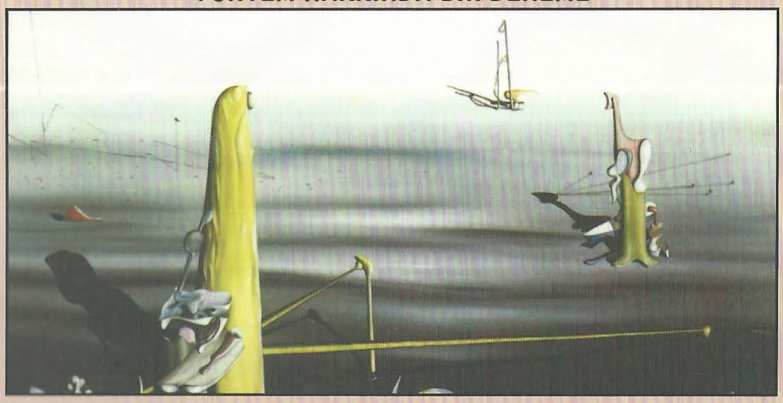
320
İnceleme

Anlatının Söylemi

Gérard Genette

YÖNTEM HAKKINDA BİR DENEME



Çeviren: Ferit Burak Aydar

AYRINTI

ANLATININ SÖYLEMİ • Gérard Genette

1412

GÉRARD GENETTE

Gérard Genette (1930-2018), Fransız eleştirmen ve edebiyat teorisyeni. "Yeni Eleştiri" akımının en önemli temsilcilerindendir. Kendisini yapısalcı hareket ve Roland Barthes ile Claude Lévi-Strauss gibi teorisyenlere yakın bulur. Figures ismiyle yayımladığı, geliştirdiği "anlatı yöntembilimi" ile dünya çapında bir ilgi görür. Çalışmasının *Narrative Discourse: An Essay on Method* başlığıyla İngilizcede yayımlanması ile teorileri dünya çapında da görünürlük kazanır. "Olay-Zaman-Anlatı" kavram bütünlüğünü odaklanma olarak tanımlayan Genette, retorik söz dağarcığının da edebi eleştiri alanına yeniden kazandırılmasına büyük katkıda bulunur. Genette, profesörlüğünü 1967'de Sorbon'dan Fransız Edebiyatı dalında alıp 1970'te Tzvetan Todorov'ia birlikte *Poetique* dergisini kurmuştur ve Editions du Seuil isimli yayınevi için aynı ismi taşıyan bir diziyi yayıma hazırlar. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales'de araştırma direktörlüğü ve Yale Üniversitesi'nde konuk profesörlük yapan ünlü teorisyen, 11 Mayıs 2018'de 88 yaşında hayatını kaybetmiştir.

Ayrıntı: *1412*
İnceleme Dizisi: 320

Anlatının Söylemi
Yöntem Hakkında Bir Deneme
Gérard Genette

Kitabın Özgün Adı
Discours du récit. Essai de méthode.

Çeviren
Ferit Burak Aydar

Son Okuma
Sidar Acar

© Editions du Seuil, 1972

Bu kitabın Türkçe yayım hakları Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Tasarımı
Arslan Kahraman

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı ve Cilt
Ali Laçin – Barış Matbaa-Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No. 286
Topkapı/Zeytinburnu – İstanbul – Tel. 0212 567 11 00

Birinci Basım *Anlatının Söylemi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, *Haziran 2011*

Ayrıntı Yayınları'nda Birinci Basım: *Nisan 2020*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-455-7
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hocapaşa Mah. Dervişler Sok. Dirikoçlar İş Hanı No:1 Kat:5
Sirkeci/İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Gérard Genette

Anlatının Söylemi

Yöntem Hakkında Bir Deneme



İNCELEME DİZİSİ
SON ÇIKAN KİTAPLAR

LENİN 2017
Hatırlamak, Tekrarlamak ve Kafa Yormak
Vladimir İlyich Lenin , Slavoj Žižek

EKİM
Rus Devriminin Hikâyesi
China Miéville

DÜNYAYA VE KENDİMİZE DAİR
Zygmunt Bauman & Stanislaw Obirek

FAŞİZM VE KAPİTALİZM
Faşizmin Sosyal Kökenleri ve İşlevleri Üstüne Teoriler
Angelo Tasca, Arthur Rosenberg, Otto Bauer, August Thalheime

TANRI'YA VE İNSANA DAİR
Stanislaw Obirek, Zygmunt Baumane

İSTİSNA HÂLİ
Giorgio Agamben

BENLİK PRATİKLERİ
Zygmunt Bauman & Rein Raud

EŞYA VE İNSAN
Bir Pratik İlişkinin Felfesefesi, Pedagojisi ve Sosyolojisi
Arnd-Michael Nohl

KUŞATILMIŞ TOPLUM
Zygmunt Bauman

KAPIMIZDAKİ YABANCILAR
Zygmunt Bauman

DEMİR KAFES
Max Weber ve Weberci Marksizm
Michael Löwy

YEMEK VE ULUSAL KİMLİK
Gündelik Yaşamdan Küresel Siyasete
Atsuko Ichijo & Ronald Ranta

KORSANLAR VE İMPARATORLAR: ESKİLER VE YENİLER
Gerçek Dünyada Uluslararası Terörizm
Noam Chomsky

KÜRESELLEŞMENİN ÇÖKÜŞÜ
Dünyanın Yeniden Keşfi
John Ralston Saul

AVRUPA
Bitmemiş Bir Macera
Zygmunt Bauman

AKIŞKAN HAYAT
Zygmunt Bauman

KİTLE KATLİAMLARI
Cinai Bölmeler
Abram De Swaan

HAVVA'NIN SAKLI YÜZÜ
Arap Dünyasında Kadınlar
Nevâl es-Sâdevî

RADİKAL KURBAN
Terry Eagleton

EDEBİYATA ÖVGÜ
Zygmunt Bauman & Riccardo Mazzeo

PASİF DİRENİŞ
Mitin Ötesinde Bir Tarih
Domenico Losurdo

BORÇLU ZAMANLARDA YAŞAMAK
Citlali Rovirosa-Madrazo ile Söyleşi
Zygmunt Bauman

GREV!
Jeremy Brecher

MARKSİZM, ORYANTALİZM, KOZMOPOLİTANİZM
Gilbert Achcar

MARKSİZM VE KENT
Ira Katznelson

MİZAH
Terry Eagleton

EĞİTİM ÜZERİNE
Riccardo Mazzeo ile Söyleşi
Zygmunt Bauman

İçindekiler

Not 7
Önsöz 9
Giriş 13
1. Düzen 21
Anlatı Zamanı? 21
Anakroniler 23
Erim, Kapsam 36
Analepsisler 38
Prolepsisler 57
Akroniye Doğru 70
2. Süre 78
Anisokroniler 78
Özet 89
Ara 92
Eksilti 99
Sahne 103

3. Sıklık 107
Tekilci/Yinelemeli 107
Belirlenim, Saptama, Kaplam 122
İçsel ve Dışsal Artzamanlılık 135
Münavebe, Geçişler 138
Zamanla Oynanan Oyun 151
4. Kip 157
Anlatı Kipleri? 157
Mesafe 159
Olay Anlatıları 161
Sözcük Anlatıları 165
Perspektif 182
Odaklanmalar 186
Değiştirmeler 191
Çok-kiplilik 195
5. Ses 209
Anlatılama Edimi 209
Anlatılama Zamanı 213
Anlatı Düzeyleri 225
Üst-Öyküsel Anlatı 230
Metalepsis 232
Jean Santeuil'den *Kayıp Zaman*'a: Sözde-Öyküselin Zaferi 236
Şahıs 243
Kahraman/Anlatıcı 252
Anlatıcının İşlevleri 254
Anlatılan 259
Sonsöz 263
Kaynakça 271
Dizin 277

Not

Marcel Proust'un eserlerinden alıntılanan cümleler, Roza Hakmen çevirilerinden bulunmuş ve İngilizce (RH: Random House) ve Fransızca (P: Pléiade) baskılarındaki sayfa numaralarının yanına Türkçe isimlerinin kısaltmalarıyla birlikte eklenmiştir. Yeri tespit edilemeyen göndermelerde bu ilaveler yapılmamıştır. Kullanılan Türkçe baskılar ve kısaltmaları aşağıda listelenmiştir. Sayfa numaraları farklı baskılarda değişebilmektedir.

ST:	*Swann'ların Tarafı*, 9. baskı, YKY, 2011.
ÇAGKG:	*Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, 15. baskı, YKY, 2011.
GT:	*Guermantes Tarafı*, 7. baskı, YKY, 2010.

SG: *Sodom ve Gomorra*, 2. baskı, YKY, 1998.
M: *Mahpus*, 6. baskı, YKY, 2010.
AK: *Albertine Kayıp*, 5. baskı, YKY, 2010.
YZ: *Yakalanan Zaman*, 6. baskı, YKY, 2010.

Önsöz

Bu kitabın özel konusu *Kayıp Zamanın İzinde*'nin anlatısıdır. Bu ifade akla hemen, farklı öneme sahip iki açıklamayı getirmektedir. Bunlardan ilki, Proust külliyatının niteliğiyle alakalıdır. Son ve kabul görmüş hali 1954'te Clarac-Ferré tarafından yayımlanan eserin Proust'un, deyim yerindeyse, bütün hayatını vakfettiği çalışmanın son şeklinden başka bir şey olmadığını bilmeyen yok; bu çalışmanın önceki baskıları *Les Plaisirs et les jours* (1896), *Pastiches et mélanges* (1919) gibi eserlere, *Chroniques* (1927), *Jean Santeuil* (1952), *Sainte-Beuve'ye Karşı* (1954)[1] gibi ölümünden sonra yapılmış derlemelere ya da önce-

1. Bunlar ilk yayımlanma tarihleridir ama ben doğal olarak, önceden yayımlanmamış birçok yazıyı da içeren iki cilt halindeki (*Jean Santeuil*'den önce *Les Plaisirs et les jours*; *Essais et articles*'den önce ise *Sainte-Beuve'e Karşı*, sonra ise *Pastiches*

sinde yayımlanmamış eserlere ve 1962'den bu yana Bibliothéque Nationale'in elyazmaları odasında tutulan seksen küsur deftere yayılmış bir eserdir. Buna bir de 18 Kasım 1922'deki o zorunlu kesinti eklenince, *Kayıp Zamanın İzinde*'ye, diğer tüm eserlerde yaptığımızdan bir adım daha ileri giderek, kesinlikle *son halini almış* (*kapalı*) gözüyle bakmamak gerekir ve dolayısıyla "kesin" metinle mukayese için kimi zaman diğer seçeneklere başvurmak her zaman meşru, zaman zaman da zorunlu olacaktır. Aynısı anlatıyı ele alırken de geçerlidir. Örneğin "üçüncü şahıs"la anlatılan *Santeuil* metninin keşfedilmesinin *Kayıp Zamanın İzinde*'deki kabul görmüş anlatı sistemine perspektif ve anlam bakımından kattıklarını göz ardı edemeyiz. Dolayısıyla incelememde esasen metnin son halini temel alacak olsam da zaman zaman bu ilk metinleri de dikkate alacağım ama bunları kendi içinde bir bütün olarak görmek yerine (bunun pek bir anlamı olmayacaktır), genel incelemeye tutacağı ışıktan yararlanacağım.

İkinci açıklama ise burada benimsenen yöntemle, daha doğrusu yaklaşımla alakalıdır. Okurun da dikkatini çekmiş olabileceği gibi ne başlıkta ne de alt başlıkta bu kitabın özel konusundan bahsediliyor. Bunun nedeni ne çekingenlik ne de konunun kasıtlı olarak şişirilmesidir. Asıl mesele şu ki, buradaki Proust anlatısı sık sık ve bazı okurların sinirini bozacak şekilde daha genel hususlara dalmak için göz ardı edilmiş ya da bugünlerde denildiği gibi "edebiyat teorisi", daha net bir ifadeyle anlatı teorisi (*anlatıbilim*) eleştiriyi bir kenara itmiş görünecektir. Bu muğlaklığı çok farklı iki yoldan açıklayıp netliğe kavuşturabilirim. Başkalarının muhtelif yerlerde yapmış olduğu gibi gönül rahatlığıyla özel konuyu genel amacın, eleştirel analizi ise teorinin hizmetine koşabilirdim. Böylece, *Kayıp Zamanın İzinde* yalnızca bir önmetin, bir örnek haznesi ve *Kayıp Zamanın İzinde*'nin kendine özgü niteliklerinin "edebiyat türü yasaları"nın aşkınlığı

---

et mélanges gelir [Pléiade 1971]) Clarac-Sandre baskısını temel alıyorum. Yine de, *Kayıp Zaman*'ın açıklamalı bir baskısını beklemekle birlikte, *Cahiers*'den alınmış birtakım sayfalar için, ara ara *Sainte-Beuve'e Karşı*'nın Fallois baskısına dönmeyi sürdürmeliyiz.

içinde kaybolup gideceği bir anlatı poetikasının örnekleri haline gelirdi. Diğer yandan, poetikayı eleştiriye tabi kılıp burada öne sürülen kavramları, sınıflandırmaları ve usulleri, münhasıran kendi tekilliği içindeki Proust anlatısının daha kesin bir tasvirini sağlamaya yönelik bir sürü gelişigüzel araca dönüştürebilirdim ve "teorik" mülahazalar her seferinde yöntemsel açıklamanın gerekliliklerince dayatılmış olurdu.

Görünüşte birbiriyle bağdaşmayan bu iki savunma sistemi arasında bir seçim yapmaya isteksiz olduğumu, hatta yapamadığımı itiraf edeyim. *Kayıp Zamanın İzinde*'yi genel bir anlatının ya da roman anlatısının, otobiyografik anlatının ya da herhangi başka bir sınıf, tür ve çeşitte anlatının basit bir örneği gibi ele almak benim açımdan pek mümkün görünmüyor. Bütünü bakımından alındığında Proust anlatısının özgüllüğü başka bir şeye *indirgenemez* ve her türlü çıkarsama bir yöntem hatası olacaktır; *Kayıp Zaman* yalnızca kendi kendinin örneğidir. Ama diğer yandan, bu özgüllük *ayrıştırılamaz* değildir ve onun her analiz edilebilir özelliği bir bağlantıya, karşılaştırmaya ya da bir perspektife kavuşturulmaya elverişlidir. Her eser ve organizma gibi *Kayıp Zaman* da evrensel ya da en azından bireysel-ötesi bileşenlerden mürekkeptir ama o bunları özel bir sentezde, kendine özgü bir bütünlükte bir araya getirmiştir. *Kayıp Zaman*'ı analiz etmek, genelden özele geçmek değil; bilakis, özelden genele geçmektir: Yani *Kayıp Zaman*'dan, bu eşsiz varlıktan, son derece sıradan bileşenlere, mecazlara, hatta anakroni, odaklanma, paralipsis ve yinelemeli diye adlandırdığım genel ve yaygın kullanımdaki tekniklere geçmektir. Aslında ben burada bir analiz yöntemi sunuyorum; bu yüzden, tikel olana yönelmekle evrensel olanı bulacağımı ve teoriyi eleştirinin hizmetine koşmayı istemekle, eleştiriyi, istemeyerek de olsa, teorinin hizmetine vereceğimi kabul etmek zorundayım. Bu her poetikanın ve kuşkusuz diğer tüm bilgi faaliyetlerinin paradoksudur: Bu iki kaçınılmaz harcıâlemlik (tikel olanlar dışında hiçbir nesne yoktur ve bilim ancak genel olanı ele alır) arasında harcanmak ama diğer taraftan da şu diğer, bir parça daha az yaygın hakikatte her zaman huzur

ve bir çekicilik bulmak: Genel olan tikel olanın merkezindedir ve dolayısıyla (yaygın önyargının aksine) bilinebilir olan da gizemli olanın merkezindedir.

Gelgelelim, yöntemsel bocalamanın, hatta şaşılığın hesabını bilimin arkasına sığınarak vermeye çalışmak, belki de birtakım hileler içeriyordur. Bu yüzden ben bu meseleyi farklı bir şekilde ortaya koyacağım: Belki de "teorik" kuruluk ile eleştirel müşkülpesentlik arasındaki gerçek ilişki, devamlı yenilenen bir rotasyon ile karşılıklı bir hüsnükabulden ibarettir. Hem kim bilir, okur belki de bu ilişkide daha iyi bir uyku pozisyonu ararken, bir o yana bir bu yana dönen uykusuzluktan mustarip biri gibi kendine bir tür dönemsel meşgale bulur: *Amant alterna Camenae.*[2]

2. "Esin perileri farklı ezgileri severler", Vergilius, *Eclogues* III, 59.

Giriş

Bugün *anlatı* [*récit* ya da *narrative*] sözcüğünü, taşıdığı muğlaklığı önemsemeden, hatta bazen farkına bile varmadan kullanıyoruz ve anlatıbilimdeki kimi zorluklar da muhtemelen bu kargaşadan kaynaklanmaktadır. Ben bu alanda netliğe kavuşmak için bu terimin başlığı altında üç farklı anlayışı açık bir şekilde ayırt etmek zorunda olduğumuzu düşünüyorum.

Anlatı ilk anlamıyla (son zamanlardaki yaygın kullanımda en merkezî ve en açık olan anlamıyla), anlatı bildirimini, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade eder. Mesela *Odysseia*'nın 9.-12. kitaplarında kahramanın Phaiklar'a yaptığı konuşmaya ve ayrıca bu dört kitaba, yani Homeros metninde bu konuşmanın güvenilir bir kaydı görünümünde olan bölüme *Ulysses'in anlatısı* adını vereceğiz.

Diğeri kadar yaygın olmasa da anlatı içeriği analistleri ve teorisyenleri arasında geçerli ikinci anlamıyla, bu söylemin konularını oluşturan gerçek ya da düzmece olaylar dizisine ve bunların birtakım bağlanma, karşıtlık, tekrar vb ilişkilerine göndermede bulunur. Bu anlamdaki "anlatı analizi", kendi içinde ele alınan bir eylemler ve durumlar bütünlüğünü, bu bütünlüğün bilgisinin bize erişmesini sağlayan dilsel ya da diğer araçları bir yana bırakarak incelemek anlamına gelir: Troya'nın düşüşünden Kalypso'nun adasına varana dek Ulysses'in başından geçen serüvenler buna bir örnek oluşturur.

Anlatı, kökeni bakımından en eski görünen üçüncü anlamında ise yine bir olaya göndermede bulunur fakat bu kez nakledilen olaya değil, birilerinin bir şeyleri nakletmesiyle meydana gelen olaya göndermedir bu: Başka bir deyişle, anlatılama edimi kendi içinde ele alınır. Nasıl ki *Odysseia*'nın 22. kitabının taliplerin boğazlanışına ayrıldığını söylüyorsak, aynı şekilde 9.-12. kitaplarının da Ulysses'in anlatısına ayrıldığını söyleriz: Karısının taliplerini öldürmek ne kadar eylemse, başından geçen serüvenleri nakletmek de o kadar eylemdir ve bu serüvenlerin varlığının (tıpkı Ulysses gibi bunları gerçek diye gördüğümüzü varsayarsak) anlatma eylemine hiçbir durumda bağlı olmadığını söylemeye bile gerek yokken, aynı şekilde anlatının söyleminin (terimin ilk anlamıyla "Ulysses'in anlatısı"nın) bu anlatma eylemine mutlak anlamda bağlı olduğu da bir o kadar açıktır zira nasıl ki her bildirim dile getirme ediminin bir ürünüyse, anlatının söylemi de anlatma eyleminin *ürünüdür*. Öte yandan, Ulysses'i yalancı, anlattığı serüvenleri de düzmece olarak alırsak, bu durumda anlatılama ediminin etkisi genişler zira yalnızca söylemin varlığı değil, aynı zamanda "nakletmekte" olduğu eylemlerin varlığının kurmacası da ona dayalıdır. Aynısı, Ulysses'in serüvenlerinin hikâyesini bizzat anlatmaya giriştiği yerlerde Homeros'un kendi anlatılama edimi için de pekâlâ söylenebilir. Dolayısıyla bir anlatılama edimi olmadan bildirim de olmaz, hatta bazen bir anlatı içeriği bile olmaz. Bu yüzden anlatı teorisinin bu zamana kadar anlatısal sözceleme sorunlarıyla çok az ilgilenmiş olması

ve örneğin Ulysses'in serüvenlerinin kâh Homeros tarafından kâh bizzat Ulysses tarafından nakledilmesi tamamen tali bir meseleymiş gibi neredeyse tüm dikkatini bildirime ve onun içeriklerine vermesi şaşırtıcıdır. Ama çok önceleri Platon'un bu konuyu dikkate şayan bulduğunu da biliyoruz (ileride bu konuya geri döneceğim).

Başlığının ifade ettiği ya da hemen hemen ifade ettiği üzere, incelemem temel olarak anlatı teriminin en yaygın anlamıyla, yani anlatının söylemiyle ilgilidir ki bu da edebiyatta ve özellikle de beni ilgilendiren durumlarda anlatı *metni* demektir. Fakat ileride göreceğimiz gibi benim anladığım şekliyle anlatı söylemi analizi, daima ilişkilerin incelenmesini gerektirir: Bir yandan söylem ile naklettiği olayların ilişkisini (ikinci anlamıyla anlatı), diğer yandan aynı söylem ile onu üreten edim arasındaki gerçek (Homeros) ya da kurmaca (Ulysses) ilişkiyi (üçüncü anlamıyla anlatı). Bu nedenle, karışıklıktan ve semantik zorluklardan kaçınmak için derhal yola koyularak, anlatısal gerçekliğin bu üç veçhesinin her birini tekanlamlı terimlerle karşılamalıyız. Terim tercihlerimin arkasındaki bariz nedenler üzerinde durmaksızın, gösterilen ya da anlatısal içerik için *hikâye* sözcüğünü (bu anlatı içeriği, belirli bir durumda, dramatik yoğunluk ya da hadise tamlığı bakımından düşük olsa bile); gösteren, bildirim, söylem ya da bizzat anlatı metni için *anlatı* sözcüğünü; anlatısal eylem üretimi, hatta bu kapsamı genişletirsek, eylemin gerçekleştiği gerçek ya da kurmaca tüm durumlar için ise *anlatılama* sözcüğünü kullanmayı teklif ediyorum.

Dolayısıyla *anlatı*, bundan böyle bu terime atfedeceğim sınırlı anlamıyla buradaki konumuzu oluşturacak. Edebi anlatı ve özellikle de kurmaca anlatı alanında yer alan incelemelere yönelik elimizin altında tek araç olan metin analizine, yukarıda belirlediğimiz bu üç düzeyden yalnızca anlatı söylemi düzeyinin doğrudan doğruya elverişli olduğu bence gayet açıktır. Mesela Michelet'nin *Fransa Tarihi*'nde kendisi tarafından nakledilen olayları kendi başına incelemek isteseydik, Fransa tarihini ilgilendirip bu çalışmanın dışında kalan her türlü belgeye

başvurabilirdik ya da bu eserin kaleme alınışını kendi başına incelemek isteseydik, aynı şekilde Michelet'nin metni dışında olup yaşamıyla ve bu metne adadığı yıllardaki çalışmayla alakalı diğer belgeleri de kullanabilirdik. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin oluşturduğu anlatının naklettiği olaylarla ya da onu doğuran anlatılama edimiyle ilgilenen biri için böyle bir kaynak mevcut değildir: *Kayıp Zaman*'a dışarıdan gelecek hiçbir belge, özellikle de Marcel Proust'un (eğer varsa) iyi bir biyografisi,[1] bize bu olaylar ya da bu edim hakkında bir şey öğretemez çünkü bunların ikisi de kurmacadır ve Marcel Proust'u değil, onun romanının kahramanıyla varsayılan anlatıcısını sahneye koyar. *Kayıp Zaman*'ın anlatı içeriği ile yazarının hayatı arasında hiçbir bağlantı olmadığını söylemek istemiyorum; tek kastettiğim, bu bağlantının anlatı içeriğinin sağlam bir analizi için yazarın hayatının kullanılmasına izin verir nitelikte olmadığıdır (tersi için de aynısı geçerlidir). Anlatıyı üreten anlatılamaya, geçmiş hayatını nakleden Marcel'in[2] edimine gelirsek, bunu, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'yi kaleme alma edimiyle karıştırmama hususunda bundan böyle dikkatli olacağız. Bu konuya tekrar döneceğim; şimdilik, 1913'te yayımlanan ve Proust'un bu tarihten birkaç sene önce kaleme aldığı *Swann'ların Tarafı*'nın (Grasset baskısı) beş yüz yirmi bir sayfasının, (kurmacanın mevcut durumuna göre) anlatıcı tarafından savaştan epey sonra yazılmış olduğunun varsayıldığını hatırlamak yeterlidir. Dolayısıyla burada, hem naklettiği olaylar hem de güya gerçekleşmesine ön ayak olduğu faaliyet hakkında bizi bilgilendiren tek ama tek şey anlatıdır. Başka bir deyişle, olaylar bu söylemin bizzat konusu olduğundan ve yazma faaliyeti bizim çekip yorumlayabileceğimiz izleri,

1. Kötü örnekler burada hiçbir güçlük çıkarmaz zira onların başlıca kusuru, Proust'a Proust'un Marcel hakkında dediklerini, Illiers'e Illiers'in Combray hakkında dediklerini, Cabourg'a Cabourg'un Balbec hakkında dediklerini vb atfetmeleridir. Bu, kendi içinde tartışmalı bir teknik olmasına karşın, bizim için bir sorun yaratmıyor: Bu tür kitaplar, isimleri bir kenara bırakırsak, *Kayıp Zaman*'ın dışına katiyen çıkmaz.

2. Burada *Kayıp Zaman*'ın hem kahramanını hem de anlatıcısını anlatmak için, bu tartışmalı ilk adı koruyoruz. Bunu son bölümde açıklayacağım.

işaretleri ya da göstergeleri –karakter ve anlatıcının aynılığını gösterecek bir birinci şahıs zamirinin ya da nakledilen eylemin anlatılama eylemini öncelediğini göstermeye yönelik geçmiş zamanlı bir fiilin varlığı gibi izler; daha doğrudan ve daha açık seçik göstergelerden bahsetmiyoruz bile– oraya bıraktığından, bu ikisi (olaylar ve yazma eylemi) üzerine bilgimiz dolaylı olmalı, ister istemez anlatı söylemi tarafından dolayımlanmalıdır. Bu yüzden benim için hikâye ve anlatılama ancak anlatı aracılığıyla varlık kazanır. Buna karşılık, anlatı da (anlatılan söylem) yalnızca (mesela Spinoza'nın *Etika*'sındaki gibi) o olmadan anlatı olamayacağı bir hikâyeyi anlattığı takdirde ve (bir arkeolojik belgeler derlemesi gibi), birisi tarafından dile getirildiği takdirde –bu olmadan kendi içinde bir söylem olamaz– böyle olabilir. Anlatı, naklettiği hikâyeyle ilişkisi içinde anlatı olarak yaşar; söylem ise, onu dile getiren anlatılama ile ilişkisi içinde söylem olarak yaşar.

Dolayısıyla, benim için anlatı söylemi analizi, özünde, anlatı ile hikâye, anlatı ile anlatılama ve (anlatı söylemi içinde kaydedildiği kadarıyla) hikâye ile anlatılama arasındaki ilişkileri incelemekten ibaret olacaktır. Bu tutum, inceleme alanına dair yeni bir ayrımı teklif etmemi mümkün kılıyor. Başlangıç noktası olarak, Tzvetan Todorov tarafından 1966'da öne sürülen ayrımı alacağım.[3] Bu ayrım, anlatı sorunlarını üç kategoride sınıflandırmıştı: "Hikâye zamanı ile söylem zamanı arasındaki ilişkinin ifade edildiği" *zaman*; "hikâyenin anlatıcı tarafından algılanış biçimi", yani *bakış açısı* (*görünüş*); "anlatıcı tarafından kullanılan söylem türü", yani *kip*. Todorov'un "zamansal çarpıtmalar"dan (yani olayların kronolojik sırasına sadakatsizliklerden) ve hikâyeyi meydana getiren farklı eylem çizgileri arasındaki bağlanma, değişme ya da yerleştirme/iç içe geçirme ilişkilerinden dem vurarak anlattığı o ilk kategoriyi, değişiklik yapmaksızın, tam da aktarmış olduğum tanımıyla benimsiyorum fakat anlatının "sözceleme zamanı" ve anlatısal "algı"nın (Todorov tarafından

3. Tzvetan Todorov, "Les Catégories du récit littéraire", *Communications* 8, (1966).

yazma ve *okuma* zamanlarına dahil edilen) zamanı hakkında kanımca kendi tanımının sınırlarını aşıyor görünen mülahazalarda bulunmuştu. Ben kendi payıma, anlatı ile anlatılama arasındaki ilişkilere açıkça sıkı sıkıya bağlı olan başka sorunlar öbeği için bu eklemeleri bir kenarda bekletiyorum. Bakış açısı[4] kategorisi, temel olarak, anlatısal "görüş açısı" sorunlarını kapsıyor; kip[5] ise, James geleneğinden gelen Amerikan eleştirisinin, Platoncu *mimesis* (kusursuz taklit) ve *diegesis* (saf anlatı) kategorilerinin yeniden hayat bulduğu *gösterme* (Todorov'un dilinde "temsil") ile *anlatma* ("anlatılama") arasındaki karşıtlık, karakterlerin konuşmasının çeşitli şekillerde temsil edilişi ve anlatıcı ile okurun anlatıdaki aleni ya da zımni bulunma biçimleri üzerinden ele aldığı "mesafe" sorunlarını bir araya toplar. Tıpkı "sözceleme zamanı"nda olduğu gibi burada da odağında anlatılama edimi ve onun destekçilerinin yer aldığı son sorun yumağını kesip atmak gerekir; diğer yandan, Todorov'un bakış açısı ve kip ayrımından arta kalanın tamamını –bunu şimdilik temsil kiplikleri ya da mimesis dereceleri olarak adlandıracağız– büyük bir kategoride bir araya getirmek zorundayız. Böylece bu yeni dağılım esin kaynağından kayda değer şekilde farklı bir ayrımla noktalanmaktadır; kendi terimlerim için tamamen düz anlamıyla alınmaması gereken bir tür dilsel metafora başvurmuş olmakla artık kendi ayakları üzerinde formüle edeceğim bir ayrımdır bu.

Her anlatı, *Kayıp Zamanın İzinde*[6] gibi kapsamlı ve karmaşık bir anlatı bile, bir ya da birden fazla olayı anlatmayı üstlenen dilsel bir üretim olduğundan, anlatıları, terimin gramer anlamıyla, *yüklem/fiil* biçiminde kaydedilmiş bir büyüme –dilerseniz, muazzam bir büyüme– olarak ele almakta herhalde sakınca

4. Bu terim, *Littérature et signification* (1967) ile *Qu'est-ce que le structuralisme?*'de (1968) "vizyon" haline gelmiştir.

5. 1967 ve 1968'de "derece" [*register*] diye geçer.

6. Burada bu çalışmayı bir anlatı olarak ele almakla, onu kesinlikle bu bakış açısıyla sınırlamak niyetinde olmadığımızı özellikle belirtmeye gerek var mı? Eleştirmenlerin çok sıklıkla göz ardı ettiği ama Proust'un kendisinin hiç gözden kaçırmadığı bir bakış açısı. Buradan hareketle, "bu eserlerin perde arkasındaki amacı *tarihtir*", diyecektir o (RH I, 1002/P II, 397; vurgu bana ait).

yoktur: Bir fiilin genişlemesi. *Yürüyorum, Pierre geldi* benim için anlatının asgari biçimleridir ve tersinden baktığımızda, *Odysseia* ya da *Kayıp Zaman* ise *Ulysses evine İthaka'ya gelir* ya da *Marcel yazar olur* gibi cümlelerin, belli bir açıdan, (retorik anlamda) genişletilmesinden ibarettir. Sanırım bu bize, fiillerin gramerinden ödünç alınan kategorilere göre anlatı söyleminin analiz edilmesindeki sorunları örgütleme ya da hiç olmazsa formüle etme yetkisi verecektir. Söz konusu kategorileri ben burada üç temel gruba indirgeyeceğim: *Zaman* başlığı altında düzenleyeceğim anlatı ile hikâye arasındaki zamansal ilişkilerle alakalı olanlar; anlatı "temsil"inin kiplikleri (biçim ve dereceleri) ve dolayısıyla anlatı *kipi*[7] ile alakalı olanlar; son olarak da anlatılamanın da anlatı içine alındığı durumdakilerle alakalı olanlar, burada tanımlamış olduğum anlamıyla anlatılama, yani anlatı durumu ya da edimi[8] ve dolayısıyla şu iki başkarakteri: anlatıcı ve onun gerçek ya da varsayılan dinleyicileri. Bu üçüncü belirlenimi, "şahıs" başlığı altında düzenlemek aklımızı çelebilirse de aşağıda açıklanacak sebeplerle, psikolojik yan anlamları daha az (heyhat, çok daha az) telaffuz edilen, "şahıs"tan fark edilir şekilde daha geniş olan bir kavramsal genişlik –"şahıs"ın ("birinci şahıs" ile "üçüncü şahıs" anlatıları arasındaki o geleneksel karşıtlığa atıfla) boyutlardan yalnızca birini oluşturacağı bir genişlik– katacağım bir terimi benimsemeyi tercih ediyorum. Bu terim *ses*tir ve bunun gramer anlamı örneğin Vendryes tarafından

7. Bu terimi burada dilbilimsel anlamına çok yakın kullanıyorum. Mesela *littré* sözlüğündeki şu tanıma gönderme yapabiliriz: "Söz konusu meseleyi bir şekilde olumlamak ... ve hayata ya da eyleme yaklaşımdaki farklı bakış açılarını ifade etmek için kullanılan fiillerin farklı biçimlerine verilen ad."

8. Benveniste'in "söylem edimi" derken kastettiği anlamda [*Genel Dilbilim Sorunları*, Çev. Erdem Öztokat, s. 172-75, YKY, 1995]. ("Edim" bu metin boyunca daima özel anlamı olan bir terim olarak karşımıza çıkıyor. Benveniste'in "Zamirlerin Nitelikleri" adlı denemesinde [1956], "dilin bir konuşmacı tarafından söz olarak gerçekleştirildiği ayrık ve her kullanımda benzersiz edimler" diye tanımlanıyor "söylem edimleri" [s. 172]; "[t]anımı gereği tektir [her] edim" [s. 173]. O halde, anlatılama edimi; anlatılama durumu ve anlatı matrisi –bir anlatı bildiriminin üretildiği [insani, zamansal, mekânsal] koşulların bütün bir kümesi– gibi bir şeye göndermede bulunur. (ç.n.)

şöyle tanımlamıştır: "Yüklemin özneyle ilişkisi esnasındaki eylem tarzı."[9] Onun kastettiği şey elbette cümlenin öznesidir oysa bizim için *ses* anlatılamayla ilgili olduğundan, sözcelemenin öznesiyle (hatta daha genel olarak edimiyle) olan bağa gönderme yapacaktır. Bir kez daha belirteyim, bunlar yalnızca ödünç alınan terimlerdir ve ben hiçbir şekilde kesin benzeşikliklere dayandırdığım iddiasında değilim.[10]

Görmüş olduğumuz gibi burada inceleme alanının sınırlarını saptamak ve ardından gelen bölümlerin düzenlenişini belirlemek için sunulan bu üç sınıf,[11] daha önce anlatının tanım düzeylerini gösterirken belirtilen o üç kategoriyle örtüşmüyor, daha karmaşık bir şekilde sınıflandırıyor: Gerek *zaman* gerekse de *kip*, *hikâye* ile *anlatı* arasındaki bağlantılar düzeyinde işlerken, hem *anlatılama* ile *anlatı* hem de *anlatılama* ile *hikâye* arasındaki bağlantılar *ses* kapsamına girmektedir. Fakat bu terimleri tözselleştirmemek, daima bir ilişkiler meselesinden ibaret olanı töze çevirmemek hususunda dikkatli olacağız.

9. *Petit Robert* sözlüğünün *Voix* maddesinden aktarılmıştır.
10. Bu terimi kullanmak için –tamamen Proust incelemeleriyle alakalı– bir diğer gerekçe de, Marcel Muller'in *Les Voix narratives dans "A la Recherche du temps perdu"* (Cenevre, 1965) başlıklı eşsiz kitabıdır.
11. İlk üçü (Düzen, Süre, Sıklık) zamanla; dördüncü, kiple; beşinci ve sonuncusu ise sesle alakalıdır.

1
Düzen

Anlatı Zamanı?

Anlatı ... iki katmanlı bir zamansal dizidir...: Bir anlatılan şeyin zamanı vardır, bir de anlatının zamanı (yani gösterilenin zamanı ile gösterenin zamanı). Bu ikilik, anlatılarda sıradan özellikler olan zamansal çarpıtmaları (kahramanın hayatından üç senenin, romanda iki cümleyle ya da filmde birkaç "tekrarlama gösteren" montaj hareketiyle vb özetlenmesi) olanaklı kılmaktan ibaret değildir. Daha temelde, anlatının bir işlevinin de, bir zaman taslağına göre bir başka zaman taslağı bulup çıkarmak olduğunu düşünmeye davet eder bizi.[1]

1. Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (New York, 1974), s. 27. (Alıntıyı bu kitapta kullanılacak terimlerle uyumlu hale getirecek şekilde biraz değiştirdim. (ç.n.)

Burada kesin çizgilerle altı çizilen ve Alman teorisyenlerce *erzählte Zeit* (hikâye zamanı) ile *Erzählzeit* (anlatı zamanı)[2] arasındaki karşıtlık olarak anılan bu zamansal ikilik, yalnızca sinema anlatısının değil, destansı söyleyiş ya da dramatik anlatının (örneğin Théramène'in[3] anlatısı) tümüyle "edebi" düzeyini de içine alan estetik açımlamanın her düzeyindeki sözlü anlatının da tipik bir özelliğidir. Sıralı imgeler oluşturup art arda ya da artzamanlı bir okuma elde ederken, aynı zamanda bir tür küresel ve eşzamanlı bir bakışa –ya da hiç değilse yönü sıralı imgelerce artık belirlenmeyecek bir bakışa– da kendini açan, hatta onu davet eden *foto-roman* ya da çizgi roman (Urbino predellası gibi resimli hikâye ya da da Kraliçe Matilda'nın "duvar halısı" gibi iğneyle nakşedilerek işlenmiş bir hikâye) benzeri başka anlatısal ifade biçimlerinde ise iki katmanlılık muhtemelen daha siliktir. Bu açıdan, yazılı edebi anlatının statüsünü belirlemek daha da zordur. Sözlü anlatı ya da sinema anlatısı gibi yazılı edebi anlatı da ancak bir *zaman* içerisinde, ki bu da okuma zamanıdır, "tüketilebilir" ve dolayısıyla hayata geçirilebilir ve bileşenlerinin ardışıklığı kaprisli, mükerrer ya da seçici bir okuma tarafından zayıflatılabiliyor olsa bile, bu zayıflatma yine de tam bir analeksiye varmaz: Kişi bir filmi kare kare geri oynatabilir ama bir metni, bir metin olmaktan çıkarmadan, harf harf, sözcük sözcük, hatta cümle cümle bile geri okuyamaz. Kitaplar, teori düzeyinde reddedilmesi gerçekte kaldırılmasından daha kolay olan dilsel gösterenin şu meşhur *çizgiselliği* tarafından insanların bazen yaşadıklarını söylediklerine kıyasla biraz daha fazla sınırlandırılmaktadır. Gelgelelim burada (edebi olsun ya da olmasın) yazılı anlatının statüsünü sözlü anlatının statüsüyle özdeşleştirmek söz konusu değildir. Yazılı anlatının zamansallığı bir yere kadar koşullu ya da araçsaldır; diğer her şey gibi zaman

2. Bkz. Gunther Müller, "Erzählzeit und erzählte Zeit", *Festschrift für P. Kluckhohn und Hermann Schneider,* 1948; *Morphologische Poetik*'te tekrar basılmıştır (Tübingen, 1968).

3. Racine'in *Phaidra*'sında Hippolitus'un ölümünü anlatmasıyla tanınan karakter. (ç.n.)

içinde üretilen yazılı anlatı, uzamda ve uzam olarak var olur ve onu "tüketmek" için ihtiyaç duyulan zaman, tıpkı bir yol ya da alan gibi onun *içinden geçmek* ya da onu *katetmek* için ihtiyaç duyulan zamandır. Tüm diğer metinler gibi anlatı metninin de kendi okunuşundan düzdeğişmeceli olarak ödünç aldığı dışında bir zamansallığı yoktur.

Aşağıda göreceğimiz gibi bu durumun bizim konumuz açısından birtakım sonuçları vardır ve zaman zaman düzdeğişmeceli yer değiştirmenin etkilerini düzeltmek ya da düzeltmeye girişmek zorunda kalacağız. Fakat öncelikle, anlatısal oyunun parçasını şekillendirdiğinden, bu yer değiştirmeyi bir ön kabul olarak almamız ve dolayısıyla *Erzählzeit*'ın yarı-kurmacasını da düz anlamda kabul etmemiz gerekiyor, gerçek bir zamanın yerini tutan bu sahte-zaman –içerdiği itirazsız kabul ve kayıtla birlikte– bir *sözde-zaman* gibi ele alınacaktır.

Bu önlemleri aldıktan sonra, bana asli görünen üç belirlenime göre hikâye zamanı ile anlatının (sözde-) zamanı arasındaki ilişkileri inceleyeceğiz: Olaylar dizisinin zamansal *düzeni* ile bunların anlatı içinde dizilişlerinin sözde-zamansal düzeni arasındaki bağlantılar ilk bölümün konusunu oluşturuyor; bu olayların ya da hikâye bölümlerinin değişken *süresi* ile bunların anlatıda seslendirilmesindeki sözde-sürenin (gerçekte metnin uzunluğunun) bağlantıları –dolayısıyla *hız* bağlantıları– ikinci bölümün konusunu oluşturuyor; son olarak *sıklık* bağlantıları, yani (yaklaşık bir formülle yetinirsek), üçüncü bölümün konusunu oluşturan, hikâye ile anlatının tekrar etme kapasiteleri arasındaki ilişkiler.

Anakroniler

Anlatının zamansal düzenini incelemek demek, anlatının kendisi açık bir şekilde hikâye düzenini gösterdiği ya da dolaylı ipuçlarından biri ya da diğeri sayesinde buna ulaşıldığı ölçüde, olayların ya da zamansal bölümlerin anlatının söylemindeki dizilme düzeni ile bu aynı olayların ya da zamansal kesitlerin

hikâye içindeki ardışıklık düzeniyle mukayese etmek demektir. Elbette bu yeni düzenleme her zaman mümkün değildir, hatta Robbe-Grillet romanları gibi zamansal göndermenin bilerek baltalandığı belli uç örneklerde kullanışsız bir hal almaktadır. Öte yandan, klasik anlatılarda, anlatının söylemi bunu açıkça bildirmeden olayların sırasını hiçbir şekilde değiştirmediği için, yeni düzenlemenin çoğu kez yalnızca mümkün değil, aynı zamanda zorunlu olduğu da açıktır, hem de yine aynı nedenden ötürü: Bir anlatı kesiti, "Üç ay önceydi ..." gibi bir ibareyle başlıyorsa, biz hem bu sahnenin anlatıda *sonra* geleceğini hem de hikâyede *önce* gelmiş olması gerektiğini göz önüne almak zorundayız: Bunların her biri, daha doğrusu arasındaki ilişki (zıtlık ya da uyumsuzluk ilişkisi), anlatı metni için temeldir ve bu ilişkinin taraflarından birini kaldırarak onu bastırmak, yalnızca metne sadık kalmamak değil, tek kelimeyle onu öldürmektir.

Bu anlatı *anakronilerini* (hikâye ile anlatının iki düzenlenişi arasındaki farklı uyumsuzluk türlerini bu şekilde adlandıracağım) saptama ve ölçme, anlatı ile hikâye arasındaki kusursuz zamansal mütekabiliyetin bir koşulu olan bir çeşit sıfır derecesinin varlığını zımni bir kabul olarak alır. Bu referans noktası, gerçek olmaktan ziyade varsayımsaldır. Halk anlatısı, en azından en önemli eklemlenişlerinde kronolojik sıraya alışkanlıkla uyum gösterir, oysa bizim (Batılı) edebi geleneğimiz tam tersine anakroninin tipik bir etkisiyle başlamıştır. Anlatıcı *İlyada*'nın sekizinci mısraında, anlatısının başlangıç noktası (*ex hou de ta prôta*) olarak duyurduğu Akhilleus ile Agamemnon arasındaki kavgayı zikrettikten sonra, geriye dönüşlü 140 kadar mısrada bu kavganın nedenini belirtmek üzere yaklaşık on gün önceye döner (Khryses'e hakaret–Apollo'nun öfkesi–kıran). Bilindiği üzere, eski bir zaman periyoduna açıklayıcı bir geri dönüşün takip ettiği bu "ortadan [*in medias res*] başlangıç", epiğin biçimsel *topos*'larından biri olacaktır; keza bu açıdan romanların anlatı üslubunun, "gerçekçi" on dokuzuncu yüzyılın kalbinde bile o

uzak atasının[4] üslubunu sadakatle takip ettiğini de biliyoruz. Buna ikna olabilmek için kişinin birtakım Balzac açılışlarını (sözgelimi, *César Birotteau*'yu ya da *Lanje Düşesi*'ni) hatırlaması yeterlidir. D'Arthez, Lucien de Rubempré'ü bu ilkeyi takip etmeye yöneltir[5] ve bizzat Balzac, Stendhal'i, *Parma Manastırı*'na, Waterloo epizoduyla başlamayıp "Fabrice, Flaman kasabasında yaralı yaralı yatarken, Waterloo epizodunu önceleyen her şeyi, onun imzası olan ya da onun hakkında bir anlatıya"[6] indirgediği için yerden yere vurur. Bu nedenle, anakroninin nadir bir şey ya da modern bir buluş olduğunu iddia edecek kadar aptallaşmayacağız. Tersine, anakroni edebi anlatının geleneksel kaynaklarından biridir.

Öte yandan *İlyada*'nın atıfta bulunduğumuz o ilk mısralarına biraz daha yakından bakarsak, onların zamansal hareketinin yine de daha karmaşık olduğunu görürüz. İşte bu satırlar:

> Söyle Tanrıça, Peleusoğlu Akhilleus'un öfkesini söyle.
> Acı üstüne acıyı Yunanlılara o kahreden öfke getirdi,
> ulu canlarını Hades'e attı nice yiğitlerin,
> gövdelerini yem yaptı kurda kuşa.
> Buyruğu yerine geliyordu Zeus'un,
> ilk açıldığı günden beri araları
> insanların kralı Atreusoğluyla tanrısal Akhilleus'un.
> Onları birbirine düşüren hangi tanrı?
> Apollon, Leto ile Zeus'un oğlu.
> Krala kızıp orduya kıran salan o;
> Atreusoğlu, tanrının duacısı Khryses'i saymadı diye
> insanlar kırılıp gidiyordu birbiri ardı sıra.[7]

---

4. Tersi yönde bir tanıklık ise, Jamblique'in *Babyloniques*'ine ilişkin Huet'in şu değerlendirmesinde yer alır: "Tasarımının düzenlenişi noktasında sanattan yoksundur. Kabaca zamansal düzeni takip etmiştir ve Homeros'un yaptığı gibi okuru hemen konunun kucağına atmamıştır" (*Traité de l'origine des romans*, 1670, s. 157).
5. "Önce eyleme geç. Konunu kâh kenarda tut, kâh arkalarda; bir de mutlaka planın değişik olsun ki aynı kalmayasın" (Balzac, *Illusions perdues*, ed. Garnier, s. 230).
6. Balzac, *Etudes sur M. Beyle*, (Cenevre, 1943), s. 69.
7. Homeros, *İlyada*, Çev. A. Erhat - A. Kadir, Can Yay., Bölüm I, 1-12.

Dolayısıyla Homeros'un atıfta bulunduğu o ilk anlatı konusu *Akhilleus'un öfkesi*dir; ikincisi, gerçekte bunun sonucu olan *Yunanların acılarıdır*; üçüncüsü de bunun dolaysız nedeni olan ve dolayısıyla bunu önceleyen *Akhilleus ile Agamemnon arasındaki kavgadır*; o halde, bir nedenden diğerine açıkça geri gitmeyi sürdürecek olursak: Kavganın nedeni olan *kıran* ve nihayet kıranın nedeni olan *Krises'e hakaret*. Anlatıdaki ortaya çıkış sırasına göre *A, B, C, D* ve *E* olarak adlandıracağım başlangıcın bu beş kurucu bileşeninin, hikâyedeki kronolojik konumu, sırasıyla 4, 5, 3, 2 ve 1'dir: Öyleyse bu ardışık ilişkileri senteze kavuşturan formül şudur: *A*4-*B*5-*C*3-*D*2-*E*1. Eşit şekilde geri giden bir harekete epey yakınız.[8]

Anakroni analizlerimizde artık daha ayrıntıya inebiliriz. *Jean Santeuil*'den çok tipik bir örneği ele alalım. *Kayıp Zaman*'da da karşımıza çeşitli biçimlerde çıkacak bir durumdur bu: Gelecek, şimdi haline gelmiştir ama ne çare ki, kişinin geçmişte sahip olduğu gelecek fikriyle uzaktan yakından bir alakası yoktur. Jean birkaç yıl sonra, bir zamanlar âşık olduğu Marie Kossichef'in yaşadığı oteli tekrar bulur ve bugünkü izlenimleriyle bir zamanlar bugün yaşayacağını düşündüğü izlenimleri karşılaştırır:

> Bazen otelin önünden geçerken, dadısını ta uzaklardan getirdiği yağmurlu günleri hatırlardı. Gelgelelim, bunları hatırlarken, bir zamanlar hayal ettiği o melankoli, şu bir gün onu artık sevmeyeceği hissiyle muhakkak payına düşeceğini düşündüğü melankoli yoktu. Zira bir öngörüyle hayal edilen bu melankoli onu bekleyen ilgisizlikten de önce geliyordu ve duyduğu sevgiden kaynaklanıyordu. Ancak bu sevgi artık yoktu.[9]

Böyle bir metnin zamansal analizi, bölümlerin ilk olarak hikâye zamanındaki konum değişimlerine göre numaralandırılmasından oluşur. Burada, bunların yinelemeli yapısını ("bazen")

8. Geniş zamanlı anlatılama edimindeki (Benveniste'deki anlamıyla) şu ilk –anlatısal olmayan– bölümü hesaba kattığımızda daha da böyledir, ki bu şekilde en son olanaklı anda gelir: "Terennüm et, Tanrıça."
9. *Jean Santeuil*, Pléiade, s. 674.

bir kenara bırakırsak, 2 (şimdi) ve 1 (eskiden) ile göstereceğimiz iki zamansal konum arasında bölünmüş dokuz kısım olduğunu görürüz. *A* kısmı 2 konumundan yol alıyor ("Bazen otelin önünden geçerken... hatırlardı"), *B* 1 konumundan ("dadısını ta uzaklardan getirdiği yağmurlu günler"), *C* 2'de ("Gelgelelim, bunları hatırlarken...yoktu"), *D* 1'de ("bir zamanlar hayal ettiği o melankoli"), *E* 2'de ("bir gün onu artık sevmeyeceği hissiyle muhakkak payına düşeceğini düşündüğü melankoli"), *F* 1'de ("Zira bir öngörüyle hayal edilen bu melankoli"), *G* 2'de ("onu bekleyen ilgisizlikten de önce geliyordu"), *H* 1'de ("duyduğu sevgiden kaynaklanıyordu."), *I* ise 2'de ("Ancak bu sevgi artık yoktu."). O halde, zamansal konumların formülü şu şekildedir:

$$A2 - B1 - C2 - D1 - E2 - F1 - G2 - H1 - I2$$

Dolayısıyla kusursuz bir zikzak. Burada geçerken şunu da fark ederiz: Bu metnin bir ilk okumadaki zorluğu, Proust'un en temel zamansal göstergeleri (eskiden, şimdi) sistemli bir şekilde kaldırmış olmasından kaynaklanmaktadır ve böylece, okur nerede olduğunu anlayabilmek için bunları kendisi bulup yerleştirmek zorundadır. Fakat zamansal analiz sıra meseleleriyle sınırlansa bile, yalnızca konumları çıkartmak zamansal analizi halletmeye yetmez ve anakronilerin statüsünü belirlememize izin vermez: Kısımları birbirine bağlayan ilişkileri hâlâ tanımlamak zorundayız.

Eğer *A* kısmını anlatının başlangıç noktası ve özerk bir nokta olarak alırsak, *B* kısmını açıkça *geriye dönüşlü* olarak tanımlayabiliriz ve bu geriye dönüş, karakterin kendisine ait olup anlatı, onun şimdiki düşüncelerini aktarmaktan öteye gitmediği için ("... hatırlardı"), öznel diye nitelendirilebilir dolayısıyla *B* zamansal olarak *A*'ya bağlıdır: *A* ile *ilişkisi bakımından* geriye dönüşlü diye tanımlanır. *C* basit bir dönüşle, bağlı hale gelmeden, başlangıç konumuna doğru yoluna devam eder. *D* yine geriye dönüşlüdür ama bu kez geçmişe dönüşü sağlayan metnin kendisidir: Görünüşte melankoli yokluğundan bahseden kişi anlatıcıdır,

bu yokluğun farkına kahraman tarafından varılmış olsa bile. *E* ise bizi şimdiye geri getirir ama *C*'den tamamıyla farklı bir yoldan zira bu kez, şimdi, geçmişten çıkıp gelmiş olarak ve bu geçmişin "bakış açısından" tahayyül edilmektedir: Şimdiye basit bir geri dönüş değil, geçmişin içinden şimdinin (düpedüz öznel) bir şekilde *öngörülmesidir*; dolayısıyla *E*, *D*'ye bağlıdır, *D* de *C*'ye oysa *C*, tıpkı *A* gibi özerkti. *F* bizi, *E* öngörüsünden daha yüksek bir seviyede, tekrardan 1 konumuna (geçmiş) götürür: Bir basit dönüş daha ama 1'e, yani ikincil konuma dönüş. *G* de bir öngörüdür fakat bu kez nesneldir çünkü eski zamanların Jean'ı, sevgisinin akıbetini umursamazlık olarak değil, sevginin kaybolmasıyla gelecek bir melankoli olarak öngörmüştü. *H*, tıpkı *F* gibi 1'e dönüşten ibarettir. Son olarak *I* ise (tıpkı *C* gibi) 2'ye, yani başlangıç noktasına basit bir geri dönüştür.

Dolayısıyla bu kısa parça, olanaklı birkaç zamansal ilişkinin hayli çeşitlendirilmiş bir örneğini mikro ölçekte sunar: Öznel ve nesnel geri dönüşler, öznel ve nesnel öngörüler ve bu konumların her birine basit dönüşler. Öznel ve nesnel anakroniler arasındaki ayrım zamansal bir mesele olmayıp kiple ilgili bölümde değineceğimiz diğer kategorilerden kaynaklandığı için, onu şimdilik tarafsız kılalım. Ayrıca "öngörü" ya da "geriye dönüş" gibi otomatikman öznel olguları hatırlatan terimlerin psikolojik yan anlamlarından uzak durmak için, bu terimlerin yerine çoğu kez daha tarafsız iki terim kullanacağız: Sonra yer alacak bir olayı şimdiden anlatılamak ya da çağrıştırmaktan ibaret olan anlatı manevralarını *prolepsis*, hikâyede verili bir anda bulunduğumuz noktaya göre önce olan bir olay meydana geldikten sonraki çağrışımı ise *analepsis* olarak adlandıracağız ve hikâye ile anlatının zamansal düzeni arasındaki uyumsuzlukların tüm biçimlerini karşılamak için de *anakroni* genel terimini yedekte tutacağız (bu uyumsuzlukların tamamen analepsis ve prolepsis ile sınırlı olmadığını ileride göreceğiz).[10]

10. İşte burada terminoloji sorunları (hatta ayıpları) başlıyor. *Prolepsis* ve *analepsis*, diğer fertleri daha sonra işimize yarayacak bir gramer-retorik ailesinin üyesi olmanın avantajını –kökleri vasıtasıyla– bize sunmaktadır ama diğer yandan

Kısımlar arasındaki sözdizimi ilişkilerinin (bağlılık ve eşgüdümlülük) bu analizi, bize, yalnızca konumlara müsaade eden ilk formülümüzü, bağlantıları ve iç içe geçişleri de içine alacak ikinci bir formülle değiştirmenin kapısını aralıyor artık:

$$A2[B1]C2[D1(E2)F1(G2)H1]I2$$

Her biri aynı zamansal konumda yer alsa da aynı hiyerarşik düzeyde bulunmayan *A*, *C* ve *I* ile *E* ve *G* kısımları arasındaki statü farkını burada daha net görebiliyoruz. Keza dinamik ilişkilerin (analepsis ve prolepsis), ayraçların ya da köşeli ayraçların açılışında ortaya çıktığını, kapanışında ise yerini basit dönüşlere bıraktığını da görüyoruz. Son olarak, ödün vermeyerek her düzeyde eski halini alan başlangıç konumlarıyla bu parçanın, tamamen kendi kendine yeterli olduğunu gözlemliyoruz: Bunun her zaman böyle olmadığını göreceğiz. Elbette sayı ilişkileri analepsis ve prolepsisleri teşhis etmemize olanak tanımaktadır ama biz bir adım daha giderek formülü örneğin şöyle de açabiliriz:

$$\begin{array}{ccccc} & \text{A} & & \overbrace{\qquad\qquad\qquad} & \\ & & & \text{A} & \\ A2[B1]C2[& D1(& E2)F1(& G2)H1 &]I2 \\ & & \text{P} & \text{P} & \end{array}$$

Bu parça, iki konumla sınırlı zamansal bir yapının bariz avantajını (öğretici bir şekilde) ortaya koymaktadır. Ne var ki bu durum son derece nadirdir ve mikro-anlatı düzeyini bitirmeden önce, *Sodom ve Gomorra*'dan (ufak detayları görmezden gelerek şimdi yapacağımız gibi temel zamansal konumlarına indirge-

---

–Yunancada almak olgusuna gönderme yapan, buradan da anlatıda bir sorumluluk farz edip onu üstlenmek anlamına gelen (*prolepse*: önceden üstlenmek; *analepse*: olaydan sonra üstlenmek)– *-lepse* kökü ile bunun tam tersi bir şekilde atlamak, anmadan geçmek olgusuna gönderme yapan *-lipse* kökü (*ellipse* ya da *paralipse* gibi) arasındaki zıtlık üzerinde oynamak zorunda da kalıyoruz. Ne var ki, Yunancadan gelen hiçbir ön ek, *pro/ana* karşıtlığını kapsamamıza izin vermiyor. Son derece açık ama sistemin dışında yer alan ve ön eki ne yazık ki *analepsis* ile karışan *anakroni*ye başvurmamız işte bu yüzdendir. Yazık ama manidar.

sek bile) çok daha karmaşık ve Proust anlatısının zamansal ve mekânsal olarak her yerde olma özelliğini çok iyi yansıtan bir metin aktaracağız. Guermantes Prensi tarafından verilen akşam davetindeyiz ve Swann daha biraz önce Marcel'e naif bir taraflılıkla, prensin zekâsının kanıtı olarak gördüğü Dreyfusçuluğa dönüşünden bahsetmiştir. Marcel'in anlatısı bağlantıları şu şekilde kurmaktadır (her ayrı kısmın başına bir harf koydum):

(*A*) Swann, kendisiyle aynı fikirde olanları, mesela eski dostu Guermantes Prensi'ni, (*B*) o güne kadar hep mesafeli davrandığı arkadaşım Bloch'u, (*C*) şimdi aralarında bir ayrım gözetmeden, zeki buluyordu; Bloch'u öğle yemeğine davet etti. (*D*) Swann, Guermantes Prensi'nin Dreyfus taraftarı olduğunu söylediğinde, Bloch çok ilgilendi. "Picquart için hazırladığımız dilekçeye imza atmasını istemeliyiz; onunki gibi bir isim, müthiş etkili olur." Ama Swann, ateşli Yahudi inancını, (*E*) alışkanlıklarını artık değiştiremeyecek (*F*) kadar benimsemiş olduğu yüksek sosyeteye has diplomatik ılımlılığıyla birleştirerek, Bloch'un prense, kendi inisiyatifiyle yollarmış gibi yapsa bile, imzalaması için bir dilekçe göndermesine izin vermedi. "Bunu yapamaz, imkânsızı istememek gerekir" diyordu Swann durmadan. "Bizim yanımızda yer alabilmek için binlerce fersahlık mesafeyi katetmiş olan, harika bir insan var karşımızda. Bize büyük yararı dokunabilir. Dilekçenizi imzalasa, kendi çevresindeki itibarını tehlikeye atmış olacak, bizim yüzümüzden cezalandırılacak, belki itiraflarından pişmanlık duyup başka bir şey de yapmayacak." Bununla da kalmadı, Swann dilekçeye kendi imza atmayı da reddetti. Kendi ismini fazlasıyla Yahudi buluyor, kötü bir etkisi olacağını ileri sürüyordu. Ayrıca, davanın yeniden görülmesine ilişkin her şeyi tasvip etmekle birlikte, ordu aleyhtarı kampanyaya katiyen karışmak istemiyordu. (*G*) O güne kadar hiç takmadığı, (*H*) 1870'te, gencecik bir jandarma eriyken kazandığı nişanı şimdi göğsünde taşıyordu; (*I*) vasiyetnamesine bir ek madde ilave ederek, (*J*) daha önceki arzusunun aksine, (*K*) Legion d'honneur şövalyesi rütbesine uygun asgari törenle toprağa verilmek istediğini belirtmişti. Bu sebeple, Combray Kilisesi'nin etrafında, (*L*) Françoise'ın bir zamanlar, savaş çıkması ihtimalini düşünüp (*M*) kaderlerine ağladığı bu şövalyelerden koca bir bölük bir araya geldi. (*N*) Kısacası, Swann, Bloch'un dilekçesini imzalamayı reddetti ve birçok kişinin nazarında gözü dönmüş bir Dreyfus taraftarı olsa da

arkadaşım kendisini uyuşuk, milliyetçilik mikrobu bulaşmış, üniforma düşkünü biri olarak gördü.
(*O*) Swann, fazlasıyla dostunun bulunduğu salonda herkesle vedalaşmak zorunda kalmamak için, benden ayrılırken elimi sıkmadı.[11]

Böylece burada (bir kez daha, son derece üstünkörü ve tamamen gösterme amacıyla) dokuz zamansal konuma dağılmış on beş anlatı kısmını belirtmiş olduk. Kronolojik sırayla bu konumlar şöyledir: (1) 1870 savaşı; (2) Marcel'in Combray'deki çocukluğu; (3) Guermantes davetinden önceki bir süre; (4) 1898'de gerçekleştiğini söyleyebileceğimiz Guermantes daveti; (5) Bloch'a davet (Bloch'un bulunmadığı bu davetten sonra olmalı); (6) Swann'la Bloch'un öğle yemeği; (7) vasiyetnameye ek madde ilave edilmesi; (8) Swann'ın cenazesi; (9) Françoise'ın kafasında ihtimal olarak beliren ve aslında kesin bir konumu bulunmayan savaş (tamamıyla varsayım niteliğinde olsa da, zamanda bir yere yerleştirmek ve olayı basitleştirmek için bu savaşı 1914-18 savaşıyla özdeşleştirebiliriz). O halde, konumların formülü şöyle olacaktır:

*A*4–*B*3–*C*5–*D*6–*E*3–*F*6–*G*3–*H*1–*I*7–*J*3–*K*8–*L*2–*M*9–*N*6–*O*4

Bu parçanın zamansal yapısını bir öncekiyle karşılaştırırsak, konum sayısının fazlalığı dışında, çok daha karmaşık bir hiyerarşik iç içe geçme göze çarpar çünkü örneğin *M*, *L*'ye, *L*, *K*'ye, *K*, *I*'ya, *I* da geniş *D*-*N* prolepsisine dayalıdır. Üstelik belli anakroniler, mesela *B* ve *C*, temel konuma açık bir dönüş yapmadan yan yana getirilmiştir. Dolayısıyla bunlar aynı bağlılık düzeyindedir ve yalnızca birbirleriyle eşgüdüm halindedir. Son olarak, *C*5'ten *D*6'ya geçiş gerçek bir prolepsis yaratmaz zira 5 konumuna hiç dönmeyiz; dolayısıyla 5 (davet) ile 6 (öğle yemeği) arasında geçen zamanın basit bir eksiltisini oluşturur bu; eksilti ya da geri dönüşsüz ileri atlama, açıkça görülebileceği gibi bir anakroni değildir, yalnızca anlatının hızlandırılmasıdır (bunu

11. RH II, 82-83/P II, 712-713/SG, 120-21.

"süre" başlıklı bölümde ele alacağız): Hiç şüphesiz *zaman* ile bir bağı vardır fakat *sıra* bakımından ele alınan zaman değildir oysa bizi burada yalnızca bu ilgilendirmektedir; bu yüzden, salt ardışıklığı gösterebilmek için *C-D* geçişini köşeli ayraçla değil, yalnızca tireyle belirteceğiz. O halde tam formül şöyle olacaktır:

*A*4[*B*3][*C*5–*D*6(*E*3)*F*6(*G*3)(*H*1)(*I*7<*J*3><*K*8(*L*2<*M*9>)>)*N*6]*O*4

Kayıp Zaman'ın zamansal yapısının ana eklemlenmelerini incelemek amacıyla mikro-anlatı düzeyini artık geride bırakıyoruz. Söylemeye bile gerek yok, bu ölçekteki bir analiz, başka bir ölçeğe ait olan ayrıntıları ele alamaz ve dolayısıyla çok baştan savma bir basitleştirmeyle ilerler: Bu noktada mikro-yapıdan makro-yapıya geçiyoruz.

Kayıp Zaman'da kitabın ilk 6 sayfasını kaplayan ilk zamansal kısım, tam tarih vermek mümkün olmasa da, kahramanın hayatında epey geç bir dönemde yer alan bir ânı canlandırmaktadır:[12] Uykusuzluktan mustarip bir vaziyette erkenden yatmaya gittiği ve gecelerini ekseriyetle geçmişini hatırlayarak geçirdiği bir dönem. Bu nedenle, anlatı düzeni içindeki ilk zaman, hikâye düzenindeki ilk zaman olmaktan uzaktır. Birazdan sunulacak analiz uyarınca, hikâyedeki 5 konumunu daha baştan buna tahsis edelim. Yani: *A*5.

İkinci kısım (ST, 9–48), anlatıcının Combray'deki çocukluğunun o gayet kısıtlı ama hayli kayda değer epizodunun hikâyesidir; aktaran anlatıcı olsa da belli ki uyku fukarası kahramanın (burada Marcel Muller'in deyişiyle, *aracı öznenin* işlevini yerine getirmektedir)[13] anılarından esinlenmiştir: Kendisinin "yatmaya koyulma dramı" diye adlandırdığı ve Swann'ın ziyareti yüzün-

12. Nitekim anılan odalardan biri de, *Albertine Kayıp*'ın sonunda, *Yakalanan Zaman*'ın ise başında nakledilen ziyaret süresince Marcel'in uyuduğu şu Tansonville'deki odadır. Bu ziyaretten sonra gelmesi gereken uykusuzluk dönemi, savaş sırasında Paris (1916) epizodunu takip eden ve çerçeve içine alan klinik tedavilerinden biri ve/veya diğeriyle çakışabilir.

13. Muller, *Les Voix narratives*, Birinci kısım, İkinci bölüm vd Kahraman ile anlatıcı arasındaki ayrıma son bölümde geri döneceğim.

den adet haline getirdiği o iyi geceler öpücüğünden alıkonan annesinin, çağrılarına sonunda boyun eğip –belirleyici "ilk taviz"– geceyi onunla geçireceği şu meşhur sahne: *B*2.

Üçüncü kısım (ST, 48–49), bizi kestirme yoldan 5 konumuna, yani o uykusuzluk hallerine geri getirir: *C*5. Uykusuzluk hallerinde bir değişiklik yarattığı için dördüncü de muhtemelen bu dönemde bir yerlerde gerçekleşmiştir:[14] Kahramanımızın, çocukluğunun bir tarafını bütünüyle geri bulduğu şu madlen epizodudur bu (ST, 49–52), çocukluğunun o zamana dek gözle görülür bir unutuluşa itilmiş (ve öyle saklanmış) bir tarafıdır bu ("oyun ve yatmaya koyulma dramım haricindeki Combray"): *D*5′. Dolayısıyla bir beşinci kısım da geliyor, Combray'e ikinci geri dönüştür bu fakat zamansal aralık bakımından ilkinden çok daha geniştir çünkü bu kez (eksiltiler olmaksızın) Combray'deki çocukluğun tamamını kapsamaktadır. Bu yüzden, *Combray II* (ST, 52–186) bizim için *E*2′ vazifesi görecektir, *B*2 ile eşzamanlıdır ama büyük oranda onu aşmaktadır, tıpkı *C*5'in *D*5′′i aşarak içermesi gibi.

Altıncı kısım (ST, 187) 5 konumuna (uykusuzluk hallerine) geri döner, yani *F*5. Bu konum, kahramanın doğumundan önce bir tarihte gerçekleştiğinden, yer olarak hepsini önceleyecek anının tetiklediği yeni bir analepsis için sıçrama tahtası işlevi görür: *Swann'ın Bir Aşkı* (ST, 191–383) yedinci kısımdır, *G*1.

Sekizinci kısım o uykusuzluk hallerine oldukça kısa bir geri dönüşten (ST, 387) ibarettir, yani *H*5. Önceden duyurma ya da gösterme işlevi dikkatli okurun gözünden kaçmasa da bu konum bu kez yarıda kesilecek bir analepsis başlatır: Balbec'te Marcel'in odasındaki yarım sayfalık (hâlâ ST, 387) anımsama dokuzuncu kısımdır, *I*4. Bununla doğrudan eşgüdüm halinde olan ama uykusuzluk hallerinde cisimleşen o aktarma noktasına fark edilir bir dönüş olmadan, kahramanın Balbec'te konaklamadan birkaç sene önce Paris'te yaşadığı seyahate dair hayallerin anlatısıdır (bu da başlangıç noktasına ilişkin ola-

14. Madlenden sonra "bütün" Combray o uyku fukarasının anılarıyla birleşmiş olacak.

rak geriye dönüşlüdür); dolayısıyla onuncu kısım *J*3 olacaktır: Paris'teki ergenlik, Gilberte'le aşk, Mme Swann'ın çevresine katılım derken, bir eksiltiden sonra, Balbec'te ilk konaklama, Paris'e dönüş, Guarmantes muhitine giriş vb: Hareket bundan böyle rayına oturur, anlatı başlıca eklemlenmelerinde bir düzene girer ve kronolojik sırayla uyumlu hale gelir, öyle ki analiz düzeyimizdeki *J*3 kısmını *Kayıp Zaman*'ın kalanının tamamına (ve sonuna) yaymak için kullanabiliriz.

O halde, önceki uzlaşımlarımıza göre bu başlangıcın formülü şöyledir:

$$A5[B2]C5[D5'(E2')]F5[G1]H5[I4][J3...$$

Demek ki *Kayıp Zamanın İzinde*, kilit, stratejik olarak baskın bir konumdan, yani 5 konumundan (uykusuzluk) ve onun 5′ çeşidinden (madlen) –uykusuzluktan dertli ya da istemdışı hafıza mucizesinden nasiplenen "aracı özne"nin konumlarından– muazzam bir gidiş-geliş hareketiyle yola koyulur. Onun anımsamaları, 5-5′ noktasına vazgeçilmez bir tür aktarma noktası işlevi ya da –deyim yerindeyse– anlatıyı sürükleme ya da anlatı *sevkiyatı* işlevi bahşederek anlatının tamamını kontrol eder: *Combray I*'den *Combray II*'ye, *Combray II*'den *Swann'ın Bir Aşkı*'na, *Swann'ın Bir Aşkı*'ndan Balbec'e geçmek için dışmerkezli olsa da (çünkü sonra gelmektedir) merkezî olan bu konuma geri gelmek şarttır. Bu kontrol işlevi, Balbec-Paris geçişine dek aynı sıkılıkta sürecektir ama bu sonuncu kısım (*J*3), önceki kısımla eşgüdümlü olduğu için, yine aracı öznenin hatırlama faaliyetine bağlıdır ve dolayısıyla o da analeptiktir. Kendinden öncekilerle –kuşkusuz temel nitelikteki– farkı, bu analepsisin *açık* kalacak olması ve kapsamının da neredeyse bütün *Kayıp Zaman*'a yayılacak olmasıdır: Bu demektir ki bu analepsis, hafızanın yarattığı kendi başlangıç noktasıyla bu noktayı zikretmeden ve görünürde onu fark etmeden, kendi eksiltilerinden birinin potasında eriterek tekrar birleşecek ve onun ötesine geçecektir. Bu temel niteliğe sonra geri döneceğiz. Şimdilik yalnızca,

bizi odadan odaya, dönemden döneme, Paris'ten Combray'ye, Doncières'den Balbec'e, Venedik'ten Tansonville'e götüren şu ilk 6 sayfanın embriyonik hücresinde, tüm geri kalan gibi önceden içerilen bu zikzak hareketine, bu ilk –ve bir bakıma tanıtıcı ya da yakınlaştırıcı– kekemeliğe dikkat çekelim: 5-2-5-5'-2'-5-1-5-4-3... Ne var ki, tekrar eden dönüşlere rağmen dingin bir git-gel değildir bu zira bu durum sayesinde yeri saptanmış *Combray I*'i, daha geniş bir *Combray II*, daha önce olsa da zaten geri dönüşsüz bir harekete sahip bir *Swann'ın Bir Aşkı*, anlatının kesin biçimde harekete geçtiği ve kendi hızını aldığı bir *Memleket İsimleri: İsim* izleyecektir.

O kaçınılmaz olan *başlangıç zorluğunu* içimizden daha iyi defetmek için, deyim yerindeyse, onu taklit eden bu karmaşıkça yapılandırılmış açılışlar, öyle görünüyor ki en eski ve en uzun süren anlatı geleneğinin parçasıdır: *İlyada*'nın başındaki tek yönlü hareketi zaten belirtmiştik, buradaysa ortadan başlama uzlaşımına klasik dönemin tamamı boyunca anlatı içine yerleştirme (X'in dediğine göre Y demiştir ki...) uzlaşımının –*Jean Santeuil*'de hâlâ devam eden (buraya geri döneceğiz), anlatıcıya *sesini konumlandırma* zamanı bırakan kalıplar– ilave edildiğini ya da üstüne eklendiğini hatırlatmak zorundayız. *Kayıp Zaman*'ın girişinin o özgül niteliği, hiç kuşkusuz, hafızanın-tetiklediği edimleri ve dolayısıyla *başlangıçları* çoğaltmasıdır; bunlardan (sonuncu hariç) hepsi, sonradan, giriş niteliğindeki bir önsöz gibi görülebilir. İlk başlangıç (mutlak başlangıç): "Uzun zaman, geceleri erken yattım." İkinci başlangıç (otobiyografinin görünürdeki başlangıcı), altı sayfa sonra: "Combray'de her akşamüstü ..." Üçüncü başlangıç (istemdışı hafızanın arzı endam edişi), otuz dört sayfa sonra: "İşte, uzun zaman boyunca, geceleri uyanıp tekrar tekrar Combray'yi hatırladığımda, ..." Dördüncü başlangıç (madlen sonrası kalınan yerden devam, otobiyografinin gerçek başlangıcı) dört sayfa sonra: "... Combray'ye gittiğimizde, uzaktan, çepeçevre kırk kilometrelik bir mesafeden ..." Beşinci başlangıç, yüz kırk iki sayfa sonra: Başından itibaren Swann âşıktır (belki de gelmiş geçmiş *örnek alınacak* tek kısa roman, o

tüm Proust aşklarının ilk örneği), Marcel ve Gilberte'in ortak (ve gizli) doğumları ("Birçok aklı başında yazarın izinden giderek itiraf ediyoruz ki", diyecektir Stendhal burada, "kahramanımızın hikâyesine doğumundan bir sene önce başladık." Gerekli değişiklikleri yapmak kaydıyla ve öyle ümit ediyorum ki kafada en ufak bir yersiz şey olmadan, Teğmen Robert, Fabrice del Dongo için neyse, Swann da Marcel için odur denilemez mi?)[15] – o halde beşinci başlangıç: "Verdurin'lerin 'küçük yuva'sına, küçük 'topluluğu'na, küçük 'kabile'sine dahil olabilmek için..." İki yüz sayfa sonraki altıncı başlangıcı: "Uykusuz gecelerimde hayalini kafamda en sık canlandırdığım odalar arasında, ..." yedinci ve haliyle son bir başlangıç izler: "Ama zaten, bu gerçek Balbec'in kendisi de benim hayallerimdeki Balbec'ten çok farklıydı; ..." Bu kez hareket başlatılmıştır: Bundan böyle hiçbir zaman durmayacaktır.

Erim, Kapsam

Belli başlı eklemlenmelerinde, *Kayıp Zaman*'ın devamlılığının kronolojik sırayla uyum içinde düzenlendiğini dile getirmiştim fakat bu genel güzergâh, küçük noktalarda çok sayıda anakroninin varlığını dışlamaz: Kuşkusuz analepsis ve prolepsisler vardır ama aynı zamanda muhtemelen daha çok Proust anlatısına özgü olan ve her halükarda hem "gerçek" kronolojiden hem de klasik anlatı zamansallığından uzak olan daha karmaşık ve incelikli başka biçimler de vardır. Bu anakronilerin analizine girişmeden önce, burada yalnızca zaman boyutunun analiziyle ilgilendiğimizin ve bu analizin de yalnızca sıra sorunlarıyla sınırlı olacağının altını bir kez daha çizelim; hız ve sıklık sorunlarını ve bunların her çeşit anlatısal parçasını etkileyebildiği gibi anakronileri

15. Fakat Swann'ın o yatma zamanı sahnelerindeki rolü sembolik olarak *baba gibi* değil mi? Her şeyden öte, çocuğu ana kucağından mahrum bırakan kendisidir. Kanuni baba ise burada affedilmez bir lakaytlık, memnun etmek için şakacı ve şüphe uyandırıcı bir içtenlikle sahneye çıkmaktadır: "Çocuğun yanına git." Bu hercümerçten ne sonuç çıkarabiliriz?

de etkileyebilecek kip ve ses niteliklerini şimdilik bir kenara bırakıyoruz. Özellikle de anlatının doğrudan sorumluluk aldığı, dolayısıyla kendi çevresine göre aynı anlatı düzeyinde olan anakroniler (örneğin *İlyada*'nın 7-12. mısraları ya da *César Birotteau*'nün ikinci bölümü) ile ilk anlatının karakterlerinden birinin üstüne aldığı ve dolayısıyla ikinci bir anlatı düzeyinde göründüğü anakroniler (örneğin *Odysseia*'nın 9-12. kitapları [Ulysses'in konuşması] ya da *Tılsımlı Deri*'nin ikinci kısmında Raphael de Valentin'in otobiyografisi) arasındaki asli bir ayrımı bir kenara bırakacağız. Açıkçası (anakronileri fazlasıyla ilgilendirmesine rağmen onlara özgü olmayan) bu sorunla anlatı sesi üzerine olan bölümde tekrar karşılaşacağız.

Bir anakroni, "şimdiki" andan (yani hikâyede anakroniye alan açmak için anlatının yarıda kesildiği sıradaki andan) geçmişe ve geleceğe az çok uzanabilir: Bu zamansal mesafeye anakroninin *erimi* adını vereceğiz. Ayrıca, anakroninin kendisi de hikâye zamanında iyi kötü uzun bir süreyi kapsayacaktır: Buna da *kapsam* adını vereceğiz. Mesela Homeros *Odysseia*'nın 19. kitabında, Euryclea, Ulysses'in ayaklarını yıkamaya hazırlandığı sırada, uzun zaman öncesini, ergenliğinde izini hâlâ taşımakta olduğu o yarayı aldığı zamanki koşulları anımsattığında, bu analepsis (394-466. mısralar arasındadır) onlarca yıl süren bir erime ve birkaç günlük bir kapsama sahiptir. Bu şekilde tanımlandığında, anakronilerin statüsü salt bir azlık çokluk sorunu, her durum için özel bir ölçü meselesi, teoriden payını almamış bir kronometre işi gibi görünür. Halbuki erim ve kapsamı, anlatıdaki birtakım "yüksek" anlara bağlanma tarzları açısından –öyle pek de kılı kırk yarmadan– kategorilere ayırmak mümkündür (hatta bence böylesi kullanışlıdır da). Bu kategorileştirme, anakronilerin iki büyük sınıfına temelde aynı yoldan uygulanır fakat biz serimleme kolaylığı olsun diye ve fazla soyutlamaya düşmemek için öncelikle yalnızca analepsisleri ele alacağız ve süreci daha sonra genişleteceğiz.

Analepsisler

Her anakroni, *Jean Senteuil*'den kısacık bir parçanın yukarıda giriştiğimiz analizinde karşılaştığımız türden bir anlatısal sözdiziminde, içine girdiği –üzerine eklendiği– anlatı bakımından zamansal olarak ikinci, ilkine bağlı bir anlatı oluşturur. Bundan böyle anakroninin bu şekilde tanımlandığı durumlarda, söz konusu anlatının zamansal düzeyine "ilk anlatı" diyeceğiz. Daha önce gösterdiğimiz gibi elbette bu ikili ilişki daha karmaşık olabilir, hatta bir anakroni yanında getirdiği bir diğerine göre ilk anlatı rolüne soyunabilir ve daha da genel anlamda, bir anakroni açısından bağlamın bütünü ilk anlatı olarak alınabilir.

Ulysses'in yarasının anlatısı, *Odysseia*'nın "ilk anlatısı"nın zamansal çıkış noktasından çok bariz bir şekilde daha eski bir epizotla ilişkilidir, üstelik bu ilkeye göre "ilk anlatı"ya, Ulysses'in Phaiaklara anlattığı, Troya'nın düşüşüne kadar uzanan o geriye dönüşlü hikâyeyi de içine almasına izin versek bile bu böyledir. O halde, bütün kapsamı ilk anlatının kapsamı dışında kalan bu analepsisi *dışsal* diye tarif edebiliriz. Başlığından da rahatlıkla anlaşılacağı üzere ("Les Antécédents de César Birotteau" [César Birotteau'nun Geçmişi]), sözgelimi *César Birotteau*'nun, hikâyesi ilk bölümün gece sahnesiyle açılan dramından daha önce gerçekleşen ikinci bölümünde de aynı şey geçerlidir. Buna karşılık, *Madame Bovary*'de romanın başlangıç noktası olan Charles'ın okula girişinden besbelli sonra gerçekleşen Emma'nın manastırdaki yıllarının anlatıldığı altıncı bölümü *içsel* analepsis olarak tanımlayacağız ya da aynı şekilde, *Bir Yaratıcının Çektikleri*'nin, Lucien de Rubempré'in Paris serüvenlerinin anlatısının peşi sıra, okuru bu dönem boyunca David Séchard'ın Angoulême'deki hayatıyla tanıştırma vazifesi gören o başlangıcını da.[16] Ayrıca erimi ilk anlatının başlangıcından geriye giden, kapsamı ise sonraki bir noktaya doğru genişleyen *iç içe* analepsisler de tasavvur edebiliriz, hatta zaman zaman görebiliriz: *Manon Lescaut*'da, Asaletli Adam ile ilk buluşmadan birkaç sene önce başlayıp, aynı

16. Balzac, *Illusions perdues*, s. 550-643.

zamanda anlatılama zamanını da oluşturan ikinci buluşmaya dek uzanan Des Grieux hikâyesi için bu geçerlidir.

Bu ayrım, ilk bakışta göründüğü kadar yararsız değildir. Aslına bakılırsa dışsal ve içsel analepsisler (ya da karma analepsislerin iç kısmı), anlatı analizinin amaçları bakımından bana en azından bir noktada kayda değer görünen tamamıyla farklı şekillerde işler. Dışsal analepsis, tam da dışsal olduğu için, tek bir an bile ilk anlatıya müdahalede bulunmayı göze almayacaktır çünkü onun yegâne işlevi şu ya da bu "geçmiş" hakkında okuru aydınlatarak ilk anlatıyı doldurmaktır. Yukarıda değindiğimiz kimi örneklerde durum açıkça böyledir ve bir o kadar tipik şekilde, *Kayıp Zamanın İzinde* ve *Swann'ın Bir Aşkı* için de aynısı geçerlidir. İçsel analepsislerde ise durum farklıdır: Zamansal alanı ilk anlatının zamansal alanının içinde olduğundan, çok bariz bir fazlalık ya da çakışma riski taşırlar. Dolayısıyla bu müdahale sorunlarına daha yakından bakmak zorundayız.

"Dış-anlatıcılı" ("*heterodiegetik*")[17] diye adlandırmayı önerdiğim içsel analepsisleri, yani ilk anlatının içeriğinden (ya da içeriklerinden) farklı bir hikâye hattıyla (dolayısıyla da bir hikâye içeriğiyle) alakalı olan analepsisleri şimdilik bir kenara bırakıyoruz. Bu tür analepsisler klasik bir şekilde, ya "geçmiş"ini anlatıcının aydınlatmak istediği, yeni tanıştığımız bir karakterden (önceden bahsi geçen bölümde Flaubert'in Emma için yaptığı gibi) ya da bir süre için gözden kaybolmuş fakat yakın geçmişini göz önüne sermek zorunda olduğumuz bir karakterden bahseder (*Bir Yaratıcının Çektikleri*'nin başlarında David'in durumunda olduğu gibi). Bunlar muhtemelen analepsislerin en geleneksel işlevidir ve zamansal çakışma burada gerçek anlatı müdahalesini gerektirmez. Sözgelimi, Faffenheim Prensi, Villeparisis resim odasına girdiği sırada, bizi bu durumun nedeninden –Manevi ve Siyasi İlimler Akademisi'ne adaylığındaki kararsızlıklar[18]– geriye dönüşlü o birkaç sayfalık konudan ayrılma haberdar eder ya da Marcel'in Mlle. de Forcheville olmuş Gilberte Swann'la

17. Genette G., *Figures II* (Paris, 1969), s 202.
18. RH I, 899-904/P II, 257-263/GT, 220-225.

tekrar karşılaşıp isimdeki bu değişmenin nedenleri kendisine açıklandığında durum budur.[19] Swann'ın evliliği, Saint Loup ve "Genç Cambremer"'in evlilikleri ve Bergotte'un ölümü, ilk anlatının ayrıcalığını katiyen ihlal etmeden hikâyenin ana temasına (Marcel'in otobiyografisi) olayın ardından yetişir.[20]

İçsel "*homodiegetik*" (iç-anlatıcılı) analepsislerde, yani ilk anlatıyla aynı eylem hattını ele alan içsel analepsislerde durum çok farklıdır. Müdahale riski burada açıktır, hatta görünüşte kaçınılmazdır. Aslında iki kategoriyi burada yeniden ayırt etmemiz gerekiyor.

"Geri dönüşler" ya da *tamamlayıcı* analepsisler adını verdiğim ilki, anlatıda önceki bir boşluğu olay gerçekleştikten sonra dolduran geriye dönüşlü kısımları kapsar (anlatı bu suretle zamanın akışından kısmen bağımsız bir anlatı mantığına göre geçici atlamalar ve az çok gecikmiş telafilerce örgütlenir). Bu eski boşluklar basit eksiltiler, yani zamansal süreklilikteki kesintiler olabilir. Mesela Marcel'in 1914'teki Paris konaklaması, kahramanın klinikte geçirdiği birkaç "uzun yıl"ın eksiltisini kısmen kapatan 1916'daki öbür Paris ziyareti vesilesiyle nakledilir;[21] pembeli hanımla Adolphe amcanın evindeki buluşma,[22] Combray anlatısının ortalarında, Marcel'in çocukluğunun Paris bölümüne bir kapı aralar; burayı saymazsak, *Swann*'ın üçüncü bölümüne dek tamamıyla gizli kalmış bir bölümdür bu. Çok açık ki yalnızca geriye dönüşlü kısa anıştırmalar yoluyla öğrendiğimiz Marcel'in hayatındaki birtakım olayları, bu türden zamansal boşluklara farazi şekilde yerleştirmek zorundayız: Büyükannesiyle ilk Balbec gezisi öncesindeki bir Almanya gezisi, Doncières epizodu öncesinde Alplerde konaklama, Guermantes yemeği öncesinde Hollanda'ya gezi ya da bir kez daha, Charlus'le son gezinti sırasında bir parantez açılarak anımsatılan –bu dönemki

19. RH II, 786-792/P III, 574-582/AK, 159-66.
20. RH I, 358-361/P I, 467-71/ÇAGKG, 41-46; RH II, 849-856/P III, 664-673/AK, 250-59; RH II, 506-510/P III, 182-188/M, 178-84.
21. RH II, 900-913/P III, 737-755/YZ, 46-65/; krş. RH II, 889/P III, 723/YZ, 33.
22. RH I, 55-60/P I, 72-80/ST, 76-84.

ordu hizmetinin uzunluğuna bakılırsa yerini belirlemesi bir hayli zor olan– o askerlik yılları.[23]

Fakat bunun kadar katı bir zamansallıkta olmayan, artzamanlı bir kısmın çıkarılmasıyla değil, anlatının genel anlamda kapsadığı dönemdeki bir durumun temel taşlarından birinin atlanmasıyla oluşan başka tür bir boşluk daha vardır. Bir örnek: aile üyelerinden birinin varlığını muntazaman gizlerken çocukluğunu anlatma olgusu (*Kayıp Zaman*'ı gerçek bir otobiyografi olarak alsaydık, Proust kardeşi Robert karşısında böyle yapıyor olurdu). Burada anlatı, eksiltide olduğu gibi bir zaman parçasını atlamaz, yalnızca verili bir bileşeni *yana kaydırır*. Bu tür yana doğru eksiltilere, retorik kullanımı haddinden fazla zorlamayıp etimolojiye uyarak, *paralipsis* adını vereceğiz.[24] Zamansal eksilti gibi paralipsis de geriye dönüşlü doldurmalara gayet uygundur. Örneğin Swann'ın ölümü ya da daha net ifadeyle bunun Marcel üzerinde bıraktığı etkiler (çünkü ölümün kendisi kahramanın otobiyografisinin dışında düşünülebilir ve bu nedenle dış-anlatıcılıdır) kendi yerinde nakledilmemiştir; oysa kural olarak, o geriye dönüşlü ölüm haberi kendini hissettirmeye başladığı sırada, Swann'ın (Guarmantes davetindeki) son görünüşüyle Charlus-Verdurin'in konser günü arasında zamansal bir eksiltiye yer yoktur;[25] bu demektir ki, Marcel'in duygusal hayatındaki bu çok önemli olayın ("Swann'ın ölümü benim için sarsıcı bir

23. RH I, 544/P I, 718/ÇAGKG, 283; RH I, 773/P II, 83/GT, 83; RH I, 1090/P II, 523/GT, 438; RH II, 954/P III, 808/YZ, 117. Elbette bu geriye dönüşlü bilgi parçalarını, anlatı analizinin kuralına uyarak, tam bir ciddiyetle aldığımızı varsayıyoruz. Fakat eleştirmen bu tür anıştırmaları kendi payına yazar sapkınlığı olarak da alabilir ya da belki de Proust'un biyografisi bir an için Marcel'inkine yansıyordur.

24. Retorikçilerin paralipsisi daha çok gerçek olmayan bir atlamadır ve buna söz açmazlık da denir. Burada ise, *kenara bırakma* ile *olduğu yerde bırakma* arasındaki karşıtlık türünde, anlatısal bir değişmece olarak paralipsis ile eksilti karşı karşıya getirilir. Paralipsisle daha sonra *kipin* bir unsuru olarak tekrar karşılaşacağız.

25. RH II, 518/P III, 199-201/M, 195-198. Meğerki eksiltiyi *Mahpus*'un başında Albertine'le ortak yaşamlarının ilk aylarının yinelemeli ele alınışı olarak almayalım.

rüzgâr yaratmıştı o zamanlar") paralipsis düzeyinde yana doğru atlanmış olduğunu varsaymak zorundayız. Hatta daha belirgin bir örnek: Annesinin sözde mucizevi müdahaleleri yüzünden Marcel'in Guarmantes Düşesi'ne karşı tutkusunun yitip gitmesi, özel bir tarihi olmayan ("Bir gün, ...") geriye dönüşlü bir anlatının konusudur[26] ama hastalıklı büyükannesi de bu sahneye dahil edilmiş olduğundan, bunu *Guarmantes II*'nin ikinci bölümünden önceye (I, 965) yerleştirmek zorundayız fakat elbette I, 861-862'den de sonraya Oriane'nın şu henüz onu "cezbetmeye bir son vermemiş" olduğuna tanık olduğumuz yere yerleştireceğiz. Yine de tanımlanabilir bir zamansal eksilti yoktur; bu yüzden, Marcel iç dünyasının her şeye rağmen bu son derece önemli yönünü, bize yerli yerinde bildirmeden geçmiştir. Ne var ki en dikkate değer örnek –muhtemelen eleştirmenler ciddiye almaya yanaşmadığından, nadiren el attıkları bir örnektir– Marcel, Léonie Hala'nın kanepesini bir çöpçatana verdiği sırada, "aşkın hazlarını ilk defa" bu kanepe üzerinde onunla tatmış olduğunu öğrendiğimiz şu gizemli kuzendir;[27] üstelik bu, başka bir yerde de değil, Combray'de ve epey eski bir tarihte olur çünkü "elektriklenme"[28] sahnesinin "Léonie Hala'nın ayakta olduğu bir saat"te yaşandığını açıkça belirtir ve biz başka bir bağlantıdan da, Léonie'nin son yıllarında artık odasından çıkmadığını biliyoruz.[29] Mazide kalmış bu sırrın muhtemel tematik değerini bir tarafa bırakalım, hatta *Combray* anlatısındaki atlama

26. RH I, 983/P II, 371/GT, 325.
27. RH I, 440/P I, 578/ÇAGKG, 147.
28. "(Küçük bir) kuzin. Benim ilk deneyimim: I, 578 [ÇAGKG, 147]" diye belirtmektedir Clarac-Ferré dizini, itidalli ve açık bir şekilde.
29. Leonie'nin birbirine bitişik iki odası olduğu ve birini havalandırırken diğerine geçtiği doğrudur (RH I, 37-38/P I, 49/ST, 54). Fakat durum böyle olsa da, sahne son derece tehlikelidir. Öte yandan, bu "kanepe" ile sayfa 55'te (P I, 50) betimlenen yatak (Marcel çok gençken, "itiraf edilmeyen bir açgözlülükle" birlikte hep dönüp dönüp "gömüldüğü", "ortalama, yapışkan, yavan, ağır meyve koku"su olan çiçekli bir yorgan serili yatak) arasındaki bağlantı açık değildir. Biz bu sorunu uzmanlara bırakalım ve şunu anımsayalım, *Les Plaisirs et les jours*'da yer alan "Confession d'une Jeune Fille'deki "elektriklenme" on dörtlük bir kadın kahraman ile "zaten ahlakı bozuk olan on beşlik bir kuzin" arasındadır.

olayının katışıksız bir zamansal eksilti olduğunu kabul edelim: *Karakterin*, muhtemelen bu sebebe istinaden, aile tablosunda atlanmış olması sansürlemeye bile daha yakın duruyor. Bu nedenle kanepedeki o küçük kuzen, bizim için –her yaşın kendi hazları var– paralipsis üzeri bir analepsistir.

Şimdiye dek, analepsislerin, geçmiş tarih içinde her zaman tek bir noktaya yerleştirilecek eşsiz bir olayı içeriyormuş gibi (geriye doğru olan) yerinin saptanmasıyla ilgilendik. Aslında, geriye dönüşlerden bazıları tek tek olaylarla ilgili olmasına rağmen, yinelemeli eksiltilere,[30] yani geçen sürenin tek bir parçasıyla değil, birbirinin benzeri ve bir yere kadar mükerrer gibi düşünülen birkaç parçasıyla ilgili olan eksiltilere de işaret edebilir. Bu nedenle, pembeli hanımla görüşme, Adolphe amcayla anlaşmazlıktan önceki bir seneyi, Marcel ve ailesinin Paris'te yaşadığı süre zarfındaki kış aylarından birini anlatıyor olabilir: Tekil bir olay olduğu kesin fakat bizim açımızdan olayın tam yerinin saptanması işi, tekillik düzleminde değil (belirli bir kış), tür ya da sınıf (bir kış) düzeyinde olacaktır. Analepsisin naklettiği olay kendiliğinden yinelemeli olursa, bu daha fazla böyledir. Mesela, "küçük çete"nin *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'da ilk ortaya çıktığı gün, Rivebelle'de ilk kez gerçekleşmeyecek bir akşam yemeğiyle sona erer; bu yemek, anlatıcı için önceki dizilere bir geri dönüş fırsatıdır ve tekrar eden eylemler ile birinin hikâyesi üzerinden tüm önceki akşam yemeklerinin anlatılması için, daha çok şimdiki zamanın hikâyesinde yazılmış bir geri dönüştür bu:[31] Belli ki eskiye dönüşün doldurduğu eksiltinin kendisi de yinelemeli olmak zorundadır. Benzer şekilde, Paris'e döndükten sonra Balbec'i son bir yoklamadan[32] ibaret olup *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'ı bağlayıcı bir şekilde sonlandıran analepsis de, genç arkadaşları güneş tarafındaki iskelenin yanında volta atarken ve penceresinin altında sabah konseri verilirken Marcel'in bütün konaklama süresince her sabah öğleye kadar doktorunun tali-

30. Yinelemeliden genel olarak üçüncü bölümde bahsedeceğiz.
31. RH I, 609-617/P I, 808-823/ÇAGKG, 378-393.
32. RH I, 713-714/P I, 953-955/ÇAGKG, 501.

matıyla yapmak zorunda olduğu tüm şekerlemelerle ilintilidir; bu analepsis, *Kayıp Zaman*'ın bu bölümünün eve üzgün dönmenin sıkıntısıyla değil, hep aynı kalan yaz güneşinin o şahane molasıyla (altın ara) sona ermesine olanak tanır.

Tam anlamıyla, *yinelenen* analepsis ya da "anımsama" adını vereceğimiz ikinci tür (içsel) iç-anlatıcılı analepsislerle birlikte artık dolambaçlı yollardan kaçamıyoruz zira burada anlatı açık bir şekilde, bazen doğrudan doğruya, kendi yolunun izini sürmektedir. Elbette bu anımsatıcı analepsisler, çok geniş metinsel boyutlara nadiren ulaşabilir; bunlar daha çok, anlatının kendi geçmişine dönük anıştırmalarıdır, Lämmert'in deyişiyle *Rückgriffe*, yani "geriye dönük algılar"dır.[33] Buna karşın, anlatısal ekonomide, özellikle Proust'la elde ettikleri önem, anlatı kapsamlarındaki darlığı fazlasıyla telafi etmektedir.

Guermantes daveti boyunca istemdışı hafızadan çıkagelip anlatıda (madlendekinin aksine) daha önceki bir zamana gönderme yapan şu üç hatırlamayı belli ki bu anımsamalara dahil etmek zorundayız: Venedik'te konaklama, ağaç dizisinin önünde trenin duraklaması, Balbec kumsalındaki ilk sabah.[34] Geçici ve sıradan özellikleri nedeniyle, bilerek seçilmiş ya da tasarlanmış, en saf haldeki anımsamalardır bunlar. Ama diğer yandan şimdi ile geçmişin bir mukayesesi anlamına gelmektedir; kendi içinde acılarla dolu olan bir geçmişi canlandırsa bile, hatırlama ânı her zaman sevinçten havalara uçuracak nitelikte olduğundan bir kerelik rahatlama sağlayan bir mukayesedir bu: "bana bu kadar hoş gelen şeyin, bir gün önce gözlemekten ve tasvir etmekten sıkıntı duyduğum ağaç dizisi olduğunu anladım."[35] Benzer ama

33. Eberhart Lämmert, *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart, 1955), ikinci bölüm.
34. RH II, 997-999/P III, 866-69/YZ, 174-179; krş. RH II, 820-840/P III, 623-655/AK, 211-242; RH II, 988/P III, 855/YZ, 163 ve RH I, 510-511/P I, 672-674/ÇA-GKG, 240-241.
35. RH II, 998/P III, 868/YZ, 174. Ağaç dizisinden önceki o sıkıntı hissinin, Marcel için, gelişmemiş bir edebi yeteneğin ve bu yüzden hayatındaki o başarısızlığın bir göstergesi olduğunu unutmayalım.

bir bakıma da farklı iki durum arasındaki mukayese, sıklıkla, istemdışı hafızanın herhangi bir etkisinin bulunmadığı anımsamaları da harekete geçirir: Sözgelimi, Guermantes Dükü'nün Parme Prensesi hakkındaki sözlerinin ("Senin çekici olduğunu düşünüyor"), kahramana Mme. de Villeparisis'nin bir başka "haşmetli", Lüksemburg Prensesi hakkındaki o tıpatıp benzer sözleri hatırlatması ve anlatıcıya da bize hatırlatma fırsatı vermesi.[36] Buradaki vurgu benzerlik üzerinedir. Saint-Loup, Egeria Rachel'ini, onun o eski günlerdeki şu küçük metres olduğunu ânında fark eden Marcel'le tanıştırdığı sıradaki vurgu ise ("birkaç yıl önce... genelev patronuna: 'Yarın akşam bana birisi için ihtiyacınız olursa çağırtırsınız' diyen kadın"[37]) zıtlık üzerinedir. Bu alıntılanan cümle, *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'da Rachel'in sarf ettiği şu sözlerle kelimesi kelimesine aynı etkiyi yaratmaktadır: "Öyleyse anlaştık, yarın boşum; biri çıkarsa bana haber vermeyi unutmayın."[38] *Guermantes*'taki farklılık şu sözlerle, deyim yerindeyse, zaten öngörülmüştür: "Başka şekilde ifade ederek yalnızca işin adını değiştirmiş olacak: 'Bana ihtiyacınız olursa' ya da 'Birisine ihtiyacınız olursa.'" Rachel'in, adeta ilk bölümün metninden koparılmış o geçmiş alışkanlığıyla ilgili paragrafın ikinci bölüme taşınması sebebiyle, anımsamanın bu örnekte saplantılı bir kesinliği haiz olduğu ve iki bölümü doğrudan birbirine bağladığı görülmektedir. Çarpıcı bir taşıma örneği ya da dilerseniz, bir anlatısal savurma.

Yine, Marcel'in Albertine karşısında sergilediği korku ile daha önce Gilberte'in önünde, "onu bırakmak için kendinde hâlâ yeterli güç kalmışken"[39] sergilediği cesaret arasında, *Mahpus*'ta geçen bir karşılaştırma. Bu dönüş, geçmiş epizoda kendi zamanında henüz sahip olmadığı bir anlamı geriye dönüşlü olarak kazandırır. Bir olay olduktan sonra, ya pek de özgün olmayan bir şeyi manidar kılarak ya da ilk yorumu çürütüp yerine bir

36. RH I, 1022/P II, 425/GT, 366; krş. RH I, 531/P I, 700/ÇAGKG, 264-265.
37. RH I, 827/P II, 158/GT, 134.
38. RH I, 439/P I, 577/ÇAGKG, 146.
39. RH II, 622/P III, 344/M, 340.

yenisini koyarak geçmiş hadiselerin anlamını değiştirmek, aslında anımsamaların *Kayıp Zaman*'daki en değişmez işlevidir.

İlk yönteme, anlatıcı, filbahriler hadisesini kaleme aldığı sırada kendisi tarafından gayet net bir şekilde dikkat çekilmektedir: "Bir kez daha, o anda, bütün bunlar son derece doğal, olsa olsa biraz karışık ama kesinlikle *önemsiz* göründü gözüme" ve yine: "O günkü küçük olayın korkunç *manasını* tamamen gözden kaçırmış, bunu çok uzun zaman sonra anlayabilmiştim ancak."[40] Bu mana, Andrée tarafından Albertine'in ölümünden sonra anlaşılacaktır[41] ve bu ertelenen yorum durumu, ikili anlatının neredeyse mükemmel bir örneğini sunar bize: İlki Marcel'in (o çocuksu) bakış açısından, diğeri de daha sonraları her çeşit "kargaşa"nın kilidini açacak anahtar nihayet sağlandığında, Andrée ve Albertine'in (aydınlanmış) bakış açısından. Gilberte ile Robert'in kızı olan Mlle. de Saint-Loup'la geç kalan buluşma,[42] Marcel'e hayatındaki belli başlı epizotlarını çok daha eksiksiz bir şekilde genel bir "yeniden sergileme" fırsatı sunacaktır; dağınıklık yüzünden o zamana dek manasızlıkta kaybolmuş ve şimdi birdenbire tekrardan birbirine bağlanarak manalı bir hale gelen epizotlardır bunlar çünkü tümü birden, Swann ve Guermantes kökenli, pembeli hanımın torunu, Charlus'un yeğeni olan, Combray'nin her "iki tarafı"nı, hatta Balbec'i, Champs-Elysées'yi, La Raspeliére'i, Oriane'ı, Legrandin'i, Morel'i, Jupien'i... akla getiren şu küçük çocuğun hayatına bağlıdır artık: Tesadüf, olumsallık, keyfiyet yel yeperek silinip gitmiş, onun hayatının resmi birdenbire bir yapının ağında ve bir anlamın bütünlüğünde "yakalanmıştır."

Mananın ileri sarkıtılması ya da ertelenmesi ilkesi,[43] Barthes'ın *S/Z*'de çözümlediği *muamma* mekanizmasına harfiyen

40. RH II, 415-416/P III, 55-54/M, 52-53: Marcel filbahrilerle eve dönerken bazı alerjileri bahane edip onu hemen gitmekten alıkoyan Andrée'ye rastlar. Gerçekte Andrée, Albertine'le yüz kızartıcı bir vaziyetin içindeydi o gün.
41. RH II, 803-804/PIII, 600-601/AK, 185-186.
42. RH II, 1125-1126/P III, 1029-1030/YZ, 334-335.
43. Bkz. Jean-Yves Tadié, Proust et le roman (Paris, 1971), s. 124.

uymaktadır; üstelik *Kayıp Zaman* gibi fevkalade incelikli bir çalışmanın bu mekanizmadan gerektiğinde yararlanıyor olması, bu çalışmayı popüler romanların tam karşı cephesine koyanları muhtemelen şaşırtacaktır – kuşkusuz kendi manası ve estetik değeri açısından böyledir ama tekniği açısından her zaman aynı şey söylenemez. Fanatik Yahudi düşmanı çadırından çıktığında, *Genç Kızlar*'daki şu sadece "Arkadaşım Bloch'tu" gibi komik bir biçimde olsa bile, *Kayıp Zaman*'da, "o, Milady'di" ile ilgili bir şey vardır.[44] Okur, pembeli hanımın kimliğini öğreninceye dek, tıpkı kahramanımız gibi bin sayfadan fazla bekleyecektir (tabii eğer kendi başına önceden tahmin etmemişse).[45] Marcel *Le Figaro*'da makalesi yayımlandıktan sonra, "Sanilon" imzalı günlük dilde ve cana yakın bir üslupla yazılmış bir mektup alır: "Bana bu mektubu yazanın kim olduğunu öğrenemediğime üzüldüm"; biz de onunla birlikte sonradan bu kişinin Théodore olduğunu öğreniriz: Eski manavın çırağı ve aynı zamanda Combray kilise korosu mensubu.[46] Marcel Guermantes Dükü'nün çalışma odasına girdiğinde, küçük, taşralı, çekingen ve yoksul görünümlü bir burjuvanın önünden geçer: Bouillon Dükü'dür o![47] Uzun boylu bir hanımefendi ona cadde üzerinde kur yapar: O da Mme. d'Orvilliers çıkar![48] Şu küçük La Raspelière treninde, koca suratlı, hafifmeşrep bir kadın *Revue des Deux Mondes* okumaktadır; kim olsa beğenirsiniz: Şerbatoff Prensesi![49] Albertine ölmeden kısa süre önce, Bois'te gözüne ilişen sarışın bir kız, sonrasında ona öyle bir bakış atar ki Albertine tahrik olur: Guermantes resim odasında tekrar karşılaştığında bu kişinin Gilberte olduğu anlaşılır![50] Bu teknik o kadar sık kullanılır ve o kadar açık bir şekilde arkaplan ve norm oluşturur ki karşıtlık ve sapma için bazen onun istisnai yokluğu ya da sıfır derecesiyle oynanabilir.

44. RH I, 558-559/P I, 738/ÇAGKG, 301.
45. RH I, 907/P II, 267/GT, 228.
46. RH II, 798 ve 874/P III, 591 ve 701/AK, 176 ve YZ, 11.
47. RH I, 1125 ve II, 61/P II, 573 ve 681/GT, 492 ve SG, 88.
48. RH I, 985 ve II, 88/P II, 373 ve 721/GT, 327 ve SG, 128.
49. RH II, 184 ve 208/P II, 858 ve 892/SG, 267 ve 302.
50. RH II, 777 ve 789/P III, 563 ve 574/AK, 149 ve 160.

Küçük La Raspelière treninde siyah gözlü, manolya tenli, çok alımlı, hızlı konuşan, sakin, şakacı harikulade bir kız bulunmaktadır: "'Onunla tekrar görüşmeyi o kadar isterdim ki!' diye haykırdım. 'Telaşlanmayın, nasılsa tekrar karşılaşılır,' diye cevap verdi Albertine. Bu örnekte yanılıyordu; sigara içen güzel kızla bir daha ne karşılaştım, ne de kim olduğunu öğrenebildim."[51]

Gelgelelim, anımsamanın Proust'taki en tipik kullanımı, kuşkusuz, meydana geldiği sırada zaten bir anlam yüklenmiş bir olayın bu ilk yorumunun daha sonra başka bir yorumla (daha iyi olması şart değildir) değiştirildiği durumdur. Bu teknik, romanda anlamın yayılımı ve Proustçu hakikat çıraklığını niteleyen o aralıksız "lehten aleyhe dönüş"ün elde edilmesi için açıkçası en etkili yöntemlerden biridir. Saint-Loup, Marcel'le Doncières'de cadde üzerinde karşılaştığında, görünüşte onu tanımaz, hatta sanki askermiş gibi soğuk bir şekilde selamlar: Daha sonradan, gerçekte tanıdığını ama durmak istemediğini öğreniriz.[52] Büyükanne Balbec'te, Saint-Loup'tan kafasında o güzel şapkasıyla fotoğrafını çekmesinde rahatsız edici ve gereksiz bir şekilde ayak direr: Ölmekte olduğunu bildiği için, torununa hasta bakışlarını gizleyen bir yadigâr bırakmak ister.[53] Mlle. Vinteuil'ün şu Montjouvain'in kutsallığını bozan kız arkadaşı, aynı dönemde, kendini yedi sesli bestenin okunamayan o ilk taslaklarını nota nota tekrar oluşturmaya yürekten adamıştır,[54] vb. Odette'in, Gilberte'in, Albertine'in ya da Saint-Loup'nun geriye dönüşlü, hatta ölümden sonra ortaya çıkan suretlerinin bozulup yeniden yapıldığı uzun ifşaat ve itiraflar zincirini biliyoruz: Mesela Champs-Elysées'de özel bir akşamda Gilberte'e eşlik eden o delikanlı, "erkek kılığındaki Léa'ydı";[55] banliyö kentindeki gezintiyle gazetecinin tokatlandığı gün, Rachel, Saint-Loup için sadece bir "paravan"dı ve Balbec'te Saint-Loup

51. RH II, 202/P II, 883/SG, 292-93.
52. RH I, 813 ve 841/P II, 138 ve 176/GT, 90 ve 149.
53. RH I, 593 ve II, 127-128/P I, 786 ve II, 776/ÇAGKG, 347 ve SG, 184-85.
54. RH I, 123-127 ve II, 562/P I, 160-65 ve III, 261/ST, 161-166 ve M, 257.
55. RH I, 474 ve II, 868/P I, 623 ve III, 695/ÇAGKG, 190-191 ve AK, 280.

kendisini Grand Hôtel'in asansör görevlisiyle birlikte odaya kilitlemişti;[56] cattleyaların akşamında, Odette Forcheville'den geliyordu;[57] son olarak, Albertine'in Andrée'yle, Morel'le, hatta Balbec ve başka yerlerdeki genç kızlarla olan ilişkisine çekilen gecikmiş ayarları da unutmayalım[58] ama öte yandan, bundan da korkunç bir ironiyle, Albertine'le Mlle. Vinteuil'in arkadaşı arasındaki o yüz kızartıcı münasebet (isteksizce kabul edilmesi Marcel'in arzusunu daha da netleştirmiştir) salt bir uydurmadır: "Ben de aptalca bir mantık yürütüp, o genç hanımlarla tanıştığımı söylersem sizin ilginizi çekeceğimi sandım."[59] Amaca ulaşılmıştır ulaşılmasına ama sonucunu bildiğimiz başka bir yolla (züppelikle değil, kıskançlıkla).

Erkek arkadaşın ya da âşık kadının erotik alışkanlıklarının bu ifşaları açıkçası temeldir. Ama ben daha fazla temel (Proust'un dilinde "*capitalissime*", temel önemde) bulmaya ayartılıyorum –çünkü kahramanın dünya görüşünün (Combray evreni, iki tarafın karşıtlığı, "zihnimin toprağının derinlikleri"[60]) tam da zeminine dokunmaktadır; Tansonville'deki geçe sarkan konaklama vesilesiyle ve Gilberte de Saint-Loup'nun da bilmeden aracı olmasıyla gerçekleşecektir şu yeniden yorumlamalar dizisi. Daha önce başka bir yerde,[61] Gilberte Marcel'e, hem Vivonne kaynağının yalnızca "kabarcıkların yükseldiği kare bir yalak gibi bir şey" olduğunu (ki "cehennemin girişi kadar dünya dışı bir şey hayal ediyordu" o), hem de Guermantes ile Méséglise'in, onun düşündüğü kadar birbirinden böylesi uzak, böylesi "bağdaşmaz" olmadığını, kişinin kısa bir yürüyüşle "Méséglise üzerinden Guermantes'a gidebildiği"ni ona ifşa ettiğinde onun düşünce dünyasında yarattığı "doğrulama"nın –ki bu bir çürütmedir– önemini çeşitli düzeylerde göstermeye çalışmıştım. "Hayatın

56. RH I, 825-844 ve II, 859/P I, 155-80 ve III, 681/ST, 156-180 ve AK, 269-70.
57. RH I, 177 ve 284/P I, 231 ve 371/ST, 240 ve 242 ve 372.
58. RH II, 744-745/P III, 515/AK, 98; RH II, 751/PIII, 525/AK, 108; RH II, 802-803/P III, 599-601/AK, 184-185.
59. RH II, 370 ve 617-618/PII, 1120 ve III, 337/SG, 530 ve M, 343.
60. RH I, 141/P I, 184/ST, 184.
61. Figures (Paris, 1966), s. 60 ve Figures II, s. 242.

getirdiği yeni ifşaların" öteki yüzünde ise, Tansonville'in vaktiyle akdiken çiçekli o sarp yolunda, Gilberte'in ona âşık olduğuna ve dahası ona yönelttiği ifadesiz bakışlarının çok açık bir anlam taşıdığına dair şaşırtıcı bilgi bulunmaktadır.[62] Marcel hiçbir şey anlamamış olduğunu ve -büyük hakikati, yani- "gerçek Gilberte'in, gerçek Albertine'in, belki de ilk anda bakışlarıyla kendilerini ele verdiklerini...; biri pembe akdiken çalısının orada, öbürü de sahilde" olduğunu ve dolayısıyla anlayışsızlık yüzünden -aşırı düşünmeden ötürü- daha o ilk anda "fırsatı kaçırdığını" fark eder.

Gilberte'in yanlış anlaşılan ifadesiyle bir kez daha bütün o engin Combray coğrafyası yeniden şekillenir. Gilberte'in Marcel'i -hatta Théodore ve (Putbus Barones'inin gelecekteki oda hizmetçisi ve tam bir erotik cazibe sembolü olan) kız kardeşi dahil olmak o çevredeki diğer haylazları da- kendisiyle birlikte Roussainville-le-Pin burcunun harabelerine götürmek istemiştir: Marcel'in süsen kokulu küçük odasındaki münferit zevklerinin ve Méséglise kırlarındaki dolanmalarının dikey bir "sırdaşı" olan şu fallik burç.[63] Fakat o zamanlar burcun daha da fazlası olacağından kuşkulanmamıştır: Yasaklanmış zevklerin -sunulan, ulaşılabilir ama tanınmamış, "esasen çok yakınımdaki"[64]- gerçek mekânı. Roussainville, hatta düzdeğişmeceyle bütün bir Méséglise tarafı[65] bile, zaten Ova Şehirlerdir, "vaat edilmiş [ve] lanetlenmiş topraklardır."[66] "Surlarından içeriye hiç girmediğim...

62. RH I, 108 ve II, 866/P I, 141 ve III, 694/ST ve AK.
63. RH I, 10 ve 121/P I, 12 ve 158/ST, 18-19 ve 159.
64. RH II, 868/P III, 697/AK, 281.
65. Méséglise tarafının cinselliği cisimleştirdiğini şu cümle açıkça ortaya koymaktadır: "O zamanlar öylesine coşkuyla istediğim şeyi, eğer ben anlayabilmiş, bulabilmiş olsaydım, Gilberte yeniyetmeliğimde bana tattıracaktı. Gilberte, o dönemde, gerçekten de zannettiğimden çok daha fazla Méséglise tarafına aitmiş meğer." (RH II, 868/P III, 697/AK, 281.)
66. Fırtınanın etkisi altındaki Roussainville, düpedüz (tıpkı daha sonraları düşman ateşi altında kalacak olan Paris gibi) yıldırımın etkisi altındaki o Sodom ve Gomorra'dır: "Karşımızda, ta uzaklarda görünen, surlarından içeriye hiç girmediğim, vaat edilmiş veya lanetlenmiş toprak Roussainville, az sonra, bizim bulunduğumuz yerde yağmur dindiğinde, Kutsal Kitap'taki bir köy gibi evleri yanlamasına kam-

Roussainville": Nasıl bir kaçırılmış fırsat, nasıl bir pişmanlık! Yoksa neyin inkârı? Evet, Bardèche'in de ifade ettiği gibi görünüşte pek masum olan o Combray coğrafyası, "birçokları gibi deşifre edilmeyi gerektiren bir kırsaldır."[67] Gelgelelim, bu deşifre edilme, diğerleriyle birlikte, zaten *Yakalanan Zaman*'da vardır ve o "masumane" anlatıyla onun geriye dönüşlü "doğrulama"sı arasındaki incelikli bir diyalektikten doğmaktadır: Proust analepsislerinin önemi ve işlevi kısmen bunlardır.

Erimi belirlemenin, eriştikleri noktanın ilk anlatının zaman alanının içinde ya da dışında konumlanmasına göre analepsisleri içsel ve dışsal olarak iki sınıfa ayırmamıza olanak tanıdığını gördük. Karma sınıf ise –aslında çok başvurulan bir yöntem olmasa da– *kapsamın* temel bir özelliği tarafından belirlenir çünkü bu sınıf, ilk anlatının başlangıç noktasıyla birleşip onu aşmak için uzatılan o dışsal analepsislerden oluşmaktadır. Kapsam, *Odysseia*'da önceden karşılaştığımız o iki örneği bu sefer karşılaştırdığımızda, şimdi söz edeceğimiz ayrımı bir kez daha kontrol eder.

İlki, Ulysses'in yarasının epizodudur. Daha önce de belirttiğimiz üzere, kapsamı eriminden çok daha az, yara ânını *Odysseia*'nın başlangıç noktasından (Troya'nın düşüşü) ayıran mesafeden bile daha azdır. Parnassus avını, yaban domuzu karşısındaki mücadeleyi, yarayı, iyileşmeyi, İthaka'ya dönüşü aktardıktan sonra anlatı, geriye dönüşlü olan parantezini bıçak gibi keser ve on yıllarla ölçülen bir süreyi atlayarak içinde bulunduğu sahneye geri döner.[68] Böylelikle, "geçmişe dönüş"ün

---

çılayan fırtınanın mızrakları tarafından cezalandırılmaya devam eder veya üzerine, yeniden ortaya çıkan güneşin, altından, saçaklı atlarlardaki kutsal ekmek kaplarını andıran uzunlu kısalı ışınlarını yağdıran Tanrı babamız tarafından, önceden bağışlanmış olurdu." (RH I, 116-117/P I, 152/ST, 153) Buradaki "yağdıran" fiiline dikkat çekmek istiyoruz: bu sahneyi –vaktinden önce gelen– M. De Charlus'un savaş yılları epizoduyla birleştiren bağın boğuk bir tekrarıdır ve kırbaçlama hem ahlaksızlık" ("günah") hem de ceza işlevi görmektedir.

67. Maurice Bardèche, Marcel Proust romancier (Paris, 1971), I, s. 269.

68. Şunu unutmayalım ki kimilerinin biraz mesnetsizce ve üstelik Platon'un ifadelerini (Devlet, I, 334b) çiğneyerek karşı çıktığı bu parça, Auerbach'ın bir açıklamasına konu olmuştu (Mimesis, Birinci Bölüm).

ardından, kahramanın hayatının uzunca bir bölümünü tastamam karanlıkta bırakacak bir ileri sıçrama (başka bir deyişle, eksilti) gelir. Buradaki analepsis adeta yeri kesin olarak belirlenmiş gibi kendi uzaklığında bir başına duran o geçmişteki ânı nakletmekte ve destanla bağı olmasa da (zira *Odysseia*'nın konusu Ulysses'in hayatı değil, yalnızca Troya'dan dönüşüdür, Aristoteles de bunu fark etmişti) araya girmiş bir döneme yayılarak bu ânı şimdiye bağlamaya çalışmamaktadır. İlk anlatıyla birleşmeyip eksilti içinde sona eren bu şekildeki geri dönüşe *kısmi* analepsis adını vereceğim.

İkinci örnek ise Ulysses'in Phaiakların huzurundaki anlatımıdır. Bu kez tersine, Ulysses, Talih'in belli bir yere kadar göremediği bir noktaya (yani, Troya'nın düşüşüne) kadar geri giderek, hikâyesini ilk anlatıyla tekrar birleşene dek kendisiyle birlikte getirir ve bu dönem Troya'nın düşüşünden kendisi Kalypso adasına varana kadar bütün dönemi kapsar: Bu kez *tam* analepsis, hikâyenin iki bölümü arasında boşluk bırakmadan ilk anlatıyla birleşir.

Bu iki tür analepsis arasındaki bariz işlevsel farklar üzerinde durarak burada zaman kaybetmeye lüzum yok. İlki yalnızca, ayrık durup eylemin özgül bir ânının kavranması için okura kaçınılmaz olan bir bilgi parçasını sunmaya hizmet eder. İkincisiyse, *ortadan* başlama teamülüne bağlı bir şekilde, anlatının bütün bir "geçmiş"ini geri getirmeyi amaçlar. Genelde anlatının önemli bir bölümünü oluşturur ve kimi zaman, *Lanje Düşesi* ya da *İvan İlyiç'in Ölümü*'nde olduğu gibi esas kısmını sunduğu ve ilk anlatının peşin peşin sonuç vazifesi gördüğü bile olur.

Şimdiye dek, bu bakış açısından, ilk anlatıyla zamansal başlangıç noktasında tekrar birleşmesi bakımından tam adını verdiğimiz dışsal analepsislere göz atmakla yetindik. Gelgelelim, Des Grieux'nun anlatısı gibi bir "karma" analepsisin tümüyle farklı bir açıdan tam olduğunu söyleyebiliriz zira bu, önceden de vurgulamış olduğumuz gibi ilk anlatıyla bir başlangıçta değil, ilkinin bir son bulup yerini ikinciye bıraktığı noktada (Calais'de karşılaşma) tekrar birleşecektir: Başka bir deyişle, analepsisin

kapsamı erimine tamı tamına eşittir ve anlatı hareketi tam bir daire çizmektedir. Keza bu açıdan tam içsel analepsislerden de bahsedebiliriz. Mesela geriye dönüşlü anlatının David'le Lucien'in kaderlerinin tekrar kesiştiği âna dek ilerletildiği *Bir Yaratıcının Çektikleri*'nde olduğu gibi.

Kısmi analepsis, tanım gereği, bağlanma ya da anlatısal birleşme sorunları çıkarmaz: Analeptik hikâye, basitçe, kendini bir eksiltide keser ve ilk anlatı onun bıraktığı yerden devam eder – ya üstü kapalı bir şekilde, sanki bir ara verilmemiş gibi devam eder (*Odysseia*'da olduğu gibi: "Yaşlı kadın hemen yaralı bacağını çekti, elleriyle aşağıyı yokladı ve dokunarak onu hissetti ...") ya da açık bir şekilde, kesintiye dikkat ederek ve Balzac'ın yapmaktan hoşlandığı gibi analepsislerin başında da şu meşhur "işte bu nedenle" ya da benzeri bir ifadeyle dikkat çekilmiş olan açıklayıcı işlevi vurgulayarak yoluna devam eder. Bu nedenle *Lanje Düşesi*'nde gayet açık bir formülasyonla başlayan o büyük geçmişe dönüşün ("İşte şimdi bu sahnedeki iki karakterin o sahnedeki kendi durumlarını ortaya çıkaran sahne geliyor") bir o kadar açıkça kabul edilen bir sonu vardır: "Carmelitus kapısında ve rahibenin huzurunda bir kez daha birbiriyle karşılaştığında iki sevgiliyi harekete geçiren hisler, bütün bir yoğunluğuyla anlaşılmalıdır artık; her ikisinde de süregelmiş olan şiddet bu serüvenin başlangıcını kuşkusuz açıklayacaktır."[69] *Sainte-Beuve'e Karşı*'da, Balzac vari "işte bu nedenle" ile dalga geçen Proust, *Kayıp Zaman*'da, bunu en azından bir kere kullanmaktan çekinmeyecektir.[70] Benzer türde kaldığı noktadan devam etme örnekleri de sergiler; Faffenheim ile Norpois arasında Akademi ile ilgili müzakerenin izahını takip eden şu örnekteki gibi: "Faffenheim Prensi, Mme de Villeparisis'yi ziyarete işte bu şekilde gelmişti."[71] Ya da en azından hemen hissedilir bir geçiş için yeterince açık olan kaldığı noktadan devam etme örnekleri vardır: "Paris'e bu ikinci dönüşümde, ..." ya da "Saint-Loup'nun ziyaretini bu şe-

69. Garnier, s. 214 ve 341.
70. Contre Sainte-Beuve, Pléiade, s. 271 ve RH I, 159/P 1, 208/ST.
71. RH I, 904/P II, 263/GT, 225.

kilde aklımdan geçirirken .."[72] Ne var ki, onun o kaldığı yerden devam etme örnekleri çoğu kez daha ihtiyatlıdır: Akşam yemeği sırasında Norpois'nın yanıtlarından birinin tetiklediği Swann'nın evliliğiyle ilgili çağrışım, o anki sohbete geri dönüşle aniden kesilir ("Ben Paris Kontu'ndan söz açtım, .."), tıpkı Brichot'nun iki cümlesinin arasına hiçbir geçiş olmadan sıkışıveren ("'Yo, hayır,' diye devam etti Brichot, ...")[73] Swann'ın ölümünün daha sonraki çağrışımında olduğu gibi. Kaldığı noktadan devam etme, kimi zaman o kadar eksiltilidir ki ilk okumada, zamansal sıçramanın tam nerede olduğunu keşfedene kadar belli bir zorluk çekilir. Bu nedenle, Vinteuil'ün sonatının Verdurin'lerdeki icrası Swann'a önceki bir icrayı çağrıştırdığında, analepsis, şu bahsettiğimiz Balzacvâri yoldan ("işte bu nedenle") başlamasına rağmen, tam tersine basit bir dönüş işareti (paragraf başı) ile sona erer: "Sonra da artık onu düşünmez oldu./İşte Mme Verdurin'in evinde, genç piyanist çalmaya başladıktan bir iki dakika sonra, .." Aynı şekilde, Villeparisis daveti boyunca, Mme. Swann'ın gelişinin, Marcel'e, Morel'in yakın zamandaki bir ziyaretini çağrıştırdığı sırada, ilk anlatı gelişigüzel bir şekilde analepsise bağlanmaktadır: "Ama şimdi böyle bir duygum yoktu, Gilberte'i sevmiyordum artık. Öte yandan, Mme Swann'ı çocukluğumdaki Pembeli Hanım'la bir türlü özdeşleştiremiyordum. Bu yüzden, o an kafamı kurcalayan kadından söz ettim./'Biraz önce Guermantes Düşesi'ni gördünüz mü?' diye sordum Mme Swann'a."[74]

Gördüğümüz gibi kısmi analepsislerin sonunda, kalınan noktadan devam etmelerin bu eksiltili niteliği, dikkatli okur için, hiçbir bağlaca ihtiyaç duymaksızın zamansal bir kırılmanın altını çizmektedir. Tam analepsislerle birlikte, analeptik anlatıyla ilk anlatı arasındaki boşluktan değil, tersine bunların zorunlu birleşiminden kaynaklanan tam tersi bir zorluk baş gösterir. Bu birleşme belli bir üst üste bindirme ve dolayısıyla belirli bir sakillik olmadan kolay kolay gerçekleşmez, tabii eğer

72. RH II, 913/P III, 755/YZ, 65 ve RH II, 919/P III, 762/YZ, 72
73. RH I, 361/P I, 471 ÇAGKG, 45 ve RH II, 520/P III, 201/M, 197.
74. RH I, 162/P I, 211/ST, 215 ve RH I, 907/P II, 267/GT, 228.

anlatıcı aksiliklerden bir tür oyunbaz büyü çıkarma marifetine sahip değilse. *César Birotteau*'dan –belki yazarın kendisinin de fark etmediği– pek alıntılanmayan bir üst üste bindirme örneğini alalım. (Analeptik) ikinci bölüm şöyle sona ermiştir: "Birkaç ay sonra, Constance ve César güzel güzel horluyorlardı"; üçüncü bölüm ise şu ifadelerle başlar: "César, yatmaya gittiği sırada, hanımının ertesi gün yapacağı o dediğim dedik itirazlardan çekinmişti ve çok erken kalkıp her şeyi ayarlamak için kendini şartlandırmıştı": Buradaki kaldığı noktadan devam etme örneğinin, bir tutarsızlık barındırdığını görüyoruz. *Bir Yaratıcının Çektikleri*'ndeki bağlama işlemi ise daha başarılıdır zira burada kilim işçisi, zorluğun kendisinden dekoratif bir bileşen çıkarabilmiştir. İşte analepsisin başlangıcı: "Muhterem papaz, Angoulême'e tırmandığı sırada, içine girdiği o menfaat ağlarını ifşa etmek neye yarar denemez./Lucien gittikten sonra, David Séchard ..." Bundan yüz küsur sayfa sonra, ilk anlatı kaldığı yerden şöyle devam eder: "Vaktiyle, Marsac'ın eski papazı, Eve'e, erkek kardeşinin içinde bulunduğu durum hakkında bilgi vermek için Angoulême'in eteklerine tırmandığı sırada, David, muhterem rahibin henüz ayrıldığı yerden iki kapı ötede on bir gündür saklanıyordu."[75] Hikâye zamanı ile anlatılama zamanı arasındaki bu oynama (David'in talihsizliklerinden, Marsac papazı merdivene çıktığı "sırada" bahsetmek), sesi konu alan bölümde başlı başına ele alınacaktır; sıkıntılı bir durumun nasıl da bir mizaha döndüğünü görüyoruz.

Proust anlatısının tipik hareket tarzı ise, tam tersine, ya yinelemeli anlatının sağladığı bir tür zamansal dağılmada analepsisin sonunu silikleştirerek (*Albertine Kayıp*'ta Gilberte'i ilgilendiren o iki eskiye dönüşte durum budur: Biri Forcheville tarafından evlat edinilmesi, öbürü Saint-Loup ile evliliği)[76] ya da analepsisin hikâyede son bulduğu noktaya anlatının zaten ulaşmış olduğunun farkında değilmiş gibi davranarak, birleşmelerde *kaçınmaktan* ibaret gibi görünmektedir. Mesela *Comb-*

75. Garnier, s. 550 ve 643.
76. RH II, 792/P III, 582/AK, 168 ve RH II, 856/P III, 676/AK, 264.

ray'de Marcel öncelikle, "bir keresinde ziyarete gelen Swann'ın, okumamı bölerek, o sırada benim için yepyeni bir yazar olan Bergotte'un kitabı hakkında yaptığı yorumlar"dan bahsederek başlar; ardından, bu yazarı nasıl keşfettiğini anlatmak için geçmişe gider; sekiz sayfa ileride, güya daha önce Swann'ı anmamış, onun ziyaretine dikkat çekmemiş gibi anlatısının bağını bir kez daha yakalayarak bağlantıyı şu ifadelerle kurar: "Bir Pazar günü bahçede kitap okurken, annemleri ziyarete gelen Swann, okumamı böldü./'Ne okuyorsunuz, bakabilir miyim? Aa, Bergotte!'"[77] İster hile deyin, ister dikkatsizlik, ister ihmalkârlık, anlatı bu şekilde kendi ayak izlerini *tasdik etmekten* kaçınmaktadır. Fakat en cüretkâr kaçınma (bu cüretkârlık bir ihmalden ibaret olsa bile), anlatının bir bölümünün o analeptik özelliğini unutarak, bu bölümü, ilk anlatıyla tekrar birleştiği noktaya dikkat göstermeyip kendi hesabına az çok sınırsızca devam ettirmektir. Büyükannenin öldüğü epizotta da –ki başka nedenlerden ötürü meşhurdur– olan budur. Sahne bariz bir analeptik başlangıçla açılır: "Eve çıktığımda büyükannemin rahatsızlığı iyice artmıştı. Büyükannem bir süredir hastalığının ne olduğunu pek bilememekle birlikte, hastalığından şikâyetçiydi." O halde, geriye dönüşlü bir biçimde başlatılmış olan anlatı, Marcel'in Mme. de Villeparisis'lerden döndüğü sırada büyükannesini "rahatsızlığı iyice artmış" olarak bulduğu an tasdik edilmeden ve buna dair herhangi bir işaret verilmeden (oysa gerçekte olmuş ve ötesine geçilmiştir) ölüme kadar kesintisiz olarak devam edecektir. Bu yüzden, Villeparisis davetiyle ilişkili olan büyükannenin ölümünün yerini saptayamıyoruz ya da analepsisis nerede sona erip ilk anlatının nerede başladığına karar veremiyoruz.[78] *Memleket İsimleri: Memleket*'te ortaya çıkan analepsiste de durum açıkça aynıdır fakat çok daha geniş ölçekte. Daha önce gördüğümüz gibi bu analepsis, daha sonraki uykusuzluk hallerine herhangi bir gönderme yapmadan geçerek (oysa hafızasındaki kaynağı ve handiyse anlatısının matrisi bunlardı) *Kayıp Zaman*'ın son

77. RH I, 68 ve 74/P I, 90 ve 97/ST, 100.
78. RH I, 928-964/P II, 298-345/GT, 255-302.

satırına dek devam edecektir: Tam olmaktan daha fazlası olan, kapsamı eriminden daha geniş tutulmuş ve aktif olduğu zaman da pek belirlenmemiş bir noktada alttan alta bir öngörüye dönüştürülen bir başka geriye dönüş. Proust burada, kendi bildiği tarzda –çaktırmadan, hatta belki de fark etmeden– anlatının en temel kurallarını altüst eder ve modern romanın en beklenmedik usullerini önceden uygular.

Prolepsisler

Öngörü ya da zamansal prolepsis, tersi olan figürden, en azından Batı anlatı geleneğinde açıkça daha nadir görülür; üstelik *İlyada*, *Odysseia* ve *Aeneas* gibi erken döneme ait üç büyük destan da, Todorov'un Homeros anlatısına uyguladığı formülü ("kaderin olay örgüsü"[79]) bir ölçüde doğrulayarak öngörülü bir özetle başlamıştır. "Klasik" (geniş anlamıyla "klasik" şu çekim merkezi daha ziyade on dokuzuncu yüzyılda bulunan) roman anlayışının temel özelliği olan anlatısal ertelemeye olan ilgi, böyle bir uygulamayla kolayca uzlaşmaz. Keza aynı zamanda anlattığı hikâyeyi öyle ya da böyle keşfetmek için ortaya çıkmak zorunda olan bir anlatıcının geleneksel kurmacası da bunu yapamayacaktır. Bu yüzden, bir Balzac'ta, bir Dickens'ta ya da bir Tolstoy'da tek tük prolepsisler görürüz, üstelik daha önce de görmüş olduğumuz şu ortadan (ya da *in ultimas res* [sondan] mi desem?) başlangıcın alışılagelmiş örnekleri, zaman zaman bu yanılsamayı yaratsa bile. "Kader"in belli bir yükünün, *Manon Lescaut*'daki anlatının başlıca bölümünün (Des Grieux onun tarihini henüz başlatmadan bile sürgünle sona erdiğini biliyoruz) sırtına bindiğini söylemek malumu ilam etmek olur; epiloğuyla başlayan *İvan İlyiç'in Ölümü*'ndense bahsetmiyorum bile.

"Birinci şahıs" anlatısı, anlatıcıya geleceğe ve özellikle de şimdiki duruma göndermede bulunmasına izin veren şu apaçık geriye dönüşlü özelliği nedeniyle, öngörüye en açık tarzdır çünkü bunlar bir bakıma onun rolünü oluşturur. Robinson Crusoe,

79. Tzvetan Todorov, Poétique de la prose (Seuil, 1971), s. 77.

o dönemlerde böyle bir fikri olmamasına rağmen, babasının, denizcilikle ilgili serüvenlerden onu vazgeçirmek için verdiği öğütlerin "gerçekten kâhince" olduğunu bize başlarda anlatabilir. Keza Rousseau taraklar epizoduyla, hem geçmişteki masumiyetine, hem de geriye dönüşlü olan kızgınlığına kefil olmakta hiç de fena sayılmaz: "Bunları yazarken nabzımın hâlâ yükseldiğini duyuyorum."[80] Yine de, *Kayıp Zamanın İzinde,* muhtemelen prolepsislerden bütün bir anlatı, hatta otobiyografi anlatıları[81] tarihinde eşi görülmedik bir şekilde yararlanır ve bu sayede, bu tür anlatısal anakroninin incelenmesi için ayrıcalıklı bir alan sunar.

İçsel ve *dışsal* prolepsisleri burada bir kez daha kolaylıkla ayırt edebiliriz. İlk anlatının zamansal alanının sınırını, açıkça, proleptik olmayan sahnelerin sonuncusu belirler, yani *Kayıp Zaman* söz konusu olduğunda (eğer "ilk anlatı"yı, Champs-Elysées'de başlayıp hiç sona ermeyen şu devasa anakroniye sokarsak) hiç kuşkusuz Guermantes davetidir. *Kayıp Zaman*'daki birtakım epizotların, hikâyede, bu davetten sonra gelen bir noktada gerçekleştiği iyi biliniyor[82] (üstelik birçoğu, bu aynı sahne süresince konudan sapma olarak anlatılmaktadır): Dolayısıyla bunlar bizim için dışsal prolepsis olacaktır. Çoğunlukla epilog işlevi görerek, herhangi bir eylemi mantıksal sonucuna dek sürdürürler, üstelik bu sonuç dünyayı bir kenara bırakan kahramanın çalışmasına çekilmeye karar verdiği günden sonra bile olsa: Charlus'un ölümüne hızlı bir anıştırma; yeniden Mlle. de Saint-Loup'nun evliliğine (son derece sembolik bir kapsama sahip ve fazlasıyla ayrıntılı olmasına rağmen) bir anıştırma ("annesinin, soyadı ve serveti sayesinde bir veliahtla evlenmesini ve Swann'la karısının sosyal yükselişini taçlandırmasını bekleyebileceği bu kız, daha sonra kendine koca olarak silik bir edebiyatçıyı seçti

80. Rousseau, İtiraflar, Çev. Kenan Somer, Remzi Kitabevi, 1975, s. 23.

81. *Kayıp Zaman*'da, tek cümlelik basit anıştırmaları saymazsak, kayda değer uzunlukta yirmiden fazla proleptik kısım vardır. Benzer tanımda analepsislerin sayısı çok fazla değildir fakat kapsamları nedeniyle metni yarı yarıya kapladıkları ve ikinci dereceden analepsislerin ve prolepsislerin yer aldığı geriye dönüşlü ilk katmanın tepesinde oldukları da bir gerçektir.

82. Bkz. Tadié, Proust et le roman, s. 376.

çünkü katiyen snop değildi böylece, aileyi başlangıç noktasından daha düşük bir seviyeye indirmiş oldu");[83] Odette'in, "yaşlılık belirtileri göstererek", Guermantes davetinden yaklaşık üç yıl sonra son kez ortaya çıkışı;[84] ölüm karşısında duyduğu yeis ve sosyal hayat ihlalleriyle birlikte Marcel'in yazar olarak ilerideki tecrübesi, okurların ilk tepkileri, ilk yanlış anlamalar vb.[85] Bu öngörülerin en sonuncusu *Swann'ların Tarafı*'nın sonunda yer alan, özellikle bu amaç için 1913'te irticalen geliştirilmiş olanıdır. "Bugün" Boulogne Ormanı'nın manzarası, ergenlik yıllarındakinin tam tersine, anlatılama ânına besbelli daha yakındır çünkü Marcel'in anlattığına bakılırsa bu son gezinti "bu yıl" içinde, "Kasım ayının ilk sabahlarından biri"nde ya da bu andan iki ay kadar daha önce gerçekleşmiştir.[86]

Dolayısıyla bir adım daha ilerliyoruz ve anlatıcının şimdiki zamanına gelmiş oluyoruz. *Kayıp Zaman*'da mebzul miktarda bulunan bu tür prolepsislerin hemen hepsi yukarıda anımsatılan Rousseau modeline tekabül etmektedir: Bunlar, şimdiki hafızanın yoğunluğuna tanıklık edip, belli bir ölçüde geçmişin anlatısının doğruluğunu tasdik etmektedir. Örneğin Albertine'le ilgili olarak: "Onu şimdi bile o haliyle, durmuşken, beresinin altında parlayan gözleriyle hatırlarım; fondaki denizin üzerine çizilmiş gibidir"; Combray'deki kiliseyle ilgili olarak: "Bugün hâlâ büyük bir taşra kentinde veya Paris'in pek bilmediğim bir semtinde yol sorduğum birisi, yolu tarif ederken uzakta bir hastane kulesini, köşesinde dönmem gereken bir sokağın başında rahip başlığının sivri ucunu havaya dikmiş bir manastır çan kulesini..."; San Marco'daki vaftiz bölmesiyle ilgili olarak: "Hayatımda öyle bir an geldi ki, o vaftiz bölmesini ..."; Guermantes davetinin sonunda: "O geceyi baştan sona tekrar görür

83. RH II, 950/P III, 804/YZ, 111 ve RH II, 1124/P III, 1028/YZ, 332.
84. RH II, 1063/P III, 951-952/YZ.
85. RH II, 1133/P III, 1039-43/YZ, 343-347.
86. RH I, 321-325/P I, 421-427/ST, 423-429. 1913'te yazılmış fakat en son anlatılamayla kurmaca (öyküsel) olarak aynı zamanda olan ve dolayısıyla savaştan sonra gelen bu parçanın yol açtığı zorluklara daha sonra döneceğim.

gibiyim, eğer onu bu merdivene yanlışlıkla yerleştirmiyorsam, ..., Sagan Prensi'ni tekrar görür gibiyim."[87] Ve burada bütün olarak alıntılamaktan elbette geri duramayacağımız o yatağa koyulma sahnesi, *Mimesis*'te halihazırda ele alınmış olan o dokunaklı tanıklık – Auerbach'ın deyişiyle "hatırlayan bilinç"in "sembolik tüm zamanlılığı"nın eşsiz bir resmedilişidir ama aynı zamanda, nakledilen olayla anlatılama edimi arasında oluşan hem sonlarda/geç (en son), hem de "tüm zamanlı" olan yarı-mucizevi kaynaşmanın mükemmel bir örneğidir:

> Bu olayın üzerinden yıllar geçti. Babamın mumundan yayılan ışığın tırmanışını izlediğim merdiven duvarı uzun zamandır yok. Benim içimde de, daima varolacağını zannettiğim birçok şey yok oldu, onların yerin alan yenileri ise, o sırada tahmin edemeyeceğim yeni üzüntülere ve yeni mutluluklara yol açtılar; buna karşılık, eski üzüntülerimi ve mutluluklarımı da şimdi anlamakta güçlük çekiyorum. Babamın, anneme, "Çocuğun yanına git" demesi de, uzun zamandır imkânsız. Böyle anları bir daha asla yaşamayacağım. Ama kısa bir süredir, kulak kabarttığım takdirde, babamın karşısında bastırmayı başardığım ve ancak annemle yalnız kaldığımızda koyuverdiğim hıçkırıkları daha iyi duyabiliyorum yine. Aslında o hıçkırıklar hiç sona ermedi; şimdi etrafımda hayat daha suskun olduğu için onları tekrar duyar oldum; tıpkı gündüzleri şehrin gürültüsü tamamen bastırdığı için çalmadıklarını zannedebileceğimiz manastır çanlarının, gecenin sessizliğinde tekrar çalmaya koyulmaları gibi.[88]

87. RH I, 624/P I, 829/ÇAGKG; RH I, 50/P I, 67/ST, 70; P III, 646/AK, 233; RH II, 87/P II, 720/SG, 127; krş. RH I, 127/P I, 165/ST, 170 (Combray köyüyle ilgili); RH I, 141-142/P I, 185/ST, 185 (Guermantes kırsalıyla ilgili); RH I, 142/P I, 186/ST, 186 ("iki taraf"la ilgili); RH I, 487/P I, 641/ÇAGKG (Mme. Swann'la ilgili); RH II, 202/P II, 883/SG, 292 (La Raspelière trenindeki genç kadınla ilgili); RH II, 822/P III, 625/AK, 213 (Venedik'le ilgili), vb.

88. RH I, 28/P I, 37/ST, 42. Auerbach'ın yorumu için, Mimesis, s. 539. Burada Rousseau'yu düşünmekten kendimizi alamayız: "Bossey'den ayrılışımdan sonra, otuz yıla yakın bir zaman, oradaki hayatımı biraz o hayata bağlı anılarla hoş bir şekilde hatırlamaksızın geçti ama olgunluk çağım geçip ihtiyarlığa doğru yönelmeye başladığımdan beri, öbürleri silinirken, o anıların yeniden doğduklarını ve güzellik ve güçleri günden güne artan çizgilerle belleğimde yer ettiklerini duyuyorum; sanki hayatın elimden kaçtığını daha şimdiden hissederek, onu başlangıçlarından yakalamaya çalışır gibiyim" (İtiraflar, s. 24).

Şimdiki zamandaki bu öngörüler, anlatılama ediminin kendisini doğrudan işin içine soktuğu ölçüde, yalnızca anlatısal zamansallık değil, aynı zamanda *ses* verileri oluşturur: Bu başlık altında bunlara daha sonra değineceğiz.

İçsel prolepsisler, aynı türdeki analepsislerle aynı türden sorunlar çıkartır: Müdahale sorunu, ilk anlatıyla proleptik kısımdan gelen anlatı arasındaki muhtemel faydasız tekrarlama sorunu. Burada da, öngörü içsel ya da dışsal olsun, riskin sıfır olduğu dış-anlatıcılı prolepsisleri dikkate almayacağız,[89] iç-anlatıcılı prolepsisler arasında ise, önden giderek ilerideki bir boşluğu kapatanlar (tamamlayıcı prolepsisler) ile –yine önden gidip– gelecekteki anlatı kısmını kısmen kendi içinde katmanlaştıranlar (tekrar eden prolepsisler) arasında ayrıma gideceğiz.

Tamamlayıcı prolepsis örnekleri arasında şunları sayabiliriz: Marcel'in ileride okul yıllarına, *Combray*'de hızlı bir çağrışım; babasıyla Legrandin arasındaki son sahne; cattleyalar sahnesiyle ilgili olarak, Swann'la Odette arasındaki erotik ilişkilerin akıbetiyle ilgili çağrışım; Balbec'teki denizin farklılaşan sahnelerinin öngörülü tasvirleri; Guermantes'larda ilk akşam yemeğinin orta yerinde, benzer akşam yemeklerinin önceden haber verilmesi, vb.[90] Bütün bu öngörüler, ileride olacak eksiltileri ve paralipsis-

89. Metindeki sırasına göre belli başlı örneklerin listesi: RH II, 24/P II, 630/SG, 36, Jupien-Charlus buluşması sırasında: İki erkek arasındaki ilişkinin akıbeti, Charlus'ün iyi niyetinden Jupien'in elde ettiği avantajlar, iki eşcinselin ahlaki karakteri için Françoise'nın verdiği değer; RH II, 101-102/P II, 739-41/SG, 148-50, Guermantes davetinden dönüş sırasında: Dük'ün daha sonrasında Dreyfusçuluğa dönüşü; RH II, 529-530/P III, 214-216/M, 212, Verdurin konserinden önce: Charlus'ün rahatsızlığı ve Verdurin'lere karşı öfkesini unutması; RH II, 604-605/P III, 322-324/M, 318, Charlus ile gezinti esnasında: Bir kadına âşık olan Morel'le olan ilişkisinin akıbeti. Hepsinin de paradoksal bir gelişimi, Proust anlatısının zevk aldığı şu beklenmedik değişimlerden birini öngörme işlevine sahip olduğunu görüyoruz.

90. RH I, 56/P I, 74/ST, 77; RH I, 99-102/P I, 129-33/ST, 131-135; RH I, 178-180/P I, 233-34/ST, 236-37; RH I, 510-511 ve 605-608/P I, 673 ve 802-06/ÇAGKG; RH I, 1082-1083/P II, 512-14/GT, 427-29; krş. RH I, 772/P II, 82-83/GT, 64 (Doncières'deki odayla ilgili); RH II, 950/P III, 804/YZ, 111 (Morel'le karşılaşma, Charlus ile gezintiden iki sene sonradır); RH II, 875-876/P III, 703-04/YZ, 13 (Saint-Loup ile cemiyette karşılaşma), vb.

leri dengelemektedir. Daha incelikli olanı ise, *Guermantes*'taki son sahnenin (Swann'la Marcel'in düşesi ziyareti) durumudur, ki bildiğimiz gibi[91] bu *Sodom*'daki ilkiyle (Charlus-Jupien "birlikteliği") tersine döndürülür. Dolayısıyla ilkine, tam da bu öngörü sayesinde, *Sodom I* ile *Sodom II* arasında başlayan eksiltiyi dolduran bir prolepsis gözüyle, ikincisine ise, kendi gecikmesi sonucu *Guermantes*'ta oluşan eksiltiyi dolduran bir analepsis gözüyle bakmalıyız – Sodom ve Gomorra'nın, kendi deyişiyle, "manevi manzara"sına gelmeden önce, anlatıcının "Guermantes tarafı"nın o gerçek anlamıyla dünyevi veçhesiyle başa çıkma isteğinden güdülenen eklemelerin bir yeniden düzenlenmesidir bu.

Belki burada, aynı türdeki analepsislerde olduğu gibi bizi anlatısal *sıklık* meselesine yönelten şu yinelemeli prolepsislerin varlığı dikkat çekmiştir. Bu konuyu başlı başına ele almaya girişmeden, yalnızca, bir *ilk kez* nedeniyle (Swann ile Odette'in ilk öpüşmesi, Balbec'te ilk kez denizi görme, Doncières'deki otelde ilk akşam, Guermantes'la ilk akşam yemeği), ilk olanın başlangıcı oluşturacağı olaylar dizisini önceden tahayyül etmekten oluşan tipik tutuma dikkat çekeceğim. Bir sonraki bölümde, *Kayıp Zaman*'ın o tipik büyük sahnelerinin çoğunun bu türden bir başlangıçla alakalı olduğunu göreceğiz (Verdurun'lerde Swann'ın; Mme. de Villeparisis'te, düşeste, prenseste Marcel'in "siftahları"); ilk karşılaşma hiç kuşkusuz bir sahneyi ya da ortamı tasvir etmek için en iyi fırsattır ve dahası bu, devamında gelecek olanlara bir paradigma işlevi görür. Genelleyici prolepsisler ise, daha sonraki dizilere bir kapı aralayarak bu paradigmatik işlevi az çok açık hale getirir: "Her sabah, ardından dikilmek zorunda olduğum pencere ..." Dolayısıyla bunlar da herhangi bir öngörüde olduğu gibi anlatı sabırsızlığının bir işaretidir. Fakat bana öyle geliyor

91. "İşte merdivendeki bu bekleyiş, benim için o kadar önemli sonuçlar doğurdu ve bu kez bir Turner manzarasını değil de o kadar önemli bir manevi manzarayı açığa çıkardı ki, bunu anlatmayı biraz erteleyip, önce, Guermantes'ların dönüşünde kendilerine yaptığım ziyareti aktarmak, daha yerinde olacak." (RH I, 1125/P II, 573/GT, 505)

ki bunlar aynı zamanda, belki daha özgül bir şekilde Proust'u anımsatan ve Vladimir Jankéléviç'in bir keresinde "ilk kez"in "*primultimateness*"ı[92] adını verdiği şeye duyulan bir nostalji belirtisi gösteren ters bir etkiye de sahiptir: Yani, ilk kez olmanın kendisi, onun başlangıç olma değerini kişi yoğun bir şekilde deneyimlediği ölçüde, daima (zaten) bir son kez anlamına da gelir – ilk olan sonsuza dek ilk olmuş sonuncu olarak kalır ve ondan sonra, kaçınılmaz olarak, tekrar ve alışkanlık hüküm sürer. Odette'le o ilk öpüşmesinden önce Swann kısa bir süreliğine onun yüzünü "iki elinin arasında, biraz uzağında" tutar: Anlatıcının dediğine göre, bunu yaparak, uzun zamandır hayalini kurduğu şeyin gerçekleştiğini kavramak ve buna tanık olmak için zihnine zaman tanır. Fakat bir sebebi daha vardır:

> Swann belki aynı zamanda, Odette'in, henüz sahip olmadığı, hatta öpmediği ve *son kez* gördüğü bu çehresine, temelli ayrılmak üzere olduğumuz bir manzaraya, adeta onu da alıp yanımızda götürmek istercesine bakışımız gibi bakmaktaydı.[93]

Odette'e sahip olmak, Albertine'i ilk kez öpmek, henüz sahip olunmamış(?) Odette'e, henüz öpmemiş Albertine'e gözlerini son kez dikmek anlamına geliyor: Bu o kadar doğrudur ki, Proust'ta olay –herhangi bir olay– bir alışkanlıktan diğerine saman alevi gibi olan ve (Vergilius'un kullandığı anlamda) *telafisi olmayan* bir geçişten ibarettir.

Tekrar eden prolepsisler, aynı tür analepsislerdeki gibi ve aynı derecede bariz nedenlerden ötürü, kısa anıştırmalar haricinde güçlükle gerçekleşir: Zamanı geldiğinde tümüyle anlatılacak bir olaya önceden göndermede bulunurlar. Tekrar eden analepsisler, anlatının seslenileni bakımından bir hatırlatma işlevi görürken, tekrar eden prolepsisler de önceden duyurma rolü oynar ve bu yüzden bunları da bu terimle göstereceğim. Bunların kanonik formülü genellikle "... göreceğiz" ya da "ileride göreceğimiz

92. *Primultimateness*: Yalnızca tek bir defa olma durumu. (ç.n.)
93. RH I, 179/P I, 233/ST, 236 (vurgu bana ait).

gibi"dir ve paradigma ya da prototip Montjouvain'deki küfür sahnesini haber veren bildiridir: "İleride de göreceğimiz gibi bu duygunun hatırası, bambaşka nedenlerle, hayatımda önemli bir rol oynayacaktı." Elbette Albertine'in Mlle. Vinteuil'le ilişkisinin o (gerçek olmayan) ifşasının Marcel'i tahrik etmesiyle gelişen kıskançlığa bir anıştırma vardır.[94] Önceden duyuran bu bildirilerin örgütlenme dahilinde ve Barthes'ın tabiriyle, anlatının "örülmesi" bağlamında oynadığı rol, onların okurun zihninde yarattığı beklenti nedeniyle oldukça açıktır; *Madame Bovary*'de sık sık yaşandığı gibi[95] bir bölümün sonunda bir dahaki bölümün konusunu ima yoluyla ortaya seren, çok kısa erimli ya da yakında çözülecek önceden duyurma durumlarında derhal gerçekleştirilebilecek bir beklentidir bu. *Kayıp Zaman*'ın daha sıkı aralıklarla örülmüş yapısı, bu tür bir etkiyi genelde hesaba katmaz fakat *Bovary*'nin II. Kısım, 4. Bölümünü hatırlayan biri ("Bir evin oluğu tıkandığı zaman, yağmurun çatıda biriktiğini bilmiyordu ve kendini güvencede hissetmeye devam etti, ta ki duvarda bir çatlak fark edene kadar"), *Yakalanan Zaman*'ın son sahnesinin açılış cümlesindeki bu eğretilemeli sunum modelini de tanımakta sıkıntı çekmeyecektir:

> Ne var ki bazen her şeyin bitmiş gibi göründüğü bir anda, bizi kurtarabilecek bir uyarı gelir; hiçbir yere açılmayan bütün kapıları çalmışken, yüzyıl boyunca nafile aradığımız, istediğimiz yere açılan yegâne kapıya bilmeden çarparız ve kapı açılır.[96]

---

94. RH I, 122/P I, 159, ST, 160 ve RH II, 366/P II, 1114/SG, 529-30. Fakat şunu da unutmayalım, 1913'ten önce bu cümleyi yazdığında, Proust henüz 1914 ve 1917 arasında yaratacağı Albertine karakterini henüz "bulmamıştı". Öte yandan, Montjouvain sahnesi için kafasında ancak daha sonra açık hale gelen bu sıranın bir taslağı kuşkusuz vardır: Bu yüzden iki misli kâhince bir önceden bildirim.

95. I, Üçüncü Bölüm; II, Dördüncü Bölüm; III, Onuncu Bölüm; II, On Üçüncü Bölüm; III, İkinci Bölüm.

96. RH II, 997/P III, 866 [YZ, 172-3]. Bu kez eğretilemesiz bir şekilde öngörülen Verdurin yemeğinin (RH I, 193/P I, 251/ST, 254) ya da Sainte-Euverte davetinin (RH I, 247/P I, 322/ST, 324) özetleriyle karşılaştırınız.

Gelgelelim, önceden duyurma çoğu kez daha uzun bir erime sahiptir. Proust'un eserlerinde iç bütünlüğe ve mimariye değer verdiğini, uzak simetrinin ve yanlış anlaşılan "teleskopik" mütekabiliyetlerin bu kadar çok etkisinin yanlış anlaşıldığını görmekten hiç hazzetmediğini biliyoruz. Ciltlerin ayrı ayrı yayımlanmış olmasının yanlış anlamayı artırması kaçınılmazdı ve uzun-mesafeli önceden duyurmaların, Montjouvain sahnesinde olduğu gibi varlığı diğer türlü tesadüfi ve sebepsiz gibi görünecek epizotlara geçici bir gerekçe kazandırarak yanlış anlamayı azaltması bekleniyordu. Buna dair, gerçekleşme sırasına göre, birkaç örnek daha verelim: "Profesör Cottard'a gelince, onu çok daha ileride, Raspelière Şatosu'nda, Patroniçe'nin yanında... tekrar göreceğiz"; "İleride, Swann'ın karısı ve kızı adına arzuladığı, sosyeteye ilişkin tek hevesinin nasıl yasaklandığını, üstelik Swann'ın, ölürken, düşesin onları asla tanımayacağını düşünmesine sebep olacak kadar mutlak bir biçimde veto edildiğini göreceğiz. Aksine, Swann'ın ölümünden sonra Guermantes Düşesi'nin Odette ve Gilberte'le ilişki kurduğunu da göreceğiz"; "Anneminki kadar derin bir kederi ise, bu anlatının devamında göreceğimiz gibi günün birinde yaşayacaktım" (besbelli Albertine'in ölümünün neden olduğu kederdir bu); "O dönemde ağır hastalanmış ve gerekli hazırlıkları yapmıştı ama kendisini *daha sonra* Guermantes Prensesi'nin bir çay davetinde *göreceğimiz* hale düşmeden önce iyileşip toparlanmıştı."[97]

Tanımı gereği açık olan bu önceden duyurmaları, salt önceden bahsetmeler[98] diye adlandırmamız gereken durumlarla, öngörüsü olmayan şu basit emarelerle, hatta anlamını ancak daha sonra kazanacak ve tümüyle o klasik "hazırlanma" sana-

97. RH I, 332/P I, 433/ÇAGKG, 8 ve RH II, 190 vd/P II, 866 vd/SG, 275; RH I, 361/P I, 471/ÇAGKG, 42 ve RH II, 786 vd/P III, 575 vd/AK, 160-61; RH II, 122/P II, 768/SG, 177 ve RH III, 415/M; RH II, 951/P III, 805/YZ, 114 ve RH II, 992/P III, 859/YZ, 164-5 (vurgu bana ait).

98. Krş. Raymonde Debray-Genette, "Les Figures du récit dans Un Coeur simple", Poetique 3, 1970.

tına ait olan (sözgelimi başlarda görünmesine rağmen gerçekte ancak daha sonra ayak basacak bir karakterin bulunması, *Kırmızı ve Siyah*'ın üçüncü bölümündeki Marquis de la Môle gibi) anıştırmalı öngörüyle bile karıştırmamalıyız. Tansonville'de Charlus ve Gilberte'in, pembeli hanım olarak Odette'in ilk görünüşüne, *Swann*'ın yirmi altıncı sayfasında Mme. de Villeparisis'ten ilk kez bahsedilmesine, bir kez daha ve açıkça söylemek gerekirse daha işlevsel bir şekilde, Marcel'in kutsallığı bozma sahnesindeki durumunu hazırlayan o Montjouvain'deki sandığın tasvirine ("tam karşımda, yarım metre ötemde, ikinci kat salonunun penceresi"nde) bu gözle bakılabilir;[99] ya da daha ironik bir şekilde, Marcel'in Odette'in önceki "kod adı" olduğuna inandığı şeyden M. de Crécy'nin önünde bahsetme fikrini reddetmesi, ki bu durum bu adın sahihliğinin ve bu iki karakterin gerçek ilişkisinin (Charlus tarafından) daha sonra ifşa edilmesine hazırlık niteliğindedir.[100] Proust'un Albertine'in girişi için hazırlıklar yaptığı o birkaç sayfada, önceden duyurmayla önceden bahsetme arasındaki ayrım daha net görülecektir. İlk gönderme, Swann'lardaki bir sohbet sırasındadır: Albertine, Bontemps'ların yeğeni olarak çağrılır ve Gilberte tarafından "en tuhaf manzara" diye nitelendirilir: Basit bir önceden bahsetmedir bu. Bir diğer önceden bahsetme olan ikinci gönderme, yeğeni hakkında "saygısız", "küçük şeytan, tilki gibi kurnaz" şeklindeki nitelendirmelerde bulunan Mme. Bontemps'a aittir: Bu kız, bir bakanın karısına babasının bir aşçı yamağı olduğunu uluorta hatırlatmıştı; bu tasvir çok daha ileride, Albertine'in ölümünden sonra açıkça hatırlanacak ve "gün gelip bütün hayatımı kaplayacak bir küçücük tohum" olarak sunulacaktır. Üçüncü gönderme ise bu kez gerçek bir önceden duyurmadır:

99. RH I, 108-109/P I, 141/ST, 146; RH I, 57/P I, 76/ST, 79; RH I, 15/P I, 20/ST, 25; RH I, 86 ve 122/P I, 113 ve 159/ST, 115 ve 160.
100. RH II, 345/P II, 1085/SG, 498 ve RH II, 589/P III, 301/M, 297.

> Bir keresinde, Bontemps'ların ve neredeyse çocuk sayılabilecek bir genç kız olan yeğenleri Albertine'in de bulunacağı resmî bir yemek davetine, babamla birlikte gitmedim diye, evde kıyamet koptu. Hayatımızın değişik dönemleri bu şekilde birbirinin üstüne biner. Bir gün geldiğinde gözümüzde hiçbir önem taşımayacak olan ama bugün sevdiğimiz şey uğruna, yarın seveceğimiz ama bugün bizim için önemi olmayan bir şeyi görmeyi reddeder, burun kıvırırız; belki onu daha önce görmeye razı olsaydık, daha önce sevecek, böylece bugünkü ıstıraplarımıza son verecektik ancak onların da yerini başka ıstıraplar alacaktı.[101]

Dolayısıyla önceden bahsetme, önceden duyurmadan farklı olarak, metindeki yeri itibariyle genele bakıldığında hissedilemeyen "küçücük bir tohum"dan ibarettir ve bir tohum olarak önemi ancak daha sonra ve geriye dönüşlü olarak kavranacaktır.[102] Fakat okurun, uygulamadan kaynaklı olarak, genel olarak anlatı kodunu ya da özel bir türe ya da esere uygun bir kodu çarçabuk çözmesini ve aynı zamanda ortaya çıktığında o "tohumları" tespit etmesini sağlayan, olanaklı (daha doğrusu değişken) anlatısal *yeterliliğini* göz önünde bulundurmak zorundayız. Dolayısıyla, kaderin bir aracı, ölüm kalım mücadelesinin başlangıcı olarak camlı kapının mandalı karşısında İvan'ın düşüşünü hiçbir *İvan İlyiç* okuru tespit etmekte zorlanamaz (hem encamı önceden belirtilerek hem de başlığın kendisi sayesinde ipucu verildiği doğrudur). Üstelik yazarın okura bazen sahte önceden bahsetmeler ya da *tuzaklar* sunarak aldatmaya çalışırken güç aldığı şey tam da bu yeterliliktir[103] – detektif hikâyeleri uzmanları bunu iyi bilirler. Okur, bir kez bu ikinci-derecede tespit edebilme ve tuzağı alt etme yeterliliğini elde etti mi, sonra yazar ona *sahte*

101. RH I, 391/P I, 512/ÇAGKG, 81; RH I, 455/P I, 598/ÇAGKG, 167; krş. RH II, 1027/P III, 904/YZ, 210; RH I, 476/P I, 626/ÇAGKG, 193.
102. "Her işlevin özü, deyim yerindeyse, onun tohumudur, bu da ileride, aynı düzeyde ya da başka yerde, bir başka düzeyde olgunlaşacak bir öğenin anlatısının tohumunu atmayı sağlayacaktır ona." (Roland Barthes, Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, Çev. Mehmet Rifat-Senia Rifat, Gerçek Yay., 1988, s. 21.)
103. Bkz. Roland Barthes, S/Z, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, YKY, 1996, s. 44.

tuzaklar (yani gerçek önden bahsetmeler) sunma noktasında serbesttir. Elbette Proustçu inandırıcılık –Jean-Pierre Richards'ın ifade ettiği şekliyle, "tutarsızlık mantığı"na dayalıdır bu–[104] (bilhassa eşcinselliği ve onun incelikli çeşidi olan heteroseksüelliği ilgilendiren durumlarda) hüsranla sonuçlanan beklentilerin, boşa çıkan şüphelerin, dört gözle beklenen sürprizlerin ve son olarak da dört gözle bekleniyor olmanın ve buna rağmen gerçekleşmenin gitgide artan o şaşkınlığının oluşturduğu karmaşık sistemle oynar – tam da şu ilke sayesinde: "nedensellik, eninde sonunda mümkün olan tüm sonuçları, dolayısıyla en imkânsız sandığımız sonuçları da doğurur."[105] "Psikolojik yasaların" ve gerçekçi *saiklerin* uzmanlarına bir uyarıdır bu.

Anlatısal prolepsisleri bitirmeden önce, onların sahip olduğu kapsama ve kısmi prolepsis ile tam prolepsis arasında burada olanaklı olacak o ayrıma dair söylenecek birkaç söz daha var– tabii eğer, hikâyenin zamanı içinde (içsel prolepsisler namına) "sonuç"a değin ya da (dışsal ya da karma prolepsisler namına) bizzat anlatılama ânına değin süren öngörülere bir bütünlük bahşetmek istiyorsak. Bu bütünlüğün bir örneğiyle karşılaştığımı pek söyleyemem ve aslında tüm prolepsisler *kısmi* nitelikte gibi görünüyor ve tıpkı başlangıcı gibi genellikle aniden kesiliveriyor. Prolepsis emareleri: "Benim Gilberte'e mektup yazdığım sırada, ... *olacağını düşünüp*"; "... açtığımız bu *parantezi* kapatınca kaldığımız yerden devam edeceğimiz anlatımızı *bir süreliğine kesecek olursak*"; "Hâlâ Tansonville'de olduğuma göre, *biraz ileri atlayacak olursak*, ..."; "*Biraz ileri atlayarak* belirtelim ki, .."; "yıllarca *ileriye atlayacağım* ..."[106] Prolepsis sonu ve ilk anlatıya dönüş emareleri: "Guermantes Prensesi'nin evindeki o ilk davete *dönecek olursak*, ..."; "*Ama şimdi*, Brichot ve benimle birlikte Ver-

104. Jean-Pierre Richards, "Proust et l'objet herméneutique", Poetique, 13, 1973.
105. RH I, 361/P I, 471/ÇAGKG, 45.
106. RH II, 101/P II, 739/SG, 147; RH II, 529/P III, 214/M, 211; RH II, 875/P III, 703/YZ, 13; RH II, 932/P III, 779/YZ, 89; RH II, 950/P III, 803/YZ, 113 (vurgu bana ait).

durin'lerin kapısına doğru ilerleyen baronu *yakalayalım*"; "Ama *kaldığımız yere dönmemiz* gerekiyor, ..."; "*Fakat biz yine üç yıl öncesine*, Guermantes Prensesi'nin öğle sonrası verdiği yemeğe dönelim"[107] Görüyoruz ki Proust açıklığın yükü karşısında her zaman geri adım atmıyor.

Kayıp Zamanın İzinde anlatısının "anakronik" önemi, Proust anlatısının, anlatıcının aklından bir an bile çıkmayan o geriye dönüşlü sentez özelliğine bağlıdır. Trans halindeki anlatıcı hikâyesinin birleştirici anlamını kavradığı günden beri, onun tüm iplerini her daim elinde bulundurmaya, her mekânını ve her ânını eşanlı yakalamaya, onların arasında "teleskopik" ilişkiler ağı oluşturabilmeye devam eder: Hem zamansal hem de mekânsal olarak her an her yerde hazır ve nazır olma durumu ve *Yakalanan Zaman*'da kahraman Mlle. de Saint-Loup karşısında hayatının geldiği o hali ifade eden ve eserinin dokusu olacak olan "hatıralar örgüsü"nü apansız tekrar yarattığı parçanın harikulade tasvir ettiği bir "tüm zamanlılık".[108]

Analepsis ve prolepsislerin anlatısal kategorilerini "psikoloji"-ye dayandıran öngörü ya da geriye dönüş fikirleri, dört dörtlük bir zaman bilinci ile geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki belirsiz olmayan ilişkileri sorgusuz sualsiz kabul eder. Salt serimleme bunu gerektirdiği için, aşırı şemalaştırmaya düşme pahasına, şimdiye dek bunu hep doğru kabul ettim. Aslında, araya girmelerin sıklığı ve onların iki taraflı dolaşıklığı, bazen "sıradan" okuru, hatta en kararlı analisti bile çıkışsız bırakarak, meseleleri karman çorman eder. Bu bölümü bağlamak için, bizi *akroninin* eşiğine getiren şu muğlak yapılardan bazılarını inceleyeceğiz.

107. RH II, 85/P II, 716/SG, 124; RH II, 530/P III, 216/M, 214; RH II, 952/P III, 806/YZ, 116; RH II, 1064/P III, 952/YZ, 256 (vurgu bana ait). Anlatının örgütlenmesindeki bu işaretler, kendi içinde birer anlatılama edimi göstergesidir. Sesi ele aldığımız bölümde bunlarla tekrar karşılaşacağız.
108. RH II, 1126/P III, 1030/YZ, 337.

Akroniye Doğru

İlk mikro-analizlerimizden bu yana, karmaşık anakroni örnekleriyle karşılaşıyoruz: *Sodom ve Gomorra*'dan alınan o bölümdeki ikinci-derece prolepsisler (Swann'ın ölümünün öngörüsü üzerine onun Bloch'la yediği öğle yemeğinin öngörüsü), prolepsis üzeri analepsisler (Swann'ın cenazesini konu alan aynı öngörü üzerinden Combray'de Françoise'ın geriye dönüşü), analepsis üzeri prolepsisler (*Jean Santeuil*'den aktarılan o parçada iki kez olan, geçmiş planların hatırlanması). Bu tür ikinci ya da üçüncü derece etkiler, *Kayıp Zaman*'da, büyük ya da orta büyüklükteki anlatısal yapıların düzeyinde de sık sık görülür, hatta anlatının sözde bütününü kaplayan anakroninin o ilk derecesini hesaba katmaya bile gerek kalmadan.

Jean Senteuil'den alınan parçada canlandırılan tipik durum (öngörülerin hatıraları), *Kayıp Zaman*'da özgün kahramanın bir bölünme yaşamasıyla doğan iki karaktere kök salmıştır. *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'da Swann'ın evliliğine dönüş, kızı ve kendi (müstakbel) karısı adına dünyevi ihtiraslara dair planların geriye dönüşlü bir tarzda canlandırmasını içermektedir:

> Ama Swann düşüncelere daldığı saatlerde, Odette'i karısı olarak gördüğü zaman, mutlaka, onu ve özellikle de kızını, kayınpederinin ölümüyle kısa zamanda Guermantes Düşesi unvanını alan Laumes Prensesi'ne götüreceği anı zihninde canlandırıyordu. Onları başka kimseyle tanıştırmak istemiyor ama düşesin Odette'e, Odette'in Mme de Guermantes'a neler söyleyeceğini, Guermantes Düşesi'nin Gilberte'e göstereceği sevgiyi, kızını şımartarak kendisini nasıl gururlandıracağını kurduğunda, hatta kelimelere döktüğünde, duygulanıyordu. Tanıştırılma sahnesini kendi kendine canlandırırken, hayal edilen ayrıntılarda, tıpkı tutarını keyfî olarak belirledikleri bir piyangoyu kazansalar, nasıl harcayacaklarını düşünen kişilerin titizliğiyle davranıyordu.[109]

109. RH I, 360-361/P I, 470/ÇAGKG, 44-45.

Bu "hayalde canlandırma" Swann bunu evliliğinden önce yaptığı kadarıyla proleptiktir, Marcel bunu evlilikten sonra hatırladığı kadarıyla da analeptiktir ve bu iki hareket bir araya gelerek birbirini dengeler, bu sayede olgular tarafından acımasızca reddedilişi üzerine kusursuzca fantazi bindirilir zira Swann burada Guermantes salonunda hâlâ istenmeyen bir Odette'le birkaç senedir evlidir. Odette'le artık onu sevmediği bir zamanda evlendiği doğrudur: "Swann içindeki, bütün hayatını Odette'le geçirmeyi o kadar isteyen, umutsuzluğa düşen varlık ölmüşken evlendiği Odette'le ...". Dolayısıyla burada, önceki çözülmelerin ve mevcut gerçeklerin ironik bir çelişkisiyle yüz yüzeyiz artık: Odette'le Forcheville'in gizemli ilişkisini bir gün aydınlatma kararı büsbütün ilginçliğini kaybetmiştir:

> Bir zamanlar, o ıstırap çektiği günlerde, kendi kendine yemin etmişti: Odette'i artık sevmediğinde, onu kızdırmaktan veya çok fazla sevdiğini düşündürmekten korkmadığında, ilk yapacağı şey, sırf gerçeği öğrenme aşkıyla, tarihî bir konu olarak, zili çaldığı, pencereleri tıklattığı ve içeri alınmadığı, Odette'in, Forcheville'e, gelenin amcası olduğunu yazdığı gün, Forcheville'le yatıp yatmadığını aydınlığa kavuşturmak olacaktı. Ama gün ışığına çıkarmak için sadece kıskançlığının bitmesini beklediği bu son derece ilginç mesele, kıskançlığı son bulduğunda, Swann'ın gözünde ilgiçliğini büsbütün kaybetmişti.

Gelecekte bekleyen o ilgisizliği bir gün ifade edecek çözülmenin yerini, gerçek ilgisizliğin ihtiyatlılığı almıştır:

> Ama bir zamanlar, eğer bir gün, karısı olabileceğini aklına getirmediği kadını sevmekten vazgeçecek olursa, onca zaman kırılan onurunun intikamını almak için, nihayet samimi olan ilgisizliğini ona amansızca sergileyeceğine ant içmiş olduğu halde, şimdi hiçbir tehlike olmadan gerçekleştirebileceği bu misilleme ... artık ilgisini çekmiyordu; aşkla birlikte aşkının bittiğini gösterme arzusu da sona ermişti.

Marcel'in, Gilberte'e olan tutkusundan nihayetinde "eser kalmadığı" sırada, geçmiş üzerinden, öngörülmüş şimdi ile gerçek şimdinin onun nezdindeki karşıtlığı: "Artık onu görmeyi canım istemiyordu, hatta onu görmek istemediğimi kendisine gösterme arzusu da kalmamıştı içimde oysa onu sevdiğim zamanlar, sevgim ona erdiğinde bunu kendisine göstereceğime dair her gün söz verirdim kendime." Ya da birazcık farklı bir psikolojik manayla, yine Marcel, bu sefer Gilberte'in "ahbabı" ve Swann'ların salonunun müdavimi olarak, kaydettiği aşamayı ölçmek için, bu "kavranması imkânsız yer"in nasıl ulaşılamaz olduğuna dair önceden sahip olduğu hissi boşu boşuna geri getirmeye çalıştığı sırada – Swann'ın kendisine Odette'le paylaştığı hayatına (şimdilerde alelade ve bütünüyle sevimsiz bir gerçeklik olan o bir zamanların "beklenmedik cennet"ine) dair benzer düşünceler atfetmeden değil elbette.[110] Kim ne planlıyorsa, bir türlü gerçekleşmiyor; kim bir şeyi umut edeyim demiyorsa, o gerçekleşiyor ama ancak o şeyi artık arzulamadığı anda. Her iki durumda da, şimdi, yerini aldığı önceki bir geleceğe kendini dayatıyor: Yanlış bir öngörünün geriye dönüşlü çürütülmesi.

Anlatıcı, ileride, olay olduktan sonra, şimdiki bir olaydan (ya da onun manasından) nasıl haberdar olacağını önceden her açıklayışında, tam tersi bir hareket –öngörülmüş bir hatırlama, bir etrafında dolanma ama artık geçmiş üzerinden değil, gelecek üzerinden– gerçekleşir. Böylelikle, örneğin M. Verdurin ile Mme. Verdurin arasındaki bir sahneyi anlatırken, bunun, ona Cottard tarafından "birkaç yıl sonra" aktarılacağını belirtmektedir. Mekik dokuma, *Combray*'deki şu emareyle hızlanır: "O yaz neredeyse her gün kuşkonmaz yememizin sebebi, yıllar sonra öğrendik ki, kuşkonmazları ayıklamakla görevli bulaşıkçı kızın, kuşkonmaz kokusu yüzünden, sonunda işten ayrılmasına yol

110. RH I, 361/P I, 471/ÇAGKG, 45; RH I, 399-400/P I, 523/ÇAGKG, 95; RH I, 401/P I, 525/ÇAGKG, 97; RH II, 83/P II, 713/SG, 121; RH I, 410/P I, 537-38/ÇAGKG, 109-110.

açan, şiddetli astım krizleri geçirmesiymiş meğer."[111] *Mahpus*'taki şu cümlede ise neredeyse şipşak olmaktadır: "Bergotte'un o gün öldüğünü öğrendim ve çok üzüldüm"– öylesine eksiltili, öylesine ketumca kötü bir şekil verilmiştir ki okur ilkin şunu okuduğunu zannedecek: "O gün birinin öldüğünü öğrendim."[112] Marcel'in Paris'te gelecekteki hatıraları üzerinden bizi ileriye, Balbec'teki o ilk haftalara götüren *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'ın son sayfalarında görmüş olduğumuz gibi anlatıcı daha sonra haiz olacağı hatıranın öngörüsü üzerinden şimdiki, hatta eskide kalmış bir olayı dahi sunduğu zaman da aynı zikzaklı dairesel hareket vardır; benzer şekilde, Marcel, Léonie'nin kanepesini bir çöpçatana sattığı zaman, biz, onun bu kanepeyi önceden de bahsettiğimiz esrarengiz kuzinle çok önceleri kullandığından ancak "çok daha sonra" bunu hatırladığında haberdar oluruz: O dönemde buna paralipsis üzeri analepsis adını koymuştuk, şimdi bu formülü *prolepsis dolayımıyla* diye eklemede bulunarak tamamlayabiliriz. Bu anlatısal kıvrımlar, kuşkusuz, o farazi genç hanımın yorumcunun işkilli ama kibar bakışını üzerine çekmeye yetecektir.

İkili yapının bir diğer sonucu da şudur: İlk anakroni, bir ikinci anakroni ile olayların metindeki sıralanış düzeni arasındaki ilişkiyi tersyüz edebilir (ister istemez eder). Bu nedenle, *Swann'ın Bir Aşkı*'ndaki analeptik statü, önceden anlatının ele aldığı bir olaya, (hikâye zamanı içinde) göndermede bulunmaya muktedir bir öngörünün etkisine sahiptir: Anlatıcı, Swann'ın Odette'siz geçirdiği o akşam olduğu sırada tekrar doğacak olan ıstırabını, aynı Swann'ın "birkaç yıl sonra" Combray'de yemeğe geldiği akşamlar yaşadığı ıstırapla karşılaştırdığında, bu öyküsel *önceden duyurma* okur için aynı zamanda bir anlatısal *anımsamadır* zira okur zaten yaklaşık iki yüz elli sayfa "önce" bu sahnenin anlatısını okumuştur; tersi bir biçimde fakat aynı sebebe

111. RH II, 607/P III, 326/M, 323; RH I, 95/P I, 124/M, 129.
112. RH II, 506/P III, 182/M, 178. Clarac-Ferré özeti (P III, 1155) bunu şu şekilde nakleder: "O gün Bergotte'un öldüğünü öğrendim."

istinaden, Combray'in anlatısında Swann'ın önceki ıstırabına yapılan gönderme ise okur için şu eli kulağındaki *Swann'in Bir Aşkı* anlatısının önceden duyurulmasıdır.[113] Dolayısıyla, böylesi ikili anakronilerin özgül formülü şöyle bir şey olacaktır: "Daha önce de gördüğümüz gibi bu sonra yaşanacaktır" ya da: "Daha sonra göreceğimiz gibi bu zaten yaşanmıştır." Geriye dönüşlü önceden duyurmalar? Öngörüsel anımsamalar? Sonra önce, önce de sonra olunca, hareketin yönünü tayin etmek alengirli bir işe dönüşüyor.

Bu proleptik analepsisler ve analeptik prolepsisler karmaşık anakronilerdir ve bunlar geriye dönüş ve öngörü hakkındaki o güven veren düşüncelerimizi biraz sarsar. Bir kez daha açık analepsislerin (sonucu netleştirilemeyen analepsislerin) varlığını anımsatalım; bu analepsisler zamansal açıdan ucu açık anlatı kısımlarının varlığını zorunlu kılar. Fakat *Kayıp Zaman*'da herhangi bir zamansal göndermeyle desteklenmeyen bazı olaylar (kendilerini kuşatan olaylarla ilişkiye geçiremediğimiz olaylar) da vardır. Yerleştirilemez olmak için, (onların önce mi sonra mı olduğunu belirlemek için anlatıya ihtiyaç duyacak) başka olaylara değil, kendilerine eşlik eden (zaman dışı) yorumsal söyleme bağlanma ihtiyacı duyarlar sadece – bu eserde bunun neresi olduğunu biliyoruz. Guermantes yemeği boyunca, Mme. de Varambon'ün, evlilik bahsi üzerinden Marcel'le Amiral Julien de la Gravière'i ilişkilendirmedeki o inatçılığıyla (ve bunu genişleterek, cemiyette benzer şekilde sık sık işlenen kusurlarla) alakalı olarak, anlatıcı, kendisinin hiç tanımadığı Mme. de Chaussegros adlı bir kuzinin adını kullanarak kendini Marcel'e öneren Guermantes'ın bir arkadaşının yanlışını hatırlatır: Marcel'in sosyal hayatında belli bir ilerlemeyi ima eden bu anekdotun Guermantes yemeğinden sonra gerçekleştiğini varsayabiliriz ama hiçbir şey bunu doğrulamamıza izin vermez. *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'da Albertine'le tanışma fırsatının kaçırıldığı o sahneden sonra, anlatıcı, aşk hissinin öznelliği üzerine tefekküre

113. RH I, 228 ve 23-24/P I, 297 ve 30-31/ST, 300 ve 35-36.

dalar, sonra bu teorisini, tutkuyla sevdiği ve ona bir kız çocuk bırakmış olan bayanın saç rengini hiç bilmeyen bir çizim ustası örneğiyle gözler önüne serer ("Kafasında şapka yokken onu hiç görmedim").[114] Analistin burada tüm zamansal bağlantılardan yoksun bir anakroninin statüsünü tanımlamasına, içerikten elde edilecek hiçbir çıkarım fayda sağlayamaz, ki bu en nihayetinde tarih üstü ve eskimez olarak almamız gereken bir olaydır: Yani bir akronidir.

Anlatının anlattığı hikâyenin kronolojik sırasındaki bağımlılıkla tamamen, hatta tersi durumdaki bağımlılıkla bile iplerini koparabilmesini ifade eden yalnızca bu tür yalıtık olaylar değildir. *Kayıp Zaman* en az iki yerde eşsiz *akronik yapılar* sunar. *Sodom*'un sonunda, "Transatlantik" güzergâhı ve durakları (Doncières, Maineville, Grattevast, Hermenonville) kısa bir anlatı silsilesine ön ayak olur,[115] ki bunun sırası (Morel'in Maineville genelevindeki talihsizliği: Grattevast'da M. de Crécy ile karşılaşma) iki olay arasındaki zamansal bağlantıya hiçbir şey borçlu olmayıp, her şeyini küçük trenin önce Maineville'e, sonra Grattevast'a gitmesine ve bu durakların anlatıcının zihninde aynı sırayla bunlara bağlı anekdotları canlandırmasına borçludur (bu olgunun kendisi artzamanlıdır fakat nakledilen olayların bir artzamanı değildir).[116] J. P. Houston'ın *Kayıp Zaman*'daki zamansal yapılar üzerine incelemesinde haklı olarak belirttiği gibi[117] bu "coğrafi" düzenleme, *Combray*'in son kırk sayfasındaki –daha örtük ama her açıdan daha önemli olan– düzenlemeyi tekrar etmekten ve açık hale getirmekten öte bir şey yapmamaktadır. Orada anlatı düzeni, Méséglise tarafı/Guermantes tarafı karşıtlığınca ve zaman-dışı ama sentetik bir yürüyüş süresince

114. RH I, 1072/P II, 498/GT, 427; RH I, 645/P I, 858-59/ÇAGKG, 414.
115. RH II, 338-346/P II, 1075-1086/SG, 488-500.
116. "Ben burada, küçük tren durup görevli, Doncières, Grattevast, Maineville, vb diye bağırdıkça o küçük sahil kasabasının veya garnizonun bana çağrıştırdıklarını aktarmakla yetiniyorum" (RH II, 339/P II, 1076/SG, 489).
117. J.P. Houston, "Temporal Patterns in *A.L.R.T.P.*", *French Studies*, 16, 1962, s. 33-45.

bölgelerin aile ocağından giderek uzaklaşmasınca belirlenir.[118] Gilberte'in ilk ortaya çıkışı; akdikenlere veda; Swann ve Vinteuil'le karşılaşma; Léonie'nin ölümü; Vinteuil'lerdeki tahkir sahnesi; düşesin kilisede görünmesi; Martinville'in çan kulelerinin görünüşü – bu ardışıklığın onu meydana getiren olayların zamansal sırasıyla hiçbir bağı yoktur ya da kısmi tesadüfi bir bağı vardır. Ardışıklık esasen bölgelerin konumlarına (Tansonville – Méséglise ovası – Combray'e dönüş – Guermantes tarafı) ve dolayısıyla oldukça farklı bir zamansallığa bağlıdır: Méséglise'e yürüyüş günleriyle Guermantes'a doğru yürüyüş günleri arasındaki karşıtlığa ve yürüyüş üzerindeki "duraklar"ın bu iki dizinin her biri içindeki ortalama sırasına. Aceleci bir okurun yapacağı gibi düşesle karşılaşma ya da çan kuleleri epizodunun Montjouvain sahnesinden sonra geldiğini hayal etmek ancak anlatının sözdizimsel düzeniyle hikâyenin zamansal düzenini naif bir şekilde karıştırarak olur. Gerçek şu ki anlatıcı, mekânsal yakınlığın, iklimsel özdeşliklerin (Méséglise yürüyüşleri daima kötü havalarda olur, Guermantes'dakiler ise iyi havalarda) ya da tema benzerliğinin (Méséglise tarafı çocukluk dünyasının erotik-duygusal yönünü, Guermantes ise estetik yönünü temsil eder) bağladığı olayları, her türlü kronolojiye meydan okuyarak bir araya getirmek için çok açık nedenlere sahipti; böylelikle anlatının *zamansal özerklik* kapasitesini, hiç olmadığı kadar fazla ve iyi bir şekilde netleştirmişti.[119]

---

118. Bu nedenle, bu sıranın büyük çoğunluğu yinelemeli kategorisine girer. Tekil olayların ardışıklık sırasını başlı başına inceleyebilmek için işin bu yönünü şimdilik göz ardı ediyorum.

119. Anakronileri, geriye dönüş ve öngörü üzerinden *analepsis* ve *prolepsis* olarak adlandırdıktan sonra, herhangi bir benzerlik (mekânsal, zamansal ya da başka türlü) tarafından yönetilen anakronik öbeklere de *-zamansal* ya da başka türlü- *silepsis* (beraber alma olgusu) adını verebiliriz. Örneğin coğrafi silepsis, anekdotlarla güzelleştirilen yolculuk anlatılarındaki anlatısal öbekleştirme ilkesidir (*Mémoires d'un touriste* ya da *Le Rhin* gibi). İzleksel silepsis ise, benzerlik ve zıtlık ilişkileriyle doğrulanan o sayısız "hikâye" eklentileriyle klasik epizodik romanda hüküm sürer. Silepsis kavramıyla, onun bir diğer çeşidi olan yinelemeli anlatı konusunun ele aldığımızda yine karşılaşacağız.

Fakat anlatı zamansallığının kurucu özelliklerinden sadece birini açıklayan anakronilerin analizinden tek başına kesin sonuçlar çıkacağını düşünmek abes olur. Sözgelimi, hız çarpıtmalarının da en az kronolojik sıranın yaptığı ihlaller kadar anlatısal zamansallıktan kurtulmaya katkıda bulunduğu oldukça açıktır. Bunlar da önümüzdeki bölümün konularıdır.

2
Süre

Anisokroniler

Önceki bölümün başında, bizzat "anlatı zamanı" düşüncesinin yazılı edebiyatta ne gibi zorluklarla karşılaştığından bahsetmiştim. Bu zorlukların bu denli yakından hissedilmesi elbette süreyle ilgilidir çünkü sıra/düzen ya da sıklık verileri hikâyenin zamansal düzleminden metnin mekânsal düzlemine sorunsuz bir biçimde aktarılabilir: Bir anlatı metninin sözdizimsel sıralanışında, bir A epizodunun bir B epizodundan "sonra" geldiğini ya da bir C epizodunun "iki kez" anlatıldığını söylemek, bariz bir anlamı olan ve "hikâye zamanında A olayı B olayından öncedir" ya da "C olayı yalnızca bir kez gerçekleşir" gibi başka iddialarla doğrudan karşılaştırılabilir başka bildirim-

lerde bulunmaktır. Dolayısıyla burada iki düzlem arasında bir karşılaştırma meşru ve yerindedir. Buna karşılık, bir anlatının "süre"sini, anlattığı hikâyenin süresiyle karşılaştırmak, çok basit bir nedenle daha çetrefilli bir iştir: Bir anlatının süresi ölçülemez. Önceden de dile getirmiş olduğumuz gibi burada okumak için gereken sürenin dışında bir şeyden bahsetmiyoruz ama okuma süresinin özel koşullara göre değişiklik gösterdiği ve sinema ya da müziktekinden farklı olarak, burada "normal" icra hızını belirlememizin mümkün olmadığı da gün gibi aşikârdır.

Düzene ait/Sırayla alakalı meselelerde öykü dizilişi ile anlatı dizilişi arasındaki bir kesişmeden ibaret olan ve burada anlatı ile hikâye arasında sıkı isokroni olacak olan şu referans noktası ya da sıfır derecesi, demek ki artık yoktur – üstelik (anlatıcının herhangi bir müdahalesinden arındırıldığı ve eksiltisi bulunmadığı varsayılan) diyaloglu bir sahnenin, Jean Ricardou'nun işaret ettiği üzere, bize "anlatısal kısım ile kurmaca kısım arasında bir *tür* eşitlik veriyor"[1] olduğu doğru olsa bile. Bu eşitliğin gevşek, bilhassa da gevşek bir şekilde zamansal olan niteliği üzerinde durmak için "tür"e ben vurgu yapıyorum: Böyle bir anlatısal (ya da dramatik) kısma dair tasvip edebileceğimiz tek şey, onun, gerçek olsun kurmaca olsun, söylenen her şeyi ekleme yapmadan aktardığıdır fakat bu, sözcüklerin telaffuz edilme hızını ya da konuşmadaki olağan sessizlikleri geri getirmez. Dolayısıyla katiyen zamansal bir gösterge rolü oynayamaz; bu rolü ancak belirtileri, onu kuşatan farklı hızdaki kısımların "anlatı süresini" ölçebilseydi oynayabilirdi. Bu nedenle, diyaloglu bir sahne, anlatı zamanı ile hikâye zamanı arasında ancak bir çeşit *uzlaşımsal* eşitliğe sahiptir ve ileride anlatı süresinin geleneksel biçimlerine dair bir tipolojide ondan bu yolla yararlanacağız fakat gerçek sürelerin sıkı bir mukayesesinde bize bir referans noktası hizmeti göremez.

1. Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman, Paris, 1967, s. 164. Ricardou, benim anlatıyı (bazen de anlatılamayı) hikâye (ya da diegesis) ile karşılaştırdığım anlamda anlatılama ile kurmacayı karşılaştırmaktadır: "Anlatılama anlatma şeklidir, kurmaca ise anlatılandır" (s. 11).

Dolayısıyla anlatı ile hikâye arasında, doğrulanamadığı için kullanılır olmayan bir eşitliğe dayanarak süredeki çeşitlilikleri ölçme fikrinden vazgeçmeliyiz. Ne var ki bir anlatının isokronizmi, göreli olmayacak şekilde (mesela bir sarkaç gibi), kendi süresiyle anlattığı hikâyenin süresini bir şekilde mutlak ve özerk bir yoldan mukayese ederek *hız sabitliği* olarak da tanımlanabilir. "Hız" derken zamansal boyut ile mekânsal boyut arasındaki ilişkiyi kastediyoruz (saniyede şu kadar metre, bir metrede şu kadar saniye gibi): Anlatının hızı, (hikâyenin saniyeler, dakikalar, saatler, günler, aylar, yıllar şeklinde ölçülen) süresi ile (metnin satırlar, sayfalar şeklinde ölçülen) uzunluğu arasındaki ilişki üzerinden tanımlanır.[2] Dolayısıyla isokronik anlatı, varsayımsal sıfır noktamız, burada, ivmelenme ya da yavaşlamanın olmadığı, hikâye süresi ile anlatı uzunluğu arasındaki ilişkinin her zaman aynı kalacağı değişmeyen hızda bir anlatı olacaktır. Böyle bir anlatının laboratuvar deneyi gibi bir istisna dışında var olmadığını ve olamayacağını belirtmek kuşkusuz gereksiz olacaktır: Estetik açılımın hangi düzeyinde olursa olsun, hiçbir anlatı yoktur ki hızda hiçbir değişimi kabul etmesin – hatta şu sıradan gözlem bile bir şekilde önemlidir: Bir anlatı *anakroniler* olmadan yapabilir ancak *anisokroniler* ya da *ritmin* etkileri –böyle demeyi tercih edenler varsa (ki galiba var)– olmadan yapamaz.

Bu etkilerin ayrıntılı analizi hem yorucu, hem de gerçek bir sıkılıktan yoksun olacaktır zira hikâye zamanı neredeyse hiçbir zaman gerekli olan kesinlikte gösterilmez (ya da çıkarıma kapalıdır). Dolayısıyla, analiz olsa olsa makro bir düzeyde, geniş anlatı birimleri düzeyinde anlamlıdır, tabii her bir birim için yapılan ölçümün ancak istatistiksel bir tahmine karşılık geldiği kabul edildiği takdirde.[3]

2. Bu yöntem Gunther Müller ("Erzählzeit") ve Roland Barthes ("Le Discours de l'histoire") tarafından önerilmiştir, bkz. *Information sur les sciences sociales*, Ağustos, 1967.

3. Metz (*a.g.y.*, s. 122) buna anlatının "geniş sözdizimsel kategorisi" diyor.

Eğer *Kayıp Zamanın İzinde* için bu çeşitliliklerin bir resmini çizmek istiyorsak, daha en baştan, neleri büyük anlatı eklemlenmeleri olarak almamız gerektiğine karar vermek zorundayız ve ardından, bunların hikâye süresini ölçmek için, elimizin altında açıklık ve tutarlılık bakımından bizi tatmin edecek bir iç kronoloji olmalıdır. İlk veriyi bulmak oldukça kolay olsa da ikincisi için aynısı söylenemez.

Anlatı eklemlenmeleri söz konusu olduğunda, öncelikle, eserin başlık ve numaralarla karşılanan kısım ve bölüm halindeki bölümlenmelerle örtüşmediğini göz önüne almalıyız.[4] Ama yine de düzenleme-sınırlama kıstasımız olarak önemli bir zamansal ve/veya mekânsal kırılmanın varlığını benimsersek, ayrımı, fazla tereddüde düşmeden şu şekilde ifade edebiliriz (bu birimlerinin bazılarına kendi taktığım adları –salt gösterici adlar– veriyorum):

(1) RH I, 3-142/ST, 9–187, önceki bölümde incelenen o hafızanın-tetiklediği analepsisleri hesaba katmazsak, Combray'deki çocukluğa ayrılmış birimdir: Proust gibi biz de buna *Combray* adını vereceğiz.

(2) Zamansal ve mekânsal bir kırılmadan sonra, *Swann'ın Bir Aşkı*, RH I, 144-192/ST, 191–383.

(3) Zamansal bir kırılmadan sonra, Gilberte'le cereyan eden aşkın ve Swann'ın muhitinin keşfedilmesinin damgasını vurduğu bu birim, *Swann'ların Tarafı*'nın üçüncü kısmını ("Memleket İsimleri: İsim") ve *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'ın ilk kısmını ("Mme Swann'ın Çevresinde") kaplayacak şekilde Paris'te yaşanılan o ergenliğe ayrılmıştır, RH I, 293-487/ST, 387 – ÇAGKG, 207: Buna *Gilberte* adını vereceğiz.

(4) Hem zamansal (iki yıl), hem de mekânsal (Paris'ten Balbec'e gidiş) bir kırılmadan sonra, *Çiçek Açmış Genç*

4. Bunun yanı sıra, *Swann* ile *Çiçek Açmış Genç Kızlar* arasında sürmekte olan o kırılmadan ancak dışsal sınırlamanın sorumlu tutulacağını biliyoruz. Dışsal bölümlenmeler (kısımlar, bölümler, vb) ile anlatının içsel eklemlenmeleri arasındaki ilişkiler –bildiğim kadarıyla şu ana dek, genel anlamada söylersek– hak ettiği ilgiyi görmemiştir. Fakat bir anlatının ritmini büyük çapta belirleyen bu ilişkilerdir.

Kızlar'ın ikinci kısmına ("Memleket İsimleri: Memleket") tekabül eden Balbec'teki ilk konaklamanın epizodu, RH I, 488-714/ÇAGKG, 211–502: *Balbec I*

(5) Mekânsal bir kırılmadan sonra (Paris'e dönüş), Balbec'e iki ziyaret arasına girip (Doncières'e kısa bir ziyaret hariç) neredeyse bütünüyle Paris'te ve Guermantes muhitinde cereyan eden her şeyi aynı birim olarak alacağız; sonuç, bütün bir *Guermantes Tarafı*'yla (RH I, 719-1141/GT, 9-512) birlikte *Sodom ve Gomorra*'nın başı (RH II, 3-109/SG, 7-158): *Guermantes.*

(6) Balbec'e yeni bir kırılmadan sonra ikinci ziyaret, yani *Sodom ve Gomorra*'nın kalanı, RH II, 110-378/SG, 158–546: Bu birime *Balbec II* adını vereceğiz.

(7) Taze bir yer değişiminin ardından (Paris'e dönüş), Albertine'in mahpusluğunun, kaçışının ve ölümünün RH II, 820/AK, 207'ye kadar olan hikâyesi, yani *Mahpus*'un tamamı, *Albertine Kayıp*'ın ise Venedik'ten ayrılıncaya kadar olan o büyükçe bölümü: *Albertine.*

(8) RH II, 821-856/AK, 211–242, Venedik'i ziyaret ve geri dönüş: *Venedik.*

(9) RH II, 856-889/AK, 242-282 – YZ, 30, bir ayağı *Albertine Kayıp*'ta, bir ayağı da *Yakalanan Zaman*'da olacak şekilde *Tansonville*'deki konaklama.

(10) Hem zamansal (klinikte yatma), hem de mekânsal (Paris'e dönüş) bir kırılmadan sonra, RH II, 890-987/YZ, 30–164: *Savaş.*

(11) Son bir zamansal kırılmanın (yine klinikte yatma) ardından son anlatı birimi gelecektir, RH II, 988-1140/YZ, 164–352,[5] *Guermantes daveti.*[6]

5. Pléiade baskısındaki sayfa numaraları: (1) I, 3-186; (2) I, 188-382; (3) I, 383-641; (4) I, 642-955; (5) II, 9-751; (6) II, 751-1131; (7) III, 9-623; (8) III, 623-75; (9) III, 675-723; (10) III, 723-854; (11) III, 854-1048. (ç.n.)

6. Anlatının eklemlenmeleri ile dış bölünmelerinin yalnızca Balbec ziyaretlerinin sonunda iki kere örtüştüğünü görüyoruz (*Çiçek Açmış Genç Kızlar*'ın sonu ve *Sodom*'un sonu); buna eklemlenmelerin ve altbölümlerin örtüştüğü zamanları da ekleyebiliriz: "Combray"ın sonu, "Swann'ın Bir Aşkı"nın sonu ve "Mme Swann'ın

Kronolojik açıdan, işimiz biraz daha incelik gerektiriyor zira ayrıntılarına inildiğinde *Kayıp Zaman*'ın kronolojisi ne açıktır ne de tutarlıdır. Eskide kalmış ve görünen o ki çözümü olmayan bir tartışmaya girmeye lüzum yoktur. Willy Hachez'in üç makalesiyle Hans Robert Jauss ve Georges Daniel'in kitapları tartışmanın ayrıntıları için okurun başvurabileceği başlıca belgelerdir.[7] Yalnızca iki temel sıkıntıyı anımsatalım: Bir yandan, *Swann'ın Bir Aşkı*'nın dış kronolojisini (epizodun tarihinin 1882-1884 civarı olarak saptanmasını gerektiren tarihsel olaylara atıflar), *Kayıp Zaman*'ın (aynı epizodu 1877-1878 civarına yerleştiren) genel kronolojisine bağlamanın olanaksızlığı;[8] diğer yandan, *Balbec II ve Albertine* epizotlarının (1906 ve 1913 yılları arasında yer alan tarihsel olaylara atıflar) dış kronolojisi ile (bunları 1900 ve 1902 yılları arasına yerleştiren) genel iç kronoloji arasındaki uyuşmazlık.[9] Sonuç olarak, bu iki dış diziyi iptal edip temel kılavuz göstergesi *Guarmentes* için (Dreyfus olayı nedeniyle) 1897 güzü-1899 baharı, *Savaş* için ise doğal olarak 1916 olan ana diziye bağlı kalmadıkça az çok tutarlı bir kronoloji oluşturamayız. Bu referans noktaları dikkate alındığında, neredeyse türdeş bir dizi oluşturuyoruz fakat yine de birkaç kısmi belirsizlik devam ediyor. Özellikle de şu yüzden: (a) *Combray*'in kronolojik

---

Çevresinde"nin sonu. Geri kalanın tamamı bir çakışmadan ibarettir. Ayrıca benim tasniflemem elbette dokunulmaz değildir ve işlevsel olmaktan öte bir değer taşımaz.

7. W. Hachez, "La chronologie et l'âge des personnage de *A.L.R. T.P.*", *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, 6, 1956; "Retouches à une chronologie", *BSAMP*, 11, 1961; "Fiches biographiques de personnages de Proust", *BSAMP*, 15, 1965. H. R. Jauss, *Zeit und Erinnerung in A.L.R.T.P.* (Heidelberg, 1955). Georges Daniel, *Temps et mystification dans A.L.R. T.P.* (Paris, 1963).

8. Bu kronolojik uyuşmazlığa, *Swann'ın Bir Aşkı*'nın hiçbir yerinde Gilberte'in doğumundan bahsedilmemesinin (ve bunun bir gerçekliğinin olmamasının) eksikliğinden kaynaklı bir anlaşmazlık vardır oysa genel kronoloji böyle bir şeyi talep etmektedir.

9. Bu iki çelişkinin dış koşullardan kaynaklandığını biliyoruz: *Swann'ın Bir Aşkı*'nın ayrı yazılıp bütüne daha sonra dahil edilmesi ve Proust ile Alfred Agostinelli arasındaki ilişkilerle bağlantılı olguların Albertine'in karakterine geç yansıtılması [Agostinelli, Proust'un 1913 yılında son derece derin duygular beslediği genç bir erkektir. 1914 yılında, uçmayı öğrenirken geçirdiği kazada hayatını kaybetmiştir. Genette bu olaya 'özet' altbölümünün sonunda atıfta bulunur –(ç.n.)].

yapısının müphem olması ve *Gilberte*'in kronolojisiyle ilişkisinin tam olarak tanımlanmamış olması; (b) *Gilberte*'in kronolojisindeki belirsizliğin, bahsedilen şu iki "yeni yıl" arasında bir yıl mı, yoksa iki yıl mı geçmiş olduğunu anlamamıza izin vermemesi;[10] (c) klinikteki iki konaklamanın belirsiz süresi.[11] Amacımız Proust anlatısının belli başlı ritimlerine dair kapsayıcı bir fikir sahibi olmaktan ibaret olduğu için, göstermekten başka bir amacı olmayan bir kronoloji oluşturarak bu muğlaklıkları kestirmeden halledeceğim. Böylece kronolojik *varsayımımız*, karar verdiğimiz kesinlik sınırları dahilinde, şöyledir:

Swann'ın Bir Aşkı: 1877-1878
(Marcel'le Gilberte'in doğumu: 1878)
Combray: 1883-1892
Gilberte: 1893-bahar 1895
Balbec I: yaz 1897
Guermantes: güz 1897-yaz 1899
Balbec II: yaz 1900
Albertine: güz 1900-1902 başı
Venedik: güz 1902
Tansonville: 1903?
Savaş: 1914 ile 1916
Guermantes daveti: 1925 civarı

10. RH I, 372 ve 462/P I, 486 ve 608/ÇAGKG, 60 ve 175.

11. *Tansonville* ile *Savaş* arasında (RH II, 890/P III, 723/YZ, 33) cereyan eden ilkinin süresi metinde belirtilmemiştir ("*uzun yıllar*... Paris'ten uzakta bir klinikte tedavi görerek geçirdim, ta ki 1916 yılının başında, kliniğin tıbbi personel bulma imkânı kalmayıncaya kadar") fakat bağlam oldukça açık bir şekilde göstermektedir: Başlama tarihi 1902 ya da 1903, bitiş tarihi ise malum 1916 yılıdır, 1914'teki iki aylık Paris yolculuğu (RH II, 900-919/P III, 737-762/YZ, 46-72) ise bu konaklama süresince yalnızca bir aradan ibarettir. İkincinin süresi (*Savaş* ve *Guermantes Daveti* arasında, RH II, 988/P III, 854/YZ, 163) ise, ki 1916'da başlaması muhtemeldir, aynı belirsizliği taşımaktadır; gelgelelim, kullanılan ifade ("uzun yıllar sonra") bizi onun ilkinden çok daha kısa sürdüğünü düşünmekten alıkoymaktadır ve ikinci dönüşü ve dolayısıyla Guermantes davetini (hatta daha çok da en az üç yıl sonra gelecek olan o anlatılama ânını) Proust'un ölüm tarihi olan 1922'den *sonra*ya koymaya zorlayacaktır bizi. Bu durum, kişi kahramanı yazarla özdeş tuttuğu müddetçe bir sorundur. Hachez'i (1965, s. 290) ikinci konaklamayı –metne rağmen– en fazla üç yıla çekmeye zorlayan işte bu arzudur.

Bu varsayıma ve tali değerdeki başka bazı zamansal verilere göre, anlatıdaki belli başlı hız çeşitlilikleri yaklaşık olarak şöyle çıkacaktır:

Combray: Yaklaşık on yıl için 180 sayfa.
Swann'ın Bir Aşkı: Bir-iki yıl için 195 sayfa.
Gilberte: Yaklaşık iki yıl için 230 sayfa.
(Burada iki yıllık bir eksilti.)
Balbec I: Üç ya da dört ay için 270 sayfa.
Guermantes: İki buçuk yıl için 660 sayfa. Fakat bu bölümün kendi içinde çok kapsamlı çeşitlilikler barındırdığını belirtmek gerekir çünkü iki-üç saat sürmesi gereken Villeparisis resepsiyonu 100 sayfada anlatılır; yine bir bu kadar süren Guermantes Düşesi'ndeki akşam yemeği 135 sayfada anlatılır; prensesin gecesi ise 85 sayfada anlatılıyor: Başka bir deyişle, on saatten kısa, kalburüstü bir davet için neredeyse bölümün yarısı.
Balbec II: Yaklaşık altı ay için 395 sayfa, 100 kadarı La Raspelière'de verilen davete ait.
Albertine: Yaklaşık on sekiz ay için 615 sayfa, ki bunun 300 sayfası sadece iki güne, onun da 125 sayfası sadece Charlus-Verdurin müzikaline ayrılmıştır.
Venedik: Birkaç hafta için 50 sayfa.
(Belirsiz bir eksilti: En az birkaç hafta.)
Tansonville: "Birkaç gün" için 50 sayfa.
(Yaklaşık on iki yıllık bir eksilti.)
Savaş: Birkaç hafta için 130 sayfa, çoğu tek bir akşam için (Paris'te gezinti ve Jupien'in erkek genelevi)
("Birkaç yıllık" bir eksilti.)
Guermantes daveti: İki-üç saat için 190 sayfa.

Kanaatimce bu kabataslak listeden en az iki sonuç çıkarabiliriz. İlki, üç saat için 195 sayfadan on iki yıl için üç satıra, yani (aşağı yukarı) bir dakika için bir sayfadan bir asır için bir sayfaya dek uzanan çeşitliliklerin genişliği. Diğeri ise, kendi sonuna doğru ilerleyişine oranla anlatının içsel evrimi; bir yandan çok kısa bir hikâye süresi tutan hayli uzun sahnelerin öneminin artmasıyla anlatının kademeli olarak yavaşlamasını,

diğer yandan da bu yavaşlamayı bir bakıma telafi edercesine o büyük eksiltilerin gitgide muazzam bir hal alan varlığını dile getirerek kısaca tarif edebileceğimiz bir evrim. Bu iki veçheyi şu ifadeyle kolayca birleştirebiliriz: Anlatının *artan süreksizliği*. Proust anlatısı, süreksizleşmeye, içses kaybına (senkoplara), uçsuz bucaksız boşlukların ayırdığı muazzam sahnelere eğilimli hale gelir ve böylece anlatı isokronisinin varsayımsal "norm"undan daha da fazla sapma eğilimi gösterir. Unutmayalım ki burada kesinlikle zaman üzerinden yazardaki psikolojik dönüşüme götüren bir evrimden bahsetmiyoruz zira *Kayıp Zaman* kesinlikle bugün elimizdeki düzeniyle kaleme alınmamıştır. Öte yandan, metnine durmadan eklemeler yaparak onu şişirmeye yatkınlığıyla tanıdığımız Proust'un, son ciltleri genişletmeye ilk ciltlerden daha fazla zaman bulduğu doğrudur dolayısıyla son sahnelerin şişkinliği, savaş yüzünden basımın ertelenmesinin *Kayıp Zaman*'a getirdiği o bilinen dengesizlikten nasibini almıştır. Fakat koşullar ayrıntıya "boğmayı" açıklasa da bütün bir yazımı açıklamaya yetmez. Kuşkusuz, Proust, eski olayların zamansal dokusuyla daha yeni olanları karşılaştırırcasına, ilk bölümlerin o hissedilmeyen akıcılığına taban tabana zıt, Beethovenci heybetlilikte ve acımasızlıktaki bu ilelebet tutuk ritmi arzuluyormuş, hatta en başından beri arzuluyormuş görünmektedir –sanki anlatıcının hafızası, olan biten yaklaştıkça hem daha seçici oluyor, hem de muazzam bir şekilde genişliyor.

Bir sonraki bölümde inceleyeceğimiz diğer zamansal işleyişlerle bağını kurana dek ritimdeki bu değişikliği tam olarak tanımlayıp yorumlamak mümkün değildir. Fakat anlatı hızlarının az çok sonsuz olan o çeşitliliğinin gerçekte nasıl dağıtıldığını ve örgütlendiğini artık daha yakından ele alabiliriz ve almalıyız da. Teorik açıdan, var olmayan bir anlatı bölümünün bir hikâye süresine tekabül ettiği yerdeki eksiltinin o sonsuz hızından, anlatı söyleminin bazı bölümlerinin var olmayan bir hikâye süresine tekabül ettiği yerdeki tasvir arasının mutlak durgunluğuna

kadar, gerçekten de sürekliliği olan bir derecelenme bulunur.[12] Aslına bakılacak olursa, anlatı geleneğinin, özelde de roman geleneğinin, bu serbestiyi ya kısıtladığı ya da tüm olanaklardan bir seçkiye işlerlik kazandırarak onu ne pahasına olursa olsun düzenlediği görülür: Müzikte klasik geleneğin icranın olanaklı hızlarının sonsuzluğundan, ardışıklık ve değişim ilişkileri yaklaşık iki yüzyıldır sonat, senfoni, konçerto gibi yapıları yönetmiş birtakım kanonik ölçüleri (*andante, allegro, presto,* vb) oluşturmasına benzer şekilde, anlatı geleneği, roman *temposunun* –şu (henüz anne karnında olan) *edebiyat tarihinin* bir gün incelemeye başlayacağı bir evrimin seyri içinde– kanonik biçimleri haline gelmiş dört temel ilişkiyi seçerek işlerlik kazandırmıştır. Anlatısal ölçünün bu dört temel biçimi (bundan böyle bunlara dört anlatı *hareketi* ya da *ölçüsü* diyeceğiz), şimdi bahsettiğim şu iki uç değerden (*eksilti* ve tasvir *arası*) ve iki ara değerden ibarettir: Önceden de gördüğümüz gibi çoğu kez diyalog halinde olup hikâye ile anlatı arasındaki o uzlaşımsal zaman eşitliğini sağlayan, *sahne* ve İngilizceci eleştirmenlerin deyişiyle, *özet*, yani her şeye ayak uyduran akışıyla sahneyle eksilti arasındaki bütün arayı kapatan, değişken temposu olan (oysa diğer üçünün temposu en azından kural olarak sabittir) biçim. Bu dört hareketin ya da ölçünün zamansal değerlerinin şemasını, ÖZ'nin hikâye zamanını, AZ'nin ise anlatının uzlaşımsal zamanını gösterdiği şu formülle gayet güzel çıkarabiliriz:

12. Bu formülasyonun yol açabileceği iki yanılgıyı hemen ortadan kaldırmak istiyorum. (1) Bir söylem bölümünün öyküde bir süreye tekabül etmemesi, kendi içinde tasviri anlatmaya yetmez: Blin ve Brombert'ten bu yana yazarın söze karışması ya da gereksiz müdahalesi diye adlandırdığımız ve son bölümde tekrar karşımıza çıkacak geniş zamandaki açımlayıcı arasözleri de karakterize edebilir. Fakat bu arasözlerdeki ayırt edici özellik, aslında anlatı olmamalarıdır. Öykünün zamansal-mekânsal evreninin yapı taşları olarak tasvirler ise öyküseldir ve dolayısıyla bunları ele alırken artık anlatı söyleminin sınırları içindeyiz demektir. (2) Bizzat Proust'ta da göreceğimiz gibi her tasvir anlatıdaki bir ara anlamına gelmez. Dolayısıyla burada tasvirle değil, tasvir arası ile ilgileniyoruz ve bunu her arayla ya da her tasvirle karıştırmamak gerekir.

ara: AZ = n, ÖZ = 0. Yani AZ ∞ > ÖZ[13]
sahne: AZ = ÖZ
özet: AZ < ÖZ
eksilti: AZ = 0, ÖZ = n. Yani AZ < ∞ ÖZ.

Bu şemanın düz bir okuması, formülü AZ > ÖZ olan ve özete bakışımlı değişken tempolu bir biçimin eksikliği anlamına gelen bir bakışımsızlık ortaya çıkaracaktır. Hiç kuşkusuz bu bir tür ağır çekim sahne olacaktır ve aklımıza hemen, okunması sıklıkla, kapladığı zannedilen hikâye zamanından görünüşte daha fazla, çok daha fazla vakit alan o uzun Proust sahnelerini getirecektir. Fakat ileride de göreceğimiz gibi başta Proust romanları olmak üzere romanın büyük sahneleri, temel olarak, anlatı dışı öğeler yoluyla genişletilir ya da tasvir araları yoluyla kesilir fakat kesin olarak yavaşlatılmaz. Zaten saf bir diyaloğun yavaşlatılamayacağını söylemeye gerek bile yok. O halde geriye bir tek, icrasından ya da yaşandığından çok daha yavaş anlatılan eylemlerin ya da olayların ayrıntılı anlatımı kalmaktadır. Kasıtlı bir deney olarak bu kuşkusuz olanaklıdır[14] fakat biz burada kanonik bir biçim, hatta edebi gelenek içinde gerçekten hayat bulmuş bir biçimden bahsetmiyoruz. Kanonik biçimler, gerçekten de sıraladığım dört hareketle sınırlıdır.

13. Bana dendiğine göre, bu ∞> (sonsuz büyük) işareti ve tersi <∞ (sonsuz küçük), matematiksel olarak gelenekselleşmiş değildir. Yine de bunları kullanmaktan çekinmiyorum zira bu bağlamda, her ne kadar burada gayet açık olsa da, bizatihi matematiksel olarak şüpheli bir fikri karşılayacak kadar şeffaf bir araç gibi geliyor bana.

14. Yaklaşık iki yüz sayfayı iki dakikalık bir döneme sıkıştıran Claude Mauriac'ın *L'Agrandissement*'ında durum böyledir denilebilir. Fakat burada da metnin uzatılması bir zaman aralığının gerçek bir genişlemesinden değil, çeşitli ara eklemelerden (hafızanın-tetiklediği analepsis, vb) ileri gelmektedir.

Özet

Şimdi, *Kayıp Zaman*'ın anlatısal akışını bu bakış açısından inceleyecek olursak, ilk belirtmemiz gereken şey, romanın önceki tarihinin tamamı boyunca sahip olduğu biçimiyle özetin neredeyse hiç olmadığıdır. Bu eski biçim şudur: Birkaç gün, ay ya da yılın, eylem ya da konuşma ayrıntılarına girmeden birkaç paragraf ya da sayfada anlatılması. Borges, *Don Quijote*'den aktardığı bir alıntıyla, bunun bana da oldukça tipik görünen bir örneğini verir:

> Sonuç olarak, Lotario, Anselmo'nun yokluğunun sağladığı fırsatı kullanıp kale kuşatmasını iyice daraltmaya karar vererek, Camila'nın gururuna saldırdı ve güzelliğini övmeye başladı çünkü güzel kadınların gururlarının yüksek kulelerini en hızlı teslim alıp deviren şey, bu gururun, iltifatın diline düşmesidir. Gerçekten de Lotaro Camila'nın iffetliliğinin kayasını öyle cephanelerle oydu ki, Camila tunçtan da olsa, ayakta kalamazdı, Lotario öyle duygulu ve samimi şekilde ağladı, yalvardı, vaatlerde bulundu, övdü ve ısrar etti ki, Camilla'nın ahlaklılığını yenerek en ihtimal vermediği ve en çok istediği şeyi kazandı.[15]

"Böyle bölümler", der Borges, "dünya edebiyatının ezici çoğunluğunu oluşturur, en değersiz parçalarını değil." Ne var ki Borges burada, gerçek anlamıyla hız ilişkilerini değil, daha ziyade klasik *soyutlama* ile (burada metaforlara rağmen, hatta belki de onlar sayesinde) "modern" *dışavurumsallık* arasındaki karşıtlığı kastetmektedir. Eğer gözümüz daha ziyade sahne ile

15. Cervantes, *Don Quijote*, Çev. Roza Hakmen, YKY, 1997, 5. Kısım, 34. Bölüm, s. 296-97; Borges'in *Discussions* (Paris 1996) adlı kitabından alınmıştır, s. 51-52. Benzer bir konu üzerine, Fielding'deki daha hoppa (ama amaçlı) bir özetle karşılaştırma kaçınılmazdır: "Sevileni elde etmek için yapılan bu çabanın tüm sahnelerini göstererek, okurumu yormak niyetinde değilim; (Büyük bir yazara göre, böyle sahneler bunları oynayanlar için yaşamlarının en hoş anları olduğu halde, seyirciler için sıradan herhangi bir sahne kadar sıkıntılı ve bezdiricidir.) Yüzbaşı gerektiği gibi atılımlar yaptı, kale gerektiği gibi savunuldu ve sonunda gene gerektiği gibi teslim oldu." (Henry Fielding, *Tom Jones*, Çev. Mina Urgan, İletişim Yay., 1990, s. 59.)

özet arasındaki o karşıtlıktaysa,[16] açıkçası bu tür metinler "dünya edebiyatının ezici çoğunluğunu oluşturur" iddiası savunulamaz zira özetteki kısalık tasvirli ve dramatik bölümlere kıyasla metnin hemen her yerinde bariz bir niceliksel sıradanlık katar ve dolayısıyla belki de özetin bütün bir anlatı külliyatında, hatta klasik anlatı külliyatında sınırlı bir yer tutar. Buna karşılık özet, on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar, iki sahne arasındaki en olağan geçiş olarak, sahnelerin "arka planı" olarak ve dolayısıyla da temel ritmi özet ile sahne münavebesiyle açıklanan roman anlatısının o karakteristik bağlayıcı dokusu olarak kalmıştır. Birçok geriye dönüşlü kısım, özelikle de tam analepsis diye adlandırdıklarımız, bu anlatı türüne dahildir; *Birotteau*'nün ikinci bölümü bu anlatımın harikulade olduğu kadar tipik de bir örneğini sunar:

> Chinon yakınlarında oturan Jacques Birotteau adlı bir ortakçı, bağında çalıştığı soylu bir kadının hizmetçisiyle evlenmişti, ondan üç oğlu oldu. Kadın son çocuğunu doğururken öldü; zavallı adamcağız da ardından çok yaşamadı. Hanım, hizmetçisini severdi, ortakçısının en büyük çocuğunu kendi oğullarıyla birlikte yetiştirdi. François adındaki çocuğu bir papaz okuluna yerleştirdi. Rahipliğe atanan François Devrim sırasında saklanarak, bütün o devrime bağlılık yemini etmeyen ve kovalanan yabani hayvanlar gibi yaşayarak, sonunda boynu giyotinde uçurulan yeminsiz papazlar gibi sessizce bir ömür sürdü.[17]

Proust'ta böyle bir şeyle karşılaşmayız. Onda anlatı kesmeleri katiyen bu tür bir hızlanmayla yapılmaz, hatta *Kayıp Zaman*'da

16. Bkz. Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, Londra, 1921.

17. Balzac, *César Birotteau*, Çev. Adnan Cemgil, Engin Yay., s. 30, 1996. Lubbock'ın ardından, özet ile analepsis arasındaki işlevsel bağ Phyllis Bentley tarafından açık bir şekilde gösterilmişti: "Özetin en önemli ve sık kullanımlarından biri, *geçmiş* yaşamın taslağını çarçabuk çıkarmaktır. Bir sahneyi aktararak bizde karakterlerine karşı ilgi uyandıran romancı, birdenbire seyrini eskiye götürüp sonra bir daha ileri sararak bize karakterlerin mazisine dair hızlı bir özet, bir geriye dönüşlü bakış sunar" ("Use of Summary", *Some Observations on the Art of Narrative* içinde, 1947).

geçmişe ya da geleceğe gelişigüzel bakışlar değil, ister önce ister sonra olsun neredeyse her zaman gerçek sahneler olan anakronilerde bile böyledir. Proust'ta kesme, bir sonraki bölümde yinelemeli anlatı[18] adı altında daha yakından inceleyeceğimiz çok farklı bir tür sentezden kaynaklanır, aksi takdirde hızlandırmayı özeti yalın eksiltiden kopartacak sınırı aşıncaya dek sürdürür. Marcel'in savaş sırasında Paris'e dönüşünün öncesi ve sonrasındaki emeklilik yıllarını anlatının nasıl özetlediği buna bir örnektir.[19] Ayrıca hızlanma ile eksiltiyi birbirine karıştırma, Proust'un *Aşk Eğitimi*'nden bir sayfaya getirdiği şu meşhur yorumda her yönüyle ortadadır:

> Burada çok uzun süreli, zımni bir "sessizlik" hâkimdir[20] ve aniden, nasıl olduğunu anlamadan,[21] bir saatin sadece birbirini izleyen o çeyreklik dilimlerinden ibaret olan zaman durur, bize yıllar, hatta onlarca yıl kılığında görünür, ... önceki satırlardaki hiçbir şeyin bizi hazırlamamış olduğu bu sıra dışı tempo değişimi.[22]

18. Klasik romanda görülse de, orada özete dahil edilmiştir; sözgelimi *Birotteau*: "Akşamları Touraine'i düşünerek ağlıyordu. Orada rençber keyfince çalışır dülger bir taşı ötekinin üstüne sallana sallana koyardı, orada tembellikle çalışkanlık pek akıllıca kaynaşmıştı birbiriyle. César, buradan kaçmayı düşünmeye vakit bulamadan uyuyakalıyordu. Çünkü sabaha yapılacak işleri vardı, görevini de bir çoban köpeği bağlılığıyla yerine getiriyordu" (s. 31).

19. RH II, 890/P III, 723/YZ, 33: "Kimileri edebî yetenekten yoksun oluşumdan ötürü duyduğum üzüntüyü azaltan, kimileri de artıran bu düşünceler uzun yıllar boyunca hiç aklımdan geçmedi; yazma projesinden tamamen vazgeçtiğim bu yılları, Paris'ten uzakta bir klinikte tedavi görerek geçirdim, ta ki 1916 yılının başında, kliniğin tıbbi personel bulma imkânı kalmayıncaya kadar" ve RH II, 988/P III, 854/YZ, 161: "Yattığım yeni klinik, beni tedavi etmekte birincisinden daha başarılı olmadı; oradan ancak uzun yıllar sonra çıkabildim."

20. "... ve Frédéric hayretler içinde Sénéchal'i tanıdı" (III, 5. Bölüm) ile "... gezerdi" (III, 6. Bölüm) arasındaki bölüm değişimidir bu.

21. Sanki bölüm değişimi tam olarak bir geçiş değildir. Fakat alıntıları hafızasından yapan Proust galiba bu ayrıntıyı kaçırmıştır.

22. *Essais et articles*, Pléiade, s. 595. "About Flaubert's Style", *Marcel Proust: A Selection from His Miscellaneous Writings* içinde, İng. Çev. Gerard Hopkins (Londra, 1948), s. 234-5.

Proust bu parçaya şu sözlerle başlamıştı: "Bütün bir *Aşk Eğitimi*'nde bana en ince gelen şey, birdenbire bir sessizlik ânının çöktüğü bir parçada bulunacaktır, asla sözcüklerde değil" ve şu şekilde devam eder: "Balzac'ta... temponun değişimi etkin ve belgeleyici bir niteliğe sahiptir." Dolayısıyla *ani sessizliğe*, yani şu iki bölümü ayıran eksiltiye mi, yoksa *tempo değişikliğine*, yani altıncı bölümün ilk satırlarındaki o özete mi hayranlık duyduğunu kestiremiyoruz. Kuşkusuz gerçek şu ki ayrım onun pek de umrunda değildir; bu o kadar gerçektir ki "ya hep ya hiç" türünden bir anlatının müptelası olduğundan, kendisi ancak (kendi ifadesine göre) "*çılgınca*"[23] hızlanabilir, *yerden yükselme* (mekanik biliminden bu metaforu talihsiz Agostinelli'nin ruhuna ithaf edelim) riskini bile göze alarak.[24]

Ara

Karşımıza çıkan ikinci olumsuz bulgu tasvir aralarıyla ilgilidir. Proust, geleneksel olarak, tasvir konusunda elini korkak alıştırmayan bir romancı olarak görülür ve bu şöhretini, Tansonville'deki akdikenler gibi Elstir manzaraları gibi prensesin fıskiyesi gibi vb, bariz konu dışına sapmaların ister istemez ayrı tutulduğu antolojilerden gelen bir aşinalığa borçludur kuşkusuz. Aslına bakılırsa, bariz tasvir kısımları, eserin genişliğine bağlı olarak, öyle çok sayıda değildir (otuzdan fazla zar zor bulunur) ve pek de uzun sayılmaz (çoğu dört sayfayı geçmez): Oran, bazı Balzac romanlarında muhtemelen daha yüksektir. Bunun yanı sıra, bu araların hatırı sayılır bir bölümü (hiç şüphesiz üçte birinden fazlası)[25] yinelemeli türdedir, başka bir deyişle bunlar

23. "Romancılar Zaman'ın geçip gitmesini anlaşılır kılabilmek için, yelkovanların dönüşünü delice hızlandırarak okura iki dakikada on, yirmi, otuz yılı geçirtmek zorundadırlar" (RH I, 369/P I, 482/ÇAGKG, 56).

24. *Sainte-Beuve'e Karşı* bu Balzacvârî özet kullanımının epey imalı bir eleştirisini içermektedir: "Bilmemiz gereken her şeyi, bir an bile nefes aldırmadan bize her nerede anlatıyorsa, orada onun o özetlemeleriyle de karşılaşırız" (Pléiade, s. 271).

25. Bu rakamlar muğlak görünebilir fakat bizatihi kendi sınırları belirsiz olan bir külliyata dair bir netlik aramak komik olacaktır zira şuna şüphe yoktur ki ne

hikâyedeki özel bir âna değil, benzer anlardan oluşan bir diziye bağlanır ve dolayısıyla anlatıyı yavaşlatmaya hiçbir şekilde etki etmez, hatta tam tersi geçerlidir: Léonie'nin odası, Combray'deki kilise, Balbec'teki "deniz manzaraları", Doncières'deki otel, Venedik'in doğal manzarası[26] örneklerinde, aynı tarafta yer alan sayfalar dolusu olay, olsa olsa tek bir tasvirli bölümde birleştirilir. Fakat en önemlisi şudur: Tasvir edilen nesneyle yalnızca bir kez karşılaşıldığında bile (Hudimesnil'deki ağaçlar gibi)[27] ya da tasvir bunun tezahürlerinden ancak biriyle ilgiliyse (genellikle de ilki olur bu, Balbec'teki kilise, Guermantes fıskiyesi, La Raspelière'deki deniz gibi),[28] bu tasvir, anlatıda bir ara verilmesine, hikâyenin ya da (geleneksel terime bağlı kalırsak) "eylem"in askıya alınmasına yol açmaz hiçbir şekilde. Aslına bakılırsa, Proust anlatısı duraklama, kahramanın (*Swann'ın Bir Aşkı*'nda Swann, diğer yerlerde ise Marcel) tefekküre dalması için verilen bir molaya tekabül etmediği sürece asla bir nesneye ya da bir görüntüye takılıp kalmaz ve dolayısıyla tasvir parçası hiçbir zaman hikâyenin zamansallığından kaçamayacaktır.

Elbette tasvirin bu şekilde kullanılması başlı başına bir yenilik değildir; öyle ki, sözgelimi *Astrée*'nin anlatısı, Céladon'un d'Isoure şatosundaki odasında gösterilen resimleri uzun uzadıya tasvir ettiğinde, bu tasvirin az çok uyandığında bu resimleri keşfeden Céladon'un bakışına eşlik ettiğini düşünebiliriz.[29] Oysa Balzac romanının, zaman dışı bir tasvir kanonu (üstelik

---

(anlatımdan arındırılmış) salt tasvir, ne de (tasvirden arındırılmış) salt anlatım vardır ve "tasvir parçaları"nın sayılması, sahneler arasında geçen binlerce cümleyi, cümle parçasını ya da tasvir sözcüğünü zorunlu olarak dışarıda bırakır. Bu konuyla ilgili olarak, *Figures II* çalışmama bakılabilir, s. 56-61.

26. RH I, 37-38/P I, 49-50/ST, 55-56; RH I, 45-51/P I, 59-67/ST, 63-69; RH I, 510-511/P I, 672-673/ÇAGKG, 240-41; RH I, 605-608/P I, 802-806/ÇAGKG, 359-363; RH I, 784-785/P II, 98-99/GT, 83-84; RH II, 821-823/P III, 623-625/AK, 211-13.

27. RH I, 543-545/P I, 717-719/ÇAGKG, 282-284.

28. RH I, 500-502/P I, 658-660/ÇAGKG, 226-228; RH II, 43/P II, 656-657/SG, 62-63; RH II, 212/P II, 897/SG, 307-308.

29. Honore d'Urfé, *Astrée*, ed. Vaganay, I, s. 40-43.

bir destan modeli olan *resimbetim* ile uyumlu)[30] oluşturduğunu biliyoruz; bu kanonda anlatıcı, hikâyenin gidişatı dışına çıkarak (ya da *Goriot Baba* ve *Mutlak Peşinde*'de olduğu gibi oraya varmadan), hikâyede aslında kimsenin bakmadığı bir sahneyi tasvir etmeyi, kendi adına ve sırf okuruna bilgi vermek için, görev edinir. Örneğin *Evde Kalmış Kız*'ın Cormon konağındaki sahneyi takdim eden şu cümlesi bunu açıkça göstermektedir: "Şimdi bunca çıkarın yöneldiği, o evde kalmış kızın evine girmek gerekiyor; bu sahnenin oyuncuları da aynı akşam, [...], onun evinde buluşacaklardı."[31] Bu "giriş" olsa olsa, "o sahnenin" gerçek "oyuncuları" başka yerlerde işlerine bakmaya devam ederken, daha doğrusu anlatı onlara dönüp onları canlandırmaya karar verene değin asıl işlerine dönmeyi beklerken, evin ve bahçenin çevresinde dolaşmakta olan anlatıcı ve okurun işidir elbette.[32]

Stendhal'in, tasvirleri unufak ederek ve bunlardan elekte kalmasına müsaade ettiklerini ise neredeyse sistemli bir şekilde karakterlerinin eylem ya da hayalleri düzeyiyle bütünleştirerek bu kanondan daima uzak durduğunu biliyoruz. Ne var ki Stendhal'in konumu, başka yerlerde olduğu gibi burada da uçtadır ve doğrudan bir etkisi yoktur. Modern romanda, Proust tasvirinin bir modelini ya da bir habercisini bulmak istiyorsak, daha çok Flaubert'e bakmalıyız. Balzac modeli ona tamamıyla uzaktır demek istemiyoruz: *Bovary*'nin ikinci bölümünün başındaki Yonville sahnesine bakın, yeter. Fakat genellikle, hatta belli bir

30. Elbette, Hephaistos tarafından yapıldığı sırada tasvir edilen Akhilleus'un zırhı dışında (İlyada, 18. Kitap).

31. Garnier, Evde Kalmış Kız, Çev. Yaşar Avunç, İş Bankası Yay., 2008, s. 44.

32. Gautier bu tekniği, biçimcilerin de dile getirdiği gibi gına getirtecek denli bir arsızlık noktasında kullanmaktadır: "Markinin çağrılmadıkça gelmediği ayrı bir dairede ikamet ediyordu Markiz. Gelmiş geçmiş tüm yazarların kendilerini icazetli saydıkları bu uygunsuzluğu biz de yapacağız ve kiracıyı önceden uyaran o düğmelere dair tek söz bile söylemeden, ortalığı ayağa kaldırmadığımızdan emin bir şekilde yatak odasına süzüleceğiz. Bir roman yazarı doğal olarak, kendisini görünmez kılan Gyges'in yüzüğünü takar parmağına" (Le Capitaine Fracasse, Der. Garnier, s. 103). Anlatıcının (okuruyla ya da okuru olmaksızın) hikâye evrenine adım atar gibi yaptığı bu mecazla (metalepsis) daha sonra tekrar karşılaşacağız.

kapsama sahip tasvir parçalarında bile, metnin genel hareketini[33] bir (ya da birkaç) karakterin bakışı ya da adımı yönetir ve bu hareketin gelişimi, o yolculuğun (Emma'nın Tostes'daki ev teftişi, Fréderic'le Rosanette'in ormandaki yürüyüşü)[34] ya da o hareketsiz seyrin (Tostes'daki bahçeye bakış, la Vaubyessard'daki renkli camlı bardak sergisi, Rouen manzarası)[35] süresi tastamam örtüşür.

Görünen o ki Proust anlatısı bu kesişme ilkesini bir kurala dönüştürmüştür. Kahramanın dakikalarca bir nesnenin (cezbedici gücünü açıklanmayan bir sırrın varlığından, hâlâ okunaksız olsa da kendini dayatan bir mesajdan, nihai ifşaatın o üstünkörü taslağından ve örtülü vaadinden alan bir nesnenin: Mesela Tansonville'deki akdikenler, Montjouvain'deki havuz, Hudimesnil'deki ağaçlar, çiçek açmış elma ağaçları, deniz manzaraları vb) önünde durup kalma yeteneğinde, yazarın kendisine ait hangi temel özelliğin yansımasını bulduğunu biliyoruz. Bu tefekkür duraklamalarının süresi, genel olarak, metnin bunlardan "bahseden" okuma (hatta çok yavaş bir okuma) süresinin metni aşması tehlikesiyle karşı karşıya değildir. Sonuçta, sözgelimi, çağrışımı dört sayfadan az süren[36] Elstir resimleri sergisinde böyledir: Marcel'in olaydan sonra fark edeceği gibi açlıktan ölmek üzere olan dükün, içlerinde Parme Prensesi'nin de bulunduğu saygıdeğer konuklarla sabırlı olmak konusunda yarıştığı sırada, onu bir saatin üç çeyrek dilimi kadar alıkoymuştur. Proust "tasviri", aslında, seyredilen nesnenin tasvirinden ziyade seyreden karakterin algısal faaliyetinin (onun izlenimlerinin, gitgide artan keşiflerinin, mesafe ve bakış açısı değişikliklerinin, hatalarının ve bunlardan geri dönüşlerinin, coşku ve hayal kırıklıklarının vb) anlatısı ve analizidir. Hakikaten de gayet faal ve "tam bir hikâye"

33. Anlatıcının, genelde geniş zamanda, çok kısa ve kasıtlı değilmiş hissi veren o tasvir müdahalelerini bir kenara bırakıyoruz: Figures çalışmama bakınız, s. 223-43.
34. Bovary, Garnier (Der.) (Gothot-Mersch tarafından hazırlanmıştır), s. 32-34; L'Education, Dumesnil tarafından hazırlanmıştır, II, s. 154-60.
35. Bovary, Pommier-Leleu versiyonu, s. 196-97 ve 216; Garnier (haz.), s. 268-69. İkinci olan aynı zamanda yinelemelidir.
36. RH I, 1017-1020/P II, 419-422/GT, 361-364.

içeren bir seyredalış. Proust'un tasvirinin naklettiği de işte bu hikâyedir. Örneğin Elstir'in Balbec'te yapılmış deniz resimlerine ayrılmış birkaç sayfayı tekrar okuduğumuzu varsayalım.[37] Bunların, Elstir'in resminin *ne* olduğunu değil, "tekrar tekrar yarattığı" o "optik yanılsamaları" ve önce canlandırıp sonra yaydığı yanlış izlenimleri gösteren terimlerle tıka basa dolu olduğunu görüyoruz: *Görünüyor, beliriyor, izlenimi veriyor, sanki, sezinledin, demiştin, düşünüyordun, anlamıştın, tekrar çıktığını gördün, yarışarak aydınlık alana gittiler*, vb. Estetik faaliyet burada hiç de dingin değildir fakat bu özellik, yalnızca izlenimci bir ressamın el çabukluğunun ürünü olan "metaforlar"dan ileri gelmez. Aynı algısal *işçilik*, görüntülerle aynı kavga ya da oyun, en ufak bir nesne ya da manzara karşısında da ortaya çıkacaktır. Buyurun (çok) küçük yaştaki Marcel'in Léonie halanın bir tutam kurumuş ıhlamur çiçeğiyle uğraşırkenki hali: "*bir ressam tarafından düzenlenip en estetik şekilde yerleştirilmişçesine* açılırlardı", "binbir gereksiz ayrıntı, [bunların la Gare Caddesi'nde gördüğüm] gerçek ıhlamur sapları olduğunu, işte bu yüzden, yapay değil, hakiki oldukları ve kurudukları için değiştiklerini *anlamanın hazzını yaşatırdı bana*", "*tanırdım*", "pembe [ay ışığına benzer bu tatlı parıltı] ..., bu taç yapraklarının, ... ait olduğunu *gösterirdi bana*" vb.:[38] Görme sanatında, sahte görüntülerin ötesine geçme sanatında, gerçek kimlikleri ayırt etme sanatında, bütünüyle erken gelişmiş bir eğitim, (aynı zamanda yinelemeli de olan) bu tasvire tıka basa dolu olan bir hikâye süresi katar. Aynı algısal işçilik, Hubert Robert'in fıskiyesinin önündeyken de söz konusudur; bu tasviri aynen aktarıyorum, yalnızca sahnenin süresini ve kahramanın varlığını ortadan kaldırmadan çoğaltan yanlış şekilde genelleştirici bir belgisiz zamirin (şu Brichot'nun "insan"ı gibi) gizlediği kahramanın buradaki faaliyetini gösteren ifadeleri vurguluyorum:

37. RH I, 629-632/P I, 836-840/ÇAGKG, 406-410.
38. RH I, 39/P I, 51/ST, 56.

Birçoğu kendisi kadar yaşlı, güzel ağaçlarla sınırlanmış bir düzlükte, *tek başına görünüyordu uzaktan*: narin, kıpırtısız, katılaşmış; hafif esintide, solgun ve titrek sorgucunun ancak en ince serpintileri sallanıyordu. XVIII. yüzyıl, hatlarının zerafetini arındırmış ama fıskiyenin tarzını sabitleştirerek, sanki canlılığını da dondurmuştu; *bu mesafeden bakıldığında, su hissinden çok* sanat *izlenimi* veriyordu. Tepesinde *sürekli* biriken nem bulutu bile, tıpkı Versailles'ın saraylarının etrafında, gökyüzünde toplaşan bulutlar gibi dönemin özelliklerini koruyordu. *Ama yakından bakıldığında,* tıpkı bir ilkçağ sarayının taşları gibi önceden çizilmiş desene uymakla birlikte, *suların aslında sürekli değiştiği,* mimarın eski emirlerine uymak isteyip zıplayarak, emirlere karşı gelir gibi *göründükleri* halde tam olarak yerine getirdikleri ve dağınık yüzlerce sıçrayışın ancak *uzaktan bakılınca* tek bir hamle *izlenimi uyandırdığı* anlaşılıyordu. Suyun havaya doğru fışkırması, aslında dökülürken ne kadar saçılıyorsa, o kadar kesintiliydi oysa uzaktan *bana* bükülmez, yoğun ve kusursuz bir *devamlılıkta görünmüştü. Biraz yakından bakınca görülüyordu ki, görünürde* tamamen doğrusal olan bu devamlılığı sağlayan, yukarı doğru çıkışın her noktasında, kırılması beklenen her noktada, ilkinden daha yükseğe çıkan, paralel bir huzmenin yandan aynı doğrultuya eklenmesi, biraz daha yüksekte, *artık* yorulduğunda, bir üçüncü huzmenin onun yerini doldurmasıydı. *Yakından bakılınca,* güçsüz damlalar, yoldan yukarı çıkan kardeşleriyle karşılaşarak su sütunundan aşağı düşüyor, *bazen de* bu *aralıksız* fışkırmanın karıştırdığı havanın anaforuna kapılıp parçalanıyor, havuzda alabora olmadan *önce,* boşlukta bir müddet asılı kalıyorlardı. Tepesinde binlerce damlacıktan oluşmuş ama *görünürde* yaldızlı kestane rengi boyayla resmedilmiş ve değişmez olan, sağlam, kıpırtısız, narin ve süratli bir şekilde yükselip gökyüzündeki bulutlara katılan uzun bir bulut taşıyan bu gövdenin düzlüğü, gerginliği, damlalarının *duraksamalarıyla,* ters yönde *ilerleyişleriyle* bozuluyor, sıcak ve nemli buğusuyla gölgeleniyordu. Ne yazık ki bir an esen rüzgâr, bu gövdeyi yanlamasına yere devirmeye yetiyordu; hatta *bazen* itaatsiz tek bir huzme diğerlerinden ayrılıyordu, saygılı bir mesafede durmasa, temkinsiz ve dalgın kalabalığı, iliklerine kadar ıslatabilirdi.[39]

39. RH I, 39/P I, 51/SG, 62-63.

Bu durumla çok daha kapsamlı bir şekilde bir kez daha Guermantes daveti sırasında karşılaşıyoruz. En azından ilk otuz sayfa[40] tanıma ve saptama faaliyetine dayanmaktadır, "toplum"un tamamının yaşlanmasının kahramana dayattığı bir faaliyettir bu. İlk bakışta, bu otuz sayfa tasvirden ibarettir: On senelik bir boşluğun ardından Guermantes salonunun görüntüsü. Aslında, tamamen bir anlatıdan bahsediyoruz: Kahraman her defasında, birinden diğerine (ya da birilerinden diğerlerine) geçerken, bu ufak tefek adamın şahsında, Châtellerault dükünü fark etmek için (bazen beyhude yere) emek vermek zorunda kalır; keza sakalının altında M. D'Argencourt; yaşından ötürü hürmet gösterilen D'Agrigente Prensi; genç kont –yaşlı bir albay olarak; Bloch, baba Bloch olarak, vb– her karşılaşmada, "[onu] üç ya da dört kişi arasında mekik dokumasına neden olan zihinsel emek" ve saptamanın kendisine dair daha da endişe verici olan şu diğer "zihinsel emek" ortaya serilir:

> Birini "tanımak", hele tanımayıp kim olduğunu saptamak, aynı isimle ilgili olarak iki zıt şeyi düşünmektir; eskiden var olan, hatırladığımız kişinin artık var olmadığını, şimdi var olan kişinin de bizim tanımadığımız biri olduğunu kabullenmektir; neredeyse ölüm kadar anlaşılmaz bir muammaya kafa yormak demektir ve zaten bu ölümün bir önsözü, habercisi gibidir.[41]

Balbec'teki kilisede yapmak zorunda olduğuna benzer şekilde, gerçekle hayali olanın acı veren bir yer değiştirmesi: "... zihnim de, binlerce kez yonttuğum heykeli, şimdi kendi taştan görünümüne indirgenmiş olarak karşısında bulunca şaşırmıştı", bir sanat eseri de "kilisenin kendisi de boyunu ölçebileceğim, kırışıklarını sayabileceğim, taştan bir ihtiyarcığa dönüşmüştü."[42]

40. Burada bu karşılamanın ilk otuz sayfasıyla ilgileniyoruz (RH II, 1039-1064/P III, 920-952/YZ, 225-55), yani başlangıç noktamız Marcel'in çalışma odasındaki o derin düşüncelerin ardından salona girmesidir (RH II, 997-1039/P III, 866-920/YZ, 174-224).

41. RH II, 1054/P III, 939/YZ, 244.

42. RH I, 501-502/P I, 659-660/ÇAGKG, 228.

Tam zıttı bir coşkulu bindirme: Combray izlenimleriyle Venedik manzarası arasında mukayese yapar, "[Combray'de yaşadığım] izlenimleri andıran ama tamamen farklı ve çok daha zengin uslupta izlenimler..."[43] Son olarak, zor, adeta akrobatik bir yan yana getirme: Paris-Balbec vagonunun karşı karşıya olan pencere camlarından sırayla izlenen "kırsaldaki gündoğumundan" parçalar, kahramanı "güzel, lal rengi ve değişken sabahımın kesintili, karşılıklı parçalarını yaklaştırıp birleştirmek, tam bir görüntü, devamlı bir tablo elde edebilmek için bir pencereden ötekine koşup durmaya"[44] mecbur etmektedir.

Dolayısıyla Proust'ta seyredalmanın, (hatırlama gibi) kafada birdenbire bir şeyin belirmesi durumu ya da pasif ve huzur veren bir kendinden geçme hali olmadığını görüyoruz; çarpıcı, zihinsel ve çoğu zaman fiziksel bir faaliyettir bu ve anlatılması da, nihayetinde, diğerleri kadar bir anlatıdır. Dolayısıyla tasvirin Proust'ta anlatımın içine çekildiğini ve tasvirin anlatıda bir ara olma *dışında* her anlama geldiği bariz sebebine istinaden, ikinci kanonik ölçünün (tasvir arası) Proust'ta bulunmadığını söylemek zorunda kalıyoruz.

Eksilti

Özet ve tasvir arası yokluğu. Demek ki Proust anlatısının listesinde geleneksel ölçülerin yalnızca ikisi hâlâ mevcuttur: Sahne ve eksilti. Proust'ta sahnenin işlevini ve zamansal yoğunluğunu incelemeden önce, eksilti hakkında bir çift sözümüz olacak. Burada çok açık ki daha önce *paralipsis* adını verdiğimiz yanal atlamaları bir kenara bırakıp, yalnızca gerçek anlamıyla eksiltiden, yani *zamansal* eksiltiden bahsediyoruz.

Zamansal açıdan bakıldığında, eksilti analizi, atlanmış bir hikâye süresini düşünmeye indirgenecektir ve buradaki ilk soru bu sürenin belirtilip (*belirli* eksilti) belirtilmediğini (*belirsiz* eksilti) bilmek olacaktır. Dolayısıyla *Gilberte*'in sonu ile

43. RH II, 821/P III, 623/AK, 211.
44. RH I, 497/P I, 654-655/ÇAGKG, 223.

Balbec'in başı arasında, açıkça belirli olan iki senelik bir eksilti vardır: "*İki yıl sonra*, büyükannemle Balbec'e gittiğimde, Gilberte konusunda neredeyse tam bir ilgisizliğe ulaşmıştım";[45] diğer yandan, kahramanın klinikteki geçici konaklamalarıyla ilgili olan o iki eksilti ise (neredeyse) bir o kadar belirsizdir ("uzun seneler", "birçok sene") ve kimi zaman analist zor çıkarımlarda bulunmak zorunda kalır.

Biçimsel yönden bakıldığında ise, şu ayrımı yapacağız:

a) Şimdi aktardıklarıma benzeyen *açık* eksiltiler. Ya atladığı bir sürenin, "birkaç senenin ardından" türündeki hızlı özetlerin potasında erittiği bir (belli olsun olmasın) işaretten (bu örnekteki işaret, eksiltiyi metinsel kısım olarak *oluşturur*, demek ki tümüyle sıfıra eşit değildir) ya da yalın bir eksiltmeden (eksiltili metnin sıfır derecesi) ve yukarıda aktarılan "iki yıl sonra"da olduğu gibi anlatı tekrar devreye girdiği sırada geçen sürenin belirtilmesinden oluşur. Bu ikinci biçim, fazlasıyla açık olmasına ve kısa sürmesi şart olmamasına rağmen, açıkçası daha gerçek anlamda eksiltilidir fakat bu biçim ile, metin, anlatısal eksikliğin ya da boşluğun hissini daha analojik, daha "ikonik" bir şekilde (Peirce ve Jakobson'un kullandığı anlamda) ifade eder.[46] Kaldı ki bu biçimlerin ikisi de, öyküsel içeriği olan ufak bir bilgi yardımıyla (örneğin "*mutluluk dolu* birkaç sene geçip gitti" ya da "*mutlu* geçen birkaç senenin ardından") tamamıyla zamansal olan işaretlere katkıda bulunabilir. Bu *ayırt edici* eksiltiler roman anlatımının kaynaklarından biridir. *Parma Manastırı*'nda Stendhal, Fabrice'le Clélia'nın o gece birleşmesinden sonra, anılmaya değer ama kendi doğallığında çelişkili olan bir örnek verir: "Burada, *tek bir söz bile söylemeden*, üç senelik bir boşluğu atlamak için izin istiyoruz... *İlahi bir mutlulukla dolu* üç senenin ar-

45. RH I, 488/P I, 642/ÇAGKG, 211.

46. Bkz. Roman Jakobson, "Quest for the Essence of Language", Diogenes, 51 (Güz 1965), 21-37.

dından..."[47] Olumsuz bir nitelendirmenin de diğerleri gibi bir nitelendirme olduğunu ekleyelim: Anlatının ritmini çeşitlendiren ve eylemin ölü noktalarını çıkaran ilk yazar olduğuna dair kendisine abartılı bir şekilde methiyeler düzen Fielding,[48] "bu dönemde kayda değer bir şeyin olmadığını"[49] belirterek Tom Jones'un hayatında on iki sene atlar. Stendhal'in bu uçarı tavrı ne kadar takdir ettiğini ve örnek aldığını biliyoruz. *Kayıp Zaman*'da, savaş epizodunu şekillendiren eksiltiler düpedüz ayırt edici eksiltilerdir zira Marcel'in bu yılları bir klinikte, tedavi edilmeden müşahede altında tutularak ve yazı yazmadan geçirdiğini öğreniriz. Fakat geriye dönüşlü olmasına rağmen, *Balbec I*'i başlatan eksilti de bir bu kadar ayırt edicidir çünkü "iki yıl sonra, ... Balbec'e gittiğimde, Gilberte konusunda tam bir ilgisizliğe ulaşmıştım" demekle, "iki yıldır, kendimi Gilberte'den tedricen kopartıyordum" demek aynı şeydir.

b) *Zımni* eksiltiler, başka bir deyişle, varlığı metinde telaffuz edilmeyen ve okurun ancak anlatısal devamlılık içindeki kronolojik bir eksiklikten ya da boşluktan çıkarabildiği eksiltiler. *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'ın sonuyla *Guermantes*'ın başı arasında geçen belirsiz süre buna bir örnektir: Marcel'in Paris'e, "tavanı alçak olan odasına"[50] döndüğünü biliriz; onunla bir dahaki sefere, Guermantes konağına

47. Garnier, s. 474.

48. Bkz. Tom Jones, 2. Kitap, 1. Bölüm; burada "kâğıdı, kayda değer hiçbir şeyin olmadığı ayların, hatta yılların ayrıntısıyla dolduran" akılsız tarihçilere verip veriştirir, "en muhteşem sahneler, insanlık mertebesinde iş görürken bu kayda değer çağları [kullanırlar] zira" ve bunların kitaplarını "bir bakıma boş, bir bakıma dolu olan o aynı yolu gitgide kateden bir posta arabasına benzetir." Bir bakıma hayali olan bu geleneğin karşısında, "karşıt bir yöntem" başlatmakla övünür, "okurumuza bütünüyle [olağanüstü bir sahne] açmak" için hiçbir şey feda etmeyip üstüne üstlük "kayda değer bir şey üretmeden [geçen] bütün bir yılı" hiçe sayarak hareket ettiğini söyler – sadece kazanan numaraları okuyan "[Guild-hall] piyangosunun o akıllı [yetkilileri]" gibi (Norton Critical Edition, s. 58-59).

49. 3. kitap, 1. Bölüm (Norton, s. 88).

50. RH I, 712/P I, 953/ÇAGKG, 501.

bitişik olan yeni bir dairede karşılaşırız, ki bu en azından birkaç günün, hatta belki de daha fazlasının çıkarılması demektir. Büyükannenin ölümünün devamındaki birkaç ay için de daha şaşırtıcı biçimde olsa da yine durum budur.[51] Bu eksilti tamamen sessizdir: Büyükanneyi muhtemelen yaz başında, ölüm döşeğinde bırakmışızdır ve anlatı şu sözlerle yeniden başlar: "Sonbaharda herhangi bir pazar günü olmasına rağmen, ..." Eksilti, bu tarihin belirtilmesi sayesinde görünürde bellidir ama tam kesin değildir ve çok yakında epey kafa karıştırıcı bir hal alacaktır.[52] Her şeye rağmen bu ayırt edici değildir ve böyle kalacaktır: Bu birkaç ay boyunca kahramanın hayatında neler olup bittiğini, geriye dönüşlü olarak bile hiçbir şekilde öğrenemeyiz. Belki de tüm *Kayıp Zaman*'daki en üstü kapalı sessizliktir ve büyükannenin ölümünün büyük ölçüde yazarın annesinin ölümünün bir aktarımı olduğunu hatırlarsak, bu suskunluk kuşkusuz anlamsız değildir.[53]

c) Son olarak, eksiltinin en zımni biçimi saf *varsayımsal* eksiltidir, yerini belirlemek olanaksızdır, hatta bazen herhangi bir bölgeye yerleştirmek bile olanaksızdır ve önceki bölümde karşılaştığımız türden bir analepsis yoluyla olaydan sonra ortaya çıkartılır:[54] Almanya'ya, Alpler'e, Hollanda'ya seyahatler, askerlik görevi. Burada, açıkça, anlatının iç bütünlüğünün sınırlarında ve tam da bu nedenle zamansal analizin geçerliliğinin sınırlarında

51. Guermantes II'nin 1 ve 2. bölümleri arası (RH I, 964-965/P II, 345/GT, 299).
52. "Sonbaharda herhangi bir pazar günü olmasına rağmen [RH I, 965/P II, 345/GT, 299] bir anda sonbaharın sonu olur bu [RH I, 994/P II, 385/GT, 332]. Fakat bunun üzerinden çok geçmeden [RH I, 999/P II, 392/GT, 339] François, "zaten Eylül'ün sonu ..." diyecektir. Her hâlükârda bu bir Eylül atmosferi değil, bir Kasım, hatta Aralık atmosferidir; anlatıcı Guermantes Düşesi'nin davetinden ayrılırken, kar çizmesini ister" (Daniel, Temps et mystification, s. 92-93).
53. Unutmayalım ki, bizzat Marcel birtakım sözcükleri "ani bir sessizlik gibi" yorumlama alışkanlığına sahiptir (M, 85/P III, 88). Anlatının hermenötiği bu ani sessizlikleri, onların "süre"sine, yoğunluğuna ve doğal olarak yerine dair bir açıklama getirerek ele almalıdır.
54. Sayfa 51.

bulunuyoruz. Fakat *sınırların saptanması* bir analiz yönteminin en entipüften görevi değildir; burada geçerken şunu söyleyebiliriz ki, *Kayıp Zamanın İzinde* gibi bir eseri geleneksel anlatı kıstaslarına dayanarak incelemek için başlıca haklılık noktası, kişiye böyle bir eserin bu kıstası bilerek ya da bilmeyerek aştığı o noktaları kesin olarak belirlemesine müsaade etmesinde yatacaktır.

Sahne

Sayıları ve eksiltme kapasiteleri ne olursa olsun, eksiltilerin metnin somut olarak var olmayan bir kısmını temsil ettiğini düşünürsek, kuşkusuz, Proust'un anlatı metninin tamamının *sahne* olarak tanımlanabileceği sonucuna varmak zorunda kalırız (terimi burada tanımlayacağımız gibi zamansal anlamda alıyoruz ve bu sahnelerden bazısının yinelemeli doğasını şimdilik bir kenara bırakıyoruz).[55] Yani o geleneksel özet/sahne münavebesi sona ermiştir. İleride, bunun başka bir münavebeyle yer değiştirdiğini göreceğiz ama şimdilik, her halükarda sahnenin yapısal rolünde değişiklikler yapan işleyişteki bir değişimin notunu düşmüş olalım.

Kayıp Zaman'dan önce yürürlükte olduğu şekliyle roman anlatısında, ayrıntılı sahne ile özet arasındaki tempo farkı, neredeyse her yerde dramatik olanla dramatik olmayan arasındaki içerik farkını yansıtmıştır; Fielding tarafından öne sürüldüğünü gördüğümüz o ilkeye göre, zayıf dönemler adeta geniş bir mesafeden ve büyük hamlelerle bir araya getirilirken, güçlü eylem dönemleri ise anlatının en vurucu dönemlerine tekabül eder. Dolayısıyla *Bovary*'de hâlâ kendini fazlasıyla hissettiren roman kanonunun gerçek ritmi, bekleme odası ve irtibat noktası vazifesi gören dramatik-olmayan özetlerin, eylemdeki rolü belirleyici olan dramatik sahnelerle değişmesinden ibarettir.[56]

55. Sahnenin baskın niteliğiyle ilgili olarak, bkz. Tadié, Proust le roman, s. 387.
56. Bu iddiaya kuşkusuz birkaç şerh düşmek gerekir: Sözgelimi, *Bir Yaratıcının Çektikleri*'ndeki en dramatik sayfalar, belki de Balzac'ın askeri bir tarihçinin ra-

Bu statü hâlâ daha, *Kayıp Zaman*'ın "yatma vakti dramı", Montjouvain'daki tahkir, cattleyalar akşamı, Charlus'ün Marcel'e olan o dinmek bilmez öfkesi, büyükannenin ölümü, Charlus'ün dışlanması ve tabiatıyla (tümüyle içsel bir "eylem"den bahsetmemize rağmen) en sondaki ifşa[57] gibi hepsi de bir kaderin gerçekleşmesinde geri döndürülemez aşamaları belirten sahnelerine tevdi edilebilir. Fakat açıkçası en uzun ve en tipik Proust sahnelerinin, hepsi beş yüz elli sayfa kadar tutan şu muazzam beşlinin bir işlevi değildir bu: Villeparisis daveti, Guermantes yemeği, prensesin daveti, La Raspelière daveti, Guermantes daveti.[58] Bunların her birinin bir başlangıç değerinin olduğunu zaten görmüştük. Hepsi de kahramanın yeni bir yere ya da muhite adım atışını gösterir ve aktarılmayacak olan benzer sahneler dizisinin bütününü temsil eder: Mme. de Villeparisis'lerdeki ve Guermantes tarafındaki diğer kabuller, Oriane'lardaki diğer yemekler, Prenses'teki diğer kabuller, La Respelière'deki diğer davetler. Bu sosyal ortamların hiçbiri, sonrasında gelen ve her dizide ilk olmanın dışında da temsil ettiği tüm o analojik sahnelerden daha fazla dikkate şayan değildir ve bu şekliyle, bu alışkanlık böylesine bir merak uyandırarak hemen akabinde körelmeye başlayacaktır.[59] Dolayısıyla burada dramatik sahnelerden değil, daha ziyade, eylemin (en geniş anlamında bile kişi Proust evreninde bu terimi kullanmalıdır) psikolojik

---

hatlığıyla David Séchard karşısında devam eden o göstermelik savaşları özetlediği sayfalardır.

57. RH I, 16-36/P I, 21-48/ST, 19-53; RH I, 122-127/P I, 159-165/ST, 160-66; RH I, 173-179/P I, 226-233/ST, 229-235; RH I, 1110-11/P II, 552-565/GT, 474-487; RH I, 956-964/P II, 335-345/GT, 289-299; RH II, 537-606/P III, 226-324/M, 224-320; RH II, 996-999/P III, 865-869/YZ, 173-177.

58. RH I, 846-920/P II, 183-284/GT, 161-264; RH I, 1016/P II, 416-547/GT, 358-469; RH II, 27-89/P II, 633-722/SG, 39-129; RH II, 190-269/P II, 866-979/SG, 375-391; RH II, 997-1140/P III, 866-1048/YZ, 173-352.

59. Son sahnenin (Guermantes daveti) statüsü daha da karmaşıktır çünkü dünyaya bir veda kadar (hatta daha da çok) bir başlangıç içerir. Ama yine de *keşfetme* konusu burada, hepimizin bildiği gibi bir tekrar keşfetme biçiminde, yaşlanma ve değişmenin o maskesiyle zorlaşan bir tanıma biçiminde iş başındadır – şu eski topluma girme sahnelerinde olan sebep kadar güçlü bir merak sebebi.

ve toplumsal nitelendirmeler pahasına bir biçimde tamamen bozulduğu yerlerdeki *tipik* ya da örneklendirici sahnelerden bahsediyoruz.[60]

Bu işlev değişimi, zamansal dokuda gayet hissedilir bir değişiklik gerektirir: Sahneyi, tasvir ya da söylem ağırlıklarından neredeyse tamamen azade olan ve anakronik müdahalelerden daha da azade olan, dramatik yoğunluğun bir yeri haline getiren o eski geleneğin aksine, Proust sahneleri –J. P. Houston'un da dile getirdiği gibi[61]– romanda her tür tamamlayıcı bilgi ve olay için "zamansal yuva" ya da mıknatıs kutbu görevi görür. Hemen her zaman şişirilmiştir, hatta her türlü arasözle, geriye dönüşle, öngörüyle, yinelemeli ve tasvirli parantezlerle, anlatıcının didaktik müdahaleleriyle, vb tıka basa doludur ve bunların hepsi de bir araya getirmeye tamamen paradigmatik bir önem atfedebilecek bir olaylar ve mülahazalar kümesini bir silepsis içinde bahane-olarak-bir-araya-gelme etrafında toplama amacı taşır. Söz konusu büyük sahnelerle alakalı olarak çıkartılacak çok takribi bir döküm, sözü geçen şu bir aradalığın dışında kalan fakat tematik olarak, Proust'un deyişiyle, "aşırı beslenmeye" göbekten bağlı olan bu bileşenlerin göreli ağırlığını gayet iyi açığa serer: Villeparisis davetinde yüz sayfanın otuz beşi; Guermantes yemeğinde yüz yirmi sayfanın elli sekizi; Guermantes davetinde doksan sayfanın yirmi beşi; son Guermantes davetinde ise –ilk elli beş sayfa, kahramanın içsel monoloğuyla anlatıcının spekülatif bir söyleminin adeta ayırt edilemeyecek ölçüde karıştırılmasıyla geçer, kalanı ise (daha sonra göreceğimiz gibi) en başta yinelemeli tarzda ele alınacaktır– oran bozulur ve bilindik "sahne" zamansallığı kıstaslarından, hatta her türlü anlatı zamansallığından çok uzaklarda olan bir tür tasvirli-söylemsel

60. B. G. Rogers (Proust's Narrative Techniques, Cenevre, 1965, s. 143), Kayıp Zaman'ın ilerleyişinde, önceki bölümlerde daha çok sayıda olduğunu düşündüğü dramatik sahnelerin gitgide yok olduğunu görür. Temel argümanı, Albertine'in ölümünün bir sahneye yol açmadığıdır. Pek de ikna edici bir kanıt değil; eserin akışında oran pek de değişmemektedir ve ilgili özellik daha çok dramatik-olmayan sahnelerin o süreğen üstünlüğü olacaktır.

61. Houston, "Temporal Patterns", s. 33-34.

magmadan doğuyor görünen, tamamen anlatısal anlardır (yüz seksen üzerinden zar zor elli sayfa) – "Vals"in açılış ölçülerinde, ritim ve harmoninin buğusu arasından sezinlenen o melodi kırıntıları gibi. Fakat buradaki buğu, Ravel'inki ya da *Swann*'ın ilk sayfaları gibi takdim edici değildir, tam tersi: Adeta anlatı bu final sahnesinde, nihayet, yavaş yavaş çözülüp kendi kayboluşunun o niyeti açık olmayan ve zarif bir şekilde kaotik olan yansımasını ortaya koymak ister.

Dolayısıyla, Proust anlatısı altüst etmediği herhangi bir geleneksel anlatı ölçüsü bırakmamıştır ve böylece roman anlatısının ritmik sisteminin tümünü derinden etkilemiştir. Fakat anlaşılmayı bekleyen son bir değişiklik daha var ki kuşkusuz bu en belirleyici olanıdır: Bunun ortaya çıkışı ve yayılımı, *Kayıp Zaman*'ın anlatı zamansallığına tamamıyla yeni bir tempo –daha önce emsali görülmemiş bir ritim– katacaktır.

3
Sıklık

Tekilci/Yinelemeli

Anlatı ile hikâye arasındaki sıklık (ya da daha basit biçimde tekrar) ilişkileri, yani benim verdiğim adla *anlatı sıklığı*, roman eleştirmenleri ve teorisyenleri tarafından bu zamana kadar çok az irdelenmiştir. Oysa sıklık, anlatı zamansallığının ana veçhelerinden biridir ve günlük konuşma dili düzeyinde, gramer uzmanlarına tam da *görünüş* kategorisi altında gayet tanıdık gelen bir veçhedir.

Bir olay yalnızca gerçekleşebilir olan şey değildir; aynı zamanda tekrar gerçekleşebilir, yani tekrar edilebilir bir şeydir:

Güneş her gün doğar. Bu çoklu tezahürlerin *özdeşliği*, kesin olarak konuşmak gerekirse, elbette tartışmalıdır: Her sabah "doğan güneş", o günden bu güne tıpatıp aynı değildir, tıpkı Ferdinand de Saussure'ün pek sevdiği "20.25 Cenevre-Paris" treninin, her akşam aynı araçların aynı lokomotife takılmasından ibaret olmaması gibi.[1] "Tekrar", aslında, zihinsel bir inşadır; her tezahürde, yalnızca o tezahüre ait olan her şeyi dışarıda bırakarak, yalnızca kendisiyle aynı sınıfta yer alanlarla paylaştığı şeyi muhafaza etmeye çalışır, ki bu bir soyutlamadır: "güneş", "sabah", "doğmak". Bu hayli bilindik olguyu burada hatırlatmamın sebebi, "özdeş olaylar" ya da "aynı olayın tekrarı" diyeceğimiz şeyin *ancak benzerlikleri üzerinden dikkate alınan* birkaç benzer olay dizisinden ibaret olduğunu net bir şekilde ortaya koymaktır.

Bakışımlılık bakımından, bir anlatı cümlesi bir kere üretilmekle kalmaz, aynı metinde tekrar üretilebilir, bir kez ya da birden çok kez tekrar edilebilir: Hiçbir şey, "Pierre dün akşam geldi, Pierre dün akşam geldi, Pierre dün akşam geldi" demekten ya da böyle yazmaktan beni alıkoyamaz. Özdeşlik ve dolayısıyla tekrar burada da soyutlama olgularıdır; hiçbir tezahür, somut olarak (fonetik bakımdan ve yazı bakımından), hatta ve hatta soyut olarak (dil bakımından), diğerleriyle özdeş değildir; bunun yegâne sebebi bir arada bulunmaları ve birbirlerini izlemeleridir, ki bu durum, söz konusu üç cümleyi, ilki, sonraki ve sonuncusu şeklinde farklılaştırır. Yine burada, *Genel Dilbilim Dersleri*'nin "özdeşlikler sorunu" üzerine olan o meşhur sayfalarına göndermede bulunabiliriz. Bu, hesaba katılması gereken bir diğer soyutlamadır ve biz de o doğrultuda hareket edeceğiz.

Bu "tekrar" kapasiteleri arasında hem (hikâyenin) anlatılanan olayları hem de (metnin) anlatı bildirimleri düzeyinde bir ilişkiler ağı kurulur; biz bu ilişkiler ağını, önsel olarak, iki taraftaki malum o iki olasılığın çarpılmasıyla dört türe indirgeyebiliriz: Tekrar edilmiş ya da edilmemiş olay, tekrar edilmiş ya da edilmemiş bildirim ya da cümle. Şematik olarak herhangi bir anlatı, bir kere olmuş

1. Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, s. 151 [Türkçesi: Genel Dilbilim Dersleri, Çev. Berke Vardar, Multilungial, 1998, s. 163].

bir şeyi bir defa, *n* kere olmuş bir şeyi *n* defa, bir kere olmuş bir şeyi *n* defa, *n* kere olmuş bir şeyi bir defa anlatabilir diyebiliriz. Bu dört sıklık ilişkisi türünü biraz irdeleyelim.

Bir kere olmuş bir şeyi bir defa anlatılama (ya da uydurma bir matematik formülle kısaltacak olursak, 1*A*/1Ö). Örneğin, "Dün yatmaya erken gittim" cümlesi. Anlatı bildiriminin tekilliğinin anlatılanan olayın tekilliğine tekabül ettiği bu anlatı biçimi, kuşkusuz, en yaygın olanıdır; o kadar yaygın ve görünüşe bakılırsa o kadar "normal" karşılanan bir biçimdir ki bir adı yoktur ya da en azından Fransızcada yoktur. Gelgelelim, olasılıklardan yalnızca biriyle alakadar olduğumuzu özel olarak ifade etmek adına ben bir ad önereceğim. Bundan böyle bu biçime *tekilci* anlatı diyeceğim; anlaşılır olduğunu umut ettiğim bu yeni kelimeyi, bazen "tekil" sıfatını aynı teknik anlamda kullanarak daha da aydınlatacağız: Tekilci ya da tekil sahne.

Şimdi, *n kere olmuş bir şeyi n defa anlatılama* (*nA*/*n*Ö). Sözgelimi, "Pazartesi yatmaya erken gittim, Salı yatmaya erken gittim, Çarşamba yatmaya erken gittim, vs" cümlesi. Burada bizi ilgilendiren bakış açısından, yani anlatı ile hikâye arasındaki sıklık ilişkileri açısından bu artgönderimli tür aslına bakılırsa hâlâ tekilcidir ve bu nedenle bir önceki türün derekesine düşer zira anlatının tekrarları –Jakobson'un ikonik olarak nitelendireceği bir bağlantıya göre– yalnızca hikâyenin tekrarlarına tekabül etmektedir. Dolayısıyla tekilci, hem meydana gelişlerin her iki taraftaki sayısı, hem de bu sayının niteliğiyle tanımlanır.[2]

Bir kere olmuş bir şeyi n defa anlatılama (*nA*/1Ö). Sözgelimi, şunun gibi bir cümle: "Dün yatmaya erken gittim, dün yatmaya erken gittim, dün yatmaya erken gittim, vb."[3] Bu biçim, tama-

2. Başka bir deyişle, nA/nÖ formülü çok sıklıkla, n'nin 1'e eşit olduğu varsayılarak, aynı derecede ilk iki türü tanımlamaktadır. Doğruyu söylemek gerekirse, bu sistem, olası bir beşinci ilişkiyi (bildiğim kadarıyla bunun bir örneği bulunmuyor ama) hesaba katmıyor; bu ilişkiye göre, birkaç kez olmuş bitmiş bir şey, yine birkaç kez nakledilecektir ama (daha büyük ya da daha küçük olacak) farklı bir çarpan sayısıyla: nA/mÖ.

3. "Dün yatmaya erken gittim, dün geç olmadan yatmaya gittim, dün erkenden kendimi yatağa attım ..." gibi üslup çeşitlilikleri olsun olmasın.

mıyla varsayımsal, edebiyatla alakasız olan, birleştirici zihnin sakat bir çocuğu gibi görünebilir. Fakat şunu unutmayalım ki belli modern metinler anlatının tekrar kapasitesine dayalıdır: Sözgelimi *Kıskançlık*'ta kırkayağın ölümü gibi mükerrer bir epizodu düşünelim. Buna karşılık, aynı olay, hem üslup çeşitlilikleriyle (Robbe-Grillet'de genel olarak durum budur) hem de *Raşomon* ya da *Ses ve Öfke*'de olduğu gibi "bakış açısı" değişiklikleriyle defalarca anlatılabilir.[4] On sekizinci yüzyılın mektuplu romanları bu tür zıtlıklara zaten alışıktı ve birinci bölümde karşılaştığımız "mükerrer" anakroniler de (*önceden duyurma* ve *anımsama*) elbette bu anlatı türüne girer ve onların sayesinde bir şekilde kısa süreliğine hayat bulur. Ayrıca çocukların aynı hikâyenin birkaç kez –doğrusu, birkaç kez art arda– anlatılmasından ya da aynı kitabı tekrar okumaktan keyif aldıklarını ve bu tercihin, tamamen çocuk olmakla alakalı olmadığını anımsayalım (edebiyatın işlevine düşünüldüğü kadar aykırı değildir bu): Daha sonra, ritüel anlatının tipik bir örneğiyle son bulan "Combray'de Cumartesi günü verilen öğle yemeği daveti" sahnesini biraz daha ayrıntılı olarak inceleyeceğiz. Bildirim tekrarları, olayların herhangi bir tekrarına tekabül etmiyorsa, bu tür anlatıya *tekrar eden* anlatı adını vereceğim.

Son olarak, *n kere olmuş bir şeyi bir kere* (daha doğrusu: *bir kerede*) *anlatılama* (1N/nÖ). İkinci türümüze (tekilci artgönderimli) geri dönelim: "Pazartesi yatmaya erken gittim, Salı, vb." Açıkçası, hikâye içinde bu şekilde tekrar eden olgular belirdiğinde, anlatı, sanki hiçbir soyutlama ve birleştirme gücünü sergileyemeyecekmiş gibi bunları kendi söyleminde tekrar yaratmaya mahkûm değildir: Aslına bakılırsa ve üslup konusunda bilerek bir etki yaratma haricinde, bir anlatı –en yavan olanı bile– bu durumda, "her gün", "bütün hafta" ya da "hafta boyunca her gün yatağa erken yattım" gibi sileptik[5] bir ifade bulacaktır. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bu ifadenin hangi çeşidiyle açıldığı iyi bilinmektedir. Tek bir anlatı ifadesinin, aynı olayın birbirinden

4. Bir sonraki bölümde bu soruna tekrar döneceğiz.
5. Anlatı silepsislerini tanımladığımız anlamda (s. 81).

farklı tezahürlerini topyekûn[6] (başka bir deyişle, bir kez daha yalnızca analojileri açısından dikkate alınan birbirinden farklı olayları) dile getiriyorsa, bu anlatıya *yinelemeli* anlatı adını vereceğiz. Burada, farklı biçimleri[7] açısından tamamen ortak ve muhtemelen genelgeçer ya da o ayardaki bir dilsel işleyişten bahsediyoruz – onun adını bu işleyişe vermiş gramer uzmanlarına gayet tanıdık gelecektir bu.[8] Diğer yandan, edebiyatın yatırımı şimdiye değin öyle büyük bir faiz getirmiş gibi görünmüyor.[9] Ama yine de tamamen geleneksel bir biçimdir bu: Klasik ve modern roman tarihi boyunca, hatta Homeros destanı kadar erken bir dönemde örneklerini bulabiliriz.

Klasik anlatıda, hatta Balzac'a kadarki anlatılarda yinelemeli kısımlar işlevsel olarak hemen hemen her zaman tekilci sahnelere tabidir ve bu sahneler için bir nevi aydınlatıcı çerçeve ya da arka plan sağlarlar; bu tarz, örneğin *Eugénie Grandet*'de Grandet ailesinin gündelik yaşamının şu giriş sahnesiyle oldukça iyi tasvir edilir, ki görevi bu anlatının başlangıcını hazırlamaktan ibaret olan bir sahnedir bu: "1819 yılında, hava kararmaya yüz tuttuğu sırada, Kasım'ın ortasında, ateşi ilk olarak büyük Nanon yakar."[10] Dolayısıyla yinelemeli anlatının klasik işlevi tasvirin işlevine oldukça yakındır ve zaten onunla çok yakın ilişkilere sahiptir: Sözgelimi, tasvir türünün çeşitlerinden biri olan "ahlaki portre", genellikle (La Bruyère'e bakın) yinelemeli özelliklerin birikmesiyle kendini devam ettirir. Tasvir gibi yinelemeli anlatı da, geleneksel romanda, "gerçek anlamıyla" anlatının, yani tekilci anlatının *hizmetindedir*. Yinelemeliyi bu işlevsel bağımlılığından kurtarmaya

6. Burada kastedilen birleştirici bir şekilde hepsini topyekûn üstlenme meselesidir, tümünü ifade edecek tek birini nakletme meselesi değildir, ki tekilci anlatının paradigmatik kullanımıdır bu: "Bu yemeklerden, diğerleri hakkında da fikir verebilecek olan birini anlatayım" (RH II, 289/P II, 1006/SG, 418).

7. Sözgelimi, İngilizce fiilin "yinelemeli" biçimi ya da mükerrer eylemler için Fransızca şimdiki zamanın hikâyesi.

8. Bu durumda, "yinelemeli"yle uyumlu olarak.

9. Fakat J. P. Houston'ın daha önce zikrettiğimiz makalesiyle, Wolfgang Raible'nin "Linguistik und Literaturkritik" (Linguistik und Didaktik, 8, 1971) adlı makalesini anmadan geçmek olmaz.

10. Garnier, s. 34.

ilk girişen romancı, kuşkusuz, *Madame Bovary* romanıyla Flaubert'tir; Emma'nın manastırdaki hayatını, La Vaubyessard'daki balodan önce ve sonra Tostes'daki hayatını ya da Léon'la Rouen'da geçirdiği perşembeleri[11] anlatan sayfalar, tamamıyla alışılmadık bir bütünlük ve özerklik halini kuşanır. Ama yine de, göründüğü kadarıyla hiçbir roman yoktur ki yinelemeliyi, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'de kullandığı düzeyde kullanmış olsun: Metinsel kapsam, tematik etki, teknik açılımın derecesi.

Kayıp Zamanın İzinde'nin ilk üç ana bölümünü –yani *Combray, Swann'ın Bir Aşkı* ve "*Gilberte*" (*Memleket İsimleri: İsim* ve *Madame Swann'ın Çevresinde*)– özünde yinelemeli olarak nitelendirmek mümkündür. *Combray* metni, bazı tekilci sahneler dışında (ki bu hususta son derece önemlidir, mesela Swann'ın ziyareti, pembeli hanımla karşılaşma, Legrandin epizotları, Montjouvain'deki kutsallığını bozma sahnesi, düşesin kilisede ortaya çıkışı, Martinville'deki çan kulelerine gezi) Combray'de ne *olup bittiğini* değil, *alışkanlık şeklinde* düzenli, âdet haline gelmiş, her gün, her Pazar ya da her Pazartesi, vb *olup biteni*, tekrar eden eylemler için Fransızca şimdiki zamanın hikâyesiyle anlatmaktadır. Swann'ın ve Odette'in aşkının anlatısı da tam da Marcel'le Gilberte'in aşkı gibi (göze çarpan tekilci sahneler: Berma, Bergotte'la akşam yemeği), çoğunlukla bu alışkanlık ve tekrar tarzını devam ettirir (kayda değer istisnalar: Verdurin'lerin verdiği iki davet, cattleyalar akşamı, Sainte-Euverte konseri). Ortalama bir hesapla, *Combray*'de 114 yinelemeli sayfaya karşılık 68 tekilci sayfa, *Swann'ın Bir Aşkı*'nda 93'e karşılık 104, *Gilberte*'de 129'a karşılık 100, yani bu üç bölümün tamamı için 335 yinelemeli sayfaya karşılık 270 tekilci sayfa gibi bir şey ortaya çıkmaktadır. Ancak Balbec'e ilk ziyaretle birlikte tekilci anlatı hâkimiyeti ele geçirmeye (ya da geleneksel anlatıda oranın ne olduğunu hesaba katarsak, *tekrar kurulmaya*) başlar.[12] Yine de kitabın sonuna dek, *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'da

11. I, 6. bölüm; I, 9. bölüm; III, 5 bölüm.
12. Bu oranı tam olarak saptamak için muazzam bir istatistik dizisine sahip olmamız gerekir ama yinelemelinin payı muhtemelen en fazla yüzde on civarlarında olacaktır.

Mme. de Villeparisis ile Balbec'teki araba gezileri; *Guermantes*'ın başında, kahramanın düşesle her sabah karşılaşmak için yaptığı o manevralar; Docières görüntüleri; şu küçük La Raspelière treniyle gezintiler; Albertine'le Paris'te yaşam; Venedik gezintileri gibi[13] sayısız yinelemeli bölüm vardır.

Tekilci sahneler içindeki yinelemeli bölümleri de belirtmemiz gerekiyor: Sözgelimi, düşesteki akşam yemeğinin başlarında, Guermantes'ın o ince esprisine ayrılmış uzun parantez.[14] Bu örnekte, yinelemeli bölümün kapsadığı zamansal alan, içine yerleştirildiği sahnenin zamansal alanının belli ki hayli dışına çıkmaktadır: Yinelemeli kısım, bir bakıma dışsal döneme bir pencere açmaktadır. Bu nedenle böylesi parantezleri *genelleştirici yinelemeler* ya da *dışsal yinelemeler* olarak tanımlayacağız. Tekil sahne içinde yinelemeliye bu denli klasik olmayan bir diğer kayma türü ise, bizzat sahne süresini yinelemeli bir biçim gibi ele almaktır; bu durumda sahne, onu meydana getiren olayların bir tür paradigmatik sınıflandırması yoluyla birleştirilmiş olur. Zorunlu olarak çok kısa bir zaman aralığına yayılmasına rağmen bu kavrayışın çok açık bir örneği Charlus'le Jupien'in karşılaşmasını konu alan parçadır; orada, baronun yarı kapalı gözlerini "ara sıra" açtığını ve yelekçiye olağanüstü bir dikkatle baktığını görüyoruz: "M de Charlus Jupien'e *her* baktığında, bakışına bir sözün eşlik etmesine dikkat ediyor,... [Böylelikle *iki dakikada bir*] aynı soru [Jupien'e] yoğun bir biçimde soruluyordu." Eylemin yinelemeli doğası, sıklığın belirtilmesiyle birlikte burada iyiden iyiye abartılı bir hassasiyetle pekiştirilmektedir.[15] Aynı etkiyi, daha geniş ölçekte, *Yakalanan Zaman*'ın neredeyse sürekli olarak yinelemeli bir tarzda ele alınan o son sahnesinde

13. RH I, 534-548/P I, 704-23; RH I, 755-756/P II, 58-59; RH I, 782-785/P II, 96-100; RH II, 308-364/P II, 1034-1112; RH II, 383-434/P III, 9-81; RH II, 820-825/P III, 623-30.

14. RH I, 1031-1063/P II, 438-83/GT, 382-414.

15. RH II, 6/P II, 605/SG, 11. Aynı şekilde abartılı bir yol fakat sıklık belirtisi göstermiyor, krş. RH I, 827/P II, 157: Saint-Loup Rachel'e giderken, Marcel, bahçelerin önünden geçerek "biraz gezinmiştir"; bu dakikalar içinde, "başını kaldırdığında ara sıra pencerelerde genç kızlar görüyordum."

de görüyoruz. Burada metnin düzenlenişinde söz sahibi olan, prenseslerdeki karşılamanın, onu kaplayan olayların birbirini takip etmesi sırasındaki artzamanlı ilerleyişi değildir, daha ziyade "davet" boyunca her biri dağınık halde olan birkaç olayı birleştiren belli sayıda tezahürün oluşturduğu türün dökümüdür.

> Bir süre sonra fark ettiğim bazı konuklar arasında.... Hal böyleyken, bununla hiç bağdaşmayacak bir vaziyette, kadınlarla ve erkeklerle konuşma sürprizini yaptım.... Bazı erkekler aksayarak yürüyorlardı.... Kimisinin yüzünde.... sanki son duasını ediyor havası vardı.... bu kadınlardan beyaz saçlı olanı ... ciddi biçimde beni kaygılandırıyordu... Yaşlı erkeklerden birkaçı.... Ya çok güzel ya da ucube olan [şu kadınlarla] ... ilişkisi olduğunu bildiğim erkekler vardı odada.... Hatta başkaları da, hem kadın hem erkek.... Erkeklerin durumunda bile.... Hem erkeklerin hem kadınların birinden fazlası.... Bazen.... Gelgelelim, başka insanlarla birlikte....[16]

Yinelemeli silepsisin geniş bir zamana değil, sahnenin kendi zaman aralığına yayılması anlamında, bu ikinci türe *içsel* ya da *birleştirici yineleme* adını vereceğim.

Dahası, tek bir sahne iki silepsis türünü de içerebilir. Biraz önceki Guermantes daveti sırasında Marcel dışsal bir yinelemeliyle dükün Odette'le o ateşli ilişkisini hatırlatır: "Her daim onun evindeydi... günlerini, gecelerini Mme. de Forcheville'le geçiriyordu... arkadaşlarıyla gelip gitmesine müsaade etti... Ara ara pembeli hanım, o ani ama coşku dolu çıkışlarıyla onu rahatsız ederdi... Odette M de Guermantes'ya sadakat göstermiyordu, bunu da söylemeden geçmemeli."[17] Burada, yinelemeli, Odette ile Basin'in ilişkisindeki birkaç ayı, hatta seneyi ve dolayısıyla Guermantes davetinin süresinden çok daha uzun bir süreyi birleştirmektedir. Fakat iki tür yinelemenin, okurun bunları birbirinden ayırt edemeyeceği ya da çözemeyeceği bir vaziyette iç içe geçirildiği de olur. Sözgelimi, Guermantes yemeği sahnesinde, 1097. sayfanın hemen başında, açık bir içsel yinelemeyle

16. RH II, 1052-1083/P III, 936-976.
17. RH II, 1113-1117/P III, 1015-1020.

karşılaşırız: "Zaten o gece boyunca kuzen ve kuzin kelimelerini kaç kere duydum bilmiyorum." Fakat bir sonraki cümle, yine yinelemeli olsa da, daha uzun bir zaman aralığına dayanıyor olabilir: "Bir yandan M de Guermantes, [bu yemek esnasında, kendinden emin ama biraz da mutat bir edayla] neredeyse her geçen isme, 'Aa, o Oriane'ın kuzenidir!' diye haykırıyordu." Üçüncü cümle ise muhtemelen bizi sahne dönemine geri götürecektir: "Öte yandan, kuzen ve kuzin kelimeleri, yemekten sonra gelmiş olan Türk büyükelçisinin eşi tarafından, ... bambaşka bir niyetle kullanılıyordu." Fakat buradan sonrası besbelli sahnenin dışında kalan bir yinelemelidir zira büyükelçinin eşinin genel bir tasvirini vermeye girişmektedir:

> Yüksek sosyeteye girme hırsıyla dolup taşan, gerçek bir özümleme yeteneğine sahip, zeki bir kadındı; Onbinlerin Dönüşü hikâyesiyle, kuşlarsa cinsel sapkınlığı, aynı kolaylıkla öğrenebiliyordu. ... Aslında bu kadını dinlemek tehlikeliydi; .../Büyükelçinin eşi, o dönemde çok az kişi tarafından kabul ediliyordu.

Hatta o kadar ki anlatı, dük ile büyükelçinin eşi arasındaki sohbete döneceği zaman, *bu* sohbetle mi (*bu* yemek sırasında olan), yoksa tamamıyla farklı bir sohbetle mi iştigal ettiğimizi söyleyecek durumda olmayız:

> Dostu olan, pek fazla insanın evine kabul edilmeyen büyük soyluların isimlerini anarak, tam bir yüksek sosyete mensubu olduğu izlenimini uyandırmaya çalışıyordu. M de Guermantes, bu isimler geçtiğinde, evine sık sık akşam yemeğine gelen kişilerden söz edildiğini zannedip kendini bildik bir arazide bulmanın sevinciyle coşuyor, derhal bir katılım çığlığı atıyordu: "Aa, Oriane'ın kuzenidir o!"

Benzer şekilde, bir sayfa sonra, Proust'un dük ile M. de Beauserfeuil arasındaki o şecereyle ilgili sohbete dayattığı yinelemeli tutum, mevcut sahnenin konusu olan Guermantes'lardaki bu ilk akşam yemeği ile onun önayak olduğu bütün bir dizi arasındaki sınırları siler.

Dolayısıyla Proust'ta tekilci sahnenin kendisi de yinelemelinin yol açtığı bir tür kirlenmeden nasibini alır. Bu tarzın, daha doğrusu bu anlatısal *bakış açısının* önemi, birazdan *sözde-yinelemeli* olarak adlandıracaklarımın (özellikle şimdiki zamanın hikâyesinde kaleme alınmaları nedeniyle yinelemeli olarak sunulan sahneleri kastediyorum oysa onların ayrıntı zenginliği ve ayrıntılarının net oluşu şunu açıkça göstermektedir ki hiçbir okur, çeşitlilik olmadan o sahnelerin bu şekilde bir kere tezahür edip sonra tekrar defalarca tezahür edeceğine gerçekten inanamaz) o kendine özgü varlığıyla daha da vurgulanmaktadır.[18] Sözgelimi, Léonie ile Françoise arasındaki (her pazar Combray'de!), Swann ile Odette arasındaki, büfede Françoise ile "onun" ayakçısı arasındaki, Oriane'ın şu kelime oyunu sahnesindeki, Balbec'te Mme. de Villeparisis ile yahut Paris'te Mme. Swann'larda cereyan eden sahnedeki belli uzun sohbetleri düşünün.[19] Bu örneklerde ve diğer birkaçında, tekil sahne neredeyse gelişigüzel bir şekilde ve zaman kullanımı hariç herhangi bir değişikliğe gitmeksizin yinelemeli sahneye dönüşmüştür. Bu, okurun atacağı büyük bir adımı ya da Coleridge'in dediği gibi "inançsızlığın gönüllü olarak askıya alınmasını" varsayan bir edebi uzlaşımdır açıkça (poetik icazetten bahsettiğimiz için, rahatlıkla *anlatısal icazet* diyebilirim buna). Kaldı ki bu uzlaşım çok uzun zamandan beri vardır. Burada, rastgele seçilmiş örnekler olarak *Eugénie Grandet*'den Mme. Grandet ile kocası arasındaki diyaloğu, *Lucien Leuwen*'den Leuwen ile Gauthier arasındaki diyaloğu kaydedebiliriz. Keza yeri gelmişken bir örnek de Cervantes'in bir romanından verebiliriz: Sözgelimi, "Kıskanç Extremaduralı"daki yaşlı Carrizales'in monoloğu, denilene bakılırsa, "bir değil yüzlerce kez" anlatılmıştır.[20] Hem bir sayı belirtilmiş olması, hem

18. Krş. Houston, s. 39.
19. RH I, 77-83/P I, 100-109; RH I, 186-187/P I, 243; RH I, 546-548/P I, 721-723; RH I, 453-456/P I, 596-599; RH I, 727-732/P II, 22-26; RH I, 1049-1051/P II, 464-467.
20. Eugénie Grandet, Garnier (haz.), s. 205-206; Lucien Leuwen, 1. Kısım, 7. Bölüm; Cervantes, "Kıskanç Extremaduralı", Pléiade, s. 1303-304.

de birbirini fazlasıyla andıran birkaç monolog (bu örnek bunun bir tür numunesini sunar) arasında kesin bir özdeşlik iddiasında bulunması nedeniyle, her okur bunu doğal olarak bir abartma olarak görecektir. Kısacası, sözde-yinelemeli klasik anlatı içinde anlatısal retoriğin edebi bir şekilde alınması gerekmeyen –hatta tam tersi şekilde alınmalıdır– bir *mecazını* oluşturur. Anlatı, "bu her gün oluyordu" cümlesinin, mecazi anlamda, "her gün bunun gibi şeyler oluyordu, bu da içlerinden birinin gerçekleşmiş halidir" şeklinde anlaşılmasını olumlar.

Proust'ta göze çarpan birkaç sözde-yineleme örneğini bu şekilde ele almak elbette mümkündür.[21] Fakat bana öyle geliyor ki özellikle de yinelemelilerin genel anlamdaki etkisiyle karşılaştırdığımızda, bunların kapsamı böyle bir sınırlamanın önüne geçer. Proust'ta sözde-yinelemeli uzlaşımı, klasik anlatıdaki gibi kasıtlı ve tamamıyla mecazi bir şekilde işlemez. Proust anlatısındaki, yinelemeliyi şişirmeye yönelik o karakteristik ve çok bariz eğilimin, olanaksız düz anlamlılığı çerçevesinde yorumlanması amaçlanmıştır.

Bunun (paradoksal olmasına rağmen) en sağlam kanıtı, Proust yinelemeli olarak sunulan bir sahnenin ortasında istemeyerek de olsa zorunlu bir tekilci hikâye geçmiş zaman cümlesi sıkıştırdığında –" 'Üstelik tam benim öyle yemeğime denk gelecek' diye kendi kendine *eklerdi* [*ajouta-t-elle* à mi-voix]... Vigny'nin adını duyunca [Mme de Villeparisis] *gülmeye başladı* [se *mit* à rire]... 'Düşes bunların hepsiyle akraba olsa gerek' *dedi* [*dit*] Françoise"[22]– ya da *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'ın, Mme. Cottard'ın ağzından kahramanın Odette'in o "Çarşambaları"nın

21. Bkz. Pierre Guiraud, Essais de stylistique (Paris, 1971), s. 142.

22. RH I, 43/P I, 57/ST, 61; RH I, 54/P I, 722/ÇAGKG, 286; RH I, 729/P II, 22/GT, 20. Bir diğer yersiz hikâye geçmiş zaman ("'Eminim...' dedi halam baygın bir sesle [dit mollement ma tante]") 1917 tarihli NFR [Gallimard] baskısında olduğu gibi Clarac-Ferré baskısında da mevcuttur (RH I, 79/P I, 104) fakat özgün metin (Grasset, 1913, s. 128) "doğru" biçimi vermiş: "derdi" ["disait"]. Bu değişiklik, Clarac ve Ferré'nin gözünden kaçmış gibi görünüyor. 1917 tashihini ise açıklamak zor ama zor okuma ilkesi ona tam da ihtimal dahilinde olmayışı sebebiyle öncelik vermektedir.

her birinde, eylemin kendi doğasına tamamıyla ters bir şekilde tekrar ve yenileme kapasitesine sahip olacağı varsayımıyla, "Mme Verdurin'in gönlünü ilk bakışta, birdenbire fethettiğini" öğrendiğimiz sayfalarında olduğu gibi yinelemeli bir sahneyi tanımı gereği tekil olan bir sonuçla bağladığında üç-dört kez görülür.[23] Tekilci olarak kaleme alınıp Proust'un belli bazı fiilleri dönüştürmeyi unutmuş ya da ihmal etmiş olduğunun düşünüldüğü bir ilk taslağın izlerini, kuşkusuz, bu bariz hatalarda görebiliriz fakat bu hataları başka pek çok işaret gibi okumak bana daha doğru geliyor: Yazarın kendisi bazen bu tür sahneleri bakış açıları ayrımını unutturacak bir yoğunlukta "yaşar" – ve bu durum Proust'ta klasik romancının tamamıyla bilinçli olarak sadece uzlaşımsal bir mecaz kullanma şeklindeki maksatlı tutumunu dışlar. Kanaatimce bu kafa karışıklıklarını Proust'taki bir tür *yinelemeli zehirlenmesi* olarak görmek daha doğru olacaktır.

Bu özelliği, Proustçu psikolojinin baskın niteliklerinden biri olduğu farz edilen şeyle, yani son derece keskin bir alışkanlık ve tekrar hissiyle, anlar arasındaki bir benzerlik hissiyle ilişkilendirmek cezbedici duruyor. Gelgelelim, anlatının yinelemeli doğası, *Combray*'de olduğu gibi her zaman Léonie halanınki gibi taşralı ve küçük burjuva bir hayatın o aslında mükerrer ve rutin tarafına dayalı olmaz: Bu gerekçe, Paris çevresi ya da Balbec ve Venedik ziyaretleri için geçerli değildir. Gerçekte ve kişinin sık sık inanmasının istendiği şeyin aksine, Proustçu yaratık, anların tekilliğine olduğu kadar mekânların tekilliğine de az duyarlılık gösterir. Anlar, Proust'ta, birbirine benzeme ve birbiriyle kaynaşma bakımından güçlü bir eğilime sahiptir ve bu yetenek açıkçası "istemdışı hafızayı" deneyimlemenin koşuludur. Onun mekânsal duyarlılığının "tekilciliği" ile zamansal duyarlılığının "yinelemeli niteliği" arasındaki karşıtlık, örneğin *Swann*'dan, Guermantes manzarası ("*bazı* geceler rüyamda *kendine haslığıyla*, adeta gerçekdışı bir güçle beni sımsıkı saran ama uyandığımda bulamadığım" bir manzara) hakkında kur-

23. RH I, 462/P I, 608/ÇAGKG, 175.

duğu cümlede gayet iyi örneklendirilir:[24] Mekânın tekilliği, ânın belirsiz bir biçimde, yarı-dengesiz olarak ("bazı") kendini tekrar edişi. Yine aynı karşıtlığı, gerçek bir sabahın tekilliğinin, akla getirip canlandırdığı ideal sabahın lehine olacak biçimde silindiği *Mahpus*'tan şu parçada buluyoruz:

> ... o sabahı duyularımla yaşamayı reddettiğim için, benzeri, geçmişteki ya da ihtimal dahilindeki bütün sabahları hayalimde yaşardım; daha doğrusu, belirli bir türdeki sabahı tadardım, aynı özelliklere sahip bütün sabahlar, bu türün kesintili tezahürleriydi ve onu hemen tanırdım çünkü duru, diriltici hava, gerekli sayfaları kendiliğinden çevirir, ben yattığım yerden izleyebileyim diye, günün kutsal kitabını karşıma getirirdi. Bu ideal sabah, benzer bütün sabahlarla özdeş, sürekli bir gerçeklikle zihnimi doldurur, ... bir neşe verirdi bana.[25]

Gelgelelim, yinelemenin en katı biçimini, insan ruhunu en çok doyuran –ya da Proustçu hassasiyeti en fazla rahatlatan– biçimi tanımlayan şey sırf tekrarlanma olgusu değildir. Tekrarın aynı zamanda düzenli olması, bir sıklık yasasına riayet etmesi ve bu yasanın ayırt edilebilir ve formüle edilebilir olması, dolayısıyla da sonuçları bakımından tahmin edilebilir olması gerekir. Marcel, Balbec'e ilk ziyaret sıralarında, henüz "küçük çete"yle içli dışlı değilken, alışkanlıklarını hâlâ bilmediği bu genç kızları, önceden yeterince aşina olduğu, "nerede ve hangi saatlerde bulabileceğini" bildiği plajdaki satıcı kızcağızlarla karşılaştırır. Bu genç kızlar, görünüşte belirsiz olan "bazı günler" yoktur:

24. RH I, 142/P I, 185/ST, 185 (vurgular bana ait).
25. RH II, 395/P İII, 26/M, 23-24. Bu "özdeşlikler"in bir zihinsel inşa olduğu açıkçası Proust'un aklına gelmiyor, ki daha sonra şunları yazıyor (RH II, 434/P III, 82/M, 78: "Benim için de her gün, farklı bir memleketti" ve Balbec'teki deniz hakkında: "Çünkü bu Deniz'lerin hiçbiri, bir günden fazla kalmazdı. Ertesi gün bir başkası, bazen bir gün öncekine benzer bir Deniz gelirdi. Ama aynı Deniz'i iki kere gördüğüm olmadı" (RH I, 534/P I, 705/ÇAGKG, 270. Gelgelelim, "iki kere", burada belki "peş peşe iki kere" anlamına gelmektedir).

yokluklarının sebebinden habersiz olduğum için, bunun *belirli* bir düzeni olup olmadığını, sadece *iki günde bir mi* veya *belirli havalarda mı göründüklerini*, yoksa *asla görünmedikleri sabit günler mi* olduğunu anlamaya çalışıyordum. Şimdiden onlarla arkadaş hayal ediyordum kendimi ve hayalimde soruyordum: "Falanca gün yoktunuz?" "Ah, evet, cumartesiydi de ondan, *cumartesileri hiç* gelmeyiz çünkü..." Keşke mesele o kadar basit olsaydı; hazin cumartesi kendimi harap etmenin nafile olduğunu plajı bir uçtan diğerine katetsem de, pastane camekânının önüne otursam, bir *ekler* yermiş gibi yapsam antikacı dükkânına girsem de, denize girme saatini, konser saatini, denizin yükseldiği saati, güneş batışını, geceyi beklesem de özlediğim küçük çeteyi göremeyeceğimi bilseydim keşke. Ama belki bu *uğursuz gün haftada bir* tekrarlanmıyordu. Belirli *hava şartlarından* belki etkileniyordu, belki de tamamen bağımsızdı. Tanımadığımız bu dünyaların görünürde düzensiz hareketlerini ancak defalarca sabırla ama huzursuzca gözledikten sonradır ki tesadüflerle aldanmadığımızdan, tahminlerimizin boşa çıkmayacağından emin olarak bu tutkulu astronominin zalim tecrübeler karşılığında ele geçirilmiş *kesin yasalarını* saptayabiliriz.[26]

Bir tekrarlanma ilkesine yönelik bu endişeli arayışın en göze çarpan belirtilerini burada italik harflerle gösterdim. Bazılarına (*haftada bir*, *iki günde bir*, *belirli havalarda*) birazdan döneceğiz. Şimdilik, en vurgulu olana, hatta belki de görünüşte en keyfi olana dikkat çekelim: *Cumartesileri*. Bu, olası bir kuşkuya yer bırakmadan, cumartesilerin özgül niteliğinin zaten ortaya koyulduğu *Swann*'daki bir parçaya yolluyor bizi.[27] Combray'de, Françoise'a öğleden sonra Roussanville pazarına gitmesi için zaman ayırmak amacıyla, öğlen yemeğinin bir saat önceye alındığı gündür bu gün. Âdet konusunda, kendisi de açıkça ikinci derece bir âdet olan bir "haftalık aykırılık", "düzenli aralıklarla ve her defasında aynen tekrarlanan, onun [Léonie'nin] yaşantısındaki tekdüzeliğe ikincil bir tekdüzelik daha katan" çeşitliliklerden onun ve onunla birlikte tüm aile efradı için "diğer alışkanlıklar kadar

26. RH I, 625-626/P I, 831/ÇAGKG, 388.
27. RH I, 84-85/P I, 110-111/ST, 113-14.

vazgeçilmez" olan –pazarlardan farklı olarak cumartesilerdeki düzenli "bozukluk" özgül ve özgün olduğundan, kahramanın ailesine özel ve başkalarınca anlaşılamaz olduğundan böyledir– bir tanesi. Olayın o "kentli", "ulusal", "yurtsever", "şovenist" niteliği ve onu kuşatan o ritüel atmosfer işte buradan gelir. Fakat bu metinde belki de en temel nitelikte olan, (anlatıcı tarafından ifade edilen) "aramızdan biri destan yazmaya eğilimli olsaydı.... bir destanlar dizisinin hazır çekirdeğini bulabileceği.... sohbetlerin, şakalaşmaların ve alabildiğine abartılan hikâyelerin gözde konusu" haline gelen şu âdet fikridir muhtemelen – ritüelden açıklayıcı ya da örnekleyici mite klasik geçiş. *Kayıp Zaman* okuru bu ailede kimin "destan yazmaya eğilimli" olduğunun ve bir gün ailenin "destanlar dizisini" yazacağının gayet farkındadır fakat buradaki asıl mesele, anlatısal ilham ile mükerrer olay arasında şu kendiliğinden kurulan bağlantıdır, yani bir anlamda olayın bulunmamasıdır. Burada, belli bir oranda, bir görevin ve aslında yinelemeli anlatının doğuşu söz konusudur (?). Fakat hepsi bu değil: Bu ritüel, bir defasında (ya da belki de defalarca ama kesin olan şu ki yalnızca ara ara, her cumartesi değil) bir "vahşinin" ziyaretiyle az da olsa ihlal edilmiştir (dolayısıyla tasdik edilmiştir), öğle yemeği için aileyi sofrada bu denli erken bulduğu için şaşkınlık içinde olan bu ziyaretçi, geleneğin bekçisi sıfatıyla aile reisinden şu cevabı almıştır: "Canım, bugün cumartesi!" Bu düzensiz, belki de tekil olay Françoise tarafından bir hikâye şeklinde hemen âdetle birleştirilir, o andan itibaren, muhakkak her cumartesi, bir görev duygusuyla genel memnuniyet için tekrar anlatılacak bir hikâyedir bu.

> [Françoise, hikâyenin burasına geldiğinde, ...] eğlenceyi biraz daha artırma isteğiyle, konuşmayı uzatır, "cumartesi" açıklamasından hiçbir şey anlamayan ziyaretçinin ağzından bir cevap uydururdu. Biz, Françoise'ın bu ilavelerinden yakınmak şöyle dursun, uydurduğu kadarıyla yetinmeyip, "Bir şey daha söylemişti diye hatırlıyorum.

"İlk anlattığınızda daha uzundu" derdik. Büyükhalam bile elişinden başını kaldırır, kelebek gözlüğünün üstünden bakardı.[28]

Aslında "destan" ruhunun ilk ortaya çıkışı böyledir. Bu karşı konulmaz süreçle uyumlu olarak, adeta olağandışı bir olayı "yinelemek" amacıyla anlatıcıya kalan tek şey, cumartesi ritüelinin bu yönünden diğer yönler gibi yani yinelemeli bir tarzda bahsetmektir: Tekil olay –mükerrer anlatı– (bu anlatılamanın) yinelemeli anlatısı. Marcel, Françoise'ın şüpheye yer bırakmayacak şekilde sadece bir kere olmuş bir şeyi eskiden nasıl sık sık anlattığını ya da eşsiz bir olayın nasıl yinelemeli bir anlatının konusu haline getirilmesi gerektiğini bildirir.[29]

Belirlenim, Saptama, Kaplam

Her yinelemeli anlatı, belli sayıda tekil *birim*den oluşan bir yinelemeli *dizi* boyunca birkaç kez meydana gelen olayların birleştirici bir anlatısıdır. Alın size bir dizi: 1890 yazının pazar günleri. Bu dizi bir düzine gerçek birimden oluşur. Bu dizi öncelikle kendi artzamanlı sınırlarıyla (1890 yılının Haziran ile Eylül sonu arasında), sonra yapı taşı olan birimlerinin tekrarının yarattığı ritim yoluyla tanımlanır: Yedi günde bir. İlk ayırt edici özelliği *belirlenim*, ikincisini ise *saptama* olarak adlandıracağız. Son olarak, her bir temel birimin ve sonuçta ortaya çıkan sentez birimin artzamanlı kapsamına ise *kaplam* diyeceğiz: Örneğin, yaz mevsimindeki bir pazar gününün hikâyesi yirmi dört saat sürebilen bir sentetik süreyi kaplar fakat (*Combray*'de olduğu gibi) kolaylıkla yaklaşık on saatle –sabah yataktan kalkıştan gece yatmaya kadar– sınırlandırılabilir.

---

28. ST, 114. (ç.n.)

29. Daha önceki bir versiyonda (Sainte-Beuve'e Karşı, haz. Bernard Follois, s. 106-107) –yeri gelmişken, Paris'te geçen bir versiyon olduğunu söylemiş olalım, bu yüzden cumartesi bozukluğunun sebebi Roussenville pazarı değil, kahramanın babası tarafından hemen öğleden sonra verilen derstir– olayın anma töreni yalnızca bir anlatı değildir; birkaç vahşinin "bile bile davet edilerek, sahnenin (yani onun tekrarının) meydana getirilmesiyle" oluşan bir mimetik ritüeldir.

Belirlenim. Özellikle gerçekte sınırsız gibi ele alınabilecek bir tekrardan bahsettiğimizde, bir dizinin artzamanlı sınırları söylenmeden bırakılabilir: "Güneş her gün doğar" dediğimde, güneşin ne zaman doğup ne zaman batacağını açık açık belirtmeyi istemek saçma olurdu. Roman-türü anlatımı ilgilendiren olayların fazla devamlılığı yoktur, dolayısıyla bu diziler genelde başlangıç ve bitişinin gösterilmesiyle tanımlanır. Ne var ki bu belirlenim Proust'un şu cümlesinde görüldüğü üzere kolaylıkla *belirsiz* de kalabilir: "*Birkaç yıl sonra*, onu [Mlle Vinteuil] artık tek başına değil, ... birlikte görür olduk."[30] Belirli olduğu zamanlarda ise, bunu ya kesin bir tarih üzerinden ("Bahar yaklaşırken, ... Mme Swann'ı, ... kürkler içinde misafir ağırlarken görüyordum çoğunlukla")[31] ya da (çoğunlukla) tekil bir olaya gönderme yoluyla yapar. Sözgelimi, Swann ile Verdurin'ler arasındaki kavga bir diziye (Swann ile Odette'in Verdurin'lerdeki buluşmalar) son verirken, bir diğerini (Verdurin'ler tarafından Swann ile Odette'in ilişkisine koyulan engeller) başlatır: "Swann ile Odette'i bir araya getirmiş olan Verdurin salonu, buluşmalarına bir engel haline geldi. Odette artık ilişkilerinin başındaki gibi Swann'a ... diyeceğine, ... diyordu."[32]

Saptama. Bu da belirsiz olabilir, yani *bazen, bazı günler, sık sık* gibi zarflarca gösterilebilir. Öte yandan, ya kesin olarak (bu bir sıklıktır: *her gün, her Pazar*, vb) ya da daha göreli ve daha düzensiz bir şekilde ama bununla beraber Combray'de yürüyüşlere dair tercihte olduğu gibi hayli katı bir eşlik yasasını ifade ederek belirli de olabilir: *Belirsiz havalarda* Méséglise tarafı, *güzel havalarda* Guermantes tarafı.[33] Belirli olsun olmasın bunlar basit saptamalardır, daha doğrusu ben onları bu şekilde gösteriyorum. İki (ya da birkaç) tekrarlanma ilkesinin üst üste bindiği yerde, ki yinelemeli birimler iç içe geçtiğinde bu daima mümkündür, karmaşık saptamalar da olur: Sözgelimi *her mayıs ayı* şeklindeki

30. RH I, 113/P I, 147/ST, 148.
31. RH I, 482/P I, 634/ÇAGKG, 200-201.
32. RH I, 221/P I, 289/ST, 291.
33. RH I, 115/P I, 150/ST, 151 ve RH I, 127/P I, 165/ST, 166.

basit saptama ve *her cumartesi* şeklindeki basit saptama, *mayıs ayı boyunca her cumartesi* şeklindeki karmaşık saptamada yan yana gelir.[34] Ve *Combray*'in tüm yinelemeli saptamalarının (her gün, her cumartesi günü, her pazar, havanın güzel ya da kötü olduğu her gün) *Paskalya ile ekim ayı arasındaki her sene* gibi kapsayıcı bir saptama –hatta aynı zamanda *çocukluk yıllarım boyunca* şeklindeki belirlenim– tarafından yönlendirildiğini biliyoruz. Çok daha karmaşık tanımlar da oluşturabiliriz elbette. Örneğin, "on ile on beş yaşlarım arasındayken, yazın pazar öğleden sonraları her saat, yağmurun yağmadığı vakitler": Bu takriben, kahramanın bahçede okuma yaptığı saatlere yönelik olan bölümü yönlendiren tekrarlama yasasıdır.[35]

Kaplam. Bir diğer birim ise, anlatısal genişleme için hiçbir destek vermeyecek kadar az bir süreye sahip olabilir: Sözgelimi, "her akşam yatağa erken giderim" ya da "her sabah saatim yedide çalmaya başlar" gibi bir bildirim. Böyle yinelemelerin bir dereceye kadar *yeri saptanmıştır*. Buna karşılık, *uykusuz geceler* ya da *Combray'de pazar* gibi bir yinelemeli birim, genişlemiş bir anlatının konusu olmak için yeterli kapsama sahiptir (*Kayıp Zaman* metninde, biri altı, diğeri altmış sayfa). İşte bu nedenle yinelemeli anlatının özgül sorunları burada karşımıza çıkar. Gerçekte, böyle bir anlatıda, dizinin yalnızca tüm birimlerine özgü değişmeyen özelliklerini korumak isteseydik, sabit bir zaman çizelgesinin şematik kısırlığına mahkûm olurduk: Mesela "9'da yatmaya koyulma, bir saat okuma, birkaç saat debelenip durma, sabaha doğru uyuma" ya da "9'da kalkma, 9.30'da kahvaltı, 11'de ayin, 1'de öğlen yemeği, 2'den 5'e kadar okuma, vb" – okuru da anlatıcıyı da memnun etmeyen, açıkça yinelemelinin sentetik doğasından kaynaklanan bir soyutlama. Yinelemeli dizilerin içsel *belirlenimlerinin ve saptamalarının*, anlatıyı "somutlaştırmak" için, bir farklılaşma imkânı (bir imkân, dolayısıyla bir çeşitlilik) sunarak devreye girdiği zaman olan bir şeydir bu.

34. RH I, 85/P I, 112/ST, 114.
35. RH I, 66/P I, 87-88/ST, 86-87.

Aslında, daha önce de gördüğümüz üzere, belirlenim yinelemeli dizinin dış sınırlarını göstermez yalnızca; aynı kolaylıkla, sahnelerinin arasına girer ve onu alt-dizilere ayırır. Örneğin Swann ile Verdurin'ler arasındaki kavganın bir diziye son verip bir diğerini başlattığını söylemiştim ama aynı şekilde, üst birime geçerek, Swann ile Odette arasındaki buluşmalar içinde yer alan bu tekil olayın, her biri sentetik birimin bir *çeşidi* gibi işleyen iki alt-diziyi (kavgadan önce/kavgadan sonra) belirlediğini de pekâlâ söyleyebilirdik: Verdurin'lerdeki buluşmalar/Verdurin'lerin uzağındaki buluşmalar. Daha da yalın bir şekilde, araya girmeyi, Combray'deki pazar öğleden sonraları dizisine, Adolph amcanın katında pembeli hanımla buluşma dizisine içsel bir belirlenim olarak dahil edebiliriz[36] – Marcel'in amcası ile ailesinin arasının bozulmasıyla ve onun "küçük oturma odası"nın dışarıya kapanmasıyla sonuçlanacak bir buluşmadır bu. Böylece şu basit çeşitliliği görüyoruz: Pembeli hanımdan önce Marcel'in rutini amcasının küçük oturma odasında durmaktan ibarettir; pembeli hanımdan sonra bu ritüel kaybolur ve çocuk doğrudan yatak odasının yolunu tutar.[37] Keza Swann'ın bir ziyareti[38] de Marcel'in aşk hayalleri konusunda (en azından onların dekorunda) bir kaymaya sebep olacaktır: Bu ziyaretten önce ve daha önceki okumalarının etkisi altındayken, bunlar çatal çatal uzanan mor çiçeklerle kaplı bir duvarın önünde, sudan sarkan üzüm salkımları gibi şekillenmiş bir durumdadır; bu ziyaretten ve Swann'ın Gilberte ile Bergotte arasındaki dostane ilişkileri ortaya çıkarmasından sonra ise, bu hayaller "bambaşka bir dekordan, (Gilberte ile Bergotte'un birlikte ziyaret ettiği şu katedraller gibi) gotik bir katedralin kapısının önünde" kendisini gösterecektir. Ne var ki, (Dr. Percepied'den gelen) Guermantes Parkı'nın çiçekleri ve pınarı hakkındaki bilgi bu fantazileri daha önce değiştirmişti:[39] Sulak aşk hissi yaratan arazi Guermantes ile özdeşleştirilmiş, onun kadın kahramanı

36. RH I, 55-60/P I, 72-80/ST, 76-83.
37. RH I, 61/P I, 80/ST, 83.
38. RH I, 68-76/P I, 90-100/ST, 92-103.
39. RH I, 132/P I, 172/ST, 172-173.

da Düşes'in özelliklerini almıştı. Öyleyse elimizde, aynı sayıda çeşit oluşturan (belirgin bir dekorun olmadığı/bir nehir dekoru içindeki/Guermantes'la ve Düşes'le özdeşleştirilen aynı sahne içindeki/Gilberte ve Bergotte'la birlikte Gotik dekor içindeki hayaller), "belirlenimli" dört bölüm (okumadan önce, okuma ile Percepied arasında, Percepied ile Swann arasında, Swann'dan sonra) içinde yer alan üç tekil olayın (okuma, Percepied'den gelen bilgi, Swann'dan gelen bilgi) alt-gruplara ayırdığı bir yinelemeli dizi, *aşk hayalleri*, vardır burada. Gelgelelim, Combray metninde, anakroni sistemi bu diziyi kaydırır: Kronolojik konumu açık olan üçüncü kısımdan, Guermantes tarafındaki yürüyüşler nedeniyle, seksen sayfa sonrasına kadar bahsedilmeyecektir. Dolayısıyla analiz, metnin mevcut düzenine rağmen onu, altta yatan, gizli bir yapı olarak burada tekrar oluşturmalıdır.[40]

Gelgelelim, bu içsel belirlenim kavramından hareketle hemen, tekil bir olayın araya girmesinin yinelemeli diziyi her zaman "belirleme" etkisine sahip olduğu sonucunu çıkarmamalıyız. Daha sonra göreceğimiz üzere, olay yalnızca bir örneklemeden ibaret olabilir ya da tersine, hiçbir değişikliğe yol açmayan ve devamı gelmeyen bir istisna olabilir. Kahramanın, daha önceki gailesiz ve (manevi olarak) faydasız yürüyüşlerinde sanki hiçbir şey olmamış gibi özetlediği ("Bu metni yazdıktan sonra bir daha hiç düşünmedim")[41] Martinville'deki çan kuleleri epizodu buna bir örnektir. O halde, bir yinelemeli kısma dahil edilen tekilci epizotlar arasından belirleyici bir işleve sahip olanlarla olmayanları ayırt etmemiz gerekiyor.

Bu kesin içsel belirlenimlerin yanı sıra, daha önce karşılaştığımız türde kesin olmayan belirlenimlere de rastlarız: "Belli bir seneden başlayarak." Guermantes tarafındaki yürüyüşler, özlü

40. Yalnızca birkaç sayfa ilerideki bir diğer dizi –edebiyat hevesine dair hayallerin dizisi– Düşes'in kilisede görünmesinin ardından aynı düzeyde bir değişikliğe maruz kalır: "O günden itibaren, 'Guermantes tarafı'na yaptığım gezintilerde, edebiyata kabiliyetim olmaması, ünlü bir yazar olma hayalimden temelli vazgeçmek zorunda oluşum, bana eskisinden de acıklı gelmeye başladı" (RH I, 137/P I, 178/ST, 178).

41. RH I, 140/P I, 182/ST, 182.

olması sebebiyle kayda değer ve yazılışındaki görünür karışıklığı ifade eden bir örnek sunar: "*Sonraları* [*Puis il arriva que*], 'Guermantes tarafı'nda, *ara sıra*, koyu renk çiçek salkımlarının tırmandığı, çitlerle çevrili, küçük, sulak arazilere *rastlamaya başladım*. Çok değerli bir bilgiyi ele geçirdiğimi düşünerek bu çitlerin önünde dururdum çünkü en sevdiğim..."[42] Gerçekten de içsel bir belirlenimden bahsediyoruz burada: Belli bir tarihten başlayarak, Vivonne boyunca yapılan yürüyüşler o zamana kadar hiç olmamış bir unsur içerir. Metnin zorluğu, belirli geçmiş zamanla kurulan bir yinelemelinin paradoksal varlığı yüzündendir ("ara sıra... rastlamaya başladım [je passai parfois]") –paradoksal ama kusursuz denecek ölçüde gramatik, tıpkı *Kayıp Zaman*'ın, pekâlâ belirli/basit geçmiş zamanla da yazılabilecek, di'li geçmiş zamanlı yinelemeli açılış cümlesi gibi ("Uzun zaman geceleri erkenden yattım [Longtemps je me couchai bonne heure]") fakat bu, bir yinelemeye *başlamak* için yeterli sözdizimsel özerkliğe sahip olmayan şimdiki zamanın hikâyesiyle yazılamazdı. Aynı örnek, başka yerlerde de açık bir belirlenimin ardından ortaya çıkmaktadır: "Bu eski yolu *öğrendikten sonra* [*Une fois que nous connûmes*], değişiklik olsun diye, eğer giderken oradan geçmemişsek, Chantereine ve Canteloup ormanlarından geçen başka bir yoldan *dönüyorduk* [*revînmes*]".[43]

İçsel belirlenimden elde edilen bu çeşitlilikler hâlâ, altını çiziyorum, yinelemelidir: Gotik bir dekorda da, nehir dekorunda olduğu gibi birkaç hayal vardır fakat bunların devam ettirdiği ilişki artzamanlıdır ve dolayısıyla tekilcidir, tıpkı bunları ayıran benzersiz olay gibi: Bir alt-dizi diğerinden *sonra* gelir. Dolayısıyla içsel belirlenim yinelemeli dizideki tekilci parçalardan kaynaklanmaktadır. *İçsel saptama* ise, salt yinelemeli çeşitliliğiyle alakalı bir tekniktir zira (mecburi olarak yinelemeli olan) değişme ilişkisi içinde iki çeşit elde etmek için tekrarlamayı alt-gruba ayırmaktan ibarettir. Sözgelimi, *her gün* saptaması ardışık olmayan iki yarıya bölünebilir (çünkü *her gün, böyle bir*

42. RH I, 132/P I, 172/ST, 172-173.
43. RH I, 545/P I, 720/ÇAGKG, 284.

olaydan önce/sonra içinde yer alırlar) ama *iki gün arasından biri* alt-saptamasında değişime uğrar. Bu ilkenin –aslına bakılırsa daha az sıkı olan– bir biçimiyle, Combray'deki yürüyüşlerin (görünüşte *her öğleden sonra pazar hariç*) tekrarlanma ilkesini dile getiren şu *güzel hava/belirsiz hava* karşıtlığında çoktan karşılaşmıştık. *Combray* metninin hatırı sayılır bir bölümünün, *Méséglise'e doğru olan yürüyüşler/Guermantes'a doğru olan yürüyüşler* münavebesini yöneten içsel saptamayla uyum içinde oluştuğunu biliyoruz: "Aynı gün içinde, aynı gezinti sırasında, asla iki tarafa birden gitmeme, *bir gün* 'Méséglise tarafı'na, *bir başka gün* 'Guermantes tarafı'na gitme alışkanlığımızın..."[44] – anlatı düzenlemesinin, riayet etmeme noktasında, daha önce de gördüğümüz gibi[45] özel bir çaba sarf ettiği hikâyenin zamansallığında, bir bölümü Méséglise tarafına (sayfa 137-166), diğerini Guermantes tarafına (sayfa 166.-183.) ayırdığı bir münavebe.[46] Öyle ki, *Combray II*'nin tamamı (madlenle ilgili kısmın ardından) takriben şu yinelemeli saptamalara göre sıralanır: (1) *Her pazar*, sayfa 58-136 (bir *her cumartesi* parantezi, sayfa 112-117); (2) *havaların belirsiz olduğu hafta (içi) günler*, sayfa 136-166; (3) *havaların güzel olduğu her gün*, sayfa 166-183.[47]

Orada belirli bir saptamadan bahsediyorduk. Bu tekniğin diğer tezahürleri de *Kayıp Zaman*'da bulunur ama böyle sistemli bir

44. RH I, 104/P I, 135/ST, 137. Münavebe terimi ve Proust'un kendi ifadesi (bir gün Méséglise tarafına, bir başka gün Guermantes tarafına), çok düzenli bir ardışıklığa inanma noktasına götürmemelidir bizi zira Combray'deki havaların her iki günden birinde kesinlikle güzel olduğunu farz etmek olurdu bu; oysa gerçekte, Guermantes tarafına yapılan yürüyüşlerin çok daha az olduğu görünüyor (bkz. RH I, 102/P I, 133/ST, 135).

45. ST, 114.

46. Aslında, üçüncünün anlatısal bir yayılma içermediği üç-terimli bir saptamadan (havanın güzel/belirsiz/kötü olduğu günler) bahsediyoruz: "Yağmur sabah başlamışsa, annemle babam gezintiden vazgeçerdi, dışarı çıkmazdım" (RH I, 117/P I, 153/ST, 154).

47. Bir yinelemeli kısım (her akşam, RH I, 7-17/P I, 9-21/ST, 15-24) ile tekilci kısım (Swann'ın ziyaretinin akşamı, RH I, 17-33/P I, 21-43/ST, 24-48) ardışıklığı, eğer hafızaya-dayalı bir açılıştan ibaret olan s. 9-13 arasını [RH I/P I, 3-9/ST, 9-15] ve bir geçişten ibaret olan s. 52-57 arasını (madlen) bir kenara bırakırsak, Combray I'in yazılışını yönetir.

şekilde kullanılmaz.[48] Aslına bakılacak olursa, yinelemeli anlatı, çoğu kez, hayli esnek bir çeşitlilik sistemine ve yinelemeli tarzı bırakmaksızın epey ayrıntılı bir çeşitliliğe izin veren *bazen/bazen de* türünden belirsiz saptamalarla dile getirilir. Sözgelimi, kahramanın Guermantes yürüyüşleri boyunca edebiyatla ilgili duyduğu kaygılar, ya babasının mucizevi müdahalesine bel bağlayarak kendi geleceğiyle ilgili kendini rahatlatmasına ya da "zihnimde açılan o kara delik"le[49] yüz yüze gelerek kendisini umutsuz bir şekilde yalnız görmesine göre (*bir gün... bir başka gün*) iki sınıfa ayrılır. Méséglise tarafına "havanın kötülüğü"nün derecelerine göre yapılan yürüyüşler, şu sisteme göre oluşmuş üç sayfalık bir metni[50] kaplar, daha doğrusu meydana getirir: *Çoğu zaman* (tehdit edici havalar)/*başka zamanlar* (Saint-André-des-Champs Kilise'nin kapısının altına sığınma)/*bazen* (havanın iyice berbatlaşması ve eve dönüp içeri kapanma). Dahası, sistem, metnin işaret ettiğiyle koşut giden bu dökümden daha karmaşıktır çünkü ikinci ve üçüncü çeşitler gerçekte aynı sınıfa ait alt-sınıflardır: Ansızın bastıran yağmur. Dolayısıyla gerçek yapı şu şekildedir:

1. Ani bir yağmurun olmadığı tehdit edici hava.
2. Ansızın bastıran yağmur:
   a. ağaçların altına sığınma
   b. kilise kapısına sığınma.
3. İyice berbatlaşan hava.[51]

48. Örneğin, Eulalie'nin bazen Combray rahibiyle, bazen o olmaksızın yaptığı pazar ziyaretleri (RH I, 82/P I, 108/ST, 111).
49. RH I, 132-133/P I, 173-174/ST, 174.
50. RH I, 115-117/P I, 150-153/ST, 151-154.
51. Bir diğer karmaşık içsel saptamalar sistemi de Gilberte ile Champ-Elysées'deki buluşmalardır. Şu şekilde dile getirilen bir sistemdir bu (RH I, 302/P I, 395/ST, 397):
   (1) Gilberte'in olduğu günler
   (2) Onun olmadığı günler
      (a) haberdar etme
         -dersler için
         -çay partisi için
      (b) doğaçlama
      (c) doğaçlama ama öngörülebilir (kötü hava)

Ne var ki sadece içsel saptamalardan oluşan kaynaklar üzerinde bir metin oluşturmanın en tipik örneği, kuşkusuz, Albertine'in *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'ın sonunda sunulan portresidir. Bildiğimiz gibi bunun konusu, kızın değişken ve belirsiz mizacını, "havadaki bir yaratığı" mükemmel bir şekilde sembolize eden Albertine'in simasının farklılığıdır. Fakat kız ne kadar değişken olsa da, hatta Proust "bu Albertine'lerin *her biri*" ifadesini kullanmasına rağmen, tasvir bu çeşitlerin "her biri"ni tekil bir örnek gibi değil; bir tür olarak, bir tezahürler sınıfı olarak ele alır: *Kimi günler/başka günler/bazen/bazen de/bazen/çoğunlukla/ara sıra... olur/böyle zamanlarda...*: Bu portre, çehrelerin sayısı kadar, sıklık belirten ifadelerin bir kataloğudur da:

> Albertine de arkadaşları gibiydi. *Kimi günler*, incecik, teni boz, somurtkan olur, gözlerinin derinliklerinde, *bazen* denizde olduğu gibi mor bir şeffaflık yanlamasına inerdi; böyle günlerde Albertine, bir sürgünün hüznüyle dolu gibi görünürdü. *Başka günler*, daha düz olan çehresi, arzuları parlak yüzeyine yapıştırır, öteye geçmelerini engellerdi; onu birdenbire yandan gördüğümde durum değişirdi çünkü beyaz balmumu gibi mat olan yanaklarının yüzeyi, şeffaflıktan pembeleşir, müthiş bir öpme isteği, bu kaçan, farklı tene ulaşma isteği uyandırırdı. *Bazen de* mutluluk, bu yanakları öyle hareketli öyle hareketli bir ışıltıyla sarmalardı ki sanki akışkan ve belirsiz hale gelen teninden yan bakışlar geçer, teni bu yüzden, gözlerinden farklı bir renkte ama aynı maddedenmiş gibi görünürdü; *bazen de* hiç düşünmezken, küçük esmer noktalarla beneklenmiş, sadece daha mavi iki lekenin içinde yüzdüğü çehresine bakınca, bir saka kuşu yumurtasına, sadece iki noktası işlenip perdahlanmış sütlü bir akiğe benzerdi; esmer taşın ortasında, mavi camdan bir kelebeğin saydam kanatları gibi tenin aynaya dönüştüğü, bizde ruha yaklaşmamıza izin veriyormuş yanılgısını bedenin diğer organlarından daha fazla yaratan gözler ışıldardı. Ama *çoğunlukla* daha renkli ve daha canlı olurdu; *bazen* beyaz yüzündeki tek pembe nokta, burnunun, insana oynama isteği veren sinsi bir kedi yavrusununki gibi incecik ucu olurdu; *bazen* yanakları o kadar pürüzsüz olurdu ki, bakışlar, bir minyatürün pembe minesinin üzerinde kayar gibi yanaklarının pembe sırının üstünde kayar, siyah saçlarının aralık, kat kat kapağı altında bu pembe sır, daha zarif, daha derin görünürdü; *arasıra* yanaklarının mora çalan

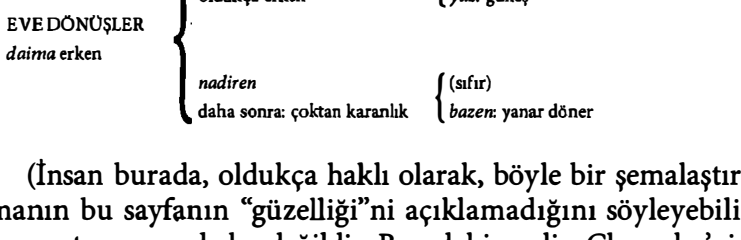
bir siklamen pembesine büründüğü *olur*, hatta bazen, ateşi yükseldiğinde, siyaha yakın koyulukta kırmızı güllerin koyu bordosuna boyanır, *böyle zamanlarda*, marazi bir beniz duygusu vererek arzumu bayağılaştırıp daha şehvetli hale getirir, onun bakışlarına bir ahlaksızlık, bir sakatlık katardı; *bu Albertine'lerin her biri* farklıydı, bir dansçının, projektörün sayısız çeşitlilikteki oyunlarına göre rengi, şekli, yapısı değişen görüntülerinin her birinin farklı olması gibi.[52]

İki teknik (içsel saptama ve dışsal belirlenim), doğal olarak, aynı kısımda birlikte ortaya çıkabilir. *Combray*'ın "iki taraf"a ayrılmış olan kısmını başlatan paragrafta gayet açık ve isabetli bir şekilde olan budur; gezintilerden dönüşlere yönelik öngörünün anımsatmasıyla yapar bunu.

Akşam yemeğinden önce Léonie Halamı ziyaret edebilmek için, gezintilerimizden *daima* erken dönerdik. Havanın erken karardığı *mevsim başlangıcında*, Saint-Esprit Sokağı'na vardığımız zaman, evin camlarında güneş batışının yansımaları, Calvaire ormanlarının bittiği yerde de, koyu kızıl bir şerit olurdu hâlâ; aynı şerit daha ötedeki göle de yansır, genellikle oldukça keskin bir soluğun *eşlik ettiği* bu kızıllık, zihnimde, gezintinin şiirsel hazzından sonra bana oburluğun, sıcağın ve dinlenmenin hazını tattıracak olan tavuğun kızardığı ateşin kızıllığıyla birleşirdi. *Yazın ise*, aksine, biz eve döndüğümüzde güneş henüz batmamış olurdu; Léonie Halamı ziyaret ettiğimiz sırada, güneşin alçalan, pencereye değen ışınları, kalın perdelerde kordonların arasına sıkışır, bölünür, dallanıp budaklanır, süzülür, limon ağacından yapılmış konsolun üzerine küçük altın kakmalarla süsler, odayı yandan, ormanların içindeki inceliğiyle aydınlatırdı. Ama *çok ender bazı günlerde*, döndüğümüz zaman, konsol anlık kakmalarını çoktan kaybetmiş, Saint-Esprit Sokağına vardığımızda, camların üzerinde güneş batışından tek bir yansına bile kalmamış, Calvaire'in eteğindeki göl, kızıllığını kaybetmiş, *bazen* opal rengine bürünmüş olurdu, giderek genişleyen ve sudaki çizgilerle çatlak çatlak olan uzun bir ay ışığı huzmesi, gölü boydan boya keserdi.[53]

52. RH I, 708/P I, 946-947/ÇAGKG, 495-496 (vurgular bana ait).
53. RH I, 102/P I, 133/ST, 135.

İlk cümle burada mutlak bir yinelemeli ilkeyi ortaya seriyor, "gezintilerimizden *daima* erken dönerdik"; bu cümleyle başlamak, içsel belirlemeyle bir çeşitliliktir (bahar/yaz)[54] ve devamındaki iki cümleyi yönetir; son olarak, daha önce gelen her iki kısımla birden alakalıymış gibi görünen içsel bir saptama, üçüncü istisnai (ama tekilci olmayan) bir çeşidi işin içine sokar: "*çok ender bazı günlerde*" (bunlar görünüşte Guermantes'a doğru yapılan yürüyüşlerin günleridir). Bu durumda, bütün yinelemeli sistem, metnin görünürdeki eşit sürekliliğinde bile, daha karmaşık ve daha girift bir hiyerarşik yapıyı ortaya çıkartan diyagrama göre işler.



(İnsan burada, oldukça haklı olarak, böyle bir şemalaştırmanın bu sayfanın "güzelliği"ni açıklamadığını söyleyebilir ama zaten amaç da bu değildir. Buradaki analiz, Chomsky'nin terimleriyle "yüzey yapılar" olarak ya da Hjemslevo-Greimassçı terimlerle "üslup dışavurumu" olarak adlandırılabilecek bir düzeye değil, metne iskeletini ve temelini veren "içkin" yapılara yerleştirilir – bunlar olmadan metin var olamaz [çünkü bu durumda, tekrar oluşturduğumuz belirlenimler ve saptamalar sistemi olmaksızın, metin ister istemez, hatta sıkıcı bir şekilde, sadece ilk cümlesiyle sınırlandırılmış olurdu.] Ve genelde olduğu üzere, temellerin analizi, birbirini takip eden dizimlerin o pürüzsüz yataylığının altında, paradigmatik seçimlerin ve ilişkilerin değişken sistemini ortaya serer. Eğer analizin gayesi

54. Bizatihi yinelemeli olan bir belirlenim zira her yıl tekrarlanmaktadır. Tek bir yıl düzeyinde saf belirlenim olan *bahar/yaz* ikiliği böylece Combray döneminin bütünü düşünüldüğünde belirlenim ve saptama birleşimi haline gelmektedir.

hakikaten de metnin –üretiminin– varoluş koşullarına ışık tutmaksa, bu, insanların sık sık zikrettiği gibi karmaşık olanı basit olana indirgemekle değil, tersine basitliğin *sırrını* oluşturan gizli karmaşıklıkları ortaya çıkarmakla olur.)

Işıklandırmada ve dolayısıyla bizatihi konum imgesinde,[55] zamana ve mevsime göre, bu "izlenimci" çeşitlilikler teması – Proust "saatlerin değişen manzaraları" der bu temaya– bir kez daha Balbec denizinin yinelemeli tasvirlerini, özellikle *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'ın 335-337. sayfalarındaki tasviri yönetir:

> Mevsim ilerledikçe pencerede bulduğum tablo da değişiyordu. *İlk başlarda*, güneş tepede...
> *Şimdi* günler kısalmaya başladı sonra [*Bientôt*, les jours diminuèrent] ... *Birkaç hafta sonra*, ben odama çıktığımda güneş batmış oluyordu. Denizin üstünde, Combray'de, Gezintiden dönüp akşam yemeğinden önce mutfağa inmeye hazırlandığım sırada Calvaire Ormanının Üstünde gördüğüm gökyüzüne benzeyen, et jölesi gibi yoğun ve keskin, kırmızı bir gökyüzü şeridi...

İlk dizinin, yani belirlenimlerle yapılan çeşitlilikler dizisinin yerine bir diğer dizi, yani saptamalarla yapılan çeşitlilikler dizisi alır:

> her yanım deniz görüntüleriyle çevrili olurdu.
> Ama *çoğunlukla* bunlar görüntüydü sadece;... *Bir keresinde*, bir Japon baskıları sergisi vardı:... Ufka gömülmüş, akışkanlaşmış bir geminin,... göründüğü *akşamlar*, daha çok hoşuma gidiyordu. *Bir başka gün*, deniz penceresinin... *Bazen de*...

Aynı örüntü, bu sefer hatırlatılmamasına rağmen, Rivebelle'e varışlarla ilgili olarak iki sayfa sonra ortaya çıkar ki Combray versiyonuna daha yakındır bu: "*İlk zamanlar* Rivebelle'e vardığımızda güneş az önce batmış ama ortalık hâlâ aydınlık olurdu. ... *Şimdi* biz arabadan indiğimizde gece her zaman çökmüştü."

55. "Işıktaki değişiklik, en az fülen katedilmiş uzun bir yol kadar, bir mekânın konumunu değiştirir" (RH I, 511/P I, 673/ÇAGKG, 240).

Paris'te, *Mahpus*'ta, çeşitlilik tarzı daha çok seslerle ilgili olacaktır: Halen yatağın içine gömülü vaziyette olan Marcel'i *havanın nasıl olduğuna* dair bilgilendiren şey caddeden gelen zillerin ya da gürültülerin sesleri arasındaki farklardır.[56] Değişmeden kalmak, iklim değişikliklerine karşı olağanüstü bir duyarlılıktır, zamansal olanla meteorolojik olan arasındaki o karakteristik verimli zincir içindeki ve bizi burada ilgilendirmekte olan şey bakımından, *temps français*'in (gerek zamanı gerekse havayı ifade eden Fransızca *temps* sözcüğünü kastediyorum) muğlaklığını bu zincirin en uç noktasına kadar götürerek, barometre hareketlerine karşı (Marcel'e mecazen babasından miras kalan) neredeyse manyakça bir dikkat göstermektir – *Les Plaisirs et les jours*'un bölümlerinden birinin dört dörtlük bir şekilde dikkatimizi celbeden başlığında istifade edilmiş bir muğlaklıktır bu: "Rêveries *couleur du Temps*". Saatlerin, günlerin, mevsimlerin, kozmik hareketin döngüselliğinin *geri dönüşü, Proustçu yinelemecilik* olarak adlandıracağım şeyin en değişmez motifi ve en kesin sembolü olarak kalır.

Tam anlamıyla yinelemeli çeşitliliğin (içsel belirlenim ile içsel saptama) kaynakları bunlardır. Bunlar tükendiğinde, iki kaynak hâlâ devam eder ve bu kaynakların ortak özelliği tekilciyi yinelemelinin hizmetine koşmasıdır. Bunlardan ilkini zaten biliyoruz: Sahte-yinelemeli uzlaşımı. İkincisi ise bir mecaz değildir; tekil bir olayı –tamamen mecazsız ve ayan beyan bir şekilde– ya yinelemeli bir dizinin örneklendirilmesi ve doğrulanması olarak (... *böylelikle*...) ya da yerleştirilmiş bir kuralın istisnası olarak (*yalnız, bir keresinde*) canlandırmaktan ibarettir. *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'dan şu pasaj, ilkinin bir örneğidir: "*Ara sıra* [bu yinelemeli yasasıdır] kızlardan birinin yakın ilgisi, bir süreliğine diğerlerine olan arzumu uzaklaştıran güçlü titreşimler yaratıyordu bende. *Mesela* Albertine *bir gün*..."[57] İkinci kayna-

56. RH II, 383/P III, 9/M, 7; RH II, 434/P III, 82/M, 78-79; RH II, 459/P III, 116/M, 122.

57. RH I, 682/P I, 911/ÇAGKG, 461-462. Öte yandan, Marcel'in Gilbert'le "kaydettiği ilerlemeyi" ("Bir gün", bilye şeker hediyesi; "Bir başka seferinde", Bergotte

ğın örneği ise, düpedüz alışkanlıktan bir sapma olarak sunulan Martinville'deki çan kuleleri epizodudur: Gezintiden döndüğünde, edindiği deneyimlerin izlenimlerini hatırlamamış, onların anlamını çözmeye kalkışmamıştır; "yalnız bir keresinde"[58] daha ileri gider ve onun ilk çalışmasını oluşturacak ve yeteneğinin göstergesi olan tasvirli kısmı yazar. İstisna olarak bu rol daha bariz olarak *Mahpus*'taki filbahriler olayında görülür; şu şekilde başlar bu olay: "Mme de Guermantes'un evinde oyalandığım bu günlerden birini *ayırmak* isterim; o günkü küçük olayın korkunç manasını tamamen gözden kaçırmış,...", daha sonra yinelemeli anlatı şu ifadelerle hız kazanacaktır: "bu küçük olayı bir kenara bırakırsak, Düşes'ten ayrılıp eve çıktığımda her şey gayet normaldi."[59] Demek ki, *bir zamanlar*, *bir gün*, vb oyunlarla tekilcinin kendisi, belli ölçüde, yinelemeliyle –ya onun barındırdığı koda uyarak ya da o kodu ihlal ederek, ki bu o kodu devam ettirmenin bir başka yoludur– *bütünleşmiş*, olumlu ya da olumsuz ona hizmet etmeye, onu örneklendirmeye zorlanmıştır.

İçsel ve Dışsal Artzamanlılık

Şimdiye dek, yalnızca kurucu dizinin sınırlarını belirtmek (belirlenim) ya da oluşturulmuş olan birimin içeriğini çeşitlendirmek (içsel belirlenim) amacıyla araya giren ama zamanın gerçekten akışının izini taşımayan, (tanımı gereği tekilci) gerçek artzamanlılıkla birlikte, müdahale olmaksızın kendi sentetik süresiyle sınırlandırılmış yinelemeli birime göz attık; *önce* ve *sonra* bizim için bir bakıma aynı temanın iki çeşidi olmuştur. Aslında, *uykusuz geceler* gibi birkaç yıla yayılan bir

tarafından broşür hediyesi; "Bir başka günde", "'Biliyor musunuz, bana Gilberte diyebilirsiniz'" RH I, 307-308/P I, 402-03/ST, 405-406) örneklendiren üç epizotla ilgili olarak aynı şeyi söylemeye tereddüt ederdim çünkü bu üç "örnek" belki de diziyi bitirmektedir, tıpkı Albertine'in ölümünün ardından gelen unutuşun seyrindeki "üç bocalama noktası" gibi (RH II, 774-820/P III, 559-623/AK, 138-202). Bu da anaforik bir tekilciye denktir.

58. RH I, 138/P I, 179/ST, 179.

59. RH II, 415-416/P III, 54-55/M, 52.

diziden oluşturulan yinelemeli bir birim, kendi ardışıklığında, sabahtan akşama, "dışsal" zaman akışının –yani, ilk uykusuz geceyi sonuncusundan ayıran günler ve yıllar– hiçbir şekilde araya girmesine izin vermeden de gayet güzel anlatılabilir; tipik bir gece, *gelişmeksizin değişerek* dizinin başlangıcından sonuna kendine benzer kalacaktır. Yegâne zamansal göstergelerin ya yinelemeli-alternatif türden (içsel saptamalar) olan (*bazen, aksi takdirde, ara sıra, sık sık, kimi zaman...kimi zaman*) ya da ilerleyişinin –yılların geçiyor oluşunun bu ilerleyişi her ne şekilde olursa olsun değiştirdiği gösterecek şeyler olmaksızın– metnin ilerleyişini (*Mumumu söndürür söndürmez... yarım saat sonra... daha sonra... aynı zamanda... yavaş yavaş... sonra...*) yönettiği sentetik gecenin içsel süresine adandığı *Swann*'ın ilk sayfalarında olan bundan ibarettir.

Gelgelelim, içsel belirlenimlerin oyunuyla birlikte, yinelemeli anlatı gerçek artzamanlılığı dikkate alabilir ve yinelemelinin kendi zamansal ilerleyişine katabilir – örneğin, *Combray'de pazar* birimini ya da *Combray'deki yürüyüşler* birimini nakledebilir ve böylece Combray'de harcanan haftaların gerçek dizisi boyunca geçen zamanın (yaklaşık on yıl) birimin açımlanışında yol açtığı değişiklikleri belirtir. Bu değişikliklere birbiriyle yer değiştirebilir çeşitlilikler olarak değil, geri dönüşsüz dönüşümler gözüyle bakılabilir: Ölümler (Léonie, Vinteuil), aranın açılması (Adolph), kahramanın olgunlaşması ve yaşlanması (yeni ilgiler: Bergotte; yeni tanışıklıklar: Bloch, Gilberte, Guermantes Düşesi; belirleyici deneyimler: cinsellik keşfi; travma yaşatan sahneler: "ilk ödün", Montjouvain'deki tahkir). Böylece, kaçınılmaz olarak, içsel artzamanlılık (sentetik birimin artzamanlılığı) ile dışsal artzamanlılık (gerçek dizinin artzamanlılığı) arasındaki ilişki ve bunların olanaklı kesişimleri sorunu devreye girmektedir. *Combray II*'de olan aslından bundan ibarettir. Nitekim J. P. Houston orada anlatının gün, mevsim ve yıllardan oluşan üç zaman aralığı boyunca eşanlı olarak ilerlediğini söyleyebilmiştir.[60] Me-

60. Houston, s. 38.

seleler öyle bütünüyle apaçık ve sistemli değildir fakat pazarlara ayrılan bölümde sabahın Paskalya'da geldiği, Miraç gününün öğleden sonra ve akşama geldiği, hatta Marcel'in sabahlarının bir çocuğun sabahına benzediği, öğleden sonranın ise bir yetişkinin öğle sonrasına benzediği doğrudur. Çok daha açık bir şekilde, iki yürüyüş, özellikle de Méséglise tarafına doğru yapılan yürüyüş, kendi tekil ya da geleneksel epizotlarının ardışıklığı içinde, yılın aylarının akışını (Tansonville'deki leylaklarla çiçek açmış akdikenler ve Roussainville'deki sonbahar yağmurları) ve kahramanın hayatının yıllarındaki akışı (Tansonville'deki çok küçük bir çocuk, açık bir şekilde hâlâ daha sonra gelmekte olan final sahnesiyle birlikte Méséglise'deki arzunun acı verdiği bir yetişkin) hesaba katar.[61] Düşes'in kilisede görünmesinin Guermantes'a yapılan yürüyüşlerde yarattığı artzamanlı kırılmayı daha önce belirtmiştik. Dolayısıyla bu örneklerin tamamında, içsel ve dışsal artzamanlılıklara –epizotların ustaca yapılan bir düzenlemesi sayesinde– kendi anlatısı için esas aldığı tekrarlama gösteren zamandan açık açık sapmaksızın yaklaşık bir koşutlukta bakmayı becerir Proust. Aynı şekilde, Swann ile Odette, Marcel ile Gilberte arasındaki aşk da bir noktaya kadar, *o zamandan beri, -den beri, artık/şimdi*[62] *türünden çok tipik bir kullanımın belirlemiş olduğu yinelemeli düzlükler yoluyla geliştirilir zira bunlar her hikâyeye bir nedenselliğin sınırladığı*

61. "Birkaç yıl sonra" (RH I, 122/P I, 159/ST, 160)

62. "Artık Swann her gece" (RH I, 180/P I, 234/ST, 237); "artık değişmez olan şey, Swann'ın nereye gitmiş olursa olsun..." (RH I, 180/P I, 235/ST, 238); "Şimdi kendine bir besin bulmuştu; Swann artık her gün Odette'in saat beş civarında" (RH I, 217/P I, 283/ST, 285); "Onca zaman Gilberte'i görmemi engelleyen annesiyle babası, şimdi..." (RH I, 385/P I, 503/ÇAGKG, 76); "Artık Gilberte'e ne zaman mektup yazmam gerekse..." (RH I, 481/P I, 633/ÇAGKG, 199); bu listeyi Kayıp Zaman'ın tamamı için doldurma belasını bilgisayara bırakalım; işte bunun birbirine çok yakın üç tezahürü daha: "Artık otelin –yuvamın– sıcaklığını bırakıp Albertine'le birlikte... bize bir istasyona geldiğimizi haber verirdi" (RH II, 310/P II, 1036/SG, 448); "Birkaç aydan beri, Mme Verdurin'in en sadık müdavimi artık M de Charlus olmuştu" (RH II, 310/P II, 1037/SG, 449); "Şimdiyse, farkına varmadan, bu kusur yüzünden başkalarından daha zeki bulunuyordu" (RH II, 313/P II, 1041/SG, 453).

olaylar silsilesi olarak değil, durmadan birbirinin yerine geçen, iletişimin imkânsız olduğu bir ardışık durumlar olarak muamele eder. Normalden farklı olarak, yinelemeli burada bir tür sürekli unutma halinin, Proust kahramanının (Swann daima, Marcel ise ifşadan önce) hayatının devamlılığını ve dolayısıyla bir "zaman"ın diğeriyle ilişkisini algılama noktasındaki doğuştan yeteneksizliğinin zamansal tarzıdır (görünüşüdür). Marcel'in artık en yakın arkadaşı ve "can yoldaşı" olan Gilberte, ona, çocukluklarının Champ-Elysées'de oynadıkları oyunlardan bu yana arkadaşlıklarının aldığı yolu gösterir göstermez, şimdi mazide kalmış ve dolayısıyla yok olmuş bir durumu içinde tekrar yaratabilmek isteyen Marcel, bir zamanlar Gilberte'i nasıl sevdiğini ve onu artık sevmeyeceği zamanı gerçekte olan bitenden farklı olarak nasıl hayal edebildiğini daha sonra düşüneceği zamanda olduğu kadar değerlendirmekten acizdir:

> [Gilberte... "Kim derdi ki hiç konuşmadan esir olmaca oynayışını seyrettiğimiz küçük kız, evine her gün severek gittiğimiz yakın arkadaşımız olacak?" diye haykırdığında,] benim dışarıdan bakınca görmek zorunda olduğum ama içimde hissedemediğim bir değişimden söz ediyordu çünkü bu değişim, benim aynı anda düşünmeyi, birbirinden ayrı tutmayı beceremediğim iki durumdan oluşuyordu.[63]

Düşüncelerini aynı anda iki duruma sabitlemek, bir Proust yaratığı için, onları daima özdeş sayıp onlarla kaynaşmak anlamına gelir: Yinelemeli yasası, bu tuhaf denkliğin ta kendisidir.

Münavebe, Geçişler

Proust anlatısı, klasik romanda sentetik anlatı biçimi olan ama gördüğümüz gibi *Kayıp Zaman*'da bulunmayan özetin yerine adeta farklı bir sentetik biçimi, yani yinelemeliyi geçirmiştir: İvmelenmeyle değil, kendine benzeterek ve soyutlayarak yapılan bir sentezdir bu. Bu nedenle *Kayıp Zaman*'daki anlatı ritmi, esas

63. RH I, 410/P I, 538/ÇAGKG, 110.

olarak, klasik romanda olduğu gibi özet-sahne münavebesine değil, başka bir münavebeye dayanır: Yinelemeli-tekilci münavebesi.

Bu münavebe, genel olarak, analizin aydınlatabileceği, hatta aydınlatması gerektiği bir işlevsel bağlılıklar sistemini kaplar. Sisteme ait iki temel ilişki türünü zaten gördük: Tasvir ya da açıklama işleviyle birlikte tekilci sahneye bağımlı olan (hatta genel olarak onun içine yerleştirilen) yinelemeli bölüm (örnek, Oriane'lardaki akşam yemeğinde, *Guermantes zekâsı*) ve örnekleme işleviyle birlikte yinelemeli bir gelişime tabi olan tekilci sahne (örnek, Guermantes'a yürüyüşlerin oluşturduğu dizide, *Martinville'deki çan kuleleri*). Fakat daha karmaşık yapılar da mevcuttur: Sözgelimi, tekil bir anekdot, kendisi yinelemeli bir sahneye bağımlı olan yinelemeli bir değişimi örneklendirdiğinde (Guermantes zekâsını örneklendiren Prenses Mathilde'nin kabulü[64]) ya da bunun tersine, yinelemeli bir bölüme tabi olan tekilci bir sahne yinelemeli bir parantezi sırayla göreve çağırdığında (pembeli hanımla buluşma epizodunda olup biten budur: daha önce gördüğümüz gibi kahramanın Combray'de geçirdiği pazarlar üzerindeki dolaylı etkisi için anlatılmıştı bu epizot), Marcel'in tiyatro ve aktrislere yönelik o hâlâ canlı olan tutkusuna adanmış bir gelişmeyle –Adolph amcasına gerçekleştirdiği ziyareti açıklamak için gerekli olan bir gelişmeyle– açılır.[65]

Gelgelelim, bazen ilişkinin her türlü analizden, hatta her türlü tanımdan kurtulduğu da olur; anlatı bir özellikten diğerine, bu özelliklerin karşılıklı işlevlerine aldırmadan, hatta görünürde bunları fark etmeden geçer. Robert Vigneron, *Swann*'ın üçüncü bölümünde bu etkilere rastlamış ve ona "içinden çıkılmaz bir karışıklık" olarak görünen şeyi, Grasset baskısının ilk cildinin farklı baskısının zorunlu kıldığı son dakika değişikliklerine yormanın mümkün olduğuna inanmıştı: Boulogne ormanı üzerine olan o parlak bölümü "bugün" bu cildin sonuna (dolayısıyla *Swann'ların Tarafı*'nın sonuna) yerleştirebilmek ve onu önceleyen

64. RH I, 1052-1053/P II, 468-469/GT, 402-403.
65. RH I, 55-57/P I, 72-75/ST, 78-80.

bölüme bir şekilde bağlayabilmek için, Proust görünüşe bakılırsa Grasset baskısının 482-511. sayfaları arasına yerleştirilen çeşitli epizotlarının düzenini kesin olarak değiştirmek zorundaydı.[66] Fakat bu müdahaleler, zamansal bir "kamuflaj" pahasına olması dışında, Proust'un gizleyemeyeceği çeşitli kronolojik güçlüklere yol açacaktı; bu kamuflajın kaba ve hantal aracı ise (yinelemeli) şimdiki zamanın hikâyesiydi.

> Bu kronolojik ve psikolojik karışıklığı belli etmemek için, yazar tekil eylemleri tekrar eden eylemler olarak gizlemeye çalışır ve sinsi bir şekilde, yüklemlerini şimdiki zamanın hikâyesinin o aklayıcı boyasına batırıp çıkarır. Maalesef, bazı eylemlerin tekilliği o eylemlerin alışılmış tekrarının oluşmasını zorlaştırmakla kalmaz; daha da kötüsü, inatçı belirli geçmiş zamanlar kimi yerlerde o aklayıcı boyadan kurtulur ve hileyi ortaya çıkarır.[67]

Vigneron bu açıklamaya dayanarak, metnin çok yersiz bir şekilde altüst edilmiş "özgün düzenini" varsayım üzerinden yeniden kuracak kadar ileri gitmiştir. Son derece riskli bir yeniden kurma, son derece kırılgan bir açıklama: Sahte-yinelemeli örnekleriyle (burada gerçekten de bunlardan bahsediyoruz) ve kurala uygun olmayan belirli geçmiş zaman cümleleriyle, *Kayıp Zaman*'ın 1913 yılındaki o zorlama budamalardan katiyen etkilenmeyen bölümlerinde, daha önce birkaç kez karşılaşmıştık ve bu bölümlerin *Swann*'ın sonunda en şaşırtıcı bölümler olmadığını belirtebiliriz.

Vigneron'un töhmet altında bıraktığı pasajlardan birine biraz daha yakından bakalım: Grasset baskısının 486-489. sayfaları.[68] Bu sayfalar, Champs-Élysées'nin karla kaplı olduğu kış günlerini ama öğleden sonra gelen beklenmedik bir güneş ışığının Marcel

66. Genette'in Grasset baskısına gönderme yaparak verdiği sayfaların ufak tefek değişikliklerle farklı bir versiyonu şurada bulunabilir: RH I, 301-318/P I, 394-417/ST, 396-419. (ç.n.)
67. Robert Vigneron, "Structure de Swann: prétentions et défaillances", MP, 44 (Kasım 1946), s. 127.
68. RH I, 303-305/P I, 397-399.

ile Françoise'ı önceden tasarlanmayan, Gilberte'le karşılaşma umudunun olmadığı bir yürüyüşe sevk ettiği zamanı konu almaktadır. Vigneron'un da farklı şekilde dile getirdiği gibi ilk paragraf ("O günlerde...") yinelemelidir: Bu paragraftaki fiiller, tekrar eden eylemlere yönelik olarak şimdiki zamanın hikâyesiyle çekilmiştir. "Bir sonraki paragraf" der Vigneron ("Françoise çok üşüdüğü için"), "şimdiki zamanın hikâyesi ile belirli geçmiş zaman görünürde bir neden olmaksızın birbirini takip eder, sanki belirgin bir bakış açısı edinememiş yazar zamansal aktarımlarını tamamlanmamış bir vaziyette bırakmıştır." Kararı okura bırakmak için burada bu paragrafın 1913 baskısını alıntılıyorum:

> Françoise çok üşüdüğü için hareketsiz *duramadığından*, birlikte Concorde Köprüsü'ne, Seine Nehri'nin donmuş halini görmeye *gittik*; çocuklarda dahil herkes, sanki Seine, karaya vurmuş, savunmasız, parçalara bölünecek olan bir balinaymış gibi korkusuzca nehre *yaklaşıyordu*. Champs-Élysées'ye *geri döndük*; kıpırtısız atlıkarıncayla karları *temizlenmiş* yolların siyah ağına takılmış, elinde *adeta* duruşunu açıklayan fazladan bir buz parçası *tutmakta olan* heykelin bulunduğu beyaz çimenlik arasında, ıstıraptan *bayılma üzereydim*. Yaşlı hanım bile, *Débats*'sını katlayıp önünden geçen bir hizmetçiye saati *sordu*, "Çok naziksiniz" diyerek teşekkür etti ve yol bakıcısından, torunlarına artık *üşüdüğünü* ve dönmek istediğini haber vermesini rica edip ekledi: "Size çok zahmet olacak. Nasıl teşekkür edeceğimi bilemiyorum!" Ansızın havada kâğıt gibi bir yırtılma oldu: Kukla tiyatrosuyla sirkin arasında, aralanan gökyüzünde, güzelleşen ufukta, Mademoiselle'in mavi sorgucu, mucizevi bir işaret gibi göründü. İşte Gilberte de hızla bana doğru *koşuyordu*, dörtköşe kürk şapkasının altında yüzü ışıl ışıl, kıpkırmızıydı, soğuktan, geç kalmış olmaktan ötürü ve oyun oynama arzusuyla kıpır kıpırdı; aramızda birkaç metre kaldığında buzun üzerinde *kaymaya* başladı, belki dengesini koruyabilmek için, belki de bunu daha zarif *bulduğundan* veya patencileri taklit ederek, sanki beni kucaklayacakmış gibi kollarını iki yana açmış, gülümseyerek *ilerlemekteydi*. "Brava! Brava! Mükemmel doğrusu; devrim öncesinden kalma bir kadın olmasam, siz gençlerin diliyle 'bomba gibi', 'çok havalı' derdim!" diye *haykırdı* yaşlı hanım; havadan korkmayıp geldiği için Gilberte'e teşekkür etmek üzere, sessiz Champs-Élysées'nin sözcülüğünü üstlenmişti. "Siz de

benim gibi ne olursa olsun sevgili Champs-Élysées'mize sadıksınız; bizi hiçbir şey yıldıramaz. Biliyor musunuz, ben bu haliyle bile seviyorum burayı. Güleceksiniz ama bu kar bana ermin gibi görünüyor!" yaşlı hanım *gülmeye* koyuldu.

Françoise *avait* trop froid pour rester immobile, nous *allâmes* jusqu'aupont de la Concorde voir la Seine prise, dont chacun, et même les enfants *s'approchaient* sans peur comme d'une immense baleine échouée sans défense, et qu'on *allait* dépecer. Nous *revenions* aux Champs-Élysées; je *languissais* de douleur entre les chevaux de bois immobiles et la pelause blanche prise dans le réseau noir de alées dont on *avait* enlevé la neige et sur laquelle la statue *avait* àla main un jet de glace ajouté qui *semblait* l'explication de sons geste. La vieille dame elle-même ayant plié ses Débats *demande* L'heure à une bonne d'enfants qui *passait* et qu'elle *remercia* en lui disant: "Comme vous êtes aimable!" puis priant le cantonnier de dire à ses petits enfants de revenir, qu'elle *avait* froid, *ajouta*: "Vous serez mille fois bon. Vous avez que je suis confuse!" Tout à coup l'air se *déchirait* : entre le guignol et le cirque à l'horizon embelli, sur le ciel entrouvert, je *venais* d'apercevoir, comme un signe fabuleux, le plumet bleu de Mademoiselle. Et déjà Gilberte *courait* à toute vitesse dans ma direction, étincelante et rouge sous un bonnes carré de fourrure, animée par le froid, le retard et le désir du jeu; un peu avant d'arriver à moi, elle se *laissa* glisser sur la galce et, soit pour mieux garder son équilibre, soit parce qu'elle *trouvait*, cela plus gracieux, ou par affectation du maintien d'une patineuse, c'est les bras grands ouverts qu'elle *avancait* en souriant, comme si elle avait voulu m'y recevoir. "Brava! Brava! ça c'est tres bien, je dirais comme vous que c'est chic, que c'est crâne, si je n'atais pas d'un autre temps, du temps de l'ancien régime, *s'ecria* vieille dame prenant la parole au nom des Champs-Élyséessilencieux pour remercier Gilberte d'être venue sans se laisser intimider par le temps. Vous êtes comme moi, fidèle quand même à nos vieux Champs-Élysées; nous sommes deus intrépides. Si je vous disaisque je les aime même ainsi. Cette neige, vous allez rire de moi, ça me fait pense à de l'hermine!" Et la vieille dame se *mit* à rire.

Bu "durum"da, metnin, Vigneron'un buna ilişkin kaba tasviriyle epeyce örtüştüğünü kabul etmeliyiz: Yinelemeli ve tekilci biçimler, fiil tarafını tamamen çözümsüz bırakacak şekilde karmakarışık bir hale getirilir. Ne var ki bu muğlaklık "tamam-

lanmamış zamansal aktarım" gibi açıklayıcı bir varsayımı haklı göstermez. Sanırım ben tersini düşünüyorum.

Burada italikle verilen fiil biçimlerini daha yakından incelersek, eşlik edici nitelikte olan şimdiki zamanın hikâyesiyle kurulan cümleler gibi yorumlanabilecek olanlar haricinde -ki bütün bir parçanın tekilci gibi tanımlanabileceği anlamına gelir bu- belirli geçmiş zamandaki olayları, biri dışında tasvir eden fiillerin tümüyle birlikte şimdiki zamanın hikâyesiyle kurulmuş cümlelerin tamamını fark ederiz: *gittik* [*allâmes*], yaşlı hanım... *sordu* [*demanda; remercia, ajouta*], Gilberte... *kaymaya başladı* [*se laissa glisser*], ...diye *haykırdı* yaşlı hanım, *gülmeye koyuldu* [*s'écria*, se *mit* à rire]. "Biri dışında" dedim, bu istisna ise şüphesiz "Ansızın havada kâğıt gibi bir yırtılma oldu [Tout à coup l'air se *déchirait*]" cümlesidir. *Ansızın* zarfının varlığı bizatihi, şimdiki zamanın hikâyesiyle kurulan bu cümlenin sürerlik olarak okunmasına engel olur ve yinelemeli olarak yorumlanmasını gerektirir. Bu zarf, tekilci olarak yorumlanan bir bağlamda, indirgenemez bir şekilde, tek başına bir karşıtlık yaratır ve böylelikle metne Vigneron'un sözünü ettiği şu "içinden çıkılmaz karışıklığı" sokar.[69] 1917 baskısında bu ifadenin düzeltildiği görülür: "l'air se *dechira*." Bana öyle geliyor ki bu düzeltme bu paragrafı "karışıklık"tan kurtarır ve tümüyle tekilcinin zamansal görünüşünün altına iter. Dolayısıyla Vigneron'un açıklaması *Swann*'ın kesin metnine, yani yazarın yaşadığı dönemde boy gösteren son metne uymaz. Sorunu tekilcinin yinelemeliye "tamamlanmamış aktarımı" olarak açıklamaya gelince, yapılan o düzeltmenin tamamıyla ters yönde hareket ettiğini görürüz: 1913'te kaygı duymadan bıraktığı o mebzul sayıda belirli geçmiş zaman cümlesiyle bir metnin, şimdiki zamanın hikâyesinin

69. Doğruyu söylemek gerekirse, "Champs-Élysées'ye *geri döndük* [nous *revenions* aux Champs-Élysées]"te de bir duraksama yaşayabiliriz zira bu cümle kolay kolay eşlik edici nitelikte olan bir şimdiki zamanın hikâyesi cümlesine indirgenemez çünkü onunla kol kola gidecek olan olaylar ondan biraz sonra gelir ("yaşlı hanım... sordu [la vieille dame... demande l'heure]"). Gelgelelim, bağlamdan kaynaklanan kirlenme bunun varlığını yeterince açıklayabilir.

aklayıcı suyuyla yıkanmış cümlelerini 1917'de "tamamlıyor olma"nın çok uzağında olan Proust,[70] tersine, bu sayfadaki inkâr edilmeyecek bir şekilde yinelemeli olan yegâne ifadeyi tekilciye dönüştürür. Vigneron'un zaten pek sağlam temellere dayanmayan yorumu bunun üzerine savunulamaz hale gelir.

Hemen bir hususa açıklık getireyim, burada Vigneron'un, sanki Proust anlatısının *Swann*'dan sonrası bir tutarlılık ve açıklık abidesiymiş gibi *Swann*'ın sonundaki karışıklıklar için boşu boşuna aradığı şu koşullara bağlı açıklamadan bahsediyoruz yalnızca. Oysa aynı eleştirmen, başka bir yerde[71] Proust'un "çok çekimli" materyallere dayattığı tamamıyla geriye dönüşlü birliğe haklı olarak dikkat çekmiş ve bütün bir *Kayıp Zaman*'ı "Harlequin'in pelerini" olarak tarif etmiştir: "bu pelerinin çeşitli parçaları, ne kadar zengin işlemeli olursa olsun, ne kadar ustalıklı şekilde birleştirilip yeniden kesilip, ayarlanıp, dikilirse dikilsin, doku ve renk farklılıkları nedeniyle, yine de onların sahip olduğu farklı kaynakları ifşa eder."[72] Kesinlikle doğru! Zaten sonradan farklı farklı "ilk versiyonlar"ın basılmış olması bu sezgiyi doğrulamaktan başka bir şey yapmamıştır ve büyük bir ihtimalle de yapmayacaktır. *Kayıp Zaman*'da bir "kolaj", daha doğrusu bir "yamalı bohça" söz konusudur ve bunun anlatı olarak bütünlüğü –Proust'a göre, *İnsanlık Komedyası*'nın ya da *Nibelung'lar Destanı*'nın birliğindeki gibi– hakikaten de *iş işten geçtikten sonra* oluşan bir birliktir, diye şevkle ısrar ediliyordu çünkü her kaynaktan ve her periyottan materyalle

70. Ya da kim bilir belki başka biri: Clarac ile Ferré, 1919'daki bir mektuba dayanarak, "Bu nedenle, Proust Swann'ın 1917'de ortaya çıkan yeni baskısını gözden geçirmemiş olabilir" (s. I, xxi) diye yazarlar. Fakat bu muğlaklık, yapılan düzeltmenin hükmünü bütünüyle kaldırmaz, kaldı ki bu hükmü Clarac ile Ferré'nin kendisi de benimsiyordu. Ayrıca, Proust 1917 çeşitlemelerinden tamamen kopuk olamaz: Beauce'tan Champagne'e kadar Combray'i kaydıran düzeltmeleri, bildiğimiz nedenlerle, talep eden kesinlikle Proust olmuş olmalıdır.

71. Vigneron, "Structure de Swann: Combray ou le cercle parfait", MO, 45, Şubat 1948, s. 185-207.

72. Vigneron, "Structure de Swann: Balzac Wagner et Proust", French Review 19 (Mayıs 1946), s. 384.

daha sonra ve epey emek vererek oluşturulmuştur. Bu tür bir birliği "yanılsamalı" (Vigneron) gibi düşünmekten çok uzak olan Proust, "[Balzac'ın eserlerindeki] birlik, sahte olmadığı gibi sonradan kurulduğu için, bir araya getirilmeyi bekleyen ayrı ayrı parçalar arasında zaten bu birliğin mevcut olduğu, bir heyecan ânında keşfedildiği için, belki daha da gerçektir; bu birlik, daha önce bilinmediğinden, mantıksal değil, çeşitliliği engellemeyen, yorumu ruhsuzlaştırmayan, temel bir birliktir"[73] şeklinde yargılayacaktır onu. Görünen o ki onun yalnızca çıkış noktasını kabul edebiliyoruz fakat belki de parçaların "bir araya getirilme" direncini burada azımsadığını da eklemeliyiz. Kuşkusuz bu direnç (klasik anlatımın kurallarına göre) kaotik olan Champs-Élysées epizodunun daha ziyade aceleye getirilmiş bir basımının izini taşır. Mahut pasajı –salt tekilci olan *Jean Santeuil*'deki ve tamamıyla yinelemeli olan *Sainte-Beuve'e Karşı*'daki[74]– iki eski versiyonuyla karşılaştırmak bizi ikna edebilir. Proust, son versiyon için parçaları bir araya getirme ânında, hangisini seçeceği konusunda tereddüt yaşamış ve sonunda, bilinçli ya da bilinçsiz, seçeneksizlikte karar kılmıştı.

Sebep ne olursa olsun, bunun nasıl okunması gerektiği noktasındaki en makul varsayım, bu pasajın yinelemeli bir başlangıçtan (ilk paragraf) ve tekilci bir devamdan (derinin incelediğimiz ikinci paragraf ile zamansal tarafı bir muğlaklık taşımayan üçüncü paragraf) meydana getirildiği şeklinde olmalıdır: Bu tekilcinin onu önceleyen yinelemeliyle ilişki halindeki zamansal konumu gösterilseydi, onu dahil olduğu diziden ayrıştıracak olan bir "bir zamanlar" yoluyla olsa bile, bu çok sıradan bir

73. RH II, 491/P III, 161/M, 157. Krş. Saint-Beuve'e Karşı, Pléiade, s. 264: "[Balzac'ın] o muazzam silsileleri birbirine bağlanmıyordu... ancak sonradan oluyordu. Ne önemi var bunun? Wagner Parsifal'i yazmayı düşünmeden önce Hayırlı Cuma'yı bestelemişti ve sonradan operaya koymuştu. Fakat Balzac'ın yaptığı eklemeler, getirilen o güzel şeyler, eserinin farklı parçaları arasında dehası sayesinde sezdiği yeni ilişkiler hayat bulur, bundan böyle ayrılmaz hale gelir, bunlar onun en ince yaratıcı sezgileri değil midir?" (s. 182)

74. Jean Santeuil, Pléiade, s. 250-52; Contre Sainte-Beuve, Fallois (haz.), s. 111.

şey olurdu.[75] Ama hiç de öyle değildir: Anlatı, bir uyarıda bulunmaksızın, sanki alışkanlığın içine bir yerlere yerleşen ya da onunla bağlantı halinde olan olayın yerine, bir alışkanlık tekil bir olay olabiliyormuş, hatta *aynı zamanda* olabiliyormuş gibi bir alışkanlıktan tekil bir olaya geçer – açıkçası tasavvuru mümkün bir şey değildir bu ve dolayısıyla Proust metnindeki *haliyle*, indirgenemez bir gerçekdışılığa vesile olur. Sözgelimi, *Sodom ve Gomorra*'nın sonunda, M. de Charlus'ün küçük La Raspelière treniyle yaptığı gezintilerin ve onun diğer müdavimlerle ilişkisinin hikâyesi gayet açık bir şekilde belirlenmiş olan bir yinelemeliyle başlar ("[Birkaç aydan beri, Mme Verdurin'in en sadık müdavimi M. de Charlus'tü. Doncières-Ouest'in bekleme salonlarında veya peronda bekleyen yolcular,] haftada üç kere, düzenli olarak"), daha sonra içsel belirlenimle sınırlandırılır ("İlk günlerde..") ve belirsiz bir tekilciyle iki sayfa kadar daha devam eder ("... Cottard,... fesatlığından veya... diye *fısıldadı* [*dit*]").[76] Gördüğümüz gibi burada sadece çoğul yinelemeliyi ("İlk günlerde") tekile ("ilk gün") çevirmek, her şeyin *tekrar yerli yerine oturması* için yeterli olurdu. Fakat bu yola dalmaya teşebbüs edenlerin "Muhteşem Tarquinius"le başı biraz fazla derde girecektir, 415-417 [*Sodom ve Gomorra*] arasında yinelemeli olan bu kısım, 417'nin ortalarında durup dururken tekilci bir hal alır ve epizodun sonuna dek böyle devam eder. *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'da, Rivebelle'deki akşam yemeğinin anlatısında daha çok sıkıntı yaratacaktır; içinden çıkılmaz bir şekilde hem sentetik bir yemektir bu (şimdiki zamanın hikâyesinde anlatılmıştır: "İlk zamanlar Rivebelle'e *vardığımızda* [Les premiers temps, quand nous y *arrivions*]") hem de tekildir (belirli geçmiş zamanla

75. Üçüncü paragraf böyle bir belirti taşımıyor: "Bu günlerden ilki" (Vigneron tarafından "yorucu bir bağlantı" diye adlandırılır ama Proust'ta alışkanlık eseridir; örneğin Doncières'teki han, RH I, 784/P II, 98/GT, 96, "ilk gün" tekilci bir örneklendirmeyi bir yinelemeli sahne başlangıcıyla özdeşleştirir). Fakat bu belirti geriye dönüşlü olarak ikinci paragraf için iyi değildir zira karşıtlık yoluyla belirsizliği tepe noktasına çıkar.

76. RH II, 310-312/P II, 1037-1040/SG, 449-52.

anlatılmıştır: "bu kat görevlilerinden birini fark ettim... Genç, açık tenli bir kız bana baktı... [je *remarquai* un de ces servants... Une jeune fille blonde me *regarda*]"). Ayrıca genç kızların ilk ortaya çıkışlarının akşamından bahsettiğinden, tarihini kesin bir şekilde belirleyebiliriz ama hiçbir zamansal gösterge onu ait olduğu ve *değişken* izlenimi (fevkalade şaşırtıcı bir izlenim) verdiği diziyle bir ilişkiye sokmaz.[77]

Aslında, yinelemeli ile tekilci arasında tayin edilebilir zamansal ilişkinin olmadığı bu bağlantı noktaları, sık sık, bilerek ya da bilmeyerek, görünümü belirsiz, işlevi ise, Houston'ın da farkına vardığı üzere, okurun bakış açısı değişikliğinin farkına varmasını engellemekten ibaret olan *nötr* kısımların araya koyulmasıyla gizlenir.[78] Bu nötr bölümler üç türde olabilir: Şimdiki zamanlı dolambaçlı ara sözlerden oluşabilirler, *Mahpus*'in yinelemeli başlangıcı ile tekilci devamı arasındaki geçişte bunun oldukça uzun bir örneği vardır;[79] ama bu bölüm bariz bir şekilde fazladan anlatı statüsüne sahiptir. Houston'ın doğru bir şekilde ifade ettiği gibi ikinci türde, yani *bildirme kipli yüklemin olmadığı* (muhtemelen verilen sert bir cevapla kesilmiş) *bir diyalogdan* ibaret olan örneklerde durum farklıdır;[80] Houston'ın aktardığı örnek Marcel ile Düşes arasında geçen, Düşes'in Sainte-Euverte akşam yemeğine giydiği kıyafet hakkındaki sohbettir.[81] Bıçak gibi kesilen diyalog, tanımı gereği, bakış açısı/görünüş belirlenimine sahip değildir çünkü yüklemsizdir. Üçüncü türün algılanması çok daha güçtür çünkü nötr kısım burada karma, daha doğrusu muğlak bir kısımdır: Görünüş değeri belirsiz kalan şimdiki zamanın hikâyesindeki bazı cümlelerin tekilci ile yinelemeli

77. RH I, 609-619/P I, 808-822/ÇAGKG, 332-345.
78. Houston, s. 35-36.
79. RH II, 434-435/P III, 82-83/M, 78-81.
80. Fontanier'in bıçak gibi kesilme dediği şeydir bu: "Bir diyaloğun parçaları arasındaki ya da dolaysız anlatımın önündeki geleneksel geçişleri sunumunu daha canlı ve daha ilginç kılmak için kaldırmayı sağlayan mecaz" (Les Figures du Discours [1821-1827; Paris: Flammarion, 1968], s. 342-43).
81. RH II, 403/P III, 37/M 35. Buradaki tekilci kısım daha ileride (RH II, 408/P III, 43/M 41) bıçak gibi kesilen yeni bir diyalogla sonlanır.

arasına koyulmasından ibarettir bu kısım. İşte *Swann'ın Bir Aşkı*'dan alınmış bir örnek: Önce tekilci ile karşılaşırız; Odette, Swann'dan, onsuz, Verdurin'lerle birlikte Beyrut'a gitmek için bir gün para ister:

> Swann'la ilgili tek *laf etmemiş*, Verdurin'lerin varlığının Swann'ın varlığını *dışladığını* açıkça belirtmeye gerek duymamıştı [tekil tasvirli şimdiki zamanın hikâyesi].
> Swann bir gün önce gerçekten kullanabileceğini hiç ummadan, her kelimesini tek tek *düşünüp tasarladığı* [muğlak rivayet geçmiş zaman?] korkunç cevabı Odette'e gönderme mutluluğuna erişmişti. [yinelemeli şimdiki zamanın hikâyesi][82]
> De lui, elle ne *dissait* pas un mot, il *était* sous-entendu que leur présence *excluait* la sinne. [tekilci tasvirli şimdiki zamanın hikâyesi]
> Alors cette terrible réponse dont il *avait arrêté* chaque mot la veille sans oser espérer qu'elle porrait servir jamais [muğlak rivayet geçmiş zaman], il *avait* la joie de la lui faire porter [yinelemeli şimdiki zamanın hikâyesi].

Çiçek Açmış Genç Kızlar'da, Hudimesnil'deki tekilci ağaçlar epizodunu kapatan yinelemeliye dönüş, aniliği bakımından daha da etkili bir dönüşüme sahne olur:

> Araba bir başka yola sapıp ağaçlara sırtımı döndüğümde, onları artık görmez olduğumda, Mme de Villeparisis neden *dalıp gittiğimi sorarken* sanki bir dostumu kaybetmiş gibi kendi kendimden uzaklaşmış gibi bir ölüye ihanet etmiş gibi bir tanrıyı reddetmiş gibi kederliydim. [tekil şimdiki zamanın hikâyesi]
> Artık dönmemiz gerekiyordu [muğlak rivayet geçmiş zaman?]. ... Mme de Villeparisis, arabacıya, pek kullanılmayan ama bize olağanüstü gelen yaşlı ağaçların dikili olduğu eski Balbec yolundan gitmesini *söylüyordu* [yinelemeli şimdiki zamanın hikâyesi].[83]
> Quand, le voiture ayant bifurqué, je leur tournai le dos et cessai de les voir, tandis que Mme. de Villeparisis me *demandait* pourquoi j'*avais* l'air rêveur, j'*étais* triste comme si je *venais* de perdre un ami, de

82. RH I, 231/P I, 301/ST, 303.
83. RH I, 545/P I, 719/ÇAGKG, 284.

mourir à moi-même, de renier un morto ou de mécomnaitre un dieu [tekil şimdiki zamanın hikâyesi].
Il *fallait* songer au retour. Mme. de Villeparisis... *disait* au cocher de prendre la vieille route de Balbec [yinelemeli şimdiki zamanın hikâyesi].

Bunun tersine, *Swann'ın Bir Aşkı*'ndaki şu geçiş, daha uzun olmakla birlikte, kararsızlığını yirmi küsur satır devam ettirme hususunda eşine az rastlanır bir beceriye sahiptir:

Ama Swann'ın bakışlarının, *bilmediği* şeylere ve aşklarının o geçmişteki dönemine *dikilmiş olduğu*; Odette'in *gözünden kaçmadı*; bu dönem, belirsizliğinden ötürü Swann'ın hafızasında tekdüze ve huzurluydu ama şimdi, Boulogne ormanı Adası'nda, mehtabın altında, Laumes Prensesi'nin akşam yemeği davetinden sonraki o dakikalar, bir yara gibi *deşmekteydi* o geçmişi. Fakat Swann hayatı ilginç bulmaya –hayatta yapılabilecek değişik keyiflere hayranlık duymaya– o kadar *alışmıştı* ki bir yandan bu acıya uzun süre dayanamayacağını düşünecek kadar ıstırap çekerken, bir yandan da şunları *düşünüyordu*: "Hayat gerçekten çok şaşırtıcı, güzel sürprizlerle dolu; aslında sapıklık, zannettiğimizden çok daha yaygın bir şey. Ben bu kadına güveniyordum; görünürde gayet sade ve dürüst bir kadın; en azından hafif meşrep olsa da son derece normal ve sağlıklı eğilimlere sahip biri gibi görünüyordu; inanılacak tarafı olmayan bir ihbar üzerine kendisi sorguya çektim ve itiraf ettiği bir iki ayrıntı asla hayal edilemeyecek kadar çok şeyi açığa çıkardı." Ama Swann bu nesnel yorumlarla yetin*emiyordu*. Odette'in *anlattıklarını* tam olarak değerlendirmeye çalışıyor, söylediklerinden, Odette'in bu tür şeyleri sık sık *yaptığı*, yapmaya da devam edeceği sonucunu çıkarması *gerekip gerekmediğini* anlamak *istiyordu*. Odette'in söylediği sözleri *tekrarlıyordu* kendi kendine: "İşi nereye vardıracağını biliyordum", "iki üç kere", "Hadi canım!" ama bu sözler Swann'ın hafızasında silahsız *çıkmıyorlardı ortaya*, her birinin elinde kendi bıçağı *vardı* ve her seferinde Swann'a yeni bir darbe *indiriyorlardı*. *Uzun bir süre boyunca*, tıpkı bir hastanın, kendisine acı veren hareketi ikide birde denemekten *kendini alamaması* gibi...[84]
Mais elle vit que ses yeux *restraient* fixés sur les choses qu'il ne savait pas et sur ce passé de leur amour, monotone et doux dans sa mé-

84. RH I, 281/P I, 366-367/ST, 368.

moire parce qu'il *était* vague, et que *déchirait* maintenant comme une blesssure cette minute dans l'île du Bois, au clair de lune, après le dîner chez la pricesse des Laumes. Mais il *avait* tellement *pris* l'habitude de trouver la vie intéressante--d'admier les curieuses découvertes qu'on peut y faire--que tout en souffrant au point de croire qu'il ne pourrait pas supporter longtemps une paraille douleur, il se *disait*: "La vie est vraiment étonnante et réserve de belles surprises; en somme le vice est quelque chose de plus répandu qu'on ne le croit. Voilà une femme en qui j'avais confiance que a l'air sis simple, si honnête, en tout cas sis même elle était légère, qui semblait bien normale et saine dans ses goûts: sur une dénonciation invraisemblable, je l'interroge et le peu qu'elle m'avoue révèle bien plus que ce qu'on eût pu soupçonner." Mais il ne *pouvait* pas se borner à ces remarques désintéressées. Il *cherchait* à apprécier exactement la valuer de ce qu'elle lui *avait raconté*, afin de savoir s'il *devait* conclure que ces choses, elle les *avait faites* souvent qu'elles se *renouvelleraient*. Il se *répétait* ces mots qu'elle *avais dits*: "Je voyais bien où elle voulait en venir", "Deux ou trois fois", "Cette blogue!" mais ils ne *reparaissaient* pas désarmés dans la mémoire de Swann, chacun d'eux tenait son couteau et lui en *portait* un nouveau coup. *Pendant bien longtemps*, comme un malade ne peut s'empêcher d'essayer a toute minute de faire le mouvement qui lui est douloureux, il se *redisait* ces mots.

Hakikaten bir dönüşüme ulaşıldığını görüyoruz, "Uzun bir süre boyunca [Pendant bien longtemps]" ile başlar ve "ikide birde denemekten *kendini alamaması* gibi [il se *redisait* ces mots]" şeklindeki şimdiki zamanın hikâyesine açıkça yinelemeli bir diğer katar; bu yinelemeli değeri sonraki pasaj tümüyle koruyacaktır. Bu tür bir geçişle ilgili olarak (ama daha ayrıntılı –altı sayfadan fazla– ve doğruyu söylemek gerekirse, saflığı daha az zira anlatıcının şimdisinde birkaç paragraflık tefekkürler ve kahramanın kısa süren bir iç monoloğunu da içerir) *Mahpus*'taki geçiş "ideal" bir Paris gününün anlatısını ve Şubat ayındaki belirli bir gerçek günün izahını ayırıp birleştirir[85] – J. P. Houston haklı olarak, "tonlamanın başlıkta herhangi bir değişiklik olmadan

85. RH II, 434-38/P III, 81-88/M, 78-85.

sürekli değiştiği Wagnerci partisyonları" anar.[86] Proust gerçekten de Fransızcada şimdiki zamanın hikâyesinin muğlaklığının *kipleme-değiştirme* kapasitesini büyük bir harmonik incelikle kullanmasını iyi biliyordu, sanki Vinteuil'le ilgili olarak açıkça bahsetmeden önce, *Tristan*'ın kromatizminin neredeyse şiirsel bir muadilini yaratmak istemişti.

Tüm bunlar maddi olumsallıkların sonucu diye görülemez herhalde. Dış koşulları (önemli ölçüde) hesaba katmamız gerekse bile, yine de Proust'ta yukarıda gördüğümüz türde sayfalarda, anlatı zamansallığı biçimlerini dramatik işlevlerinden kurtarma, kendi başlarına bırakma ve (Flaubert'le ilgili olarak dediği gibi kendisinin) *bunları müzik üzerinden ele alma* yönünde alttan akan bir tür irade akıntısı kuşkusuz kalmaktadır.[87]

Zamanla Oynanan Oyun

Kayıp Zaman'ın genel yapısıyla ve bu eserin roman biçimlerinin evrimindeki yeriyle ilgili olarak anlatı zamanı kategorisinin bütünü hakkında söyleyecek bir çift sözümüz daha var. Serimleme amacıyla ayırmak zorunda kaldığımız çeşitli olguların gerçekten de sıkı bir birlik beraberlik içinde olduğunu birden çok kez görme fırsatı elde ettik. Örneğin geleneksel anlatıda analepsis (dizilişin bir görünüşü) çoğu zaman özet (*süre* ya da hızın bir görünüşü) biçimini alır; özet sık sık yinelemelinin (*sıklığın* bir görünüşü) yardımına başvurur; tasvir neredeyse her zaman yeri saptanmış, sürerli ve yinelemeli olup asla artzamanlı hareketin başlangıçlarından kendini mahrum bırakmaz (nitekim Proust'ta bu eğilimin tasviri anlatıya yeniden katacak kadar ileri gittiğini gördük); eksiltinin sıklık gösteren biçimleri vardır (örneğin Marcel'in Combray döneminde Paris'te geçirdiği tüm

86. Houston, s. 37.

87. "Balzac'ta tempo değişikliği aktif ve belgesel bir nitelik taşır. Flaubert bu değişimi tarihsel çöp karıştırıcılığın tüm asalaklıklarından temizleyen ilk romancıydı. Flaubert meseleye müzik yönünden yaklaşmıştı. Ondan önce hiç kimse buna yeltenmemişti" (Essais et articles, Pléiade, s. 895; "About Flaubert's Style", Proust: A Selection içinde, s. 235).

kışlar); yinelemeli silepsis yalnızca sıklığın bir görünüşü değildir: Dizilişi ("benzer" olarak sentezleyerek ardışıklıklarını kaldırır) ve süreyi de (aynı şekilde zaman aralıklarını da kaldırdığından) etkiler. Bu listeyi daha da uzatabiliriz. Bu nedenle bir anlatının zamansal duruşunu ancak aynı zamanda kendi zamansallığı ile anlattığı hikâyenin zamansallığı arasında kurduğu tüm ilişkileri dikkate alarak nitelendirebiliriz.

Diziliş üzerine bölümde *Kayıp Zaman*'ın ana akronilerinin hepsinin de eserin başında, esasen de *Swann'ların Tarafı*'nda görüldüğüne şahit olduk; anlatı adeta güçlükle, tereddütle başladığını, "ara özne"nin hatırlama konumu ile bazen tekrarlanan (*Combray I* ve *Combray II*) çeşitli hikâye konumları arasında sürekli ileri-geri gidip gelmelerle kesintiye uğradığını ve sonunda *Balbec*'te anlatının kronolojik ardışıklıkla genel türde bir anlaşmayla sonlandığını görüyoruz. Dizilişin bu görünüşünü bir sıklık görünüşüyle birleştirmekten geri duramayız: Metnin bu aynı kısmında yinelemelinin baskınlığı. Baştaki anlatı kısımları ara öznenin –ve onun aracılığıyla, anlatıcının– zihnine zamanın akışının tekrarın arkasına saklandığı neredeyse hareketsiz anlardan pek çoğu gibi görünen esasen yinelemeli düzlüklerdir (Combray'de çocukluk, Swann'ın aşkı, Gilberte). Anıların anakronizmi ("gönüllü ya da değil) ve durağan nitelikleri her ikisinin de artzamanlı dönemleri eşzamanlı çağlara ve olayları resimlere indirgeyen (hafızanın onların değil, kendi düzenine göre düzenlediği çağlar ve dönemler) hafızanın işleyişinden kaynaklanması bakımından birbiriyle bağlantılıdırlar. Dolayısıyla ara öznenin hatırlama faaliyeti, daha karmaşık bir anakronizm olan basit anakronizm ve yinelemenin iki bağlantılı düzleminde hikâye zamansallığıyla alakalı olarak anlatının özgürleşmesinde bir etkendir (daha doğrusu, bunun bir aracıdır). Fakat *Balbec*'le ve özellikle de *Guermantes*'la başlayarak, kronolojik sıranın ve tekilcinin egemenliğinin eşzamanlı olarak geri getirilmesi (hatırlama ediminin tedricen ortadan kalkışı ve dolayısıyla bu kez anlatı üzerinde egemenliği elinde bulunduran hikâyenin

özgürleşmesiyle ilişkilidir[88]) bizi görünürde daha geleneksel yollara geri döndürür ve *Swann*'ın incelikli zamansal "karışıklığı" *Balbec-Guermantes-Sodom* dizisinin sade düzenlemesine tercih edilebilir. Fakat bu diziyle beraber sürenin çarpıtmaları devreye girer ve haklarla normları görünürde iade edilmiş bir zamansallığı, artık ara özneden değil, doğrudan anlatıcıdan gelen bir çarpıtma işlemine (devasa eksiltiler, devasa sahneler) tabi kılar. Anlatıcı sabırsızlığı ve artan sıkıntısıyla hem nihai sahnelerini (Nuh'la gemisi gibi) taşma noktasına *götürmeyi* hem de nihayet ona varlık kazandırıp söylemini meşrulaştıracak olan sona (zira o tektir) sıçramayı ister. Bu demektir ki burada başka bir zamansallıkla karşı karşıya geliriz ama bu zamansallık artık anlatının zamansallığı değil, son kertede onu yöneten zamansallıktır: Bizatihi anlatılamanın zamansallığı. Bununla aşağıda yeniden karşılaşacağız.[89]

Araya girmeler, çarpıtmalar, zamansal özetler,[90] Proust en azından bunların farkında olduğunda (örneğin yinelemeli anlatının kendisi açısından öneminin hiçbir zaman farkında değil gibidir) bunları (kendisiyle birlikte sonlanmayacak eski bir gelenek uyarınca) gerçekçi bir güdülenmeyle sürekli meşrulaştırır: Ardından olayları "yaşandıkları" şekliyle anlatma kaygısından

88. Aslında ne anlattığı (hikâye) ile onu anlatan (burada hafızanın ön ayak olduğu anlatılama) arasında sıkışıp kalan anlatının önünde ya ilkinin egemen olması (klasik anlatı) ya da ikincisinin egemen olması (Proust'un başlattığı modern anlatı) dışında bir seçeneği yok gibidir fakat bu hususu *ses* üzerine olan bölümde tekrar ele alacağız.

89. 5. Bölüm. Anlatı zamansallığının sorunlarının bu şekilde bölümlenmesine üzülebiliriz ama bunun dışında bir dağıtma, anlatılama ediminin önemini ve özgüllüğünü önemsizleştirme etkisi doğuracaktır. "Yazma" meselelerinde yalnızca ehveni şerler arasında tercih yapabiliriz.

90. Burada bu üç terim açıkça, sıra/düzen, süre ya da sıklık veçhesini etkilemelerine göre üç ana zamansal "çarpıtma" türünü ifade eder. Yinelemeli silepsis birkaç olayı tek bir anlatı şeklinde yoğunlaştırır; münavebe sahneleri/eksiltiler süreyi çarpıtır; son olarak, Proust'un Balzac'ta hayran olduğu anakronilere "araya girmeler" adını verdiğini hatırlatalım: "Balzac'ın zamanın geçişi araya girmelerini, farklı çağlardan lavların iç içe geçmiş halde bulunduğu jeolojik oluşumlar gibi sadeleştirmek..." (*La Duchesse de Langeais*, Sarrazine) (*Marcel Proust on Art*, s. 180).

ve olaydan sonra hatırlandıkları şekliyle anlatma kaygısından bahseder. Dolayısıyla anlatının anakronizmi kâh varoluşun kendisinin anakronizmidir,[91] kâh zamanın dışında başka yasalara riayet eden hafızanın anakronizmidir.[92] Aynı şekilde tempo farklılıkları da kâh hayatın işidir,[93] kâh hafızanın ya da daha doğrusu unutkanlığın işidir.[94]

---

91. "Çünkü çoğunlukla [her mevsimde] başka bir mevsime ait, yolunu şaşırmış günler bulunur; ... bizi alıp o mevsime götürerek bize o mevsime has zevklerin arzusunu aşılar ... parça parça birbirine eklenen Mutluluk takviminde bir başka bölüme ait olan bu kopuk sayfayı, daha öne ya da arkaya yerleştirirler." (RH I, 295/P I, 386-387/ST, 390); "Hayatımızın değişik dönemleri bu şekilde birbirinin üstüne biner" (RH I, 476/P I, 626/ÇAGK, 193); "Pek kronolojik olmayan hayatımızda, günlerin birbirini izleyişinde tarihe aykırılıklar görünür sık sık" (RH I, 488/P I, 642/ÇAGK, 211).

92. "Ayrıca hafızamız genellikle hatıralarımızı bize tarih sırasına göre değil, bölümlerin sıralanışının ters çevrildiği bir akis gibi sunduğundan..." (RH I, 440/P I, 578/ÇAGK, 147)

93. "Hayatımızın her günü eşit değildir. Benimki gibi biraz sinirli mizaçlar, günleri katetmek için, otomobillerdeki vitesler gibi farklı hızlarla donatılmışlardır. Tırmanması müthiş uzun süren, yokuşlu, zahmetli günler vardır, şarkı söylerek süratle aşağı kaydığımız inişli günler vardır." (RH I, 298/P I, 390-391/ST, 394); "Gün içinde sahip olduğumuz zamanın miktarı esnektir; bizim hissettiğimiz tutkular bu zamanı genişletir, hissettirdiğimiz tutkular daraltır, alışkanlıksa doldurur." (RH I, 465/P I, 612/ÇAGK, 179)

94. "Unutuşun ... hafızama parçalı, düzensiz bir şekilde müdahale etmesi, zaman içindeki mesafe duygumu bozup parçalıyor, mesafelerin kimini kısaltıp kimini uzatıyor, olaylara, gerçekte olduğumdan kâh çok daha uzakta kâh çok daha yakındaymışım zannını uyandırıyordu" (RH II, 799-800/P III, 593-594/AK, 179). Burada "öznel olarak" yaşandığı ya da hatırlandığı şekliyle zamandan, "ilk görümüzü oluşturan" ve Proust'un tıpkı Elstir gibi sadık bir yorumlayıcısı olmak istediği "optik yanılsamalar"dan bahsediyoruz. Fakat Proust'un kendi eksiltilerini örneği okura "hayatın" olağan şekilde bizden gizlediği ve yalnızca kitaplardan edinilmiş bilgilere sahip olduğumuz bir zaman akışını okur açısından algılanabilir kılma kaygısıyla meşrulaştırdığını görüyoruz. "Dünyanın döndüğünü teorik olarak biliriz ama aslında fark etmeyiz; üzerine bastığımız toprak hareketsiz gibidir, biz de rahat rahat yaşayıp gideriz. Hayatta Zaman için de aynısı geçerlidir. Romancılar Zaman'ın geçip gitmesini anlaşılır kılabilmek için, yelkovanların dönüşünü delice hızlandırarak okura iki dakikada on, yirmi, otuz yılı geçirtmek zorundadırlar." (RH I, 369/P I, 482/ÇAGK 56). Gerçekçi güdülenmenin aynı şekilde öznelciliğe ve bilimsel nesnelliğe de uyum sağladığını görüyoruz: Bazen nesneleri yanılsamalı şekilde deneyimlenmiş halleriyle göstermek üzere çarpıtırım, bazen de gerçekte oldukları ama deneyimin bizden sakladığı şekliyle göstermek üzere çarpıtırım.

Bu çelişkiler ve boyun eğmeler büyük sanatçılarda çok sık görülen geriye dönüşlü akılcılaştırmalara ve *dehalarıyla* doğrudan orantılı olarak, pratiklerinin teorileri (kendi teorileri de dahil) karşısında sahip olduğu üstünlüğe çok fazla önem vermekten caydıracaktır (tabii böyle bir şeye ihtiyaç varsa). Analizcinin görevi ne akılcılaştırmalarla yetinmek ne de bunları göz ardı etmektir; ona düşen görev, tekniği "tüm çıplaklığıyla" ortaya serdikten sonra yazarın saiklerinin eserde estetik aracı olarak nasıl işlediğine bakmaktır. Böylece hiç çekinmeden, tıpkı genç Şklovski gibi diyebiliriz ki Proust'ta örneğin, "anılar" metaforun hizmetindedir, metafor anıların değil; ara öznenin seçici unutkanlığı "yatmaya koyulma draması" ile başlayabilir; Combray'in "yavaş temposu" yinelemeli şimdiki zamanın hikâyesinin yatay merdivenini tetikleyebilir; kahramanın klinikte iki kez kalmış olmasıyla anlatıcıya iki güzel eksilti sunabilir; küçük madlenin geniş omuzları vardır. Nitekim Proust en az bir kez bunu bizzat söylemiştir:

> Şimdilik bu tür bilinçsiz anılara atfettiğim değer sorununu, son ciltte tüm sanat teorimi dayandıracağım bu temeli tümüyle bir kenara bırakarak ... meselenin salt kompozisyon kısmına odaklanayım ve bir düzlemden diğerine geçmek için "olgu"dan değil, bir bağlantı olarak üstün derecede saflık ve anlama sahip olduğunu düşündüğüm bir şeyden, yani hatıranın bir olgusundan yararlandığıma dikkat çekeyim. Şimdi *Mémoires D'Outre-Tombe*'yi ya da Gérard de Nerval'in *Filles du Feu*'sünü açın, orada aşırı biçimsel bir yorumlamayla ruhsuzlaştırmayı ve zayıflatmayı âdet edindiğimiz iki büyük yazarın bu ani geçiş yönteminin sonuna kadar farkında olduklarını görürsünüz.[95]

İstemdışı hafıza, zamansal olmayanın verdiği vecd, sonsuzluğun tefekkürü? Belki de. Ama aynı zamanda, "meselenin salt kompozisyon kısmına" odaklandığımızda, *kayda değer bağlantı* ve *geçiş yöntemi*. Ayrıca bu *zanaatkâr*[96] itirafında, "aşırı biçimsel

95. *Essais et articles*, Pléiade, s. 599; "About Flaubert's Style", *Proust: A Selection* içinde, s. 239.

96. Proust "zanaatkâr hazzı"ndan Wagner'le ilgili olarak bahseder (RH II 491/P III, 161/M, 157).

bir yorumlamayla ruhsuzlaştırmayı ve zayıflatmayı âdet edindiğimiz" yazarlar hakkındaki bu tuhaf nedameti de geçerken sevinçle belirtelim. Atılan bu taş geri seker ama henüz "aşırı biçimsel" yorumlamanın nasıl ruhsuzlaştırdığı ve zayıflattığı gösterilmemiştir. Ya da Proust'un kendisi örneğin Flaubert hakkında "belirli geçmiş zaman, belirsiz geçmiş zaman, durum ortacı ve belli zamirler ve edatlar kullanmanın şeyler hakkındaki vizyonumuzu neredeyse Kant'ın kategorileriyle bilgi ve dış dünyanın gerçekliği konusundaki teorilerimizi yenilediği kadar yenilediğine" dikkat çekerek tam tersini kanıtlamıştır.[97] Başka bir şekilde ifade etmek ve Proust'un kendi formülünü parodileştirmek gerekirse, *vizyon bir üslup ve teknik meselesi de olabilir.*

Proust kahramanının hem "zaman dışı" olanı hem de "saf haliyle zamanı" aramaya ve "tapınmaya" nasıl bir muğlaklıkla (nereden bakılırsa bakılsın, katlanılmazdır) kendini adadığını; kendisinin ve kendisiyle birlikte gelecekteki çalışmasının hem "zamanın dışında" hem de "zamanın içinde" olmasını istediğini biliyoruz. Bu ontolojik gizemin anahtarı ne olursa olsun, belki de bu çelişkili amacın Proust'un eserinde nasıl işlediğini ve onu esir aldığını şimdi daha iyi görüyoruz: Araya girmeler, çarpıtmalar, özetler. Proust romanları kuşkusuz, kendisinin bizzat dile getirdiği gibi kaybedilmiş ve tekrar bulunmuş Zaman'ın romanıdır ama aynı zamanda, belki de daha gizliden, yönetilen, ele geçirilen, afsunlanan, gizliden gizliye altı oyulan ya da daha doğrusu, *saptırılan* bir zamanın romanıdır. Bu romanla ilgili olarak, nasıl olur da –tıpkı yazarının rüyalar hakkında dediği gibi (belki de gizliden bir bağlantı saiki de yok değildir)– "Zamanla yarattığı zorlu oyun"dan bahsetmeyiz?[98]

97. *Essais et articles*, Pleiade, s. 586; "About Flaubert's Style", *Proust: A Selection* içinde, s. 224.

98. P III, 912/YZ, 217. Geçerken, burada kullanılan fiili de belirtelim: "Zaman ile bir oyun yaratmak" (yani oynamak değil), yalnızca Zamanla oynamak değil, aynı zamanda ondan bir oyun yaratmaktır. Ama "çetin" bir oyun. Başka bir deyişle, tehlikeli de bir oyun.

4
Kip

Anlatı Kipleri?

Gramerdeki fiil zamanı kategorisi düpedüz anlatı söyleminin bakış açısına uygulandığında, kipin bakış açısı burada önsel olarak konu dışıymış gibi görünebilir. Zira anlatının işlevi bir düzen vermek, bir isteği ifade etmek, bir koşulu belirtmek, vb değil, bir hikâye anlatmak ve dolayısıyla (gerçek ya da kurmaca) "olgular"ı nakletmektir; bir anlatı kipi, en azından onun karakteristik kipi, aslına bakılacak olursa, yalnızca gösterge niteliğinde olabilir – konu üzerine söylenmesi gereken her şeyi söyledik, velev ki dilsel metaforu uygun olduğundan biraz daha fazla uzatıp germiş olmayalım.

Metaforik kaplamı (ve dolayısıyla çarpıtmayı) reddetmeden de, itirazlara yanıt verebiliriz: Yalnızca olumlama, emretme, isteme vb arasında değil, aynı zamanda olumlamanın dereceleri arasında da farklar vardır ve bu farklar genel olarak kipe dayalı çeşitliliklerle –ister Latincede olduğu gibi dolaylı söylemin mastar hali ve dilek kipi, ister Fransızcada olduğu gibi doğrulanmamış bilgiyi gösteren koşul kipi olsun– ifade edilirler. *Littré* sözlüğünün *kip* sözcüğünün gramer anlamını tanımlarken gönderme yaptığı işlev tam da budur: "yüklemlerin, söz konusu şeyi az çok olumlamak ve hayata ya da eyleme yönelik farklı bakış açılarını.... ifade etmek için kullanılan farklı biçimlerine verilen ad"; iyi bir otoriteden gelen bu tanım bizim için burada çok değerlidir. Gerçekten de bir insan anlattığı şey *az* ya da *çok* anlatabilir ve dahası *şu ya da bu bakış açısına göre* anlatabilir; bu kapasite ve onun kullanımının kiplikleri, tam da bizim *anlatı kipi* kategorisiyle kastettiğimiz şeydir. Anlatı "temsili" ya da daha açık ifade edersek anlatısal bildirişim derecelere sahiptir: Anlatı, az ya da çok doğrudan olacak şekilde okuru ayrıntıya da boğabilir, az ayrıntıyla da bırakabilir ve dolayısıyla (kelimesi kelimesine alınmaması gereken, yaygın ve münasip bir mekân metaforuna başvuracak olursak) onu anlattığı şeyden uzak ya da yakın bir *mesafede* tutabiliyor gibi görünebilir. Anlatı, verdiği bilgileri ayırma türünden bir şeyle değil, hikâyedeki herhangi bir katılımcının (bir karakter ya da bir grup karakter) bilgi kapasitelerine göre düzenlemeyi de seçebilir ve burada anlatı bizim çoğunlukla katılımcının "görüş"ü ya da bakış açısı" dediğimiz şeyi benimser ya da benimsiyor görünür; anlatı bu durumda (mekân metaforunu devam ettirirsek) hikâye bakımından şu ya da bu *perspektifi* benimsiyor görünür. Geçici olarak bu şekilde adlandırılmış ve tanımlanmış olan "mesafe" ve "perspektif", *anlatısal bildirişim düzenlenmesinin*, yani kipin önde gelen iki kipliğidir zira bir resme dair görüş açımın netliği tam da beni ondan ayıran mesafeye dayanır ve herhangi bir kısmi engel açısından benim konumumun uzaklığı görüntüyü az çok engellemektedir.

Mesafe

Bu sorun ilk olarak Platon'un *Devlet*'inin 3. kitabında konu edilmiş gibi görünüyor.[1] Bildiğimiz üzere, Platon iki anlatı kipini karşılaştırır: Bunlardan biri, şairin "konuşanın kendisi olduğu ve kendisinden başka birinin konuşmakta olduğuna dair bir imada bile bulunmadığı" kip (Platon buna *saf anlatı* der[2]), diğeri de "şairin başka biriymiş gibi söz aldığı" kip (şair sanki şu ya da bu karaktermiş gibi söz alır burada), tabii eğer konuşma sözcüklerinden bahsediyorsak (Platon'un taklit ya da *mimesis* dediği şey tam da budur). Platon farkı tam olarak ortaya serebilmek için, Khryses ile Akhalılar arasında geçen sahnenin sonunu *öykü* olarak tekrar yazmaya kadar işi götürür. Homeros bu sahneyi *mimesis* olarak, yani drama tarzında dolaysız anlatım olarak ele almıştır. Böylelikle doğrudan diyaloglu sahne anlatıcının dolayımından geçen bir anlatıya (karakterlerin verdiği "cevaplar"ın dolaylı söylemin içinde eriyip onu özetlediği bir anlatıya) dönüşmüştür. Dolayım ve özetleme – tiyatrodan ödünç alınan "mimetik" temsile karşıt olarak, "saf anlatı"nın bu iki ayırt edici özelliğiyle ileride tekrar karşılaşacağız. Muvakkaten benimsenen bu kavramlar aracılığıyla, "salt anlatı", "taklit"ten daha *mesafeli* olarak ele alınacak: Daha az şey söyler ve söyledikleri daha dolaylı yoldan söyler.

Bu karşıtlığın –salt anlatıyı ve doğrudan temsili mimesisin iki ayrı türü haline getiren Aristoteles bu karşıtlığı bir nebze etkisizleştirmiştir[3] ve (bu sebepten ötürü?) klasik gelenek tarafından göz ardı edilmiştir (her halükarda, da bu gelenek, anlatı söyleminin sorunlarına çok az dikkat göstermiştir)– on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında İngiltere ve ABD'deki roman teorisinde Henry James ve çömezlerinin şahsında *gösterme-söyleme* karşıtlığında aniden nevzuhur et-

1. Platon, *Devlet*, 392c-395.
2. Haplé diégesis'in yaygın olarak "basit anlatı" ile karşılanması bana biraz yanlış görünüyor. Haplé diégesis mimetik unsurlarla karışmayan (397b'de Platon, akraton der) anlatıdır.
3. Aristoteles, *Poetika*, 1448a.

tiğini ve hızla, Anglo-Amerikan normatif vulgatasında roman estetiğinin Ahuramazda ve Ehrimen'i[4] haline geldiklerini biliyoruz.[5] Wayne Booth *Rhetoric of Fiction* adlı eseri boyunca, mimesisin yeni-Aristotelesçi tarzda değerlendirilmesini ciddi şekilde eleştirmiştir.[6] Bizim katı analitik bakış açımızdan, (Booth'un geçerken açıkça ortaya serdiği gibi) *gösterme* fikrinin, tıpkı taklit ya da anlatı temsili fikrinde olduğu gibi (naif görsel niteliği yüzünden daha bile fazla), bütünüyle yanılsamalı olduğu da eklenmelidir: Dramatik temsile karşıt olarak, hiçbir anlatı anlattığı hikâyeyi "gösteremez" ya da "taklit edemez". Tek yapabileceği, ayrıntılı, net ve "canlı" bir şekilde anlatmak ve bu şekilde az çok *mimesis yanılsaması* vermektir; ki tek bir nedenle, yegâne anlatı mimesisidir bu: Sözlü ya da yazılı olsun, bu anlatı dile ait bir olgudur ve taklit etmeksizin dili gösterir.

Bu elbette gösterilen (anlatılan), nesnenin dilin kendisi olmadığında geçerlidir. Yukarıda Platoncu *mimesis* tanımını hatırlatırken (şair herhangi biri olarak konuşma yapabilir) konuşma sözcükleriyle uğraştığımızdan bahsetmiştik. Peki, başka şeylerden, mesela sözcüklerden değil de sessiz olaylardan ve eylemlerden bahsettiğimizde durum nedir? Mimesis burada nasıl işler ve anlatıcı "bize başka biri olduğunu" nasıl düşündürür? (Şair ya da yazar demiyorum: Anlatının Homeros ya da Ulysses tarafından üstlenilmesi, sorunu değiştirmek olur.) Anlatı nesnesi nasıl ele alınmalıdır ki başkasının adına konuşmasına gerek kalmadan (Lubbock'un ısrar ettiği gibi), kelimenin gerçek anlamıyla, "kendi kendini anlatabilsin"? Platon kendi yeniden yazma talimi sanki yalnızca konuşma düzeyindeymişçesine bu soruyu sormaktan ya da cevap vermekten çok daha iyisini bilir ve –diegesis-mimesis karşıtlığında– yalnızca iki çeşit diyaloğu

4. Zerdüştlükte, iyi ile kötü.
5. Bkz. özellikle Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (Chicago, 1961). Lubbock için "kurmaca sanatı, romancı, hikâyesini bir gösterilme meselesi, kendini anlatacak şekilde sergilenme meselesi olarak düşününceye değin başlamaz" (s. 62).
6. Wayne C. Booth, *Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961). Booth'un yeni Aristotelesçi "Chicago eleştirmenleri" okuluna ait olduğu paradoksunu da geçerken belirtelim.

karşılaştırır: Dolaylı diyalog ve dolaysız diyalog. Mesele şu ki sözcüklerle mimesis ancak sözcüklerin mimesisi olabilir. Bunun dışında, elimizde yalnızca diegesis (öykü) dereceleri vardır ve olabilir. Bu yüzden olay anlatıları ile "sözcük anlatılarını" birbirinden ayırmalıyız.

Olay Anlatıları

Platon'un "saf anlatı" diye karşılamayı önerdiği Homerosçu "taklit", diyalogda yer almayan yalnızca kısa bir kısım içerir. Özgün versiyonu şöyledir: "Böyle deyince o, ihtiyarın korku düştü içine,/sesini çıkarmadı, eğdi boynunu,/yürüdü uğuldayan denizin kıyıları boyunca./Gitti uzakta bir yerde yakardı durdu/ yüce Apollon'a, güzel saçlı Leto'nun doğurduğu."[7] Platon tarafından yeniden yazılmış şekliyse şöyledir: "İhtiyar adam bunu duyar duymaz, korkuya kapıldı ve sessizce çekip gitti. Uzak bir yere gidip uzun uzun Apollo'ya yakardı."

En bariz farklılık elbette uzunluktur (sözcük sayısı Yunanca metinlerde on sekize otuzken, İngilizce çevirilerde yirmi altıya kırk üçtür). Platon bu özeti fazla bilgiyi atarak ("böyle deyince", "eğdi boynunu", "Leto'nun doğurduğu") ve ayrıca koşullara dayalı ve "pitoresk" işaretleri kaldırarak ("güzel saçlı" ve özellikle de "uğuldayan denizin kıyıları boyunca") sağlar. Bu *uğuldayan denizin kıyıları* (hikâyede işlevsel açıdan faydasız bir ayrıntı) formülün harcıâlem niteliğine karşın (*İlyada* ve *Odysseia*'da birkaç kez karşımıza çıkar) ve Homerosçu destan ile gerçekçi roman arasındaki muazzam farklılıkların ötesinde, Barthes'ın verdiği adla *gerçekçi etki* için son derece tipik bir örnektir.[8] Uğuldayan denizin kıyıları bize anlatının bundan ancak *orada olduğu için* ve anlatıyı seçme ve yönetme işlevinden feragat ederek kendisini "gerçekliğin" kollarına, orada olan ve "gösterilmeyi" talep eden şeyin kollarına bıraktığı için bahsettiğini anlamamızı sağlamak dışında bir amaç taşımaz. Faydasız ve olumsal bir ayrıntı, gön-

7. İlyada, I, 33-36, s. 74.
8. Barthes, "L'Effet de reel", *Communications*, 11 (1968), 84-89.

dermede bulunma yanılsamasının ve dolayısıyla da mimetik etkinin en muhteşem örneğidir: *Mimesisin bir yan anlamlayıcısıdır.* Velhasıl, Platon saf anlatıyla uyuşmadığı gerekçesiyle bu kısmı çevirisinden çıkarır.

Fakat olay anlatıları, ne tarzda olursa olsun, her zaman anlatıdır, yani (güya) sözlü olmayanın sözlü olana dönüştürülmesidir. Dolayısıyla bunun mimesisi hiçbir zaman bir mimesis yanılsamasından öteye geçemeyecektir ve her yanılsama gibi gönderen ile alıcı arasındaki son derece değişken ilişkiye bağlı olacaktır. Örneğin aynı metin bir okur tarafından yoğun şekilde mimetik olarak görülebilirken, başka bir okur tarafından yalnızca hafiften "anlatımsal" bir izah olarak görülebilir. Tarihsel evrim burada kritik bir rol oynar ve Racine'in "mecazlarına" da son derece duyarlı olan klasik eser tutkunlarının bir d'Urfé ya da bir Fénelon'un anlatı tarzında bizden daha fazla mimesis görmüş olmaları muhtemeldir ama kuşkusuz doğalcı romanlardaki zengin ve teferruatlı şekilde tasvir edilmiş izahları yalnızca kaotik bolluk ve "müphem karmaşa" olarak görecek ve dolayısıyla bu izahların mimetik işlevini kaçıracaklardı. Bireylere, gruplara ve dönemlere göre değişiklik gösteren ve dolayısıyla münhasıran anlatı metnine dayalı olan bu ilişkiyi hesaba katmamız gerekir.

Kanaatimce sıkı sıkıya metinsel mimetik etkenler Platon'un yorumlarında zaten zımnen var olan bu iki veriye indirgenebilir: Anlatısal bildirişimin niceliği (daha gelişkin ya da daha *ayrıntılı* bir anlatı) ve bilgilendiricinin, başka bir deyişle anlatıcının yokluğu (ya da asgari varlığı). "Göstermek" ancak bir *anlatma tarzı* olabilir ve bu tarz hem insanın söyleyebileceği kadarını *söylemesi* hem de *bu "kadarını"* olabildiğince az *söylemesidir*: "Sanki şair başka biriymiş gibi" konuşmak, der Platon, başka bir deyişle anlatanın anlatıcı olduğunu unutturmak. *Göstermenin* şu iki temel önermesi buradan gelmektedir: Jamesçi *sahnenin* egemenliği (ayrıntılı anlatı) ve (sözde-)Flaubertçi anlatıcının şeffaflığı (kanonik örnek: Hemingway'in "Katiller"i ya da "Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler"i). Temel önermeler ve hepsinden öte *birbiriyle ilintili* önermeler: Gösterir gibi yapmak susar gibi

yapmaktır. Dolayısıyla son olarak, mimetik ile öyküsel olan arasındaki karşıtlığı şöyle bir formülle göstermemiz gerekir: *Bildirişim + bilgilendirici = C*, bu da demektir ki bildirişimin niceliği ve bilgilendiricinin varlığı ters orantılıdır ve mimesis azami bilgi ve asgari bilgilendirici üzerinden, hikâye ise bunun tersi üzerinden tanımlanır.

Hemen gördüğümüz üzere, bu tanım bir yandan bizi zamansal bir belirlenime (anlatı hızı) geri götürür zira söylemeye bile gerek yok, bilginin niceliği ile anlatının hızı ters orantılıdır; diğer yandan bizi sesle ilgili bir veriye (anlatılama ediminin ne derece var olduğuna) götürür. Burada kip başlı başına ona ait olmayan özelliklerin bir ürününden başka bir şey değildir ve dolayısıyla onun üzerinde fazla durmamıza gerek yok, yalnızca şu kadarını belirtmek yeterli olacaktır: *Kayıp Zamanın İzinde* kendi içinde bir paradoks (ya da bir çelişki) oluşturur ve bu paradoks, zımni formülünü biraz önce verdiğimiz mimetik "norm" tarafından özümsenemez. Gerçekten de 2. Bölüm'de gördüğümüz gibi Proust anlatısı bir yandan neredeyse münhasıran "sahneler"den (tekilci ya da yinelemeli), başka bir deyişle bilgi bakımından en zengin olan ve dolayısıyla en "mimetik" olan bir anlatı biçiminden oluşur ama diğer yandan, sonraki bölümde daha yakından göreceğimiz gibi (ve en inceliksiz okumanın kolaylıkla göstereceği üzere) anlatıcının varlığı daimidir ve "Flaubertçi" egemenliğe tamamen aykırı olacak kadar yoğundur. Anlatıcı, anlatının kaynağı, garantörü ve örgütleyicisi olarak, analist ve yorumcu olarak, üslupçu olarak (Marcel Muller'in lügatinde, "yazar" olarak) ve özellikle –bildiğimiz gibi– "metafor" üreticisi olarak vardır. Bu durumda Proust –tıpkı Balzac gibi Dickens gibi Dostoyevski gibi ama daha da açık ve dolayısıyla daha paradoksal bir tarzda– aynı anda hem *gösterme* aşırılığında hem de *anlatma* aşırılığında olacaktır (hatta daha da ötesi, bu söylemde bazen hikâyeye duyulan ilgiden belki de daha uygun şekilde basitçe *konuşma* diye adlandırılmasını sağlayacak kadar azadedir). Tüm bunlar hem iyi bilinmektedir hem de kapsamlı

bir metin analizi olmadan kanıtlaması olanaksızdır. Burada 1. Bölüm'de aktarılan Combray'deki yatağa gitme sahnesine başvurmakla yetineceğim.[9] Hiçbir şey babanın bu görüsünden daha yoğun değildir: "beyaz geceliği, iri cüssesi, baş ağrısı çekmeye başladığından beri geceleri kafasına doladığı morlu pembeli Hint kaşmiriyle",[10] elinde mum, merdiven boşluğunun duvarı üzerine fantastik bir tefekküre dalar ve uzun zamandır kesilmiş olan çocuk ağlamaları annesiyle yalnız kaldığında yeniden başlar. Ama aynı zamanda hiçbir şey *hatıradan* daha açıkça dolayımlanmaz, tasdik edilmez ve hem çok eski hem de çok yeni hatıra yıllarca süren unutkanlığın ardından, ölümün eşiğindeki bir anlatıcının etrafında "hayat artık daha dingin" olduğu için yeniden algılanabilir. Bu anlatıcının burada hikâyenin kendisini anlatmasına izin verdiği söylenemez ve bunu kendisini silme ihtiyacı duymadan anlattığını söylemek yetersiz olacaktır: Burada ele aldığımız hikâye değil, hikâyenin "imgesidir", bir hatıradaki *izidir*. Fakat bu iz, çok gecikmiş, çok uzak ve çok dolaylı olup aynı zamanda varlığın kendisidir. Bu *dolayımlanmış yoğunlukta* yalnızca mimetik teorinin normlarına göre böyle olan bir paradoks vardır: Belirleyici bir ihlal, *öykü* ile *mimesis* arasındaki bin yıllık karşıtlığın saf ve basit reddi.

James sonrası mimetik roman yandaşları açısından (ve James'in kendisi açısından) en iyi anlatı biçiminin, Norman Friedman'ın verdiği adla, "hikâyedeki bir karakter tarafından anlatılıyor gibi görünen ama aslında bir üçüncü şahıs tarafından anlatılan hikâye" (karakterlerden biri olmayan ama bunlardan birinin bakış açısını benimseyen bir anlatıcının anlattığı odaklı anlatıya göndermede bulunduğu anlaşılan biçimsiz bir formül) olduğunu biliyoruz. Dolayısıyla diye devam eder Friedman, Lubbock'u özetleyerek, "okur, karakterlerden birinin bilincinden süzülüp geldiği şekliyle eylemi algılar ama o bilince etki ettiği şekliyle *doğrudan* algılar ve böylece bu uzaklığı geriye dönüşlü birinci şahıs

9. Sayfa 70 [ST, 9].
10. ST, 42. (ç.n.)

anlatısının gerektirdiği şekilde bir mesafe koymaz araya.[11] İki, hatta bazen üç kat geriye dönüşlü bir anlatı olan *Kayıp Zamanın İzinde*, bildiğimiz gibi bu mesafeden sakınmaz; tam tersine, onu sürdürür ve besler. Fakat Proust anlatısının mucizesi (tıpkı burada yeniden yan yana getirmemiz gereken Rousseau'nun *İtiraflar*'ı gibi) hikâye ile anlatılama edimi arasındaki bu *zamansal mesafenin* hikâye ile anlatı arasında herhangi bir *kip mesafesi* içermiyor olmasıdır: Mimetik yanılsama kaybı ya da zayıflaması yoktur. Aşırı dolayımlama ve aynı zamanda uç derecede dolaysızlık. Bu da belki hatırlamanın coşkusuyla simgelenir.

Sözcük Anlatıları

Sözlü olmayan olayların sözlü "taklidi" basitçe bir yanılsama ütopyasıyken, "sözcük anlatıları", tam tersine, Sokrates'in Kratylos'a gösterdiği gibi sözcüklerin yaratılmasına gerçekten riyaset ettiği takdirde dili dünyanın bir tekrarı, bir ikilemesi haline getirecek olan o mutlak taklide önsel olarak mahkûm görünebilir: "[Adlar, adları oldukları nesnelere tıpatıp benzeselerdi ne gülünç olurdu!] O zaman her şey çift olurdu, bu çiftlerden hangisinin nesnenin kendisi, hangisinin adı olduğu anlaşılmazdı."[12] Marcel *Sodom ve Gomorra*'nın son sayfasında annesine, "Albertine'le

11. Norman Friedman, "Point of View in Fiction", *PMLA*, 70 (1955); tekrar basım, Philip Stevick (haz.), *The Theory of Novel* (New York, 1967), s. 113. Otobiyografik romanın bu iddia edilen beceriksizliği A. A. Mendilow tarafından daha net bir şekilde anlatılır: "Genel beklentinin aksine, birinci şahıs anlatılı bir roman mevcutluk ve dolaysızlık yanılsamasını aktarmayı nadiren başarır. Kahraman-okur özdeşleştirmesini kolaylaştırmak bir tarafa, genellikle zamanda uzak gözükür. Bu tür bir romanın özü geriye dönüşlü olmasıdır ve kurmaca zaman (yaşandığı haliyle olayların zamanı) ile anlatıcının gerçek zamanı (bu olayları aktarma zamanı) arasında açıkça dile getirilmiş bir zamansal mesafe olmasıdır. Bir hikâyeyi geçmişten ileriye doğru yazmak (üçüncü şahıs romanında olduğu gibi) ile şimdiden geriye doğru yazmak (birinci şahıs romanında olduğu gibi) arasında hayati bir farklılık vardır. İkisi de aynı şekilde geçmişte yazılmış olmasına rağmen, ilkinde eylemin gerçekleşmekte olduğu yanılsaması yaratılırken, ikincisinde eylem gerçekleşmiş olarak hissedilir" (*Time and the Novel* [New York, 1952], s. 106-7).

12. Platon, *Cratylus*, 432d, İng. Çev. H. N. Fowler (Cambridge, Mass.: Loen Classical Library, 1926), s. 165 [Türkçe baskısı için bkz. *Platon Diyaloglar* içinde, Çev. Teoman Aktürel, Remzi, 2009, s. 250. (ç.n.)]

evlenmem kesinlikle zorunlu" dediğinde, metinde var olan cümle ile kahramanın konuştuğu iddia edilen cümle arasında sözlü dilden yazılı dile geçişten çıkan dışında herhangi bir fark yoktur. Anlatıcı kahramanın cümlesini nakletmez; bu cümleyi taklit ettiği söylenemez: Anlatıcı onu *yeniden kopyalar* ve bu anlamda burada anlatıdan bahsedilemez.

Fakat Platon; Khryses ile Agamemnon arasındaki diyaloğun Homeros tarafından "Khryses [ve Agamemnon] tarafından yaratıldığı şekliyle değil, hâlâ Homeros olarak" nakledildiğinde ne olacağını tahayyül ettiğinde olan budur zira tam burada bir eklemede bulunur: "Bu, taklit değil, saf ve yalın anlamıyla anlatı olacaktır." Çeviri bazı nüansları gözden kaçırsa bile bu tuhaf *yeniden yazmaya* bir kez daha geri dönme zahmetine girmeye değer. Burada Agamemnon'un Khryses'in yakarışlarına yanıtından oluşan tek bir kısımla yetinelim. *İlyada*'da bu söylem şöyledir:

> "Bir daha sakın görmeyim, ihtiyar,/şu koca karınlı gemilerin yanında seni,/haydi kır boynunu, düşmesin buralara yolun,/yoksa ne değneğinden hayır görürsün,/ne de şeritlerinden tanrının./Şurdan şuraya bırakmam kızını,/orda, Argos'ta, yurdundan uzak,/tezgâhına gide gele, yatağıma gire çıka,/benim yuvamda kocayacak./Kızdırma kafamı, kendi canını düşün, dön evine."[13]

Platon'da ise şöyledir:

> Agamemnon kızgındı ve ona gitmesini, bir daha geri gelmemesini, yoksa ne değneğinden ne de tanrının şeritlerinden hayır görebileceğini söyledi. Ve kızını bırakana kadar Argos'ta kendisiyle birlikte kocayacağını söyledi ve çekip gitmesini, evine sağ salim varmak istiyorsa onu kızdırmamasını emretti.

Burada karakterlerin iki muhtemel söylem durumunu yan yana görüyoruz. Biz bunları muvakkaten kabaca şöyle tarif edeceğiz: Homeros'ta "taklitli" söylem, yani sanki karakter tarafından dile getirilmiş gibi kurmaca tarzda *aktarılan* söylem; Platon'daysa

13. İlyada, I, 26-32, s. 73-4.

"*anlatılı*" söylem, yani olaylardan herhangi biri olarak ele alınan ve anlatıcının kendisi tarafından da böyle muamele gören söylem. Platon'un anlatılı söyleminde Agamemnon'un konuşması eyleme dönüşür ve Homeros'un kahramana verdiği yanıttan çıkanlar ("gitmesini söyledi") ile öncesindeki anlatı satırlarından alınanlar ("kızgındı") arasında dışsal bir ayrım yoktur, başka bir deyişle özgün metindeki sözcükler ile jest, duruş ve ruh hali arasında ayrım yapacak dışsal bir şey yoktur. Şüphesiz konuşmanın olaya indirgenmesini, mesela şöyle yazarak daha da ilerletebiliriz: "Agamemnon reddetti ve Khryses'i kovdu." Burada anlatılı konuşmanın saf hali mevcuttur. Platon'un metninde, birkaç fazladan ayrıntıyı saklama kaygısı, dolaylı tarzda yazılmış, az çok yakından bağlı olan bir tür orta derece unsurlar katıştırarak ("kızını bırak[-maya]cağını" söyledi; "yoksa ne değneğinden hayır görürsün") o saflığın bozulmasına yol açmıştır. Biz bu ara dereceye *dolaylı* ya da *yeri değiştirilmiş* konuşma adını vereceğiz. Bu üçlü bölünme gerçekten söylenmiş sözler için olduğu gibi "iç konuşmalar" için de geçerlidir fakat hemen belirtelim, bu ayrım bir monologdan bahsettiğimizde her zaman önem arz etmez. Örneğin Julien Sorel'in, Mathilde kendisine ilanı aşk ederken, "dedi Julien kendi kendine", "diye bağırdı", "diye ekledi" eklemeleriyle vurgulanan monoloğunu (iç monolog mu dış monolog mu?) düşünün: Bu ifadelerin düz anlamıyla mı alınması gerektiği çok faydasız bir soru olacaktır.[14] Romandaki uzlaşım belki bu örnekte gerçeğe uygun olsa da duygu ve düşüncelerin konuşmadan farklı olmadığıdır ve tek istisna anlatıcının bunları olaylar halinde özetleyip aktarmaya giriştiği örneklerdir.

Dolayısıyla karakterlerin konuşmalarının (sesli ya da "iç") üç hali arasında ayrım yapacağız ve bunları mevcut konumuz olan anlatı "mesafe"sine bağlayacağız.

14. Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*, II. Kitap, 13. Bölüm (Garnier, s. 301). Aynı şekilde Mathilde albümün bir sayfasına bir şeyler çizerken "sevinçle bağırır" (II, 19. Bölüm, Garnier, s. 355). Julien, Gaskon aksanıyla "tefekküre dalacak" kadar ileri gider (" 'Bu bir onor [honnur] meselesi' dedi kendi kendine" (II, 15. Bölüm, Garnier, s. 333).

1. *Anlatılı* ya da *anlatılan* konuşma çok açık ki en uzak ve genel olarak, gördüğümüz gibi en indirgenmiş olanıdır. *Kayıp Zaman*'ın kahramanının, annesiyle diyaloğunu tekrarlamak yerine, *Sodom*'un sonunda kısaca şöyle yazdığını varsayalım: "Anneme Albertine'le evlenmeye karar verdiğimi söyledim." Eğer sözcükleriyle değil de "düşünceleri"yle ilgileniyor olsaydık, cümle daha da kısa ve saf olaya daha da yakın olabilirdi: "Albertine'le evlenmeye karar verdim." Diğer yandan anlatıcının kendi adına yürüttüğü ve bu karara varan iç tartışmanın anlatısı geleneksel olarak *analiz* adıyla anılan biçim içinde daha uzun uzadıya geliştirilebilir; bu biçimin düşüncelerin anlatısına ya da anlatılan iç konuşmaya benzediğini söyleyebiliriz.
2. Dolaylı tarzda *yeri değiştirilmiş* konuşma: "Anneme Albertine'le kesinlikle evlenmem gerektiğini söyledim" (sesli konuşma); "Albertine'le kesinlikle evlenmem gerektiğini düşündüm" (iç konuşma). Anlatılan konuşmadan biraz daha mimetik ve ilkesel olarak ayrıntı verebilecek kapasitede olsa da, bu biçim okura hiçbir zaman "gerçekten" söylenen sözcüklere gerçek anlamıyla bağlılık garantisi sunmaz: Anlatıcının cümlenin sözdizimindeki varlığı, konuşmanın kendisini bir alıntının belgesel özerkliğiyle dayatmasını engelleyecek kadar görülür düzeydedir. Anlatıcının sözcükleri yan cümlelere dönüştürmekle yetinemeyeceği, bunları özetlediği, kendi konuşmasına dahil ettiği ve dolayısıyla tıpkı Mme. de Villeparisis'in inceliklerini temsil eden Françoise gibi kendi meşrebince *ifade ettiği*, deyim yerindeyse, önceden kabul edilir.[15]
Bununla "serbest dolaylı anlatım" diye bilinen tarz tamamen aynı değildir, serbest dolaylı anlatımda yan cümlelerde kesintiye gitmek, zamansal yer değiştirmelere karşın,

15. "Dedi ki: Çok selam ediyormuş dersiniz." (RH I, 529/P I, 697/ÇAGKG, 263). Buradaki paradoks, temsilin sesli bir taklitle vurgulanan gerçek bir alıntı olarak kendisini sunmasıdır. Fakat Françoise "Bana size iyi günler dilememi söyledi" demekle yetinseydi, dolaylı konuşma normunu takip etmiş olurdu.

konuşmanın daha da yayılmasına ve böylece bir kurtuluş başlangıcına olanak tanır. Fakat esas fark bir bildirme kipli yüklemin yokluğudur ki bu yokluk (bağlamda yönlendiriciler olmadığı takdirde) çifte bir karışıklığa yol açabilir. Birincisi, sesli konuşma ile iç konuşma arasında. "Annemi bulmaya gittim: Albertine'le evlenmem kesinlikle zorunluydu" gibi bir cümlede, ikinci cümlecik Marcel'in annesini ararken aklından geçen düşünceleri olduğu gibi annesiyle konuşurkenki sözlerini de ifade ediyor olabilir. İkincisi ve özellikle karakterin konuşması (sesli ya da iç) ile anlatıcının konuşması arasındaki karışıklıktır. Marguerite Lips buna dair bazı çarpıcı örnekler aktarır;[16] biz Flaubert'in bu muğlaklıktan epeyce yararlandığını ve bu sayede tümüyle zarar görmeden ya da tümüyle masum olmadan "öteki"nin bu hem tiksinç hem de büyüleyici dilini kullanmasına olanak tanıdığını biliyoruz.

3. En "mimetik" biçim çok açık ki Platon'un reddettiği ve anlatıcının kelimenin gerçek anlamıyla sözü karakterine bırakıyor gibi yaptığı biçimdir: "Anneme, Albertine'le kesinlikle evlenmem lazım, dedim ya da (diye düşündüm)." Bu *dolaylı* anlatım Homeros'tan bu yana ilkin destanlarda, ardından romanlarda "karma"[17] anlatıda diyaloğun (ve monoloğun) temel biçimi olarak benimsenmiştir; Platon'un saf anlatı talebi, Aristoteles'in bildiğimiz otoritesi ve başarısıyla saf mimetik olanın üstünlüğünü korumakta hiç zaman kaybetmediğinden daha da etkisiz kalmıştı. Dramatik tarza bol bol bahşedilen bu ayrıcalığın yüzyıllar boyunca anlatı türlerinin evrimine bindirdiği etkiyi göz ardı etmemeliyiz. Tüm klasik gelenekteki en üstün tür olarak tragedyanın kanonlaştırılmasında olduğu gibi aynı zamanda daha incelikli şekilde ve klasikçiliğin oldukça ötesinde, roman anlatısının temel biçimini ifade etmek için "sahne" sözcüğünün kullanılmasında da yansımasını

16. Marguerite Lips, *Le Style indirect libre* (Paris, 1926), s. 57.
17. Platoncu anlamda öykü ile mimesi birleştirmek.

bulan dramatik modelin anlatı üzerindeki vesayetinde de ifade bulur bu. On dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar, roman sahnesi oldukça acınacak bir şekilde dramatik sahnenin ikinci derece bir kopyası olarak tasavvur edilmiştir: ikinci dereceden mimesis, taklidin taklidi.

Tuhaftır, modern romanın özgürleşmesinin ana yollarından biri bu konuşma mimesisini uç noktasına ya da sınırına kadar taşımak ve anlatılama ediminin son izlerini silerek, sahneyi doğrudan karaktere bırakmaktır. "Albertine'le kesinlikle evlenmem lazım" cümlesiyle başlayan (ama tırnak işaretlerinin olmadığı) ve son sayfaya kadar kahramanının düşüncelerine, algılarına ve eylemlerine göre bu şekilde devam eden bir anlatı hayal edelim. "Okur ilk satırlardan itibaren ana karakterin düşüncesine konuşlanacak ve geleneksel anlatı biçimini tümüyle ikame ederek karakterin ne yaptığı ve ona ne olduğu konusunda bizi o düşüncenin kesintisiz bir şekilde ortaya serilmesi bilgilendirecektir." Herhalde okur bunun Edouard Dujardin'in *Les Lauriers sont coupés*'u hakkındaki yorumu olduğunu fark etmiştir,[18] başka bir deyişle maalesef "iç diyalog" gibi talihsiz bir ad verilmiş olan ve aslında *dolaysız konuşma* diye adlandırmanın daha doğru olacağı şeyin en kesin tanımıdır. Zira burada esas mesele, Joyce'un da yakaladığı gibi konuşmanın iç konuşma olması gerektiği değil, konuşmanın her türlü anlatı vesayetinden derhal ("ilk satırlardan itibaren") kurtarılması gerektiği, sözcüklerden sıyrılıp "sahne"nin ön sırasına yerleşmesi gerektiğidir.[19]

18. Dujardin'in *Les Lauriers sont coupes*'unun 10/18 baskısına önsözünde Valery Larbaud tarafından aktarılmıştır, s. 8. Bu konuşma 1920'de ya da hemen sonra gerçekleşmişti. Romanın tarihinin ise 1887 olduğunu hatırlatalım.

19. Dujardin'in kendisi daha çok bir üslup kıstasından bahseder ki bu da iç monoloğun –ona göre– zorunlu olarak biçimsiz niteliğidir: "Dinleyicisi olmayan ve açıkça dile getirilmeyen bir konuşma, karakterin en mahrem düşüncelerini ifade etmesini sağlayan, bilinçdışına en yakın olan, her türlü mantıksal düzenlemeyi önceleyen ya da basitçe, düşüncenin şafağı diyebileceğimiz, düşünceyi sözdizimsel açıdan asgariye indirilmiş doğrudan cümleler aracılığıyla karman çorman/ ıvır zıvır bir şey izlenimi verecek şekilde ifade eden konuşma" (*Le Monologue interieur* [Paris, 1931], s. 59). Burada düşünce mahremiyeti ile onun mantık-

Joyce'tan Beckett'a, Nathalie Sarraute'den Roger Laporte'ye kadar bu küçük tuhaf kitabın ahfadına ne olduğunu ve bu yeni biçimin yirminci yüzyılda roman tarihinde yarattığı devrimi biliyoruz.[20] Burada bu konuya eğilmek yerine, dolaysız konuşma ile "dolaylı anlatım" arasındaki genellikle yanlış anlaşılan ilişkiye değinmekle yetineceğiz. Daha baştan şunu belirtelim, biçimsel açıdan bu ikisi arasındaki tek fark birinin başında bildirim kipli bir takdimin olmasıdır. *Ulysses*'te Molly Bloom'un örneğinin ya da *Ses ve Öfke*'nin ilk üç kısmının (Benjy, Quentin ve Jason'ın art arda gelen monologları) gösterdiği gibi monoloğun "dolaysız" olarak görülmesi için tüm eserle aynı kaplamda olması gerekmiyor. Monoloğun kaplamı ne olursa olsun, sessizliğe indirgenen ve yerini monoloğun aldığı bir anlatılama ediminin aracılığı olmadan kendi başına var olması yeterlidir. Burada, bazen hatalı bir şekilde birbirine karıştırılan ya da uygun olmayan bir şekilde yan yana getirilen, doğrudan monolog ile serbest dolaylı anlatım arasındaki esas farkı görüyoruz: Serbest dolaylı anlatımda anlatıcı karakterin konuşmasını üstlenir ya da dilerseniz, karakter anlatıcının sesinden konuşur ve ardından iki edim *birleştirilir*; dolaysız konuşmada ise anlatıcı ortadan kalkar ve karakter onun *yerini alır*. Yalıtık bir monolog, Joyce ya da Faulkner'de olduğu gibi anlatının tümünü üstlenmeyen bir monolog örneğinde, anlatılama edimi bağlam tarafından sürdürülür (ama arka planda): *Ulysses*'te sonuncusu hariç tüm bölümler, *Ses ve Öfke*'de de dördüncü kısım. Monolog *Lauriers, Martereau* ya da *Fugue*'da olduğu gibi anlatının tümüyle karıştığında, üst edim (yani, anlatılama edimi) iptal olur ve yeniden şimdiki zamanda ve "birinci şahıslı" bir anlatının huzuruna çıkarız. Burada *ses* sorunlarının eşiğindeyiz. Şimdilik daha fazla ilerlemeyelim ve Proust'a dönelim.

---

sal-olmayan ve dile getirilmeyen doğası arasındaki bağ açıkça o çağın bir önyargısıdır. Molly Bloom'un monoloğu bu tanıma gayet iyi uyarken, Beckett'ın karakterlerinin monologları aşırı mantıkçı ve epeyce muhakemecidir.

20. Bu konu hakkında, bkz. L.E. Bowling, "What is the *Stream of Consciousness Technique?" PMLA, 65 (1950), 333-345; Robert Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley, 1954); Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method* (New Haven, 1955).

Söylemeye bile gerek yok, kasten bir hususu kanıtlamaya çalışmadığımız müddetçe (örneğin Platon'un Homeros'u yeniden yazmasında tüm dolaylı anlatımların reddi gibi), yukarıda teori düzeyinde birbirinden ayırdığımız farklı biçimleri metinler düzeyinde uygulamaya geldiğinde bu denli açık bir ayrım yapmak mümkün olmayacaktır. Mesela Platon'un sunduğu metinde (ya da en azından İngilizce çevirisinde) anlatılan konuşmadan yeri değiştirilmiş konuşmaya ve dolaylı konuşmadan serbest dolaylı konuşmaya neredeyse hissedilmez bir kayma olduğunu şimdiden belirtebildik. Örneğin aynı zincir *Swann'ın Bir Aşkı*'nda anlatıcının ilkin Swann'ın Odette'e karşı duygularını tasvir ettiği ve o anki durumunda yaşadığı sıkıntılarla yüzleştiği şu pasajda da görülmektedir: "Böyle anlarda ... Swann'ın Odette hakkında oluşturduğu *bütün* o korkunç, oynak *fikirler* de birdenbire karşısında duran o büyüleyici bedenle *birleşip kaybolurdu*"; sonra, "aniden bir şüphe belirdi" cümlesiyle başlayan karakterin dolaylı konuşma tarzında aktarılan düşünce silsilesi gelir:

> Odette'in evinde, lambanın altında geçirdiği bu bir saatin, belki de yalancı bir saat *olmadığı*...; belki kendisi orada olmasa, Odette Forcheville'i aynı koltuğa oturtacak...; belki de Odette'in yaşadığı dünya, Swann'ın durmaksızın hayalinde canlandırmaya *çalıştığı*, belki sırf kendi hayalinde var olan o korkunç, doğaüstü âlem değil, gerçek dünyaydı....

Ardından Marcel serbest dolaylı anlatımla (ve bunun ima ettiği gramatik yer değiştirmelerle) Swann'ın kendi iç konuşmasına sesini verir:

> Ah! *Ne olurdu*, Odette'le ikisi aynı evde otursalardı; Odette'in evi, onun da evi *olsaydı*, hizmetçiye öğle yemeği için ne hazırladığını sorduğunda aldığı cevap, Odette'in menüsü *olsaydı*; Odette Bois de Boulogne Caddesi'nde sabah yürüyüşü yapmak istediğinde, kendi canı istemese de iyi bir koca sıfatıyla ona *eşlik etmek*.... o zaman, *Swann'ın* hayatının şimdi kendisine öylesine kasvetli *gelen*, en sıradan, ufak tefek olayları ... aynı zamanda Odette'in hayatının da birer parçası olacaklarından, sınırsız bir boşluk, esrarengiz bir yoğunluk kazanırlardı.

Sonra, bu tür bir mimetik atmosferin ardından, metin bağımlı dolaylı anlatım tarzına geri döner:

> Her şeye rağmen, böylesine özlemini çektiği şeyin, aşkına olumlu bir ortam sağlaması imkânsız bir huzur, bir sükûnet olduğunu *sezinliyordu.... kendisine demişti ki* Odette'in hayatına ilişkin her şey kendi başına ilginçliğini yitirecekti gözünde....

Ve sonunda açılıştaki anlatılanan konuşma tarzına ("iyileşme fikri, ölüm kadar *korkutuyordu onu*"), metnin hiç hissettirmeden olayların anlatısına ilerlemesine izin veren tarza geri döner: "Böyle huzurlu gecelerden sonra, Swann'ın şüpheleri yatışırdı; ertesi sabah uyandığında Odette'e şükran duyar ... derhal Odette'e mücevherlerin en güzelini gönderirdi."[21]

Bu kademelendirmeler ya da dolaylı anlatım tarzı ile anlatılanan konuşmanın incelikli birleşimi Proust anlatısının tipik özelliklerinden olan dolaylı iç konuşma kullanımına gözlerimizi kapamamıza yol açmamalıdır. İster Marcel olsun ister Swann, Proust kahramanı özellikle de duygularının en yoğun olduğu anlarda düşüncelerini tümüyle teatral bir retorik eşliğinde gerçek bir monolog halinde aktarmaya pek teşnedir. İşte kızgın haliyle Swann:

> Böyle zamanlarda Swann Odette'den nefret ederdi. "Ben de amma aptalım", derdi kendi kendine; "başkalarının zevki için ben para harcıyorum. Odette biraz dikkatli olup sabrımı taşırmazsa iyi eder zira kendisine yaptığım bütün yardımı kesebilirim. Ne olursa olsun fazladan armağanlara bir süre ara vermeliyim. Ne kadar salağım, daha dün, Bayreuth'taki temsilcileri izlemek istediğini söylediğinde, Bavyera kralının civardaki iki muhteşem şatosundan birini, ikimiz için kiralamayı teklif ettim kendisine! Üstelik pek de heyecanlanmadı, henüz bir cevap vermiş değil, yüce Tanrım, reddetse bari! On beş gün boyunca müziğin m'sinden anlamayan biriyle Wagner dinlemek de çekilmez!"[22]

21. RH I, 229-230/P I, 298-300/ST, 301-2 (vurgular bana ait).
22. RH I, 231/P I, 300-301/ST, 303. Bu monolog aynı zamanda sözde-yinelemelidir.

Ya da Albertine gittikten sonra kendini sakinleştirmeye çalışan Marcel'e bakalım:

> "Bütün bu sözlerin hiçbir anlamı yok" diye düşündüm; "hatta durum zannettiğimden daha iyi; Albertine bu sözlerin hiçbirine inanmadığına göre, sırf beni korkutmak amacıyla, ağır bir darbe indirmek için yazmış olmalı. Onun akşama dönmesi için acilen bir yol bulmalıyım. Bontemps'ların, benden para koparmak uğruna yeğenlerini kullanan, namussuz insanlar olması çok acı. Ama ne fark eder?[23]

Ayrıca bazen öyle olur ki Swann, en azından, "kendisiyle sesli" konuşur, üstelik sokakta, Chatou'daki partiden kendisini attırdıktan sonra öfkeli öfkeli eve dönerken:

> "Ne iğrenç bir eğlence!" derken *yüzüne öyle bir tiksinti ifadesi yerleşiyordu ki* gömleğinin yakası, mimiğiyle kasılan boğazını sıkıyordu. "Yüzü Tanrının sureti olarak yaratılmış bir varlık, bu iç bulandırıcı esprilere nasıl gülebilir? ... Bir insanın, kendisine bütün dürüstlüğüyle elini uzatan birinin arkasından gülmekle, hayat boyu içinden çıkamayacağı bir batağa saplandığını anlamaması, inanılır gibi değil gerçekten. Ben bu boş lafların, dedikoduların çalkalandığı çukurdan fersahlarca yüksekte bulunuyorum, bir Verdurin'in esprileri benim üstüme sıçramaz!" *diye haykırdı, başını dikleştirip* başını gururla doğrultarak....
> Swann Boulogne Ormanı'nın ağaçlı yollarından çıkalı epey olmuştu; evine varmak üzereydi ama acısı dinmemiş, kendine gelmemişti henüz; samimiyetsiz belagatinin *yalancı tonlamaları, kendi sesinin sahte çınlamaları*, sarhoşluğunu giderek artırıyor, gecenin sessizliğinde bağıra çağıra nutuk atmaya devam ediyordu.[24]

Burada görüyoruz ki sesin duyulur niteliği ve yalancı tonlama düşüncenin bir parçasını oluşturur ya da ortaya serer:

> Şüphesiz, Swann'ın, Verdurin muhitine duyduğu tiksintiyi ve bu çevreyle ilişkisine son vermenin mutluluğunu ifade eden bu sözleri

23. RH II, 676-678/P III, 421-422/AK, 9.
24. RH I, 219-222/P I, 286-289/ST, 289-290 (vurgular bana ait)

ancak sahte bir tonda, düşüncesini dile getirmekten çok öfkesini boşaltmak için seçilmiş sözler gibi telaffuz etmeye razı olan sesi, kendisinden daha basiretliydi. Aslında Swann bu sövgülere kendini kaptırdığı sırada, kendisi farkında olmasa da zihni muhtemelen bambaşka bir şeyle meşguldü.

Swann'ın kendisine hitaben yaptığı aşağılayıcı konuşmadan farklı olmanın ötesine geçen (taban tabana zıt olan) bu "şey" her halükarda Verdurin'lerin yeniden gözüne girmek ve kendisini Chatou'daki yemeğe davet ettirmektir. İşte iç konuşma çoğu zaman böyle bir ikiyüzlülüğü ifade eder ve hiçbir şey bunu sesli bir şekilde dile getirilen samimiyetsiz monologlardan daha iyi ortaya seremez, tıpkı bir sahne, kişinin kendisi için oynadığı bir "komedya" gibi. "Düşünce" gerçekten de konuşmadır ama aynı zamanda bu konuşma, tıpkı diğerleri gibi "dolambaçlı" ve aldatıcı niteliğiyle, genellikle "hissedilen hakikate" sadık değildir: Hiçbir iç monoloğun açığa çıkartamayacağı ve romancının nihayetinde art niyet gizlemeleri (ki bu "bilincin" kendisidir) yoluyla belli parçalarını göstermek zorunda olduğu hissedilen hakikat. Bu, *Yakalanan Zaman*'da, "bir yazarın işlevi ve görevi bir çevirmeninkiyle aynıdır" şeklindeki ünlü iddiayı takip eden şu parçada gayet iyi ifade edilmiştir:

> Bazı durumlarda, örneğin izzetinefsin kesin olmayan lisanı söz konusuysa, (ilk ve merkezi izlenimden giderek uzaklaşan) *dolambaçlı iç konuşmayı* izlenim çizgisinde devam eden bir doğruyla çakışacak şekilde doğrultmak, tembelliğimiz yüzünden yapmak istemediğimiz zahmetli bir işse, başka bazı durumlarda, örneğin aşk söz konusu olduğunda, aynı doğrultma işlemi, ıstıraplı bir iş haline gelir. Bütün ilgisizlik numaralarımızı, aslında son derece doğal olan ve kendi yalanlarımıza benzeyen yalanlara duyduğumuz bütün öfkeyi, kısacası, her bedbaht oluşumuzda veya ihanete uğrayışımızda yalnız sevdiğimiz kişiye söylemekle kalmayıp onunla görüşmeden önce de kendi kendimize sürekli tekrarladığımız, *bazen odamızın sessizliğini*, "Yo hayır, bu tür davranışlar tahammül sınırını aşıyor" veya "Seninle son bir kez görüşmek istedim, acı çektiğimi inkâr etmeyeceğim" gibi cümlelerle bölerek *yüksek sesle* dile getirdiğimiz her şeyi, çok uzakta

kalmış olan hissedilmiş gerçeklikle tekrar çalıştırmak, en çok değer verdiğimiz şeyi, kendimizle baş başayken, hararetli mektup yazma, girişimde bulunma projelerinde *kendi kendimizle coşkulu söyleşilerimizi* oluşturan her şeyi silip atmak demektir.[25]

Belki Proust'tan –kronolojik olarak Dujardin ile Joyce arasında yer aldığı için– *Lauriers* ya da *Ulysses* tarzında "iç monolog" yönünde biraz ilerlemesini beklesek de[26] eserinde buna benzetebileceğimiz neredeyse hiçbir şey sunmadığını biliyoruz. Madlen epizodunun içine yerleştirilen ve duruşu daha çok Descartes ve Bergson'da gördüğümüz türden felsefi deneyimin anlatısal kipini hatırlatan şimdiki zamanda yazılmış parçayı ("ikinci bir yudum alıyorum, ilk yudumdan fazlasını bulamıyorum...")[27] böyle tarif etmek tümüyle yanlış olacaktır; kahramanın sözde monoloğu burada anlatıcı tarafından bariz gösterme amacıyla üstlenilir ve karakteri aşkınsız ya da bildirişimsiz "gerçek bir deneyim"in öznelliğine hapseden modern iç monoloğun ruhuna bundan daha aykırı bir şey olamaz. Doğrudan monoloğun biçimi ve ruhuyla *Kayıp Zaman*'da göründüğü tek örnek *Mahpus*'un 81. sayfasında J. P. Houston'ın "Proust'ta çok nadir bir örnek" diye bahsettiği kısımdır.[28] Fakat Houston tüm canlandırmalara rağmen belki de serbest dolaylı anlatım sayılması gereken bu pasajın yalnızca ilk satırlarını alıntılar; oysa tüm zamansal yer değiştirmeleri bırakarak *Kayıp Zaman*'ın gerçek Joyce'çu *hapax*'ını [bir kez söylenen şey] oluşturan sonraki satırlardır. Ben burada tüm pasajı aktaracağım ve doğrudan monoloğun tartışılmaz olduğu kısımların altını çizeceğim:

25. RH II, 1016/P III, 890-891/ YZ, 196-197 (vurgular bana ait)
26. Bu konuda, bkz. Michel Raimond, *La crise du roman* (Paris, 1966), s. 277-82. Raimond burada Robert Kemp'in dile getirdiği iç monologdan yararlanan Proust görüşünü inceler ve tıpkı Dujardin gibi olumsuz yanıt verir: "Bunlar kimi zaman onu iç monoloğun sınırlarına götürür ama asla bu eşiği geçmez, orada kalır."
27. RH I, 34-35/P I, 45-46/ST, 50.
28. Houston, s. 37.

> Balbec'teki sabah konserleri, çok eski bir tarihe ait değildi. Buna rağmen, kısa denebilecek bir süre önceki günlerde, Albertine'e pek aldırmıyordum. Hatta Balbec'e vardığım ilk günler, Albertine'in orada olduğundan haberim yoktu. Kimden öğrenmiştim peki? Doğru ya, Aimé'den! Böyle güzel, güneşli bir gündü. Sevgili Aimé! Beni tekrar gördüğüne sevinmişti. *Ama Albertine'den hoşlanmıyor. Herkesin Albertine'i sevmesi mümkün değil. Evet, Albertine'in Balbec'te olduğunu o haber vermişti bana.* Peki o nereden biliyordu. Öyle ya, Albertine'le karşılaşmış, tuhaf bulmuştu onu.[29]

Tüm bunların ardından, Proust'un iç konuşmaya yaklaşımı son derece gelenekseldir (ama tümüyle geleneksel nedenlerle değil) ve Dujardin'in verdiği adla zihinsel "ıvır zıvır/karman çormanlık", "düşüncenin şafağı" dediği ve "sözdizimsel asgariye" indirgenen bir söz-altı akışla temsil edilen şeye çok belirgin (ve kimilerine göre, paradoksal) bir tepki duyar. Proust'un psikolojisine hiçbir şey karmaşıklığı güya şeffaflık ve "bilinç akışının" (ya da bilinçdışı akışının) en derin girdaplarına bağlılığı garanti eden sahici bir iç monoloğun ütopyasından daha yabancı değildir.

Görünürdeki tek istisna Marcel'in Balbec rüyasındaki son cümledir:[30] "Ama biliyorsun ben her zaman onun yanında yaşayacağım, geyikler, geyikler, Francis Jammes, çatal." Bu cümle, rüyada o zamana kadar sarf edilen sözcüklerin kusursuz derecede açık ve net ifade edilmiş niteliğiyle karşıtlık halindedir.[31] Fakat biraz daha yakından baktığımızda, bu karşıtlık çok kesin bir anlam taşır. Belirgin bir tutarsızlık içeren cümlenin hemen ardından, anlatıcı şunu ekler:

> Ama karanlık menderesler çizen nehirden geri dönmüştüm bile. Canlılar âlemine açılan yüzeye çıkmıştım; bu yüzden, hâlâ, "Francis Jammes, geyikler, geyikler", diye tekrarlasam da bu kelimelerin art arda dizilişi artık hatırlayamadığım, daha bir saniye önce, taşıdığı açık anlamdan, gayet doğal olarak ifade ettiği mantıktan yoksundu

29. RH II, 436/P III, 84/M, 81.
30. RH II, 117-118/P II, 762/SG, 170.
31. RH I, 290-292/P I, 378-381/ST, 381-383.

şimdi. Biraz önce babamın söylediği "Aias" kelimesinin, niçin doğrudan hiçbir şüpheye yer bırakmayacak şekilde, "dikkat et, üşütme" manasına geldiğini bile anlamıyordum artık.[32]

Bu demektir ki, "geyikler, Francis jammes, çatal" şeklindeki söz-altı diziliş hiçbir şekilde rüya dilinin bir örneği olarak değil, bu dil ile tetikteki bilinç arasında uyanma ânındaki kopuş ve anlayışsızlığın bir kanıtı olarak sunulur. Rüya uzamında her şey açık ve doğal olup kusursuz bir dilsel tutarlılığı olan cümlelerle ifade edilir. "Berrak" ve "mantıksal" olan uyanma ânında –başka bir deyişle, bu bütünlüklü evren, yerini (mantığı farklı olan) bir başkasına bıraktığında– şeffaflığını kaybeder. Aynı şekilde *Swann*'ın ilk sayfalarındaki uyuyan ilk uykusundan uyanırken, rüyasının konusu (kilise, bir dörtlü, I. François ile Şarlken arasındaki rekabet) "önceki hayatta var olan düşüncelerin ruhgöçünden sonra bilinmez olması gibi benim için anlaşılmaz bir hale gelmeye başlardı."[33] Dolayısıyla Proust'ta söz-altı "ıvır zıvır" asla sözde mantıkdışı bir derinliğin, hatta rüya derinliğinin konuşması değil, yalnızca bir tür geçişsel ve sınır çizgisinde *yanlış anlama* yoluyla ikisi de birbirinden farklı olan iki mantık arasındaki uçurumu temsil etmenin aracıdır.

"Dış" konuşmaya gelince –yani ikiden daha fazla karakter dahil olsa bile, geleneksel olarak "diyalog" adını verdiğimiz duruş– Proust'un bu noktada Flaubert'in serbest dolaylı anlatım tarzıyla yollarını tamamen ayırdığını biliyoruz. Marguerite Lips buna dair iki-üç örnek aktarır[34] ama bunlar istisnadır. O tuhaf

32. RH II, 117-118/P II, 762/SG, 170.

33. RH I, 3/P I, 3/ST, 9 (vurgular bana ait).

34. Françoise'ın menüsü örneği, RH I, 54/P I, 71/ST, 74: "satıcı kadın çok taze olduğu konusunda ısrar ettiği için bir kalkanbalığı", burada iktibas niteliği çok belirgin değildir, tek istisna "açık hava insanı acıktırdığı ve saat yediye kadar sindirmeye bol bol vakit olduğu için kızarmış but" (Lips, s. 46) ve bu diğeri, nida nedeniyle daha barizdir: "hemen Leonie Halamın odasına, onu yatıştırmaya, onun kurduğu kötü şeylerin başımıza gelmdiğini göstermeye koşardık; halamın da gayet iyi bildiği gibi 'Guermantes tarafına' gidilince, eve kaçta dönüleceği hiç belli olmazdı." (RH I, 102-103/P I, 133-134/ST, 135-136) Konuşmanın kaynağının (yine Françoise) giderek temayüz ettiği bir başka örnek: "Guermantes'ların genç uşağıy-

konuşma aktarımları, o tuhaf ses karışmaları Proust'un tarzına son derece yabancıdır. Proust'un tarzı daha çok, dolaylı aktarımın ve Proust'un verdiği adla, "nesnelleşmiş dil"in baskınlığının (yani karakterlere ya da en azından bazılarına tanınan dilsel özerklik) damga vurduğu Balzac modeliyle bağlantılıdır:

> Bazı açılardan Balzac savruk bir yazar olduğundan, karakterlerini kendileri gibi konuşturmakla ilgilenmediğini ya da ilgilenmeye çalışsa bile, her dönüşte buna dikkat çekmeye direnemeyeceğini varsayabiliriz. Oysa tam tersi geçerlidir: Beceriksizce tarih, sanat vs üzerine görüşlerini gevelemeye çalışan adam en gizlice ve dikkatlice planlanmış şemaları örtü altında saklar, diyaloğun hakikatini kendi haline bırakır ve bu denli mahirane bir şekilde yaptığı şeyi vurgulamaya çalışmadığından kimse farkına varmayabilir. Tours'un kasaba papazının karısı olarak bildiği o doğuştan Parisli, çekici Mme. de Roguin'i Rogron'ların evlerini nasıl döşedikleri hakkında konuşturduğunda, tüm bu nükteler nasıl da şaşmaz şekilde *ona* aittir, Balzac'a değil![35]

Bu özerklik bazen tartışma konusu edilir ve örneğin Malraux bunun "tamamen göreli" olduğu kanaatindedir.[36] Kuşkusuz (Malraux'nun burada cevap verdiği) Gaëtan Picon gibi Balzac'ın "her karaktere kişisel bir ses vermeye çalıştığını" söylemek, eğer *kişisel ses* kendi bireysel üslubu demekse, aşırıya kaçmak olur. "Karakterin sözel özellikleri" Balzac'ta (tıpkı Molière'de olduğu gibi) üsluptan ziyade anlam yoluyla ortaya çıkar ve en göze çarpan telaffuzlar (Nucingen'in ya da Schmucke'nin Almanca aksanı ya da La Cibot'nun odacı dili) kişisel üsluptan ziyade grup dilleridir. Ne var ki karakterizasyon girişimi barizdir ve ister kişisel ister toplumsal bir dil olsun, karakterlerin dili

---

la ispiyoncu kapıcı arasında kopan korkunç kavgadan ötürü çok sarsılmıştı kendisi. Düşesin bütün iyi yürekliliğiyle araya girip iyi kötü ikisini barıştırması ve uşağı bağışlaması gerekmişti. Çünkü düşes iyi kalpliydi, dedikodulara kulak asmasa, yanında çalışmak bir nimet sayılabilirdi" (RH I, 935/P II, 307/GT, 263). Proust'un alıntı işareti olmadan hizmetçinin sözcüklerini kullanmaya cesaret etmediğini görüyoruz: Serbest dolaylı anlatım konusunda müthiş bir tutukluk işareti.

35. Marcel Proust, *On Art*, s. 179.

36. Gaëtan Picon, *Malraux par lui-même* (Paris, 1953).

gerçekten de "nesnelleştirilmiştir" ve anlatıcının konuşması ile karakterlerin konuşması arasında belirgin bir farklılaşma söz konusudur. Böylece mimetik etki muhtemelen önceki herhangi bir romancının eserlerinde olduğundan daha yoğundur.

Proust kendi payına bu etkiyi çok daha ileriye itecektir; Balzac'taki varlığına dikkat çekmiş ve biraz abartmış olması, bu türde tüm çarpıtmalarda görüldüğü gibi kendisinin hangi yolu tuttuğunu çok iyi göstermektedir. Açıkçası ondan önce ya da sonra başka hiç kimse ve bildiğim kadarıyla başka hiçbir dilde, karakterlerin üslubunun "nesnelleştirilmesini" (ve bu kez bireyselleştirilmesini) bu denli başarıyla gerçekleştirmemiştir. Bu konuya başka bir yerde eğilmiştim;[37] buna dair ayrıntılı bir inceleme Charlus, Norpois, Françoise vs gibi karakterlerin "psikolojisine" kaçınılmaz atıflarla karşılaştırmalı bir üslup analizi gerektirir. Keza bu hayali (ya da kısmen hayali) pastişlerin tekniği ile *Affaire Lemoine*'daki ya da başka yerlerdeki gerçek pastişlerin tekniği arasında bir karşılaştırma da gerekecektir. Biz burada böyle bir amaç taşımıyoruz. Bu olgunun önemini hatırlatmak yeterlidir fakat dağılımındaki eşitsizliğe de dikkat çekmemiz gerekir. Gerçekten de Proust'un tüm karakterlerinin kendine özgü bir dili olduğunu ve hepsinin de aynı sürekliliğe ve yoğunluğa sahip olduğunu söylemek aşırı ve aceleci bir tutum olur. Hakikat şu ki neredeyse hepsinde en azından bazen bazı eksantrik dil özellikleri, yanlış, lehçe bakımından ya da toplumsal açıdan damgalı bir anlatım tarzı, tipik bir edinim ya da ödünç alma, bir hata, bir gaf ya da bir dil sürçmesi vardır. Bunlardan hiçbirinin dille olan asgari yananlamsal ilişkiden kaçamadığını söyleyebiliriz, belki tek istisna bu şekilde çok az konuşan ve buradaki rolü daha ziyade gözlemci, şifre çözücü ve çırak olan kahramanın kendisidir. İkinci bir düzeyde mükerrer dil özellikleri taşıyan ve bu özellik bir tik ya da kişisel ve/veya sınıfsal işaret olarak kendisine ait olan karakterler vardır: Odette'in İngilizceciliği, Basin'in yakışıksız lafları, Bloch'un mektepli sahte Homeros-

37. Figures II, s. 223-94. Karş. Tadié, *Proust et le roman*, 6. Bölüm.

çulukları, Saniette'in arkaizmi, Françoise'ın ya da Balbec'teki yöneticinin hataları, Oriane'nin kelime oyunları ve taşra ağzı, Saint-Loup'nun sosyal kulüp jargonu, kahramanın annesinin ve büyükannesinin Sévigné üslubu, Prenses Sherbatoff, Bréauté ve Faffenheim'ın telaffuz hataları vs Proust Balzac modeline en çok burada yaklaşır ve o dönemden bu yana en çok taklit edilen pratik budur.[38] En üst düzey hem özgül hem de sürekli olan kişisel üsluptur:[39] Örneğin Brichot (demagog profesörün bilgiçliği ve konuşma dili tutkusu), Norpois (işgüzarca malumu ilam edişleri ve diplomatik lafazanlıkları), Jupien (klasik saflık), Legrandin (yozlaşmış üslubu) ve özellikle de Charlus (hiddetli retorik). "Üsluplu" konuşma, konuşma mimesisinin aşırı biçimidir ve yazar burada karakterini yalnızca sözlerinin anlamı-eğilimi bakımından değil, pastişin abartılı düz anlamlılığı bakımından da (her zaman gerçek metinden biraz daha fazla bireysel dile sahiptir zira "taklit" her zaman özgül niteliklerin birikimi ve vurgulanması yoluyla bir *karikatürdür*) "taklit eder". Böylece Legrandin ya da Charlus her zaman kendisini taklit ettiği ve son olarak kendini karikatürize ettiği izlenimini verir. Dolayısıyla burada mimetik etki tepe noktasına, daha doğrusu üst sınırına varmıştır: "Gerçekçilik" aşırılığının saf gerçekdışılık sınırında bulunduğu noktadır bu. Anlatıcının yanılmaz büyükannesi haklı olarak Legrandin'in "biraz fazla kitabi konuştuğunu" söyler.[40] Geniş bir anlamda bu risk, nihayatinde gölgesiyle bağının daireselliğinde (Platon bundan bahsetmiştir) kendini fesheden aşırı-kusursuz dil mimesislerinin hepsinde hissedilir. Legrandin, Legrandin gibi (başka bir deyişle Legrandin'i taklit eden Proust gibi) konuşur ve konuşma nihayet bizi bunu "alıntılayan" metne (başka bir deyişle, aslında onu oluşturan metne) geri götürür.

38. Malraux bile, kahramanlarından bazılarına dil tikleri katmaktan geri durmamıştır: Katow'un ses düşmeleri, Clappique'in "adamım"ları, Tchen'in "Nong"u, Pradas'ın "somut olarak"ı, Garcia'nın tanım saplantısı vs.

39. Bu demek.değildir ki burada bireysel dil her türlü temsilî değerden mahrumdur: Brichot bir Sorbonne'lu gibi Norpois bir diplomat gibi konuşur.

40. RH I, 51/P I, 67-68/ST, 71.

Bu dairesellik belki de neden üslup özerkliği kadar etkili bir "karakterizasyon" tekniğinin Proust'ta sözcüğün gerçekçi anlamıyla güçlü ve iyi tanımlanmış karakterlerin oluşturulmasıyla sonuçlanmadığını açıklar. Proust karakterlerinin en son sayfalara kadar daha da tanımlanamaz, kavranamaz, "kaçak yaratıklar" olarak kaldıklarını ya da bu hale geldiklerini ve davranışlarındaki tutarsızlığın bunun esas nedeni ve yazarın en dikkatle ayarladığı neden olduğunu biliyoruz. Fakat dillerinin abartılı tutarlığı, bu psikolojik ele avuca sığmazlığı telafi etmek şöyle dursun, çoğu zaman bunu vurgular ve artırır. Bir Legrandin, bir Norpois, hatta bir Charlus, Balbec'teki yönetici, Céleste Albaret ya da uşak Périgot Joseph gibi tali karakterlerin ibretlik kaderinden tamamen kurtulamaz: Kendi diliyle bir olacak denli kaynaşmak. Burada en güçlü sözel varoluş bir yokoluş işareti ve başlangıcıdır. Proust karakteri üslup "nesnelleştirmesi"nin sınırında, bu son derece sembolik ölüm biçimini bulur: Kendi konuşmasında kendi ipini çekmek.

Perspektif

Şimdilik ve metafor yoluyla anlatı perspektifi adını verdiğimiz şey, başka bir deyişle kısıtlayıcı "bakış açısı" tercihinden (ya da tercih etmeyişinden) kaynaklanan ikinci düzenleyici bilgi tarzı, anlatı tekniğiyle alakalı tüm sorunlar arasında, on dokuzuncu yüzyıl sonundan bu yana en sık incelenen tarzdır ve Percy Lubbock'un Balzac, Flaubert, Tolstoy ya da James üzerine bölümleri ya da Georges Blin'in Stendhal'de "alan sınırlamaları" üzerine bölümü gibi tartışılmaz eleştirel sonuçlar doğurur.[41] Fakat benim açımdan konu üzerine teorik eserlerin çoğu (bunlar esasen sınıflandırmadır) benim burada *kip* ve *ses* adını verdiğim şeylerin maalesef birbirine karıştırılmasından, *bakış açısıyla*

41. Georges Blin, Stendhal et les problemes du roman (Paris, 1954). İkinci Bölüm. Konu üzerine "teorik" bir kaynakça için, bkz. Françoise van Rossum-Guyon, "Point de vue ou perspective narrative", *Poetique 4* (1970). Tarihsel açıdan, bkz. Richard Stang, *The Theory of Novel in England, 1850-1870* (New York, 1959), 3. Bölüm; Raimond, *La Crise du roman*, IV. Bölüm.

anlatı perspektifini yönlendiren karakterin kim olduğu sorusu ile çok farklı bir soru olan *anlatıcının kim olduğu* sorusunun, daha basitçe söylersek, "*kim görüyor?*" sorusuyla "*kim konuşuyor?*" sorusunun birbirine karıştırılmasından kaynaklanmaktadır. Bu görünürde bariz ama neredeyse herkes tarafından göz ardı edilen ayrıma daha sonra geri döneceğiz. Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren 1943'te (açıkça ve gayet mutlu bir şekilde "bakış açısı"nın muadili olarak sundukları) *anlatı odağı* başlığı altında aşağıdaki tabloda özetlenen dörtlü bir tipoloji önermişlerdi.[42]

	Olayların içsel analizi	*Olayların dışarıdan gözlemlenmesi*
Hikâyedeki bir karakter olarak anlatıcı	1. Ana karakter hikâyesini anlatır.	2. Tali karakter ana karakterin hikâyesini anlatır.
Anlatıcı hikâyede bir karakter değildir	4. Analitik ya da her şeyi bilen yazar hikâyeyi anlatır	3. Yazar hikâyeyi gözlemci olarak anlatır

Şimdi, yalnızca dikey ayrımın "bakış açısı" (iç ya da dış) ile alakalıyken, yatay ayrımın ses (anlatıcının kimliği) ile alakalı olduğu ve 1 ile 4 arasında (örneğin *Adolphe* ile *Armance* arasında) ve 2 ile 3 arasında (Sherlock Holmes'u anlatan Watson ile Hercule Poirot'u anlatan Agatha Christie arasında) bakış açısı konusunda gerçek bir fark olmadığı açıktır. 1955'te F. K. Stanzel romanda üç tür "anlatı durumu" arasında ayrım yapmıştı: *auktoriale Erzählsituation*, yani "her şeyi bilen" yazar (örnek: *Tom Jones*); *Ich Erzählsituation*, yani anlatıcının karakterlerden biri olması (örnek: *Moby Dick*) ve *personale Erzählsituation*, yani bir karakterin bakış açısına göre "üçüncü şahısla" nakledilen bir anlatı (Örnek: *The Ambassadors*).[43] Burada bir kez daha, ikinci durum ile üçüncü durum arasındaki fark "bakış açısı"

42. Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (New York, 1943), s. 589.

43. F.K. Stanzel, *Narrative Situations in the Novel*, İng. Çev. J. P. Pusack (Bloomington, Indiana, 1971).

farkı değildir (oysa ilki *gerçekten* de bu kıstasa göre tanımlanmıştır) zira Ishmael ve Strether aslında iki anlatıda aynı odak konumunu işgal ederler: Tek farkları birinde odaklı karakterin kendisi anlatıcıyken, diğerinde anlatıcı hikâyede namevcut olan bir "yazar"dır. Aynı yıl Norman Friedman kendi payına sekiz terimlik çok daha karmaşık bir sınıflandırma sunmuştur: "Yazar müdahalelerinin" olduğu ya da olmadığı iki tür "her şeyi bilen" anlatılama (Fielding ya da Thomas Hardy); iki tür "birinci şahıs" anlatısı, ben-tanık (Conrad) ya da ben-başkarakter (Dickens, *Büyük Umutlar*); iki tür "seçici-her şeyi bilen" anlatıcı, yani sınırlı bakış açısı olan anlatıcı, ya "çoklu" (Virginia Woolf, *Deniz Feneri*) ya da tekil (Joyce, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*); son olarak, iki tür saf nesnel anlatı, ki bunlardan ikincisi varsayımsaldır ve dahası ilkinden kolaylıkla ayırt edilemez: "dramatik tarz" (Hemingway, "Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler") ve seçme ya da örgütlemenin olmadığı saf ve yalın kayıt, "kamera".[44] Çok açık ki üçüncü ve dördüncü tür (Conrad ve Dickens) diğerlerinden yalnızca "birinci şahıs" anlatıları olmaları bakımından ayrılmaktadır ve ilk ikisi arasındaki fark (yazarın müdahale etmesi ya da etmemesi: Fielding ya da Hardy) sesle alakalı bir olgu olup bakış açısını değil, anlatıcıyı ilgilendirir. Friedman'ın altıncı türü (*Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*) "sanki hikâyenin içindeki bir karakter tarafından anlatılan ama aslında üçüncü şahısla anlatılan bir hikâye" olarak tarif ettiğini de hatırlatalım. Bu formülasyon, odaklı karakter (James'in verdiği adla, "yansıtıcı") ile anlatıcı arasındaki bariz kafa karışıklığını göstermektedir. Aynı birleştirme bilinçli bir şekilde Wayne Booth tarafından da yapılır. Booth 1961'de aslında ses sorunlarına ayrılan bir denemeye, "Mesafe ve Bakış Açısı" başlığını vermiş (*gizli yazar* ile *anlatıcı* –dramatize edilen ya da dramatize edilmeyen anlatıcı ile güvenilir olan ya da güvenilir olmayan anlatıcı– arasındaki ayrım) ve "yazarın sesinin alabileceği biçimlerin daha zengin bir tablosunu" sunacağını açıkça

44. N. Friedman, "Point of View in Fiction".

ifade etmişti.[45] "Strether" diye devam eder Booth, "büyük oranda kendi hikâyesini 'anlatır' oysa her zaman üçüncü şahısla anılır": O halde bu anlatıcının konumu *Galya Savaşı*'ndaki Caesar'ınkiyle aynı mıdır? Kip ile sesin birbirine karıştırılmasının ne tür güçlüklere yol açtığını görüyoruz. Son olarak, 1962'de Bertil Romberg, Stanzel'in tipolojisini yeniden ele almış ve dördüncü bir tür ekleyerek tamamlamıştı: Davranışçı tarzda nesnel anlatı (Friedman'ın yedinci türü)[46] böylece şu dörtlü şema ortaya çıkmıştı: (1) Her şeyi bilen yazarlı anlatı, (2) bakış açılı anlatı, (3) nesnel anlatı, (4) birinci şahıslı anlatı. Burada dördüncü tür ilk üçünün sınıflandırma ilkesiyle açıkça çelişmektedir. Bu noktada Borges kuşkusuz Çin dolaylarından beşinci bir türden daha bahsederdi: Çok ince bir fırçayla yazılan anlatılardır.

Hem kip hem de ses verilerini hesaba katacak bir "anlatı durumları" tipolojisi tasavvur etmek kuşkusuz meşrudur; meşru olmayan bu tür bir sınıflandırmayı tek bir kategori olan "bakış açısı" başlığı altında sunmak ya da iki belirlenimin bariz bir karışıklık temelinde birbiriyle yarıştığı bir liste çıkarmaktır. Dolayısıyla burada salt kip belirlenimlerini, bizim genelde "bakış açısı" adını ya da Jean Pouillon ve Tzvetan Todorov'un izinden giderek "vizyon" ya da "görünüş" adını verdiğimiz şeyle ilgili belirlenimleri ele almak uygun olacaktır.[47] Bu sınırlılığı belirttikten sonra, üç terimli bir tipoloji konusunda fikir birliği kendiliğinden gelmektedir. İlk terim İngiliz eleştirisinde her şeyi bilen anlatıcılı anlatı adı verilen ve Pouillon'ın "geriden vizyon" adını verdiği, Todorov'un ise *Anlatıcı* > *Karakter* formülüyle (anlatıcı karakterden daha çok şey bilir, daha doğrusu herhangi bir karakterin bildiğinden daha fazlasını *söyler*) sembolize ettiği şeye tekabül eder. İkinci terimde *Anlatıcı* = *Karakter*'dir (anlatıcı yalnızca karakterlerden birinin bildiğini söyler); bu, Lubbock'un

45. Booth, "Distance and Point of View", *Essays in Criticism*, 11 (1961), 60-79.
46. Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, İng. Çev. Michael Taylor ve Harold H. Borland (Stockholm, 1962).
47. Jean Pouillon, *Temps et roman* (Paris, 1946); Todorov, "Les Categories du recit litteraire".

verdiği adla, "bakış açı"lı anlatı ya da Blin'in verdiği adla "sınırlı alan"lı anlatıdır; Pouillon ise "... ile vizyon"lu anlatı adını verir. Üçüncü terimde *Anlatıcı < Karakter*'dir (anlatıcı karakterin bildiğinden daha azını söyler); bu, "nesnel" ya da "davranışçı" anlatıdır, Pouillon'un verdiği adla "dışarıdan vizyon"lu anlatıdır. *Vizyon, alan* ve *bakış açısı* gibi terimlerin fazlasıyla özgül görsel yan anlamlarından kaçınmak adına, burada Brooks'un ve Warren'ın "anlatı odağı" ifadesine denk düşen, biraz daha soyut *odaklanma*[48] *terimini kullanacağım.*[49]

Odaklanmalar

Dolayısıyla (genel olarak klasik anlatının temsil ettiği) ilk türü *odaklanmamış* anlatı ya da *sıfır odaklanmalı* anlatı olarak adlandıracağız. İkinci tür *iç odaklanmalı* anlatı olacak ki bunu da üçe ayırabiliriz: (a) *sabit*; kanonik örnek: her şeyin Strether üzerinden ilerlediği *The Ambassadors*, hatta daha da iyi bir örnek olarak, bir yetişkinler hikâyesinde, anlamını kendisinin kavrayamadığı bir hikâyede "alan sınırlaması" özellikle dramatik olan küçük kızın bakış açısını neredeyse hiç terk etmediğimiz *What Maisie Knew*; (b) *değişken*, örneğin odaklı karakterin ilkin Charles, sonra Emma, ardından yeniden Charles olduğu *Madame Bovary*[50] *ya da çok daha hızlı ve ele avuca sığmaz bir tarzda, Stendhal'de olduğu gibi;* (c) *çoklu*; aynı olayın birkaç mektup yazan karakterin bakış açısına göre anlatılabileceği mektuplu romanlarda

48. *Figures II* çalışmamda Stendhal anlatısı için bu terimi kullanmıştım.

49. Bu üçlü bölünme ile Boris Uspenski'nin kendi genel bakış açısı teorisinin "psikoloji düzlemi" için dörtlü sınıflandırması (*A Poetics of Composition*, İng. Çev. Valentina Zavarin ve Susan Wittig [Berkeley, 1973]) arasında bir benzerlik kurabiliriz (bkz. Todorov'un *Poetique 9* [Şubat 1972]'deki "açıklık getiren" ifadeleri ve belgeleri). Uspenski bakış açılı anlatıda iki türü birbirinden ayırt eder: Daimi olan bakış açısı (tek bir karakterde sabitlenmiştir) ve daimi olmayan bakış açısı. Bu benim sabit ya da değişken iç odaklanma dediğim şeydir ama benim için bunlar yalnızca alt-sınıflardır.

50. Bu konuda, bkz. Lubbock, *The Craft of Fiction*, 6. Bölüm ve Jean Rousset, "Madame Bovary ou le Livre sur rien" *Forme et signification* (Paris, 1962).

olduğu gibi;[51] Robert Browning'in anlatısal şiiri *The Ring and the Book*'un (sırasıyla katil, kurbanlar, davalı, davacı vs tarafından algılandığı şekliyle bir adli vakayı konu almaktadır) birkaç yıl boyunca bu anlatı türünün kanonik örneği olduğunu,[52] sonra yerini *Raşomon* filminin aldığını biliyoruz. Üçüncü türümüz ise *dışsal odaklanmalı* anlatı olacaktır. Bu türün en ünlü örneği ise, iki dünya savaşı arası dönemde yayımlanan ve kahramanın gözümüzün önünde, duygu ya da düşüncelerini bilmemize izin verilmeden icrada bulunduğu Dashiell Hammett romanları ve ayrıca Hemingway'in "Katiller", hatta içebakışı bir bilmece haline getirecek kadar ileri taşıyan "Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler" gibi bazı kısa romanlarıdır. Fakat bu anlatı türünü yalnızca en üst edebi düzeye erişmiş eserlerdeki bir rolle sınırlamamalıyız. Michael Raimond "ilginin bir gizemin bulunmasından kaynaklandığı" entrika ya da macera romanlarında, yazarın "bize tüm bildiklerini hemen söylemediğine" dikkat çeker haklı olarak;[53] aslında Walter Scott'tan Alexandre Dumas ve Jules Verne'e kadar birçok macera romanı açılış sayfalarını dışsal odaklanmayla işler. Mesela Phileas Fogg'u ilkin dışarıdan, çağdaşlarının şaşkın bakışlarından görürüz ve bu insani olmayan gizemlilik Fogg'un cömertliğini ortaya serecek epizoda kadar sürdürülecektir.[54] Fakat on dokuzuncu yüzyılın birçok "ciddi" romanı bu tür muammalı açılış ilahisine başvurur: Balzac'taki örnekleri *Tılsımlı Deri* ya da "Çağdaş Tarihin İçyüzü"dür, hatta kahramanın uzunca bir süre kimliği sorunlu meçhul bir insan olarak gösterildiği *Cousin Pons*'tur.[55] Bu anlatı davranışına başvurmak için başka

51. Bkz. Rousset, "Le Roman par lettres", *Forme et signification*, s. 86.

52. Bkz. Raimond, s. 313-14. Proust bu kitapla ilgilenmişti: bkz. Tadié, s. 52.

53. *La Crise du roman*, s. 300.

54. Aouda'nın kurtarılmasından bahsediyorum, 12. Bölüm. Bir yazarı, en sona kadar gizemini koruyacak bir karaktere ilişkin bu dışsal bakış açısını sonsuza dek sürdürmekten hiçbir şey alıkoyamaz: Melville'in Confidence-Man'de ya da Conrad'ın Narcissus'ta yaptığı budur.

55. İlk baştaki bu "bilgisizlik", roman başlangıcının bir *topos*'u olmuştur, hatta gizem hemen savuşturulduğunda bile. Örneğin *Aşk Eğitimi*'nin dördüncü paragrafında: "On sekizinde, uzun saçlı ve koltuğunun altına bir resim klasörü sıkıştırmış olan delikanlı..." Yazar adeta kahramanını *takdim etmek* için onu

saikler de gösterilebilir: Mesela *Bovary*'deki araba sahnesi için edep (ya da tam bir serseri gibi edepsizlikle oynama), tümüyle dışsal, masum tanığın bakış açısından anlatılır.[56]

Bu son örneğin de kesin olarak gösterdiği gibi odaklanmaya bağlılık tüm bir anlatı boyunca süreklilik göstermek zorunda değildir ve değişken içsel odaklanma zaten çok esnek bir formül olmakla birlikte tüm *Bovary* için geçerli değildir: Araba sahnesinin dışsal odaklanmalı olmasının yanında, aynı zamanda yukarıda belirtme fırsatı da bulduğumuz gibi ikinci kısmı başlatan Yonville görüşü çoğu Balzac tasvirinden daha fazla odaklı değildir.[57] Dolayısıyla bir tekil odaklanma formülü her zaman tüm bir eserle ilgili değil, daha ziyade çok kısa sürebilecek kesin bir anlatı kısmıyla ilgilidir.[58] Dahası farklı bakış açıları arasındaki ayrım her zaman yalnızca saf türler üzerine mülahazaların düşündürebileceği kadar açık değildir. Bir karakterle ilgili dışsal odaklanma bazen bir başkası üzerinden içsel odaklanma olarak da tarif edilebilir: Phileas Fogg üzerine dışsal odaklanma, yeni efendisi tarafından serseme çevrilmiş olan Passepartout üzerinden içsel odaklanmadır aynı zamanda ve ilk terimle tatmin olmanın yegâne nedeni Passepartout'u tanık rolüyle sınırlayan Phileas'ın kahraman statüsüdür. Bu çiftdeğerlilik (ya da tersinebilirlik) tanığın kişiselleşmeyip *Tılsımlı Deri*'de olduğu gibi gayri şahsi, kaypak bir gözlemci olarak kaldığında da aynı derecede

---

tanımıyormuş gibi yapmak zorundadır; bu ritüel biter bitmez, daha fazla gizemlilik halesine büründürmeye çalışmaz: "M. Frédéric Moreau, yeni mezun olmuş..." İki dönem birlikte çok yakın olabilir ama ayrı olmak zorundadır. Örneğin *Germinal*'de hâlâ bu kural işler; burada kahraman ilkin, kendini tanıtana kadar hâlâ herhangi "bir adam"dır: "Adım Etienne Lantier" der ve bundan sonra Zola ona Etienne diyecektir. Diğer yandan James en baştan itibaren kahramanlarıyla yakın bir ilişki kurduğundan onda bu kural işlemez: "Strether'in otele vardığında sorduğu ilk soru..." (*The Ambassadors*); "Kadın, Kate Croy babasının girmesini bekledi..." (*The Wings of the Dove*); "Prens Londra'sını hep sevmişti..." (*The Golden Bowl*). Bu değişiklikler genel bir tarihsel incelemeyi hak ediyor.

56. III, 1. Bölüm. Krş. Sartre, *L'Idiot de la famillle* (Paris, 1971), s. 1277-1282.

57. Sayfa 101.

58. Bkz. Raymonde Debray-Genette, "Du mode narratif dans les Trois Contes", *Littérature*, 2 (Mayıs 1971).

görülebilir. Benzer şekilde değişken odaklanma ile odaklanmama arasındaki bölünmeyi yerleştirmek bazen çok zordur zira odaklanmamış anlatı çoğu zaman, "en fazlasını yapabilen en azını da yapabilir" ilkesiyle uyumlu olarak (unutmayalım ki odaklanma özünde, Blin'in tabiriyle, bir *sınırlamadır*) *arzu edildiği kadar* çok-odaklı olan bir anlatı olarak analiz edilebilir fakat bu hususta hiç kimse Fielding'in tarzını Stendhal'in ya da Flaubert'in tarzıyla karıştıramaz.[59]

Keza içsel odaklanma adını verdiğimiz şeyin tamamen sıkı bir tarzda nadiren uygulandığını da belirtmemiz gerekir. Aslında bu anlatı tarzı ilkesi tüm sıkılığı içinde odaklı karakterin asla dışarıdan tasvir edilemeyeceğini, hatta işaret bile edilemeyeceğini ve düşüncelerinin ya da algılarının anlatıcı tarafından asla nesnel tarzda analiz edilemeyeceğini ima eder. Bu nedenle Stendhal'in bize Fabrice del Dongo'nun ne yaptığını ve düşündüğünü anlattığı şöyle bir paragrafta gerçek anlamıyla içsel odaklanmadan bahsedilemez.

> Tiksintiden ölecek durumda olmasına karşın, Fabrice hiç duraksamadan attan aşağı atladı, kadavranın elini tutup sıkıca silkeledi. Sonra da bitkin bir halde kalkaldı. Yeniden ata binmeye gücü olmadığını sezinliyordu. Ona özellikle dehşet veren o açık gözdü.

Diğer yandan sonraki cümlede odaklanma kusursuzdur zira kahramanın gördüğünü anlatmakla yetinir: "Burnun yanından girip karşı şakaktan çıkan bir kurşun, kadavranın yüzünü korkunç biçimde çirkinleştirmişti. Cesedin bir gözü açık kalmıştı."[60]

---

59. Balzac'ın tutumu daha karmaşıktır. Genellikle Balzac anlatılarını anlatıcının her şeyi bildiği anlatı türüyle özdeşleştirmenin doğru olduğu düşünülse de bunu yapmak biraz önce bir açılış tekniği olarak işaret ettiğim dışsal odaklanmanın oynadığı rolü göz ardı etmek olacaktır; keza bu yaklaşım anlatının bazen Camille ve annesine, bazen M. de Granville'e odaklandığı (bu içsel odaklanmaların ikisi de diğer karakteri ya da grubu gizemli dışsallığıyla yalıtmaya yarar: Merak konusunda ancak okurun kendi merakını kamçılayabilecek bir yeniden düzenleme) *Çifte Aile*'nin ilk sayfalarındaki gibi daha incelikli durumların oynadığı rolü de göz ardı etmektedir.

60. Stendhal, *Parma Manastırı*, Çev. Nesrin Altınova, 1999, Oda Yay., s. 55-56.

Jean Pouillon "...ile vizyon" türünde çok doğru bir şekilde bu paradoksun bulunduğuna dikkat çeker:

> Karakter, içselliği içinde görülmez zira o zaman içsellikten çıkmamız gerekir oysa biz bunun içine çekiliriz ama başkalarıyla ilgili geliştirdiği imgede ve belli oranda bu imge aracılığıyla görülür. Özetle, onu şeylerle ilgili doğrudan farkındalığımızla, etrafımıza (etrafımızı saran ve içimizde olmayan şeylere) ilişkin tutumumuzla kendimizi algıladığımız gibi algılarız. Sonuç olarak, şu yargıda bulunabiliriz: Başkalarının bir imgesi olarak vizyon, ana karakter "*ile* vizyon"un bir sonucu değildir, bu "*ile* vizyon"un kendisidir.[61]

İçsel odaklanma ancak "iç monolog" anlatısında ya da merkezi karakterin mutlak anlamda yalnızca kendi odak konumuyla sınırlı olduğu ve tamamen bu konumdan *çıkarsandığı* Robbe-Grillet'nin o sınır çizgisindeki eseri *Kıskançlık*'ta tümüyle gerçekleşir.[62] Dolayısıyla "içsel odaklanma" terimini zorunlu olarak daha geniş bir anlamda alacağız; Roland Barthes *kişisel* anlatı tarzı adını verdiği şeyin tanımında bu terimin asgari kıstasına dikkat çekmiştir.[63] Barthes'e göre, bu kıstas söz konusu anlatı kısmını "zamir değişikliği dışında herhangi bir söylem değişikliği" ihtiyacı olmadan birinci şahısla yeniden yazabilmektir (tabii eğer zaten birinci şahıstaysa değilse). Yeni "[James Bond] ellili yaşlarında, hâlâ genç gösteren bir adam gördü..." gibi bir cümle birinci şahısa dönüştürülebilir ("... gördüm") ve dolayısıyla bizim için içsel odaklanmaya aittir. Diğer yandan, diye devam eder Barthes, "buz parçasının çıkardığı ses Bond'da ani bir ilhama neden olmuş *görünüyordu*" gibi bir cümle, bariz bir semantik tutarsızlık olmadan birinci şahısa çevrilemez.[64] Burada anlatıcının kahramanın gerçek düşünceleri konusunda

61. *Temps et roman*, s. 79.
62. Ya da Robert Montgomery'nin *The Lady in Lake*'i gibi başkarakterin rolünü kameranın oynadığı sinema filmlerinde.
63. Barthes, "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative", s. 262.
64. Proust *Vadideki Zambak*'ta haklı olarak bir şekilde kendi yolunu bulduğunu söylediği bu cümleyi fark eder: " '...Bir kez daha İndre'yi ve adacıklarını, vadiyi ve yamaçlarını, tutkulu bir hayranı olarak göründüğüm bu yerleri görmek üzere çimenlerden aşağı yürüdüm' " (Marcel Proust, *On Art*, s. 172).

bariz bir bilgisizliği bulunduğundan tipik bir dışsal odaklanma vardır. Fakat bu saf pratik kıstasın uygunluğu bizi bu odaklama ve anlatılamanın iki örneğini karıştırmaya itmemelidir zira bunlar "birinci şahıs" anlatısında bile, yani iki örnek aynı şahıs tarafından üstlenildiğinde bile ayrı ayrıdır (tek istisna birinci şahıs anlatısının şimdiki zamanlı bir iç monolog olduğu durumdur). Marcel "başımı çevirdim, kırk yaşlarında, çok uzun boylu, oldukça iri, simsiyah bıyıklı bir adam gördüm; bir yandan bastonuyla sinirli sinirli pantolonuna vuruyor, bir yandan dikkatle açılmış gözlerle beni seyrediyordu" diye yazdığında,[65] bir yabancıyı fark eden genç Balbec (kahraman) ile on-yirmi yıl sonra bu hikâyeyi anlatan ve bu yabancının Charlus olduğunu (ve yabancının davranışının ne anlama geldiğini) bilen olgun adam (anlatıcı) arasında "şahsın" kimliği işlev farklılığını ve özellikle de bilgi farklılığını gözden kaçırmamalıdır. Anlatıcı hemen her zaman kahramandan daha fazlasını "bilir", üstelik kendisi kahraman olsa bile ve dolayısıyla anlatıcı için kahraman aracılığıyla odaklanma üçüncü şahısta olduğu kadar birinci şahısta da yapay olan bir alan sınırlamasıdır. Proust'ta anlatı perspektifiyle ilgili bu kritik soruna birazdan geri döneceğiz ama öncelikle bu inceleme için vazgeçilmez iki fikri tanımlamamız gerekiyor.

Değiştirmeler

Madame Bovary'de karşılaştığımız türde, bir anlatının seyri içinde gerçekleşen "bakış açısı" farklılıkları odaklanma değişiklikleri olarak analiz edilebilir: Böyle bir durumda değişken odaklanmadan, kısmi alan sınırlamaları olan her şeyi bilirlikten vs bahsedebiliriz. Bu tümüyle savunulabilir bir anlatı seyridir ve James sonrası eleştiri tarafından bir onur meselesi haline getirilen iç bütünlük (tutarlılık) normu açıkça keyfidir. Lubbock romancının "*bazı* düzlemlerde istikrarlı olmasını, benimsediği ilkeyi takip etmesini" ister,[66] ama neden bu yol mutlak özgürlük

65. RH I, 568/P I, 751/ÇAGK, 314.
66. *The Craft of Fiction*, s. 72.

ve tutarsızlık olmasın? Forster[67] ve Booth haklı olarak sözde-Jamesçi kuralların anlamsızlığına dikkat çekmişlerdir ve bugün Sartre'ın Mauriac'a karşı itirazlarını kim ciddiye alır ki?[68]

Fakat odaklanmada bir değişiklik, özellikle de tutarlı bir bağlam içinde yalıtılmışsa, o bağlamı yöneten yasanın varlığını sorgulamadan o kuralın geçici süreliğine ihlali olarak da yorumlanabilir, tıpkı bir klasik müzik bestesinde tonlamadaki anlık bir değişikliğin, hatta mükerrer bir ahenksizliğin bütünün tonlamasını bozmayan bir modülasyon ya da değiştirme olarak tanımlanabilmesi gibi. Bizi hem gramer hem de müzik alanına taşıyan *mode* sözcüğünün ikili anlamından yararlanarak,[69] bütünün tutarlılığı baskın *mode* mefhumunun ilintili kalmasını sağlayacak kadar güçlü kalırken gerçekleşen bu yalıtık ihlal örneklerine *değiştirmeler* adını vereceğim. İki tür değiştirme düşünebiliriz: İlkesel olarak gereğinden daha az bilgi vermek ya da ilkesel olarak bütünü yöneten odaklanma yasasının gerektirdiğinden daha fazla bilgi vermek. İlk türün adı retorikten gelmektedir ve bunu tamamlayıcı anakronilerle ilgili kısımda görmüştük:[70] Yanal atlama ya da *paralipsis*ten bahsediyoruz. İkincisi ise henüz bir ad taşımıyor ve biz buna *paralepsis* adını vereceğiz zira burada artık verilmesi gereken bilgiyi bir kenara koymaktan (*leipo* kökünden –lipsis) değil, tersine bir kenara koyulması gereken bilgiyi alıp (*lambano* kökünden –lepsis) vermekten bahsediyoruz.

Hatırlanacağı üzere, içsel odaklanmadaki klasik paralipsis türü, hem kahramanın hem de anlatıcının bildiği ama anlatıcının okurdan saklama gereği duyduğu odaktaki kahramanın önemli bir eyleminin ya da düşüncesinin atlanmasıdır. Stendhal'in bu mecazdan nasıl yararlandığını biliyoruz[71] ve Jean Pouillon esas kusurunu karakterin önceden çok iyi bilinmesi ve geriye hiçbir

67. E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (Londra, 1927).
68. J. P. Sartre, "François Mauriac and Freedom", *Literary and Philosophical Esssays* içinde, İng. Çev. Annette Michelson (New York, 1955), s. 7-23.
69. Fransızcada *mode* sözcüğü hem kip (gramer) hem de makam (müzik) anlamına gelmektedir.
70. Sayfa 40.
71. Bkz. Figures II adlı çalışmam, s. 183-5.

sürprizin kalmaması olarak gördüğü bu "...ile vizyon" türüne ilişkin olarak tam da bu olgudan dem vurur – Pouillon'un sakil gördüğü bu savunmanın kaynağı budur: Kasıtlı atlama. Somut bir örnek: Stendhal'in *Armance*'ta kahramanın sözde-monologlarının birçoğu aracılığıyla kahramanın esas düşüncesini (cinsel iktidarsızlık) gizlemesi. Bu yapmacık gizemlilik halesi, der Pouillon, eğer Octave dışarıdan görülebilseydi, normal karşılanabilirdi:

> ama Stendhal dışarıda kalmaz; psikolojik analizler yapar ve bu durumda Octave'ın kendisinin kesinlikle bilmesi gereken şeyi bizden saklaması abes kaçmaktadır; eğer üzgünse, nedenini bilir ve bu hüznü düşünmeden duyamaz. Bu nedenle Stendhal bizi bu konuda bilgilendirmek zorundadır ama maalesef bunu yapmaz; okur anladığında bir sürpriz etkisi edinir ama sorun şu ki bir romanda karakterin esas amacı muamma haline gelmek değildir.[72]

Gördüğümüz gibi bu analiz tümüyle çözülmemiş bir sorunun çözümünü varsaymaktadır zira Octave'ın iktidarsızlığı kesin olarak metinde verilmiş bir veri değildir ama bunun burada bir önemi yok: Örneği varsayımıyla birlikte alalım. Bu analiz, şahsen benimsemekten kaçınacağım bazı fikirler de içermektedir. Ne var ki olguyu iyi tasvir etmek gibi bir meziyeti vardır ama elbette bu olgu Stendhal'e özgü değildir. "İki sistemin iç içe geçmesi" dediği şeye ilişkin olarak, Barthes haklı olarak Agatha Christie'de *Sittaford Malikanesi'nin Gizemi* ya da *Roger Ackroyd'un Öldürülmesi* gibi bir anlatıda "düşünceleri"nden cinayetin hatırasını kovarak katil aracılığıyla odaklanmadan oluşan "aldatma"dan bahseder;[73] biliyoruz ki en klasik detektiflik hikâyesi, genel olarak soruşturan detektif üzerinden odaklansa da, çoğunlukla son ifşaata kadar bizden keşiflerin ve çıkarsamaların çoğunu saklar.[74]

72. *Temps et roman*, s. 90.
73. Barthes, "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative", s. 263.
74. Bir diğer şaşmaz paralipsis, Michel Strogoff'ta: II. Kısım 6. Bölüm'den başlayarak, Jules Verne bizden kahramanın çok iyi bildiği şeyi, yani Ogareff'in akkor kılıcıyla kör olmadığını bizden saklar.

Ters değiştirme, aşırı bilgi ya da paralepsis, genel olarak dışsal odaklanmayla yürütülen bir anlatının seyri içinde bir karakterin bilincine bir dalış gerçekleştirmekten oluşabilir. *Tılsımlı Deri*'nin başlangıcında "genç adam mahvolduğunu *anlamadı*" ya da "İngiliz *taklidi* yaptı" cümlelerini böyle alabiliriz;[75] bu cümleler o zamana kadar benimsenen dışsal vizyonun çok ayrık seyriyle çelişmekte ve içsel odaklanmaya tedrici bir geçişi başlatmaktadır. Paralepsis içsel odaklanmada odaklı karakterden başka bir karakterin düşünceleri hakkında ya da bu karakterin göremeyeceği bir sahne hakkında tesadüfi bilgilerden de oluşabilir. *What Maisie Knew*'de Maisie'nin bilemeyeceği Mrs. Frange'ın düşüncelerine ilişkin paragrafı böyle tarif edeceğiz: "Gün ağarmak üzereydi ve Maisie'yi ondan [babasından] koparıp almaktansa ona postalamaktan daha fazla haz duyması gerektiğini görüyordu."[76]

Proust'un anlatısına geri dönmeden önce son bir genel yorum: Odaklanmış bir anlatının verdiği *bilgi* ile okurun buna getirmesi beklenen (ya da davet olmadan getirdiği) *yorumu* birbirine karıştırmamamız gerekir. Maisie'nin anlamadığı ama okurun zorlanmadan deşifre edeceği şeyler gördüğü ya da işittiği sık sık belirtilmiştir. Balbec'te Marcel'e bakan Charlus'ın gözlerinin "dikkatle kocaman açılmış" olması, bilgi sahibi okur için kahramandan tamamen kaçan bir işaret olabilir, tıpkı *Sodom I*'e kadar Baron'un ona dair tüm davranışı gibi. Bertil Romberg, J. P. Marquand'ın *H. M. Pulham, Esquire* romanı gibi bir örneği analiz eder. Bu romanda, saflık derecesinde eşine güvenen bir koca olan anlatıcı, karısı ile onun erkek arkadaşı arasında herhangi bir şeyi yanlış anlamadan aktardığı ama anlamı en anlayışsız okurdan bile kaçmayacak sahnelerde bizzat yer alır.[77] Açıktan bilgi karşısında bu üstü kapalı bilgi fazlalılığı Barthes'ın

75. Garnier, s. 10.
76. Henry James, *What Maisie Knew* (New York: Scribner's, 1908), s. 19.
77. Romberg, s. 119.

indices [belirtiler] adını verdiği[78] ve dışsal odaklanmada da aynı şekilde var olan şeyin tüm temelini oluşturur: "Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler"de Hemingway iki karakteri arasındaki konuşmayı aktarırken, bunu yorumlamaktan tamamen kaçınır; dolayısıyla burada anlatıcı, tıpkı Marquand'ın kahramanı gibi ne aktardığını bilmiyor gibi davranır; bu hiçbir şekilde okuru aktarılanları yazarın niyetleriyle uyumlu şekilde yorumlamaktan alıkoymaz zira bir romancı ne zaman "sırtından aşağı soğuk bir ter boşandığını hissetti" diye yazsa, bunu hiç tereddütsüz "korktuğu" şeklinde yorumlarız. Anlatı her zaman bildiğinden daha azını söyler ama çoğu zaman söylediğinden daha fazlasının bilinmesini sağlar.

Çok-kiplilik

Bir daha tekrarlayalım: "Birinci şahıs"tan yararlanılması ya da daha da iyisi, anlatıcı ile kahramanın tek bir kişide cisimleşmesi[79] anlatıcının kahraman aracılığıyla odaklanmış olduğu anlamına gelmez. Tam tersine, "otobiyografik" anlatıcı türü ister gerçek bir otobiyografiden ister kurmaca bir otobiyografiden bahsediyor olalım –kahramanla bir olmuş olmasından ötürü– kendi adına konuşmaya bir "üçüncü şahıs" anlatısından daha "doğal" yetkilidir. Tristram Shandy'nin mevcut "görüşlerini" (ve dolayısıyla bilgisini) geçmiş "yaşamı"nın anlatısıyla birleştirmesi, Fielding'in *kendi* hayatının izahını Tom Jones'un yaşamının anlatısıyla birleştirmesine kıyasla daha az boşboğazlık içerir. Dolayısıyla kişisel olmayan anlatı Sartre'ın "karakterlerinin *özgürlüğü*" (başka bir deyişle, cehaleti) adını vereceği şeye saygı ve ketumluğa yönelik basit eğilim (eğer bu tekse) nedeniyle içsel odaklanmaya meyleder. Otobiyografik anlatıcı, kendisine ketumluk yükümlülüğü olmadığından, kendisine sessizlik

78. Barthes, "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative", s. 247.
79. Ya da (sonraki bölümde göreceğimiz gibi) anlatıcının ve Watson türünde bir gözlemcinin.

dayatmak için böyle bir nedene sahip değildir. Saygı duyması gereken yegâne odaklanma, anlatıcı olarak mevcut bilgisiyle bağlantılı olarak tanımlanır, kahraman olarak geçmiş bilgisiyle bağlantılı olarak değil.[80] Eğer isterse bu ikinci odaklanma biçimini (kahraman üzerinden odaklanma) seçe*bilir a*ma böyle bir şey yapmasına gerek yoktur; nitekim biz de bu tercihi (yapılması durumunda) paralipsis olarak görebiliriz zira anlatıcı kendisini kahramanın eylem ânında sahip olduğu bilgiyle sınırlamak için sonradan edindiği tüm bilgiyi (çoğu zaman hayati olan bu bilgileri) bastırmak zorundadır.

Proust'un büyük oranda bu abartılı sınırlamayı kendi kendine dayattığı ve *Kayıp Zaman*'ın anlatı tarzının çoğu zaman kahraman üzerinden içsel odaklanma olduğu açıktır (buna dair zaten bir örnek gördük).[81] Alan sınırlamaları, anlık cehaletleri, hatta ve hatta anlatıcının gençlik hataları, naiflikleri, "uçup giden yanılsamalar" olarak gördüğü şeylerle birlikte anlatıyı yöneten, genel olarak söylersek, "kahramanın bakış açısı"dır. Proust, Jacques Rivière'ye yazdığı ünlü bir mektubunda, aklının gerisindeki şeyleri (burada Marcel-anlatıcının zihniyle özdeşleştirilmiştir) nihai ifşa ânına kadar saklama konusunda dikkatli olduğunu vurgular. *Swann*'ın son sayfalarının görünürdeki anlamı (temelde yakın dönemde yaşanmış bir deneyimi aktardığını hatırlayalım), "benim çıkardığım sonucun tersidir" der:

> En nesnel ve aptalca-olmayan sonuca giden yolda görünüşte öznel ve amatörce bir sahnedir bu. Eğer bundan meramımın kırgın bir şüphecilik olduğu sonucu çıkartılırsa, bu kuşkusuz, *Parsifal*'in birinci

80. Elbette bu ayrım ancak klasik otobiyografik anlatı biçimiyle ilintilidir zira burada anlatılama kahramanın bilgisinin kahramanın bilgisinden kayda değer ölçüde farklı olmasını sağlayacak kadar olaylardan sonra gelmektedir. Anlatılama hikâyeyle eşzamanlı olduğunda (iç monolog, günlük, mektup), anlatıcıya iç odaklanma kahramana odaklanmakla aynı kapıya çıkar. J. Rousset mektuplu roman örneğinde bunu iyi örneklendirir (*Forme et signification*, s. 70). Bu konuya ileriki bölümde yeniden değineceğiz.

81. James'in bakış açısı tekniğiyle ve özellikle de Maisie'deki teknikle ilgilendiğini biliyoruz (Walter Berry, N.R.F., *hommage a Marcel Proust* [Paris: Gallimard, 1927], s. 73).

perdesinin sonunda bir karakterin merasimden hiçbir şey anlamadığını ve Guernemanz tarafından kovalandığını gören bir izleyicinin Wagner'in bununla sadece safdilliğin hiçbir yere varmayacağını kastettiğini varsaymasından farksız olacaktır.

Benzer şekilde madlen deneyimi de (fakat bu da yakın dönemdedir) *Swann*'da aktarılır ama açıklanmaz zira hatıra hazzının derin nedeni açıkça söylenmez: "Üçüncü cildin sonuna kadar bunu açıklamayacağım." Şimdilik, kahramanın cehaletine saygı göstermeli ve düşüncesinin evrimini ve yavaş istidat çalışmasını dikkatle ele almalıyız.

> Fakat bir düşüncenin bu evrimini soyut düzlemde analiz etmek yerine, yeniden yaratmayı, yaşatmayı istedim. Bu yüzden hataları hata olarak gördüğümü söylemem gerektiğini düşünmeden resmetmek zorundayım. Okur bunları gerçek olarak gördüğümü düşünüyorsa, vay halimize! İkinci cilt bu yanlış anlamayı artıracaktır. Sonuncusu ise, dağıtacaktır diye umuyorum.[82]

Sonuncu cildin böyle bir işlev görmediğini biliyoruz. Odaklanmanın bariz bir riskidir bu. Stendhal sayfanın dibine notlar düşerek güya bu riskten korunmaya çalışmıştı: "Kahramanın düşüncesi bu, şu an delirmiş ama ıslah olacak."

Proust en çok da odaklanmayı esas sorunla (yani istemdışı hafıza deneyimiyle ve onunla bağlantılı edebi istidatla) alakalı olarak ale almakta dikkatliydi ve erken bir işarette ya da düşüncesizce bir cesaretlendirmede bulunmayı kendisine yasaklamıştı. Marcel'in yazmayı beceremememesinin, iflah olmaz sanat iptilasının, edebiyattan aldığı hazzın giderek azalmasının "kanıtları" Guermantes konağının avlusundaki dramatik dönüm noktasına kadar birikmeye devam eder; erteleme bu noktada çok sıkı olan bir odaklanmayla uzun süredir sürdürüldüğünden çok daha dramatiktir. Fakat müdahalede bulunmama ilkesi başka birçok konuyla da bağlantılıdır: Örneğin eşcinsellik, Montjouvain'deki

82. *Choix de lettres*, haz. Philip Kolb (Paris, 1965), 7 Şubat 1914, s. 197-99.

uyarıcı sahneye rağmen *Sodom*'un ilk sayfalarına dek kahraman için olduğu kadar okur için de yüz kez görülmüş ama hiç tanınmamış bir kıta olarak kalacaktır.

Bu anlatı seyrinin (yani kahraman aracılığıyla odaklanma) en büyük yatırımı, kuşkusuz, *Swann*'ın *Bir Aşkı*'nda kahramanın ve aynı zamanda ikinci derece kahraman Swann'ın aşk ilişkilerinin ele alınmasıdır. Burada içsel odaklanma Abbé Prévost'un *Manon Lesaut*'ta kazandırdığı psikolojik işlevi geri getirir: Başkarakterlerden birinin "bakış açısı"nı sistemli olarak benimsemek, bir yazara, diğerinin duygularını neredeyse tamamen gölgede bırakma ve böylece bu diğeri için, fazla masrafa girmeden, gizemli ve muğlak bir kişilik (Proust'un "kaçak" adını vereceği bir kişilik) yaratma fırsatı verir. Tutkularının her bir ânında bir Odette'in, bir Gilberte'nin, bir Albertine'in iç "hakikati" hakkında Swann ya da Marcel'in bildiğinden daha fazlasını bilmeyiz ve Proust cephesinden hiçbir şey aşkın özündeki öznelliği nesnesinin hiçbir şekilde ele avuca sığmaz oluşundan daha iyi gösteremez: Kaçak insan tanım gereği sevilen insandır.[83] Kahramanın (ve onunla birlikte okurun) ancak uzun süre sonra anlamını keşfedebileceği epizotların (Gilberte'le ilk buluşma, Albertine'in yalan itirafı, leylaklar olayı vs) listesini burada tekrardan sıralamayalım (analepsislerle ilgili olarak düzeltici bir işlevle zaten ifade edilmişti).

Bu geçici bilgisizliklere ya da yanlış anlamalara, kahramanın perspektifleri ile anlatıcının perspektiflerinin çakıştığı bazı kesin saydamsızlık noktalarını eklemeliyiz. Sözgelimi Odette'in Swann'a karşı ya da Albertine'in Marcel'a karşı "gerçek" hislerinin ne olduğunu asla bilemeyeceğiz. *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'dan aşağıya alınan parça, anlatının bu sırrına erilmez kişiler karşısındaki biraz soruşturmacı tutumuna iyi bir örnek mahiyetindedir. Albertine tarafından reddedilen Marcel, böylesine açık sinyaller verdikten sonra neden öpmesine izin vermediğini merak eder:

83. Marcel'in Albertine konusundaki cehaleti için, bkz. Tadie, s. 40-42.

Zaten Albertine'in o sahnedeki tavrını kendi kendime açıklayamıyordum bir türlü. Mutlak iffetlilik varsayımını (başlangıçta Albertine'in benim kendisini öpmeme ve sahip olmama öylesine bir şiddetle karşı koymasını atfettiğim ve aslında arkadaşımın iyiliğine, temeldeki ahlaklılığına ilişkin kavramımda da hiç vazgeçilmez olan varsayımı) defalarca elden geçirdim. Bu varsayım, Albertine'i ilk gördüğüm günkü varsayımıma o kadar zıttı ki! Hem sonra, benden kurtulmak için zili çalarkenki sert davranışı, dört bir taraftan değişik davranışlarla, hepsi bana karşı nazik (tatlı, bazen endişeli, telaşlı, Andree'yi tercih etmemi kıskanan bir nezaket) davranışlarla kuşatılmıştı. Öyleyse niçin akşamı yatağının yanında geçireyim diye davet etmişti beni? Niçin sürekli aşk diliyle konuşuyordu? Bir erkek arkadaşı görme arzusu, onun, kız arkadaşınızı size tercih ettiği korkusu, onu sevindirme isteği, ona romantik bir şekilde, geceyi yanınıza geçirdiğini diğerlerinin bilmeyeceğini söylemek, bu kadar basit bir zevki ona bağışlamıyorsanız ve bu sizin için de bir zevk değilse, neden kaynaklanır? Albertine'in iffetliliğinin bu noktaya varabileceğine inanamıyordum her şeye rağmen acaba o şiddetin sebebi beğenilme merakına mı bağlıydı diye düşünüyordum; mesela üzerinde nahoş bir koku olduğunu düşünerek hoşuma gitmeyeceğinden korkmuş olabilirdi; belki de korkaklıktı sebebi; mesela aşkın gerçekleri konusundaki cehaletiyle, benim sinirsel zafiyet halimin, öpüşme yoluyla bulaşabileceğini zannetmiş olabilirdi.[84]

Bir kez daha, anlatının az çok varsayımsal tarzda sunmaya özen gösterdiği kahraman haricindeki karakterlerin psikolojisine inme girişimlerini odaklanma belirtileri olarak yorumlamalıyız. Örneğin Marcel sorgulayıcısının düşüncesini o kişinin yüzündeki ifadeye göre tahmin ettiğinde:

Cottard'ın, treni kaçırmaktan korkarmışçasına telaşlı gözlerinde, kendisini doğal yumuşak başlılığına kaptırmış olma kaygısı okunuyordu. Soğuk bir yüz ifadesi takınmayı akıl edip etmediğini hatırlamaya çalışıyordu; tıpkı kravatını bağlamayı unutmuş mu diye bakmak için bir ayna arar gibi. Kararsız kalınca, ne olur ne olmaz diye telafi etmek isteyip kabaca cevap verdi.[85]

84. RH I, 703-704/P I, 940-941/ÇAGK, 489-490.
85. RH I, 381/P I, 498/ÇAGKG, 71. Krş. Norpois'li benzer bir sahne, RH I, 367/P I, 478-479/ÇAGKG, 51.

Spitzer'den bu yana,[86] eleştirmenler anlatıcıya varsayımsal olarak içsel odaklanmanın dışına çıkmadan iddia edemeyeceklerini söyleme olanağı tanıyan bu tabirlerin (*belki de, kuşkusuz, adeta, görünüyordu, gözüküyordu*) sık kullanıldığına dikkat çekmişlerdir. Nitekim Marcel Muller bunlara, hakikatini kahramanın ve belki anlatıcının tüm belirsizliklerinin ötesinde, biraz ikiyüzlü bir bahanenin arkasına saklanarak dayatan "romancının 'valla' ben orda değildim' mazeretleri"[87] olarak bakmakta haksız sayılmaz. Zira burada bir kez daha anlatıcı belli bir ölçüde kahraman kadar bilgisizdir, daha doğrusu metnin muğlaklığı bize "belki de"nin bir dolaylı anlatım etkisi mi olduğunu ve dolayısıyla tereddüdün yalnızca kahramana mı ait olduğunu kararlaştırma konusunda olanak tanımaz. Ayrıca belirtmekte fayda var, bu varsayımların genellikle *çoklu* niteliği açıkça dile getirilmemiş prolepsis olarak işlevlerini oldukça zayıflatırken, aynı zamanda odaklanma işaretleri olarak rollerini öne çıkarır. Anlatı bize Charlus'un Mme. de Gallardon'a karşı kabalığına dair üç "belki de" ile başlayan üç açıklama sunduğunda[88] ya da Balbec'te asansörcünün sessizliği eşit derecede sekiz muhtemel nedene yorulduğunda,[89] aslında, gözümüzün önünde Albertine'in neden reddettiğine dair kendine sorular soran Marcel'den daha "bilgili" değilizdir. Burada Proust'u "her canlının sırrının yerine bir dizi küçük sır" koyduğu için Muller'e katılmamız pek mümkün değildir: Proust gerçek saikin sıraladıkları arasında bulunacağı fikrini sunmakla, Muller'e göre, "bir karakterin davranışı her zaman akılcı bir şekilde açıklanabilir" demeye getirmektedir.[90] Oysa çelişkili varsayımların çokluğu daha ziyade sorunun çözülmezliğine ve hiç değilse, anlatıcının sorunu çözmekten aciz olduğuna işaret eder.

86. Leo Spitzer, "Zum Stil Marcel Prousts", Stilstudien içinde (Münih, 1928).
87. Voix narratives, s. 129.
88. RH II, 41/P II, 653/SG, 59.
89. "Ama o hiç cevap vermedi; belki sözlerime şaşırdığından, belki dikkatini işine verdiğinden, belki terbiye icabı, belki kulakları ağır işittiğinden, belki bulunduğu yere saygısından, belki tehlike korkusuyla, belki zihin tembelliğinden, belki de müdürün talimatları uyarınca." (RH I, 505/P I, 665/ÇAGKG, 233.)
90. *Voix narratives*, s. 128.

Proust tasvirlerinin hep kahramanın algısal faaliyetine dayalı olan son derece öznel doğasından zaten bahsetmiştik. Proust tasvirleri katı derecede odaklıdır: "Süreleri" gerçek tefekkürün süresini hiçbir zaman aşmamakla kalmaz, aynı zamanda içerikleri de hiçbir zaman düşünen kişinin gerçekten algıladıklarını aşmaz. Herkesin iyi anladığı bu konuya geri dönmeye gerek yok;[91] yalnızca *Kayıp Zaman*'da kahramanın, genellikle mucizevi bir tesadüf eseri, beklenmedik bir şekilde vardığı ve kendisinin yalnızca bir kısmını algıladığı ve görsel ya da işitsel sınırlılığına anlatının titizlikle riayet ettiği sahnelerin sembolik önemini hatırlatmakla yetinelim: Swann, Odette'in zannettiği pencerenin önündedir, "panjurun aralıklarından" hiçbir şey göremez, yalnızca "gecenin sessizliğinde mırıltı halinde konuşmalar duyabiliyordu";[92] Montjouvain'deki Marcel pencereden iki genç kadın arasındaki sahneye tanıklık eder ama Mlle. Vinteuil'in bakışından bir anlam çıkaramaz ya da arkadaşının onun kulağına ne fısıldadığını duyamaz, "bitkin, sarsak, meşgul, dürüst ve hüzünlü" görüntüsüyle perdeleri ve pencereleri kapamak üzere geldiğinde sahne onun için duracaktır;[93] Marcel bir kez daha, merdiven boşluğundan, sonra yandaki dükkândan Charlus ile Jupien'in "birleşme"sine bakmaktadır ki bunun ikinci kısmı onun için salt işitsel bir algıya indirgenecektir;[94] Marcel yine, beklenmedik bir şekilde, "koridora açılan küçük oval bir pencere"den Jupien'in erkek genelevinde Charlus'un kırbaçlanışını görür.[95] Eleştirmenler bu durumların pek ihtimal dahilinde olmadığını ve bakış açısı ilkesine verdikleri gizli zarara ısrarla dikkat çekmişlerdir[96] ve

91. Proust tasvirlerinin "perspektifçiliği" hakkında, bkz. Raimond, s. 338-43.
92. RH I, 209-211/P I, 272-275/ST, 275.
93. RH I, 122-125/P I, 159-163/ST 160-164.
94. RH II, 8-9/P II, 609-610/SG 15.
95. RH II, 959/P III, 815/YZ, 124.
96. En başta da Proust, belli ki eleştirilere önceden yanıt verme (ve şüpheleri başka yöne çekme) kaygısıyla: "Gerçekten de şahit olduğum bu tür bütün olayların, sanki böyle keşifler, kısmen kaçak da olsa, mutlaka çok tehlikeli bir eylemin mükâfatı olmalıymışçasına, son derece ihtiyatsızca, akla hayale gelmeyecek bir mizanseni olurdu." (RH II, 8/P II, 608/SG, 14.)

haklı olduklarını teslim etmek gerekir fakat öncelikle burada her türlü aldatmacada olduğu gibi kuralın zımnen tanındığını ve onandığını görmemiz gerekiyor: Bu akrobatik boşboğazlıklar, çok belirgin alan sınırlamalarıyla, kahramanın kendi merakını dindirme ve bir başkasının varoluşuna nüfuz etme deneyimlerinin zorluğuna tanıklık etmektedir. Dolayısıyla bunların içsel odaklanma bağlamında değerlendirilmeleri gerekir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi bu kurala riayet edilmesi bizim paralipsis adını verdiğimiz o aşırı alan sınırlaması biçimine dönüşecek kadar ileri gider: Marcel'in düşese duyduğu arzunun sonlanması, Swann'ın ölümü, Combray'deki küçük kız-kuzen epizodu bize bazı örnekler sunmuştur. Bu paralipsislerin varlığını ancak sonradan anlatıcının ifşaatları sayesinde bildiğimiz doğrudur, dolayısıyla kendi payına eğer kahraman üzerinden odaklanmayı otobiyografi biçiminin gerektirdiği şey olarak düşünürsek paralepsise borçlu olacağı bir müdahaleyle bilinir hale getirilmektedir. Halbuki biz bunun böyle olmadığını ve bu çok yaygın inanışın bir o kadar yaygın bir yanlış olan bu ikisinin birbirine karıştırılmasından kaynaklandığını daha önce görmüştük. "Birinci şahıs" anlatısının mantıksal olarak ima ettiği yegâne odaklanma anlatıcı üzerinden odaklanmadır ve *Kayıp Zaman*'da bu ikinci anlatı tarzı, birazdan göreceğimiz gibi ilkiyle yan yana yer alır.

Bu yeni perspektifin bariz bir tezahürü sıra/düzen üzerine bölümde karşılaştığımız *önceden duyurmalardır*. Montjouvain'deki sahne hakkında bu sahnenin sonradan kahramanın yaşamında belirleyici bir etkide bulunacağı söylendiğinde, bu tür bir duyurma kahramanın işi olamaz, elbette anlatıcının işi olmalıdır; tıpkı daha genel olarak, bir kahramanın bilgi kapasitesini her zaman aşan (kâhince rüyalarda olduğu gibi doğaüstü güçlerin müdahalesi haricinde) tüm prolepsis biçimleri gibi. Aynı şekilde, "*geçen sürede şunu öğrendim*"[97] türünde ifadelerin verdiği tamamlayıcı

97. RH I, 148/P I, 193; RH I, 1057/P II, 475; RH I, 1129/P II, 579; RH II, 290/P II, 1009; RH II, 506/P III, 182; RH II, 607/P III, 326; RH II, 995/P III, 864 vb. "Bana dendiğine göre" türünde bilgiden farklıdır bu (mesela Swann'ın Bir Aş-

bilgiler (bunlar kahramanın sonraki deneyimlerine, başka bir deyişle anlatıcının deneyimine aittir) öngörüden kaynaklanır. Bu tür müdahaleleri "her şeyi bilen anlatıcı"ya indirgemek doğru olmaz:[98] Bunlar yalnızca otobiyografik anlatıcının kahraman tarafından hâlâ bilinmeyen olguların aktarımından aldığı payı temsil eder ama kahraman bu bilgileri edinene kadar anlatıcı bunlardan bahsetmeyi ertelemek zorunda olduğunu düşünmez. Kahramanın bilgisi ile romancının her şeyi bilirliği arasında anlatıcının bilgisi vardır ki anlatıcı bu bilgiyi kendi istediği gibi kullanır ve ancak gerekli gördüğünde bilgiyi saklar. Eleştirmen bu tamamlayıcı bilgilerin uygun olmadığı itirazını yöneltebilir ama otobiyografi biçimiyle yazılmış bir anlatıda meşruiyetini ya da inanılırlığını sorgulayamaz.

Öte yandan bunun yalnızca açık ve kabul edilmiş bilgi veren prolepsisler için doğru olmadığını kesinlikle kabul etmek zorundayız. Marcel Muller bile, "... olduğunu bilmiyordum"[99] türünde bir ifade (kahraman üzerinden odaklanma açısından gerçek bir zorluk) "*o günden sonra öğrendim* anlamına gelebilir ve bu iki 'ben', hiç kuşkusuz, başkarakterin düzleminde yolculuğumuza devam etmemizi sağlar" der. Şöyle devam eder Muller: "Muğlaklık sıktır ve belli bir bilgi parçasını romancıya mı yoksa anlatıcıya mı atfetmek gerektiği çoğu zaman keyfi şekilde kararlaştırılır."[100] Kanaatimce buradaki yöntemsel doğruluk bizi, en azından belli bir süreliğine, (her şeyi bilen) "romancı"ya yalnızca gerçekten anlatıcıya atfedemeyeceğimiz bilgileri atfetmeye zorlamaktadır. Bu örnekte Muller'in "duvarların arasından geçebilen romancı"ya[101] atfettiği belli birtakım bilgilerin önyargısız bir şekilde başkarakterin sonradan edindiği bilgilere dahil

---

kı'nda) zira bu bilgi kahramanın bilgi tarzlarından (kulaktan dolma) biridir.

98. Muller'in doğru bir şekilde tespit ettiği gibi: "Elbette anlatıcının kendi geçmişinden avans çekerek kahramanın geleceğine dair önceden bilgi verdiği örnekleri (bir dolu örneği) bir kenara bırakıyoruz. Bu tür durumlarda romancının her şeyi bildiğinden bahsedilemez" (*Voix narratives*, s. 110).

99. RH I, 1111/P II, 554; RH II, 288/P II, 1006.

100. *Voix narratives*, s. 140-1.

101. *Voix narratives*, s. 110.

olduğunun söylenebileceğini görüyoruz: Sözgelimi Charlus'un Brichot'un sınıfına ziyaretleri ya da Marcel Guermantes davetine katıldığı sırada yaşanan Berma epizodu ve hatta Swann'ın ziyaretinin akşamında akrabalar arasında geçen diyalog (tabii eğer kahramanımız gerçekten söylenenleri duyamadıysa).[102] Benzer şekilde, Charlus ile Morel arasındaki ilişkilere dair birçok ayrıntıya anlatıcı hiçbir şekilde vakıf olamaz.[103] Aynı varsayım Basin'in sadakatsizlikleri, Dreyfusçuluğa dönmesi, Odette'le ileri dönemdeki ilişkisi, M. Nissim Bernard'ın mutsuz aşk ilişkileri vs için de geçerlidir;[104] birçok boşboğazlık ve birçok dedikodu, ister doğru olsun ister yanlış, Proust evreninde olasılık dışı değildir. Son olarak, kahramanın Swann ile Odette arasındaki eski aşk ilişkisine dair bilgisinin bu tür bir hikâyeye atfedildiğini hatırlayalım; bu bilgi o kadar kesindir ki anlatıcı biraz sakil görünebilecek bir tarzda bahaneler üretmesi gerektiğini düşünür[105] ve dahası bu anlatı-içindeki-anlatıda Swann üzerinden odaklanmayı açıklayabilecek yegâne varsayımı harcamaz: Yani, sonraki ara duraklar ne olursa olsun, ilk kaynak ancak Swann'ın kendisi olabilirdi.

Gerçek zorluk anlatının bize hemen o yerde ve algılanır bir dolambaca başvurmadan kahramanın bizzat var olduğu bir sahnenin seyri içinde başka bir karakterin düşüncelerini aktardığında ortaya çıkar: Opera'da Mme. de Cambremer, Guermantes davetindeki teşrifatçı, Fronde tarihçisi ya da Villeparisis davetindeki arşivci, Oriane'lerdeki yemek sırasında Basin ya da Bréauté.[106] Aynı şekilde bariz bir ara durak olmadan Swann'ın

102. RH II, 583/P III, 291-292; RH II, 1098-1101/P III, 995-999; RH I, 26-27/P I, 35.

103. İzahı doğrulanan Maineville genelevindeki uygunsuz sahne de dahil (RH II, 343/P II, 1082/SG, 492)

104. RH İI, 101/P II, 739/SG, 148; RH II, 1113-1115/P III, 1015-1018/YZ, 319-322; RH II, 182/P II, 854-855/SG, 268.

105. RH I, 143/P I, 186/ST, 191.

106. RH I, 753-754/P II, 56-57/GT, 47-48; RH II, 29/P II, 636/SG, 42; R H I, 869/P II, 215/GT, 168; RH I, 893/P II, 248/GT, 212; RH I, 1090/P II, 524/GT, 439; RH I, 1025-1026/P II, 429-430/GT, 370-371.

karısı hakkındaki hislerine ya da Saint-Loup'nun Rachel hakkındaki hislerine,[107] hatta Bergotte'un ölüm döşeğindeki son düşüncelerine[108] (sık sık belirtildiği üzere, bu bilginin Marcel'e aktarılmış olması olanaksızdır zira kimsenin bu bilgiyi edinmesi –çok sağlam bir nedenle– mümkün değildi) erişim olanağına sahibiz. Bu, tüm paralepsisleri sonlandıracak bir paralepsistir; hiçbir varsayım bunu anlatıcının bildiklerine indirgeyemez ve gerçekten de "her şeyi bilen" romancıya atfedilmesi gerekir– Proust'un kendi anlatı "sistemi"nin sınırlarını aşabileceğini kanıtlamak için yetecek bir örnek.

Fakat paralepsisin oynadığı rolü, fiziksel bir olanaksızlık sunan yegâne örnek olduğu gerekçesiyle yalnızca bu sahneyle sınırlandıramayız. Belirleyici kıstas maddi olanak, hatta psikolojik inanılırlıktan çok metnin bütünlüğü ve anlatının tonlamasıdır. Mesela Michel Raimond, Charlus'un Cottard'ı yandaki bir odaya götürüp, herhangi bir tanık olmadan konuştuğu sahneyi her şeyi bilen romancıya atfeder.[109] İlkesel olarak bizi bu diyaloğun, tıpkı diğerleri gibi[110] Marcel'e Cottard tarafından aktarıldığını varsaymaktan hiçbir şey alıkoyamaz ama yine de bu pasajın okunması ara durakların olmadığı dolaysız bir anlatılama fikri sunar ve aynısı önceki paragrafta bahsettiklerimin hepsi ve daha birçoğu için geçerlidir. Tüm bunlarda Proust açıkça otobiyografik anlatıcının kurmacasını ve anlatısını üçüncü bir kipte-tarzda, bu demektir ki sıfır odaklanmayla, başka bir deyişle klasik romancının her şeyi bilen anlatıcısıyla ele almak için bunun gerektirdiği odaklanmayı –ve dahası, onun abartılı biçimi olan kahraman üzerinden odaklanmayı– unutur ya da göz ardı eder. Geçerken belirtelim, eğer *Kayıp Zaman* –hâlâ bazı insanların görmek istediği gibi– gerçek bir otobiyografi olsaydı, bu imkân-

107. RH I, 398-401/P I, 522-525/ÇAGKG, 94-97; RH I, 801/P II, 122; RH I, 826/P II, 156/GT, 145; RH I, 830-831/P II, 162-163/GT, 151-152.
108. RH II, 509/P III, 187/M, 183.
109. RH II, 335-336/P II, 1071-1072/SG, 484-485. Raimond, s. 337.
110. Örneğin Verdurin'ler arasında Saniette hakkında geçen konuşma, RH II, 607/P III, 326/M, 322.

sız olurdu. *Ben* ve ötekilerin aynı düzlemde, sanki anlatıcı bir Cambremer ile, bir Basin ile, bir Bréauté ile ve kendi geçmişteki "benliği" ile tastamam aynı ilişkiye sahipmiş gibi ele alındığı bu sahneler –"bakış açısı"nın şiddetli savunucuları için sanırım bu bir skandaldır– buradan kaynaklanmaktadır: "Mme de Cambremer, Swann'ın şöyle dediğini hatırlıyordu.../ Mme de Cambremer, iki kuzininin ne tür tuvaletler giymiş olduklarını görmeye çalışıyordu.../ Mme de Cambremer tam olarak nasıl olduğunu anlamaya çalışıyordu .../ Kendi payıma ben hiçbir zaman şundan şüphe etmedim...."[111] Çok açık ki böyle bir metin Mme. de Cambremer'in düşünceleri ile Marcel'in düşünceleri arasındaki karşıtlık üzerine, sanki orada bir yerde benim düşüncemin ve başka birinin düşüncesinin gözüme bakışımlı görüneceği bir nokta varmış gibi inşa edilmiştir: Ünlü Proustçu öznelcilik imgesini biraz bozacak olan gayri-kişiselleştirmenin tepe noktası. Görülür ve işitilir eylemlere ilişkin olarak (Marcel üzerinden) çok sıkı odaklanmadan zaten bahsettiğimiz, duygu ve düşünceler için ise tamamen Mlle. Vinteuil üzerinden odaklanmanın olduğu Montjouvain'deki sahnenin devamına böyle varıyoruz:[112] "... diye hissetti ... diye düşündü ... kendini patavatsız buldu, hassas yüreği paniğe kapıldı ... diye tahmin etti ... olduğunu fark etti" – sanki tanık her şeyi göremiyor ve işitemiyor ama yine de tüm düşünceleri önceden kestirebiliyormuş gibi. Fakat hakikat şu ki burada birbiriyle çarpışmadan birbirine karşı çıkan iki gerçeklik düzlemindeki iki eşzamanlı yasa söz konusudur.

Bu *çifte odaklanma*[113] kuşkusuz tüm pasajı düzenleyen karşıtlığa tekabül etmektedir (tıpkı "utangaç bakire" ve "kaba ve muzaffer savaşçı" Mlle. Viteuil'in tüm karakteri gibi), bu

111. RH I, 754/P II, 57/GT, 49.

112. Arkadaşı üzerinden odaklanan bir cümle (RH I, 125/P I, 163/ST, 161-162) hariç, bir "muhtemelen" (RH I, 123/P I, 161/ST, 158) ve "gayet olabilir" (RH I, 125/P I, 162/ST, 159).

113. B.G. Rogers, *Proust's Narrative Techniques* (Cenevre, 1965), s. 108, "öznel" kahraman ile "nesnel" anlatıcı arasındaki eşzamanlılıkla ilgili olarak "çifte vizyon"dan bahseder.

karşıtlık eylemlerin acımasız ahlaksızlığı (kahraman-tanık tarafından algılandığı biçimde) ile yalnızca Tanrı'nın kendisi gibi eylemlerin ötesini görebilen ve bedeni ve ruhu konuşturabilen bir her-şeyi-bilen anlatıcının ortaya serebileceği aşırı incelikli hisler arasındaki karşıtlıktır.[114] Fakat bu neredeyse hiç tasavvur edilemeyen birliktelik Proust'un tüm anlatı pratiğinin bir simgesi olarak hizmet görebilir; bu pratik doğru olup olmadığını düşünmeden ve adeta bunun farkında olmadan aynı anda üç odaklanma tarzında işler, keyfine göre kahramanın bilincinden anlatıcısının bilincine geçer ve sırayla en çeşitli karakterlerinin bilincini işgal eder. Bu üçlü anlatı konumu klasik romanın basit her-şeyi-bilen anlatıcısıyla karşılaştırılamaz zira Sartre'ın Mauriac'ı reddettiği için eleştirdiği gibi gerçekçi yanılsamanın koşullarını reddetmekle kalmaz, aynı zamanda insanın aynı anda hem içinde hem dışında olamayacağını gerektiren "ruhun bir yasası"nı da ihlal eder. Yukarıda bahsedilen müzik metaforuna yeniden başvuracak olursak, her türlü ihlalin (paralipsisler ve paralepsisler) değiştirmeler olarak tanımlanabileceği bir tonlama (ya da "kip") sistemi ile artık hiçbir yasanın geçerli olmadığı ve bizatihi ihlal mefhumunun eskidiği bir atonal ("kip"in olmadığı?) sistem arasında, *Kayıp Zaman*'ın ara bir duruma örnek teşkil ettiğini söyleyebiliriz: Bir süreliğine ve aynı yıl (1913) *Bahar Ayini* tarafından icat edilen çok tonlu (çok-kipli) sistemle karşılaştırılabilen çoklu bir durum. Fakat bu karşılaştırmayı çok ileriye götürmemeliyiz;[115]

114. Bu sahnenin teknik ve psikolojik veçheleri hakkında, Muller'in muhteşem yorumlarına bakınız (s. 148-53). Muller özellikle de kahramanın annesi ile büyükannesinin bu ana-kız "sadizm" ediminin dolaylı yoldan ama yakından parçası olduğuna dikkat çeker. Bu edimin Proust'taki kişisel yansımaları muazzamdır ve çok açık bir şekilde Les Plaisirs et les jours'un "Confession d'eune jeune fille"ini ve "Sentiments filiaux d'un parricide"ini hatırlatır.

115. Mayıs 1922'de Proust ile Stravinski (ve Joyce) arasında ayarlanan buluşmanın nasıl bir fiyaskoyla sonuçlandığını biliyoruz (George Painter, *Proust: The Later Years* [New York: Atlantic-Little, Brown, 1965], s. 340-42). Proust'un anlatığı pratiği ile aynı dönemde kübizmin çok iyi dışavurduğu o çoklu ve üst üste bindirilmiş vizyonlar arasında da bir benzerlik kurabiliriz. Propos de peintre'nin

Proust anlatısının *çok-kiplilik* adını verdiğimiz bu tipik ve çok belalı özelliğine ışık tutması yeterlidir.

Bu muğlak –daha doğrusu karmaşık– ve kasten örgütlenmemiş konumun yalnızca odaklanma sistemini değil, *Kayıp Zaman*'ın tüm kip pratiğini de karakterize ettiğini hatırlatarak bu bölümü bitirelim: Eylemlerin anlatı düzeyinde, en ileri mimetik yoğunluk ile bir anlatıcının varlığının eşzamanlı mevcudiyeti, ki bu ilkesel olarak romanlardaki mimesise karşıdır; karakterlerin üslup özerkliğiyle yoğunlaşan (diyalojik mimesisin tepe noktası) ama nihayet karakterleri muazzam bir sözel oyuna dahil eden (edebi keyfiliğin tepe noktası, gerçekçiliğin karşıtı) doğrudan anlatımın egemenliği; son olarak, anlatı temsilinin tüm mantığını sarsan teorik açıdan uzlaşmaz odaklanmaların eşzamanlılığı. Anlatıcının faaliyetine, daha doğrusu varlığına bağlı olan bu kipin altüst edildiğini, anlatı kaynağının, anlatıdaki anlatılanın bu rahatsız edici müdahalesini tekrar tekrar gördük. Şimdi, bu zamana kadar sık sık karşılaştığımız bu son edimi incelememiz gerekiyor: *Ses*.

önsözünden şu satırlar bu tür bir portreden mi bahsetmektedir: "aslında Cocteau'nun yüz hatlarını böylesine soylu katılıkta bir portrede yoğunlaştırmış olan muhteşem Picasso..." (*Essais et articles*, Pléiade, s. 580; "Preface to Jacques Emile Blanche's Propos de Peintre: De David à Degas", *Proust: A Selection* içinde, s. 253)?

5
Ses

Anlatılama Edimi

"Ben uzun zaman, geceleri erken yattım": Böyle bir ifadenin (mesela "Su 100°C'da kaynar" ya da "Bir üçgenin iç açıları toplamı iki dik açının toplamına eşittir" gibi ifadelerden farklı olarak) ancak onu telaffuz eden kişiye ve telaffuz edildiği duruma bağlı bir şekilde yorumlanabileceği açıktır. Buradaki *ben* sadece bu kişiye atıfla tanımlanabilir ve anlatılan "eylem"in geçmişte kalmış olduğu ancak ifadenin telaffuz edildiği an ölçü alınarak söylenebilir. Benveniste'in o iyi bilinen terimleriyle söylersek, *hikâye* burada *söylem*den ayrı değildir ve pratikte

bunun hep böyle olduğunu göstermek çok zor değildir.[1] "Napoléon Saint Helena'da öldü" gibi geçmiş zaman kipindeki bir tarihsel anlatı türü bile hikâyenin kendisinin anlatılamayı öncelediğini gösterir ve "Su 100°C'da kaynar" (yinelemeli anlatı) ifadesindeki geniş zaman kipinin göründüğü kadar zamandışı olduğundan da emin değilim. Ne var ki bu çıkarımların önemi ya da ilintililiği aslen değişkendir ve bu değişkenlik en azından etkin bir değere sahip olan farklılıkların ve karşıtlıkların gerekçesi ya da dayanağıdır. *Gambara* ya da *Gizli Başyapıt*'ı okurken sadece hikâyeyle ilgilenirim ve onu kimin, nerede ve ne zaman anlattığını bilmek pek de umrumda olmaz fakat *Facino Cane*'yi okurken, anlattığı hikâyedeki anlatıcının varlığını hiçbir zaman görmezden gelemem; *Nucingen Bankası*'nda yazar dikkatimi konuşan Bixiou'ya ve hitap ettiği dinleyici kitlesine çekmeyi özellikle iş edinir; *Kırmızı Han*'da ise, kuşkusuz, Hermann'ın anlattığı hikâyenin öngörülebilir gidişatından ziyade, Taillefer adındaki dinleyicinin tepkilerine odaklanırım zira burada anlatı iki katmanlıdır ve dramanın heyecanının hissedildiği esas yer ikinci, yani *anlatıcının var olduğu* katmandır.

Ses kategorisi altında arayacağımız şey işte bu çeşit bir etki olacak: "Yüklemin özneyle ilişkisi bakımından eylem tarzı" der Vendryès –özne burada hem eylemi gerçekleştiren ya da ona maruz kalan, hem de onu aktaran kişiyi, hatta gerektiğinde bu anlatılama etkinliğine pasif de olsa iştirak eden tüm kişileri belirtir. Dilbilimin, Benveniste'in *dilde öznellik*[2] *dediği şeyi izah etme görevine, başka bir deyişle bildirimlerin analiziyle, bu bildirimler ile onları üreten edimler –bugün verdiğimiz adla, sözcelenmeleri–* arasındaki ilişkilerin analizine geçişle ilgilendiğini biliyoruz. Görünen o ki poetika, anlatı söylemini üreten edime (koşut terim olan *anlatılama* ile karşıladığımız bu edime) yaklaşırken benzer bir zorluk yaşamaktadır. Bu zorluk, bu edimin özerkliğini, hatta sadece özgüllüğünü tanıma ve saygı duyma hususundaki,

1. Bu konuyla ilgili *Figures II* çalışmama bakınız, s. 61-69.
2. Benveniste, "Subjectivity in Language", *Problems*, s. 223-30; Genel Dilbilim Sorunları, "Dilde Öznellik Üstüne", s. 179-187.

elbette bilinçsiz sayılacak türde bir tereddütte özellikle görülmektedir. Bir yandan, eleştirmenler, daha önce de belirttiğimiz üzere, anlatısal sözceleme sorunlarını "bakış açısı" sorunlarına indirgiyorlar; diğer yandan da anlatılama edimini "yazma" edimiyle, anlatıcıyı yazarla, anlatının alıcısını ise eserin okuruyla bir tutuyorlar:[3] Bu karışıklık belki tarihsel anlatılarda ya da gerçek otobiyografilerde mazur görülebilir ama anlatıcının rolünün doğrudan yazar tarafından benimsense bile kurmaca olduğu ve varsayılan anlatılama durumunun, kendisine işaret eden yazma (ya da dikte etme) eyleminden çok farklı olabileceği bir kurmaca anlatısından bahsederken aynısı geçerli değildir. Bize Manon ile Des Grieux'nün aşkını anlatan Abbé Prévost değildir, hatta *Mémoires d'une homme de qualité*'nin yazarı varsayılan Marquis de Renoncourt da değildir; "ben"in yalnızca Grieux'yü işaret edebileceği ve "burada" ya da "şimdi"nin *Manon Lescaut*'nun gerçek yazarı tarafından yazıldığı koşullara değil, onun anlatılamasına ait zamansal-mekânsal koşullara gönderme yaptığı sözlü bir anlatı içindeki Des Grieux'nün ta kendisidir. *Tristram Shandy*'deki yazma durumuna yapılan atıflar bile Sterne'in (gerçek) yazma edimine değil, Tristram'ın (kurmaca) yazma edimine değinir fakat daha ince ve bir o kadar da radikal olanı, *Goriot Baba*'nın anlatıcısı –her ne kadar birçok yerde onun görüşlerini dillendirse de– Balzac "değildir" çünkü bu yazar-anlatıcı bir şekilde Vauquer pansiyonunu, onun ev sahibesini ve pansiyonerlerini "bilen" bir kişiden ibaretken, Balzac'ın kendisinin yaptığı tek şey bunları tahayyül etmektir; bu anlamda, elbette, kurmaca bir hikâyedeki anlatılamanın koşullarının hikâyenin yazıldığı koşullara *asla* indirgenemeyeceği açıkça görülmektedir.

Dolayısıyla, hâlâ bakmamız gereken yer, onun üretmiş olduğu düşünülen anlatı söyleminde bıraktığı –bıraktığı farz edilen– izlere göre bu anlatılama edimidir. Fakat edimin tek bir anlatı boyunca zorunlu bir şekilde özdeş ve sabit kalması gerekmediğini söylemeye lüzum yok. *Manon Lescaut*'nun büyük bölümü Des

3. Örneğin, Todorov, "Les Catégories du récit littéraire", *Communication 8*, s. 146-147.

Grieux tarafından anlatılır ama bazı sayfalar M. de Renoncourt'a kayar; oysa *Odysseia*'nın büyük bir bölümü "Homeros" tarafından anlatılır fakat IX-XII. kitaplar Ulysses'e aittir; barok roman (*Binbir Gece Masalları* ve *Lord Jim*) ise bizi çok daha karmaşık durumlarla karşı karşıya bırakmıştır.[4] Anlatı analizi elbette bu tür değişiklikleri –ya da süreklilikleri– inceleme görevini üstlenmelidir zira Ulysses'in serüvenlerinin iki farklı anlatıcı tarafından anlatılması ne kadar kayda değerse, Swann'ın ve Marcel'in aşklarının tek bir anlatıcı tarafından anlatılması da o kadar dikkate değerdir.

Bir anlatılama durumu, diğer başka durumlar gibi analizin ya da sadece tasvirin, anlatılama edimi, onun başkarakterleri, zamansal-mekânsal belirlenimleri, aynı anlatıda yer alan diğer anlatılama durumlarıyla olan ilişkileri, vb unsurlar arasındaki sıkı ilişkiler ağının parçalanması dışında *ayırt edilemeyeceği* karmaşık bütündür. Serimleme talepleri bizi böylesi kaçınılmaz bir şiddet eylemine zorlar zira eleştirel söylem, tıpkı diğer söylemlerde olduğu gibi her şeyi tek bir seferde söyleyemez. Dolayısıyla burada bir kez daha, sırasıyla, esas işleyişi eşzamanlı olan tanımlamaya dair unsurlara bakacağız: Bu unsurları çoğunlukla *anlatılama zamanı, anlatı düzeyi* ve *"şahıs"* kategorileri (yani, anlatıcı –ve gerektiğinde onun ya da onların anlatılan[lar]ı[5]– ile anlattığı hikâye arasındaki ilişkiler) ile birleştireceğiz.

---

4. *Binbir Gece Masalları*'yla ilgili olarak, bkz. Todorov, "Narrative-Men", *Poetics of Prose* içinde: "[İçine yerleştirme ile ilgili] kayıt, kanlı sandığın hikâyesini bize sunan anlatı tarafından tutuluyormuş gibi görünüyor. Burada

Şehrazat der ki
Cafer der ki
terzi der ki
berber der ki
kardeşi (altı kardeşi var) der ki...

En sondaki hikâye beşinci dereceden bir hikâyedir" (s. 83). Ne var ki burada kullanılan "içine yerleştirme" terimi, her bir hikâyenin kendinden önceki hikâyeden daha yüksek bir "derece"ye sahip olması –zira onun anlatıcısı bir önceki hikâyenin bir karakteridir– durumunun tam olarak hakkını vermez çünkü hikâyeler anlatılama ediminde bir sıçrama gerçekleşmeden arasözler yoluyla, aynı düzeyde de "içine yerleştirilmiş" olabilir: Bkz. *Fataliste*'de Jacques'ın parantezleri.

5. Bu terimi, A. J. Greimas'nın (*Sémantique structurale*, Paris, 1966, s. 177) önerdiği gönderici-alıcı karşıtlığını model alarak, anlatının alıcısı olarak adlandıracağım.

Anlatılama Zamanı

Altında yatan nedenleri anlayamasak da dillerin (ya da en azından Batı kültürünün başlıca "medeniyet dilleri"nin) yapısının ayrılmaz parçası olduğunu bildiğimiz bir bakışımsızlık sayesinde, bir hikâyeyi geçtiği yeri ve bu yerin benim hikâyeyi anlattığım yere ne kadar uzakta olduğunu belirtmeme gerek kalmadan da pekâlâ anlatabilirim fakat kendi anlatılama edimime göre zamansal bir konuma oturtmadan anlatabilmem mümkün değildir çünkü bunu ister istemez şimdiki zaman, geçmiş zaman ya da gelecek zaman kipinde yapmam gerekir.[6] Bir anlatılama ediminin zamansal belirlenimlerinin mekânsal belirlenimlerinden bariz bir şekilde daha önemli olması belki de bu yüzdendir. Ortamı genellikle hikâye bağlamı tarafından gösterilen ikinci-derece anlatılar dışında (Ulysses Phaiaklarla iken, *Kaderci Jacques*'ın *[Jacpues le fataliste]* ev sahibesi konağındayken), anlatılama mekânı çok nadiren belirtilir ve neredeyse hiçbir zaman konuyla ilgili değildir:[7] Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'yi nerede yazdığını az çok biliyoruz fakat Marcel'in kendi hayatının anlatısını nerede üretmiş olduğu hakkında bir fikrimiz yoktur ve zaten bu konuyu merak etmek bile çoğunlukla aklımıza gelmez. Öte yandan, örneğin *Kayıp Zaman*'ın ilk sahnesi ("yatağa koyulma dramı") ile anlatıcının onu şu sözlerle anımsadığı an arasında ne kadar zaman geçmiş olduğunu bilmek bizim için önemlidir: "O gecenin üzerinden uzun yıllar geçti. Babamın mumundan yayılan ışığın, üzerinde yavaşça tırmanışını izlediğim merdiven duvarı uzun zaman önce yıkıldı" çünkü bu zamansal aralık ve onu neyin doldurup ona neyin hayat verdiği, anlatının anlamı içindeki asli bir unsurdur.

---

6. Şimdiki zaman kipinin belli kullanımları gerçekten de zamansal belirsizliği (ve hikâye ile anlatılamanın eş zamanlı olmayışını) ifade eder fakat bu kullanımlar tuhaf bir şekilde sadece çok tikel anlatı biçimlerine (şakalar, bilmeceler, bilimsel sorunlar ya da deneyler, kısa hikâye özetleri) layık görülür ve edebiyat bunlara fazla kafa yormaz. Zaten geçmiş zamana ait "anlatısal şimdi" örneği de farklıdır.
7. İlgili de olabilir fakat tamamen mekânsal olmayan nedenlerden ötürü böyledir: Sözgelimi, "birinci şahıs" anlatılarında, anlatılamanın bir hapishanede, hasta yatağında ya da bir psikiyatri kliniğinde yapılmış olması hikâyenin akıbeti açısından belirleyici bir önceden duyurma öğesi olabilir.

Anlatılama ediminin başlıca zamansal belirlenimi elbette hikâyeye göre olan konumudur. İlk bakışta anlatılamanın ancak anlattığı hikâyeden sonra gelebileceği düşüncesi çok açık görünür fakat bu açıklık hem yüzyıllardır süregelen ve kökenleri zamanın kör karanlığında yitip gitmiş olan "öngörüye dayalı" anlatı[8] örnekleriyle (kehanetler, vahye dayalı öngörüler, astroloji, el falları, kart falları, rüya yorumları), hem de en azından *Les Lauriers sont coupés* gibi şimdiki zaman kipindeki anlatıların ortaya çıkışıyla geçerliliğini yitirmiştir. Dahası, geçmiş zaman anlatılamasının bir ölçüde bölünüp hikâyenin çeşitli anlarına tıpkı "canlı yayın" yorumları gibi[9] –mektuplaşmalarla günlüklerde ve dolayısıyla "mektuplu romanlar" ve günlük biçimindeki anlatılarda (*Uğultulu Tepeler, Bir Taşra Papazının Güncesi [Journal d'un curé de campagne]*) kullanılan ortak bir uygulama– serpiştirilebildiğini de göz önüne almalıyız. Dolayısıyla yalnızca zamansal konumlandırma açısından bile, dört tür anlatılamayı birbirinden ayırt etmek zorunludur: *Sonradan* (kuşkusuz en sık rastlanan budur, klasik geçmiş zaman anlatısı); *önceden* (genellikle gelecek zaman kipinde, bazen de şimdiki zamanla birleşmiş olarak yapılan –örneğin *Moyse sauvé*'de Jocabel'in rüyasının bölümü– öngörüye dayalı anlatı); *eşzamanlı* (eylemle aynı zamanda olan şimdiki zamandaki anlatı) ve *araya giren* (eylemin farklı anları arasında).

Bunlardan sonuncusu önsel olarak en karmaşık olanıdır zira hem birkaç farklı edimden oluşan bir anlatılamaya sahiptir hem de anlatılama, hikâye üzerinde doğrudan bir etki bırakacak şekilde onunla iç içe geçmiş olabilir. Bu durum özellikle birçok

8. Anlatılamanın hikâyenin kendisini öncelediği her çeşit anlatı için kullandığım "öngörüye dayalı" terimini Todorov'dan (Grammaire du Décaméron, Lahey, 1969, s. 48) alıyorum.

9. Kuşkusuz bu tür anlatıya yönelik en kusursuz canlı biçim televizyon ve radyo haberleridir. Haberlerde anlatı eylemi öyle yakından takip eder ki pratikte bunların neredeyse eşzamanlı oldukları düşünülebilir, şimdiki zaman kullanılması bundandır. Ivanhoe'nun 29. bölümünde eşzamanlı anlatının ilginç bir edebi kullanımı vardır. Rebecca yaralı haldeki Ivanhoe'ya kalenin ayaklarında geçen çarpışmayla ilgili her şeyi pencereden seyrederken anlatır.

mektup yazarının olduğu mektuplu romanlarda[10] karşımıza çıkar; bildiğimiz üzere, burada mektup aynı anda hem anlatının bir aracı hem de olay örgüsünde yer alan bir öğe görevi görür.[11] Ayrıca böylesi anlatılar en kırılgan ve doğrusu analize karşı en direngen anlatılar olabilir. Örneğin günlük biçimi belirsiz, hatta tutarsız bir zamansal konumu olan olaydan sonraki bir tür monoloğa dönüştüğünde olduğu gibi: *Yabancı*'nın dikkatli okurları, anlatının kasıtsız da olsa belki de en cüretkâr taraflarından biri olan bu belirsizlikleri gözden kaçırmamıştır.[12] Son olarak, hikâyenin anlatılamaya aşırı yakınlığı, çoğunlukla,[13] olay anlatısındaki ince zamansal oynamalar ("İşte bugün başıma gelenler") ile duygu ve düşüncelerin aktarılmasındaki tam eşzamanlılık ("İşte bu akşam böyle düşünüyorum") arasında çok ince bir sürtünme etkisi oluşturur burada. Günlük ve mektuplu romanın samimiyeti, yayın dilindeki adıyla canlı ve banttan haberi, yarı içsel monologları ve olay sonrası değerlendirmeleri biraraya getirir. Burada anlatıcı aynı anda hem olayın kahramanıdır hem de çoktan başka birisidir: Günün olayları çoktan geçmişte kalmıştır ve o zamandan bu yana "bakış açısı" da muhtemelen değişmiştir; akşamın ya da ertesi günün duyguları artık tümüyle şimdiye aittir ve burada anlatıcı üzerinden odaklanma aynı zamanda kahraman üzerinden odaklanma demektir. Cécile Volanges, önceki gece Valmont tarafından nasıl baştan çıkarıldığını anlatmak için Mme. de Merteuil'e yazıp pişmanlığını itiraf eder; baştan çıkarma sahnesiyle birlikte Cécile'in artık hissetmediği, hatta kafasında canlandıramadığı kafa karışıklığı da artık geçmişe

10. Yazışan kişi sayısına göre mektuplu romanların tipolojisiyle ilgili olarak, bkz. Rousset, "Une forme littéraire: le roman par lettres", *Forme et signification* ve Romberg, *Studies*, s. 51.

11. Tehlikeli İlişkiler'de Mme. de Volanges'ın, kızının yazı masasında Danceny'den gelen mektubu bulması buna bir örnek teşkil eder. Sonuçları Danceny'e 62. mektupla bildirilen bu keşif tipik şekilde "edimsel"dir. Krş. Todorov, *Littérature et signification* (Paris, 1967), s. 44-46.

12. Bkz. B. T. Fitch, *Narrateur et narration dans "l'Etranger" d'Albert Camus*, gözden geçirilmiş 2. baskı. (Paris, 1968) s. 12-26.

13. Günlük anlatısının *gecikmeli* biçimleri de mevcuttur: Örneğin *Pastoral Senfoni*'nin "ilk defter"i ya da *L'Emploi du temps*'daki karmaşık kontrpuan.

aittir; geriye utanç ve kendini hiç anlayamamış olmakla birlikte yeniden keşfetmiş olmaktan kaynaklanan sersemlikten başka bir şey kalmamıştır: "Kendimde en çok suçladığım fakat yine de size anlatmak zorunda hissettiğim şey, korkarım, kendimi gerçekten güçlü bir şekilde savunmamış olmamdır. Nasıl oldu anlayamıyorum: Tabii ki M. de Valmont'u sevmiyorum, bilakis ama dün yine de onu sanki seviyormuşum gibi davrandım ara ara..."[14] Dünün Cécile'i hem çok yakındır, hem de çok uzaktır ve bugünün Cécile'i tarafından görülür ve konu edilir. Karşımızda art arda gelen iki kadın kahraman vardır, (yalnızca) ikincisi aynı zamanda anlatıcıdır ve onun bakış açısını, yani sadece ahenksizlik yaratacak kadar değiştirilmiş olan *olay-sonrası* yakın geleceğin bakış açısını verir.[15] *Pamela*'dan *Obermann*'a kadar on sekizinci yüzyıl romanlarının, en ince ve "rahatsız edici" kontrpuanlara açık olan bu anlatı durumundan (en kısa zaman aralığı durumundan) nasıl istifade ettiğini biliyoruz.

Üçüncü tür anlatı (eşzamanlı anlatı) ise ilkesel olarak en basit olanıdır zira hikâye ve anlatılama arasındaki katı eşzamanlılık her türden müdahaleyi ya da zaman oyununu bertaraf eder. Yine de edimlerin harmanlanmasının, vurgunun hikâyeye mi yoksa anlatı söylemine mi yapıldığına bağlı olarak iki farklı yönde işleyebildiğini gözden kaçırmamamız gerekir. "Davranışsal" türde olan ve sıkı sıkıya o zamanda bulunan bir şimdiki zaman anlatısı nesnelliğin doruğu gibi görünebilir zira Hemingway tarzı anlatıda hâlâ var olan sözceleme (geçmiş zaman kullanımının ister istemez içerdiği, hikâye ve anlatılama arasındaki zaman aralığının göstergesi), anlatının saydamlığı karşısında ortadan kaybolur ve sonunda hikâye uğruna silinip gider. Fransız "yeni roman"ı adı altında sayabileceğimiz eserler ve özellikle de Robbe-Grillet'nin ilk romanları[16] bu nedenle genelde, "nesnel

14. 97. mektup.
15. Valmont'un Tourvel'e, Emilie'nin yatağından, "canlı" ve deyim yerindeyse olay anında yazdığı 48. mektupla karşılaştırınız.
16. Hepsi şimdiki zaman kipinde yazılmıştır, tek istisna zaman sistemi, bildiğimiz gibi daha karmaşık olan *Röntgenci*'dir [*Le Voyeur*].

edebiyat" ya da "bakış okulu" gibi ifadelerle karşılanmıştır. Bu ifadeler, genelleşmiş bir şimdiki zaman kullanımı sayesinde açığa çıkan, anlatılamanın mutlak geçişliliğinin anlamını harikulade ifade eder. Öte yandan, eğer vurgu "iç monolog" anlatılarında olduğu gibi anlatılamanın kendisine yapılıyorsa, o zaman eşzamanlılık söylemden yana işler; böyle bir durumda eylem basit bir formalite durumuna indirgenir ve nihayetinde hükümsüz kalır. Dujardin'de hissedilen bu etki, sonrasında Beckett, Claude Simon ve Roger Laporte gibi isimlerde daha da belirgin hale gelmiştir. Demek ki, şimdiki zaman kullanımının, edimleri bir araya getirerek, bunların denge durumlarını bozma ve anlatının bütününü vurgudaki en ufak bir değişime göre hikâyeden ya da anlatılamadan, yani söylemden yana kaydırma gücüne sahip olduğu söylenebilir. Son yıllarda Fransız romanının bir uçtan diğerine geçişte gösterdiği hüner, bu çiftdeğerliliğin ve geri döndürülebilirliğin bir örneğini sunar.[17]

İkinci tür (önceden anlatı), bugüne değin diğerlerine nazaran çok daha az kullanılmıştır ve kuşkusuz öngörüye dayalı romanlar bile, Wells'den Bradbury'e kadar –tamamen kehanet türüne dahil oldukları halde– anlatı edimlerini zımnen hikâyelerinden sonra getirirken, neredeyse her zaman anlatı edimlerinden sonrasına aittirler (bu da yine, kurmaca anlatı ediminin, gerçek yazılma tarihi karşısındaki özerkliğini gösterir). Aslında edebiyat külliyatında öngörülü anlatıya, ikinci düzey anlatılar dışında hemen hiç rastlanmaz. Saint-Amant'ın *Moyse sauvé*'sinden, her ikisi de Musa'nın geleceğiyle bağlantılı olan iki örnek verebiliriz: Aaron'un kâhince anlatısı (altıncı bölüm) ve Jocabel'in haber verici nitelikteki uzun rüyası (dördüncü, beşinci ve altıncı bölümler).[18] Bu ikincil anlatıların ortak özelliği kuşkusuz nihai edime (ken-

17. Çok daha çarpıcı bir örnek ise Kıskançlık'tır. Bu eser kişinin keyfine göre kıskanç bir anlatıcı ağzından çıkmamış gibi nesnel bir şekilde okunabildiği gibi gizlice karısını gözetleyen ve onun serüvenlerini kafasında canlandıran bir kocanın iç monologları olarak da okunabilir. Bu eser 1959'da yayınlandığında önemli bir rol oynamıştı.

18. Bkz. *Figures II* çalışmam, s. 210-211.

dini açıkça Saint-Amant ile özdeşleştiren, *Moyse sauvé*'nin gizli yazarı) göre değil, dolaysız edime (Aaron ve Jocabel'in rüyaları) göre öngörülü olmalarıdır: Bunlar olayın ardından gerçekleşen bariz öngörü örnekleridir.

Sonradan anlatı (birinci tür) bu zamana kadar üretilmiş anlatıların ezici çoğunluğuna hâkim anlatı türüdür. Geçmiş zaman kullanımı, anlatılama ânını hikâyenin geçtiği andan ayıran zamansal arayı belirtmese bile, bir anlatıyı sonradan anlatı yapmak için yeterlidir.[19] Klasik "üçüncü şahıs" anlatılarında bu ara genellikle belirsizdir ve çok da önemli değildir zira geçmiş zaman kipi çok eski bir geçmişi ifade eder:[20] Çoğu kez Balzac'ta gördüğümüz gibi hikâyenin tarihi verilebilir ama aynısı anlatılama için geçerli değildir.[21] Yine de bazen hikâye zamanı ile anlatılama zamanı arasında görece bir eşanlılık, ya *Tom Jones*[22] *ve Goriot Baba*'daki[23] gibi hikâyenin başında ya da *Eugénie Grandet*[24] *ve Madame Bo-*

19. Fransızcada görece bir yakınlığı ima eden bileşik geçmiş zaman hariç: "Görülen geçmiş zaman, geçmiş olayla anımsamanın gerçekleştiği şimdiki zaman arasında canlı bir bağ oluşturur. Geçmiş olayları birbirine bir tanık ve bir katılımcı olarak aktarmak için bu kipi kullanırız böylece aktarılan olayın kulaklarımızda canlı bir şekilde tınlamasını sağlayarak onu şimdiki zamana taşıyabiliriz." (Benveniste, "The Correlations of Tense in the French Verb", *Problems*, s. 210) Yabancı elbette bu kipin kullanımına çok şey borçludur.

20. Käte Hamburger (*The Logic of Literature*, İng. Çev. Marilynn J. Rose, gözden geçirilmiş 2. baskı [Bloomington, Ind., 1973]) zamansal uzaklık kavramını reddetme işini "destansı geçmiş zaman" kipine kadar vardırır. Bu oldukça uç ve hayli tartışmalı iddiada, abartılı da olsa, bir gerçeklik payı vardır.

21. Öte yandan Stendhal, romanlarında anlatılamanın tarihini vermekten, daha doğrusu siyasi bir ihtiyat nedeniyle erken tarihe atmaktan pek hoşlanır: *Kırmızı ve Siyah*'ı (1829-1830'da yazılmış) 1827, *Parma Manastırı*'nı ise (1839'da yazılmış) 1830 olarak verir.

22. "Son zamanlarda, bu ülkenin batısında, herkesin Somersetshire dediği yerde, Allworthy adında bir bay yaşıyordu; hâlâ da yaşamaktadır belki." Tom Jones, cilt 1, s. 27.

23. "Kızlık soyadı De Conflans olan Madame Vauquer, kırk yıldır Paris'te bir pansiyon işletmekte olan yaşlıca bir kadındır." (*Goriot Baba*, New York: Rinehart, 1950, s. 1)

24. "Yüzü şimdi çok solgun ve dingindir. Kısık sesli konuşmasında bir hüzün tınısı bulunmaktadır." (*Eugenie Grandet*, Philadelphia: Gebbie, 1899, s. 223)

vary'deki[25] gibi sonunda şimdiki zaman kullanılmasıyla kendini açığa vurur. Bu nihai yakınlaşma etkileri (iki türden daha çarpıcı olanı budur), hikâyenin uzunluğunun, anlatılama ânını hikâyeden ayıran aralığı gittikçe kapamasından yararlanır. Fakat bu nihai yakınlaşmaların asıl gücü, hikâyeyle anlatıcı arasında başta bilinmeyen (ya da *Bovary*'de olduğu gibi kendini unutturan) zamansal isotopinin (zamansal olduğundan belli bir ölçüde de öyküselдir) beklenmedik bir anda ortaya çıkmasından kaynaklanır. "Birinci şahıs" anlatılarında ise bu isotopi daha baştan bellidir zira anlatıcı hikâye içinde bir karakter olarak sunulur. Bu çeşit anlatılarda nihai çakışma, *Robinson Crusoe*'nun son paragrafının bize bir paradigmasını sunabildiği bir tarzla uyumlu olarak, bir kuraldır:[26] "Yetmiş iki yıl çok karışık bir yaşam sürdükten; bir köşeye çekilmenin, son günlerimi huzur içinde geçirmenin mutluluğunu öğrendikten sonra, kendimi daha fazla yormamaya kararlı olarak şimdi bütün yolculuklarımın en uzununa hazırlanıyorum."[27] Burada dramatik bir etki söz konusu değildir, meğerki nihai durum, *Double Indemnity*'de olduğu gibi şiddetli bir son olmasın: Kahraman itiraf-anlatısının son satırını yazar ve yardakçısıyla birlikte kendisini bir köpekbalığının beklediği okyanusa dalar: "Kamaranın kapısının açıldığını duydum ama şimdi ben bu satırları yazarken benim gerimde. Onu hissedebiliyorum./Ay."[28]

---

25. "Şeytan [M. Homais kadar] ilgiye sahip değil. Hükümet adamları onu kayırıyorlar, halk da koruyor. Geçenlerde onur madalyasını da aldı." (Madame Bovary, s. 396) Açılış sayfalarının ("Çalışma odasındaydık") zaten anlatıcının kahramanla aynı zamanda olduğunu, hatta öğrencilerinden biri olduğunu belirttiğini unutmayalım.

26. İspanyol pikaresk anlatısı ya da en azından, belirsiz kalan sonuyla *Lazarillo* ("O zamanlar bolluk zamanlarımdı ve talihimin doruklarındaydım") bu "kural"a kayda değer bir istisna oluşturuyor görünmektedir.

27. *Robinson Crusoe*, Çev. Akşit Göktürk, YKY, 2002, s. 632. Ya da daha alaycı bir tonda olan Gil Blas: "Üç yıldır, okur dostum, bu sevgili insanlarla pek hoş bir hayat sürüyorum. Tatminlerin en büyüğü olarak tanrı, yetişmeleri bu ileri yaşımda bana meşgale olan ve tüm sadakatimle babaları olduğunu düşündüğüm iki çocuk bağışladı bana."

28. James M. Cain, *Double Indemnity*, Cain X3 içinde (New York: Knopf, 1969), s. 465.

Hikâyenin bu şekilde anlatılamayı yakalayıp geçmesi, elbette ancak anlatılamanın süresinin hikâyenin süresini aşmaması kaydıyla mümkündür. Tristram'ın gülünç çıkmazını ele alalım: Yazmakla geçen bir yılın sonunda hikâyesinin ancak ilk gününü anlatmayı başarabilen Tristram, 364 günü geride bıraktığını, bu nedenle ilerlemesi gerekirken gerilemiş olduğunu ve yazdığından 364 kat daha hızlı yaşadığını fark eder. Demek ki ne kadar çok yazarsa, yazması gereken o kadar çok şey birikecektir, yani girişimi başarısızlığa mahkûmdur.[29] Hiç de saçma denemeyecek öncüllerden hareket eden hatasız bir muhakeme. Anlatmak zaman alır (Şehrazat'ın hayatı tam da bu ipliğe bağlıdır) ve sahnesine ikinci dereceden bir sözlü anlatılama koyacak bir romancı nadiren bu noktayı gözden kaçıracaktır: *Jacques*'ın ev sahibesi Marquis des Arcis'in hikâyesini anlattığı sırada handa başka birçok şey gerçekleşir; *Manon Lescaut*'nun ilk bölümü, Chevalier'nin hikâyesini anlatması bir saatten fazla sürdüğünden, "biraz dinlenmek için" akşam yemeğine ihtiyacı olduğunun belirtilmesiyle sona erer. Prévost'un, kendi payına, bahsi geçen o yüz sayfayı yazmak için bir saatten çok daha fazla zaman harcadığını söyleyebiliriz. Ayrıca biliyoruz ki Flaubert'in *Madame Bovary*'yi yazması neredeyse beş yıl sürmüştür. Yine de çok tuhaf bir şekilde, bu anlatının kurmaca anlatılamasının, *Tristram Shandy* dışındaki hemen her romanda olduğu gibi bir süresinin olmadığı düşünülür; daha doğrusu hikâyedeki her şey ne kadar sürdüğünün hiçbir önemi yokmuş gibi gerçekleşir. Edebi anlatılamanın kurmacalarından biri de –hatta belki de en güçlüsü çünkü bu, deyim yerindeyse, kendini hiç hissettirmeden gerçekleşir– anlatılamanın zamansal boyutu olmayan, anlık bir eylem içermesidir. Anlatılamanın bazen tarihi verilir ama hiçbir zaman ölçülmez: M. Homais, anlatıcının o son cümleyi yazdığı sırada, Legion d'honneur nişanını daha yeni almıştır fakat anlatıcı daha ilk cümlesini yazarken neler olduğunu bilmeyiz. Hatta bu sorunun kendisinin anlamsız olduğunu bile biliriz:

29. Sterne, *Tristram Shandy*, VI, 13.

Metin olarak anlatının zamandışı uzamı haricinde, anlatılama ediminin bu iki ânını birbirinden ayıracak bir şey düşünülemez. Anlatılamanın süresi ve bu sürenin hikâyenin süresiyle arasındaki köprüler boyunca var olan eşzamanlı ve araya giren anlatıların aksine, sonradan anlatı bu paradoksla var olur: Aynı anda hem (geçmişteki hikâyeye göre) zamansal bir durumu, hem de (gerçek bir süresi olmadığı için) zamandışı bir özü vardır.[30] "Küçük bir zaman dilimi –kısacık bir an", mucizevi bir senkop, "zamanın kurallarından sıyrılmış olan bir dakika."[31]

Kayıp Zaman'ın anlatılama edimi açıkça bu son türe denk düşer. Proust'un bu romanı yazmak için on yıldan fazla zaman harcadığını biliyoruz fakat Marcel'in anlatılama edimi hiçbir süre ya da bölünme belirtisi taşımaz: Anlıktır. Anlatıcının, hemen her sayfada kahramanın muhtelif geçmişleriyle iç içe girmiş halde rastladığımız şimdisi, ilerlemeden yoksun tek bir andan ibarettir. Marcel Muller, Germaine Brée'de bir ikili anlatılama edimi –anımsamadan önce ve sonra– varsayımı bulduğunu düşünüyordu fakat bu varsayımın bir temeli yoktur ve açıkçası benim Germaine Brée'de gördüğüm tek şey (yaygın da olsa) "anlatıcı"nın uygunsuz bir şekilde *kahramanla* bir tutulmasıdır ki belki de Muller'i bu konuda yanlışa sürükleyen de budur.[32] *Swann*'ın son sayfalarında ifade edilen (ve bizim anlatıcının son durumuna denk düşmediğini bildiğimiz) duygularla ilgili olarak Muller bunların anımsamayı önceleyen bir anlatılamanın varlığını göstermediğini kendisi de belirtir;[33] aksine Proust, Jacques Rivière'e yazdığı, yukarıda alıntılanan mektubundan[34] da anlaşıldığı üzere, anlatıcının söyleminin kahramanın "hata-

30. Anlatıda geçen "*daha önce* söylediğimiz gibi" ya da "*sonradan* göreceğimiz gibi" türünden zaman belirteçleri anlatının zamansallığıyla ilgili değil, metnin alanıyla (= *yukarıda* söylediğimiz gibi *ileride* göreceğimiz gibi") ve okumanın zamansallığıyla ilgilidir.

31. RH II, 1001 ve 1002/P III, 872 ve 873/YZ, 178 ve 179.

32. Muller, s. 45; Germaine Brée, *Marcel Proust and Deliverance from Time*, İng. Çev. C. J. Richards ve A. D. Truitt, 2. baskı (New Brunswick, N.J., 1969), s. 19-20.

33. Muller, s. 46.

34. Sayfa 199-200.

ları"yla bir tutulması ve kendi düşüncesini çok erken ele vermiş olmamak için anlatıcıya aslında kendisine ait olmayan bir inanç atfetmek konusunda hevesliydi. Hatta Marcel'in Guermantes'lardaki gecenin ardından yazdığı, yazarlığının ilk adımlarını oluşturan anlatı bile (inziva, ham taslaklar, ilk okur tepkileri), yazının uzunluğunu ("Benim yazmam gereken şey, başka bir şeydi, daha uzun, birden fazla kişiye hitap edecek bir şeydi. Yazması uzun sürecekti. Gündüzleri ancak uyumaya çalışabilirdim. Çalışmak, geceleri mümkün olabilirdi sadece. Ama çok fazla geceye ihtiyacım vardı, belki yüz, belki bin.")[35] ve araya giren ölüm korkusunu ister istemez hesaba katan anlatısı bile, anlatılamanın kurmaca düzeyinde sadece bir anlık olduğuna karşı bir itiraz teşkil etmez zira Marcel'in o noktada *hikâyenin içinde* yazmaya başladığı kitap, hiçbir şekilde Marcel'in *anlatı olarak* yazmayı neredeyse bitirmiş olduğu kitapla –ki bu kitap *Kayıp Zaman*'ın kendisidir– özdeşleştirilemez. Anlatının bir parçası olan kurmaca kitabın yazımı, her kitabın yazımı gibi "uzun bir iştir". Fakat asıl kitap, yani anlatı-kitabı kendi "uzunluğunun" bilgisine sahip değildir çünkü kendi süresini ortadan kaldırmıştır.

Proust anlatısının şimdisi, yani 1909-1922 arası, yazıldığı dönemin birçok "şimdi"sine denk düşer ve biliyoruz ki kitabın neredeyse üçte biri –son sayfaları da dahil– 1913'te yazılmıştır. Dolayısıyla kurmaca anlatılama ânı, asıl kitabın yazımı sırasında *gerçekten* kaymıştır; bugün kitap artık Proust'un eserinin tamamlanmış ve Grasset baskısı için hazır olduğunu düşündüğü 1913 tarihindeki kitap değildir. Dolayısıyla yatma vakti ("O gecenin üzerinden uzun yıllar geçti") ya da madlenden sonra Combray'in yeniden canlanışı ("direnişi ölçebiliyorum, katedilen büyük mesafelerin yankısını duyabiliyorum") sahnelerini yazdığı sırada kafasında bulunan ve belirtmek istediği zaman aralığı, sadece hikâyenin zamanı uzadığı için, on yıldan fazla bir süre artmıştır: Bu cümlelerin gösterilenleri artık aynı değildir. Böylece şunun gibi indirgenemez çelişkiler ortaya çıkmıştır: Bizim için

35. RH II, 1136/P III, 1043/YZ, 347.

anlatıcının *bugünü* elbette savaştan sonrasıdır fakat *Swann*'ın son sayfalarındaki "bugünün Paris'i", tarihsel belirlenimleri (göndergesel içeriği) bakımından, güzel günleri sırasında görülüp tarif edildiği şekliyle savaş öncesinin Paris'idir. Romandaki *gösterilen* (anlatılama ânı) yaklaşık 1925'e gelmiştir fakat yazma ânına denk düşen tarihsel *gönderge* buna ayak uyduramaz ve "1913" demeye devam eder. Anlatı analizleri bu kaymaları ve yol açtıkları uyumsuzlukları eserin gerçek doğuşunun etkileri olarak kaydetmelidir fakat sonuçta analiz de anlatılama edimine ancak metnin son halinde belirdiği şekliyle, yani zorunlu olarak son "sahne"den, savaştan ve hatta yukarıda bahsettiğimiz gibi[36] Marcel Proust'un ölümünden sonraya yerleştirilmiş, süresiz, tek bir an olarak bakabilir. Bu paradoksun tek olmadığını unutmayalım: Marcel, Proust'la aynı kişi değildir ve Proust'la birlikte ölmesi için hiçbir neden yoktur. Gerekli olan 1916'dan sonra "birkaç yıl" bir klinikte yatmış olmasıdır ki bu onun Paris'e ve Guermantes davetine dönüşünün en erken 1921'de gerçekleşmiş olması ve 1923'te "yaşlılık belirtileri gösteren" bir Odette'le karşılaşmış olması anlamına gelmektedir.[37]

Bu tek anlatılama edimi ile hikâyenin değişik anları arasındaki aralık zorunlu olarak değişkendir. Eğer Combray'daki yatma vakti sahnesinin üzerinden "uzun yıllar" geçmişse, anlatıcının çocukluk hıçkırıklarını yeniden hatırlaması ancak "son zamanlarda" gerçekleşmiş olabilir ve ayrıca anlatılama edimini Guermantes davetinden ayıran ara, anlatılma edimini kahramanın Balbec'e ilk gelişinden ayıran aradan kuşkusuz daha azdır. Dil sistemi, birörnek geçmiş zaman kullanımı, bu aşamalı daralmanın, anlatı söyleminin dokusuna işlemesine izin vermez ama yine de Proust, zamanın tiktaklarında yaptığı, yineleyen sahnelerin kaybolması, tekil sahnelerin uzaması, kesikliklerin artması ve ritmin vurgulanması gibi oynamalarla bunu hissettirmeyi başarır; adeta hikâye zamanı, sona (*aynı*

36. Sayfa 91.

37. Bu bölüm Guermantes gecesinden, "üç yıldan az" –yani iki yıldan fazla– bir süre sonra gerçekleşir. (RH II, 1063/P III, 951/YZ, 254)

zamanda kaynağına) doğru yaklaştıkça genişleme ve kendini daha da belirginleştirme eğilimindedir.

"Otobiyografik" anlatılamalarda daha önce belirttiğimiz genel uygulamaya göre, anlatının, kahramanını anlatıcının onu beklediği noktaya getireceğini ve böylece bu iki temelin kavuşup sonunda birleşeceğini görmeyi umabiliriz. Fakat bazıları, durumun böyle olduğunu iddia etmekte çok acele etmişlerdir.[38] Aslında, Marcel Muller'in haklı olarak belirttiği gibi "Prenses'in davet verdiği gün ile anlatıcının bu olayı aktardığı gün arasında, kahramanla anlatıcı arasına aşılmaz bir boşluk koyan tüm bir çağ uzanır: *Yakalanan Zaman*'ın sonuç bölümünde kullanılan fiiller hep geçmiş zaman kiplidir."[39] Anlatıcı, kahramanının hikâyesini (kendi hikâyesini), Jean Rousset'nin tabiriyle, "kahramanın anlatıcıya dönüşmek üzere olduğu" noktaya taşır;[40] ben ise anlatıcıya *dönüşmeye başladığı* demeyi tercih ederim çünkü kendisi gerçekten yazmaya başlamıştır. Muller'e göre, "eğer kahraman anlatıcıyı yakalarsa, bunu ancak bir asimptot gibi yapabilir: aralarındaki mesafe sıfıra yaklaşsa da asla sıfır olmaz" ama bu benzetme daha çok, iki farklı süre üzerine bir Sterne oyununu akla getiriyor oysa Proust'ta böyle bir duruma rastlanmaz. Kahramanın gerçeği ve hayatının anlamını keşfettiği ve böylece –Proust anlatısının ikrar edilmiş konusu olan– bu "çağrı hikâyesi"nin sona erdiği noktada, anlatı öylece duruverir. Serencamı bize burada sonlanan bu romanla zaten bildirilmiş olan gerisi ise, artık "istidat"a değil, onu takip eden çabaya aittir ve bu nedenle sadece kabataslak çizilmelidir. *Kayıp Zaman*'ın

38. Özellikle de Louis Martin-Chauffier: "Hatıralarda olduğu gibi yazan kişiyle hayatına tanık olduğumuz kişi zaman bakımından birbirinden ayrıdır fakat en sonunda genellikle birbirlerini yakalarlar; ikisi de kahramanın hayatının o masa başına gelip dayanacağı ve artık, ne zaman içinde ondan ayrılmış ne de anılarla ona bağlanmış olan anlatıcının, birlikte 'Son' yazmak için onu yanına çağıracağı güne doğru ilerler." ("Proust and the Double I", *Partisan Review*, 16 Ekim 1949, 1012)

39. Muller, s. 49-50. Yine de bazı öngörülerin (Odette'le son karşılaşma gibi) bu "çağ"ın bir kısmını kapsadığını hatırlamakta fayda var.

40. Rousset, s. 144.

konusu aslında "Marcel bir yazara dönüşüyor"dur, "yazar Marcel" değildir: *Kayıp Zaman* bir gelişimin romanı olarak kalır ve onu *Kalpazanlar* gibi bir "romancının romanı" olarak görmek, onun niyetlerini çarpıtmak, daha da önemlisi anlamını bozmak olur; *Kayıp Zaman* geleceğin romancısı hakkında bir romandır. "Sürdürme", der Hegel, tam da *Bildungsroman* hakkında, "artık herhangi bir roman özelliği taşımaz." Proust muhtemelen bu formülasyonu kendi anlatısına uygulamaktan memnun olurdu: Romana ait olan şey *arama ve araştırmadır* [*İzinde*]; arama ve araştırma keşfin sonradan nasıl kullanılacağıyla değil, bu keşifle (ifşaatla) son bulacaktır. Gerçeğin nihai keşfi, istidatla olan gecikmiş karşılaşma, tıpkı yeniden kavuşan sevgililerin mutluluğu gibi bir ara duraktan ziyade ancak bir sonuç olabilir; bu anlamda *Kayıp Zaman*'ın konusu gerçekten geleneksel bir konudur. Demek ki kahramanın anlatıcıyı yakalamasından önce anlatının kesintiye uğraması zorunludur çünkü ikisinin birlikte "Son" yazabilmesi olağandışı bir durumdur. Anlatıcının son cümlesi, kahramanın sonunda ilk cümlesine kavuştuğu âna denk düşer. Dolayısıyla hikâyenin sonuyla anlatılama ânı arasındaki ara, kahramanın bu kitabı yazması için geçen zamandır ve bu kitap hem anlatıcının bir şimşek parıltısı kadar kısa bir anda bize ifşa ettiği kitaptır hem de değildir.

Anlatı Düzeyleri

Anlatısının sonuna gelen Des Grieux, kendisini birkaç kilometre uzakta bekleyen ağabeyiyle buluşmak üzere New Orleans'dan Havre-de-Grâce'a, oradan da Calais'ye gittiğini anlatırken, o âna dek aktarılan edimi anlatılama ediminden ayıran zamansal (ve mekânsal) aralık giderek daralır ve sonunda sıfıra vurur: Artık anlatı *buraya* ve *şimdiye* ulaşmış, hikâye anlatılamayı yakalamıştır. Fakat Chevalier'nin aşklarının son epizotları ile akşam yemeği sonrası bu epizotları Marquis de Renoncourt'a anlattığı (ve Chevalier'in de dahil olduğu sakinleri bulunan) "Lion d'or"daki oda arasında yine de bir mesafe vardır: Epizotlar

ile otel arasındaki bu mesafe zamansal ya da mekânsal düzlemlerde değil, epizotların ve otelin bu noktada Des Grieux'nün anlatısıyla kurdukları ilişkiler arasındaki farkta yatmaktadır. Bu ilişkileri çok kabaca ve ne yazık ki yüzeysel bir şekilde ayırt edecek olursak, Chevalier'nin aşk epizotları içeri (yani anlatının içinde), sakinleriyle birlikte otel ise dışarıdır. Bunları birbirinden ayıran şey belli bir mesafeden çok, anlatılamanın kendisiyle temsil edilen bir tür eşiktir, bir *düzey* farklılığıdır. "Lion d'or", Marki ve anlatıcı işlevindeki Chevalier, bizim için, bir anlatının, Des Grieux'nün değil, Marki'nin anlatısının, yani *Mémoires d'un homme de qualité*'nin içindedir; Louisiana'dan dönüş, Havre'dan Calais'ye yolculuk ve kahraman rolüyle Chevalier ise başka bir anlatının, yani ilkinin içinde *yer alan* –hem ilkinin onu giriş ve sonuç bölümleriyle (her ne kadar burada sonuç eksik olsa da) çerçevelediği, hem de ikincinin anlatıcısı birinci içinde bir karakter ve ikinci anlatıyı üreten anlatılama edimi birincinin içinde anlatılan bir olay olduğu için– Des Grieux'nün anlatısının içindedir.

Bu düzey farklılığını şöyle tanımlayacağız: *Bir anlatının aktardığı bir olay, öyküsel düzeyde, bu anlatıyı üreten anlatılama ediminin yer aldığı düzeyin hemen üstündedir.* M. de Renoncourt'un kurmaca *Mémoires*'ını yazışı, birinci düzeyde gerçekleşen *dış-öyküsel* diyeceğimiz bir (yazınsal) edimdir; *Mémoires*'ın içinde anlatılan olaylar (Des Grieux'nün anlatılama edimi dahil) bu ilk anlatının içinde yer alır, dolayısıyla bunları *öyküsel* ya da *iç-öyküsel* olarak adlandıracağız. İkinci dereceden bir anlatı olan Des Grieux'nün anlatısı içinde aktarılan olaylara ise *üst-öyküsel* adını vereceğiz.[41] Aynı şekilde *Mémoires*'ın "yazarı" olarak M.

41. Bu terimleri daha önce *Figures II* çalışmamda belirtmiştim (s. 202). Méta-(üst) öneki, aynı üst-dil (metalanguage) sözcüğünde olduğu gibi ikinci dereceye geçişi ifade eder: Üst-anlatı anlatı içinde anlatıyı, üst-öykü bu ikinci anlatının evrenini, öykü (diegèsis) ise, artık çok yaygın olan bir kullanıma göre, ilk anlatının evrenini belirtir. Fakat bu terimin, mantık ve dilbilimdeki karşılığının tam tersi bir işleve sahip olduğunu kabul etmek gerekir: Üst-dil, içinde başka bir dilin konuşulduğu dildir, dolayısıyla üst-anlatı da içinde ikinci bir anlatının yapıldığı ilk anlatı olmalıdır. Fakat ben, birinci derece için en basit ve yaygın olan adlan-

de Renoncourt dış-öyküseldir: Kurmaca olmasına karşın, o da, tıpkı Rousseau ve Michelet gibi gerçek halka hitap eder. Aynı Marki, bu sefer *Mémoires*'ın bir kahramanı olarak, öyküsel ya da iç-öyküseldir, tıpkı "Lion d'or"daki anlatıcı Des Grieux ya da Marki'nin Pacy'deki ilk karşılaşma sırasında farkına vardığı Manon gibi. Fakat Des Grieux kendi anlatısının kahramanı olarak, Manon kadın kahramanı olarak ve ağabeyi ile diğer tali karakterler üst-öyküseldir. Bu terimler (üst-öyküsel vb) bireyleri değil, birbiriyle bağlantılı durumları ve işlevleri anlatır.[42]

Dolayısıyla bir ilk anlatının anlatılama edimi, tanım gereği, dış-öyküsel, bir ikinci (üst-öyküsel) anlatının anlatılama edimi ise öyküseldir. Bu arada ne ilk edimin muhtemelen kurmaca niteliğinin ne de daha üst edimlerin muhtemelen "gerçek" niteliğinin belirtilen bu şartları değiştirmeyeceği gerçeğini vurgulamakta fayda var: M. de Renoncourt, Abbé Prévost tarafından üstlenilen bir anlatının "karakter"lerinden birisi değildir; nasıl Robinson Crusoe, Defoe'nun kendi adını taşıyan romanının kurmaca yazarıysa, o da, gerçek yazarı Prévost olan *Mémoires*'ın *kurmaca yazarıdır*; sonradan ikisi de (Marki ve Crusoe) kendi anlatısının birer karakterine dönüşür. Ne Prévost ne de Defoe bizim araştırma alanımıza, yani –hatırlatacak olursak– anlatılama edimi (edebi edim değil) alanına girmektedir. M. de Renoncourt ve Crusoe yazar-anlatıcılardır ve buna bağlı olarak hitap ettikleri kitleyle (siz ve ben) aynı anlatı düzleminde yer alırlar. Des Grieux'deyse durum farklıdır; o bize değil, sabırlı Marki'ye hitap etmektedir; tersinden bakıldığında, kurmaca

---

dırmayı kullanmanın ve iç içe geçme yönünü tersine çevirmenin daha iyi olacağını düşündüm. Doğal olarak bir sonraki üçüncü derece de, üst-üst-anlatı ve üst-üst-öykü, vb şeklinde devam edecektir.

42. Dahası aynı karakter, farklı düzeylerde, özdeş (ya da paralel) iki anlatı işlevini birden üstlenmiş olabilir: Örneğin *Sarrasine*'in dış-öyküsel anlatıcısı, arkadaşına Zambinella'nın öyküsünü anlatırken, kendisi iç-öyküsel anlatıcıya dönüşür. Yani bize, bu hikâyeyi –kendisinin kahramanı olmadığı bir hikâyeyi– anlattığını anlatır: Bu durum, *Manon*'da rastladığımız (ve çok daha yaygın olan), ilk anlatıcının ikinci düzeyde onun kendi hikâyesini anlatan başka bir karakterin dinleyicisine dönüşmesi durumunun tam tersidir. *Çifte anlatıcı* durumuysa, bildiğim kadarıyla, yalnızca *Sarrasine*'de mevcuttur.

Marki, Calais'de gerçek bir kişiyle (diyelim bir yolculuk esnasında Sterne'le) karşılaşsa bile, bu yine de gerçek ama öyküsel bir kişi olurdu, tıpkı Dumas'daki Richelieu, Balzac'taki Napoléon ve Proust'taki Prenses Mathilde gibi. Kısacası dış-öyküsel varoluşu gerçek tarihsel varoluşla, öyküsel (hatta üst-öyküsel) durumu da kurmacayla karıştırmamalıyız: Paris ve Balbec, biri gerçek biri kurmaca olduğu halde, aynı düzeydedir ve biz her gün roman kahramanları olmasak da bir anlatının konusu oluruz.

Ne var ki her dış-öyküsel anlatının, tıpkı M. de Renoncourt gibi adı konmuş bir kitleye hitap eden bir yazar-anlatıcıya sahip bir edebi eser olarak görülmesi gerekmez.[43] Günlük tarzındaki bir roman (*Journal d'un curé de campagne* ve *Pastoral Senfoni* gibi) ilkesel olarak hiçbir kitle ya da okura seslenmez ve aynısı mektuplu romanlar (gerek *Pamela, Werther* ve *Obermann* gibi kimi zaman yazışma görünümünde günlük olarak da tarif edilen tek yazarlı olanlar,[44] gerekse de *Yeni Heloise* ve *Tehlikeli İlişkiler* gibi çok yazarlı olanlar) için de geçerlidir. Bernanos, Gide, Richardson, Goethe, Senancour, Rousseau ve Laclos böyle durumlarda kendilerini yalnızca "editör" olarak adlandırırlar fakat bu günlüklerin ya da "falanca tarafından toplanıp yayımlanan mektuplar"ın kurmaca yazarları –Renoncourt, Crusoe ve Gil Blas'tan farklı olarak– çok açık ki kendilerine "yazar" gözüyle bakmıyorlardı. Dahası, dış-öyküsel anlatının edebi bir anlatı olarak alınması da şart değildir: Meursault ya da Adlandırılamayan'ın, içsel monologları olarak okuduğumuz o metinleri yazdığını iddia eden hiçbir şey yoktur, ayrıca *Lauriers sont coupés*'nin yazılmış, hatta söylenmiş değil, Dujardin tarafından gizemli bir şekilde yakalanıp uyarlanmış bir "bilinç akışı"ndan başka bir şey olamayacağını da söylemek bile yersizdir. Dolaysız anlatım, doğası gereği, oluşturduğu anlatılama ediminin biçimsel belirlenimine hiçbir zaman izin vermez.

43. Bkz. *Manon Lescaut*'nun başındaki "Yazarın Notları" bölümü.
44. Yine de, Rousset'nin deyimiyle bu "tek sesli mektuplar" ile günlük arasında kayda değer bir fark vardır: (dilsiz de olsa) bir alıcının varlığı ve onun metindeki izleri.

Bunun tersine, her iç-öyküsel anlatılama, Des Grieux'nünki gibi bir sözlü anlatı üretmek zorunda değildir. Örneğin Adolphe tarafından yazılmış, alıcısı olmayan anı metni gibi bir yazılı metinden, hatta kurmaca bir edebi metin, bir eser içinde eserden (tıpkı *Don Quijote*'de rahip tarafından bir valizin içinde bulunan "Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi" ve *Albert Savarus*'un, üst-öyküsel bir eserin iç-öyküsel yazarı olan kahramanı tarafından kurmaca bir dergide yayınlanan "L'Ambitieux par amour" başlıklı kısa romanı gibi) oluşabilir. Fakat ikinci anlatı, açıkça ya da değil, ne sözlü ne de yazılı olan, içedönük bir anlatı (mesela *Moyse sauvé*'de Jocabel'in rüyası) ya da (daha sıklıkla ve pek de olağanüstü olamayacak şekilde) bir karaktere ait her türlü anımsama (rüyada ya da değil) olarak da tezahür edebilir. Mesela (bu ayrıntının Proust üzerinde güçlü bir etkisi olmuştur) *Sylvie*'nin ikinci bölümü Adrienne'in şarkısı epizoduyla kesintiye uğrar: "Yatağıma geri döndüm ama rahat edemedim. Uyku ile uyanıklık arasında yatarken, tüm gençliğim gözlerimin önünden geçti... IV. Henry zamanından kalma bir şato hayal ettim."[45] Son olarak, ikinci anlatı, sözel olmayan (çoğunlukla görsel) bir temsil, bir tür ikonografik belge olarak, anlatıcının bizzat tasvir ederek (*les Noces de Thétis et de Pelée*'de Ariadne'nin terk edilişini temsil eden tablo ya da *Moyse sauvé*'deki tufan desenli duvar halısı) ya da nadiren, başka bir karaktere tasvir ettirerek (yine *Moyse sauvé*'de, Amram tarafından yorumlanan Joseph'in hayatı tablosu gibi) bir anlatıya dönüştürdüğü bir şey olarak alınabilir.

45. Dolayısıyla burada üst-öyküsel bir analepsis söz konusudur ama şüphesiz her analepsis gibi değil. Örneğin yine Sylvie'de, 4, 5 ve 6. bölümlerdeki geriye dönüş kahramanın hafızası üzerinden edinilmez, anlatıcının kendisi tarafından üstlenilir: "Araba yokuşları tırmanırken, biz, buralara sıkça geldiğim zamanları hatırlayalım." Buradaki analepsis tamamen öyküseldir ya da anlatı düzeyinin denkliğini daha açıkça belirtmek gerekirse, aynı öykünün parçasıdır. (Proust'un yorumları için bkz. Marcel Proust, *On Art*, s. 147 ve *Kayıp Zaman*, RH II, 1038/P III, 919/YZ, 224.)

Üst-Öyküsel Anlatı

İkinci dereceden anlatı, epik anlatılamanın kökenlerine kadar uzanan eski bir biçimdir zira bildiğimiz gibi *Odysseia*'nın IX.-XII. kitapları, Ulysses'in toplanmış bir grup Phaiaklıya naklettiği anlatıya ayrılmıştır. Vergilius, Aristoteles ve Tasso aracılığıyla bu teknik (ki bir başka bağlamda bildiğimiz gibi *Binbir Gece Masalları* bu tekniğe çok büyük yatırım yapmıştır) barok dönemde roman geleneğine girer ve örneğin *Astrée*, büyük ölçüde şu ya da bu karakter tarafından yapılan anlatılardan oluşmuştur. Mektuplu romanlar gibi yeni biçimlerin rekabetine rağmen, on sekizinci yüzyılda da varlığını sürdürür; *Manon Lescaut, Tristram Shandy* ve *Kaderci Jacques*'da açık bir şekilde kendini gösterir. Nitekim gerçekçiliğin ortaya çıkışı bile Balzac'ta (*Nucingen Bankası, Autre étude de femme, Kırmızı Han, Sarrasine, Tılsımlı Deri*) ve Fromentin'de (*Dominique*) varlığını sürdürmesine engel olmaz; hatta Barbey'de, *Uğultulu Tepeler*'de (Isabella'nın Nelly'ye anlattığı, Nelly tarafından Lockwood'a aktarılan ve Lockwood'un günlüğünde bahsedilen anlatı) ve özellikle iç içe geçmişliğin genel anlaşılabilirlik sınırlarını zorladığı *Lord Jim*'de, bu *topos*'ta belli bir şiddetlenme görüldüğü bile söylenebilir. Bu tekniğin biçimsel ve tarihsel incelemesi bizim amacımızı aşıyor fakat ileride söyleyeceklerimiz için, burada en azından üst-öyküsel anlatıyı içine yerleştirildiği ilk anlatıya bağlayabilen belli başlı ilişki türlerini belirtmemiz gerekiyor.

İlk ilişki türü üst-hikâyenin olaylarıyla iç-hikâyenin olayları arasında doğrudan bir nedensellik kurar ve ikinci anlatıya *açıklayıcı* bir işlev yükler. Bu Balzac'ın "voici pourqui" ("işte bu yüzden") dediği şeydir fakat burada, bir başkasının (*Sarrasine*) ya da çoğunlukla kendisinin (Ulysses, Des Grieux, Dominique) hikâyesini anlatan bir karakter tarafından üstlenilir. Tüm bu anlatılar, "hangi olaylar durumu bu noktaya getirdi?" türünde bir soruya verilen açık ya da kapalı yanıtlardır. İç-öyküsel dinleyicinin merakı, çoğu zaman, okurun merakını dindirmek için başvurulan (klasik tiyatroda görülen açıklayıcı sahneler

gibi) bir bahaneden başka bir şey değildir ve üst-öyküsel anlatı da yalnızca, açıklayıcı analepsisin bir çeşididir. Bundan dolayı anlatının görünen işlevi ile gerçek işlevi arasında uyumsuzluklar ortaya çıkar ki bunlar genellikle gerçek işlevden yana çözülür. Örneğin *Odysseia*'nın XII. kitabında Ulysses, anlatısını Kalypso adasına gelişiyle keser oysa dinleyicilerin çoğu sonra neler olduğunu bilmez; bahanesi o bölümü önceki gün Alkinoos ve Arete'ye kısaca anlatmış olmasıyken (VII. kitap), gerçek neden ise kuşkusuz okurun olan biteni zaten V. kitaptaki doğrudan anlatı sayesinde detaylı olarak biliyor olmasıdır. "Ben bir daha anlatmayı hiç sevmem", der Ulysses, "uzun uzadıya bir kere anlattığımı":[46] bu gönülsüzlük, herkesten önce, şaire özgüdür.

İkinci tür, üst-hikâye ile hikâye arasında zamansal-mekânsal bir süreklilik belirtmeyen, tamamen *tematik* bir ilişkidir: Bir tezatlık (Thetis'in neşe dolu düğününün ortasında, terk edilen Ariadne'nin mutsuzluğu) ya da analoji (*Moyse sauvé*'de Jocabel'in ilahi emri uygulamakta tereddüt etmesi üzerine Amram'ın ona İbrahim'in kurban hikâyesini anlatması) ilişkisi. Kısa zaman öncesine kadar 1960'ların "yeni roman"ı tarafından el üstünde tutulan ünlü *structure en abyme*, hiç kuşkusuz, özdeşlik sınırına dayanmış olan uç bir analoji ilişkisidir. Ayrıca tematik ilişki, dinleyici tarafından algılandığında, öyküsel durum üzerinde bir etki bırakır: Amram'ın anlatısının doğrudan sonucu (ve dahası, amacı) Jocabel'in ikna edilmesidir; anlatı ikna etme işlevi olan bir *ibret hikâyesidir*. Mesel ve fabl gibi bilindik türlerin, analojinin uyarıcı etkisine yaslandıkları bilinen bir şeydir: Menenius Agrippa, isyancı kalabalığın önünde *Uzuvlar ve Mide* hikâyesini anlatır; sonra, "bedenin parçalarının iç dağılımının pleblerin atalarına karşı öfkesine ne kadar *benzediğini* göstermek adına, bir benzerlik kurarak, dinleyicilerinin zihnine girebildi"[47] diye ekler Titus Livius. *Örneğin gücünün* bu kadar sağaltıcı olmayan bir şekline Proust'ta da rastlayacağız.

46. Odysseia, XII. Bölüm, II.452-453/s. 213.
47. Livius, *From the Founding of the City*, II. Kitap, 32. Bölüm.

Üçüncü tür, iki hikâye düzeyi arasında açık bir ilişki içermez: Burada üst-öyküsel içerikten bağımsız olarak öykü içinde bir işleve (örneğin oyalama ve/veya engelleme işlevine) sahip olan, anlatılama ediminin kendisidir. Kuşkusuz bunun en ünlü örneği, Şehrazat'ın ölümü kendinden uzak tutmak için, sultanın ilgisini çektiği sürece ne olduğu önemsiz yeni yeni öyküler anlattığı *Binbir Gece Masalları*'nda bulunur. İlk türden üçüncüsüne ilerledikçe, anlatılama ediminin gittikçe önem kazandığını görüyoruz. İlk türde, (bağlantı amaçlı) ilişki doğrudandır, anlatı üstünden kurulmaz ve anlatıdan pekâlâ vazgeçilebilir: Ulysses anlatsın ya da anlatmasın, onu Phaiak sahiline sürükleyen fırtınadır ve anlatısının vesile olduğu tek dönüşüm tamamen bilişsel bir dönüşümdür. İkinci türde, ilişki dolaylıdır ve bağlantı kurmak için vazgeçilmez olan anlatı tarafından dolayımlanır: Uzuvlarla midenin serüveni, Menenius plebleri anlatması *koşuluyla* halkı sakinleştirebilir. Üçüncü türde ise ilişki sadece anlatılama edimiyle mevcut durum arasındadır ve burada üst-öyküsel içerik, İncil'e ait bir mesajın ABD senatosu kürsüsünde çıkan bir kargaşa sırasında yaratabileceği etkiden öteye geçemez. Bu ilişki, aslında, anlatılama ediminin de diğer *edimlerden* bir farkı olmadığını kanıtlar (eğer buna gerek varsa).

Metalepsis

Bir anlatı düzeyinden diğerine geçiş ilkesel olarak ancak tam da bir duruma bir söylem aracılığıyla başka bir durumun bilgisini taşımaktan oluşan anlatılama yoluyla gerçekleşebilir. Diğer herhangi bir geçiş biçimi, her zaman imkânsız değilse de bir şekilde hep ihlal edici niteliktedir. Cortazar, okuduğu romandaki karakterlerden biri tarafından öldürülen bir adamın hikâyesini anlatır;[48] bu, klasiklerin *yazar metalepsisi* dedikleri anlatı figürünün tersyüz edilmiş (ve uç) bir biçimidir. Buna göre, ozan "dikkat

48. Cortazar, "Continuidad del los Parques", *Final del Juego* içinde.

çekmek istediği etkileri bizzat kendisinin yerine getirdiğini"[49] varsayar. Mesela *Aeneias*'ın IV. kitabında Vergilius "Dido'yu öldürdü" dememiz ya da Diderot'nun *Kaderci Jacques*'da daha muğlak bir şekilde "*Efendi'yi evlendirip bir boynuzlu yapmaktan* beni ne alıkoyabilir?" demesi ve hatta okura dönerek "Eğer sizi memnun edecekse köylü kızı refakatçisinin arkasına *koyalım* ve *bırakalım* gitsinler, *biz de* gezginlerimize *geri dönelim*"[50] diye yazması gibi. Sterne durumu okurun müdahalesini talep etmeye kadar vardırır, ondan kapıyı kapatmasını ya da Bay Shandy'ye yatağına dönmesi konusunda yardım etmesini rica eder. Fakat ilke aynıdır: Dış-öyküsel anlatıcının ya da anlatılanın öyküsel evrene (ya da öykü karakterlerinin üst-öyküsel evrene vs) izinsiz girişi ya da tersi (Cortazar'da olduğu gibi), gülünç (Sterne ve Diderot'da olduğu gibi muzip bir edayla sunulduğunda) ya da gerçekdışı bir tuhaflık etkisi yaratır.

Anlatısal metalepsis[51] terimini tüm bu ihlalleri içerecek şekilde kullanacağız. Bunların içinde klasik retorikte kullanılanlar gibi sıradan ve masum olanlar, hikâye ve anlatının ikili zamansallığından yararlanır. Örneğin Balzac'ın *Sönmüş Hayaller*'inden daha önce alıntıladığımız pasajdan bir bölüm: "Saygıdeğer rahip, Angoulême'in yokuşlarını tırmanadursun, şunu açıklamakta yarar var...", sanki anlatılama hikâyeyle eşzamanlıymış ve ondan boşalan yeri dolduruyormuş gibi. Proust'un örneğin "*Balbec'e gidişimden önce* ... sosyete tabloları çizmeye başlayacak vaktim yok", "ben burada, küçük tren durup, görevli, 'Doncières', 'Grattevast', 'Maineville' vs diye bağırdıkça o küçük sahil kasabasının veya garnizonunun bana çağrıştırdıklarını ak-

49. Pierre Fontanier, *Commentaire raisonne sur "Les Tropes" de Dumarsais*, Dumarsais'in *Les Tropes*'unun 2. cildi, s. 116. Moyse sauve şu metalepsisle Boileau'ya (Art poetique, I, 25-26) esin kaynağı olur: "Ve [Saint Amant], Musa'nın peşinden giderek/Firavun'la birlikte Arap topraklarında mahvoldu" (*The Art of Poetry: The Poetical Treatises of Horace, Vida, and Boileau*, İng. Çev. Soame, haz. Albert S. Cook [Boston: Ginn and Co., 1892], s. 160).

50. Garnier, s. 496-497.

51. *Metalepsis* burada, *prolepsis*, *analepsis*, *silepsis* ve *paralepsis* ile birlikte, şu anlamda bir sistem oluşturur: "düzey değiştirme yoluyla (anlatıyı) ele almak".

tarmakla yetiniyorum" ya da "*Ama şimdi* ... ve benimle birlikte ... kapısına doğru ilerleyen *baronu yakalayalım*"[52] derken en çok izlediği model tam da budur. Sterne'in zaman oyunları ise, mesela Tristram'ın (dış-öyküsel) anlatıcı olarak bağlam dışına çıkışlarının, (hikâyenin içindeki) babasının uykusunu bir saatten fazla uzatmasını gerektirmesinde olduğu gibi[53] elbette, biraz daha cüretkâr, biraz daha *düzanlamlıdır* fakat burada da aynı ilke geçerlidir.[54] Bir açıdan, aynı aktörlerin sırayla karakterler ve oyuncular arasında gidip geldiği *Six Characters In Search of an Author* ya da *Tonight We Improvise*'daki Pirandello üslubu, benzer şekilde Genet'in oyunlarında bu üslubun türevi olan her şey ve Robbe-Grillet tarzı anlatılardaki düzey değişiklikleri de (bir resimden, kitaptan, gazete kupüründen, fotoğraftan, rüyadan, bellekten, hayalden vs kaçan karakterler), metalepsisin geniş uzantılarından başka bir şey değildir. Tüm bu oyunlar, yarattıkları etkinin yoğunluğu sayesinde, gerçeğe yakınlığa meydan okuyarak, aşmak için tüm meziyetlerini sergiledikleri sınırın önemini ortaya koyarlar. Bu sınır, *anlatılamanın* (*ya da icranın*) *ta kendisidir*: İki dünya arasındaki, içinde bir hikâyenin anlatıldığı dünya ile hikâyesi anlatılan dünya arasındaki değişken ama kutsal hudut. Bunun yarattığı huzursuzluğu Borges çok iyi tanımlar: "Bu yer değiştirmeler şunu ima ediyor; bir kurgudaki kahramanlar okur ya da seyiri olabilirlerse, bu kurguların okurları olan bizler de kurmaca olabiliriz."[55] Gerçekten de metalepsisin en sıkıntılı tarafı, üst-öyküselin belki de aslında her zaman öyküsel olduğu ve anlatıcı ile anlatılanların (siz ve

52. RH II, 102-103/P II, 742/SG 149; RH II, 339/P II, 1076/SG, 489; RH II, 530/P III, 216/M, 214 Ya da RH II, 292/P II, 1011/SG, 423: "Şimdilik, Albertine beni ... beklerken, şunu söyleyemekle yetinelim."

53. Sterne, *Tristram Shandy*, III, 38. Bölüm ve IV, 2. Bölüm

54. Metalepsis oyununun zihnimde belli belirsiz ortaya çıkışını bir tarih öğretmeninin belki de kasıtlı olarak yaptığı şu sürçmeye borçluyum: "Şimdi darbeden itibaren Paskalya tatiline kadar İkinci İmparatorluğu inceleyeceğiz."

55. Borges, *Other Inquisitions*, 1937-1952, İng. Çev. R. Simms (Austin, 1964), s. 46 [Türkçe baskısı için bkz. *Öteki Soruşturmalar*, Çev. Peral Bayaz Charum ve diğerleri, İletişim, 2005, s. 65.]

ben) belki de bir anlatının ürünleri oldukları yolundaki kabul edilemez ve ısrarcı varsayımdır.

Metalepsise bağlayabileceğimiz ama diğeri kadar gözü pek olmayan bir başka figür ise ilkesel olarak ya da dilerseniz, kökeni bakımından üst-öyküsel gibi sunulan (ya da öyle olduğu kolayca tahmin edilebilen) bir hikâyenin sanki öyküselmiş (bağlamıyla aynı anlatı düzeyindeymiş) gibi anlatılmasıdır: Sanki Marquis de Renoncourt, Des Grieux'nün aşklarının hikâyesini Des Grieux'nün kendisinden aldığını belirttikten (hatta Des Grieux'yü birkaç sayfa boyunca konuşturduktan) sonra, hikâyeyi kendisi –artık "Des Grieux'ye dönüşmüş gibi konuşmadan" derdi Platon– anlatmak için tekrar arzı endam etmiş gibi. Bu tekniğin ilk örneği kuşkusuz *Theaitetos*'dur. Platon'un bu eseri, bildiğimiz gibi Sokrates, Theodorus ve Theaitetos arasında geçen ve Sokrates'in Eukleides'e, Eukleides'in de Terpsion'a anlattığı bir sohbeti aktarır. "Fakat" der Eukleides, "Yazıdaki sıkıcı tasdik ve hikâye sözlerinden kaçınmak için bir yandan Sokrates'in kendi nutuklarından söz ederken söylediği "söyledim", "dedim" gibi öte yandan cevap verenler için kullandığı "kabul edip onayladı" veya "katıldı" gibi eklemeleri kaldırdım; Sokrates'i doğrudan doğruya muhataplarıyla konuşturdum" der.[56] Üst-öyküsel durağın, bahsedilsin ya da bahsedilmesin, bir (bazen de birden fazla) anlatı düzeyinden bir ölçüde tasarruf etmek isteyen ilk anlatıcının yararına aniden aradan çıkarıldığı bu anlatılama biçimlerine *indirgenmiş üst-öyküsel* (kastedilen şudur: öyküsele indirgenmiş) ya da *sözde-öyküsel* diyeceğiz.

Esasında bu indirgeme her zaman bariz değildir; daha açık bir dille, üst-öyküsel ile sözde-öyküsel arasındaki fark her zaman algılanabilir değildir çünkü edebi metinler (sinematografik metinlerin aksine), şahıs değişiklikleri dışında, bir pasajın üst-öyküsel niteliğini belirtecek hazır yöntemlerden yoksun-

56. Platon, *Theaetetus*, 143 c, *Plato's Theory of Knowledge: The "Theaetetus" and the "Sophist" of Plato* içinde, İng. Çev. Francis M. Cornford (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1935), s. 17 [Türkçe baskısı için bkz. *Diyaloglar*, Çev. Teoman Aktürel, Remzi, 2009. (ç.n.)

dur:[57] Eğer M. de Renoncourt, Des Grieux'nün serüvenlerini anlatmak için onun yerini almış olsaydı, bu ikame "*ben*"den "*o*"na geçişte hemen kendini gösterirdi fakat *Sylvie*'nin kahramanının rüyasında gençliğinden bir ânı tekrar yaşadığı sırada, anlatının o rüyanın anlatısı mı yoksa rüya ediminin ötesinde önceki bir ânın doğrudan anlatısı mı olduğuna karar vermemizi sağlayacak hiçbir şey yoktur.

Jean Santeuil'den *Kayıp Zaman*'a: Sözde-Öyküselin Zaferi

Bu dolambaçlı açıklamanın ardından, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'de, bilinçli ya da bilinçsiz olarak yaptığı anlatı seçimini tarif etmek daha kolay olacaktır. Fakat daha önce, onun ilk büyük anlatı eserinde, daha doğrusu *Kayıp Zaman*'ın ilk versiyonu olan *Jean Santeuil*'de nasıl bir seçim yaptığını hatırlamamız gerekir. *Jean Santeuil*'de anlatılama edimi ikiye bölünmüştür: Bir adı olmayan (kahramanın ilk hipostazıdır ve ona daha sonra Marcel'e atfedilen durumlar içinde rastlarız) dış-öyküsel anlatıcı, bir arkadaşıyla birlikte Concarneau Koyu'nda tatil yapmaktadır; iki genç C. adında bir yazarla (kahramanın ikinci hipostazıyla) arkadaşlık kurarlar ve istekleri üzerine yazar, üzerinde çalıştığı roman için gün içinde yazdığı sayfaları, her akşam onlara okumaya söz verir. Bu bölük pörçük okumalar yazıya geçirilmez ama yıllar sonra, C.'nin ölümünün ardından, romanın bir kopyasını bir şekilde edinmiş olan anlatıcı, onu yayınlamaya karar verir: Bu roman (kahramanı, kuşkusuz, Marcel'in üçüncü taslağı olan) *Jean Santeuil*'dir. Bu domino benzeri yapı oldukça eskidir ve *Manon Lescaut*'nun temsilcisi olduğu gelenekten sadece iki küçük noktada ayrılır: Burada iç-öyküsel anlatıcı kendi hikâyesini anlatmaz ve anlatısı sözlü değil, yazılıdır, hatta bir roman içerdiği için edebidir. "Şahıs" meselesiyle ilgili olan bu ilk farklılığa daha

57. Bulanıklaştırmak, ağır çekim, sesi düşürmek, renkliden siyah beyaza geçiş (ya da tersi), vs. Bu türden uygulamaların edebiyatta da karşılıkları olmuştur (italik, koyu renkli yazım, vs.).

sonra döneceğiz; burada ise, artık bu tekniklerin çok kullanılmadığı bir dönemde roman yazımında belli bir çekingenliğin ve (otobiyografiye *Kayıp Zaman*'dan daha yakın olan) Jean'ın biyografisiyle araya bir "mesafe koyma" gerekliliğinin kanıtı olan ikincisi üzerinde durmamız gerekiyor. Anlatının ikiye bölünmüş niteliği, üst-öyküsel anlatının edebi –ve dahası romansal olduğu için kurmaca– doğası sayesinde daha da derinleşir.

Bu ilk girişime rağmen, unutmamalıyız ki, Proust "Çin-kutusu" tarzı anlatıya aşinaydı ve bunun cazibesine boyun eğmişti. Öyle ki *Albertine Kayıp*'ın bir yerinde bu tekniğe bir anıştırmada bulunur:

> Romancılar bazen kitaplarının önsözünde, yabancı bir ülkede seyahat ederken tanıştıkları bir kişiden, başka birinin hayatını dinlediklerini ileri sürerler. Sonra, sözü bu tesadüfi arkadaşa bırakırlar; onun anlattıkları da, romanın kendisidir. Örneğin Fabrice del Dongo'nun hayatını, Stendhal'e, Padovalı bir piskopos anlatmıştır. Âşık olduğumuz zaman, yani bir başka insanın hayatı bize esrarengiz göründüğünde, böyle bilgili bir anlatıcı bulmayı ne kadar çok isteriz! Üstelik böyle biri mutlaka vardır. Hatta biz kendimiz de şu veya bu kadının hayatını, o kadının aşklarından hiç haberi olmayan, merakla bizi dinleyen bir dostumuza veya bir yabancıya tutkusuzca anlatmaz mıyız bazen?[58]

Bu yorumun sadece edebi yaratıcılıkla ilgili olmadığını, en genel anlatı faaliyetine kadar (örneğin Marcel'in varoluşu için de geçerli olan: X tarafından Y'ye anlatılan Z hakkındaki bu anlatılar, büyük çoğunluğu anlatılardan meydana gelmiş "deneyim"imizin dokusunu oluşturur) genişletilebileceğini görüyoruz.

Bu öncüller ve bu anıştırma, *Kayıp Zaman*'da anlatılamanın baskın özelliğini öne çıkarır: *Üst-öyküsel anlatının neredeyse sistemli olarak kaldırılması.* İlk olarak, keşfedilen elyazması anlatıcı-kahramanın, anlatısını açıkça bir edebi eser olarak sunduğu ve Gil Blas ya da Crusoe gibi kitleyle dolaysız temas içinde bulunan (kurmaca) yazar rolünü üstlendiği doğrudan

58. RH II, 768/P III, 551/AK, 134.

anlatısı lehine ortadan kalkar. Dolayısıyla "bu kitaplar" ya da "bu eser"[59] gibi kendi anlatısına gönderme yapan ifadeler; editoryal anlamda "biz";[60] okura hitaben konuşmalar,[61] hatta Sterne'ün ya da Diderot'nun tarzını hatırlatan şu mizahi sözde-diyalog: "Okur, 'Bütün bunlar, bu hanımın ricanızı yerine getirmeyişiyle ilgili hiçbir bilgi vermiyor bize' diyebilir 'ama madem bu kadar oyalandınız sayın Yazar, müsaadenizle ben de bize bir dakika daha kaybettirip şunu söyleyeyim: O genç yaşınızda (ya da, o siz değilseniz, kahramanınızın, o genç yaşında) hafızanızın bu kadar zayıf olması, gayet iyi tandığınız bi hanımın ismini hatırlayamamanız, esef verici bir durum.' Gerçekten de çok esef verici, sayın Okur.... 'Sonunda Mme d'Arpajon sizi prense taktim etti mi?' Hayır ama susun da anlatmaya devam edebileyim."[62] *Jean Santeuil*'in kurmaca romancısı kendine bu kadar icazet tanımamıştı ve aradaki bu fark anlatıcıyı özgürleştirmekte ne kadar çok yol alındığının bir ölçüsüdür. İkinci olarak, üst-öyküsel araya girmeler *Kayıp Zaman*'da neredeyse tümüyle kaybolmuştur: Bu başlık altında, Swann'ın Dreyfusçuluğa kaymış Guermantes Prensi'yle olan sohbeti hakkında Marcel'e anlatısı,[63] Aimé'nin Albertine'in geçmiş davranışları hakkındaki açıklaması[64] ve hepsinden önemlisi Verdurin'lerdeki akşam yemeğiyle ilgili olarak Goncourt'lara atfedilen anlatı[65] dışında gösterebileceğimiz

59. "Açıklamasını *bir sonraki cildin* (*Sodom I*) sonunda bulacağımız, garip çelişkilerden birini oluşturan bir olay meydana geldi" (RH I, 1002/P II, 397/GT, 330); "*Bu eserin* boyutları" (RH II, 33/P II, 642/SG, 48); "tek bir gerçek olayın, tek bir gerçek kişinin yer almadığı, her şeyin, anlatımın gereği tarafımdan uydurulduğu *bu kitapta*..." (RH II, 981/P III, 846/YZ, 153).

60. "M. de Charlus'ün Mendelssohn'u kastettiğini sanıyoruz..." (RH II, 291/P II, 1010/SG, 422).

61. "*Okurları* uyarmamız gerekir" (RH II, 406/P III, 40/M, 38); "Jupien'in dükkânına dönmeden önce, yazar sıfatıyla, bu tür tavsiyelerden *okur* rahatsız olmuşsa, çok üzüleceğimi belirtmek isterim." (RH II, 410/P III, 46/M, 44).

62. RH II, 39-40/P II, 651-652/SG, 57-8.

63. RH II, 77-82/P II, 705-712/SG, 112-119.

64. RH II, 744-745/P III, 515-516/AK, 98-99; RH II, 750-751/P III, 524-525/AK, 107-108.

65. RH II, 880-885/P III, 709-717/YZ, 19-27.

hemen hiçbir örnek yoktur. Ayrıca bu üç örnekte de anlatılama ediminin öne çıktığına ve ilgili olduğu olayla boy ölçüşecek kadar önem taşıdığına dikkat etmeliyiz: Prens'in saf değiştirmesinden çok, Swann'ın naif yanlılığı Marcel'in ilgisini çekmektedir; tüm o parantezleri ve tırnak işaretleriyle Aimé'nin yazma tarzı hayali bir pastiştir; gerçek bir pastiş olan sözde-Goncourt ise burada Verdurin'lerin salonu üstüne bir belgeden çok, edebiyattan bir sayfa ve edebiyatın beyhudeliğine yapılan bir tanıklık görevi görür. Bu çeşitli nedenlerden dolayı, bu üst-öyküsel anlatıları *indirgemek*, yani dizginleri anlatıcının eline almasını sağlamak mümkün olmamıştı.

Yine de *Kayıp Zaman*'da bunların dışındaki her yerde, düzenli olarak sözde-öyküsel adını verdiğimiz anlatı biçimi uygulanmıştır: Yani, kökeni bakımından ikinci düzeyde olan ama aniden birinci düzeye çıkarılan ve kaynağı ne olursa olsun anlatıcı-kahraman tarafından üstlenilen anlatı. Birinci bölümde belirtilen analepsislerin çoğu ya kahramanın hatırladığı anılardan (ve dolayısıyla Nerval tarzı bir *içedönük anlatıdan*) ya da kahramana bir üçüncü şahıs tarafından aktarılan olaylardan kaynaklanmaktadır. Balbec'in güneşle yıkanan sabahlarını çağrıştıran *Çiçek Açmış Genç Kızlar*'ın son sayfaları birinci duruma örnek oluşturur ama bunu Paris'e dönmüş olan kahramanın hafızası üzerinden yapar: "Balbec'i düşündüğümde neredeyse istisnasız her zaman gözümde canlanan, havalar bozmadan önce, ... her sabah... dakikalardı."[66] Bundan sonra, çağrışım hafıza kaynaklı gerekçesini unutur ve son satıra kadar kendi başına, doğrudan bir anlatı gibi gelişir. Böylece çoğu okur buna neden olan zamansal-mekânsal sapmayı fark etmez ve durumun, anlatı düzeyinde bir değişiklik olmadan gerçekleşen basit bir aynı öykünün içinde "geriye dönüş"ten ibaret olduğunu düşünür. Kahramanın 1916'da Paris'te kaldığı zamana denk gelen ve şu cümleyle açılan 1914'e geri dönüş de yine birinci duruma örnektir: "Ne zamandır, bu eserde adı geçen insanlardan hiçbirini görmediğimi *düşünüyor-*

66. RH I, 712-713/P I, 953/ÇAGK, 501.

dum. Sadece 1914 yılında...";[67] ardından bu ilk geri dönüşle ilgili doğrudan bir anlatı gelir, sanki bu, ikinci geri dönüş esnasında hatırlanan bir hatıra değilmiş ve sanki hafıza bu örnekte yalnızca bir anlatı gerekçesiymiş, Proust'un verdiği adla, bir "geçiş yöntemi"ymiş gibi. Birinci türe bir başka örnekse, birkaç sayfa sonra gelen, Saint-Loup'nun ziyaretine ayrılmış kısımdır;[68] aynı öykünün parçası olan bir analepsis gibi başlar ve olayın ardından hafıza kaynaklı olduğunu açık eden şu cümleyle biter: "Saint-Loup'nun ziyaretini bu şekilde *aklımdan geçirirken*..." Fakat hepsinden önce *Combray I*'in bir uykusuzun düşleri, *Combray II*'nin madlenin tadıyla gün ışığına çıkan bir "istemdışı hatıra", *Swann'ın Bir Aşkı*'ndan başlayarak, sonrasında gelen her şeyin ise yine bir uykusuzun çağrışımları olduğunu unutmamalıyız. *Kayıp Zaman*'ın tümü, aslında, "ara özne"nin hatıraları –nihai anlatıcının doğrudan sahip çıkıp kontrolü altına aldığı hatıralar– adı altında muazzam bir sözde-öyküsel analepsistir.

Bir önceki bölümde odaklama sorunlarıyla ilgili olarak zikrettiğimiz, kahramanın yokluğunda gerçekleşen ve bu nedenle anlatıcının bir başka *ara anlatı* olmaksızın bilemeyeceği tüm olaylar, ikinci duruma (kahramana üçüncü bir kişi tarafından yapılan aktarımlara) dahildir. Swann'ın evliliğine dair koşullar, Norpois ile Faffenheim arasındaki görüşmeler, Bergotte'un ölümü, Swann'ın ölümünden sonra Gilberte'in davranışı ve Berma'nın kaçırılan resepsiyonu[69] örnek olarak verilebilir. Daha önce gördüğümüz gibi tüm bu bilgilerin kaynağı kimi zaman belirtilir, kimi zaman ise ima edilir fakat Marcel her durumda, Cottard'dan, Norpois'dan, Düşes'ten ya da artık nereden aldıysa, hepsini, sanki kendi anlatı ayrıcalığının en ufak bir parçasını bile bir başkasına kaptırmaya tahammül edemiyormuş gibi kıskançlıkla kendi anlatısına katar.

67. RH II, 900/P III, 737/YZ, 46.
68. RH II, 914-919/P III, 756-762/YZ, 66-72.
69. RH I, 358-361/P I, 467-471/ÇAGKG, 42-46; RH I, 899-904/P II, 257-263/GT, 219-225; RH II, 506-510/P III, 182-188/M, 178-185; RH II, 786-792/P III, 574-582/AK, 160-168; RH II, 1098-1101/P III, 995-998/YZ, 298-301.

Bu durumun en tipik ve doğal olarak en önemli örneği *Swann'ın Bir Aşkı*'dır. Kaynağı düşünüldüğünde bu bölüm iki kere üst-öyküseldir; hem ayrıntılar Marcel'e, belirtilmeyen bir anlatıcı tarafından, belirtilmeyen bir zamanda aktarıldığı hem de Marcel bunları uykusuz geçen bazı geceler boyunca düşünüp hatırladığı için. Dolayısıyla bunlar daha eski anlatılara ait hatıralardır, üst-öyküsel anlatıcı bir kez daha bunları bir araya getirir ve daha kendisi doğmadan gerçekleşmiş olan bu hikâyeyi kendi ağzından anlatır ama araya bir imza gibi sonradan kendisinin de varlığıyla duruma dahil olduğunu gösteren[70] ve okurun onu uzun süre unutmasına engel olan incelikli işaretler koymayı da ihmal etmez: Anlatısal benmerkezciliğe iyi bir örnek doğrusu. Proust *Jean Santeuil*'de üst-anlatının modası geçmiş zevklerinin tadını çıkarmıştı ama sanki sonradan, bunlara artık geri dönmeyeceğine ve tüm anlatı işlevini kendisine (ya da sözcüsüne) saklayacağına yemin etmiş gibidir. *Swann'ın Bir Aşkı* Swann'ın kendisi tarafından anlatılsaydı, böyle bir edimsel bütünlükten ve kahramanın bu tekelinden ödün vermiş olurdu. *Kayıp Zaman*'ın koşulsuz tutumluluğunda ise Swann, Marcel'in eski hipostazı olarak,[71] mutsuz ve zaafları olan bir haberciden fazlası olmamalıdır. Bu nedenle "sahneye çıkma", yani anlatı hakkı yoktur; anlatıyı ileten, ona eşlik eden ve anlamını veren söylem hakkı ise hiç yoktur (bu konuya tekrar döneceğiz). İşte bu yüzden, son kertede, diğerlerini hor görerek de olsa, kendisine ait olmayan bu aşk ilişkisini ancak ve ancak Marcel anlatabilir.

Ne var ki bu (herkesin bildiği gibi) kendisininkinin bir ön temsilidir ve bir ölçüde onu hayata geçirir. Burada yine, belli

70. "Uzun yıllar sonra, bambaşka açılardan kendi kişiliğime benzediği için Swann'ın kişiliğiyle ilgilenmeye başladığımda..." (RH I, 148/P I, 193/ST, 197); "Üstelik Swann, benim çocukluğumda Cambray'de yaşadığım ... yoksundu" (RH I, 227/P I, 295/ST, 298) "büyükbabamların" (RH I, 149, 238/P I, 194, 310/ST, 197, 312); "büyükamcamın" (RH I, 239-240/P I, 311-312/ST, 314-315) vs.

71. Jean Santeuil'de iki karakter kaynaşmış görünmektedir; aynı şekilde Cahiers'in bazı taslaklarında da böyledir. Örneğin bkz. André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*, Paris: Hachette, 1949, s. 153.

üst-öyküsel anlatıların yukarıda incelediğimiz dolaylı etkisi karşımıza çıkar: Swann'ın Odette'e aşkının temel olarak Marcel'in kaderi üzerinde doğrudan hiçbir etkisi yoktur[72] ve bu açıdan bakıldığında klasik norm, kuşkusuz, Swann'ın aşkının tamamen *epizodik* olduğuna hükmedecektir ama öte yandan, *Sodom*'dan alınan şu bölümde kendisinin de belirttiği gibi Marcel'in bu aşk hakkında anlatı yoluyla edindiği bilgilerin dolaylı etkisi kayda değerdir:

> O zaman, Swann'ın Odette'e olan aşkından, Swann'ın hayatı boyunca nasıl bir oyuncak olduğundan almış olduğum dersleri düşünüyordum. Aslında düşünüyorum da, Albertine'in kişiliğini baştan sona adım adım bana kurduran, tamamını denetleyemediğim bir hayatın her ânını acı çeke çeke yorumlatan varsayım, bana *anlatıldığı* şekliyle, Mme. Swann'ın kişiliğinin hatırası, sabit fikriydi. Bana *anlatılanlar*, gelecekte hayal gücümün bir oyun oynamasına da katkıda bulundu: Albertine'in ahlaklı bir genç kız değil, eski bir yosma kadar ahlaksız, onun kadar aldatma yeteneğine sahip bir kadın da olabileceğini varsayıyor ve bu durumda onu sevecek olsam, çekeceği acıları düşünüyordum tek tek.[73]

"*Bana anlatılanlar katkıda bulundu*": İşte âşık Swann'la ilgili bu anlatısı *sayesinde*, Marcel bir gün Odette gibi sadakatsiz, günahkâr ve erişilmez bir Albertine düşlemiş ve *böylece* ona âşık olmuştur. Gerisini biliyoruz. Anlatının gücü...

Unutmamak gerekir ki, eğer Oidipus her erkeğin ancak hayalini kuracak kadar ileri gidebildiği bir şeyi (öyle diyorlar) gerçekleştirmişse, bu, neticede, kâhinin onun bir gün babasını öldüreceğini ve annesiyle evleneceğini önceden *söylemiş* olmasındandır: Kehanet olmasaydı ne sürgün olurdu, ne kimlik değiştirme, dolayısıyla da ne baba katli ne de ensest. *Kral Oidipus*'taki kehanet gelecek zaman kipli bir üst-öyküsel anlatıdır ve sadece dile getirilmesi, onu gerçekleştirecek olan "bomba"nın pimini çekmeye yeter. Bu sonradan doğru çıkan bir öngörü değildir;

72. Eğer bu aşkın "meyvesi" olan Gilberte'in varlığını böyle saymazsak.
73. RH II, 147/P II, 804/SG, 213.

anlatı biçiminde bir kapandır, "içine alan" bir kapandır. Evet, anlatının gücü (ve kurnazlığı). Kimi can verir (Şehrazat), kimi de alır. Nitekim *anlatılan* bu aşk hikâyesinin Kaderin bir aracı olduğunu fark etmediğimiz sürece, *Swann'ın Bir Aşkı*'nı tam olarak anlayabilmemiz mümkün değildir.

Şahıs

"Birinci şahıs" ya da "üçüncü şahıs anlatısı" gibi terimleri şimdiye kadar hep, onaylamadığımızı belirtir şekilde, tırnak işareti içinde kullandığımız okurun gözünden kaçmamıştır. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu yaygın kullanımlar bana yetersiz görünüyor çünkü anlatı durumunun aslında çeşitlilik içermeyen bir öğesinde –anlatıcının "şahsı"nın (aleni ya da zımni) mevcudiyetinden bahsediyorum– çeşitlilik varmış vurgusu yapmaktadır. Bu mevcudiyet değişmezdir çünkü bir anlatıcı kendi anlatısı içinde (kendi sözcelediği ifadedeki her sözceleyen özne gibi) *ancak* "birinci şahıs" olarak bulunabilir, Ceasar'ın *Commentaries*'i gibi kasti olarak yapılan değişiklikler hariç. Oysa "şahısa" vurgu yapmak, anlatıcının yapması gereken seçimin –tamamen gramatik ve retorik bir seçimdir bu– Ceasar'ın "Anılar"ında yaptığı, şu ya da bu "şahısla" yazmak türünden bir seçim olduğu yanılgısına düşürür. Halbuki gerçekte durumun bu olmadığı açıktır. Romancının seçimi, anlatıcıdan farklı olarak, iki gramer biçimi arasında değil, iki anlatı duruşu arasındadır (zaten bunların gramer biçimleri de kendiliğinden bir sonuçtur): Hikâyeyi "karakterler"inden birisine anlattırmak[74] ya da hikâye dışından bir anlatıcıya anlattırmak. Dolayısıyla bir anlatı metninde birinci şahısla çekilmiş fiillerin varlığı, gramer yönünden özdeş olsa da anlatı analizine göre ayrıştırılması gereken iki farklı duruma atfedilebilir: Anlatıcının kendisini

74. Bu terim [şahsiyetler], anlatıcı aracının "insanlık" özelliğini böyle gereksiz yere ima etmeyecek, daha yansız ve kapsamlı bir terim olmadığı için kullanılmıştır oysa kurmacada bu rolü bir hayvana (*Mémoires d'un âne*), hatta cansız bir varlığa (*Bijoux indiscrets*'teki ardışık anlatıcılar bu sınıfa girer mi, emin değilim) vermemizde bir sakınca yoktur.

bu şekilde nitelendirmesi durumuna (Vergilius'un "bir yiğitin savaşlarıdır anlattığım" demesi gibi) ya da anlatıcının hikâyedeki karakterlerden biriyle özdeş olması durumuna ("1632 yılında York şehrinde dünyaya geldim..." diyen Crusoe gibi). Kuşkusuz "birinci şahıs anlatısı" bu durumlardan yalnızca ikincisine gönderme yapar ve bu bakışımsızlık terimin uygunsuzluğunun bir kanıtıdır. Eğer anlatıcı anlatının herhangi bir yerinde *bu şekilde* araya girebiliyorsa, o anlatı, tanımı gereği, hangi açıdan bakılırsa bakılsın (hatta Stendhal'ın şu ifadelerindeki editoryal çoğul şahısın görüldüğü durumlarda bile: "İtiraf etmeliyiz ki...kahramanımızın hikâyesine başlıyoruz...") birinci şahısla sunulmuştur. Asıl soru ise anlatıcının, *karakterlerinden birini* belirtirken birinci şahıs kullanıp kullanamayacağıdır. Bu nedenle burada iki tür anlatıyı birbirinden ayıracağız: Biri anlatıcının, anlattığı hikâyede yer almadığı anlatılar (*İlyada*'da Homeros ya da *Aşk Eğitimi*'nde Flaubert gibi), diğeri ise anlatıcının, anlattığı hikâyede bir karakter olarak var olduğu anlatılar (*Gil Blas* ya da *Uğultulu Tepeler* gibi). Malumunuz veçhile, birinci tür anlatıyı *heterodiegetik* (*dış-anlatıcılı*), ikinci tür anlatıyı ise *homodiegetik* (*iç-anlatıcılı*) olarak adlandırıyorum.

Ne var ki seçilen bu örneklerde kuşkusuz bir bakışımsızlık hemen kendini göstermektedir. Homeros ve Flaubert, söz konusu anlatılarda tamamen ve dolayısıyla *eşit derecede* yokturlar; öte yandan Gil Blas ve Lockwood'un kendi anlatılarında eşit derecede mevcut olduklarını söyleyemeyiz: Gil Blas anlattığı hikâyenin tartışmasız kahramanıdır, Lockwood ise yine tartışmasız şekilde değildir (kolaylıkla çok daha zayıf "mevcut" olmalara örnekler bulabiliriz; buraya birazdan döneceğim). Yokluk mutlaktır, mevcut olma ise derecelidir. Demek ki iç-anlatıcılı türü en azından ikiye ayırmak zorundayız: Biri anlatıcının, anlatısının kahramanı olduğu anlatılar (Gil Blas), diğeri ise genellikle bir tanık ya da gözlemci olarak, yalnızca tali bir rol oynadığı anlatılar: *Louis Lambert*'in anonim anlatıcısı Lockwood, *Moby Dick*'te Ishmael, *Lord Jim*'de Marlow, *Muhteşem Gatsby*'de Carraway, *Doktor Faustus*'ta Zeitblom ve kuşkusuz hepsinin içinde en ünlü ve en tipik

örnek olan, Conan Doyle'un şeffaf ama meraklı Dr. Watson'ı.[75] Anlatıcı sanki anlatının bir figüranı olamazmış ancak anlatının yıldızı ya da sadece bir seyirci olabilirmiş gibi görünmektedir. Bir ölçüde iç-anlatıcılı anlatının daha güçlü derecesini temsil eden ilki için, kaçınılmaz olarak, *ben-anlatıcılı* (*otodiegetik*) terimini kullanacağız.

Bu şekilde tanımlandığında anlatıcının öyküyle olan ilişkisi ilkesel olarak değişmezdir: Gil Blas ve Watson, hikâyenin karakterleri olarak bir an için yok olsalar bile, hâlâ anlatılarının öyküsel evrenine ait olduklarını ve er ya da geç tekrar ortaya çıkacaklarını biliriz. Bu sayede okur, haklı olarak, bu bir durumdan diğerine geçişi zımni bir kuralın ihlâli olarak algılar: Örneğin *Kırmızı ve Siyah*'ın ya da *Bovary*'nin ilk tanık-anlatıcısının (sessizce) ortadan kayboluşu ya da *Lamiel*'in, hikâyeyi "bir edebiyatçı olmak için" açıkça terk eden anlatıcısının (daha yaygaracı biçimde) ortadan kayboluşu: "Ah iyi yürekli okur, elveda; benim hakkımda artık tek kelime duyınayacaksın."[76] Çok daha bariz bir ihlalse, aynı karakteri belirtmek için kullanılan şahıs zamirinin değiştirilmesidir: Örneğin *Autre étude de femme*'de Bianchon, sanki beklenmedik bir şekilde anlatıcı rolünden vazgeçiyormuş gibi aniden "ben"ken "o" olur[77], *Jean Santeuil*'de ise kahraman tersine "o" iken "ben" olur.[78] Klasik romanda, hatta Proust'da bu tür etkiler, şüphesiz, bir son dakika görev değişikliğiyle açıklanabilecek anlatısal bir çeşit patolojiden ve metnin tamamlanmamış olması durumundan kaynaklanır. Fakat çağdaş romanın diğer birçok sınır gibi bu sınırı da aştığını ve anlatıcıyla karakter(ler) arasında değişken ve dalgalı bir ilişki, "kişilik" konusunda daha karmaşık bir anlayış ve daha serbest

75. Bu türün bir başka çeşidi ise anlatıcının bir kolektif tanıktan oluştuğu anlatıdır: *Narcissus'un Zencisi*'nin mürettebatı, "A Rose for Emily"de küçük bir kasabanın sakinleri. *Bovary*'nin ilk sayfalarının da bu tarzda yazıldığını hatırlayalım.
76. Stendhal, *Lamiel*, s. 43. Tersi durum, yani dış-anlatıcılı bir anlatı içinde aniden ortaya çıkan ben-anlatıcılı bir "ben" daha nadir görülür. Stendhal'in "inanıyorum"u (Leuwen, s. 117; *Parma Manastırı*, s. 76) böyle bir anlatıcıya ait olabilir.
77. Balzac, *Autre étude de femme*, s. 75-77.
78. Jean Santeuil, s. 319.

bir mantıkla uyumlu bir zamir "vertigo"su yerleştirmekten çekinmediğini biliyoruz. Bu özgürleşmenin en gelişkin biçimleri[79] belki de en çok göze çarpanlar değildir çünkü "karakter"in klasik özellikleri (özel ad, fiziki ve ahlaki "doğa") ve onunla birlikte doğrudan dilbilgisel (zamirle ilgili) işaretler ortadan kalkmıştır. Hiç kuşkusuz bu ihlalin en göz alıcı örneğini –göz alıcı diyorum çünkü tamamen, tezatlığı vurgulayan geleneksel anlatı sistemi içinde yazılmıştır– "Kılıcın İzi" adlı hikâyesinde Borges vermektedir:[80] Kahraman iğrenç serüvenini anlatmaya, kendini kurbanıyla özdeşleştirerek başlar, sonra kendisinin aslında *diğeri*, şimdiye kadar küçümseyici biçimde "üçüncü şahıs" çekiminde anlattığı kalleş muhbir olduğunu itiraf eder. Moon ise bu anlatı tekniğine "ideolojik" bir yorum getirir: "Bir kişinin yaptığı şey, bir ölçüde herkes tarafından yapılmış olan şeydir... Ben diğer herkesim, biri herkestir." Burada bütün bir modern edebiyatın temsilcisi olarak aldığımız Borgesçi fantastik öğe, *şahsı reddeder*.

Proust'ta "karakter"in çözülmesi süreci fazlasıyla (ve dile düşecek kadar) başlamış olduğu halde, yine de Proust anlatısını bu yöne ilerletmek niyetinde değilim. *Kayıp Zaman*, temelde, daha önce gördüğümüz gibi anlatıcı-kahramanın anlatı işlevi ayrıcalığını kimseye bırakmadığı bir ben-anlatıcılı anlatıdır. Burada en önemli husus bu tamamen geleneksel biçimin varlığı değil; ilkin, kaynaklandığı dönüşüm ve bunun gibi bir romanda karşılaştığı zorluklardır.

"Kılık değiştirmiş bir otobiyografi" olduğu için *Kayıp Zaman*'ın "birinci şahıs"la yazılmış bir otobiyografik anlatı olması gerektiği, oldukça doğal ve kaçınılmaz bir sonuç gibi görünür. Bu doğallık şüphesiz aldatıcıdır çünkü Germaine Brée'nin 1948 yılında kuşkulandığı ve *Jean Santeuil*'ün yayımlanmasıyla da doğrulanmış olduğu üzere, Proust'un ilk planında (giriş bölümü

79. Örneğin bkz. J. L. Baudry, *Personnes* (Paris: Seuil, 1967).

80. Ficciones içinde, haz. Anthony Kerrigan (New York: Grove Press, 1962), s. 117-22 [Türkçe baskısı için bkz. Ficciones, *Hayaller ve Hikâyeler*, Çev. Tomris Uyar, Fatih Özgüven, İletişim, 1998, s. 105-111].

hariç) böyle bir anlatı akışına yer yoktu. *Jean Santeuil*'ün kasıtlı şekilde dış-anlatıcılı biçimde yazıldığını hatırlayalım. Demek ki böyle bir sapma bizi *Kayıp Zaman*'ın anlatı biçimine (bunun Marcel Proust'un gerçek hayatıyla olan uyumsuzlukları yalnızca tali sapmalar oluştururdu) aslen kişisel bir söylemin doğrudan uzantısı gözüyle bakmaktan alıkoyar. "Öyleyse Proust'un birinci şahıs kullanımı" diyor Germaine Brée haklı olarak, "bilinçli bir estetik seçimin sonucudur, eserini bir itiraf ya da otobiyografi olarak tasarladığına dair bir kanıt değildir."[81] "Jean'ın hayatı"nı yazar "C."ye anlattırdıktan sonra "Marcel'in hayatı"nı "Marcel"e anlattırmak, gerçekten de, Defoe'nun *Robinson Crusoe*'daki ya da Lesage'ın *Gil Blas*'taki seçimi kadar ayrık ve dolayısıyla kayda değer (hatta sapma nedeniyle daha da kayda değer) bir anlatı seçiminin sonucudur. Fakat dış-anlatıcılıdan ben-anlatıcılıya bu dönüşümün, daha önce bahsettiğimiz diğer dönüşüme, yani üst-öyküselden öyküsele (ya da sözde-öyküsele) olan dönüşüme eşlik ettiğini ve onu tamamladığını da gözden kaçırmamamız gerekir. *Santeuil*'den *Kayıp Zaman*'a geçişte, kahraman, anlatılama edimlerindeki katmanlaşma ortadan kalkmadan da "o"dan "ben"e geçebilirdi: Bunun için C.'nin "roman"ının otobiyografik ya da basitçe ben-anlatıcılı olması yeterli olurdu. Aksini düşünecek olursak, ikili edim, kahraman ile anlatıcı arasındaki ilişki değişmeden de indirgenebilirdi: Bunun için girişi atması ve şöyle bir şeyle başlaması yeterdi: "Uzun zaman Marcel geceleri erken yattı..." Bu nedenle *Jean Santeuil*'deki anlatı sisteminden *Kayıp Zaman*'daki anlatı sistemine geçişte ortaya çıkan çifte dönüşümün tam olarak ne anlama geldiğine bakmamız gerekiyor.

Bir anlatıda anlatıcının konumunu hem anlatı düzeyiyle (dış-öyküsel ya da iç-öyküsel) hem de öyküyle olan ilişkisiyle (dış-anlatıcılı ya da iç-anlatıcılı) tanımladığımıza göre, anlatıcının dört temel konumunu şu şekilde belirtebiliriz: (1) *Dış-öyküsel–dış-anlatıcılı* paradigma: Homeros, yani içinde kendisinin yer almadığı bir hikâye anlatan birinci dereceden

81. Brée, s. 27.

anlatıcı; (2) *dış-öyküsel–iç-anlatıcılı* paradigma: Gil Blas, yani kendi hikâyesini anlatan birinci dereceden anlatıcı; (3) *iç-öyküsel–dış-anlatıcılı* paradigma: Şehrazat, yani içinde kendisinin yer almadığı bir hikâye anlatan ikinci dereceden anlatıcı; (4) *iç-öyküsel–iç-anlatıcılı* paradigma: IX.-XII. kitaplardaki Ulysses, yani kendi hikâyesini anlatan ikinci dereceden anlatıcı. *Santeuil* anlatısının tamamına yakınının (ikinci) anlatıcısı olan kurmaca romancı C., bu sistem içinde, Şehrazat'ın da yer aldığı iç-öyküsel–dış-anlatıcılı kategorisine, *Kayıp Zaman*'ın (tek) anlatıcısı ise içinde Gil Blas'ın da yer aldığı, (nasıl bir düzenleme yapılırsa yapılsın) bunun çapraz karşıtı olan dış-öyküsel–iç-anlatıcılı kategorisine girer:

DÜZEY: / İLİŞKİ:	*Dış-öyküsel*	*İç-öyküsel*
Dış-anlatıcılı	Homeros	Şehrazat *C.*
İç-anlatıcılı	Gil Blas *Marcel*	Ulysses

Burada mutlak bir tersine çevirmeden bahsediyoruz zira edimlerin birbirinden tamamen ayrışmış olduğu bir durumdan (ilk ve dış-öyküsel yazar-anlatıcı: "ben"; ikinci anlatıcı, iç-öyküsel romancı: "C."; üst-öyküsel kahraman: "Jean"), bu üç edimin tümünün tek bir "şahıs"ta birleştiği (yazar-anlatıcı-kahraman Marcel) tam tersi duruma geçiyoruz. Bu geri dönüşte önemi en bariz olan şey doğrudan otobiyografi *biçiminin* o geç ve kasıtlı varsayımıdır, ki biz bunu hemen çelişkili niteliği açık olan şu gerçeğe bağlamalıyız: *Santeuil* anlatısının içeriği, *Kayıp Zaman* anlatısının içeriğine göre çok daha doğrudan bir şekilde otobiyografiktir[82] – sanki Proust, "ben" deme hakkını elde etmek, daha doğrusu ne tamamıyla kendisi, ne de büsbütün bir başkası

82. Bkz. Tadié, s. 20-23.

olan kahramanın "ben" deme hakkını elde etmesi için, ilk olarak belli bir kendine bağlılığa ulaşması, kendi kendinden ayrışması gerekiyormuş gibi. Dolayısıyla burada "*ben*"in fethi, bir kendine geri dönüş ya da refakat, "öznelliğin" rahat kucağına kendini bırakmak değil,[83] olasılıkla tam tersidir: Bu hemen hemen hiç önerilmeyen, anlatıcı-kahramanla imza sahibi arasındaki, görünüşte tesadüfî, kısmi eşadlılıkla mükemmel şekilde simgelenmiş bir ilişki, kendiyle arasına belirsiz bir mesafe koyma ve merkez dışında olmanın zorlu deneyimidir.[84]

Fakat bu açıklama özellikle de dış-anlatıcılıdan ben-anlatıcılıya geçişin üzerinde durmakta ve üst-öyküsel düzeyin bastırılışını biraz arka planda bırakmaktadır. Edimlerin insafsızca yoğunlaştırılması, belki de anlatıcının (ama hangi anlatıcı?) "ben"inin, adeta istemeyerek, kahramanın "o"sunun yerini aldığı *Jean Santeuil*'in sayfalarında zaten başlamıştı: Kuşkusuz sabırsızlığın ürünü ama romanın kurmaca niteliğinin maskesini indirerek "kendini ifade etme" ya da "kendini anlatma"nın sabırsızlığının ürünü değil; daha ziyade edimlerin ayrışmasının (*Santeuil*'de bile yalnızca bir anlatı söylemi olmayan) söylem duruşunun yoluna koyduğu engellerden duyulan bir rahatsızlık. Hiç kuşkusuz, hikâyesine böylesi aralıksız bir yorum eklemeye teşne bir anlatıcı için, kahramanın yaşadıklarını "üçüncü şahısla" anlatıp ardından sürekli tekrarlayan, kulak tırmalayıcı

83. Meşhur Proust "öznelliği", öznelliğin bir kanıtından daha azı değildir. Zaten Proust, kendi anlatı seçiminden çıkarılan, bu fazlasıyla yüzeysel sonuçlara tepki göstermekten geri kalmaz: "Kitabıma bir kez ben ile başlama talihsizliğine düştüğüm için sonsuza kadar 'öznel' olacağım. Oysa 'Roger Mauclair bir yazlıkta kalıyordu' şeklinde başlamış olsaydım 'nesnel' olarak sınıflandırılacaktım" (J. Boulanger, 30 Kasım 1921, *Correspondance générale* [Paris, 1932], III, 278).

84. Bu tartışmalı konuyla ilgili olarak bkz. M. Suzuki, "Le 'je' proustien", *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 9 (1959); Harolda Waters, "The Narrator, not Marcel", *French Review*, 33, Şubat 1960, 389-392 ve Muller, s. 12 ve 164-165. Bildiğimiz gibi *Kayıp Zaman*'da ilk adın geçtiği iki yer de sonlara doğrudur (RH II, 429 ve 488/P III, 75 ve 157) ve bunlardan ilki koşulsuz değildir. Fakat bana öyle geliyor ki bu yok saymak için yeterli bir sebep değildir. Eğer sadece bir kez söylenmiş her şeye itiraz edecek olsaydık... Öte yandan, kahramana Marcel adını vermek, onu Proust'la özdeşleştirmek değildir; yine de bu kısmi ve kırılgan çakışma oldukça semboliktir.

bir müdahaleyle onları kendi adına yorumlayarak, anlatının "ses"ini sürekli değiştirmek zorunda kalmaktan daha can sıkıcı bir şey yoktur. Engelin üzerinden atlama ve deneyimin kendisi üzerinde hak iddia ederek, sonunda onu ele geçirme isteği buradan kaynaklanır. Bu istek, Cenevre Gölü çevresindeki kırlar kendisine Beg Meil'deki denizi hatırlatan Jean'ın "yeniden yakalanan duyguları"nın hikâyesini dinledikten sonra, anlatıcının kendi hatıralarıyla ve "bir koku, bir görüntü, adeta *içimde* infilak ederek hayalgücünü kıpırdatan ve böylece peşi sıra gelen zevkle *bana* ilham veren ne varsa, sadece geçmişin bunlar sayesinde aniden hayata döndürdüğü şeyler hakkında"[85] yazmaya karar vermesiyle süren bölümde kendini gösterir. Gördüğümüz gibi burada uğraştığımız şey artık dikkatsizlik ya da yanıltı değildir: Yetersizliği ortaya çıkmış ve sonunda söylemin en derin ihtiyaçları ve *edimleri* karşısında boyun eğmiş olan *Santeuil* için seçilmiş tüm bir anlatı seyridir. Böylesi "kazalar" hem *Santeuil*'in başarısızlığının, hem de sonradan *Kayıp Zaman*'da bulduğu doğru sesle, yani doğrudan ben-anlatıcılı anlatılamanın sesiyle yeniden başlamasının habercisidir.

Ne var ki kip hakkındaki bölümde görmüş olduğumuz gibi bu yeni yol da sorunsuz değildir zira şimdi de otobiyografi biçimindeki bir anlatıyla bütünleştirilmesi gereken ve çoklukla kahramanın doğrudan bilgisinin sınırlarını aşan, hatta *Swann'ın Bir Aşkı* örneğinde olduğu gibi anlatıcının bile kolayca bilemeyeceği tüm bir sosyal vakayiname söz konusudur. Aslına bakılırsa, B. G. Rogers'ın belirttiği gibi Proust'un romanı birbiriyle çelişik iki farklı yönelimi bağdaştırmakta oldukça zorlanmaktadır.[86] Bunlardan ilki, her an her yerde var olan spekülatif söylemdir. Bu söylem, klasik "nesnel" anlatılamaya güçlükle uyum sağlayabilmiştir ve kahramanın deneyiminin, anlatıcının geçmişiyle kaynaşmasına ihtiyaç duyar ki bu sayede anlatıcı bu deneyimler hakkında, mütecaviz görünmeden yorum yapabilir (bir kahraman, bir anlatıcı ve onu bilgilendirmek ve ikna etmek üzere bir

85. Jean Santeuil, s. 410.
86. Rogers, s. 120-141.

kitleye yönelmiş bir yazarın seslerinin iç içe geçerek birbirine karışabildiği, doğrudan bir ben-anlatıcılı anlatılamanın benimsenmesi bundandır). İkincisi ise kahramanın iç deneyimlerini adamakıllı aşan ve zaman zaman sözde-"her şeyi bilen" bir anlatıcıyı gerektiren (daha önce karşılaştığımız, sıkıntılar ve odaklanma çoğullukları bundandır) etraflı bir anlatı içeriğiyle alakalıdır.

Jean Santeuil'deki anlatı yöntemi kuşkusuz çürüktür ve geriye dönüşlü olarak baktığımızda terk edilmesi bize "haklı" görünür; *Kayıp Zaman*'daki yöntem ise Proust anlatısının ihtiyaçlarına daha uygundur ama hiçbir şekilde tamamen iç bütünlüğe sahip olduğu da söylenemez. Aslında Proust'un amacını tam olarak ne biri ne de diğeri karşılayabilir: Ne dış-anlatıcılı anlatının, anlatıcının söylemini "eylem"den (ve dolayısıyla kahramanın deneyiminden) ayıran, fazlasıyla mesafeli "nesnelliği", ne de bu deneyimi büyük ölçüde aşan bir anlatı içeriğini imkân dahilinde kapsayamayacak kadar kişisel ve görünüşte kapalı olan ben-anlatıcılı anlatının "öznelliği". Şunu açıklığa kavuşturmakta fayda var, burada ele aldığımız konu, Proust'un bilinen nedenlerden dolayı kendi kişisel deneyiminden daha sınırlı tutmak istediği, *kahramanın* kurmaca yaşamıdır. Bir bakıma, *Kayıp Zaman*'daki hiçbir şey Proust'un yaşamını aşmaz ama onun, Swann, Saint-Loup, Bergotte, Charlus, Mlle. Vinteuil, Legrandin ve diğerlerine atfetmesi gerektiğini düşündüğü her şey şüphesiz Marcel'in deneyimini aşar: Otobiyografik "malzeme"nin (belli bazı anlatı sorunlarına da neden olan) kasıtlı bir şekilde dağılımı. Bu nedenle –en aleni iki paralepsise başvuracak olursak– Marcel'in, Bergotte'un nihai düşüncelerine girebilmiş olmasını tuhaf bulabiliriz ama Proust'un ulaşması için aynı şeyi söyleyemeyiz zira o 1921'in bir Mayıs günü Jeu de Paume'da bunları bizzat "yaşamıştır". Benzer bir şekilde Marcel'in Montjouvain'de, Mlle. Vinteuil'in muğlak hislerini çok iyi okuyabilmiş olmasını da hayretle karşılayabiliriz ama Proust'un bu hisleri ona atfedebilmiş olmasına sanırım o kadar da şaşırmayız. Bunların hepsi, hatta daha da fazlası Proust'tan gelir ve "gönderge"yi küçümsemeyi

onun farkında değilmiş gibi yapacak kadar ileri götürmeyeceğiz. Bu nedenle hem artık *nesnelleşmiş* bir ahlaki deneyime hükmedebilecek "her şeyi bilen" bir anlatıcıya, hem de kalan her şeye en son anlamını veren ve kahramanın bir ayrıcalığı olarak kalan ruhsal bir deneyimi kişisel olarak üstlenebilecek, doğrulayabilecek ve kendi yorumlarıyla aydınlatabilecek bir ben-anlatıcılı anlatıcıya ihtiyaç duyar. Her şeye rağmen ara ara her şeyi bilen bir "birinci şahıs" anlatısının paradoksal (ve bazılarına göre, utanç verici) durumu buradan kaynaklanmaktadır. Burada yine –istemeden, belki farkında olmadan ve amacının derin (ve derinlemesine çelişkili) doğasından kaynaklanan nedenlerden ötürü– *Kayıp Zaman*, roman anlatısının en yerleşik uzlaşımına, yalnızca geleneksel "biçimlerini" değil, aynı zamanda –daha saklı ve dolayısıyla daha belirleyici bir hamle– söyleminin mantığını da parçalayarak saldırır.

Kahraman/Anlatıcı

Otobiyografi biçimindeki her anlatıda olduğu gibi[87] *Kayıp Zaman*'da da, Spitzer'in *erzählendes Ich* (anlatan ben) ve *erzähltes Ich* (anlatılan ben) diye adlandırdığı iki *eyleyen*, birincinin ikinciye bir tür mütenezzil ya da alaycı bir üstünlükle yaklaşmasına izin veren yaş ve deneyim farkına göre birbirinden ayrılır. Bu durum, örneğin Marcel'in, Albertine'le tanıştırılma ya da reddedilen öpücük sahnesinde[88] oldukça belirgindir. Fakat bu aslen değişken ve kahramanın hayattaki "çıraklık" dönemi ilerledikçe kaçınılmaz olarak azalan farka ek olarak, *Kayıp Zaman*'a özgü olan ve onu gerçek ya da kurmaca olsun, hemen her otobiyografiden ayıran özellik, basitçe "gelişim"e indirgenemeyecek çok daha radikal ve görünüşte daha kesin olan bir farktır: Nihai ifşa, istemdışı hafızanın belirleyici deneyimi ve estetik eğilimden

87. Burada kastedilen, sonradan anlatılamalı klasik otobiyografilerdir, şimdiki zamanlı iç monologlar değildir.

88. RH I, 642-643/P I, 855-856/ÇAGKG, 425-426 ve RH I, 698-699/P I, 933-934/ÇAGKG, 483-484.

kaynaklanan bir fark. *Kayıp Zaman* bu noktada *Bildungsroman* geleneğinden ayrılır ve Aziz Augustinus'un *İtiraflar*'ı gibi belli dini edebiyat biçimlerine yaklaşır: Anlatıcı, ampirik olarak, kahramandan *daha çok* biliyor değildir, o mutlak anlamda *bilir*, Gerçek'i –ama kahramanın kesintisiz bir şekilde gittikçe yaklaştığı değil, aksine, orada burada karşısına çıkan tüm belirti ve uyarılara rağmen, kendini bir şekilde ona her zamankinden uzak hissettiği bir anda üzerine hücum eden gerçeği– görür: "Proust".[89]

Kayıp Zaman'ın bu tikel özelliği, kahramanın söylemiyle anlatıcının söylemi arasındaki ilişkiler açısından can alıcı bir sonuç doğurmuştur. Aslında bu iki söylem, o âna kadar hep yan yana ve iç içe olmasına rağmen iki ya da üç istisna dışında,[90] hiçbir zaman kaynaşmış değildir: Hataların ve sıkıntıların sesi, kavrayış ve bilgeliğin sesiyle (Parsifal'in sesi Gurnemanz'ın sesiyle) özdeşleştirilemez. Aksine, (Proust'un *Sodom I*'e uyguladığı terimi tersyüz edecek olursak) *nihai ifşadan* başlayarak, iki ses karışıp birleşebilir ya da aynı söylem içinde birbirinin yerine geçebilir çünkü bundan böyle kahramanın *düşündüm* ifadesi, "anlıyordum", "gözlemledim", "içime doğdu", "fark ettim", "biliyordum", "açıkça gördüm", "aklıma geldi", "hükmüne vardım", "anladım", vb[91] olarak yazılabilir, yani anlatıcının "*biliyorum*"uyla çakışabilir. Bir çatışma ya da karşıtlık olmadan, dolaylı söylemin aniden bollaşması ve anlatıcının halihazırdaki söylemiyle münavebesi bundandır. Daha önce bahsettiğimiz gibi davetteki kahraman, *eylem halindeki* nihai anlatıcıyla henüz özdeşleşmemiştir zira bu sonuncusu tarafından yazılmış olan eser ilki için henüz yoktur

89. RH II, 997/P III, 866/YZ, 174.

90. Genellikle, kahramanının içine, nihai ifşayla doğrulanacak bir önsezinin doğduğu, Elstir (RH I, 1017-1020/P II, 419-422/GT, 361-364), Wagner (RH II, 489-492/P III, 158-162/M, 155-158) ya da Vinteuil (RH II, 555-559/P III, 252-258/M, 249-254) ile ilgili estetik tefekkür anlarında. Bir anlamda ilk ifşa sahnesi olan Sodom I'de de, iki söylem arasında çakışma özellikleri görülür ama burada en azından bir kere, anlatıcı kahramanın bir yanlışlığını düzeltmeye çalışır (RH II, 24-25/P II, 630-631/SG, 37-38). Tersi bir istisna ise, bu sefer anlatıcının kahramanın bakış açısını paylaşıyor gibi göründüğü, Swann'ın son sayfalarıdır.

91. RH II, 999-1023/P III, 869-899/YZ, 177-221.

ama iki edim "düşünce" düzeyinde, yani söylemde şimdiden birleşmiştir zira artık çatışma ve bir söylemden diğerine ya da bir zaman kipinden (kahramanın görünen geçmiş zamanı) bir diğer zaman kipine (anlatıcının şimdiki zamanı) düzeltme ihtiyacı olmadan akıp gidebilen aynı gerçeği dile getirmektedir. Bu durum, şu oldukça akıcı, kıvrak, bağımsız (Auerbach'ın tabiriyle, *tüm-zamanlı*) ve konusunun mükemmel bir tasviri olan nihai cümleyle iyice netleşir:

> İşte bu yüzden, eserimi tamamlayacak vakti *bulabilirsem*, her şeyden önce insanları, birer hilkat garibesine *benzetme* pahasına da olsa, mekânda kapladıkları kısıtlı yere karşılık, Zaman içinde çok büyük, ölçüsüzce uzatılmış bir yer *kaplayan* varlıklar olarak tasvir *edecektim* kesinlikle çünkü insanlar, yıllara dalmış devler misali, yaşamış oldukları, sayısız günden oluşan, birbirinden uzak dönemlerin hepsine aynı anda *değerler*.[92]
>
> Du moins, si elle m'*était laissée* assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne *manquerais*-je pas d'abord d'y décrire les hommes (cela *dût*-il les faire ressembler à des êtres monstrueux) comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur *est* réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure–puisqu'ils *touchent* simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours *sont venus* se placer–dans le Temps.

Anlatıcının İşlevleri

Dolayısıyla bu son değişiklik, çok hissedilir bir şekilde, Proust anlatıcısının ana işlevlerinden birini içermektedir. İlk bakışta herhangi bir anlatıcıya esas anlatılamadan, hikâyeyi anlatma ediminden başka bir rol atfetmek tuhaf görünebilir ama aslında anlatıcının söyleminin (roman olsun ya da olmasın) başka işlevler edinebileceğini iyi biliyoruz. Belki de Proust anlatısının bu farklılığını daha iyi takdir edebilmek adına, bu işlevleri çabuk

92. YZ, 352. (ç.n.)

bir değerlendirmeye tabi tutmaya değer. Bu işlevleri bağlantılı oldukları anlatının (geniş anlamda) birkaç veçhesiyle uyumlu şekilde taksim edebiliriz gibime geliyor (tıpkı Jakobson'un dil konusunda yaptığı gibi).[93]

Bu özelliklerden ilki elbette *hikâyedir* ve bununla bağlantılı işlev de *anlatı işlevidir*. Hiçbir anlatıcı anlatıcı statüsünü kaybetmeden bu işleve sırt çeviremez ve rolünü –bazı Amerikan romancılarının yaptığı gibi– pekâlâ bu role indirgeyebilir. İkinci özellik anlatıcının belli bir ölçüde üst-dilsel (bu örnekte, üst-anlatısal) olan bir söylemde bağlantılarını, karşılıklı ilişkilerini, kısacası iç düzenini belirtmek için göndermede bulunabileceği anlatı *metnidir*: Georges Blin'in "yönetme işaretleri" adını verdiği söylemin bu "sahne direktifleri",[94] *yönetme işlevi*[95] adını verebileceğimiz ikinci bir işleve aittir.

Üçüncü özellik ise *anlatılama durumunun* kendisidir. Anlatılama durumunun başkarakterleri anlatılan (mevcut, namevcut ya da varsayılan anlatılan) ve anlatıcıdır. Anlatıcının anlatılana yönelimiyle alakalı olan işlev –anlatılan ile bir temas, hatta bir diyalog oluşturma ya da sürdürme konusundaki telaşı (*Nucingen Bankası*'nda olduğu gibi gerçek ya da *Tristram Shandy*'de olduğu gibi kurmaca)– Jakobson'un "phatic" (teması doğrulayan) ve "conative" (alıcıya etki eden) dediği işlevleri hatırlatmaktadır. Rogers, her zaman okur kitlelerine dönen ve anlatının kendisinden çok genellikle bu okur kitlesiyle ilişkilerine ilgi gösteren Shandy türünde anlatıcıları "raconteur" diye adlandırır.[96] Bir dönem "konuşanlar" diye adlandırılması muhtemelken, bugün belki de ayrıcalık tanıdıkları bu işleve *iletişim işlevi* dememiz daha doğru olacaktır. Mektuplu romanda ve belki özellikle de Jean Rousset'nin "tek yazarlı mektuplu anlatılar" adını verdiği

93. Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics", *Style in Language* içinde, haz. Thomas A. Sebeok (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1960), s. 350-77.
94. Barthes, "Les Discours de l'histoire", s. 66.
95. *Regiebemerkungen* (Stendhal et les problemes du roman, s. 222).
96. Rogers, s. 55.

biçimlerde –örneğin alıcının namevcut mevcudiyetinin söylemin baskın (saplantılı) sesi haline geleceği *Portekiz Mektupları*– nasıl bir önem kazandığını biliyoruz.

Anlatıcının kendine yönelimi nihayet Jakobson'un biraz üzücü bir şekilde "emotive" (duygusal-bildirimsel) adını verdiği işlevle oldukça benzeş bir işlev doğurur: Anlatıcının anlattığı hikâyede aldığı rolü, hikâyesiyle olan ilişkisini (elbette duygusal bir ilişkidir ama aynı zamanda ahlaki ya da entelektüel bir ilişkidir bu) açıklayan bir işlevdir. Basitçe bir *tanıklık* biçimini alabilir (örneğin anlatıcı bilgisinin kaynağına, anılarının kesinlik derecesine ya da bir epizodun kendisinde uyandırdığı hislere işaret ettiğinde).[97] Burada *tanıklık işlevi* adını verebileceğimiz bir şey söz konusudur. Fakat anlatıcının hikâyeyle ilgili müdahaleleri, doğrudan olsun ya da olmasın, daha didaktik bir biçim olan eylem hakkında yetkili yorumlar şekline de bürünebilir. Bunu anlatıcının *ideolojik işlevi* diye adlandırabiliriz;[98] örneğin Balzac'ın bu açıklayıcı ve gerekçelendirici söylem biçimini son derece geliştirdiğini biliyoruz zira bu onun için, tıpkı başkaları için olduğu gibi bir gerçekçi güdüleme aracıydı.

Bu beş işlev elbette birbirinden kesin çizgilerle ayrılamaz; kategorilerden hiçbiri tamamen katışıksız ve diğerleriyle ortaklıktan uzak değildir, ilki hariç hiçbiri tamamen vazgeçilmez değildir ama aynı zamanda yazar ne kadar dikkat ederse etsin hiçbirinden tamamen uzak duramaz. Bu daha çok bir vurgu ve göreli ağırlık meselesidir: Herkes Balzac'ın kendi anlatısına Flaubert'ten daha fazla "müdahalede bulunduğunu", Fielding'in okura Mme. de La Fayette'den daha çok hitap ettiğini, James

97. "Bunları yazarken nabzımın hâlâ yükseldiğini duyuyorum; o anları hep içimde taşıyacağım, yüz bin yıl da geçse unutmayacağım" (Rousseau, *İtiraflar*, s. 67-8'de alıntılanmıştı). Fakat anlatıcının tanıklığı anlatılama edimiyle eşzamanlı ve anlattığı hikâyeyle bağlantısız olaylarla alakalı olabilir: Örneğin *Doktor Faustus*'ta Zeitblom kendi Leverkühn anılarını yazarken devam eden savaş üzerine sayfalar.

98. Bu illa yazarın müdahalesi olmaz: Des Grieux'un yargıları önsel olarak *Doctor Faustus*'u ve *Leuwen*'in ya da *Parma Manastırı*'nın kurmaca yazar-anlatıcısının yargıları Henry Beyle'i hiçbir şekilde bağlamaz.

Fenimore Cooper[99] ya da Thomas Mann'da[100] "yönetme işaretleri"nin Hemingway'de olduğundan daha bol olduğunu vs herkes bilir ama biz burada kullanışsız bir tipolojiye varmayacağız.

Keza burada Proust anlatıcısının anlatı-dışı işlevlerinin daha önce de karşılaştığımız çeşitli tezahürlerine de geri dönmeyeceğiz: Okura hitaplar, anlatının önceden duyurmalar ve hatırlatmalar yoluyla örgütlenmesi, kaynak belirteçleri, hafızadan beslenen tanıklıklar. Burada bize vurgulayacak tek bir şey kalıyor: Anlatıcının ideolojik işlev dediğimiz işlev konusundaki sözde-tekelinin durumu ve bu tekelin kasıtlı (zorunlu olmayan) doğası. Aslında tüm bu anlatı-dışı işlevler içinde zorunlu olarak anlatıcıya geri dönmeyen işlev budur. Dostoyevski, Tolstoy, Mann, Broch, Malraux gibi büyük ideolojik romancıların yorum ve didaktik söylem görevini karakterlerinden bazılarına atfetme konusunda ne kadar dikkatli olduklarını biliyoruz, öyle ki *Ecinniler, Büyülü Dağ* ya da *Umut*'tan bu tür sahneleri gerçek spekülasyon konuşmalarına dönüştürecek kadar ileri gitmişlerdir. Marcel dışında kendisine bir "sözcü" atamayan Proust'ta böyle bir şey olmaz. Bir Swann, bir Saint-Loup, bir Charlus, tüm zekâlarına rağmen, gözlem yapmaya yararlar, hakikat organları, hatta gerçek konuşmacı-muhatap bile değillerdir (ayrıca Marcel'in sohbet ve arkadaşlığın entelektüel nitelikleri konusunda ne düşündüğünü biliyoruz): Hataları, absürtlükleri, başarısızlıkları ve düşüşleri kanaatlerinden daha

99. "Anlatının ipliğinin okuru yoracak kadar uzunluğa ulaşmaması için, okurun, önceki bölümün bittiği tarih ile bununla bağlantılı olarak geri dönmeye niyetlendiğimiz olaylar arasına bir hafta girdiğini düşünmesi zorunludur"; "Doğurduğu sonuçları ele alacağımız nedenlere dönerken, anlatının burada aktarılan seyrinde kalması münasiptir. Kesinti zorunlu olarak..." vs. (James Fenimore Cooper, *The Prairie*, Bölüm 8 ve 15 [New York, Rinehart and Winston, 1950], s. 92, 178).

100. "Önceki kısım çok uzun olduğundan, yeni bir kısma başlamam daha doğru olacak." "Henüz tamamladığımız bölüm aynı zamanda kendi beğenim açısından çok uzundur." "Geri bakmayacağım, son Roma rakamıyla şimdi yazdığım arasındaki sayfaları hesaplamamaya özen göstereceğim" (Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Bölüm 4, 5, 9, s. 21, 30, 70).

bilgilendiricidir. Bergotte, Vinteuil ya da Elstir gibi sanatsal açıdan yaratıcı figürler bile, deyim yerindeyse, yetkili spekülatif söylemin bekçileri olarak müdahale etmezler: Vinteuil dilsizdir, Bergotte ketum ya da keyfekederdir ve eserleri üzerine tefekkür Marcel'e geri döner;[101] Elstir sembolik olarak M. Biche'nin sanat öğrencisi antikalıklarıyla başlar ve Balbec'te sarf ettiği sözler tuvallerinin sessiz öğretilerinden daha az önem arz eder. Entelektüel konuşma Proust'un beğenisine açıkça aykırı bir edebi türdür. "Düşünen" her şeyin onda yol açtığı horgörüyü biliyoruz – tıpkı ona göre, ilk şiirlerinde, "tabiat gibi düşündürmekle yetineceğine, düşünen"[102] Victor Hugo gibi. Bergotte'tan Françoise'a ve Charlus'tan Mme. Sazerat'a kadar tüm insanlık onun önünde, düşünceleri dile getirmekten ziyade tahrik etme görevi verilmiş "doğa" gibidir. Entelektüel benmerkezciliğin aşırı bir örneği. Nihayetinde ve kendi meşrebince Marcel kendi kendini yetiştiren biridir.

Sonuçta, belli koşullar altında kahraman hariç hiç kimse anlatıcının ideolojik yorum ayrıcalığına meydan okuyamaz ya da okuma fırsatı elde edemez: Alman eleştirmenlerden hem yazarın-müellifin [author] (gerçek ya da kurmaca) varlığına hem de eserdeki bu varlığın egemen *otoritesine* [*authority*] işaret eden bir terim ödünç alacak olursak, bu "auctorial" söylemin bilinen bolluğunun nedeni budur. Bu psikolojik, tarihsel, estetik, metafizik söylemin nicel ve nitel önemi, tüm inkârlara rağmen,[103] öyledir ki bu eserde ve bu eser tarafından roman biçiminin geleneksel dengesinde doğan en büyük sarsıntının sorumluluğunu (ve bir

101. "Swann'ın birçok insan gibi kendisini hedefleyerek yaratılmış olan gerçek ortaya çıkmadan önce öldüğü için tanışmadığı... bana sonatın cümleciğiyle müjdelenen mutluluktan daha da olağanüstü, başka bir âleme aitmiş gibi gelen mutluluk bu muydu?" (RH II, 1006/P III, 877/YZ, 184)

102. RH I, 1107/P II, 549/GT, 471.

103. "Bu da yazarı, entelektüel eserler yazmak gibi bir münasebetsizliğe, kabalığa yöneltir. İçinde teoriler bulunan bir sanat eseri, fiyat etiketi üzerinde bırakılmış bir eşyaya benzer." (RH II, 1009/P III, 882/YZ, 188) *Kayıp Zaman*'ın okuru bunun bedelini bilmiyor mu?

anlamda, payını) ona atfedebiliriz. *Kayıp Zamanın İzinde* herkes tarafından "artık tamamen bir roman" olarak değil, kendi düzeyinde türün (türlerin) tarihini tamamlayan ve modern *edebiyatın* sınırsız ve sonsuz uzamını başlatan eser olarak görülüyorsa, bunun nedeni çok açık ki –ve bu sefer de, "yazarın niyetlerine" rağmen ve istemdışı olduğundan daha da direnilmez olan bir hareketin etkisiyle– hikâyenin yorumlarla, romanın denemeyle, anlatının kendi söylemiyle istila edilmesidir.

Anlatılan

Böylesi bir spekülatif yayılmacılık ve doğrunun kesinliği, kişiyi, alıcının buradaki rolünün tamamen pasif olduğunu, beğense de beğenmese de verilen mesajı almaktan ve kendinden çok uzakta ve kendisi olmadan tamamlanmış bir eseri olayın ardından "tüketmek"ten ibaret olduğunu düşünmeye itebilir. Oysa hiçbir şey Proust'un görüşlerine, kendi okuma deneyimine ve eserinin en güçlü ihtiyaçlarına bu kadar ters olamaz.

Proust'un anlatılama ediminin bu son boyutunu ele almadan önce, anlatılan adını verdiğimiz ve anlatı içindeki işlevinin çok değişken olduğu görülen bu kişilik hakkında daha genel birkaç söz söylememiz yerinde olacaktır. Tıpkı anlatıcı gibi anlatılan da anlatılama durumuna ait öğelerden biridir ve zorunlu olarak aynı öyküsel düzeyde yer alır; yani, nasıl anlatıcının yazarla bir olması gerekmiyorsa, anlatılanın da önsel olarak okurla (hatta varsayılan okurla bile) bir olması gerekmez.

İç-öyküsel bir anlatıcının anlatılanı da iç-öyküselidir; Des Brieux ya da Bixiou'nun anlatıları *Manon Lescaut* ya da *Nucingen Bankası*'nın okurlarına değil, yalnızca M. de Renoncourt'a Pinot'ye, Couture'e ve Blondet'ye hitap eder; bunlar yeri gelince metin içinde ortaya çıkan "ikinci şahıs" işaretleriyle tanımlanırlar, tıpkı bir mektuplu romanda karşımıza çıkan "ikinci şahıs" işaretlerinin yalnızca mektup alıcısını tanımlaması gibi. Biz okurların kendimizi bu kurmaca anlatılanlarla özdeşleş-

tirmemiz ancak iç-öyküsel anlatıcıların bize hitap etmeleri, hatta varlığımızdan haberdar olmaları kadar olanaklıdır.[104] Zira ne Bixiou'ya müdahale edebiliriz, ne de Mme. de Tourvel'e yazabiliriz.

Diğer yandan dış-öyküsel anlatıcı da varsayılan okurla kaynaşmış ve her gerçek okurun kendini özdeşleştirebileceği dış-öyküsel bir anlatılanı hedef alabilir yalnızca. Bu varsayılan okur kural olarak tanımlanmamıştır ama yine de Balzac özel olarak, bazen taşradan bir okura, bazen de Parisli bir okura yönelir, Sterne ise kimi zaman ona Bay ya da Bayan Eleştirmen olarak seslenir. Dış-öyküsel anlatıcı, tıpkı Meursault gibi kimseye hitap etmiyormuş gibi de davranabilir fakat –çağdaş romanda çok yaygın görülen– bu tavır, bir anlatının, her söylem biçiminde olduğu gibi zorunlu olarak birisine hitap ettiği ve aslında her zaman alttan alta bir alıcıya seslenme içerdiği gerçeğini elbette değiştiremez. Ayrıca iç-öyküsel bir anlatılanın varlığının bizi belli bir mesafede tuttuğu –zira bu anlatılan her zaman anlatıcıyla bizim aramızda yer alır: Finot, Couture ve Blondet'nin, Bixiou ve aslında anlatının muhatabı olmayan, bölmenin ardındaki meraklı dinleyicinin (ama, der Bixiou, "yakında hep birileri vardır") arasında yer alması gibi– doğru olsa da, alma edimi ne kadar şeffafsa ve anlatıdaki çağrışım ne kadar belirsizse, her gerçek okurun bu varsayılan edimle kendini özdeşleştirmesinin ve kendini onun yerine koymasının da o kadar kolay, daha doğrusu karşı konulmaz olacağı da doğrudur.

Şimdiye kadar dikkat çektiğimiz az sayıdaki ve tamamen yersiz itiraza rağmen, *Kayıp Zaman*'ın okuruyla kurduğu ilişki gerçekten de böyle bir ilişkidir. Bu okurların her biri, kendi gerçekliği içinde var olabilmek için, kuşkusuz "nihai mesajın" sonlandırılmasından ve anlatının tamamlanmasından kaçmaya

104. Bu durumun bir istisnası, olasılıkla bir okuru ancak ilkesel olarak kendisi de kurmaca olan bir okuru hedefleyen, *Curious impertinent* ya da *Jean Santeuil* türünde üst-öyküsel edebi eserlerdir.

ve eserden "anlattığı" çağrıya, çağrıdan tekrar onu meydana getiren esere gidip gelen mekik dokuyan hareketini sonsuza dek sürdürmeye her türlü anlatıdan daha çok ihtiyaç duyan bu dairesel hareketin varsayılan –ve heyecanla beklenen– anlatılanının kendisi olduğunu bilir.

Proust'un Rivière'e yazdığı ünlü mektubunda kullandığı terimlerden açıkça görülebileceği üzere,[105] eserinin "dogmatizm"i ve "yapı"sı, hem onlar ifade edilmeden önce onları "tahmin edecek", hem de bir kere açığa vurulduktan sonra onları yorumlayacak, yaratıcıları ve sürükleyicileri olan harekete yeniden sokacak olan okura sürekli bir başvuru gerektirir. Proust, *Yakalanan Zaman*'da ileri sürdüğü ve "okuduğu şeye tam genel anlamını verebilmesi için" okura eserin evrenini kendi terimlerine tercüme etme hakkı tanıyan kuraldan kendisini muaf tutamazdı: Aslına ne kadar sadakatsizlik ederse etsin, "birçok okur, anlayarak okuyabilmek için kendi özgül tarzında okumaya ihtiyaç duyar; yazar buna içerlememeli, aksine okuru mümkün mertebe özgür bırakmalıdır" çünkü Proust'a göre eser, son kertede, yalnızca, yazarın okura kendi içinde okumasına yardımcı olmak için verdiği optik bir gereçtir. "Yazar, sadece önsöz ve ithafların samimiyetsiz lisanından gelen alışkanlıkla 'okurlarım' der. Aslında her okur, okuduğu esnada kendi kendinin okurudur."[106]

İşte Proust anlatısının anlatılanının baş döndürücü durumu budur: Nathanaël gibi "bu kitabı kaldırıp atmaya" değil, *Quijote*'yi kelime kelime icat eden Pierre Menard gibi aslına hiçbir şekilde sadık kalmadan ve harikulade bir eksiksizlikle onu yeniden yazmaya çağrılır.[107] Proust'tan Borges'e, Borges'ten Proust'a geçen ve *Nucingen Bankası*'nın birbirine bitişik küçük konuk odalarında mükemmel şekilde resmedilen bu hikâye ile

105. "Sonunda kitabımın dogmatik bir eser ve bir yapı olduğunu tahmin eden bir okur buldum!" (*Choix de lettres*, s.197).
106. RH II, 1031-1032/P III, 910-911/YZ, 216.
107. Borges'in hikâyesi, "*Don Quixote* Yazarı Pierre Menard"da. (ç.n.)

neyin ifade edildiği herkesçe anlaşılmaktadır: Anlatının asıl yazarı yalnızca onu anlatan değil, aynı zamanda, hatta bazen ondan da çok, dinleyen kişidir. Dahası bu kişinin hitap edilen kişi olması da farz değildir: Daima *dinleyen birileri* vardır.

Sonsöz

Faydasız, bol tekrarlı bir özete kaymadan toparlamak adına, birkaç özeleştiride ya da dilerseniz mazeret beyanında bulunayım. Burada ileri sürülen kategoriler ve usuller benim gözümde elbette kusursuz değildir: Burada mesele, çoğu zaman olduğu gibi engeller arasından yolunu bulup bir seçim yapmaktı. Sık sık sezgiye ve ampirizme devrettiğimiz bir alanda, kavramların ve terimlerin bolluğu kuşkusuz birçok okuru rahatsız etmiştir ve zaten ben de bu önerilerin büyük bir bölümünün "gelecek nesiller" tarafından korunmasını beklemiyorum. Diğerleri gibi bu cephanelik de bir süre sonra barutunu tüketecektir, hatta ne kadar ciddiyetle ele alınırsa, yani tartışılırsa, sınanırsa ve düzeltilirse o kadar hızlı olacaktır bu. *Bilimsel çaba* adını ve-

rebileceğimiz çabanın temel özelliklerinden biri, yok olmaya mahkûm olduğunun farkında olmasıdır: Kuşkusuz, tamamıyla olumsuz bir özellik ve daima ölümden sonra gelen görkeme dayanma eğiliminde olan "edebi" zihin için düşünmesi melankolik bir durumdur fakat eleştirmen tali değerde bir başarının hayalini kurabilirken, şiir eleştirmeni de kendi payına geçici bir şeyin içinde –daha doğrusu, geçici bir şeye– emek harcadığının farkındadır, yaptığı işin geriye götürüldüğünün farkında olan bir işçidir.

Dolayısıyla, düşüncem ve umudum o ki edebiyat tutkunlarına eminim barbarca gelen tüm bu teknoloji (prolepsisler, analepsisler, yinelemeliler, odaklanmalar, paralipsisler, üst-öyküseller vb), yarın bir basitlik gibi görülüp hurdaya çıkartılacak ve diğer kolilerin arasına, yani şu Poetika dökümüne dahil edilecektir; tek muradım, geçici de olsa bir fayda elde edilmeden bir kenara bırakılmamasıdır. Entelektüel kirlenmenin ilerleyişinden çoktan tedirgin olan Occam, gereksiz yere, akıllı varlıklar (bugün olsa bunlara teorik nesneler derdik) icat etmemizi kesinlikle yasaklamıştı. Bu kurala uymasaydım kendime çok kızardım fakat bana öyle geliyor ki burada adlandırılıp bir tanım getirilen edebi biçimlerden en azından bazılarının daha fazla incelenmesi gerekiyor; burada malum nedenlerden ötürü bunlara yalnızca temas edildi. Sonuçta, edebiyat teorisine ve edebiyat tarihine, tali nitelikte olan ama "roman" ya da "şiir" gibi geleneksel unsurlardan da daha derli toplu olan bazı inceleme nesneleri sunduğumu umuyorum.

Bu kategorilerin ve usullerin özel olarak *Kayıp Zamanın İzinde*'ye uygulanması belki daha da itici olmuştur. Bu incelememin amacının, Proust'taki roman sanatı üzerine yakınlarda yayımlanan harikulade bir incelemenin giriş cümlesinde ifade edilen görüşe neredeyse taban tabana zıt bir temelden hareket ettiğini inkâr edemem. Aklı başında insanların hemen oybirliğiyle kabul edeceklerinden kuşku duymadığım bu giriş cümlesi şöyledir:

> Proust'un eserine onun dışında kalan kategoriler ya da genel bir roman fikri yahut romanı inceleme tarzı fikri dayatmak istemedik; *Kayıp Zaman*'dan alınan örneklerle roman üzerine bir inceleme yapmak yerine, eserden doğan ve Proust, Balzac ve Flaubert'i okumamıza olanak tanıyacak kavramlar peşinde koştuk. Yegâne edebiyat teorisi, tikel olanın eleştirisinde saklıdır.[1]

Burada münhasıran "eserden doğan" kavramlar kullandığımızı elbette iddia edemeyiz. Keza Proust anlatısının burada yapılan tasvirinin, Proust'un bu tasvirle ilgili şahsi fikrine uyduğu da pek söylenemez. *Kendine özgü bir teori* ile eleştirel yöntem arasında böyle bir boşluk, tıpkı tüm anakronizmler gibi uygunsuz görünebilir. Fakat bana öyle geliyor ki bir yazardaki aleni estetiğe körü körüne itibar edilmemelidir, velev ki *Saint-Beuve'e Karşı*'nın yazarı kadar mülhem bir eleştirmen olsun. Büyük bir sanatçının estetik bilinci, deyim yerindeyse, hiçbir zaman uygulama düzeyinde değildir ve bu Hegel tarafından Minerva'nın baykuşunun geç uçuşuyla simgeleştirilen şeyin yalnızca tek bir tezahürüdür. Proust'un dehasının yüzde birine sahip değiliz ama ondan bir üstünlüğümüz (bu biraz canlı eşeğin ölü aslan karşısındaki üstünlüğüne benziyor ama olsun) var: Proust'u, dört başı mamur bir şekilde ortaya çıkmasına (ona çok şey borçlu olan modern edebiyatın ortaya çıkmasına) katkıda bulunduğu şeyin bakış açısından okuyabiliyoruz ve dolayısıyla onun eserinde, orada yalnızca rüşeym halinde var olan şeyi –Proust'ta daha da böyledir çünkü onunla birlikte kural ihlalleri, estetik icat, yukarıda görmüş olduğumuz üzere, çok sıklıkla istemdışı ve bazen de bilinçsizcedir– açık bir şekilde idrak edebiliriz. Proust'un başka bir amacı vardı ve avangardı küçümseyen bu adam neredeyse her zaman kendisine rağmen bir devrimciydi (eğer o yolun tek yol olduğuna dair muğlak bir şüphem olmasaydı, elbette bunun en iyi yol olduğunu söylerdim). Başkalarının yaptıklarının izini sürerek bir kez daha tekrarlamak gerekirse, geçmişi şimdinin ışığıyla okuruz ve zaten Balzac'ı ve Flaubert'i

1. Tadié, *Proust et le roman*, s. 14.

bizzat Proust böyle okumadı mı, onun kavramlarının *İnsanlık Komedyası* ya da *Aşk Eğitimi*'nden "doğan" eleştirel kavramlar olduğuna inanabilir misiniz gerçekten?

Aynı şekilde, *Kayıp Zaman* üzerine burada "dayatılan" türde bir *tarama*, Proust'un kendisinin ve bu zamana kadar Proust eleştirisinin sık sık gözden kaçırdığı tarafları (örneğin yinelemeli anlatının ya da sözde-öyküselin önemi) bu yeni ışık altında bu romanda ortaya çıkarmamıza imkân verdiğini ya da çoktan ışık tutulmuş olan nitelikleri –sözgelimi, anakroniler ya da çok yönlü odaklanmalar– daha net bir şekilde belirtmemize olanak tanıdığını umuyorum. Bu denli hor görülen "sistem", gerçekte kısırlaştıran bir hapsetme, dize getirme ya da kesip biçme aracı değildir: Bu bir keşfetme usulü ve bir tasvir tarzıdır.

Okurun zaten fark etmiş olabileceği gibi bu sistemin kullanıcıları kendilerine tüm seçenekleri ve estetik değerlendirmeyi, hatta peşin hükümleri yasaklamak zorunda değiller. Proust anlatısı ile *anlatısal olanakların* genel sisteminin bu karşılaştırmasıyla, analistin merakının ve tercihinin düzenli bir şekilde Proust anlatısının en *sapkın* taraflarına –gelecekteki bir gelişimin özgül ihlallerine ve başlangıçlarına– doğru yol aldığı kuşkusuz açığa çıkmıştır. Özgüllüğe ve yeniliğe bu şekilde sistemli bir şekilde değer verilmesi belki de bir parça basit, hatta büsbütün romantiktir ama bugün kimse bundan tamamen kaçamaz. Roland Barthes *S/Z*'de bunun hayli ikna edici bir gerekçesini sunar: "Neden, yazarla ilgili olan [yazılabilir olan] bizim için değerlidir? Çünkü edebi eserin (eser olarak edebiyatın) amacı okuru metnin bir tüketicisi değil, üreticisi haline getirmektir."[2] Proust'un metninde, hem "okurla ilgili olana" (klasik) hem de "yazarla ilgili olana" (kabaca *modern* diyelim) yönelik tercih belki de eleştirmenin, hatta metnin estetik olarak "yıkıcı" noktalarıyla irtibat halindeyken şiir eleştirmeninin, sadece gözlemciden ve analistten üstü kapalı şekilde daha aktif bir rol oynama arzusunu yansıtmaktadır. Okur burada, yaratıma katıldığına ve az

2. R. Barthes, S/Z, s. 4.

(az ama öz) bir *katkıda bulunduğuna* inanır ve belki de eseri tek başına tanıyarak –ya da daha doğrusu, genelde yazarının bilgisi olmadan, o eserin yaratmış olduğu niteliklere ışık tutarak– gerçekten katılmaktadır da. Keza şunu da unutmayalım, müdahale adını da verebileceğimiz bu katkı, Proust'un gözünde meşru olmaktan biraz daha fazla bir anlam ifade ediyordu. Şiir eleştirmeni kendi payına aynı zamanda "kendi benliğinin bir okuru"dur ve keşfetmek (modern bilimin *de* dile getirdiği gibi) daima bir bakıma icat etmektir.

Yapılan bir diğer tercih, ki bu örnekte reddedilen bir seçimdir bu, bunun neden yegâne "sonuç" olmadığını belki de açıklayacaktır, yani: Okurların, Proust anlatısının bu inceleme boyunca zikredilen tüm temel niteliklerin bir araya gelerek birbirini doğrulayacağı nihai bir "sentezi" neden burada bulamayacaklarını kastediyorum. Böyle yakınlaşmalar ya da bağıntılar karşı çıkılamaz olduğunda (örneğin, özetin kayboluşu ile yinelemelinin ortaya çıkışı arasında ya da çok-kiplilik ile üst-öyküselin kaldırılması arasında), bunları tanımak ve aydınlatmak konusunda geri durmadık. Ama bana öyle geliyor ki ne pahasına olursa olsun "birlik" aramak ve bu yolu takip ederek esere bütünlük *dayatmak* –eleştirinin en güçlü ama aynı zamanda (en yaygın demeyelim ama) en sıradan ve hatta ufak bir yorumsal retorik gerektireceğinden karşılanması en kolay olan taraflarından biri şüphesiz budur– bir talihsizlik olurdu.

Şimdi, Proust'taki bütünlük ve tasarım arayışını reddedemeyeceğimiz doğru olsa da onun eserinde, eserin konusunun direnişi ve kontrol edilemeyen –belki de kontrol edilebilir olmayan– şeyin oynadığı rol de aynı şekilde reddedilemez. Özgün haliyle uyum içinde olmayıp heterojen nitelikteki malzemenin daha sonraları kazandığı birliğin (Balzac ve Wagner'deki gibi) *geriye dönük* doğasını daha önce belirtmiştik. 1914'teki geçici konaklamanın esere yüklediği bir bakıma ek çalışma yüzünden eserin tamamlanmamışlığının oynadığı rol de aynı şekilde açıktır. *Kayıp Zamanın İzinde*, kuşkusuz, en azından Proust'un zihninde "tamamlanmış" bir eserdi: Bu 1913'teydi ve o dönemin

harikulade üçlemesi (*Swann'ın Bir Aşkı*, *Guermantes Tarafı*, *Yakalanan Zaman*) buna kendi meşrebince tanıklık eder. Ama ona neler olup bittiğini biliyoruz ve hiç kimse *Kayıp Zaman*'ın mevcut yapısının koşullardan başka bir şeyin ürünü olduğunu iddia edemez: Aktif nedenlerden biri savaş, olumsuz nedenlerden biri de ölümdü. Hiçbir şey tesadüfün etkisini gerekçelendirmekten ve *Kayıp Zaman*'ın en sonunda, yani 18 Ekim 1922'de, o zamana dek eksik olan kusursuz dengeyi ve tam oranı tutturduğunu "göstermek"ten daha kolay değildir oysa bizim burada reddettiğimiz tam da bu kolay yoldur. *Kayıp Zaman* bir zamanlar tamamlanmış olsa da artık öyle değildir ve sonraki olağandışı genişleme tarzı, bu zamansal tamamlamanın, her tamamlama gibi yalnızca geriye dönüşlü bir yanılsama olduğunu kanıtlar. Bu esere tamamlanmamışlık hissini, belirsizliğin o ürpertisini, *kusurlu olanın* soluğunu geri vermeliyiz. *Kayıp Zaman* kapalı bir nesne değildir: O bir nesne değildir.

Burada bir kez daha, Proust'un (gayriihtiyari) eylemi kendi teorinin ve planının ötesine geçer –hiç değilse şunu söyleyebiliriz ki arzularımıza daha iyi tekabül etmektedir. 1913'teki birbiriyle uyumlu o üç parçalı tablo, kendi alanını ikiye katlamıştır fakat yalnızca tek taraflı olarak ve ilk parça zorunlu olarak özgün kopya ile tutarlı kalmaktadır. Bu dengesizlik ya da merkezsizleşme, bizatihi ve kendi *önceden planlanmamışlığı* içinde mutlu eder bizi; var olmayan bir kapalılığı ve yanılsamalı bir tasarımı "açıklayarak" bunu güdülememeye ve Proust'un başka bir şeyle ilgili olarak, "anlatının olumsallığı"[3] dediği şeyi yanlış bir şekilde indirgememeye çok dikkat edeceğiz. Proust anlatısının yasaları, anlatının kendisi gibi kısmidir, kusurludur, hatta belki de deli doludur: Bir Kanon'a dönüştürmememiz gereken, oldukça ampirik ve müşterek yasalardır bunlar. Burada kod, tıpkı mesaj gibi kendi açıkları ve sürprizleriyle gelir.

Gelgelelim, güdülemenin bu reddinin kendisi de öyle ya da böyle bir güdülemedir. Gösterilenin baskısından kaçmıyoruz:

3. Jean Santeuil, *Pléiade*, s. 314.

Semiyotik evren boşluğu sevmez ve olumsallığı *adlandırmak* zaten ona bir işlev yüklemek, bir anlam vermek demektir. Eleştirmen, sessiz olduğunda bile –özellikle?– çok şey söyler. Belki de en iyisi, bizatihi Proust anlatısında olduğu gibi hiçbir zaman "bitirmemek" olacaktır ki bu bir anlamda asla başlamamaktır.

Kaynakça

Proust Eserleri

A la Recherche du temps perdu. Pierre Clarac – André Ferré (ed.), 3 cilt, Paris: La Pléiade, Gallimard, 1954; (İngilizce çevirisi: *Remembrance of Things Past*, Çev. C. K. Scott Moncrieff ve Andreas Mayor, 2 cilt, New York, Random House, 1934, 1970; Türkçesi: *Kayıp Zamanın İzinde*, Çev. Roza Hakmen, 7 cilt, YKY, 1996-2001.

Jean Senteuil. Les Plaisirs et les jours'la birlikte, Pierre Clarac – André Ferré (ed.), Paris: La Pléiade, Gallimard, 1971.

Contre Sainte-Beuve. Pastiches et mélanges ve *Essais et articles*'le birlikte. Pierre Clarac – André Ferré (ed.), Paris: La Pléiade, Gallimard, 1971 (Türkçesi: *Sainte-Beuve'e Karşı*, Çev. Roza Hakmen, Doğu-Batı Yay., 2006 [bu edisyon yalnızca *Contre Sainte-Beuve*'ü kapsamaktadır].

Correspondance générale. Paris: Plon, 1930-36.

Choix de lettres. Philip Kolp (ed.), Paris: Plon, 1965.

Recherche'in diğer taslak ve çeşitleri için şunlara bakınız:

Du côte de chez Swann. Paris: Grasset, 1913.

Chroniques. Paris: Gallimard, 1927.

Contre Sainte-Beuve. Nouveaux Mélanges'la birlikte, Bernard de Fallois (ed.), Paris: Gallimard, 1954.

Textes retrouvés. Philip Kolp ve L. B. Price (ed.), Urbana: University of Illinois Press, 1968. Ve *Cahiers Marcel Proust*, Paris: Gallimard, 1971.

André Maurois. *A la recherche de Marcel Proust*, Paris: Hachette, 1949.

Maurice Bardèche. *Marcel Proust romancier*, 1. cilt. Paris: Les Sept Couleurs, 1971.

Eleştirel ve Teorik İncelemeler

Aristoteles. *Poetika.*

Auerbach, Erich. *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendlandischen Literatur* (1946), Paris: Gallimard, 1968.

Balzac, Honeré de. *Etudes sur M. Beyle* (1840), Cenova: Skira, 1943.

Bardèche, Maurice. *Marcel Proust romancier*, 1. cilt, Paris: Les Sept Couleurs, 1971.

Barthes, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8 (Türkçesi: *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, Mehmet Rifat – Sema Rifat (Çev.), Gerçek Yayınevi, 1988.

———. "Le Discours de l'histoire", *Information sur les sciences sociales*, Ağustos 1967.

———. "L'Effet de réel", *Communications*, 11, 1968.

———. *S/Z*, Paris: Seuil, 1970 (Türkçesi: *S/Z*, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, YKY, 1996).

Bentley, Phyllis. "Use of Summary", *Some Observations on the Art of Narrative* içinde, 1947; *The Theory of the Novel* içinde (gözden geçirilmiş baskı), Philip Stevick (ed.), New York: Free Press, 1967.

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale.* Paris: Gallimard, 1966 (Türkçesi: *Genel Dilbilim Sorunları*, Çev. Erdem Öztokat, YKY, 1995).

Blin, Georges. *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris: Corti, 1954.

Booth, Wayne. "Distance and Point of View", *Essays in Criticism*, 11, 1961.

———. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Borges, Jorge Luis. *Discussions*. Paris: Gallimard, 1966.

———. *Enquêtes*, Paris: Gallimard, 1957.

Bowling, Lawrence E. "What is the Stream of Consciousness Technique?", *PMLA*, 65, 1950, s. 333–45.

Brée, Germaine. *Du temps perdu au temps retrouvé*, 1950; Les Belles Letters (gözden geçirilmiş baskı), 1969.

Brooks, Cleanth ve Robert Penn Warren. *Understanding Fiction*, New York: Crofts, 1943.

Daniel, Georges. *Temps et mystification dans A.L.R.T.P.*, Paris: Nizet, 1963.

Debray-Genette, Raymonde. "Les Figures du récit dans Un coeur simple", *Poetique*, 3, 1970.

———. "Du mode narratif dans les *Trois Contes*", *Littérature*, 2, Mayıs 1971.

Dujardin, Edouard. *Le Monologue intérieur*, Paris: Messein, 1931.

Feuillerat, Albert. *Comment Proust a composé son roman*, New Haven: Yale University Press, 1934.

Fitch, Brian T. *Narrateur et narration dans "L'Etranger" d'Albert Camus*, Paris: Archives des Lettres modernes, No. 34, 1961.

Forster, E. M. *Aspects of Novel*, Londra: Edward Arnold, 1927.

Friedman, Melvin. *Stream of Consciousness: A study in Literary Method*. New Haven: Yale University Press, 1955.

Friedman, Norman. "Point of View in Fiction", *PMLA*, 70, 1955; *The Theory of the Novel* (gözden geçirilmiş baskı), Philip Stevick (ed.), New York: Free Press, 1967, s. 108–37.

Genette, Gérard. *Figures*. Paris: Seuil, 1966.

———. *Figures II*, Paris: Seuil, 1969.

Greimas, A. J. *Sémantique structurale*, Paris: Larousse, 1966.

Guiraud, Pierre. *Essais de stylistique*, Paris: Klincksieck, 1971.

Hachez, Willy. "La Chronologieet l'age des personnages de *A.L.R.T.P.*", Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust, 6, 1956.

———. "Retouches à une chronologie", *BSAMP*, 11, 1961.

———. "Fiches biographiques de personnages de Proust", *BSAMP*, 15, 1965.

Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*, Stutgart: Ernst Klett Verlag, 1957.

Houston, J. P. "Temporal Patterns in A.L.R.T.P.", *French Studies*, 16, Ocak 1962, s. 33–44.

Huet, J. B. *Traité de L'origine des romans*, 1670.

Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: University of California Press, 1954.

Jakobson, Roman. "A la recherche de l'essence du langage", *Problèmes du langage*, Diogène, 51, Paris: Gallimard, 1965, s. 21-37.

Jauss, H. R. *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts A.L.R.T.P.* 1965; Heidelberg: Carl Winter, 1970 (gözden geçirilmiş baskı).

Lämmert, Eberhart. *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart: J. B. Metzlerche Verlag, 1955.

Lefebre, Maurice-Jean. *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel: La Baconnière, 1971.

Lips, Marguerite. *Le Style indirect libre*, Paris: Payot, 1926.

Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*, Londra, 1921; New York: Viking, 1957 (gözden geçirilmiş baskı).

Martin-Chauffier, Louis. "Proust et le double 'Je' de quatre personnes", *Problèmes du roman* içinde (*Confluences*), 1943; belli bölümleri *Les Critiques de Notre temps et Proust* içinde yeniden basıldı, Jacques Bersani (haz.), Paris: Garnier, 1971, s. 54–66.

Maurois, André. *A la recherche de Marcel Proust*, Paris: Hachette, 1949.

Mendilow, A. A. *Time and the Novel*, New York: Humanities Pres, 1952.

Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinema*, 1. cilt, Paris: Klincksieck, 1968.

Muller, Gunther. "Erzählzeit und erzählte zeit", *Festschrift für P. Kluckhohn und Hermann Schneider* içinde, 1948; *Morphologische Poetik* (gözden geçirilmiş baskı), Tübingen, 1968.

Muller, Marcel. *Les Voix narratives dans A.L.R.T.P.*, Cenova: Droz, 1965.

Painter, George D. *Proust: The Early Years* ve *Proust: The Later Years*, New York: Atlantic-Little, Brown, 1959 ve 1965.

Picon, Gaëtan. *Malroux par lui-même*, Paris: Seuil, 1953.

Platon. *Devlet.*

Pouillon, Jean. *Temps et roman*, Paris: Gallimard, 1946.

Raible, Wolfgang. "Linguistik und Literaturkritik", *Linguistik und Didaktik*, 8, 1971.

Raimond, Michael. *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années*, 20, Paris: Corti, 1966.

Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*, Paris: Seuil, 1967.

Richard, Jean-Pierre. "Proust et l'objet herméneutique", *Poétique*, 13, 1973.

Rogers, Brian G. *Proust's Narrative Techniques*, Cenova: Droz, 1965.

Romberg, Bertil. *Studies in the Narrative Techniques of the First-Person Novel*, Michael Taylor ve Harold H. Borland (Çev.), Stockholm: Almqvist ve Wiksel, 1962.

Rossum-Guyon, Françoise van. "Point de vue ou perpektive narrative", *Poétique*, 4, 1970.

———. *Critique du roman*, Paris: Gallimard, 1970.

Rousset, Jean. *Forme et signification*, Paris: Corti, 1962.

Sartre, Jean-Paul. "M. François Mauriac et la liberté", (1939), *Situations I* içinde, Paris: Gallimard, 1947.

———. L'Idiot de la famille, Paris: Gallimard, 1971.

Spitzer, Leo. "Zum Stil Marcel Prousts", *Stilstudien* içinde, Münih: Hueber, 1928.

Stang, Richard. *The Theory of the Novel in England, 1850-1870*, New York: Columbia University Press, 1959.

Stanzel, F. K. *Die typischen Erzählsituationen in Roman*, Viyana: Wilhelm Braumüller, 1955.

Tadié, Jean-Yves. *Proust et le roman*, Paris: Gallimard, 1971.

Todorov, Tzvetan. "Les Catégories du récit littéraire", *Communications*, 8, 1966.

———. *Littérature et signification*, Paris: Larousse, 1967.

———. "Poétique", *Qu'est-ce que le structuralisme?* içinde, Paris: Seuil, 1968.

———. *Grammaire du Décaméron*, Lahey: Mouton, 1969.

———. *Poétique de la prose*, Paris: Seuil, 1971.

———. "La Poétique en U.R.S.S.", *Poétique* 9, 1972.

Uspenski, Boris. *Poetika Kompozicii*, Moskova, 1970; ayrıca bkz. "Poétique de la composition", *Poétique*, 9, 1972.

Vigneron, Robert. "Genèse de Swann", Revue d'Histoire de la philosophie, Ocak 1937, s. 370-84.

———. "Structure de *Swann*: Balzac, Wagner et Proust", *French Review*, 19, Mayıs 1946, 370-384.

———. "Structure de *Swann*: prétentions et défaillances", *MP*, 44, Kasım 1946, 102-28.

———. "Structure de *Swann*: Combray ou le cercle parfait", MP, 45, Şubat 1948, 185-207.

Waters, Harold. "The Narrator, Not Marcel", *French Review*, 33, Şubat 1960, 389-92.

Wellek, René ve Austin Warren. *Theory of Liretature*, New York: Harcourt Brace, 1949 [Türkçesi: Austin Warren ve Rene Wellek, *Yazın Teorisi*, Çev. Yurdanur Salman, Suat Karantay, Altın Kitaplar, 1982].

Zeraffe, Michel. *Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris: Klincksieck, 1969.

Dizin

A
Aeneias (Vergilius) 233
Agamemnon 24
Akhilleus 24
Albertine Kayıp 32
Albert Savarus (Honore de Balzac) 229
Apollo 24
Aristoteles 52, 159, 169, 230
Armance (Stendhal) 193
Aşk Eğitimi (Gustave Flaubert) 244, 266
Autre étude de femme (Honore de Balzac) 230, 245
Aziz Augustinus 253

B
Balzac 25, 38, 53, 57, 90, 92, 93, 94, 103, 111, 144, 145, 151, 153, 163, 179, 180, 181, 182, 187, 188, 189, 211, 218, 230, 233, 245, 256, 260, 264, 265, 267, 272
Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée 230
Barthes, Roland 46, 64, 67, 161, 190, 194, 266
Beckett, Samuel 171, 217
Benveniste, Emile 26
Bergson, Henri 176
Bernanos, Georges 228
Binbir Gece Masalları 212, 230, 232
Birotteau (Honore de Balzac) 90
Bir Taşra Papazının Güncesi (Georges Bernanos) 214, 228
Bir Yaratıcının Çektikleri 38, 39, 53, 55, 103
Blin, Georges 182, 189, 255
Booth, Wayne 160, 184, 192
Borges, Jorge Luis 89, 185, 234, 246, 261
Bradbury, Ray 217
Brée, Germaine 221, 246
Broch, Hermann 257
Brooks, Cleanth 183, 186
Browning, Robert 187
Büyük Umutlar (Charles Dickens) 184
Büyülü Dağ (Thomas Mann) 257

C
César Birotteau 25, 37, 55, 90
Chomsky, Noam 132
Christie, Agatha 183, 193
Coleridge, Samuel Taylor 116
Commentaries on the Gallic and Civil Wars (Julius Caesar) 243
Conrad, Joseph 184
Cooper, James Fenimore 256
Cortazar, Julio 232, 233
Cousin Pons (Balzac) 187
Curious impertinent (Don Quixote) 260

D
Defoe, Daniel 227
Deniz Feneri (Virginia Woolf) 184
Descartes, René 176
Devlet (Platon) 159
Dickens, Charles 57, 163, 184
Diderot, Denis 233, 238
diegesis 18
Doktor Faustus (Thomas Mann) 244, 256
Dominique (Eugène Fromentin) 230
Don Quijote (Miguel de Cervantes Saavedra) 89, 229
Dostoyevski, Fyodor 163, 257
Double Indemnity (James M. Cain) 219
Doyle, Conan 245
Dujardin, Edouard 170, 176, 177, 217, 228
Dumas, Alexandre 187

E
Ecinniler (Dostoyevski) 257
Etika 17
Eugénie Grandet (Honore de Balzac) 111, 116, 218
Evde Kalmış Kız (Honore de Balzac) 94

F
Facino Cane (Honore de Balzac) 210
Faulkner, William 171
Fénelon, François de Salignac de la Mothe 162
Fielding, Henry 101, 103, 184, 189, 256
Flaubert, Gustave 94, 112, 169, 189, 220, 244, 256, 265
Forster, E. M. 192
Fransa Tarihi 15
Friedman, Norman 164, 184
Fromentin, Eugène 230
Fugue (Laporte) 171

G
Galya Savaşı (Caesar) 185
Gambara (Honore de Balzac) 210
Genç Werther'in Acıları (Goethe) 228
Genel Dilbilim Dersleri (Ferdinand de Saussure) 108
Genet, Jean 234
Gide, André 228
Gil Blas (Alain-René Lesage) 219, 244

Gizli Başyapıt (Honore de Balzac) 210
Goethe, Johann Wolfgang von 228
Goriot Baba (Honore de Balzac) 94, 211, 218

H
Hammett, Dashiell 187
Hardy, Thomas 184
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 265
Hemingway, Ernest 184, 187, 216
H. M. Pulham, Esquire (J. P. Marquand) 194
Homais, M. 220
Homeros 13, 14, 15, 25, 26, 37, 57, 111, 159, 160, 166, 167, 169, 172, 212, 244, 247, 248
Houston, J. P. 105, 136, 150, 176

I-İ
Ivanhoe (Walter Scott) 214
İlyada (Homeros) 24, 25, 35, 37, 57, 161, 166, 244
İtiraflar (Jean-Jacques Rousseau) 165
İvan İlyiç'in Ölümü (Lev Tolstoy) 52, 57, 67

J
Jakobson, Roman 100, 255, 256
James, Henry 18, 159, 164, 182, 184, 191
Jankéléviç, Vladimir 63
Joyce, James 171, 184
Julius Ceasar 243

K
Kaderci Jacques (Diderot) 213, 220, 230, 233
Kalpazanlar (Andre Gide) 225
Kalypso 14
Khryses 24
Kırmızı Han (Honore de Balzac) 210, 230
Kırmızı ve Siyah (Stendhal) 218, 245
Kıskançlık (Alain Robbe-Grillet) 110, 190, 217

L
La Bruyère, Jean de 111
Laclos, Choderlos de 228
Lamiel (Stendhal) 245
Lanje Düşesi 25, 52, 53
Laporte, Roger 171, 217
L'Astrée (Honore d'Urfé) 230
Lazarillo (anonim) 219
L'Emploi du temps 215
Les Bijoux indiscrets (Diderot) 243
Les Lauriers sont coupés (Edouard Dujardin) 170, 171, 176, 214, 228
les Noces de Thétis et de Pelée (Catullus) 229
Lips, Marguerite 178
Lord Jim (Joseph Conrad) 212, 230, 244

Louis Lambert (Honore de Balzac) 244
Lubbock, Percy 164, 182
Lucien Leuwen (Stendhal) 116, 256

M
Madame Bovary (Gustave Flaubert) 38, 64, 94, 103, 112, 186, 188, 191, 218, 219, 220, 245
Malraux, André 257
Mann, Thomas 257
Manon Lescaut (Abbé Prévost) 38, 57, 198, 211, 220, 227, 228, 230, 236, 259
Marksizm 4
Marquand, J. P. 194
Martereau (Nathalie Sarraute) 171
Martin-Chauffier, Louis 224
Mauriac, Claude 192, 207
Mémoires d'un âne (Ségur) 243
Mémoires d'une homme de qualité (Abbé Prévost) 211, 226, 227
Menenius Agrippa 231
Michelet, Jules 15, 227
mimesis 18, 159, 160
Moby Dick (Herman Melville) 183, 244
Molière 179
Moyse sauvé (Marc Antoine Gérard Saint-Amant) 214, 217, 229, 231, 233
Muhteşem Gatsby (F. Scott Fitzgerald) 244
Muller, Marcel 163, 200, 221, 224
Mutlak Peşinde (Honore de Balzac) 94

N
Narcissus'un Zencisi (Joseph Conrad) 245
Nibelung'lar Destanı 144
Nucingen Bankası (Honore de Balzac) 210, 255, 259, 261

O
Obermann (Etiene Jeane Senancour) 216, 228
Odysseia (Homeros) 13, 14, 19, 37, 38, 51, 52, 53, 57, 161, 212, 230, 231

P
Pamela (Samuel Richardson) 216, 228
Parma Manastırı (Stendhal) 25, 100, 218, 256
Pastoral Senfoni (Andre Gide) 215, 228
Peirce, Charles Sander 100
Picon, Gaëtan 179
Pirandello, Luigi 234
Platon 15, 51, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 169, 172, 181, 235
Portekiz Mektupları (Anonim) 256
Pouillon, Jean 185, 190, 192
Prévost, Abbé 198, 211, 220, 227

R
Racine, Jean 162
Raimond, Michael 187
Raşomon (Akira Kurosava) 110, 187
Rhetoric of Fiction (Wayne Booth) 160
Ricardou, Jean 79
Richards, Jean-Pierre 68
Richardson, Samuel 228
Rivière, Jacques 196, 221, 261
Robbe-Grillet, Alain 24, 110, 190, 216, 234
Robinson Crusoe (Daniel Defoe) 57, 219, 247
Roger Ackroyd'un Öldürülmesi (Agatha Christie) 193
Rogers, B. G. 250, 255
Romberg, Bertil 185, 194
Röntgenci (Alain Robbe-Grillet) 216
Rousseau, Jean-Jacques 58, 165, 227, 228
Rousset, Jean 224, 228, 255

S
Saint-Amant, Marc Antoine Gérard 217
Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi (James Joyce) 184
Sarrasine (Honore de Balzac) 227, 230
Sarraute, Nathalie 171
Sartre, Jean-Paul 192, 195, 207
Scott, Walter 187
Senancour, Etienne Pivert de 228
Ses ve Öfke (William Faulkner) 110, 171
Simon, Claude 217
Sittaford Malikanesi'nin Gizemi (Agatha Christie) 193
Six Characters In Search of an Author (Luigi Pirandello) 234
Sokrates 165
Sönmüş Hayaller (Balzac) 233
Spinoza 17
Spitzer, Leo 200, 252
Stanzel, F. K. 183
Stendhal 25, 94, 100, 182, 189, 192, 197, 244
Sterne, Laurence 233, 238
structure en abyme 231
Sylvie (Gerard de Nerval) 229, 236
S/Z 46, 266

T
Tasso, Bernardo 230
Tehlikeli İlişkiler (Choderlos de Laclos) 215, 228
Theaitetos (Platon) 235
The Ambassadors (Henry James) 183, 186
The Ring and the Book (Robert Browning) 187
Titus Livius 231
Tılsımlı Deri (Honore de Balzac) 37, 187, 188, 194, 230
Todorov, Tzvetan 17, 18, 57, 185

Tolstoy, Lev Nikolayeviç 57, 182, 257
Tom Jones (Henry Fielding) 183, 218
Tonight We Improvise (Luigi Pirandello) 234
Tristram Shandy (Laurence Sterne) 211, 220, 230, 255

U
Uğultulu Tepeler (Emily Bronte) 214, 230, 244
Ulysses 14, 15, 51, 212, 213
Ulysses (James Joyce) 171, 176
Umut (Malraux) 257
Urfé, Honoré d' 162
Uzuvlar ve Mide (Menenius Agrippa) 231

V
Vendryes 19
Vergilius 230, 233, 244
Verne, Jules 187

W
Warren, Robert Penn 183, 186
Wells, H. G. 217
Woolf, Virginia 184

Y
Yabancı (Albert Camus) 215, 218
Yeni Heloise (Jean-Jacques Rousseau) 228

Bu kitabın özel konusu *Kayıp Zamanın İzinde*'nin anlatısıdır. Okurun da dikkatini çekmiş olabileceği gibi ne başlıkta ne de alt başlıkta bu kitabın özel konusundan bahsediliyor. Bunun nedeni ne çekingenlik ne de konunun kasıtlı olarak şişirilmesidir. Asıl mesele şu ki, buradaki Proust anlatısı sık sık ve bazı okurların sinirini bozacak şekilde, daha genel hususlara dalmak için göz ardı edilmiş ya da bugünlerde denildiği gibi "edebiyat teorisi", daha net bir ifadeyle anlatı teorisi (*anlatıbilim*) eleştiriyi bir kenara itmiş görünecektir. Bu muğlaklığı çok farklı iki yoldan açıklayıp netliğe kavuşturabilirim. Başkalarının muhtelif yerlerde yapmış olduğu gibi gönül rahatlığıyla özel konuyu genel amacın, eleştirel analizi ise teorinin hizmetine koşabilirdim. Böylece, *Kayıp Zamanın İzinde* yalnızca bir önmetin, bir örnek haznesi ve *Kayıp Zamanın İzinde*'nin kendine özgü niteliklerinin "edebiyat türü yasaları"nın aşkınlığı içinde kaybolup gideceği bir anlatı poetikasının örnekleri haline gelirdi. Diğer yandan, poetikayı eleştiriye tabi kılıp burada öne sürülen kavramları, sınıflandırmaları ve usulleri, münhasıran kendi tekilliği içindeki Proust anlatısının daha kesin bir tasvirini sağlamaya yönelik bir sürü gelişigüzel araca dönüştürebilirdim ve "teorik" mülahazalar her seferinde yöntemsel açıklamanın gerekliliklerince dayatılmış olurdu. Görünüşte birbiriyle bağdaşmayan bu iki savunma sistemi arasında bir seçim yapmaya isteksiz olduğumu, hatta yapamadığımı itiraf edeyim. *Kayıp Zamanın İzinde*'yi genel bir anlatının ya da roman anlatısının, otobiyografik anlatının ya da herhangi başka bir sınıf, tür ve çeşitte anlatının basit bir örneği gibi ele almak benim açımdan pek mümkün görünmüyor. Bütünü bakımından alındığında Proust anlatısının özgüllüğü başka bir şeye *indirgenemez* ve her türlü çıkarsama bir yöntem hatası olacaktır; *Kayıp Zamanın İzinde* yalnızca kendi kendinin örneğidir. Ama diğer yandan, bu özgüllük *ayrıştırılamaz* değildir ve onun her analiz edilebilir özelliği bir bağlantıya, karşılaştırmaya ya da bir perspektife kavuşturulmaya elverişlidir. Her eser gibi, her organizma gibi, *Kayıp Zamanın İzinde* de evrensel ya da en azından bireysel ötesi bileşenlerden mürekkeptir ama o bunları özel bir sentezde, kendine özgü bir bütünlükte bir araya getirmiştir.

Gérard Genette



AYRINTI • İNCELEME
ISBN: 978-605-314-455-7
9 786053 144557

KDV'den muaftır. 33 ₺