Karnavaldan romana

Mikhail Bakhtin

EDEBİYAT TEORİSİNDEN DİL FELSEFESİNE SEÇME YAZILAR



İngilizceden çeviren: Cem Soydemir

Derleyen ve önsöz
Sibel Irzık

AYRINTI

Mikhail Bakhtin 1920'lerde başlayıp 1975'teki ölümüne dek Sovyetler Birliği'nde sürdürdüğü çalışmalarla Avrupa ve ABD'nin 1980 sonrası entelektüel ortamına damgasını vurmuş bir insan bilimleri ve dil felsefecisi kültür ve edebiyat kuramcısıdır. Bu konulardaki tartışmalara 60'larda egemen olan yapısalcı ve 70'lerde yaygınlık kazanan yapısalcılık sonrası yaklaşımları sınırlarının belirlenip aşılması yolundaki çabaların en güçlü, en verimli esin kaynağı olmuştur. Yapıtlarını, kendisinden habersiz, hatta kendisinden sonra geliştirilmiş birçok kurama verilmiş yanıtlar olarak okumak mümkündür. Biçimciliğe ve yapısalcılığa yanıtında tarihselliği ve sözün toplumsal yaşamın yapısalcılık sonrası antihümanist kuşkuculuğa yanıtında da bağlamsallığı ve toplumsal bir ütopyayı kavramlaştırmanın dilini oluşturmuştur. Marksist eleştiriye, kaba indirgemeciliğe direnen, dilin ve edebiyatın toplumsal yaşamı kurma işlevini vurgulayan bir boyut katmıştır. Günümüzde feminist, postkolonyalist, Marksist eleştiri söylemlerinde, kültür çalışmaları alanında Bakhtin'in diyalog ve karnaval kavramlarına değinmeden ilerleyen bir tartışma bulmak zordur.

Bu derleme için seçilen yazılarda incelenen alan edebiyat, tanımlananlar ise tür, karnaval ve romandır. Edebiyatta özgün yaratıyla onu mümkün kılan verili anlam dünyası, tek bir söz edimiyle bütün bir dil, şimdiyle geçmiş, tür kavramı içinde birbirine dokunur. Karnaval, edebiyatla edebiyat dışının maksimum temas noktasıdır. Romandaysa tür ve karnaval kavramları kesişir. Edebiyat türleri de edebiyat dışı söz türleri de karnavalımsı bir kural tanımazlıkla roman içinde birbirleriyle haşır neşir olur, çatışır. Bu iç içe geçiş ve kural tanımazlık zorunlu olarak her bir türün kendi bütünlüğünü ve kurallarını sarsar, geleneksel anlamıyla tür kavramının alaşağı edilmesine neden olur. Karnavalın sunduğu hazzın kaynağında, sözün somut gerçeklikle bağlarını yeniden keşfedişi yatmaktadır.



Ayrıntı Yayınları olarak "sözün yaşama dokunduğu anın yazarı" Bakhtin'i, edebiyat teorisinin bu dev kalemini ilk kez Türkçeye kazandırmaktan gurur duyuyor; *Marksizm ve Dil Felsefesi, Edebiyatın Yaratılışı, Edebiyat Kuramı* ve *Edebiyat Olarak Hayat'la* beraber okunmasını öneriyoruz...

Bakhtin'in kuramı, yapısalcılık sonrası dönemde hayat olup olmadığını merak etmeye başlayan edebiyat eleştirmenlerine yeni bir umut verdi. *David Lodge*

Mikhail Bakhtin, insan bilimleri alanındaki en önemli Sovyet düşünürü ve yirminci yüzyılın en büyük edebiyat kuramcısıdır.

– *Tzvetan Todorov*

AYRINTI İNCELEME
ISBN 975-539-338-2

1895 yılında doğan Mikhail Bakhtin'in yaşamı üzerine bilinenler bölük pörçüktür. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Jakobson, Tinianov, Tomaşevski gibi Rus biçimcilerinden etkilenmiş ve onların yazgılarına ortak olmuştur. Bakhtin'in ilk önemli yapıtı *Dostoyevski Poetikasının Sorunları,* söz konusu yazın ve düşün adamlarının Sovyetler Birliği'nin 1917'den sonraki kültür politikası ve siyasal tercihine muhalif olmaları nedeniyle gözden düşmelerinden sonra yayımlanmıştı. 1929'da bir yargılamaya uğrayan Bakhtin'in beş yıl bir toplama kampında kaldığı sanılıyor. 1938'de sağlık nedeniyle cezası sürgüne çevrilerek küçük bir kasabaya gönderilen Bakhtin on beş yıl kadar Saransk Eğitim Enstitüsü'nde çalıştı. 1959'da yine sağlık sorunlarına bağlı olarak Moskova'ya yerleşen yazar, 1975 yılında bir yaşlılarevinde sessiz sedasız öldü. Yaşamı boyunca kendi imzasıyla ancak iki yapıtı yayımlanabilen Bakhtin'in, izleyicileri olan Medvedev ile Voloşinov'un adlarını da kullandığı öne sürülmekte ve özellikle Voloşinov'un *Marksizm ve Dil Felsefesi* adlı kitabı ona mal edilmektedir. Dil felsefesiyle çok yalandan ilgilenen Bakhtin, bu yapıtta oldukça geniş kapsamlı bir dilbilimsel çözümlemeye de girişmiş; yaşadığı dönem içinde metodolojik yönden en üst düzeyde bir yetkinliğe erişmiştir. Burada en can alıcı nokta Bakhtin'in diyalog ve monolog içinde tek bir sözcüğün farklı durumlarını saptamasıdır. Çağdaşları genellikle bir cümlenin sınırları içinde kalırken onun çözümlemesi "söylem" kavramını ortaya atmaktadır. Bakhtin için söylem kadar söylemin oluşum koşulları da çok önemlidir. Bu saptama dilbilim ve göstergebilim bağlamında sözün gerçekleşim süreciyle, "sözceleme" (enunciation) olgusuyla ilgilidir. Bu süreç anlatım ayrılıklarını bir yana bıraktıktan sonra üç temel veriyi içerir: İki konuşucudan her ikisinin de paylaştığı ve her ikisi için de geçerli olan bir değerlendirme biçimi. Dilsel bildirişimin gerçekleşmesi için bu üç koşulun üçünün de gerekli olduğunu savunanlara göre sözceleme ya da sözce (utterance) üretme ediminin (performance) ayırıcı nitelikleri ile dilsel bildirişimin ayırıcı nitelikleri özdeştir. Bundan da –Bakhtin'e ait olduğuna inanılan– *Marksizm ve Dil Felsefesi* adlı yapıtta belirtilen şu sonuçlar çıkar: Hiçbir sözce, yalnızca söyleyene bağlı kalmaz; söyleyenle dinleyen arasındaki karşılıklı etkileşim sonucunda oluşur. Her söylem, belli bir kültürel çevrede üretilmiş ve üretilmekte olan tüm söylemlerle bağıntılıdır ve bağımsız söyleyen bulunmadığı gibi, bağımsız söylem de olmaz.

Bakhtin yazınbilim bağlamı içinde "tür" sorununu da çözümlemeye çalışmıştır. Ona göre sanatçı gerçeği türün gözleriyle görmeyi öğrenmeli, değişik türler arasındaki ayrılıkları belirlemeli ve böylece her türün özgül niteliklerini ortaya çıkarmalıdır. Türler evrimler geçirir, değişik biçimlere girer; ama her zaman "geçmişini anımsar". Evrimin birliğini ve sürekliliğini sağlayan, "yaratıcı bellek"tir. Türün hem tarihsel hem de toplumsal bir nitelik taşıdığını böylece saptayan Bakhtin, "edebiyatın karnavallaştırılması" kavramını geliştirir.

Bakhtin'e göre Kutsal kitaplarda ve dinsel törenlerde yansıyan resmi ortaçağ ideolojisi Tanrı'nın merkez olarak kabul edildiği iç kapayıcı bir eskatologya (ölümden sonraki yaşam) görüşüne sahipti. Bunun tam karşısında ise popüler törenler ve festivaller, özellikle karnavallar, panayırlardaki komik gösteriler, yakası açılmadık küfürler ve yeminlerde kendini gösteren halkın mizah evreni vardı. Bütünüyle ele alındığında bu "karnaval" biçimleri, bazı panayır gösterilerinde İsa ya da Meryem yerine eşek yerleştirip Hıristiyan ideolojisinin evrenini "merkezsizleştiriyorlardı". Böylece halkın mizah duygusu resmi ideolojiden apayrı bir dünya oluşturmakta ve bir anlamda da resmi ideoloji törensel biçimde "taçsızlandırılmaktaydı".

Bakhtin'in başlıca yapıtları şunlardır: *Problemi tvorçevstva Dostoyevskoğo,* 1929, ("Dostoyevski Poetikasının Sorunları"); *Tvorçestva Fransua Rable i narndnuyu kıultura srednevekovya Rönesansa,* 1965, ("Rabelais ve Evreni"); *Voprosı literaturı i estetiki,* 1975, ("Edebiyat ve Estetik Sorunları"); *Esthétique et théorie du roman,* 1978, ("Romanın Estetiği ve Kuramı"); *Estetika slovesnoğo tvorçestva,* 1979, ("Sözsel Sanatın Estetiği"); *The Dialogic Imagination,* 1981, ("Diyalojik İmgelem").

Ayrıntı: 330
İnceleme dizisi: 171

Karnavaldan Romana
Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar
Mikhail Bakhtin

İngilizceden çeviren
Cem Soydemir

Yayıma hazırlayan
Mehmet Küçük

Son okuma
Sibel Irzık

Bu derleme şu kitaplardan derlenmiştir
The Dialogic Imagination; Speech Genres & Other Late Essays; Rabelais and his World; Problems of Dostoevsky's Poetics

Bu çevirinin Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevin ç Altan

Kapak düzeni
Arslan Kahraman

Düzelti
Sait Kızılırmak

Baskı ve cilt
Mart Matbaacılık Sanatları Ltd. Şti. (0 212) 212 03 39 (pb.x)

Birinci basım *2001*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-338-2

AYRINTI YAYINLARI
ariye Çeşmesi Sk. No: 23/1 34400 Çemberlitaş–İstanbul Tel: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 7

Mikhail Bakhtin

Karnavaldan Romana

Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine
Seçme Yazılar

AYRINTI

İ N C E L E M E D İ Z İ S İ

ŞENLİKLİ TOPLUM//, *Illich* M YEŞİL POLİTİKA/J. *Porritt* ■• MARKS, FREUD VE GÜNLÜK HAYATIN ELEŞTİRİSİ/B. *Brovm* ■• KADINLIK ARZULARI/R. *Coward* ■• FREUD'DAN LACAN'A PSİKANALİZ/S. *M. Tura* ■• NASIL SOSYALİZM? HANGİ YEŞİL? NİÇİN TİNSELLİK?//?. *Bahro* ANTROPOLOJİK AÇIDAN ŞİDDET/Der: D. *Riches* • ELEŞTİREL AİLE KURAMI/M. *Poster* ■• İKİBİN'E DOĞRU//?. *Williams* ■• DEMOKRASİ ARAYIŞINDA KENT* *Bumin* YARIN/fl. *Havemann* ■• DEVLETE KARŞI TOPLUM//*. *Clastres* ■• RUSYA'DA SOVYETLER (1905-1921)/0. *Anweüer* ■• BOLŞEVİKLER VE İŞÇİ DENETİMİ/M. *Brinton* • EDEBİYAT KURAMI/T *Eagleton* ■• İKİ FARKLI SİYASET/L *Köker* • ÖZGÜR EĞİTİMU. *Spring* • EZİLENLERİN PEDAGOJİSİ/P. *Freire* ■• SANAYİ SONRASI ÜTOPYALAR/B. *Frankel* İŞKENCEYİ DURDURUNI/T *Akçam* • ZORUNLU EĞİTİME HAYIRI/C. *Baker* • SESSİZ YIĞINLARIN GÖLGESİNDE YA DA TOPLUMSALIN SONU/J. *Baudrillard* •ÖZGÜR BİR TOPLUMDA BİLİM/P *Feyerabend* • VAHŞİ SAVAŞÇININ MUTSUZLUĞU/R *Clastres* ■• CEHENNEME ÖVGÜ/G. *Vassal* • GÖSTERİ TOPLUMU VE YORUMLAR/G. *Debord* ■*' AĞIR ÇEKİM/L. *Segai* CİNSEL ŞİDDET/A *Godenzi* • ALTERNATİF TEKNOLOJİ/D. *Dickson* ATEŞ VE GÜNEŞ//. *Murdoch* OTORİTE/fl, *Sennett* ■•TOTALİTARİZM/S. *Tormey* ■•İSLAM'IN BİLİNÇALTINDA KADIN/P *Ayt Sabbah* •MEDYA VE DEMOKRASİ/J. *Keane* ÇOCUK HAKLARI/Der: 8. *Franklin* •ÇÖKÜŞTEN SONRA/Der: fi. *Blackburn* •DÜNYANIN BATILILAŞMASI/S. *Latouche* • TÜRKİYE'NİN BATILILAŞTIRILMASI/C. *Aktar* ■• SINIRLARI YIKMAK/M. *Mellor* • KAPİTALİZM. SOSYALİZM. EKOLOJİ/A. *Gorz* AVRUPAMERKEZCİLİK/S. *Amin* AHLAK VE MODERNLİK/fi. *Pooie* • GÜNDELİK HAYAT KILAVUZU/S. *Willis* * SİVİL TOPLUM VE OEVLET/Der. *J. Keane* TELEVİZYON: ÖLDÜREN EĞLENCE/N. *Postman* * MODERNLİĞİN SONUÇLARI/A. *Giddens* ~• DAHA AZ DEVLET DAHA ÇOK TOPLUM/R. *Cantzen* • GELECEĞE BAKMAK/M. *Albert* - fi. *Hahnet* • MEDYA. DEVLET VE ULUS/P. *Schlesinger* • MAHREMİYETİN DÖNÜŞÜMÜ/A. *Giddens* TARİH VE TİN/J. *Kovel* ■• ÖZGÜRLÜĞÜN EKOLOJİSİ/M. *Bookchin* • DEMOKRASİ VE SİVİL TOPLUM/~. *Keane* ŞU HAİN KALPLERİMİZİ/?. *Coward* ■• AKLA VEDA/P *Feyerabend* BEYİN İĞFAL ŞEBEKESİ/A. *Mattelart* • İKTİSADİ AKLIN ELEŞTİRİSİ/A. *Gorz* MODERNLİĞİN SIKINTILARI/C. *Taylor* • GÜÇLÜ DEMOKRASİ/B. *Barber* • ÇEKİRGE/8. *Suits* • KÖTÜLÜĞÜN ŞEFFAFLIĞI/J. *Baudrillard* ENTELEKTÜEL/E *Said* • TUHAF HAVA/Afioss YENİ ZAMANLAR/S. *HallM Jacques* • TAHAKKÜM VE DİRENİŞ SANATLARI/J.C. *Scott* SAĞLIĞIN GASPI//. *Illich* • SEVGİNİN BİLGELİĞİM. *Finkielkraut* • KİMLİK VE FARKLILIK/W. *Connolly* • ANTİPOLİTİK ÇAĞDA POLİTİKA/G. *Mülgan* YENİ BİR SOL ÜZERİNE TARTIŞMALAR/M. *Wainwright* ■• DEMOKRASİ VE KAPİTALİZM/S. *Bowles-H. Gintis* • OLUMSALLIK, İRONİ VE DAYANIŞMA//?. *Rorty* OTOMOBİLİN EKOLOJİSİ/P *Freund-G. Martin* ■• ÖPÜŞME, GIDIKLANMA VE SIKILMA ÜZERİNE/A *Phillips* • İMKÂNSIZIN POLİTİKASI/J.M *Besnier* GENÇLER İÇİN HAYAT BİLGİSİ EL KİTABI//?. *Vaneigem* • CENNETİN DİBİ/G. *Vassal* • EKOLOJİK BİR TOPLUMA DOĞRU/M. *Bookchin* • İDEOLOJİ/r *Eagleton* • DÜZEN VE KALKINMA KISKACINDA TÜRKİYE/A. *insel* • AMERİKA/J. *Baudrillard* • POSTMODERNİZM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ/M. *Featherstone* ERKEK AKIUG. *Lloyd* • BARBARLIK/M. *Henry* • KAMUSAL İNSANIN ÇÖKÜŞÜ/fl. *Sennett* ■• POPÜLER KÜLTÜRLER/D. *Rowe* • BELLEĞİNİ YİTİREN TOPLUM/flJacoty GÜLME/H. *Bergson* ■•ÖLÜME KARŞI HAYAT/N. O. *Brown* SİVİL İTAATSİZLİK/Der.; Vİ *Coşar* AHLÂK ÜZERİNE TARTIŞMALAR/J. *Nultall* TÜKETİM TOPLUMU« *Baudrillard* • EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK/G. *Bataille* ÖLÜMCÜL HASTALIK UMUTSUZLUK/S. *Kierkegaard* ■• ORTAK BİR ŞEYLERİ OLMAYANLARIN ORTAKUĞI/A *Lingis* ■• VAKİT ÖLDÜRMEK/P *Feyerabend* ■• VATAN AŞKI/M. *Viroli* •KİMLİK MEKÂNLARI/D. *Mortey-K. Robins* ■•DOSTLUK ÜZERİNE/S. *Lynch* KİŞİSEL İLİŞKİLER/H. *LaFollette* • KADINLAR NEDEN YAZDIKLARI HER MEKTUBU GÖNDERMEZLER?/D. *Leader* DOKUNMA/G. *Josipovici* • İTİRAF EDİLEMEYEN CEMAAT/M. *Blanchot* • FLÖRT ÜZERİNE/A *Phillips* • FELSEFEYİ YAŞAMAK/fi. *Bilington* ■• POLİTİK KAMERA/M. *Ryan-D. Kellner* • CUMHURİYETÇİLİK/P *Pettit* POSTMODERN TEORİ/S. &Sı-D. *Kellner* • MARKSİZM VE AHLÂK/S. *Lukes* ■• VAHŞETİ KAVRAMAK/J.P *Reemtsma* • SOSYOLOJİK DÜŞÜNMEK/Z. *Bauman* • POSTMOOERN ETİK/Z. *Bauman* • TOPLUMSAL CİNSİYET VE İKTİDAR//?.». *Connell* • ÇOKKÜLTURLÜ YURTTAŞLIK/IV. *Kymlicka* • KARŞIDEVRİM VE İSYAN/H. *Marcuse* • KUSURSUZ CİNAYET/J. *Baudrillard* TOPLUMUN McDONALDLAŞTIRILMASI/G. *Ritzer* KUSURSUZ NİHİLİST/«. A. *Pearson* ' HOŞGÖRÜ ÜZERİNE/M. *Walzer* ■• 21. YÜZYIL ANARŞİZMİ/Dffl-: *J. Purkisi.I. Bowen* ~• MARX'IN ÖZGÜRLÜK ETİĞİ/G. G. *Brenkert* ■• MEDYA VE GAZETECİLİKTE ETİK SORUNLAR/Der. A. *Belseyi R. Chadwick* ■• HAYATIN DEĞERİ/J. *Harns* POSTMODERNİZMİN YANILSAMALARI/T *Eagleton* • DÜNYAYI DEĞİŞTİRMEK ÜZERİNE/M. *Löwy* • ÖKÜZÜN A'SI/B. *Sanders* TAHAYYÜL GÜCÜNÜ YENİDEN DÜŞÜNMEK/D».: G. *Robinson* İ *J. Rundell* • TUTKULU SOSYOLOJİ/A. *Game S A. Netcalle* EDEPSİZLİK, ANARŞİ VE GERÇEKLİK/G. *Sartwell* * KENTSİZ KENTLEŞME/M. *Bookchin* ■* YÖNTEME KARŞI/P. *Feyerabend* HAKİKAT OYUNLARI/J. *Forrester* • TOPLUMLAR NASIL ANIMSAR7/P *Connerton* • ÖLME HAKKI/S. *inceoğlu* ■• ANARŞİZMİN BUGÜNÜ/Der.. *Hans-Jürgen Değen* MELANKOLİ KADINDIR/D. *Binkert* • SİYAH 'AN LAI-II/J. *Baudrillard* • MODERNİZM, EVRENSELLİK VE BİREY/Ş. *Benhabib* KÜLTÜREL EMPERYALİZM/J. *Tomlinson* GÖZÜN VİCDANI//?. *Sennett* • KÜRESELLEŞME/Z. *Bauman* • ETİĞE GİRİŞ/A. *Pieper* • MEKÂNLARI TÜKETMEK/J. *Urry* • YAŞAMA SANATI/G. Şartv®// ^ ARZU ÇAĞI U *Kovel* • KOLONYALİZM POSTKOLONYALİZM/A. *Loomba* KREŞTEKİ YABANİ/A. *Phillips* ~• ZAMAN ÜZERİNE/N. *Elias* ■• TARİHİN YAPISÖKÜMÜ/A. *Munslow* FREUD SAVAŞLARI/J. *Forrester* • ÖTEYE ADIM/M. *Blanchot* > POSTYAPISALCI ANARŞİZMİN SİYASET FELSEFESİ/T! *May* ■• ATEİZM//?. *Le Poidem* -*ŞAK İLİŞKİLERİ/O.P *Kemberg* • POSTMODERNLİK VE HOŞNUTSUZLUKLARI/Z *Bauman* ■• ÖLÜMLÜLÜK, ÖLÜMSÜZLÜK VE DİĞER HAYAT STRATEJİLERİ/Z *Bauman* • TOPLUM VE BİLİNÇDIŞI/K. *Leledakis* BÜYÜSÜ BOZULMUŞ DÜNYAYI BÜYÜLEMEK/G. *Ritzer* • KAHKAHANIN ZAFERİ/fl. *Sanders* • EDEBİYATIN YARATILIŞI/f *Dupont* • PARÇALANMIŞ HAYAT/Z. *Bauman* ■• KÜLTÜREL BELLEK/J. *Assmann* • MARKSİZM VE DİL FELSEFESİ/U *N. Vološinov* MARX'IN HAYALETLERİ/J. *Derrida* ■• ERDEM PEŞİNDE/A.Mac/nlyffi ■• DEVLETİN YENİDEN ÜRETİMİ/J. *Stevens* ÇAĞDAŞ SOSYAL BİLİMLER FELSEFESİ/B. *Fay* ■•KARNAVALDAN ROMANA/M. *Bakhtin*

H A Z I R L A N A N K İ T A P L A R I

PİYASA/J. *O'Neil* • ARMAĞANIN MANTIĞI/D«.: A *Schritt* ~• BİLİNÇALTINDA DEVLET/R. *Lourau* • YAŞAMA FELSEFESİ/A. *Nehamas* ■• POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI/N. *Lucy* ■• FOUCAULT'NUN ÖZGÜRLÜK SERÜVENİ/J. *W. Bernauer* ~• NİETZSCHE: BİR AHLÂK KARŞITININ ETİĞİ/P. *Berkowüz* GENEL ETİK/A. *Heller* •

İçindekiler

— ÖNSÖZ / Sibel Irzık.....7

I. ROMANDA SÖYLEM 33
- Modern biçembilim ve roman 34
- Şiirde söylem ve romanda söylem 51

II. GÜLMENİN TARİHİNDE RABELAIS 80

III. EPİK VE ROMAN
Bir roman incelemesi metodolojisine doğru 164

IV. DOSTOYEVSKİ'NİN YAPITLARINDA TÜR VE
OLAY ÖRGÜSÜ OLUŞUMUNUN KARAKTERİSTİKLERİ . .209

V. ROMANDA ZAMAN VE KRONOTOP
BİÇİMLERİNE İLİŞKİN SONUÇ NİTELİĞİNDE KANILAR .315

VI. DİLBİLİM, FİLOLOJİ VE BEŞERİ BİLİMLERDE
METİN SORUNU: BİR FELSEFİ ANALİZ DENEYİ 334

— DİZİN 367

Önsöz

Sibel Irzık

Mikhail Bakhtin yazarlığının en erken döneminde, yani 1920'lerin başlarında yazdığı "Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman"[1] başlıklı incelemede, insanın başkalarına nasıl göründüğünü görmek için aynaya bakmasının ne denli boş, hatta sahtekarca bir çaba olduğundan söz eder. Hiç kimseye aynada kendimize göründüğümüz gibi görünemeyiz çünkü aynadaki imge bir başkasına bakmayan, bir başkasının bakışını öngörmek ve yanıtlamak durumunda olmayan bir insanın imgesidir. Dışardan nasıl göründüğünü anlamaya çalışırken dışarıyı dışlamış birinin görüntüsü. Ne kadar gülümsese, kaş

1. Bakhtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity", *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M.Bakhtin* içinde, çeviren Vadim Liapunov (Austin, Texas, 1990).

çatsa ya da dil çıkarsa da, dışarıdan bir bakışla etkileşim içinde biçimlenecek her türlü ifadeden yoksun kalmaya mahkum, eksik bir yüz. Öyleyse yalnızca başkalarına nasıl göründüğünü değil, düpedüz kendini göremeyen biri.

Kişinin ancak bir başkası yoluyla kendini bir bütün olarak ortaya koyabildiği, öteki tarafından görülebileceğini bilmenin benliği tanımladığı, öznenin ancak özneler arası bir ilişki biçiminde varolabildiği bu fenomenolojik model Bakhtin'in uzun ve çalkantılı yazarlık yaşamı boyunca çeşitli değişimlere uğramış, birçok kez farklı terimlerle yeniden yorumlanmış. Ama yine de Bakhtin'in felsefeden dilbilime, edebiyat tarihi ve eleştiri kuramlarından teolojiye, toplum bilimlerine, psikanalize dek uzanan çalışmalarını gevşek ve çelişkili de olsa bir bütün olarak görmek için çok elverişli bir çıkış noktası oluşturuyor. Nitekim yaklaşık elli yıl sonra, 1970'te bir Sovyet gazetesinde yayınlanan bir söyleşide kültürler arası ilişkilerden ve farklı bir kültürü anlamanın koşullarından söz ederken yine aynı imgeleri kullanmış, yine aynı dışsallık, dışarıdan bir bakışın vazgeçilmez kavrayıcı, yaratıcı gücü üzerinde durmuş:

> Yabancı bir kültürü daha iyi anlamak için kendi kültürünü unutup bu yabancı kültürün içine girmek, dünyaya onun gözlerinden bakmak gerektiği yolunda çok güçlü ama tek taraflı, bu yüzden de güvenilmez bir düşünce var. . . . Elbette yabancı bir kültürün belli bir anlamda içine girmek, dünyaya onun gözünden bakma olanağına kavuşmak, onu anlama sürecinin gerekli bir parçasıdır; ama sözkonusu anlayışın tek boyutu bu olsaydı, bu anlayış yalnızca bir kopyalamadan ibaret olur, yeni ya da zenginleştirici hiçbir şey barındırmazdı. *Yaratıcı anlama* kendinden, zaman içindeki kendi yerinden, kendi kültüründen feragat etmez ve hiçbir şeyi unutmaz. Anlamak için, anlayan kişinin, yaratıcı anlayışının nesnesinin *dışında konumlanmış* olması son derece önemlidir. Çünkü insan kendi dış görünümünü bile görüp bir bütün olarak anlayamaz; hiçbir ayna ya da fotoğraf yardımcı olamaz ona bu konuda; gerçek dış görünümümüz yalnızca başkaları tarafından görülüp anlaşılabilir çünkü onlar mekan içinde bizim dışımızda konumlanmışlardır ve onlar *başkalarıdır.*[2]

2. Bakhtin, "Response to a Question from *Novy Mir (Novy Mir* 'in Bir Sorusuna Yanıt), *Speech Genres and Other Essays* içinde, çeviren Vern McGee, yayına hazırlayan Caryl Emerson ve Michael Holquist (Austin, Texas, 1986), s. 6-7.

Kendini tanımlamak için gözlerini ötekine çevirmek, yabancı olanı anlamak için kendi konumuna sıkı sıkıya bağlı kalmak olarak özetleyebileceğimiz bu yaklaşım Bakhtin'in en erken yazılarında bile yalnızca insanlar arasındaki ilişkilere ya da mutlak öteki olarak tanrıyla insan arasındaki ilişkiye dair ahlaki bir ilke değildir. Her türlü bilmenin ön koşulu olarak ortaya koyulduğu için epistemolojik bir varsayımdır. Farklı kavramlar ve soyutlama düzeyleri, bilmenin bütün nesneleri, insanların farklı deneyim ve etkinlik alanları arasında da aynı karşılıklı dışsallık ve ötekilik ilişkileri geçerli olduğu için, bu anlayış aynı zamanda bir çözümleme yöntemidir.

"Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman"da, insanın varoluşuna ve yaşamın anlamlandırılabilirliğine ilişkin en temel sorunların bir yazarla kahramanı arasındaki ilişki bağlamında ele alınmış olması bir raslantı değil, tam da bu yöntemin bir uygulamasıdır. Yaşama ilişkin ve evrensel olan, farklı bir düzeye, kurmacanın aykırı alanına taşınıp onun son derece kendine özgü yapısal bütünlüğü ve işleyişi içinde ete kemiğe büründürülerek irdelenir. Edebiyatı bir yansıma olarak ele almaktan, bazı felsefi sorunları edebi metinler aracılığıyla irdelemekten, bu metinlere tematik yorumlar getirmekten farklı bir yöntemdir bu. Metnin dışında varolan bir soru metnin terimleriyle, onun iç yasalarına tabi kılınarak yeniden sorulur çünkü bu anlayışa göre, her düşünce, her gerçek, kendisi olmayanla karşılaşma, onun anlam dünyasında ifade edilme anında kendisini en doğru ve tam olarak ele verir. Bakhtin'in daha sonraki bütün yapıtlarında, bir yazarın özgünlüğünü bağlı olduğu gelenek, zamanı mekan, sanata özgü olanı gündelik yaşam, bireysel olanı toplumsal ilişkiler cinsinden anlayışında, bu ilk döneme özgü ben ve öteki diyalektiğinin uzantılarını bulmak mümkün. Örneğin "Romanda Söylem" başlıklı incelemesinin ilk cümlesinde amacının soyut "biçimsel" yaklaşımla aynı derecede soyut "ideolojik" yaklaşım arasındaki kopukluğu gidermek olduğunu belirttikten sonra Bakhtin'in yaptığı, içerikle biçimi birbiriyle ilişkilendirerek iki uç arasında bir orta yol önermek değildir. Bu iki kavram arasındaki ayrımı silip atmadan, sürekli olarak her birini diğeri cinsinden, her birini diğerinin yanıtı olarak ifade etme çabasına girişir. İncelediği

her alanda, karşıtların birbirine dokunduğu, içiçe geçtiği, yüz yüze biçimlendiği, birbirine dönüşür gibi olup yine de özerk kaldığı "maksimum temas noktalarını" o alanın özgül dilinde adlandırıp açımlayarak ilerler Bakhtin'in düşüncesi.

Bu derleme için seçilen yazılarda incelenen alan edebiyat, tanımlanan maksimum temas noktaları tür, karnaval ve romandır. Edebiyatta özgün yaratıyla onu mümkün kılan verili anlam dünyası, tek bir söz edimiyle bütün bir dil, şimdiyle geçmiş, tür kavramı içinde birbirine dokunur. Karnaval, edebiyatla edebiyat dışının maksimum temas noktasıdır. Romandaysa tür ve karnaval kavramları kesişir. Edebiyat türleri de edebiyat dışı söz türleri de karnavalımsı bir kural tanımazlıkla roman içinde birbirleriyle haşır neşir olur, çatışır. Bu içiçe geçiş ve kural tanımazlık zorunlu olarak her bir türün kendi bütünlüğünü ve kurallarını sarsar, geleneksel anlamıyla tür kavramının alaşağı edilmesine neden olur. "Roman diğer türlerin (tam da tür olarak oynadıkları rolün) parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşımsallığını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar."[3]

Bir kısmını bu seçki içine aldığımız "Romanda Söylem" yazısında, gerek bu kesişmelerin, çatışmaların, yeniden vurgulandırmaların, gerekse baştan beri sözünü ettiğimiz ben ve öteki diyalektiğinin adı olarak diyalog kavramı Bakhtin'in tüm kuramında tuttuğu merkezi yere oturmuştur bile. Ancak "Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman"dan "Romanda Söylem"e giden yol çok önemli bir duraktan, *Dostoyevski'nin Poetikası'nın Sorunları*'nın 1929'da yayınlanan ilk versiyonundan geçer. Bu kitapta diyalog kavramı yine ağırlıklı olarak yazarla yarattığı kişiler arasındaki ilişki bağlamında geliştirilir. Bakhtin'e göre Dostoyevski'nin bir romancı olarak başarısının ve özgünlüğünün kaynağı, romanlarının çoksesli diyaloglar olarak kurulmuş olmasıdır. Dostoyevski'nin kahramanlarının herbiri birer "ideolog"dur; yani her birinin dünyaya, yaşama ilişkin

3. Bakhtin, "Epic and Novel", *The Dialogic Imagination* içinde, çeviren Caryl Emerson ve Michael Holquist, yayına hazırlayan Michael Holquist (Austin, Texas 1981), s. 5. "Epik ve Roman", bu derleme içinde, s. 167

özgün bir bakış açısı, hem kendisini hem de dışındaki gerçekliği yorumlayıp değerlendirmesini sağlayan bir duruşu vardır. Bu kahramanlardan bazıları, örneğin *Suç ve Ceza*'daki Sonya ya da *Budala'* daki Mişkin çok az konuşur ama yine de içinde yer aldıkları roman dünyası, bu dünyayı kuran dil, onların kendi bakış açılarını eksiksiz ve net olarak, ödün vermez bir inatla ortaya koyan benzersiz birer sese sahip olmalarına olanak tanır. Dostoyevski'nin yaratıcı dehası, din, kültür, siyaset konularındaki oldukça tutucu görüşlerine baskın çıkar ama bunun nedeni romanlarında kendi görüşlerini dile getirmemesi, kahramanlarının hepsine aynı uzaklıkta durması, dile getirdikleri düşünceler konusunda tümüyle tarafsız kalması değildir. Bunlardan hiçbirini yapmaz ama anlatıcının sesiyle kahramanların seslerini aynı düzlem üzerinde yanyana getirerek, hiçbirine fazladan bir otorite barındırma olanağı tanımayarak, romanda dile gelen karşıt bakış açılarını daha yüksek bir düzeyde senteze ulaştıran bir anlatı yapısından özenle kaçınarak çoksesli bir özgürlük ortamı yaratır.

"Dostoyevski için önemli olan kahramanının dünyada nasıl göründüğü değil, her şeyden öncelikli olarak, dünyanın kahramanına nasıl göründüğü ve kahramanının kendisine nasıl göründüğüdür."[4] Yani kahramanın kendisiyle ilgili bilinci romanın düzenleyici ilkesi haline gelir. Kahramanın imgesi, kendisiyle ilgili bazı gerçeklerden değil, bu gerçeklerin kendisi için taşıdığı anlamdan oluşmuştur. Toplumsal konum, alışkanlıklar, yaşam tarzı, hatta fiziksel görünüş gibi nesnel özellikler yazarın oluşturacağı değişmez imgenin malzemeleri olarak kullanılmaz, kahramanın içgörüsünün nesnesi, kendisiyle ilgili bilinçliliğinin işlevleri olarak sunulurlar. Böyle olunca da,

> Bütün bir nesneler dünyasını kendi içinde eritmiş olan kahramanın özbilinçliliğinin yanında, onunla aynı düzlemde, ancak başka bir bilinç varolabilir; onun görüş alanının yanında ancak başka bir görüş alanı, dünyaya bakış açısının yanında dünyaya başka bir bakış açısı. *Kahramanın her şeyi yutan bilincinin yanına yazarın yerleştirebileceği yal-*

4. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* , çeviren ve yayına hazırlayan Caryl Emerson (Austin, Texas, 1984), s. 47.

nızca tek bir nesnel dünya vardır- kahramanla eşit haklara sahip başka bilinçlerin dünyası.[5]

Böyle bir yapı içinde yazarın ya da anlatıcının sesi de ancak bir başka bilinçlilik olarak varolabilir; diğer sesleri yukarıdaki bir noktadan dinleyip değerlendirme, dıştan kucaklayıp bütünleştirme yetkisinden yoksundur; onları yanıtlamaktan, onlar tarafından yanıtlanmaktan kaçınamaz. Bir başka sözü yanıtlamayan, tarafsız bir söz yoktur. Bir bilincin nüfuz etmemiş olduğu, değişik bilinçlerin nesnesi olmuş olmanın izlerini taşımayan, tarafsız nesneler de yoktur.

Bakhtin'in 1934-35'te yazdığı "Romanda Söylem"de bu diyalog Dostoyevski'nin yaratıcı dehasının benzersiz bir ürünü olmaktan çıkmış, bir yandan en genel anlamda dile, bir yandan da edebiyatta türün işlevine ilişkin olarak yeniden tanımlanmıştır. Büyük ölçüde Dostoyevski üzerine yaptığı çalışmalardan çıkardığı sonuçların kuramsallaştırılması olarak düşünülebilecek bu incelemenin arka planında yine 1920'lerin sonlarında, bu kez Bakhtin'in yakın çalışma arkadaşlarının imzalarıyla yayınlanmış iki kitap daha vardır: Medvedev'in Rus Biçimcileri üzerine çalışmasıyla Voloşinov'un *Marksizm ve Dil Felsefesi.* [6] Bu iki kitabın gerçekte Bakhtin tarafından yazılıp yazılmadığı konusunda 1970'te Sovyetler Birliği'nde başlayıp günümüzde birçok Bakhtin uzmanı arasında hâlâ sürmekte olan bir tartışma var. Ama bu kitapların kimin tarafından kaleme alınmış oldukları Bakhtin'in daha sonraki yapıtlarıyla ilişkilendirilmeleri açısından çok da büyük bir önem taşımaz; çünkü Medvedev de Voloşinov da 1918'de toplanmaya başlayıp 1920'lerin sonlarında dağılan ve Bakhtin Çevresi olarak anılan bir aydın ve sanatçı topluluğunun üyeleridir. Bu topluluğun etkinliklerinin birer ürünü olarak her iki kitap da, Bakhtin'in kendi imzasıyla yayınladığı yapıtlarında kullanmaktan kaçındığı türden bir Marksist terminolojiyle, ama onunla işbirliği içinde, esas olarak onun görüşleri doğrultusunda biçimlenmişlerdir. Medvedev'in *Edebiyat İncelemelerinde Biçimsel Yöntem* başlıklı kitabında Rus

5. *A.g.e.* , s. 49-50.
6. V.N. Voloşinov, *Marksizm ve Dil Felsefesi*, çeviren Mehmet Küçük, yayına hazırlayanlar: Tuncay Birkan ve Nami Başer, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001.

Biçimcilerinin edebiyatı edebiyat yapan özgül biçimsel nitelikleri tanımlama çabası olumlanır ama biçimin anlam taşıyıcısı olma, düşünceye vücut verme, toplumsal olanla bağ kurma işlevlerinin bu yazarlar tarafından gözardı edilmesi eleştirilir. Bu gözardı edişin bir yandan yapıtı dilbilimsel kategorilere indirgeyen bir nesnel ampirizme, bir yandan da edebiyatın işlevini "perspektif tazelenmesi", "yadırgama" gibi psişik durumlara indirgeyen bir öznel ampirizme yol açtığı belirtilir. *Marksizm ve Dil Felsefesi'* nde ise benzer iki uç yanılgı dilbilim bağlamında eleştirilir. Bir uçta en gelişkin biçimiyle Saussure'de görülen soyut nesnelcilik vardır. Bu yaklaşım dilin tek tek kullanıcılardan bağımsız, sistematik, toplumsal niteliğini doğru olarak vurgular. Ama bu sistemin işlerlik kazandığı somut bağlamlar olan konuşma edimlerini yalnızca verili durağan öğelerden bir seçme yapıp bir araya getirme olarak gördüğü için dilin toplum ve tarih içinde yaşayan, değişken, sürekli yeni anlamlar üreten niteliğini gözardı eder. Diğer uçta ise her somut söz ediminde varolan yaratıcılık öğesini, dilin tek tek konuşucular tarafından her seferinde biraz değiştirilip zenginleştirilerek yeniden üretildiğini gösteren, ama bu yaratıcılığı yine bireysel psikolojiye bağlı olarak açıklayan bireyci öznelcilik vardır.

"Romanda Söylem"in bu uçlardan kaçınma çabası, başlığında yeralan söylem kavramıyla başlar. Söylem, dilin somut, yaşayan bir bütün olarak anlaşılması demektir. Dilbilimin nesnesi olan dil kavramı somut kullanımları düzenleyen ilkelerden, bunların toplumsal, ideolojik işlevlerinden soyutlanarak oluşturulur. Bu dilin birimleri, sözcüklere, sese, sözdizimine vb. ilişkin, sonsuz sayıda tekrarı olanaklı olan, bu olanak yoluyla tanımlanan öğelerdir. Söylemin birimleri ise tek tek sözceler, yani dilin sunduğu öğelerin zaman ve mekan içinde, dilbilgisi kurallarına indirgenemeyecek toplumsal sınırlamalar altında, hem bireysel hem toplumsal amaçlar, bakış açıları, niyetler ve çıkarlar doğrultusunda biçimlendirilmesiyle gerçekleşen eylemlerdir. Sözceler benzersiz, tekildir; asla oldukları gibi yinelenemezler, yeni anlamlar kazanmadan, değişime uğramadan yeniden kullanıma sokulamazlar. Bir başkasının sözlerini aynen yineleyebilir, alıntılayabiliriz elbette ama bu alıntılama, o söz-

lerin ilk kullanılışından tümüyle farklı bir eylem, yeni bir sözcedir. Başkasının sözlerini yinelerken ses tonumuzla, duraklamalar ya da hızlanmalarla, alt çizmeler, noktalama işaretleriyle hiçbir yorum yapmadığımızı, bu sözleri değerlendirmediğimizi, olumlamaktan, alay etmekten, eleştirmek ya da vurgulamaktan kaçındığımızı varsayalım. Hatta bu alıntılanan sözleri kendi sözlerimizle çevrelemediğimizi, bütün yaptığımızın yineleyip susmak olduğunu düşünelim. Yine de bu alıntılama eyleminde ilk sözcede olmayan bir boyut, yinelemeye yönelik bir seçim, gizli ya da örtük biçimde kendini bir yineleme olarak konumlandırma anlamı vardır. Öyleyse sözcelerin farklı bağlamlarda farklı anlamlara gelmesinin nedeni tümüyle dışsal koşullar, farklı dinleyenlerin farklı, hatta yanlış anlamaları değildir. Bağlamsallık sözceyi içten belirleyen, ona biçim veren, yalnızca yorumlanmasının değil, daha baştan gerçekleşmesinin koşullarını oluşturan bir niteliktir.

Bir sistem olarak dilin incelenmesi sırasında bir kenara bırakılan bağlamsallık, söylemin incelenmesinde birincil öneme sahiptir. Saussure dilbilimin nesnesini soyut sistem (*langue*) olarak tanımlayıp tekil söz edimlerini *(parole*) bir yana bırakmıştı çünkü bunların sonsuz bir çeşitlilik gösteren, bireysel, tanımı gereği genelleştirmelere dirençli, bu yüzden de sistematik bir incelemenin nesnesi olamayacak olgular olduklarını düşünüyordu. Bakhtin'in buna yanıtı, sözcelerden oluşan söylemlerin de tek tek sözcelerden bağımsız olmayan ama yine de onlara indirgenemeyecek kuralları, toplumsal olarak biçimlenen düzenleyici ilkeleri olduğuydu. Toplumsal yaşam içinde hiçbir birey için dil, her türlü kullanıma açık, dilbilgisi kuralları çerçevesinde istenildiği gibi bir araya getirebilecek bir malzemeler yığını değildir. Foucault için olduğu gibi Bakhtin için de her dönemin, her toplumsal durumun, neyin söyleneceğini değil, ama neyin söylenebilir olduğunu belirleme gücü vardır. Söylem, bu gücün tarihsel zaman ve toplumsal olarak biçimlenmiş mekan içinde tek tek sözceler olarak kendini ortaya koymasıdır ve bu sözceleri olanaklı kılan ilkelerin irdelenmesi anlamında bir "söylembilim" olanaklıdır.

"Romanda Söylem" böyle bir söylembilimi çok katmanlı bir tür

kavramı çerçevesinde uygulamaya geçirir. Özgün yaratıyla onu mümkün kılan verili anlam dünyasının, sözceyle dilin, yaşanan anla tarihin, tür kavramı içinde birbirine dokunduğunu söylemiştik. En alt ve genel düzeyde bu dokunuş söz türleri yoluyla gerçekleşir. Gündelik yaşamda, kullanılan dilin kendi kural ve kalıplarına ek olarak, bunların sözceler oluşturacak biçimde nasıl bir araya getirilebileceğine ilişkin kural ve kalıplar vardır. Bunlar toplumsal farklılık ve ilişkiler doğrultusunda, örneğin farklı sınıflara, kuşaklara, kurumlara, mesleklere özgü biçimler alarak, sürekli bir etkileşim içinde dili katmanlaştırır. İki kişi arasındaki en mahrem konuşma, bir insanın en öznel duygu ve deneyimlerini dile getirişi bile toplumsal değerlendirme ve kısıtlamaların izini taşıyan söz türleri içinde gerçekleşir.

Bu ilk düzey söz türlerinin farklı alanlarda, farklı toplumsal etkinlikleri olanaklı kılacak biçimde yeni kalıplar içinde birleştirilip dönüştürülmesiyle ikincil düzeydeki söz türleri oluşur; örneğin, hukukun, bilimin, siyasetin dili. Edebiyat da bu ikincil düzeyde bir söz türüdür. Edebi türler ise edebi yapıtların sınıflandırılmalarına yarayan edilgin kategoriler değil, toplumsal anlamlarla biçimsel kalıpların edebiyatın dili içinde kesişmesinin ürünü olan, bu dilde kurulabilecek olan sözcelerin ufuklarını belirleyerek tek tek yapıtları olanaklı kılan devingen yapılardır. Bütün söz türleri bir yandan nesneye, yani konuşmanın konusuna, betimlediği duruma, dünyaya, bir yandan da dinleyene yönelik bir tutum içerir, bu iki tutum aracılığıyla tanımlanır. Edebi türler de hem yapıtlarda vücut bulabilecek dünya görüşleri, en geniş anlamıyla ideolojiler, hem de yapıtların okurlarına seslenme biçimleri, okurlarında uyandırdıkları beklentiler üzerinde sınırlamalar oluşturur. Aynı zamanda bu yapıtların hem çağdaşı olan diğer yapıtlarla hem de bütün bir edebiyat tarihiyle diyalog içinde biçimlenmesini sağlar. Birçok çağdaş eleştiri kuramında, örneğin yapısalcı ve yapısalcılık sonrası yaklaşımlarda daha çok metinlerin dünyadan ve tarihten kopuk, soyut bir "metinsellik" özelliği cinsinden tanımlanmasının bir terimi olan metinlerarasılık, Bakhtin için özellikle tarihsel bir anlam taşır ve doğrudan tür olgusuna bağlanır. Tür edebiyatın belleğidir. Her ya-

pıt, kendini belli bir tür içinde konumlandırırken zorunlu olarak geçmişte o tür içinde konumlanmış başka yapıtları ve o türü biçimlendiren toplumsal koşulları "anımsar".

Bütün edebi türler içinde romanın Bakhtin için çok özel bir anlam taşımasının nedenleri "Romanda Söylem"de dile getirilir. Bunların arasında belki de en önemlisi, romanın yalnızca bir söylem olmakla kalmayıp, aynı zamanda söylemin temsili olmasıdır. Yani roman, söylemlerin birbirleriyle nasıl karşılaştıklarını, bir başkasının sözünün nasıl çağrıldığını, nasıl yanıtlandığını, bir sözün başka bir söz içinde nasıl, hangi derecelerde varolabildiğim örneklemekle kalmaz, bizzat bu olguları resmeder, onları kendi söyleminin nesnesi kılar. Biçimsel özellikleri bu resmetmenin araçlarıdır, bir tür olarak onu tanımlayan da bu temsilin kendisidir. Bunun tek nedeni romanda yazarın ya da anlatıcının söyleminin yanısıra kahramanların konuşmalarının da yer alması değildir. Aynı durum zaman zaman şiirde de sözkonusu olabilir. Ama şiirin biçimsel olanakları bu durumdan söylemin toplumsallığını, diyalojik yönelimlerini ortaya koyacak biçimde yararlanmasına elverişli değildir; roman farklı sözceleme edimleri üzerine bir söz olabilirken şiir yalnızca "doğrudan" bir sözce olabilir çünkü biçimsel olanakları, toplumdaki ve dildeki çok katmanlılığı, merkezkaç kuvvetlerini bastırmaya yönelik tarihsel dürtülerin egemenliği altında oluşmuştur. Bir tür olarak bu dürtüleri "anımsar", onların tarihi tarafından tanımlanır. Bu tarihin sağır kaldığı olgular,

> Söylemin içinde varolan, söylemin ilkin *tek bir* dil içinde yeralan başkalarının sözceleri arasında . . ., ikinci olarak tek bir *ulusal* dil içinde barınan farklı "toplumsal diller" arasında, son olarak da aynı *kültür* , yani aynı toplumsal-ideolojik kavramsallaştırma ufku içinde bulunan farklı ulusal diller arasındaki diyalojik yönelişleri tarafından belirlenen olgulardır.[7]

Şiir bu olguları kaydetmemek üzere biçimlenmiş bir türdür:

7. Bakhtin, "Discourse in the Novel", *The Dialogical Imagination* içinde, s. 275. "Romanda Söylem", bu derleme içinde, s. 51

> Şiirsel türlerin (dar anlamda şiirsel türlerin) çoğunluğunda, söylemin iç diyalojikleşmesi... sanatsal kullanıma sokulmaz yapıtın "estetik nesnesine dahil olmaz, şiirsel söylem içinde yapay olarak silinir. Oysa romanda bu iç diyalojikleşme düzyazı biçeminin en temel boyutlarından biri haline gelir ve özgül bir sanatsal işlemden geçer... şiirsel biçem, yabancı bir söylemle etkileşimden, yabancı bir söyleme anıştırma yapmaktan, uzlaşımlar gereği alıkonulmuştur... bireyin kendi dilinin sınırlılığı, tarihselliği, toplumsal belirlenişi ve özgüllüğü konusunda bir bilinç şiirsel biçeme yabancıdır; bu yüzden, bireyin kendi diliyle ... eleştirel, koşullu bir ilişkiye girmesi,... kendini, kastettiği anlamın bütününü, verili bir dile tümüyle bağımlı kılmaması da şiirsel biçeme yabancıdır.[8]

Monolojik bir söylem olarak şiirle, yapısı gereği diyalojik bir söylem olan roman arasındaki bu karşıtlığın kaynağı, Bakhtin'in heteroglossia olarak adlandırdığı olgunun tarihsel gelişimidir. Heteroglossia, belli bir ulusal dil içinde varolan biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesidir. Her ne kadar dilin varolduğu her durumda heteroglossia da varsa da, bu özelliğin tüm boyutlarıyla ortaya çıkması, ikincil düzeydeki söz türlerine, özellikle edebiyata damgasını vurması, bir tür tarihsel evrim gerektirmiştir. "Romansı Söylemin Tarih Öncesinden"[9] adlı yazıda Bakhtin bu evrimin başlıca aşamalarını özetler. Antik Yunan toplumunda, herkes tarafından paylaşılan bir dil ve ideolojik bütünlük, yani monoglossia sözkonusudur. Roma imparatorluğu ve Ortaçağ, tek bir toplumda farklı doğal dillerin, esas olarak Latince'yle halk dillerinin birlikte varolduğu, bir dilin kendini başka bir dilin gözleriyle gördüğü bir poliglossia ortamı yaratır. Rönesans sonrası modern toplumda ise doğal, ulusal dil düzeyinde bütünleşme, türler ve biçemler düzeyinde ayrışma, yani heteroglossia gerçekleşir.

Roman bu modern dönemin ürünü bir tür olduğu için onun yarattığı dilsel katmanlaşmayı en yoğun biçimde kaydetmenin araçlarıyla donatılmıştır. Hem değişik dilsel biçimler üretebilen toplumsal çeşitliliğin, hem de bu biçimlerin karşılaşıp çatışabileceği bir

8. A.g.e., s. 284-85. Bu derleme içinde s. 61-62
9. "From the Prehistory of Novelistic Discourse", *The Dialogic Imagination* içinde.

kamusal alanın varlığını kaydeder. Bakhtin'in romanın karşıtı olarak gördüğü türler ise daha önceki aşamaları belleklerine kaydetmiş olan türlerdir. Örneğin epikte tek bir dilin ideolojik bütünlüğü kendini gösterir. Dar anlamda şiirsel türler kendilerininkinden farklı biçemleri, örneğin kahramanların konuşmalarını, ancak birer nesne olarak, kahramanın betimlenmesini tamamlayan bir öğe olarak, yapıtın kendi diliyle aynı düzleme taşımadan, dile içkin bir çeşitlilik olarak göstermeden içerebilirler. Tarih içinde yaşayan bir birey olarak şair, dildeki katmanlaşma ve ayrışmaların elbette farkındadır ama bu olgu, "yapıtının *şiirsel biçemini* yoketmeden, bu biçemi bir düzyazıya çevirip böylece şairi de düzyazı yazarına dönüştürmeden, yapıtın biçeminin bir parçası olamaz."[10] Örneğin Puşkin'in *Yevgeni Onegin*'inden Bakhtin hep bir şiir değil roman örneği olarak sözeder.

Bakhtin'in düşüncesini *Mikhail Bakhtin:Diyalojik İlke* başlıklı kitabında bütün yönleriyle tanıtan Tzvetan Todorov, romanla diğer türler arasında kurulan bu karşıtlığın çeşitli sorunlarına değinir. Bakhtin'e göre roman,

> metinlerarası oyunun en üst düzeyde somutlanmasıdır ve dildeki toplumsal katmanlaşmaya en geniş eylem alanını tanır. Ama katmanlaşma ve metinlerarasılık zamana bağlı olmayan kategorilerdir ve tarihin herhangi bir dönemine uygulanabilir; bu güçlerin her yerde her zaman varoluşlarıyla türün zorunlu tarihsel niteliği nasıl bağdaştırılabilir? ... Bakhtin'in en çok sevdiği örnekler -yazılarında sürekli yinelenen ve roman türünün özgüllüğünü tanımlamasını sağlayanlar- normal olarak roman türüyle bağlantılı görülenler değil, (Bakhtin'in yazılarında çok ender olarak sözü geçen Fielding, Balzac, ya da Tolstoy'un yapıtları böyledir), Xenophon, Menippos, Petronius ve Apuleius'un yapıtlarıdır. Eğer roman metinlerarasılık ve katmanlaşmaya indirgenecekse, bu yapıtlar kesinlikle temsil edici örneklerdir; ama öte yandan, antik dönemde romandan sözederek yapılan tek şey, metinlerarası oyunun ve katmanlaşmış çoğulluğun o dönemde de varolduğunu belirtmiş olmaktır. Bu yeni adlandırmayla kazanılan nedir?"

10. "Discourse in the Novel", s. 285. Bu derleme içinde s. 62
11. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* , çeviren Wlad Godzich (Minneapolis, Minnesota, 1984), s. 85.

Yani bu antik türlere roman diyerek ne kazanıyoruz? Romanı Menippos yergisi, Sokratik diyalog gibi öncüllere bağlayan ve şiirle epikten ayırdeden, yalnızca diyalojik ilkeyse, bu tanımın yeterli tarihsel içeriği yoktur, "bu ad altında betimlenen, bir tür değil, söylemin bir ya da iki özelliğidir, bunların gerçekleşmeleri de tek bir tarihsel anla sınırlı değildir."[12] Ayrıca, çok katmanlılık, diyalog, söylemlerin ayrışıp çatışması, Bakhtin'in sürekli belirttiği gibi, toplum içinde yaşayan dilin bütününün kaçınılmaz özellikleridir. Bu durumda bazı söylemlerin, bazı türlerin monolojik olmayı nasıl başardıkları çok açık değil.

Yukarıda "Romansı Söylemin Tarih Öncesinden" adlı makaleye değinerek özetlediğimiz tarihsel evrim de yeterince somut bir açıklama sağlamıyor çünkü hem çok uzun tarihsel dilimler tanımlayan bir genellik düzeyinde kalıyor hem de Todorov'un da belirttiği gibi, toplumsal yapılardan dil ve edebiyat türlerine doğru, ara bağlantıları atlayan oldukça büyük sıçrayışlar yapıyor. Todorov, Bakhtin'in kavramlarından yola çıkarak onunkinin tam tersi yönünde görüşlerin de temellendirilebileceğini, örneğin romanın onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda tek bir ortak ulusal dil kurma çabalarıyla çakışan bir dönemde yeşerdiği için bütünleştirmeye, dil çokluğunu bastırmaya yönelik bir tür olduğunun savunulabileceğini söylüyor.[13] Ayrıca, şiirin romana özgü nitelikleri içerdiği anda şiir olma kimliğini yitireceği düşüncesi, Bakhtin'in içsel diyaloji anlayışına pek de uymayan bir türsel bütünlük kaygısı içeriyor.

Bu sorunların büyük kısmı, Bakhtin için romanın dar anlamda edebi bir tür olmayıp, aslında tür olgusunun kendi sınırlarına dayandığı nokta olmasından kaynaklanıyor. Romanı, diğer türlerin tür olma çabalarının, tür olarak gördükleri işlevlerin parodisi olarak tanımlayan sözlerine daha önce değinmiştik. Bu anlamda roman ne belirli tarihsel koşullarla ne de belli bir yapıtlar topluluğuyla çakışan bir kategoridir. Michael Holquist'in deyişiyle,

> "Roman", belli bir edebi sistem içinde, bu sistemin sınırlarını, yapay kısıtlamalarını açığa çıkarma yönünde işleyen her türlü güce Bakh-

12. A.g.e., s.91
13. A.g.e., s. 58.

> tin'in verdiği addır. Edebi sistemler kanonlardan oluşur, "romanlaşma" en temel anlamda kanon karşıtıdır. Türsel monoloğa izin vermez. Belli bir sistemin edebiyat olarak kabul ettikleriyle böyle bir edebiyat tanımının dışında bırakılan metinler arasındaki diyalog konusunda her zaman ısrarlıdır. Daha geleneksel olarak roman denince akla gelen, yalnızca bu dürtünün en karmaşık ve yoğunlaşmış ifadesidir.[14]

Bu yüzden "roman diğer türleri içerip, sindirip, yutup yine de roman olma konumunu koruyabilir ama diğer türler epik, şiir ya da başka bir sabit tür olarak kimliklerine zarar vermeden romansı öğeler içeremezler"[15].

Aynı biçimde, romanların kendi "romansılık" potansiyellerini gerçekleştirme derecelerinin farklılığından da sözedilebilir. Bakhtin'e göre Tolstoy'un, Turgenyev'in yapıtları Dostoyevski'ninkilerden çok daha az romansı, daha monolojiktirler. Roman, edebi bir tür olmayıp edebiyatın ve türlerin sınırlarının sorgulanması olduğu için, Todorov'un talep ettiği türden dönemsel bir tarihsellik içermez ama bu sınırların her seferinde hangi bakış açıları, hangi toplumsal diller tarafından ihlal edildiğini en açık ve yoğun biçimde kaydettiği için tarihseldir. Şöyle hiyerarşik bir düzeyleşmeden sözedilebilir: Her söz edimi, en basit günlük konuşma bile, temelde diyalojiktir; insan varlığının ve dilin "çoksesli" niteliğinin dışavurumudur. Sözcükler yalnızca geçmiş kullanımlarla ve olanaklı kıldıkları, kışkırttıkları gelecek kullanımlarla ilişki içinde anlamlı olabilir. Her birine, başka zamanlarda, başka dönemlerde kendilerini kullanmış olan sesler tümüyle nüfuz etmiş durumdadır; sözden nesneye doğrudan bir yol yoktur. Bütün bu özellikler edebiyatta daha üst bir bilinçlilik düzeyine taşınarak yoğunlaşır, netleşir. İyi edebiyat, yaşamdaki ve dildeki diyalojiye, çokseslilige hakkını veren edebiyattır. Roman tam da bunu yapabilmek üzere oluşmuş bir edebi biçimdir. Romanın bu gücü en yetkin anlatımını Dostoyevski'nin yapıtlarında bulur.

Bakhtin'in kullandığı temel terimler hem betimleyici hem de değerlendiricidir. Diyalog, çokseslilik, melezleşme bir yandan ol-

14. Michael Holquist, "Introduction", *The Dialogic Imagination* , s. xxxi.
15. A.g.e., s. xxxii.

guların kendilerinde kaçınılmaz olarak bulunan özellikler, bir yandan da peşinden koşulması, gerçekleşmeleri için çaba gösterilmesi gereken ahlaki, toplumsal değerlerdir. Romanın bu değerleri en üst düzeyde gerçekleştirme gücü, onu roman yapan biçimsel benzersizliği, konuşan insanı ve onun söylemini içerebilmesinden, dilin kendisini sanatsal olarak temsil etme, dilin bir imgesini oluşturma amacına yönelmiş olmasından kaynaklanır.

Bunu somutlayacak yakın bir örnek olarak Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* adlı romanına bakılabilir. Bu romanda hem özel hem de kamusal dillerin çoğulluğunun, parçalanışlarının, birbirlerinin altını oymalarının imgeleştirilmesi söz konusudur. Çeşitli kahramanların ve anlatıcıların sahip olabildikleri söylemsel otorite birbirleriyle ilişki içinde belirlenir. Başkahraman Aysel'in iç konuşması, bir yandan mektuplar, günlükler, gazete ve radyo haberlerinden parçalar, gerçek ya da kurmaca yazarların yapıtlarından alıntılarla, bir yandan da anlatıcının sözleriyle kesilir ve kuşatılır. "Belgesel" olarak adlandırabileceğimiz ilk gruptaki metinler Atatürk'ün ölümünden sonraki birkaç on yıl içinde gerçekleşen iktisadi ve siyasi gelişmeleri yansıtır. Bir çocuğun günlüğünden bir sayfa da olsa, radyodan yapılan resmi açıklamaları da alıntılasa, bu metinler resmi milliyetçi söylemin kalıplarıyla yazılmıştır. Görünmez ama iyi tanımlanmış bir ulusal topluluğun bütünlüğünü yansıtır, yeni bir ulusun hayal edilmesinin dilini konuşurlar.

Ama bu söylemin bir kurmaca metin içinde yer alması, ona yadırgatıcı bir nitelik kazandırır, gerçek olmayan kişi ve olaylarla yanyana getirerek güvenilirliğini azaltır. Günlük yaşamdan durumlarla ve kendisini çevreleyen diğer dillerle oluşturduğu karşıtlık, resmi dillerde zaten varolan yapaylığı artırır, daha göze çarpıcı duruma getirir. Gazetelerden, radyo haberlerinden yapılan alıntılar yalnızca resmi açıklamalarda kullanılan fiil kipleri ve diğer kalıplarıyla bu yapaylığı vurgular. Bunun doğurduğu yadırgatma etkisi romanın okuruyla bu dilin dünyası arasındaki tarihsel uzaklık yüzünden de artar. Bu uzaklık hem okura şimdinin bilgisiyle geçmişe bakıp retorik ardında yatan boşluğu daha iyi görme olanağı tanır, hem de bu retorikle okur arasında dil farklılığından doğan bir ya-

bancılaşma oluşturur. Romana katılmış olan belgesel metin parçalarının dili hafiften antika bir havaya bürünmüştür çünkü otuzların resmi "yeni" Türkçesine özgü sözcüklerin büyük bir kısmı yetmişlerin okuyucusuna yabancıdır.

Bütün bunlar, belgesel metin parçalarını da, içerdikleri resmi anlatıyı da Bakhtin'in kastettiği anlamda iki sesli yapar. Başkalarının sözlerinin yeni bir amaçla tekrarlanmasının örneklerini oluştururlar. Bu örnekte sözkonusu olan, Bakhtin'in biçemleştirme dediği strateji, yani yabancı bir söylemi ödünç alıp kendisininkinden farklı bir amaca hizmet etmesini sağlamaktır. Yine Bakhtin'e göre, parodi de benzer ama daha ironik bir iki seslilik biçimidir. Belli bir söylem ya da biçem ödünç alınıp tümüyle uyumsuz, kendisininkinin tam tersi bir amaca yönelik olarak kullanıldığında ortaya çıkar.

Ölmeye Yatmak'la anlatıcının yaptığı da büyük ölçüde budur. Bu anlatıcı, dönemin gündelik yaşamından kuşbakışı görüntüler sunarken, modalar, piyasada bulunmayan mallar, vb. hakkında bilgiler verirken, sonra kahramanların yaşamlarından somut sahneler üzerine odaklaşırken, belgesel metin parçalarının dilini, söz dağarcığını, sözdizimi biçimlerini ve söylem kalıplarını taklit eder. Anlatıcının bu dili, kahramanların bilinçlerinin ve somut olayların ne kadar yakınına gelirse o kadar uyumsuz ve parodik bir nitelik kazanır. Kendisini doğuran ilk niyetin ciddiyetinin tam tersi bir etki yaratarak gülmeye yol açar. Kendi yapaylığını vurgulayarak, sözle betimleme iddiasında olduğu gerçeklik arasındaki boşluğu açığa çıkararak, taklit ettiği söylemin inanılırlığını, ideolojik geçerliliğini yok eder:

> Aysel Semiha'dan bu mektubu almadan iki hafta önce Dil Fakültesi'nde bir Atatürk Günü düzenlenmiştir. Aysel'in kurvaze ceket giyinmiş bütün ağabeyleri, omuzlan geniş tayyörler giyinmiş bütün ablaları, fakültenin konferans salonunu hıçkırıklarla doldurmuşlardır. Bütün ellerde geniş beyaz mendiller görünmüştür. Sahnedeki kürsüye konuşmacılardan biri çıkıp biri inmiştir. Hepsi de, ta yüreklerinden koparcasına bir O'na, bir O'nun evlatlarına seslenmişlerdir. Kürsüye çıkan son konuşmacı, sözlerini bitirirken: "Ağla kardeşim, ağla bacım, ağla Mustafa Kemal'ler doğuran ana, ağla!" diye haykırdığında, salonda

bulunan en yaşlı profesörden en genç öğrenciye kadar herkes, sanki bu çağrıyı bekliyormuş gibi büyük, çok büyük, çok geniş bir tek hıçkırık olmuştur.[16]

Romanda başkasının söylemini çağırma, içerme, olumlama, çarpıtma biçimlerinin çeşitliliği, biçemleştirme ve parodi olanaklarından ibaret değildir elbette. Kahramanın sözüyle yazarın sözü, doğrudan anlatım, dolaylı anlatım, özellikle de yarı-dolaylı anlatımın sağladığı farklı vurgular, farklı otorite dereceleri yoluyla çatışır. Güvenilmez anlatıcılar, karakterlerin bilinçleri çevresinde oluşan değişik biçem "bölgeleri", romanın içine yerleştirilen başka türlerden alıntılar, hep bir sesin ardına başka bir ses yerleştirme, bir dilin eleştirel bir uzaklıktan gözlenmesini sağlayan imgesini oluşturma etkisi yaratırlar. Bu örneklerde sözcüklere, anlama, ya da türe ilişkin yapılar, sınırları belli, özel bakış açılarının somutlanması olarak ortaya çıkarlar ve bunların diyalogunda, çatışan değerler, çıkarlar, arzular dile gelir. Ama diyalogun, farklı seslerin ya da amaçların çarpışmasından öte bir tarihsel anlamı da vardır. Bu anlamda diyalog, tek bir söz ediminde birden fazla bağlamın çarpışması, bu çarpışma yoluyla toplumsal dillerin maskelerinin düşürülmesidir.

Bakhtin'in 1940'ta doktora tezi olarak tamamladığı ama çeşitli maceralardan sonra ancak 1965'te yayınlanabilmiş olan *Rabelais ve Dünyası* adlı kitapta, karnaval tam da böyle bir bağlam çarpışmasının adıdır. Bakhtin için karnavalın edebiyatla edebiyat dışının maksimum temas noktası olmasının anlamı budur. Hatta dille dil dışının da diyebilirdik. Karnavalda, resmi kültüre karşıt olarak konumlanan bir halk kültürünün, kahkahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedenin direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşıması söz konusudur. Bu derlemeye aldığımız "Gülmenin Tarihinde Rabelais" adlı bölümde bir Rönesans yazan olarak Rabelais'nin böyle bir "aşılanma" için neden en uygun konumda olduğu anlatılır. Bir yandan devrimci bir altüst oluş döneminin yazarıdır Rabelais, bir yandan da karnavalın yaşayan bir gelenek olduğu ortaçağla bağlarını tümüyle koparmamış bir dünyada yaşamaktadır.

16. Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak,* İstanbul, 1998, s. 51.

Tıp kitaplarının diliyle en kaba şakaların birbirine karıştığı, siyasi veya askeri metinlerin bile gündelik yaşamdan yalıtılmış ciddiyetlerini yitirdiği böyle bir ortamda Rabelais gerçek anlamda bir "açık metin" yaratma olanağı bulur. Clark ve Holquist'in deyişiyle, *"Gargantua* mutlu bir Frankenstein'ın atölyesi, Rabelais de, bedenin bölümlerine ve işlevlerine ilişkin, sonraki kuşakların edebiyat bilimcilerinin canavarca bulacağı kataloglan birbirine teğelleyen çatlak bir bilim adamıdır."[17]

Bu canavar yapıtı oluşturan malzemeleri karnaval meydanındaki etkinlikler sağlar. Her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekanıdır karnaval meydanı. Bu etkinliklerin belki de en canalıcı noktasını, yaşamın maddi, bedensel boyutuna yapılan vurgu oluşturur. Gülme bile, eleştirinin, alayın, kural dışılık ve kutlamanın bedensel bir refleks olarak dışavurumu olduğu ölçüde bu bağlamda düşünülebilir. Karnavalın merkezine yerleşen beden imgesinde insan varlığının en mutlak sınırları ihlal edilir, yaşamla ölüm birbirine karışır. Bireylerin bedenleri ve ölümlülüğü, yaşamla ölümü aynı anda içinde barındıran dev bir beden olarak insanlığın tarihsel ilerleyişi yoluyla aşılır.

Karnaval imgesinin barındırdığı bu ütopik boyuttan da anlaşılabileceği gibi, karnaval yalnızca egemen sınıfların izin verdiği sınırlar içinde gerçekleşen, rahatlama sağlayıp düzenin sürekliliğini koruyan bir tören değildir. Özellikle gülme biçiminde barındırdığı direniş ve başkaldırı gücü, yüksek kültürle aşağı kültür arasındaki sınırlarda çeşitli gedikler açarak farklı alanlara sızar. Ama bu gücün en yetkin anlatımını bulduğu alan yine edebiyattır. Toplumsal bir kurum olan karnaval, grotesk gerçekçilik olarak edebiyata taşınır. Dil dışı bir gerçeklik olan beden, grotesk imge yoluyla anlam birimine dönüştürülür: *"Rabelais ve Dünyası,* toplumsal olanla edebi olanın etkileşiminin incelenmesidir. Aynı zamanda, bedenin anlam-

17. Katerina Clark ve Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge, Massachusetts, 1984), s. 297.

biliminin, kolların bacakların, deliklerin, işlevlerin farklı anlamlarının incelenmesidir."[18] Groteskin ayırdedici özelliği, bedeni de dünyayı da varlık olarak değil, varoluş süreci olarak, dönüşüm süreci olarak temsil etmesidir. Böylelikle insanları kesin hatlarla belirlenmiş, dengeli bir varoluşun sınırları dışına çıkarır; tümüyle farklı bir dünyanın, başka bir düzenin, başka türlü bir yaşamın olanaklılığını sergiler. Bu yüzden karnavalın zamanı da mekanı kadar özeldir. Değişim, ölüp yeniden doğma, zamanın yokedici ve yaratıcı gücü, karnavalın zamana ilişkin ana temalarıdır. Karnavallaşmış edebiyat da her şeyi zamanla zorunlu bir bağ içinde, hep bir dönüşüm anı olan şimdiyle maksimum temas halinde, geçmişten özgürleşmiş, geleceğe açılmış yönleriyle temsil eder.

Bu derleme içinde yer alan daha sonraki üç bölüm, karnavaldan romana doğru uzanan yolu bu mekan ve zaman temalarını izleyerek kateder. Büyük ölçüde Lukacs'ın roman kuramına yanıt olarak Rabelais kitabıyla aynı yıllarda yazılan "Epik ve Roman", bu kez de monolojik bir tür olarak epiği romanın karşısına koyarak "Romanda Söylem"de açımlanan romansı özellikleri bir kez daha tartışır. Ancak epikle roman arasındaki karşıtlığın en fazla vurgulanan yönü epik mesafe olarak adlandırılan bir kavramla dile getirilir. Epik mesafe, epiğin anlatıcısıyla, temsil ettiği dünya arasındaki aşılmaz zaman uçurumudur. Epik, yalnızca geçmişle ilgili bir şiir değil, geçmişin şiirleştirilmesidir. Tür olarak tanımlayıcı özelliği, temsil ettiği sözlerin zamanıyla temsil eden sözün zamanı arasında hiçbir dokunuş, hiçbir sürekliliğin olmayışıdır. Epiğin temsil ettiği dünya geçmişte tamamlanmış, son sözünü söylemiş bir dünyadır. Onu temsil eden şairin söylemi ondan sonra gelir, onun otoritesi altında ezilir. Epiğin monolojik bütünlüğünü sağlayan da, değişimin dile gelişini olanaksız kılan bu zaman yapısıdır.

Oysa romana damgasını vuran ilke zamandaşlıktır; temsil edilen söz, temsil eden söz ve her ikisini de dışarıdan kuşatan dil ve gerçeklik dünyasının zamandaşlığı. Elbette bu, romanlarda geçmiş dönemlerin, tamamlanmış olayların temsil edilmediği anlamına gelmez. Ama romanın dili ve diyalojik yapısı, bu temsil nesnesi

18. A.g.e., s.299.

olan geçmişin, kendisini betimleyen dilden yalıtılmasına izin vermez. Kendisini çevreleyen diğer kültürel ve toplumsal dillerle etkileşimden kaçınamayan roman, temsil ettiği geçmişi de ancak kendisiyle zamandaş olan diller ve gerçekliklerle temas halinde betimleyebilir, onlar aracılığıyla anlamlandırabilir. Böylelikle zaman, farklı anların buluştuğu bir mekan olur neredeyse. Bakhtin'in mekanın önemi konusundaki sürekli ısrarı, zamanı mekanlaştırması, farklı zaman ölçeklerini kendi içinde eritip aşan devleşmiş grotesk beden imgesini bir kez daha gündeme getirir.

Dostoyevski'de olay örgüsünün düzenlenişini tartışan bundan sonraki bölüm, Bakhtin'in Dostoyevski kitabını 1963'te yeniden yayınlamadan önce yazıp kitaba eklediği bir bölümdür. Bu bölümde, kitabın ilk versiyonunda hiç değinilmeyen karnaval kavramı merkezi bir yer tutar ve karnaval dilinin edebiyata taşınışı somutlanır. Dostoyevski'nin romanları, büyük ölçüde yazarlarından bağımsız olarak, karnaval geleneğini "anımsar"; edebi tür, edebiyatın belleği olma işlevini gerçekleştirir; romanın diyalojik olanaklarını en yetkin biçimde kullanan Dostoyevski böylelikle bütün bir karnavallaşmış türler tarihini olay örgüsü düzeninde yeniden canlandırır. Bu düzenin temel ilkesi yine zamanın çok özel bir anlamda mekanlaşmasıdır. Dostoyevski'nin dünyasına yalnızca tek bir an içinde birbirine bağlanabilen, eşanlı olarak ve ucu açık bir şimdi içinde varolan öğeler katılır. Romanlarında nedensel açıklamalar, başlangıç noktalan, geçmişin biçimlendirici etkisi yoktur. Kahramanların bütün eylemleri şimdi içinde yer alır, bu nitelikleri yüzünden özgür birer eylem olarak temsil edilebilirler.

Böyle bir eşanlılık anlamında zamanın mekanlaştırılması, karnavala özgü dönüşüm anını eşik imgesi aracılığıyla Dostoyevski'nin romanlarına taşır. Bu romanların bütün kahramanları, yaşamla ölüm, akıllılıkla delilik, suçla masumiyet gibi uç noktaların birbirine değdiği eşiklerde konumlanmıştır. Romanda temsil edilen her an bir kriz anıdır. Gündelik olanın egemen olduğu, işlerin her zamanki gibi yürüdüğü zaman dilimleri betimlenmez. Hatta bu zaman dilimlerinin kahramanın bilincinden tümüyle silindiği durumlara sık sık raslanır. Örneğin *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov hep ken-

dini en yoğun anlam yüklü mekanlarda, diyelim cinayet yerinde ya da intiharın eşiğinde nehir kenarında bulur ama oraya nasıl geldiğini anımsamaz.

Eşik her zaman dönüşümlere gebe bir konum olduğu için, anın açık uçluluğunu, zamanın doğurganlığını da içinde taşır. Anlatıcı-yazar, kahramanın bu konumunu başka bir anın, başka bir mekanın oluşturacağı bir uzaklıktan bakarak betimlemez. Ne deneyimlerini biriktirip olgunlaşmış bir bilinç olarak geçmişe bakan anlatıcı-kahramanlar, ne de kahramanın zaman ufkunu aşan bir anlatı perspektifi sözkonusudur. Bu yüzden anlatıcı-yazarla kahramanlar arasında da tam bir eşanlılıktan sözedilebilir.

Bütün bu kesişmeler, kahramanlarla anlatıcının sözlerinin, düşlerle gerçek olayların, trajediyle gülmenin birbiri içine geçtiği karnaval mekanları oluşturur. Kapı eşikleri, pazar meydanları, hatta konuk odaları kolayca karnaval meydanlarına dönüşür. Düşlerde de gündelik yaşamda da krallar alaşağı edilir, *Budala*'daki Mişkin gibi soytarılar taçlandırılır. Dostoyevski'nin betimlediği eşikler böylece romanın Menippos yergisindeki ve Sokratik diyalogdaki köklerini de açığa çıkarır. *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov'un yatak odasının kapısı hiçbir zaman kilitli değildir. Bu oda, genç adamı tanıyan tanımayan bir sürü insanın buluşma yeridir. En mahrem ilişkilerden ülkenin geleceğine kadar her konuda ulu orta tartışmaların yapıldığı, özelle kamusalın sınırlarının sürekli ihlal edildiği bir meydan işlevi görür. Bu buluşmalarda üst sınıftan saygın vatandaşlarla yoksul gençler, erdemli aile kadınlarıyla fahişeler yanyana oturur. Dostoyevski'de bütün mekanlar karşılaşma mekanlarıdır. İkinci bir varlığı barındırmayan, yalnızca tek bir bireyin eksiksiz denetimi altında hiçbir yer yoktur. Kahraman herkesten kaçıp kendini kimsenin bulamayacağı bir otel odasına kapatacak olsa bile, ya karşısında bir hayalet bulur ya da tam da kaçtığı kişilerle düşlerinde boğuşmak zorunda kalır.

Gerek epikle roman arasındaki karşılaştırmada, gerekse Dostoyevski'nin romanlarındaki tür özelliklerinin incelenmesinde ortaya çıkan bu zaman ve mekan vurgusunun arka planında, 1937-8 yıllarında yazılmış olan "Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri" baş-

lıklı yazı yeralır. Bu derleme içine aldığımız kısa bölüm, bu yazıya Bakhtin'in 1973'te eklediği sonuç kısmıdır. Ölmeden önce yazdığı son yazılardan biri olan bu metinde Bakhtin kronotop kavramını karnaval ve türler tarihi ışığında bir kez daha açımlar. Bu kavramın ardında yatan düşünce, toplumsal yaşam içinde tarihsel özgüllük taşıyan farklı zaman ve mekan düzenlemelerinin bulunduğudur. Tıpkı hiçbir nesnenin çıplak olarak kendisi içinde varolamayışı, hiçbir dilin her türlü kullanıma açık olmayışı gibi, zaman ve mekana ilişkin deneyimler de ham algılardan oluşmaz. Örneğin zamanın göreliliği duygusu ya da kamusal mekanlarla özel mekanlar arasında yapılan ayrım, belirli toplumsal gelişmeler sonucunda oluşup, çeşitli kültürel olgular aracılığıyla gündelik yaşamın içine sindirilir. Toplum içinde farklı sınıflara üye bireylerin mekan içindeki hareket özgürlükleri eşit olmadığı gibi, kültürel belleklerinin sınırları farklı olan toplumsal kesimlerin bilinç yoluyla zaman üzerinde kurabilecekleri egemenlik derecesi de eşit değildir.

Kronotop, zamanla mekan arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümlerinin adıdır. Bu anlamda edebiyatla toplum, biçimle ideoloji arasında bir kesişme noktası daha oluşturur. Edebiyatta kronotop aracılığıyla zaman ete kemiğe bürünür; mekan, yine aynı yolla zaman ve tarih tarafından anlamlandırılır. Bu somutlama ve anlamlandırma süreçleri yine doğrudan doğruya tür olgusuna bağlanır. Epikle roman arasındaki karşılaştırmanın açıkça gösterdiği gibi, türler sınırlı kronotop olanakları içerir, hatta bu olanaklar tarafından tanımlanırlar. Özü gereği her zaman kronotopik olan, yani her zaman mekanla zaman arasında belli bir kesişme noktasında yeralan insanın farklı türler içinde betimlenişi de aynı olanaklarca belirlenir.

Örneğin antik çağlardan günümüze uzanan halk kültüründe insan her yönüyle *görülebilen, duyulabilen* bir varlıktır. Düşünce bile ancak kendi kendine konuşma olarak varolabilir. Böyle bir insan imgesi sözkonusu olduğunda, her deneyim mekan ve zaman terimleriyle anlamlandırılabilir.

> Folklora özgü insan, kendini tümüyle gerçekleştirebilmek için zaman ve mekan talep eder; yalnızca ve tümüyle bu boyutlar içinde varolur, onlar içinde kendini rahat hisseder. Düşünsel anlamla fiziksel boyutlar . . . arasında kurulacak kasıtlı bir karşıtlık folklora tümüyle yabancıdır.[19]

İnsan varlığının böylesine bir tamlıkla zaman ve mekan içinde temsil edilebilmesi daha sonraki dönemlerde ancak Rabelais'nin yapıtlarında mümkün olabilmiştir. Oysa toplumsal bölünmelerin katılaşmasıyla, içsel varlıkla dışsal varlığın, bu dünyayla öteki dünyanın da ayrıştığı Ortaçağ'da, zaman ve mekan, simgesel anlamlandırmanın nesnesi olur. Ortaçağ romanslarındaki mucizevi dünya kronotopunda zamanın da mekanın da öznel bir biçimde çarpıtılması, bir tür alegorik oyun nesnesi olması sözkonusudur.

Bakhtin'e göre, zamanın "doluluğunu" dile getirmenin yeni biçimlerinin araştırılması, her zaman toplumsal çelişkilerin açığa çıkarılmasına yönelik bir arayıştır. Böyle çabalar zamanı geleceğe açar. Ama merkezileştirici, bütünleştirici toplumsal dürtüler bu gelecek boyutuna direnir. Örneğin Bakhtin'in "tarihin tersine çevrilmesi" dediği bir olgu, epikten başlayarak birçok tür için önemli bir düzenleyici ilke olmuştur. Buna kaynaklık eden mitolojik düşünce, adalet, kusursuzluk, toplumsal uyum gibi geleceğe yönelik özlem ve amaçları yitirilmiş cennet imgesiyle geçmişe atfeder. Ancak gelecekte gerçekleşebilecek olanı, geçmişte olmuş ve yitirilmiş gibi gösterir.

Zamana ve mekana ilişkin farklı toplumsal ve felsefi dürtülerin edebi imge içinde senteze ulaştırılmasının en yetkin örneklerinden biri Dante'nin yapıtıdır. Dante'de geçmiş, gelecek ve şimdi, tam bir eşzamanlılık içinde gerçek anlamlarını dile getirirler. Bunları ayıran dışsal bölünmeler silinmiş, farklı varoluş biçimleri, tümüyle yorumlayıcı, zaman dışı, hiyerarşik bir "dikey" kronotop içinde, gerçek dışı bir mekanın katları olarak düzenlenerek anlam kazanmıştır.

19. "Forms of Time and Chronotope in the Novel", *The Dialogic Imagination* içinde, s. 150.

> Ama aynı zamanda, bu dikey dünyayı dolduran insanlar son derece tarihseldir, zamanın izlerini taşırlar. . .. Üstelik Dante'nin tarih ve siyasete ilişkin görüşleri, tarihsel gelişim içindeki ilerici ve gerici güçler konusundaki anlayışları da bu dikey hiyerarşi içine çekilir. Bu yüzden, bu dikey dünyayı dolduran imge ve düşünceler, bu dünyadan kaçmak, tarihsel olarak üretken yataylık boyunca ilerlemek, yukarıya değil ileriye doğru sıralanmak için güçlü bir arzuyla dolarlar. Her imge tarihsel bir potensiyelle doludur, bu yüzden de tüm varlığıyla tarihsel olaylara katılmaya, zamansal-tarihsel bir kronotopun parçası olmaya çabalar. Ama sanatçının güçlü iradesi onu zaman dışı dikey eksen içinde sonsuz ve devinimsiz bir yere mahkum eder. Kimi zaman bu zamansal potansiyel, kendi içlerinde tamamlanmış ve bütünlüklü kısa romanlar gibi ayrı ayrı öykülerde kendisini gerçekleştirir.[20]

Dostoyevski'de de kronotop kullanımının bu tür bir diyalektik içerdiği, metafizik zamanla tarihsel ve bireysel zamanların karşılaşma noktalarından oluştuğu söylenebilir. Tanrı'nın ve anlatıcının aynı anda her yerde oluşuyla, bireylerin ve roman kahramanlarının somut, sınırlı kronotopları arasında diyalojik bir ilişki sözkonusudur. Sonuç bölümünde Bakhtin "yol" kronotopunu da benzer kaygılarla ele alır. Bir yandan zamanın akışının mekan içinde bir temsili olma işlevini gören yol, bir yandan da farklı toplumsal kesimlerin, farklı dillerin karşılaştığı, toplumsal ve tarihsel heterojenliği açığa çıkaran, karnavalımsı bir mekandır. Bu işlev, farklı tür ve dönemlerde farklı derecelerde gerçekleşir. Ama yolcunun kendi ülkesinin veya olağan yaşam biçiminin geçici olarak dışında kalmış olması, yol kronotopunda her zaman önemli bir rol oynar ve Bakhtin'in ilk yazılarında vurgulanan "dışsallık" ilkesine bağlanır.

Bu kısa sonuç bölümünde Bakhtin, ilk yazılarında ağırlıklı olarak irdelediği bir konuya, yazarla yarattığı dünya ve kişiler arasındaki ilişki konusuna da kronotop kavramı aracılığıyla geri döner. Yazar, yarattığı dünyanın kronotoplarının dışında, ama onlara teğet olarak dokunan bir zamansal ve mekansal gerçeklik içinde yeralır. Romanın içindeki olayları hangi bakış açısından anlatırsa anlatsın, o kronotopların dışından konuşmak zorundadır. Kendi yaşam öyküsünü ya da itiraflarını yazıyor olsa da değişmez bu; metinde oluşa-

20. A.g. e., s.157.

cak her tür yazar imgesinin ardında, bu imgenin kronotopuna sığmayan, onu dışarıdan biçimlendiren bir yazar vardır. Bu durum, yalnızca yazar imgesi için değil, temsil olgusunun bütünü için geçerlidir. Roman, kronotoplara yaptığı vurgu aracılığıyla bir yandan romanla romanın dışı arasında temas sağlarken, bir yandan da bu iki alan arasında bir çakışmanın olanaksızlığını, imgeyle gerçek arasındaki boşluğu, sözle nesne arasındaki uzaklığı dramatize eder.

Bakhtin'in birkaç yazısını özetlemeye çalışmak bile, ayrı noktalardan yola çıkıp ayrı yollar izleyerek sürekli aynı kavram ve ilkelere geri dönmeyi gerektiriyor. Beşeri bilimlerde metin sorunu üzerine 1959-61 arasında yazdığı yazıyı, yazılış tarihlerine göre sıralamayı biraz bozarak bu yüzden en sona yerleştirdik. Bakhtin'in uzun bir aradan sonra felsefeye ve yöntem sorunlarına geri dönüşünün ürünü olan bu yazı, Bakhtin'in düşüncesinin nasıl yinelemeler yoluyla ilerlediğini, aynı temaları nasıl sürekli farklı süzgeçlerden geçirerek derinleştirdiğini çarpıcı bir biçimde gösteriyor. Tıpkı romanın ayırdedici özelliğinin dilin kullanılışının temsili olması gibi, beşeri bilimler de metinlerin ve metin üretme işlevi içinde insanın anlaşılmasını amaçladıkları için doğa bilimlerinden ayrılıyorlar. Bu da beşeri bilimlerin kendine özgü kaçınılmaz diyalojik niteliğini açığa çıkarıyor. Bu alanda bilmenin nesnesi sessiz madde değil, kendi adına konuşabilen bir başka özne ve onun sözü. İnsanı anlamada soyut yapıların yetersizliği, böyle bir anlayışın ancak yaşayan söylemlerin, tek tek sözcelerin birbirleriyle etkileşimleri bağlamında gerçekleştirilebileceği, bir kez daha ortaya çıkıyor.

Bu son yazı Bakhtin'in başka bir tipik özelliğini daha görünür kılıyor: saplantılı ama tamamlanmamış, her an yeniden gözden geçirilmeyi bekleyen, açık uçlu bir düşünme ve yazma biçimi; parça parça tümcelerle, kendisi için düştüğü notlarla ilerleyen, sık sık ileride gerçekleştirilecek çalışmaların tasarılarına dönüşen bir tartışma. Belki Bakhtin'in dil ve edebiyat anlayışına yöneltilecek geçerli bir eleştiri olarak, biçimle ideoloji arasında, sözle yaşam arasında kurulan bağların her zaman Bakhtin'in düşündüğü kadar sıkı ve özgül olmadığı söylenebilir. Ama onun yazarlığında böyle bağların örneklerini görmemek mümkün değil: Stalin döneminde yaşayan

bir aydının, üstelik de din üzerine düşünen, Hristiyan bir aydının, "dolaylı", "çift anlamlı", "iki sesli" söz saplantısı. Yazdıklarının büyük kısmını yayınlama fırsatı bulamayan, sesine yanıt alamayan bir düşünürün her yazdığına damgasını vuran diyalog kavramı, her düşüncesini bir polemik bağlamında geliştirmesi. Yaşamının büyük bölümünü sürgünde, yalnız, hasta geçiren bir insanın kitaplarını dolduran öteki, kalabalık, karnaval imgeleri. Orta yaşa gelmeden hastalık yüzünden bir bacağı kesilen birinin toplumsal ütopyasının merkezinde duran insan bedeni. En önemli yapıtlarından birinin büyük bölümünü sürgünde sigara kağıdı olarak kullanıp yok eden, büyük olasılıkla birçok yapıtını dostlarının imzasıyla yayınlayan bir yazarın, ötekinin sesine özgürlük tanıyan, yazarlık otoritesini en aza indirgeyen anlatım biçimlerini yüceltişi.

Bakhtin'e göre karnavalın sunduğu hazzın kaynağında, sözün somut gerçeklikle bağlarını yeniden keşfedişi yatar. Onun yazılarını okumakta da benzer bir haz var; çünkü Bakhtin sözün yaşama dokunduğu anın yazarı.

İstanbul, Mayıs 2001

I

Romanda söylem*

Bu denemenin ana fikri, edebiyat sanatı incelemesinin, soyut bir "biçimsel" yaklaşım ile aynı ölçüde soyut "ideolojik" yaklaşım arasındaki kopukluğu giderebileceği ve gidermesi gerektiğidir. Sözel söylemin toplumsal bir fenomen olduğunu -yani, tüm kapsamı açısından ve ses imgesinden soyut anlamın en uç sınırlarına kadar etkenlerinin her birinde ve hepsinde baştan aşağı toplumsal olduğunu- anladığımız andan itibaren söylemde biçim ve içerik tek bir bütün olarak görünür.

* M.M. Bakhtin, *The Dialogical Imagination: Four Essays* (Diyalojik imgelem: Dört Deneme), University of Texas Press, 1981, 8. Baskı 1992, s. 259-300'den alınmıştır; yayıma hazırlayan: Michael Holquist, çeviri: Caryl Emerson ve Michael Holquist.

"Türün biçembilimi" üzerindeki vurgumuzu güdüleyen de işte bu fikirdir. Biçem ve dilin tür sorunundan koparılması, büyük ölçüde, bir biçemin yalnızca tekil ve dönem-sınırlı izleri ayrıcalıklı inceleme konuları olurken, temel toplumsal tınısının göz ardı edilmesine yol açmıştır. Türlerin büyük tarihsel yazgıları, sonuçta tek tek sanatçılara ve sanatsal akımlara bağlanan biçemsel değişikliklerin önemsiz iniş çıkışlarının gölgesinde kalır. Bu nedenle, biçembilim sorunlara yönelik sahici bir felsefi ve sosyolojik yaklaşımdan mahrum kalmakta; uyduruk biçemsel ayrıntılar bataklığına saplanıp kalmakta; tekil ve dönem-sınırlı değişikliklerin arkasındaki sanatsal söylemin büyük ve anonim yazgılarını duyumsayamamaktadır. Biçembilim çoğu zaman kendisini bir "özel zanaatkârlık" biçembilimi olarak tanımlamakta ve söylemin sanatçının çalışma odası dışındaki toplumsal yaşamını, kamusal alanların, sokakların, kentlerin ve köylerin, toplumsal grupların, nesillerin ve dönemlerin açık uzamlarında barınan söylemi göz ardı etmektedir. Biçembilim yaşayan söylemle ilgilenmek yerine bu söylemden yaratılan dokubilimsel (histological) bir numuneyle, bir sanatçının bireysel yaratıcı güçlerinin hizmetindeki soyut söylemle ilgilenir. Ama söylemin içinde yaşadığı asli toplumsal kiplerden kopartılmış olan biçemin bu bireysel ve taraflı tınıları, böylesi bir formülleştirimde kaçınılmaz olarak yavan ve soyut bir görünüme bürünür ve bu nedenle, bir yapıtın anlamsal bileşenleriyle oluşturdukları organik bütünlükte incelenemez.

Modern biçembilim ve roman

Yirminci yüzyıldan önce, bir roman biçembilimiyle bağlantılı sorunlar kesin bir biçimde formülleştirilmemişti -böylesi bir formülleştirim, roman (sanatsal düzyazı) söyleminin biçemsel benzersizliğinin kabul edilmesinden doğabilirdi ancak.

Romanın ele alınması uzun bir süre, önemsiz sayılabilecek soyut ideolojik incelemeyle ve tanıtım amaçlı yorumlarla kısıtlı kaldı. Biçembilimin somut soruları ya hiç ele alınmıyordu ya da gelişigüzel ve keyfi bir şekilde ele alınıyordu: Sanatsal düzyazı söyle-

mi ya dar anlamda şiirsel olarak anlaşılıyordu ve kendisine (mecaz [trope] incelemesine dayalı) geleneksel biçembilim kategorileri eleştirel olmayan bir biçimde uygulanıyordu ya da bu tür sorunlar, örneğin "anlatımsallık", "imgelem", "etkileyicilik", "berraklık" gibi dile ilişkin boş, değerlendirme yüklü terimlerle sınırlı oluyordu -bu kavramlara, muğlak ve geçici bile olsa, biçembilimsel bir önem kazandırılmıyordu.

Ama geçtiğimiz yüzyılın sonlarına doğru, bu soyut ideolojik bakış açısını dengeleyecek bir ilgi doğmaya başladı; bu ilgi düzyazıda sanatsal ustalığa ilişkin somut sorunlara, roman ve kısa öykü tekniği sorunlarına yönelikti. Buna rağmen, biçembilimin sorunları açısından en ufak bir değişiklik olmadı; ilgi neredeyse yalnızca (sözcüğün geniş anlamında) kompozisyon sorunları üzerinde yoğunlaştı. Ama tıpkı eskisi gibi, romanda (ve keza kısa öyküde) söylemin biçemsel yaşamının özgüllükleri, hem ilkeli hem de aynı zamanda somut olan (biri olmadan diğeri imkânsızdır) bir yaklaşımdan yoksundu; -geleneksel biçembilimin ruhuna uygun olarak- dile dair aynı keyfi yargısal gözlemler hüküm sürmeye devam etti ve bu gözlemler de, sanatsal düzyazının sahici mahiyetini bütünüyle göz ardı etti.

Romansı söylemi sanat-dışı bir araç, özel veya benzersiz bir biçem haline getirilmemiş bir söylem olarak gören son derece karakteristik ve yaygın bir bakış açısı bulunmaktadır. Romansı söylemde beklendiği gibi tamamen şiirsel (dar anlamda "şiirsel") bir formülleştirim bulunamayınca düzyazı söylemine herhangi bir sanatsal değer atfedilmez; düzyazı, gündelik yaşamın pratik konuşmasıyla veya bilimsel amaçlı konuşmayla, sanatsal açıdan tarafsız bir iletişim aracıyla eşdeğer tutulur.[1]

1.1920 kadar yakın bir tarihte V. M. Zirmunskij [Biçimcilerin önemli yoldaşı] şöyle yazıyordu: "Lirik şiir, hepsi de tamamen estetik tasarıma tabi olan sözcüklerin (anlamsal düzeylerde olduğu kadar ses düzeylerinde de) seçimi ve birleştiriminden dolayı otantik bir *sözel sanat* yapıtı olarak ortaya çıkar. Buna karşılık, sözel kompozisyonunda özgür olan Tolstoy'un romanı, sözcükleri sanatsal açıdan önemli etkileşim öğeleri olarak kullanmak yerine, nötr bir araç olarak veya (tıpkı pratik konuşmada olduğu gibi) iletişim işlevine tabi olan bir anlamlandırmalar sistemi olarak kullanmakta ve dikkatimizi tamamen sözel kaygılardan iyice soyutlanmış tematik boyutlara çekmektedir. Böylesi bir *edebi yapıtı* bir *sözel sanat* ya-

Böyle bir bakış açısı, kişiyi romana ilişkin biçembilimsel analizlere girişme zorunluluğundan kurtarır; aslında, kişinin kendisini romana ilişkin sırf tematik analizlerle sınırlamasına olanak tanıyarak, tam da bir roman biçembilimi sorunundan kurtulur.

Ama tam da 1920'lerde bu durum değişti: Romansı düzyazı sözcüğü, biçembilimde kendine ait bir yer edinmeye başladı. Bir yandan, romansı düzyazıya ilişkin bir dizi somut biçembilimsel analiz boy göstermeye başladı; bir yandan da, şiirden farklı olarak sanatsal düzyazının biçemsel benzersizliğini kabul etmeye ve tanımlamaya yönelik sistematik girişimlerde bulunuldu.

Ne var ki, geleneksel biçembilimin tüm kategorilerinin -hatta aslında, bu tür kategorilerin merkezinde bulunan *şiirsel* bir sanatsal söylem kavramının ta kendisinin- roman söylemine uygun olmadığı gerçeğini açık seçik bir biçimde belirgin kılan da tamamen bu somut analizler ve ilkeli bir yaklaşım oluşturmaya yönelik bu girişimlerdi. Romansı söylem, bu tip bir düşünme biçiminin darlığını ve söylemin sanatsal yaşamının tüm alanlarındaki yetersizliğini gözler önüne sererek biçemin bu şekilde bütünlüklü olarak kavranmasına ilişkin bir sınav oldu.

Romansı düzyazının somut biçembilimsel analizine yönelik tüm girişimler ya belirli bir romancının dilinin dilbilimsel betimlemelerine sıkışıp kalıyordu ya da kendilerini, romanın biçembilimin geleneksel kategorilerine dahil edilebilecek (veya öyle gözüken) birbirinden kopuk, ayrı biçemsel öğeleriyle kısıtlıyorlardı. Her iki durumda da, romanın ve romansı söylemin biçemsel bütünlüğü araştırmacının elinden kaçıyordu.

Roman bir bütün olarak, biçem bakımından çok-biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomendir. Bir araştırmacı, romanda, genellikle farklı dilbilimsel düzeylere yerleştirilmiş olan ve farklı biçimsel denetimlere tabi olan çeşitli heterojen bi-

pıtı olarak adlandıramayız, en azından, terimin lirik şiir için kullanıldığı anlamda bunu yapamayız" ["On the Problem of the Formal Method'' ("Biçimsel Yöntem Sorunu Üzerine'')", *Problems of a Theory of Literatüre* (Edebiyat Kuramının Sorunları) başlıklı, kendi makalelerinden oluşan derleme içinde (Leningrad, 1927, s. 173); Rusça baskı: "K voprosu o 'formal'nom metode"', *Voprosy teorii literatury* içinde, (L., 1928)].

çemsel bütünlüklerle karşı karşıya kalır.

Aşağıda, romansı bütünün genellikle bölündüğü temel kompozisyonal-biçemsel bütünlük tiplerini sıralıyoruz:

(1) Yazar kaynaklı dolaysız edebi-sanatsal anlatı (tüm farklı değişkeleriyle);
(2) Çeşitli gündelik anlatı *(skaz)* biçimlerinin biçemlenmesi;
(3) Muhtelif yarı-edebi (yazılı) gündelik anlatı (mektup, günlük, vs.) biçimlerinin biçemlenmesi;
(4) Edebi olup sanatsal olmayan muhtelif yazar kaynaklı anlatım biçimleri (ahlâki, felsefi veya bilimsel anlatımlar, hitabet, etnografik betimlemeler, yazılı anlaşmalar vb.);
(5) Karakterlerin biçemsel olarak bireyselleştirilmiş konuşmaları.

Bu heterojen biçemsel bütünlükler, romanın parçası oldukları andan itibaren, yapılanmış sanatsal bir sistem biçimlendirmek üzere bileşir ve bir bütün olarak yapıtın daha yüksek biçemsel bütünlüğünün hâkimiyetine girer (hâkimiyetine giren bütünlüklerin tek başına hiçbiriyle bir tutulamayacak bir bütünlüktür bu).

Bir tür olarak romanın biçemsel benzersizliği tümüyle, hâkimiyet altına alınmış ama yine de görece özerk olan (hatta zaman zaman farklı dillerden oluşan) bu bütünlüklerin, tüm yapıtın daha yüksek bütünlüğüyle bileşmesine dayanır: Bir romanın biçemi, romanın içerdiği biçemlerin bileşiminde bulunur; bir romanın dili ise, içerdiği "diller"in sistemidir. Bir romanın dilinin her ayrı öğesi, her şeyden önce, bu tabi kılınmış biçemsel bütünlüklerin hangisinin doğrudan doğruya parçası olduğuna göre belirlenir -sözgelimi, bir karakterin biçemsel olarak bireyselleştirilmiş sözü, *skaz*'da bir anlatıcının pratik sesi, bir mektup, ya da başka birşey. Verili bir öğenin (sözlüksel, anlamsal, sözdizimsel bir öğenin) dilsel ve biçemsel profili, en yakın olduğu tabi bütünlük tarafından şekillendirilir. Aynı zamanda bu öğe, en dolaysız bütünlüğüyle birlikte, bütünün biçemine dahil olur, bizzat bütünün vurgusunu destekler ve bütünün birleşik anlamının yapılandırılması ve sergilenmesi sürecine katılır.

Roman, sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitli-

liği olarak tanımlanabilir. Herhangi tekil bir ulusal dil, içsel olarak, toplumsal lehçelere, tipik grup davranışlarına, mesleki jargonlara, tür dillerine, nesillerin ve yaş gruplarının dillerine, taraflı dillere, otoritelerin, çeşitli çevrelerin ve geçici modaların dillerine, günün hatta saatin özel sosyopolitik amaçlarına hizmet eden dillere (her günün kendi sloganı, kendi sözcük dağarcığı, kendi vurguları vardır) bölünecek şekilde katmanlaşır -tarihsel varoluşunun herhangi verili bir uğrağında her dilde mevcut olan bu iç katmanlaşma, bir tür olarak roman için vazgeçilmez bir önkoşuldur. Roman, söz tiplerinin *[raznorecie]* toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpilen farklı bireysel sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar.* Yazar kaynaklı anlatım, anlatıcıların sözleri, araya yerleştirilmiş türler, karakterlerin sözleri, sayelerinde heteroglossia'nın *[raznorecie]* romana dahil olabileceği temel kompozisyonal bütünlüklerdir yalnızca; her biri, toplumsal seslerin çokluğuna ve (hep az çok diyalojikleşmiş) bağlantılarının ve karşılıklı ilişkilerinin geniş çeşitliliğine olanak tanır. Sözceler ve diller arasındaki bu ayırt edici bağlantılar ve karşılıklı ilişkiler, temanın bu şekilde farklı diller ve söz tipleri kanalıyla ilerlemesi, toplumsal heteroglossia'nın dereciklerine ve damlacıklarına dağılması, diyalojikleşmesi -romanın biçembiliminin temel ayırıcı özelliğidir bu.

Dillerin ve biçemlerin bu şekilde bileşerek daha yüksek bir bütünlük oluşturması geleneksel biçembilime yabancıdır; romanda

* Orkestralama: Bakhtin'in müzik terminolojisinden ödünç aldığı en ünlü terim "polifonik" romandır, ama bunu başarma aracı orkestralamadır. Müzik ["roman bir dönemin yaşamının ansiklopedisidir" tanımında içerildiği şekliyle] görme ediminden [Bakhtin'in "roman dönemin tüm toplumsal seslerinin azami ölçüde eksiksiz kaydıdır" diyerek yaptığı yeniden tanımlamayla] *işitme edimine* geçme metaforudur. Bakhtin'e göre bu çok önemli bir değişikliktir. Sözel/işitsel sanatlarda bir iletişim edimine tekillik kazandıran, bu edimin "armonik sesleri"dir. Bir müzik parçasının partisyonu olarak kavranan roman içerisinde, tek bir "yatay" mesaj [melodi] birçok şekilde dikey olarak armonileştirilebilir ve kendi sabit ses perdelerine sahip olan bu partisyonların her biri de, notaların farklı enstrümanlar arasında dağıtılmasıyla başkalaştırılabilir. Orkestralamanın olanakları, metnin herhangi bir parçasına [segment] neredeyse sonsuz bir değişkenlik kazandırır, (ç.n., kaynak: M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination'ın* sözlükçesinden)

diller arasında mevcut olan ayırt edici toplumsal diyaloga yaklaşmak için elverişli bir metodu yoktur. Bu yüzden, biçembilimsel analiz bir bütün olarak romana yönelmemiş, bunun yerine, romanın şu ya da bu tabi biçemsel bütünlüklerinden birine yönelmiştir. Geleneksel araştırmacılar bir tür olarak romanın temel ayırıcı özelliğini es geçer; bu özelliğin yerine başka bir inceleme nesnesini koyup, romansı biçem yerine aslında tamamen farklı bir şeyi analiz ederler. Senfonik (orkestralanmış) bir temayı piyanoya uyarlarlar.

Buna benzer iki tip ikameyle karşılaşırız: Birinci tipte, romansı biçemin analizinin yerine, belirli bir romancının dilinin (ya da en iyi ihtimalle belirli bir romanın "dilleri"nin) betimlenmesi geçirilir; ikinci tipte ise, tabi biçemlerden biri, sanki bütünün biçemiymişcesine yalıtılıp analiz edilir.

Birinci tipte, biçem türe ilişkin kaygılardan ve yapıttan koparılır, bizzat dilin bir fenomeni olarak kabul edilir: Belirli bir yapıtta biçemin bütünlüğü ya tekil bir dilin bütünlüğüne ("bireysel lehçe") ya da bireysel bir konuşma eyleminin *(söz [parole*]) bütünlüğüne dönüştürülür. Konuşan öznenin bireyselliği, bir dil ve dilbilim fenomenini biçemsel bir bütünlüğe dönüştüren biçem-üretici etken olarak kabul edilir.

Romansı biçeme ilişkin böylesi bir analizi, romancının bireysel lehçesinin (yani, sözcük dağarcığının, sözdiziminin) ortaya serilmesine ya da "eksiksiz bir söz edimi", bir "sözce" olarak alınan yapıtın ayırıcı özelliklerinin açınlanmasına varana dek izlememiz gerekmez. Her iki durumda da, biçem, Saussure'ün ruhuna uygun olarak anlaşılır: (genel bir dil normları sistemi anlamında) genel dilin bireyleşmesi olarak. Biçembilim, ya tekil dilleri ele alan tuhaf bir dilbilime ya da bir sözce dilbilimine dönüştürülür böylece.

Seçilen bakış açısı uyarınca, bir biçemin bütünlüğü bu nedenle bir yandan (bir genel normatif biçimler sistemi anlamında) dilin bütünlüğünü, bir yandan da bu dilde kendisini gerçekleştiren tek bir kişinin bütünlüğünü varsayar.

Bu koşulların her ikisi de aslında, dizeye dayalı şiirsel türlerin çoğu için bağlayıcıdır, ama bu türlerde bile yapıtın biçemini tüketmek veya tanımlamaktan çok uzaktır. Bir şairin bireysel dilinin ve

sözünün en kesin ve eksiksiz betimi bile -bu betim, dil ve söz öğelerinin anlatımsallığını ele almayı seçse de-, bu öğeler bir dil sistemiyle veya bir söz sistemiyle, yani dil ve sözün dilbilimsel sistemlerini yönetenlerden tamamen farklı bir kurallar sisteminee yönetilen sanatsal yapıt sistemiyle değil de, muhtelif dilsel birimlerle ilişki kurduklarından, yapıta ilişkin biçembilimsel bir analiz sayılamaz.

Ama -bir kez daha yineleyelim- şiirsel türlerin büyük bir bölümünde dil sisteminin bütünlüğü ve şairin kendi dilinde ve sözünde yansıyan bütünlüğü (ve benzersizliği) [şairin sözü de doğrudan doğruya bu bütünde gerçekleşir zaten] şiirsel biçemin vazgeçilmez önkoşullarıdır. Ne var ki, roman, yalnızca bu koşullan gerektirmemekle kalmayıp, (daha önce belirttiğimiz gibi) dilin iç tabakalanmasını, toplumsal heteroglossiası'nı ve onun içindeki bireysel seslerin çeşitliliğini sahici romansı düzyazının önkoşulu haline getirir.

Dolayısıyla, romancının bireyselleşmiş dilinin (bu dil romanın "söz" ve "dil" sistemlerinden ayrılarak ele geçirilebildiği ölçüde) bizzat romanın biçemi yerine koyulması iki açıdan muğlaktır: Roman biçembiliminin özünü çarpıtır. Böylesi bir ikame kaçınılmaz olarak romandan yalnızca tek bir dil sisteminin çerçevesi içinde uygun olabilecek ve hiçbir dolayım olmaksızın doğrudan doğruya yazarsal bir bireyselliği ifade eden öğelerin seçilmesine yol açar. Romanın bütünü ve heteroglot, çok-sesli, çok-biçemli ve genellikle de çok-dilli öğelerden hareketle bu bütünün inşa edilmesi için yapılması gerekenler, böylesi bir incelemenin sınırları dışında kalır.

Romanın biçembilimsel analizinde incelemenin doğru nesnesi yerine yapılan ikamelerin birinci tipi böyle bir şeydir. Bu ikame tipinin, "söz bütünü", "dil sistemi", "yazarın dilinin ve sözünün bireyselliği" kavramlarının farklı kavranma şekillerince ve biçem ile dil arasındaki ilişkinin (keza biçembilim ve dilbilim arasındaki ilişkinin de) kavranışındaki farklılıkça belirlenen muhtelif çeşitlemelerini daha fazla irdelemeyeceğiz. Yalnızca tek bir dil ve kendisini doğrudan bu dilde ifade eden tek bir yazarsal bireysellik kabul eden bu analiz biçiminin tüm çeşitlemelerinde, romanın biçemsel mahiyeti araştırmacının elinden kaçar.

İkinci ikame tipinin özelliği, yazarın dilinden çok bizzat romanın biçemine doğru bir yönelimdir -her ne kadar bu şekilde anlaşılan biçem, roman içerisinde (görece özerk olan) tabi konumdaki çeşitli bütünlerden sadece birinin biçemini ifade edecek şekilde daraltılmış olsa da.

Çoğu durumda romanın biçemi "epik biçem" kavramı altında sınıflandırılır ve geleneksel biçembilimin uygun kategorileri uygulanır. Böylesi koşullarda yalnızca epik temsilin bu öğeleri (ağırlıklı olarak dolaysız yazarsal anlatımda ortaya çıkan öğeleri) değerlendirilmek üzere romandan yalıtılır. Romansı anlatımla katıksız epik anlatım tarzları arasındaki derin fark göz ardı edilir. Roman ve epik arasındaki farklılıklar genellikle kompozisyon ve tema düzeyinde algılanır yalnızca.

Diğer durumlarda ise, romansı biçemin farklı yönleri, şu ya da bu somut edebi yapıtın en karakteristik özelliği olarak seçilir. Böylece, anlatısal boyut, nesnel betimsel kipinin değil, öznel anlatım kipinin (anlatımsallık) bakış açısından hareketle değerlendirilebilir. Konuşma diline ait edebi-olmayan anlatı öğeleri (*skaz*) veya olay örgüsünü geliştirmek için gerekli bilgiyi sağlayan yönler seçilebilir (sözgelimi, bir serüven romanı analiz edilirken yapıldığı gibi).[2] Son olarak bir de, romanın anlatı boyutunu romanın karakterlerinin diyaloglarına dair bir yorum düzeyine indiren tümüyle dramatik öğelerin seçilmesi mümkündür. Ama tiyatroda diller sistemi tamamen farklı ilkeler temelinde örgütlenir, bu nedenle tiyatronun dilleri, romanın dillerinden son derece farklı tınlar. Tiyatroda birbirinden ayrı dillere diyalojik olarak yönelen ve her şeyi kuşatan bir dil yoktur; ayrıca, her şeyi kuşatan, olay örgüsünün dışında (dramatik olmayan) ikinci bir diyalog da yoktur.

Bu analiz tiplerinin hepsi de, yalnızca romansı bütünün biçemi açısından değil, ayrıca, belli bir roman için temel sayılarak yalıtılan öğenin biçemi açısından da yetersizdir -diğer öğelerle olan etkile-

2. Sanatsal düzyazı biçemi, Rusya'da Biçimciler tarafından büyük ölçüde bu iki düzeyde İncelenmektedir, yani, başka bir deyişle, ya *skaz* (Eichenbaum) ya da olay örgüsel-bilgilendirici boyutları (Şklovski), edebi düzyazının en karakteristik özelliği olarak İncelenmektedir.

şiminden koparılan bu öğe biçemsel anlamını değiştirdiği ve aslında romanda olmuş olduğu şey olmaktan çıktığı için.

Bir roman biçembilimince ortaya atılan soruların halihazırdaki durumu, geleneksel biçembilimin tüm kategorileri ve yöntemlerinin romandaki söylemin sanatsal benzersizliğini veya söylemin romanda sürdürdüğü özel yaşamı etkin bir biçimde inceleyemediğini eksiksiz ve açık olarak göstermektedir. Biçembilimin geliştirdiği ve uyguladığı "şiirsel dil", "dilin bireyselliği", "imge", "simge", "epik biçem" ve diğer genel kategorilerin yanı sıra bu kategorilere dahil edilen somut biçemsel aygıtlar öbeğinin tamamı (tek tek eleştirmenler tarafından ne denli farklı anlaşılırlarsa anlaşılsınlar), tekdilli ve tek-biçemli türlere, kelimenin dar anlamında şiirsel türlere yöneliktir. Bu seçici yönelimle olan bağlantıları ise, geleneksel biçembilimsel kategorilerin birtakım tikel özelliklerini ve sınırlamalarını açıklar. Bu kategorilerin hepsi ve şiirsel söylem konusunda yaslandıkları felsefi anlayış fazlasıyla dar ve kısıtlıdır, romansı söylemin sanatsal düzyazısına bünyesinde yer ayıramaz.

Dolayısıyla, biçembilim ve söylem felsefesi gerçekten de bir ikilemle karşı karşıya kalır: ya romanı (ve buna bağlı olarak, bu yöne meyleden tüm sanatsal düzyazıları) sanatsal-olmayan veya yarı sanatsal bir tür kabul etmek ya da geleneksel biçembilimin yaslandığı ve onun tüm kategorilerini belirleyen şiirsel söylem anlayışını radikal bir biçimde yeniden değerlendirmek.

Ne var ki, bu ikilemin mevcudiyeti herkes tarafından anlaşılmış değildir. Çoğu akademisyen, şiirsel söyleme dair temel felsefi anlayışın radikal bir revizyonuna girişmeye hevesli değildir. Birçoğu, içinde çalıştıkları biçembilimin (ve dilbilimin) felsefi kökenlerini görmez veya kabul etmez bile ve temel felsefi konulardan kaçınır. Yalıtık ve bölük pörçük biçembilimsel gözlemlerinin ve dilbilimsel betimlemelerinin arkasında romansı söylemin ortaya attığı teorik sorunlar bulunduğunu göremezler. Diğerleri ise -daha ilkeli olanlar-, dil ve biçeme ilişkin anlayışlarında tutarlı bir bireyciliği destekleyecek kanıtlar öne sürerler. Her şeyden önce, biçem fenomeninde yazarsal bireyselliğin dolaysız ve dolayımsız bir anlatımını

ararlar; sorunun bu şekilde kavranışı da, temel biçembilimsel kategorilerin doğru yönde yeniden değerlendirilmesini teşvik etme ihtimali en düşük yaklaşımdır.

Ne var ki, ikilemimizin, temel kavramları hesaba katan başka bir çözümü bulunmaktadır: Yalnızca, sık sık göz ardı edilen retoriğin, yüzyıllardır sanatsal düzyazıyı görüş alanı içinde tutmuş olan retoriğin hesaba katılması yeterli. Retoriğe eski haklarını iade ettiğimiz takdirde, romansı düzyazıda geleneksel biçemsel kategorilerin zorlayıcı kalıplarına uymayan her şeyi "retorik biçimlere" havale ederek eski şiirsel söylem kavramına sıkıca sarılabiliriz.[3]

Gustav Shpet[4] kendi döneminde, tümüyle yerinde bir titizlik ve tutarlılıkla bu ikileme böyle bir çözüm önermişti. Sanatsal düzyazıyı ve nihai gerçekleşimini -romanı- şiirin alanından tümüyle çıkararak arı retorik biçimler kategorisine yerleştirmişti.[5]

Shpet roman hakkında şöyle der: "Ahlâki propagandanın çağdaş biçimlerinin -yani, romanın- şiirsel yaratıcılıktan kaynaklanmayıp, tümüyle retorik kompozisyonlar olduklarının kabul edilmesi, romanın her şeye rağmen belli bir estetik değere *sahip olduğunu* herkesin gördüğü şeklinde bir itirazla karşılaşmadan gerçekleştirilemeyecek bir itiraf ve kavrayıştır."[6]

Shpet romanın herhangi bir estetik önemi olduğunu tümüyle reddeder. Roman sanat-dışı retorik bir türdür, "çağdaş bir ahlâki propaganda biçimi"dir; sanatsal söylem (yukarıda dikkat çektiğimiz anlamda) özel bir şiirsel söylemdir.

3. Soruna ilişkin böylesi bir çözüm, özellikle yazınbilimde biçimsel yöntemin savunucularını cezbetmekteydi: Aslında, retoriğin tüm haklarıyla yeniden tesis edilmesi Biçimci konumu büyük ölçüde güçlendirir. Biçimci retorik Biçimci yazınbilimin gerekli ilavesidir. Biçimcilerimiz, yazınbilimin yanında retoriği diriltmenin zorunluluğundan söz ettiklerinde tamamen tutarlı olmaktaydılar (bu konuda bkz. B. M. Eyhenbaum, *Literature (Edebiyat), [Literatura-*, Leningrad, 1927], s. 147-148).

4. Gustav Shpet (1879-1937), Rusya'da yeni-Kantçılığın ve (özellikle de) Husserlci geleneklerin önde gelen temsilcisi; Moskova Üniversitesi'nde hoca olarak uzun yıllar (aralarında genç Roman Jakobson'un da bulunduğu) birçok kişiyi etkilemiştir.

5. Başlangıçta *Aesthetic Fragments'*ında *[Esteticeskie fragmenty]*\ *The Inner Form of the Word* (Sözün içsel Biçimi) *[Vnutrennjaja forma slova]* (M., 1927) adlı kitabında ise daha kapsamlı bir boyutta.

6. *Vnutrennjaja forma slova,* s. 215.

Viktor Vinogradov[7] sanatsal düzyazı sorununu retoriğe devrederek *On Artistic Prose* (Sanatsal Düzyazı Üzerine) adlı kitabında benzer bir bakış açısı geliştirdi. Vinogradov bir yandan Shpet'in "şiirsel" ve "retorik"e ilişkin temel felsefi tanımlarını kabul etmesine rağmen, Shpet gibi paradoksal derecede tutarlı değildi: Romanı bağdaştırmacı (syncretic), karma bir biçim ("melez bir oluşum") olarak görüyordu ve retorik öğelerle birlikte tümüyle şiirsel bazı öğeler de içerdiğini itiraf ediyordu.[8]

Retorik bir oluşum olarak romansı düzyazıyı şiir alanından tümüyle dışlayan bakış açısı -tamamen hatalı bir bakış açısıdır buher şeye rağmen tartışmasız bir meziyete sahiptir. Romansı düzyazının özgül ayırt edici özelliklerinin tanımlanmasına sıra geldiğinde, felsefi ve dilbilimsel temeliyle birlikte tüm çağdaş biçembilim tiplerinin yetersizliğini prensipte ve özünde kabul etmektedir. Dahası, retorik biçimlere yaslanmanın anlamayı kolaylaştırıcı, bulgulayıcı* bir değeri vardır. Retorik söylem tüm çeşitliliğiyle bir kez çalışma kapsamına alındığında, dilbilim ve dil felsefesi üzerinde köklü bir devrimci etki yaratmaktan geri duramaz. Retorik biçimlerde, bu biçimlere yönelik doğru ve önyargısız bir yaklaşımın kullanılması koşuluyla, herhangi bir söylemin tam da, bir dilin yaşamında taşıdıkları çok büyük öneme rağmen henüz yeterince hesaba katılmamış ve kavranmamış olan özellikleri (söylemin içsel olarak diyalojik niteliği ve bununla ilişkili fenomenler) büyük bir dışsal kesinlikle açığa çıkarılır. Retorik biçimlerin dilbilim ve dil felsefesi açısından taşıdıkları genel metodolojik ve bulgulayıcı önem böyle bir şeydir.

7. Viktor Vinogradov (1895-1969), ünlü dilbilimci, edebiyatta biçemle uğraşan araştırmacı, Biçimcilerin dostane eleştirmeni ve önemli birteorisyen (özellikle de *skaz* tekniğine ilişkin yapıtı bakımından).

8. V. V. Vinogradov, *On Artistic Prose [O xudozestvennom proze*], Moskova-Leningrad, 1930, s. 75-106.

* Bulgulayıcı yöntem: Toplumsal fenomenlerin irdelenmesine yardımcı olmak üzere suni bir kurgunun kullanılmasını gerektiren bir prosedür. Bu prosedürde genellikle mevcut ampirik araştırmalardan türetilen varsayımlara yer verilir... Bu bağlamda bulgulayıcı bir yönteme, bir model olarak açıklayıcı bir değeri olmakla birlikte, genellikle bir şeyi analitik bakımdan aydınlatmakta başvurulabilir, ç.n., kaynak: Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü,* çev.: O. Akınhay ve D. Kömürcü, Bilim ve Sanat Vay., 1. basım. 1999.

Romanın anlaşılması açısından retorik biçimlerin taşıdığı özel önem de aynı ölçüde büyüktür. Roman ve genelde de sanatsal düzyazı retorik biçimlerle çok yakın, ailevi bir ilişki içindedir. Sonuçta, romanın baştan başa tüm gelişimi boyunca, yaşayan retorik türlerle (gazeteciliğe özgü, ahlâki, felsefi ve diğer türlerle) olan (hem barışçıl hem düşmancıl) yoğun etkileşimi hiçbir zaman sona ermemiştir; bu etkileşim belki de, sanatsal türlerle (epik, dramatik, lirik) olan etkileşiminden daha az yoğun değildi. Ama bu kesintisiz karşılıklı ilişkide, romansı söylem kendi nitel benzersizliğini korudu ve hiçbir zaman retorik söyleme indirgenmedi.

Sonuçta, roman sanatsal bir türdür. Romansı söylem de şiirsel bir söylemdir, ama şu an var olduğu haliyle şiirsel söylem kavramının sunduğu çerçeveye uymayan bir şiirsel söylemdir. Bu kavram, romansı söylemi sınırlandıran belirli temel önvarsayımlara sahiptir. Kavramın kendisi -Aristoteles'ten günümüze değin tarihsel formülleştiriminin seyrinde- özgül "resmi" türlere yönelik ve dilsel ideolojik yaşamdaki özgül tarihsel eğilimlerle bağlantılıdır. Dolayısıyla, tüm bir fenomenler dizisi kavramsal ufkunun ötesinde kaldı.

Dil felsefesi, dilbilim ve biçembilim (yani, zaman içinde bize ulaştıkları halleriyle) konuşucu ile onun üniter ve tekil "kendi" dili arasında basit ve dolayımsız bir ilişki olduğunu ortaya koydu, ayrıca, bu dilin bireyin monolojik sözcesinde basit bir biçimde gerçekleştiğini varsaydı. Aslında, böylesi disiplinler, dilin yaşamında yalnızca iki kutup tanımaktadır, bildikleri tüm dilsel ve biçemsel fenomenleri bu iki kutup arasına yerleştirmektedir: bir yanda, *üniter bir dil,* bir yanda da, bu dilde konuşan *birey.*

Dil felsefesi, dilbilim ve biçembilimdeki muhtelif düşünce ekolleri, farklı dönemlerde (verili bir dönemin farklı şiirsel ve ideolojik somut biçemleriyle daima yakından bağlantılı olarak) "dil sistemi", "monolojik sözce", "konuşan *indiviuum"* gibi kavramlara, farklılaşan çeşitli anlam nüansları eklemişlerdir, ama kavramların temel içeriği değişmeden kalır. Bu temel içerik, Avrupa dillerinin özgül toplumsal-tarihsel yazgılarınca, ideolojik söylemin yazgılarınca ve ideolojik söylemin kendi tarihsel gelişimi boyunca özgül toplumsal alanlarda ve özgül evrelerde yerine getirdiği tikel tarihsel görevlerce koşullanır.

Söylemin bu görevleri ve yazgıları, ideolojik söylemin çeşitli özgül türlerini ve son kertede bizzat özgül felsefi bir kavram olarak söylem kavramını -özellikle, biçeme ilişkin tüm kavramların merkezinde yer almış olan şiirsel söylem kavramını- koşullandırdığı kadar, özgül dilsel-ideolojik akımları da koşullandırdı.

Bu tür biçemsel kategorilerin gücü ve aynı zamanda kısıtlılığı, bu kategoriler özgül tarihsel yazgılarca ve ideolojik bir söylemin üstlendiği görevlerce koşullanmış olarak görüldüğünde belirginleşir. Bu kategoriler, özgül toplumsal grupların dilsel-ideolojik evriminde iş başında olan tarihsel olarak *aktüeli* güçlerden doğmuş ve bu güçlerce şekillenmişti; ve bu kategoriler, dile bir yaşam yaratma sürecine girmiş olan gerçekleştirici güçlerin teorik anlatımını oluşturdu.

Bu güçler, *dilsel-ideolojik dünyayı bütünleştirmeye ve merkezileştirmeye hizmet eden güçlerdir.*

Üniter dil, dilsel bütünleştirme ve merkezileştirmeye yönelik tarihsel süreçlerin teorik anlatımını, dilin merkezcil güçlerinin anlatımını oluşturur. Üniter bir dil verili *[dan]* bir şey değildir, esas olarak daima varlığı ileri sürülen [*zadan*] bir şeydir -ve dilsel yaşamının her uğrağında, heteroglossia'nın gerçekliklerinin karşısına çıkarılır. Ama aynı zamanda, bu heteroglossia'yı alt etmeye yarayan, ona özgül sınırlar dayatan, belli bir azami anlaşılma derecesini garantileyen, göreceli olsa da gerçek bir bütünlük -egemen söyleşisel [gündelik] ve edebi dilin, "doğru dil"in bütünlüğü- olarak billurlaşan bir güç olarak gerçek mevcudiyetini hissettirir.

Genel bir üniter dil, bir dilsel normlar sistemidir. Ama bu normlar soyut bir buyruk kipi oluşturmaz; daha çok, dilsel yaşamın üretici güçleridir, dilin heteroglossia'sını alt etme mücadelesi veren güçlerdir; heteroglot bir ulusal dil içerisinde resmi olarak kabul edilen edebi bir dilin sağlam, değişmez, kalıcı dilsel çekirdeğini yaratarak ya da zaten şekillenmiş bir dili büyüyen heteroglossia'nın baskısından koruyarak dilsel-ideolojik düşünceyi birleştiren ve merkezileştiren güçlerdir.

Burada, pratik iletişimde *asgari* bir kavrayış düzeyini garantileyen bir temel biçimler (dilsel semboller) sistemi anlamında, soyut dilsel asgari anlamında paylaşılan bir dili kastetmiyoruz. Dili soyut

bir dilbilgisel kategoriler sistemi olarak görmüyoruz; ideolojik yaşamın tüm alanlarında *azami* bir karşılıklı anlaşma sağlayan dil olarak, tıka basa ideolojiyle dolu olarak, bir dünya görüşü olarak, hatta somut bir fikir olarak kavrıyoruz. Dolayısıyla, üniter bir dil, toplumsal-politik ve kültürel merkezileştirme süreçleriyle yaşamsal bir bağlantı içinde gelişen güçleri, yani somut dilsel ve ideolojik birleştirme, merkezileştirme doğrultusunda işlerlik gösteren güçleri dile getirir.

Aristotelesci yazınbilim, Augustine'in yazınbilimi, ortaçağ kilisesinin, "hakikatin tek dili"nin yazınbilimi, neoklasizmin Kartezyen yazınbilimi, Leibniz'in soyut dilbilgisel evrenselciliği ("evrensel bir dilbilgisi" fikri), Humboldt'un ısrarla somutu vurgulaması -tüm bunlar, nüans farklılıkları ne olursa olsun, toplumsal-dilsel ve ideolojik yaşamdaki aynı merkezcil güçleri dile getirirler; Avrupa dillerinin merkezileştirilmesi ve birleştirilmesi şeklindeki tek ve aynı amaca hizmet ederler. Tek bir hâkim dilin (lehçenin) diğer diller üzerindeki zaferi, diğer dillerin yerini kapması, dillerin köleleştirilmesi, dillerin Doğru Söz ile aydınlatılma süreci, barbarların ve alt toplumsal tabakaların kültür ve hakikatin üniter dili içine alınmaları, ideolojik sistemlerin kanonlaştırılması, ölü dilleri (tam da ölü oldukları için "bütün" sayılan dilleri) inceleme ve öğretme yöntemleriyle filoloji, ilgi odağı dil çoğulluğundan tek bir proto-dile kaymış olan Hint-Avrupa dilbilimi -tüm bunlar dil ve biçem düşüncesinde "üniter dil" kategorisinin içeriğini ve gücünü belirlemiştir. Üniter dil kategorisinin, dilsel-ideolojik yaşamın aynı merkezcil güçlerince şekillendirilen kanalda birleşmiş olan şiirsel türlerin çoğunluğundaki yaratıcı, biçem-şekillendirici rolünü de bu olgular belirlemiştir.

Ama dilin yaşamının "üniter bir dil"de cisimleşen merkezcil güçleri, tam da heteroglossia'nın ortasında işlerlik gösterir. Evriminin herhangi bir uğrağında, dil, sözcüğün dar anlamıyla yalnızca (biçimsel dilsel işaretleyicilere, özellikle de sese ilişkin olanlarına göre) dilsel lehçeler halinde katmanlaşmakla kalmaz, yanı sıra, toplumsal-ideolojik diller halinde de katmanlaşır (toplumsal grupların dilleri, "mesleki" ve "türe ilişkin" diller, kuşakların dilleri vb.) -ki

bu bize göre çok önemli bir noktadır. Bu bakış açısından, edebi dilin kendisi bu heteroglot dillerden yalnızca birisidir -ve o da, diller halinde katmanlaşmaktadır (türe-bağlı, döneme-bağlı vb. diller halinde). İşte bu katmanlaşma ve heteroglossia, bir kez gerçekleştiğinde, yalnızca dilsel yaşamın statik bir sabiti olmakla kalmayıp, dinamikleri de belirler: Dil canlı ve gelişmekte olduğu sürece katmanlaşma ve heteroglossia da genişleyip derinleşir. Merkezcil güçlerin yanı sıra, dilin merkezkaç kuvvetleri de işlevlerini kesintisiz yerine getirir; dilsel-ideolojik merkezileştirme ve birleştirmenin yanı sıra, merkezsizleştirme ve ayırma süreçleri de kesintisiz bir şekilde işlemektedir.

Konuşan bir öznenin her somut sözcesi, merkezcil güçlerin olduğu kadar merkezkaç güçlerinin de etkilerini gösterdiği bir noktadır. Merkezileştirme ve merkezsizleştirme, birleştirme ve ayırma süreçleri sözcede kesişir; sözce, bir söz ediminin bireyleştirilmiş cisimleşmesi olarak kendi dilinin gerekliliklerine yanıt vermekle kalmayıp, keza heteroglossia'nın gerekliliklerine de karşılık verir; aslında, böylesi bir söz çeşitliliğinin aktif katılımcısıdır. Her sözcenin canlı heteroglossia'ya bu aktif katılımı, sözcenin dilsel profilini ve biçemini, sözcenin üniter bir dilin herhangi bir normatif-merkezileştirici sistemine ait olmasıyla aynı ölçüde belirler.

Her sözce, (merkezcil güçleri ve eğilimleriyle) "üniter dil"e katılır, aynı zamanda (katmanlaştırıcı merkezkaç kuvvetleriyle) toplumsal ve tarihsel heteroglossia'yı taşır.

Bir devrin, bir dönemin, bir toplumsal grubun, bir türün, bir ekolün vb. geçici dili böyle bir şeydir. Dilin yaşamında kuşatılmış iki eğilimin çelişki dolu, gerilim yüklü bütünlüğü olarak ortaya koyulduğunda, herhangi bir sözcenin somut ve ayrıntılı bir analizinin yapılması olanaklı olur.

Bir sözcenin otantik ortamı, yaşayıp şekillendiği ortam, dil olarak anonim ve toplumsal olan ama aynı zamanda tekil bir sözce olarak özgül bir içerikle yüklü ve vurgu kazandırılmış, diyalojikleştirilmiş heteroglossia'dır.

Belli başlı şiirsel tür ayrımlarının dilsel-ideolojik yaşamın birleştirici, merkezileştirici merkezcil güçlerinin etkisi altında gelişti-

ği dönemde, roman -ve romanın çekimindeki sanatsal-düzyazıya dayalı türler- tarihsel olarak merkezsizleştirici, merkezkaç güçler akımı tarafından şekillendirilmekteydi. Şiir, daha yüksek resmi toplumsal-ideolojik düzeylerde dilsel-ideolojik dünyayı kültürel, ulusal ve politik olarak merkezileştirme görevini yerine getirirken, daha düşük düzeylerde, bölgesel panayırlarda kurulan sahnelerde, soytarıların yaptıkları gösterilerde soytarının heteroglossia'sı tüm "dilleri" ve lehçeleri komikleştirerek gür bir sesle konuşmaya başladı; hiçbir dil-merkezinin bulunmadığı, şairlerin, bilginlerin, keşişlerin, şövalyelerin ve diğerlerinin "dilleri"yle canlı bir şekilde oynandığı, tüm "diller"in bir maske işlevi gördüğü ve hiçbir dilin otantiklik, karşı çıkılmazlık iddiası taşıyamadığı sokak şarkıları, halk deyişleri, anekdotlardan oluşan *fabliaux* (koşuklu halk öyküleri) ve *Schwänke* (kaba komedi, fars) edebiyatı gelişti.

Bu aşağı türlerde örgütlendiği şekliyle heteroglossia, kabul edilen edebi dil karşısında (tüm muhtelif türsü anlatımlarıyla), yani ulusun ve dönemin dilsel-ideolojik yaşamının dilsel merkezi karşısındaki bir heteroglossia değildi yalnızca, bu edebi dile bilinçli olarak muhalefet eden bir heteroglossia'ydı. Parodikti, kendi döneminin resmi dillerine keskin ve polemik bir biçemle karşı çıkıyordu. Bu, diyalojikleşmiş heteroglossia'ydı.

Dilin yaşamındaki merkezileştirici eğilimler akımıyla doğan ve şekillenen dilbilim, biçembilim ve dil felsefesi, dilin yaşamındaki merkezcil güçlerin cisimleştiği bu diyalojikleşmiş heteroglossia'yı gözden kaçırdı. Tam bu nedenle, bireysel iradeler ya da mantıksal çelişkiler arasındaki dil içi bir mücadele niteliği değil, toplumsal-dilsel bakış açıları arasındaki bir mücadele niteliğinde olan dilin diyalojik mahiyetine yer veremezdiler. Dahası, dil içi (dramatik, retorik, bilişsel veya sırf gelişigüzel) diyalog bile bugüne değin dilsel veya biçemsel açıdan neredeyse hiç incelenmemiştir. Hatta, söylemin ve söylemle bağlantılı tüm fenomenlerin diyalojik boyutunun bu ana değin dilbilimin bilgi sınırları dışında kaldığı bile söylenebilir kesinlikle.

Biçembilim de aynı şekilde, diyaloğa tamamen sağırdır. Edebi bir yapıt biçembilim tarafından sanki sımsıkı kapalı, kendine yeter-

li bir bütünmüş gibi, öğeleri kendileri dışında hiçbir şey, başka hiçbir sözce varsaymaksızın kapalı bir sistem oluşturan bir bütünmüş gibi kavranmıştır. Sanatsal bir yapıt içeren sistemin, bir dil sistemine benzediği, başka dillerle diyalojik bir ilişkide bulunamayan bir sistem olduğu düşünülüyordu. Biçembilimin bakış açısından, sanatsal yapıt bir bütün olarak -bu bütün ne olursa olsun- kendine yeterli ve kapalı, yazara ait bir monolog, kendi sınırlarının ötesinde yalnızca pasif dinleyicilerin bulunduğunu varsayan bir monologdur. Sanat yapıtını verili bir diyalog içerisinde yer alan bir yanıt olarak, biçemi aynı diyalogdaki diğer yanıtlarla olan karşılıklı ilişkisince (yani konuşmanın bütününde) belirlenen bir yanıt olarak tahayyül ettiğimiz takdirde ise, geleneksel biçembilimin böyle diyalojikleşmiş bir biçemi ele almaya yönelik yeterli bir araç sunmadığını görürüz. Bu biçem(bilim)sel kategorinin en çarpıcı ve görünüşte en belirgin tezahürleri -polemik biçem, parodi, ironi- genellikle şiirsel fenomenler olarak değil retorik fenomenler olarak sınıflandırılır. Biçembilim biçemsel her fenomeni, tek bir bağlamın zindanına hapsederek, kendine yeterli ve sımsıkı kapalı belirli bir sözcenin monolojik bağlamında kilit altında tutar; diğer sözcelerle mesaj alış verişinde bulunamamakta, başka sözcelerle ilişki kurarak kendi biçemsel gerektirimlerini gerçekleştirememekte ve kendisini kendi tekil kapalı bağlamında tüketmeye mahkûm olmaktadır.

Dilbilim, biçembilim ve dil felsefesi -Avrupa dilsel-ideolojik yaşamının büyük merkezileştirici eğilimlerinin hizmetindeki güçler olarak- her şeyden önce çeşitlilikte *birlik* arayışına girdi. Dillerin şu anki ve geçmiş yaşamında "birlik arama yönelimi", felsefi ve dilbilimsel düşüncenin dikkatini söylemin en katı, en dengeli, değişme olasılığı en az olan ve en mono-semik (tekanlamlı) boyutları üzerinde -en başta da, sese ilişkin (fonetik) boyutları üzerinde- yoğunlaştırdı, ki bunlar, söylemin değişmekte olan toplumsal-anlamsal alanlarından en uzak olan boyutlardır. İdeolojiyle dolu gerçek "dil bilinci", yani fiili heteroglossia'ya ve çok-dilliliğe katılan "dil bilinci" görüş alanının dışında kalmıştır. Akademisyenlerin, dilin yaşamındaki merkezsizleştirici eğilimlerin taşıyıcısı olan, ya da en azından heteroglossia'nın etkisini fazla temel bir düzeyde

taşıyan tüm dilsel türleri (gündelik, retorik, sanatsal-düzyazıya dayalı türleri) göz ardı etmelerine yol açan da bu birlik yönelimidir. Dilsel yaşamın özgül biçimleri ve fenomenlerindeki bu heteroglot ve poliglot bilincin dışavurumu, dilbilim ve biçembilim düşüncesi üzerinde belirleyici hiçbir etki yaratmamıştır.

Bu nedenle, biçemlemelerde, *skaz*'da, parodilerde ve muhtelif dilsel maskeli balo biçimlerinde, "açık seçik konuşmamada" ve çelişkinin örgütlenmesine ilişkin daha karmaşık sanatsal biçimlerde (temalarını diller aracılığıyla orkestralayan biçimlerde -Grimmelshausen, Cervantes, Rabelais, Fielding, Smollett, Sterne ve diğerlerinde, romansı düzyazının tüm karakteristik ve geniş modellerinde-) varlığı hissedilen özgül dil ve söylem duygusuna ilişkin yeterli teorik tanıma ve aydınlatma bulunmaz.

Romana özgü bir biçembilim sorunu kaçınılmaz olarak, söylem felsefesiyle ilgili bir dizi temel sorunla, söylemin yaşamında dilbilim ve biçembilimin hiçbir açıklık getirmediği boyutlara ilişkin sorunlarla uğraşma ihtiyacını doğurur -yani, çelişkili ve çok-dilli bir dünyada söylemin yaşamı ve davranış tarzıyla uğraşmamız gerekiyor.

Şiirde söylem ve romanda söylem

Dil felsefesi, dilbilim ve onların temelinde yapılanmış olan biçembilim için bütün bir fenomenler dizisi neredeyse tümüyle değerlendirme alanının dışında kalmaktadır: Bunlar, söylemin içinde varolan, söylemin ilkin *tek bir* dil içinde yeralan başkalarının sözceleri arasında (söylemin en temel diyalojisi), ikinci olarak tek bir *ulusal* dil içinde barınan farklı "toplumsal diller" arasında, son olarak da aynı *kültür* , yani aynı toplumsal-ideolojik kavramsallaştırma ufku içinde bulunan farklı ulusal diller arasındaki diyalojik yönelişleri tarafından belirlenen olgulardır.[9]

9. Dilbilim dillerin mekanik bir karşılıklı etkileşimini ve iç içe geçişini kabul eder yalnızca (yani, gayri ihtiyari olan ve toplumsal koşullar tarafından belirlenen bir karşılıklı etkileşim ve iç içe geçiş); bu, soyut dilbilimsel öğelerde (sesbilgisel ve biçimbilimsel) yansır.

Bu fenomenlerin son yıllarda dil ve biçembilim alanında çalışan akademisyenlerin dikkatini çekmeye başladığı doğrudur, ama söylemin yaşamının tüm alanlarında temel ve kapsamlı bir önem taşıdıkları henüz tamamen kabul edilmemektedir.

Bir sözcüğün (ötekiliğin tüm çeşitleri ve derecelerinde) başka sözcükler arasında sergilediği diyalojik yönelim, söylemde yeni ve önemli bir sanatsal potansiyel yaratır, tam ve en derin dışavurumunu romanda bulan, ayrıksı bir düzyazı sanatı doğurma potansiyeli yaratır.

Burada, söylemdeki diyalojik yönelimin çeşitli biçimleri ve dereceleri ile ayrıksı bir düzyazı sanatının özgül potansiyeli üzerinde duracağız.

Geleneksel biçembilim düşüncesinin ele aldığı şekliyle sözcük yalnızca kendisini tanır (yani, yalnızca kendi bağlamını), kendi nesnesini, kendi dolaysız anlatımını ve kendi üniter ve tekil dilini tanır. Başka bir sözcüğü, yani kendi bağlamı dışında kalan bir sözcüğü, yalnızca dilin yansız sözcüğü olarak, özellikle hiç kimseye ait olmayan bir sözcük olarak, sırf konuşma potansiyeli olarak kabul eder. Geleneksel biçembilimin kavradığı şekliyle dolaysız sözcük, nesneye yönelmesi esnasında yalnızca nesnenin direnciyle karşılaşır (nesnenin bir sözcük tarafından tüketilmesinin olanaksızlığı, nesne hakkında her şeyi söylemenin olanaksızlığı), ama nesneye giden yolda başkasının sözcüğünün temel ve zengin bir çeşitlilik sergileyen muhalefetiyle karşılaşmaz. Hiç kimse bu sözcüğü engellemez, hiç kimse onunla tartışmaya girmez.

Oysa, yaşayan hiçbir sözcük nesnesiyle *tek bir* biçimde bağlantı kurmaz: Sözcük ile nesnesi arasında, sözcük ile konuşan özne arasında, aynı nesneye, aynı temaya ilişkin başka, yabancı sözcüklerden oluşan esnek ve genellikle içine sızılması güç bir ortam bulunur. Sözcük tam da bu özgül ortamla yaşadığı canlı etkileşim sürecinde bireyselleştirilebilir ve biçemsel bir şekil alabilir.

Gerçekten de, herhangi bir somut söylem (sözce), zaten yönelmiş olduğu nesneyi sanki nitelemelerle kaplı, tartışmaya açık, değer yüklü, bulanıklaştırıcı bir sisle -veya aksine, bu nesne hakkında önceden söylenmiş yabancı sözcüklerin "ışığı"yla- kuşatılmış

olarak bulur. Bu nesne müşterek düşüncelerle, bakış açılarıyla, yabancı değer yargıları ve vurgularla sarmaş dolaş olmuş, kaplanmıştır. Nesnesine yönelmiş sözcük, yabancı sözcüklerin, değer yargılarının ve aksanların diyalojik olarak kızıştırılmış ve gerilim yüklü ortamına girer, karmaşık ilişkilere girer çıkar, bazılarıyla birleşir, bazılarından kaçar, hatta bir üçüncü grupla kesişir: Tüm bunlar, söylemi belirleyici ölçüde şekillendirebilir, söylemin tüm anlamsal katmanlarında iz bırakabilir, anlatımını karmaşıklaştırabilir ve tüm biçemsel profilini etkileyebilir.

Toplumsal olarak özgül bir ortamda tikel bir tarihsel uğrakta anlam ve şekil kazanan canlı sözce, toplumsal-ideolojik bilincin bir sözcenin verili nesnesi etrafında dokuduğu binlerce canlı diyalojik ipliğe sürtünmekten geri duramaz; toplumsal diyalogun aktif bir katılımcısı olmaktan kaçınamaz. Sonuçta, sözce bu diyalogdan bu diyalogun bir devamı ve yanıtı olarak doğar -nesneye oyun alanının çizgileri dışından yaklaşamaz.

Sözcüğün nesnesini kavramsallaştırma şekli, karmaşık bir edimdir -tartışmaya açık ve nitelendirmelerle kaplı oldukları için tüm nesneler bir taraftan aydınlatılırken, başka bir taraftan da heteroglot toplumsal fikirle, kendileri hakkındaki yabancı bir sözcükle karartılmaktadır.[10] Ve sözcük bu karmaşık ışık gölge oyununa girer -bu oyuna dalar ve bu oyunun içinde kendi anlamsal ve biçemsel hatlarının sınırlarını belirlemesi gerekir. Sözcüğün nesnesini kavrama şekli de, nesnenin içinde nesnenin toplumsal-dilsel anlaşılabilirliğinin çeşitli boyutları arasındaki diyalojik bir etkileşim tarafından karmaşıklaştırılır. Sanatsal bir temsilde, nesnenin bir "imgesi"nde buluşan ve birlikte dokunan dilsel niyetlerin bu diyalojik oyunu, sanatsal temsile, nesnenin "imgesi"ne sızabilir; ama böylesi bir imgenin ille de bu güçleri bastırması, oluşumlarını engellemesi gerekmez, aksine onları harekete geçirip örgütleyebilir. Eğer böylesi bir sözcüğün *amacını,* yani *nesnesine doğru yönelmişliğini*

10. Rousseauculuk, Doğalcılık, izlenimcilik, Acmeizm, Dadacılık, Gerçeküstücülük gibi akımlar ve benzeri ekollerin, nesnenin "nitelenmiş" mahiyeti ile girişmesi gereken mücadele bu açıdan son derece önemlidir (ezeli bilince, kökensel bilince, kendinde nesneye, saf algıya vb. dönüş fikrinin yol açtığı bir mücadeledir bu).

bir ışık ışını biçiminde tahayyül edecek olursak, bu durumda, inşa ettiği imgenin tüm yönleri üzerinde gerçekleşen canlı, yinelenemez renk ve ışık oyunu, "ışın-sözcüğün" ışık tayfı dağılması olarak açıklanabilir; (dar anlamıyla şiirsel sözde, "ototelik' bir sözcük"te bir mecaz-imge oyununda söz konusu olacağı üzere) bizzat nesnenin içinde değil, ışının nesneye doğru giderken içinden geçeceği, yabancı sözcüklerle, değer yargılarıyla ve vurgularla dolu atmosferdeki ışık tayfı dağılımı olarak açıklanabilir; sözcüğün toplumsal atmosferi, yani nesneyi kuşatan atmosfer, imgenin hatlarını parıldatır.

Yabancı sözcüklerle ve çeşitli değerlendirici vurgularla dolu bir ortamda kendi anlamına ve kendi anlatımına doğru ilerleyen, bu ortamdaki öğelerden bazılarıyla uyum kuran, bazılarıyla bir uyumsuzluğa çarpan sözcük, bu diyalojikleşmiş süreçte kendi biçemsel profilini ve tınısını şekillendirebilir.

Sanatsal düzyazıdaki imge ve özelde de *romansı düzyazıdaki* imge böyle bir şeydir. Romanın atmosferinde, bir sözcüğün dolaysız ve dolayımsız amacı kendisini kabul edilemez derecede naif bir şey, aslında olanaksız bir şey olarak sunar, çünkü bizzat naiflik, otantik romansı koşullar altında, içsel bir polemik niteliğine bürünür, dolayısıyla, diyalojikleşir (örneğin, Duygusalcıların yapıtlarında, Chateaubriand'da ve Tolstoy'da). Bu tür diyalojikleşmiş bir imge tüm şiirsel türlerde, hatta lirikte de ortaya çıkabilir (egemen tınıyı tayin etmeksizin elbette).[11] Ne var ki, bu tür bir imge ancak ve ancak roman türünde mevcut olan koşullar altında açınlanabilir, tam bir kapsamlılık, derinlik ve aynı zamanda sanatsal bir tamamlanmışlık edinebilir.

Dar anlamıyla şiirsel imgedeyse (mecaz-olarak-imgede) etkinliğin tümü -sözcük-olarak imgenin dinamikleri- yalnızca (tüm boyutlarıyla) sözcük ile (tüm boyutlarıyla) nesne arasındaki oyundan ibarettir. Sözcük, "el değmemiş", hâlâ "dile gelmemiş" bir mahiyet taşıyan nesnenin tüketilemez zenginliği ve çelişkili bolluğu içine dalar; bu nedenle, kendi bağlamının sınırları dışında hiçbir şeyi

* Kendi içinde bir amaç barındıran, kendinden başka bir şeyi kastetmeyen, (y.h.n.)

11. Horatian lirik, Villon, Heine, Laforgue, Annenskij ve diğerleri -bunların son derece farklı örnekler olmalarına rağmen.

varsaymaz (kuşkusuz, bizzat dilin hazine deposunda bulunabilecek şeyler haricinde). Sözcük, nesnesinin çelişkili dilsel tanınma edimlerinden oluşan kendine özgü bir tarihi olduğunu, bu tür tanınma edimlerinde daima mevcut olan heteroglossia'yı unutur.

Oysa, sanatsal düzyazı yazarı için, aksine, nesne her şeyden önce tam da adlarının, tanımlarının ve değer yargılarının toplumsal olarak heteroglot çokluğunu açığa vurur. Nesnenin kendisinin el değmemiş tamlığı ve tüketilemezliği yerine, düzyazı yazarı, toplumsal bilinç tarafından nesnede inşa edilen bir yönler, yollar ve patikalar bolluğu ile karşılaşır. Bizzat nesnenin içindeki içsel çelişkilerle birlikte, düzyazı yazan, nesneyi *kuşatan* toplumsal heteroglossia'nın, herhangi bir nesnenin etrafını saran dillerle harmanlanmış Babil-Kulesi'nin açınlanmasına da tanık olur; nesnenin diyalektiği, kendisini kuşatan toplumsal diyalogla içiçe dokunmuştur. Düzyazı yazarı için nesne, aralarında kendi sesinin de tınlaması gereken heteroglot seslerin odağıdır; bu sesler, yazarın kendi sesi için gerekli olan artalanı, yaratır; bu artalan dışında yazarın sanatsal düzyazısının nüansları algılanamaz, böyle bir artalan olmadan bu nüanslar ses bulamaz.

Düzyazı sanatçısı, nesneleri kuşatan toplumsal heteroglossia'yı, hatları kesinlik kazanmış bir imgeye, diyalojikleşmiş alt anlamlarla dolu bir imgeye dönüştürür; bu heteroglossia'nın tüm temel sesleri ve tınıları üstünde sanatsal olarak hesaplanmış nüanslar yaratır. Ama daha önce de belirttiğimiz üzere, sanat-dışı hiçbir düzyazı söylemi -gündelik, retorik, akademik herhangi bir biçiminde- "çoktan telaffuz edilmiş" olana, "zaten bilinen"e, "ortak kanı"ya vb. yönelmekten kaçınamaz. Söylemin diyalojik yönelimi, kuşkusuz *her* söylemin özelliği olan bir fenomendir. Yaşayan her söylemin doğal yönelimidir. Sözcük, nesneye uzanan çeşitli rotalarının tümünde, yöneldiği tüm doğrultularda, yabancı bir sözcükle karşılaşır; üstelik bu yabancı sözcükle canlı, gerilim yüklü bir etkileşime girmekten geri duramaz. Nesnede ortaya çıkan yabancı sözcükle bu diyalojik karşılıklı konumlanıştan gerçekten, baştan sona kaçınabilecek tek insan, el değmemiş ve henüz dil yoluyla nitelenmemiş bir dünyaya ilk sözcükle yaklaşan mitik Adem'dir. Somut ta-

rihsel insan söylemi bu ayrıcalığa sahip değildir: böyle bir karşılıklı konumlanıştan ancak belli koşullarla ve belli bir dereceye kadar sapabilir.

Her ne kadar diyaloğun monologdan önce geldiği sık sık ifade edilse de, dilbilim ve söylem felsefesinin öncelikle, sözcüğün (diyalogdan kesilip çıkarılan ve norm olarak kabul edilen bir sözcüğün) tam da bu yapay, önceden koşullanmış statüsüne yönelmiş olması daha da dikkat çekicidir. Diyalog, sözün yapılanmasındaki kompozisyonel bir biçim olarak incelenir sırf, ama sözcüğün (bir yanıtta olduğu kadar monolojik bir sözcede de varolan) iç diyalojizmi, yani sözcüğün tüm yapısına, tüm anlamsal ve anlatımsal katmanlarına nüfuz eden diyalojizm neredeyse tümüyle göz ardı edilir. Oysa biçemi oluşturmakta büyük bir güce sahip olan şey, tam da sözcüğün dışsal kompozisyon itibarıyla herhangi bir diyalog biçimi almayan, nesnesinin bir kavramını oluşturma [*koncipirovanie]* becerisinden ayrı, bağımsız bir edim olarak yalıtılamayan bu iç diyalojizmidir. Sözcüğün iç diyalojizmi, anlambilim, sözdizim ve biçembilimde, şimdiye dek dilbilimin ve biçembilimin incelemediği alışılmadık bir dizi özellikte anlatımını bulur (dahası, olağan diyaloğun alışılmadık anlamsal özellikleri de incelenmemiştir).

Sözcük bir diyalogda, diyaloğun içinde canlı bir yanıt olarak doğar; sözcük zaten nesnede olan yabancı bir sözcükle girdiği diyalojik etkileşimde şekillenir. Bir sözcük kendi nesnesine ilişkin bir kavramı diyalojik yoldan oluşturur.

Ama, sözcüğün iç diyalojizmi bundan ibaret değildir. Yabancı sözcüğe yalnızca nesnenin kendisinde rastlamaz: Her sözcük bir *yanıta* yönelir ve öndelediği yanıtlayıcı sözcükten derinlemesine etkilenmekten kaçınamaz.

Karşılıklı konuşma içinde sözcük doğrudan doğruya, pervasızca gelecekteki bir yanıt-sözcüğe yönelir: bir yanıtı kışkırtır, öndeler ve kendisini yanıtın doğrultusuna göre yapılandırır. Kendisini önceden söylenen sözlerin oluşturduğu bir atmosferde şekillendiren sözcük, aynı zamanda, henüz söylenmemiş olmakla birlikte söylenmesine ihtiyaç duyulan ve aslına bakılırsa öndelediği bir sözcük tarafından belirlenir. Herhangi canlı bir diyalogda olup biten budur.

Kompozisyonel yapıları itibarıyla monolojik olan tüm retorik biçimler, dinleyiciye ve onun vereceği yanıta yönelir. Dinleyiciye bu yönelim genellikle, retorik söylemin temel kurucu özelliği olarak kabul edilir.[12] Somut dinleyiciye yönelik, onu hesaba katan bu ilişkinin, retorik söylemin içsel oluşumuna dahil olan bir ilişki olması retorik açısından son derece önemli. Bir yanıta doğru bu yönelim açık, pervasız ve somuttur.

Gündelik diyalogda ve retorik biçimlerde dinleyiciye ve onun vereceği yanıta bu açık yönelim, dilbilimcilerin dikkatini çekti. Ama bu durumda bile, dilbilimciler, dinleyiciyi hesaba katan kompozisyonel biçimlerden daha ileri gitmedi genellikle; daha derin anlam ve biçemden kaynaklanan etkinin peşine düşmediler. Biçemin yalnızca anlaşılır ve berrak olma gereklerince belirlenen boyutlarını ele aldılar -yani, biçemin tam da herhangi bir iç diyalojizmden yoksun olan, dinleyiciyi etkin biçimde yanıt ve tepki veren bir kişi değil, pasif biçimde anlayan bir kişi addeden boyutlarını.

İş gündelik diyalog ve retoriğe gelince, dinleyici ve onun vereceği yanıt düzenli olarak hesaba katılır, ama başka her tür söylem de "yanıtlayıcı" olan bir anlamaya yöneliktir (bu yönelim bağımsız bir edimde tikelleştirilmese ve kompozisyon yoluyla belirginleştirilmese de). Yanıtlayıcı anlama, söylemin formülleştirilmesine katılan temel bir güçtür, üstelik söylem tarafından, söylemi zenginleştiren bir direnç veya destek olarak duyumsanan *etkin* bir anlamadır.

Dilbilim ve dil felsefesi yalnızca söylemin pasif olarak anlaşılmasını kabul eder; dahası, bu pasif anlama da genellikle genel dil düzeyinde cereyan eder; yani, bu anlama sözcenin *yansız anlamlandırmasının* anlaşılmasıdır, sözcenin *edimsel anlamının* anlaşılması değil.

Belli bir sözcenin anlamı, dilin sunduğu artalana göre anlaşılırken, edimsel anlamı aynı temaya dair dile getirilmiş olan öbür somut sözcelerin sunduğu artalana göre, çelişkili görüşlerden, bakış açılarından ve değer yargılarından oluşan bir artalana göre anlaşılır -yani, herhangi bir sözcüğün nesnesine uzanan patikayı karmaşık-

12. Karş. V. Vinogradov'un kitabı *On Artistic Prose* (Sanatsal Düzyazı Üzerine), "Rhetoric and Poetics (Retorik ve Yazınbilim)" başlıklı bölüm, s. 75 ve d.; burada daha eski retoriklerden alınan tanımlara yer verilir.

laştıran artalana göre. Ama şimdi, yabancı sözcüklerin oluşturduğu bu çelişkili ortam konuşucunun huzuruna nesne içinde değil, dinleyicinin bilinci içinde, onun yanıtlara ve itirazlara gebe tamalgısal artalanı olarak çıkar. Ve her sözce, dilsel bir artalan olmaktan ziyade, özgül nesnelerden ve duygusal anlatımlardan oluşan bir artalan olan bu tamalgısal anlama artalanına yönelir. Sözce ile yabancı sözcük arasında, kendisini sözcenin biçemi üzerinde yeni ve benzersiz bir etki olarak hissettiren yeni bir karşılaşma gerçekleşir.

Dilsel anlama ilişkin pasif bir anlama, hiç de bir anlama değildir, yalnızca anlamın soyut boyutudur. Ama sözcenin anlamına ilişkin daha somut bir *pasif* anlama bile, konuşucunun amacına ilişkin tamamen pasif, tamamen alımlayıcı olan bu anlama, eldeki sözcüğe yeni hiçbir şey katmaz; sözcüğe yalnızca ayna tutar, en iddialı amacı ancak, sözcükte zaten verili olanı eksiksiz bir şekilde kopyalamak olabilir -böyle bir anlama asla sözcüğün bağlamının sınırlarının ötesine geçmez ve sözcüğü hiçbir şekilde zenginleştirmez. Bu nedenle, konuşucu böyle pasif bir anlamayla iş gördüğü sürece, söylemine yeni hiçbir şey katılamaz; söyleminde somut nesnelerle ve duygusal anlamlarla bağlantı kuran hiçbir yeni boyut olamaz. Nitekim, ancak pasif bir anlamadan kaynaklanabilecek tamamen olumsuz talepler (sözgelimi, daha fazla netlik, daha fazla inandırıcılık, daha fazla canlılık vb. ihtiyacı), konuşucuyu kendi kişisel bağlamında, kendi sınırları içerisinde bırakır; bu tür olumsuz talepler tamamen, konuşucunun kendi söylemine içkindir ve kendisinin anlamsal veya anlatımsal kendine-yeterliliğinin ötesine geçmez.

Sözün edimsel yaşamında, her somut anlama edimi aktiftir: Anlaşılacak sözcüğü, özgül nesneler ve duygusal anlatımlarla dolu kendi kavramsal sistemi içinde sindirir ve yanıtla, amaçlı bir uyuşma veya uyuşmazlık temelinde bölünmez bir şekilde kaynaşır. Öncelik bir noktaya kadar, harekete geçirici ilke olarak yanıta aittir: Anlama için gerekli olan zemini yaratır, aktif ve bağıtlı bir anlama için gerekli zemini hazırlar. Anlama yalnızca yanıtta gerçekleşir. Anlama ve yanıt diyalektik olarak kaynaşmıştır ve birbirlerini karşılıklı olarak koşullandırırlar; biri olmaksızın öbürü olamaz.

Dolayısıyla, aktif bir anlama, eldeki sözcüğü yeni bir kavramsal

sistemle, anlamaya çalışan birinin kavramsal sistemiyle bağdaştıran bir anlama, sözcükle bir dizi karmaşık karşılıklı ilişki, uyum ve uyumsuzluk tesis eder, sözcüğü yeni öğelerle zenginleştirir. Konuşucunun beklediği tam da böylesi bir anlamadır. Bu nedenle, dinleyicisine yönelimi, özgül bir kavramsal ufka, dinleyicinin özgül dünyasına bir yönelimdir; söylemine tamamen yeni öğeler dahil eder; sonuçta birçok farklı bakış açısı, muhtelif kavramsal ufuklar, anlatımsal vurgular sağlayan sistemler, muhtelif toplumsal "diller" bu yolla birbirleriyle etkileşime girer. Konuşucu, anlayan alımlayıcının yabancı kavramsal sistemi içerisinde kendi sözüne ilişkin ve bu sözü belirleyen kendi kavramsal sistemine ilişkin bir okumanın yapılmasına çalışır; bu sistemin belli boyutlarıyla diyalojik ilişkilere girer. Konuşucu, dinleyicinin yabancı kavramsal ufkunu yarıp geçer; dinleyicinin tamalgısal artalanına göre, yabancı bölgede kendi sözcesini kurar.

Sözcüğün iç diyalojizminin bu yeni biçimi, bizzat nesnenin içinde yabancı bir sözcükle gerçekleşen karşılaşmanın belirlediği biçimden farklıdır: Burada, karşılaşma arenası işlevi gören, nesne değil, dinleyicinin öznel inanç sistemidir. Dolayısıyla, bu diyalojizm, bazen safça iltifat eden bazen de kışkırtıcı biçimde polemik olan daha öznel, psikolojik ve (çoğunlukla da) tesadüfi bir nitelik taşır. Özellikle de retorik biçimlerde çoğunlukla dinleyiciye dönük bu yönelim ve sözcüğün bununla ilgili iç diyalojizmi nesneyi gölgeleyebilir: Herhangi somut bir dinleyicinin ileri sürdüğü güçlü bir fikir, kendine yeterli bir ilgi odağı ve sözcüğün kendi göndergesi üstünde icra ettiği yaratıcı çalışmanın önünü kesen bir odak haline gelir.

Her ne kadar farklı temel niteliklere sahip olsalar, söylemde farklı biçemsel etkiler doğursalar da, nesne içerisinde yabancı bir sözcükle diyalojik ilişki ve dinleyicinin öndelenen yanıtındaki yabancı bir sözcükle ilişki yine de sıkı bir biçimde içiçe geçip biçembilimsel analiz sırasında neredeyse ayırt edilemez bir hale gelebilir.

Nitekim, Tolstoy'da söylem keskin bir iç diyalojizm özelliği taşır ve bu söylem, nesnesi içinde olduğu kadar -kendine özgü anlamsal ve anlatımsal karakteristikleri Tolstoy'ca kuvvetli bir biçim-

de duyumsanan- okuyucunun inanç sisteminde de diyalojikleşir. Bu iki diyalojikleşme çizgisi (çoğu durumda polemik belirtiler taşır), Tolstoy'un biçeminde sıkı biçimde iç içe geçmiştir: En "lirik" anlatımlarda ve en "epik" betimlemelerde bile Tolstoy'un söylemi, bir yandan nesneyi kıskıvrak yakalayan heteroglot toplumsal-dilsel bilincin çeşitli yönleriyle uyum sağlar ya da (çoğu kez) uyumsuzluk gösterirken, bir yandan da polemik bir tarzda okuyucunun inanç ve değerlendirme sistemini istila ederek okuyucunun aktif anlamasının tamalgısal artalanını sersemletip yıkmaya çalışır. Bu açıdan, Tolstoy on sekizinci yüzyılın, özellikle de Rousseau'nun vârisidir. Bu propaganda dürtüsü bazen, (Tolstoy'un polemiğe girdiği) heteroglot toplumsal bilincin Tolstoy'un hemen yakınındaki çağdaşlarının bilincine, döneminin değil gününün çağdaşlarının bilincine doğru daralmasına yol açar; bundan çıkansa, diyalojikleşmenin radikal bir somutlaştırımıdır (hemen her zaman bir polemiğe hizmet etmesi için girişilen bir somutlaştırım). Bu nedenle, Tolstoy'un diyalojikleştirmesi, biçeminin anlatımsal profilinde ne denli güçlü duyumsarsak duyumsayalım, bazen özel bir tarihsel veya edebi açıklama gerektirir: Verili bir titremin tam olarak *neyle* ahenkli veya ahenksiz olduğundan emin olamayız, çünkü bu uyumsuzluk veya uyum bir biçem yaratmaya yönelik olumlu bir tasarının parçası olmuştur.[13] Şu da bir gerçek ki, böylesi uç bir somutluk (öyle ki kimi zaman tefrikaya yakınlaşan bir somutluktur bu), Tolstoy'un söylemindeki iç diyalojikleşmenin yalnızca ikincil boyutlarında, içerimlerinde mevcuttur.

Söylemin içsel diyalojikleşmesinin burada seçtiğimiz örneklerinde (dışsal, kompozisyonel olarak belirtilmiş diyaloğun karşıtı olarak içsel), yabancı sözcükle, yabancı bir sözceyle kurulan ilişki, biçemin ortaya koyuluşunun parçasıdır. Biçem organik olarak kendi içinde, kendi dışına uzanan belirticiler (endeksler), kendi öğeleri ile yabancı bir bağlamın öğeleri arasında bir tekabüliyet barındırır. Biçemin iç politikası (öğelerin nasıl bir araya getirildiği)

13. Karş. B. M. Eichenbaum'un kitabı *Lev Tolstoj,* I. kitap (Leningrad, 1928) konuyla ilgili çok malzeme içermektedir; sözgelimi, ''Aile Mutluluğu''nun güncel bağlamına ilişkin bir açıklama.

dış politikasınca (yabancı söylemle olan ilişkisince) belirlenir. Sözcük kendi bağlamı ile başka, yabancı bir bağlam arasındaki sınırda yaşar.

Herhangi gerçek bir diyalogda, yanıtın da böyle ikili bir yaşamı vardır: kendi sözcelerinden (konuşucunun bakış, açısından "kendi") ve (partnerine ait) yabancı sözcelerden müteşekkil bir bütün olarak diyaloğun bağlamında yapılanır ve kavramsallaştırılır. Yanıt, kişinin kendi sözcüklerinden ve başkasının sözcüklerinden oluşan bu bileşik bağlamdan, anlam ve tını kaybına yol açmaksızın kesilip çıkarılamaz. Yanıt, heteroglot bir bütünün organik parçasıdır.

Daha önce de belirttiğimiz üzere, içsel diyalojikleşme olgusu, sözcüğün yaşamının tüm alanlarında az ya da çok mevcuttur. Ama sanatsal-olmayan düzyazıda (gündelik, retorik, akademik), diyalojikleşme genellikle ayrı durur, kendine has özel bir edim tipine dönüşecek biçimde kristalleşir, sıradan diyalogda veya bir başkasının söylemiyle harmanlanmanın ve polemiğe girmenin kompozisyonel açıdan belirgin olarak işaretlenmiş diğer biçimleri içinde gerçekleşir. *Sanatsal* düzyazıda ve özellikle romanda ise bu diyalojikleşme, söylemin anlam sistemini ve sözdizimsel yapısını yeniden formülleştirerek, sözcüğün nesnesini ve kendisini ifade etme araçlarını kavrama tarzına içerden nüfuz eder. Burada, diyalojik karşılıklı konumlanma adeta, söylemi içeriden canlandırıp tüm boyutlarıyla dramatize ederek söylemin kendi olayı haline gelir.

Şiirsel türlerin (dar anlamda şiirsel olan türlerin) çoğunda, söylemin iç diyalojikleşmesi, daha önce de belirttiğimiz üzere, sanatsal kullanıma sokulmaz, yapıtın "estetik nesnesi"ne dahil olmaz ve şiirsel söylemde suni bir biçimde köreltilir. Oysa, romanda bu iç diyalojikleşme düzyazı biçeminin en temel boyutlarından biri haline gelir ve özgül bir sanatsal işlemden geçer.

Ne var ki, iç diyalojikleşme, yalnızca bireysel farklılıkların ve çelişkilerin toplumsal heteroglossia tarafından zenginleştirildiği yerlerde, diyalojik yankıların (retorik türlerde olduğu gibi) söylemin anlamsal yüksekliklerinde çınlamayıp derin katmanlarına nüfuz ettiği, bizzat dili ve belirli bir dilin barındırdığı dünya görüşünü (söylemin içsel biçimi) diyalojikleştirdiği yerlerde biçim yarat-

mak açısından böylesine özel bir güce dönüşebilir -başka bir deyişle, seslerin diyalogunun doğrudan doğruya "diller"in bir toplumsal diyalogundan kaynaklandığı yerlerde, yabancı bir sözcenin toplumsal olarak yabancı bir dil gibi çınlamaya başladığı yerlerde, sözcüğün yabancı sözceler arasındaki konumlanışının değişerek bir sözcüğün tek ve aynı ulusal dilin sınırları içerisinde toplumsal olarak birbirine yabancı diller arasında konumlanmasına dönüştüğü yerlerde.

Dar anlamda şiirsel olan türlerde, sözcüğün doğal diyalojikleşmesi sanatsal kullanıma koyulmaz, sözcük kendisine yeterlidir ve kendi sınırları dışında yabancı sözceler varsaymaz. Şiirsel biçem, yabancı söylemle herhangi karşılıklı bir etkileşimden, yabancı söyleme herhangi bir anıştırma yapmaktan uzak tutulur.

Yabancı dillere, başka bir sözcük dağarcığının, başka bir semantiğin, başka sözdizimsel biçimlerin vb. olanaklılığına, başka dilsel bakış açılarının olanaklılığına anıştırma yapmanın bütün biçimleri, şiirsel biçeme aynı derecede yabancıdır. Bundan çıkan sonuçsa, kişinin kendi dilinin sınırlılığı, tarihselliği, toplumsal belirlenimi ve özgüllüğü hissinin şiirsel biçeme yabancı olduğu ve dolayısıyla, kişinin (heteroglot bir dünyada birçok dilden yalnızca biri olarak) kendi diliyle eleştirel nitelikli bir ilişki kurmasının şiirsel biçeme yabancı olduğudur -bununla bağlantılı bir durumun, yani kişinin kendisini, kastettiği tüm anlamı, tümüyle tek bir dile teslim etmemesinin şiirsel biçeme yabancı olması gibi.

Kuşkusuz, bu ilişki ve kendi diliyle olan ilişkisi (az ya da çok), canlı bir heteroglossia ve polyglossia tarafından kuşatılan bir insan olarak, tarihsel olarak var olan bir şaire asla yabancı olamaz; ama bu ilişki, şairin yapıtının *şiirsel biçemini* yok etmeden, bu biçemi bir düzyazıya çevirip böylece şairi de düzyazı yazarına dönüştürmeden, yapıtın biçeminin bir parçası olamaz.

Şiirsel türlerde, -yazarın tüm anlamsal ve anlatımsal meramının bütünlüğü olarak anlaşılan- sanatsal bilinç kendisini tümüyle kendi dilinin içerisinde gerçekleştirir; kendisini dolaysız ve dolayımsız

olarak, koşulsuz ve mesafesizce kendi dilinde ifade eden böylesi bir bilinç yalnızca bu türlerde tümüyle içkindir. Şairin dili *kendi* dilidir, bu dile tümüyle kapılmıştır, onun ayrılmaz bir parçası olmuştur, her biçimi, her sözcüğü, her anlatımı, dolayımsız anlam tayin etme gücüne göre (adeta, "tırnak işareti olmaksızın"), yani kendi meramının saf ve doğrudan anlatımı olarak kullanır. "Yaratım sürecinde şair ne "söz acıları" çekmiş olursa olsun, bitmiş yapıtta dil, yazar/yaratıcının meramına tamamen yeterli olan, itaatkâr bir organdır.

Şiirsel bir yapıtta dil kendisini, hakkında hiçbir şüphe duyulmayan bir şey, karşı çıkılamayan bir şey, bütünü kapsayıcı bir şey olarak realize eder. Şair gördüğü, anladığı, düşündüğü her şeyi, verili bir dilin gözüyle, bu dilin iç biçimlerinde görür, anlar, düşünür ve anlatımı herhangi başka bir dilin veya yabancı bir dilin yardımını gerektirebilecek hiçbir şey yoktur. Şiirsel türün dili, dışarısında başka hiçbir şey olmayan ve başka hiçbir şeye ihtiyaç duyulmayan üniter ve tekil bir Batlamyus dünyasıdır. Kavramsallaştırma ve anlatımsallık kapasiteleri açısından hepsi de eşit olan birçok dil dünyası kavramı şiirsel biçemden organik olarak esirgenmiştir.

Şiirin dünyası, şair bu dünyada ne kadar çok çelişki ve çözümsüz çatışma geliştirirse geliştirsin, tek bir üniter ve karşı çıkılamaz söylem tarafından aydınlatılmaktadır daima. Çelişkiler, çatışkılar ve şüpheler nesnede, düşüncelerde, canlı deneyimlerde -kısacası, konuda- kalır, dilin kendisine girmez. Şiirde, şüphelere ilişkin bir söylem bile, kendisinden şüphe edilemeyen bir söylemin kalıbına dökülmelidir.

Bir bütün olarak yapıtın dilinin sorumluluğunu kendi dili olarak her noktada üstlenmek, yapıtın yönlerinin, titremlerinin, nüanslarının her biriyle eksiksiz bir dayanışma içine girmek -şiirsel biçemin temel önkoşulu böyle bir şeydir; bu şekilde kavranan biçem, tek bir dil ve tekil bir dilsel bilinç için tümüyle yeterlidir. Şair, kendi şiirsel bilincini, kendi niyetlerini, kullandığı dilin karşısına koyamaz, çünkü tümüyle bu dilin içindedir ve dolayısıyla, dili, algılanacak, üstüne düşünülecek veya bağıntı kurulacak bir nesneye dönüştüremez. Dili yalnızca içeriden, meramını anlatma işlevi açısından gö-

rebilir, dışarıdan, nesnel özgüllüğü ve sınırlılığıyla göremez. Şiirsel biçemin sınırları içerisinde, doğrudan koşulsuz amaçlılık (intentionality), tüm ağırlığıyla dil ve dilin nesnel sergilenişi (toplumsal ve tarihsel açıdan sınırlı dilsel bir gerçeklik olarak) eşanlıdır, ama hiçbir şekilde bağdaştırılamazlar. Dilin bütünlüğü ve tekilliği, şiirsel biçemin dolaysız (ama nesnel olarak tipikleştirici biçimde değil) amaçlı tekilliğinin ve bu biçemin monolojik değişmezliğinin gerçekleştirilmesinin vazgeçilmez önkoşuludur.

Kuşkusuz bu, heteroglossia'nın, hatta yabancı bir dilin şiirsel bir yapıttan tamamen dışlanması anlamına gelmez. Bu olanakların sınırlı olduğuna kuşku yok: Heteroglossia için belirli bir serbestlik alanı yalnızca "düşük" şiirsel türlerde mevcuttur -yergi ve komedi türlerinde ve diğerlerinde. Bununla birlikte, heteroglossia (diğer toplumsal-ideolojik diller), öncelikle karakterlerin konuşmalarında, arı şiirsel türlerin içine de girebilir. Ama böylesi bir bağlamda heteroglossia nesneldir. Temelde, bir *şey* olarak belirir, yapıtın gerçek diliyle *aynı* düzlemde bulunmaz: karakterlerden birinin betimlenen jestidir ve betimlemeyi yapan sözcüğün bir boyutu olarak ortaya çıkmaz. Heteroglossia öğeleri burada, başka bir dil olarak, kendi tikel bakış açılarını taşıma kapasitesine sahip başka bir dil (bu durumda kişi kendi diliyle anlatılamaz olan şeyleri bu bakış açıları hakkında söyleyebilir) olarak değil, betimlenen şey olarak devreye girer. Yabancı şeylerden söz ederken bile, şair kendi diliyle konuşmaktadır. Şair yabancı bir dünyaya ışık tutmak için, aslında bu dünyaya daha uygun olsa bile, asla yabancı bir dile başvurmaz. Oysa, düzyazı yazarı, bunun aksine, -daha sonra göreceğimiz üzere- *kendi* dünyası hakkında bile yabancı bir dille konuşmaya çalışır (örneğin, masal anlatıcısının veya özgül bir toplumsal-ideolojik grubun temsilcisinin edebi-olmayan diliyle); kendi dünyasını genellikle yabancı dilsel standartlarla ölçer.

Yukarıda sözü edilen önkoşulların bir sonucu olarak, şiirsel türlerin dili, bu türler biçemsel sınırlarına yaklaştıklarında[14], genellik-

14. Tipik olduklarını ileri sürdüğümüz özelliklerin, şiirsel türlerin ulaşmaya çalıştıkları uç noktalar olduğunu söylemek bile gerekmez; somut şiirsel yapıtların örneklerinde düzyazının temel özelliklerine rastlamak mümkündür ve muhtelif türlerin sayısız melez tipleri mevcuttur. Bunlar özellikle edebi şiirsel dillerin değişim dönemlerinde yaygındır.

le kendisini edebiyat dışı toplumsal lehçelerin etkisine kapalı tutarak, otoriter, dogmatik ve tutucu olur. Bu nedenle, şiirin topraklarında özel bir "şiirsel dil", "tanrıların dili", "şiirin papazlara yakışır dili" vb. gibi fikirler yeşerebilir. Verili edebi dille yetinmek istemeyen bir şairin, fiilen mevcut, erişilebilir toplumsal lehçeleri kullanmaktansa, özellikle şiir için suni olarak yeni bir dil yaratma yoluna gitmesi kayda değer bir noktadır. Toplumsal diller, tipik, toplumsal olarak yeri belli ve sınırlı özgül nesnelerle doludur, oysa şiirin suni olarak yaratılan dili, üniter ve tekil, doğrudan doğruya amaçlı bir dil olmak durumundadır. Dolayısıyla, Rus düzyazı yazarları yirminci yüzyılın başlarında lehçelere ve *skaz'a* büyük bir ilgi göstermeye başladıklarında, Simgeciler (Bal'mont, V. Ivanov) ve daha sonra da Fütüristler özel bir "şiir dili" yaratmanın düşünü kuruyorlardı ve hatta böylesi bir dil yaratmaya yönelik deneyler yapıyorlardı (sözgelimi, V. Khlebnikov'un deneyleri).

Özel bir üniter ve tekil şiir dili fikri, şiirsel söylemin felsefi sisteminin tipik ütopik bir öğesidir: Kendi bakış açısından diğer dillerin (örneğin söyleşisel, mesleki ve düzyazı dilleri) hiçbir şekilde kendisinin dengi olmayan nesneler olarak algılandığı, doğrudan doğruya amaçlı tek bir dilin daima yeterli olarak hizmet ettiği şiirsel biçemin koşullarına ve taleplerine yaslanır.[15] "Şiirsel dil" fikri, dil ve biçem dünyasına ilişkin aynı Batlamyuscu anlayışın başka bir dışavurumudur.

Dil -tıpkı dille uğraşan sanatçının bilincinin yaşadığı canlı, somut ortam gibi- asla üniter değildir. Dil ancak, kendisini dolduran somut, ideolojik anlayışlardan ve tüm yaşayan dillerin özelliği olan kesintisiz tarihsel oluş sürecinden yalıtılmış soyut bir dilbilgisel normatif biçimler sistemi olarak üniterdir. Fiili toplumsal yaşam ve tarihsel oluş, soyut olarak üniter bir ulusal dil içerisinde birçok somut dünya, birçok dilsel-ideolojik ve toplumsal inanç sistemi yaratır; (soyut düzlemde özdeş olan) bu çeşitli sistemlerin içinde, anlam ve değerlere ilişkin farklı içeriklerle dolu ve her biri kendi farklı tı-

15. Sözgelimi, Ortaçağ'da Latincenin ulusal dillere yönelik bakış açısı tam da böyledir.

nısına sahip dil öğeleri bulunur.

Edebi dil -hem sözlü hem yazılı haliyle- her ne kadar yalnızca paylaşılan, soyut, dilsel işaretleyicileri açısından üniter olmakla kalmayıp, bu soyut işaretleyicileri kavramsallaştırma biçimleri açısından da üniter olsa bile, bizzat bir anlatım sistemi olarak sergilediği boyut açısından, yani anlamlarını taşıyan biçimler açısından katmanlaşmıştır ve heteroglot'tur.

Bu katmanlaşma her şeyden önce, *tür* denilen özgül organizmalar tarafından gerçekleştirilir. Dilin belirli özellikleri (sözlükbilimsel, anlambilimsel, sözdizimsel) şu ya da bu türde içkin olan amaçla ve genel vurgu sistemiyle iç içe geçecektir: söylev, reklâm, gazete ve dergidekilerle, düşük edebiyat türleriyle (örneğin, ucuz macera romanları), bir de, yüksek edebiyatın muhtelif türleriyle. Dilin belirli özellikleri, belli bir türün özgül çeşnisine sahip olmaya başlar: Özgül bakış açıları, özgül yaklaşımlar, düşünme biçimleri, verili türün tipik özelliği olan nüanslar ve aksanlar birlikte dokunur.

Ayrıca, "mesleki" teriminin geniş anlamıyla dilin *mesleki* katmanlaşması da dilin bu türe dayalı katmanlaşmasıyla iç içe geçmiştir: bir dava vekilinin, bir doktorun, bir işadamının, bir politikacının, devlet okulundaki bir öğretmenin vb. dili; bunlar bazen, türlere göre katmanlaşmayla örtüşür, bazen de ayrılır. Hiç kuşkusuz, bu diller birbirlerinden yalnızca sözcük dağarcıkları bakımından farklılaşmaz; amaçların sergilenmesine ilişkin özgül biçimler, kavramlaştırma ve değerlendirmeyi somutlaştıracak biçimler içerirler. Yazarın (şair veya romancı) dili bile, diğer mesleki jargonlara eşdeğer bir mesleki jargon olarak görülebilir.

Burada bizim için önemli olansa, amaçsal boyutlar, yani, "müşterek" dilin katmanlaşmasının düzanlamsal ve anlatımsal boyutlarıdır. Aslında, sözkonusu olan, dilin nötr dilsel bileşenlerinin katmanlaşıp farklılaşması değil, dilin amaçsal olanaklarına el konulması durumudur: bu olanaklar, özgül doğrultularda gerçekleştirilir, özgül içerikle doldurulur, somut ve tikel hale getirilir ve somut değer yargılarıyla kaplanırlar; özgül nesnelerle ve belirli mesleklere özgü belirli anlatım türlerinin inanç sistemleriyle ve bakış açıla-

rıyla birlikte dokunurlar. Bu bakış açılan kapsamında, yani bizzat dilin konuşucuları için, bu tür dilleri ve mesleki jargonlar doğrudan doğruya amaçsaldır -doğrudan doğruya ve eksiksiz olarak işaret edip anlatırlar ve kendilerini dolayımsız olarak ifade edebilirler; ama dışarıda kalanlar açısından, yani, verili etki alanının dışında kalanlar açısından birer nesne olarak, tipleme olarak, yerel bir renk olarak ele alınabilir. Böylesi dışarıdakiler için, bu dillere sızan niyetler, anlamları ve anlatımları açısından sınırlı *şeyler* olurlar; belirli bir sözcüğü böylesi bir dile çeker veya bu dilden çıkarırlar -bunu da, sözcüğün hiçbir çekince olmaksızın, doğrudan amaçsal bir şekilde kullanılmasını olanaksızlaştırarak yaparlar.

Ama iş bununla, yani genel edebi dilin türlere ve mesleklere göre katmanlaşmasıyla bitmez. Edebi dil, özünde başat bir toplumsal grubun sözlü veya yazılı dili olarak, çoğunlukla toplumsal açıdan homojen olsa bile, yine de, belirli ölçüde bir toplumsal katmanlaşma, başka dönemlerde son derece şiddetli olabilen bir toplumsal katmanlaşma burada dahi mevcuttur. Toplumsal katmanlaşma herhangi bir noktada, türe ve mesleğe dayalı katmanlaşmayla örtüşebilir, ama özünde, kuşkusuz tamamen özerk ve kendine özgü bir şeydir.

Toplumsal katmanlaşma da öncelikle anlam iletmek için kullanılan biçimler arasındaki ve muhtelif inanç sistemlerinin anlatım düzlemleri arasındaki farklılıklarca belirlenir -yani, katmanlaşma kendisini dilin öğelerini kavramsallaştırmak ve vurgulamak için başvurulan yollardaki tipik farklılıklarda ifade eder ve müşterek edebi dilin soyut düzeydeki dilsel lehçebilimsel birliğini ihlal etmeyebilir.

Dahası, toplumsal açıdan önemli tüm dünya görüşleri, dilin amaçsal olanaklarını özgül somut örnekleme yoluyla kullanma kapasitesine sahiptir. Muhtelif eğilimler (sanatsal veya başka türlü), çevreler, dergiler, belirli gazeteler, hatta önemli tikel sanatsal yapıtlar ve kişiler, kendi toplumsal önemlerine göre, dili katmanlaştırma kapasitesine sahiptir; dilin sözcüklerini ve biçimlerini kendi tipik amaçları ve aksanları aracılığıyla kendi yörüngelerine oturtabilirler ve böyle yaparken de belirli bir noktaya kadar, bu sözcükleri ve bi-

çimleri, diğer eğilimlere, taraflara, sanatsal yapıtlar ve kişilere yabancılaştırırlar.

Toplumsal önem taşıyan her dilsel edim -kimi zaman uzun bir süre boyunca ve geniş bir çevre açısından- dilin, kendi anlamsal ve anlatımsal etkisi altında kalan yönlerine kendi niyetini aşılayabilir, bunu da onlara özgül anlamsal nüanslar ve değerlere ilişkin özgül sezdirimler dayatarak yapar; böylece, slogan-sözcükleri, küfür-sözcükleri, övgü-sözcükleri vb. yaratabilir.

Dilsel-ideolojik yaşamın herhangi belirli bir tarihsel uğrağında, her toplumsal düzeyde her neslin kendi dili vardır; üstelik, her yaş grubu da sonuçta, toplumsal düzeye, akademik kuruma ve diğer katmanlaşma etkenlerine bağlı olarak farklılaşan kendi diline, kendi sözcük dağarcığına, kendi belirli vurgulama sistemine sahiptir (askeri okul dili, lise öğrencisinin dili, ticaret okulu öğrencisinin dili tamamen farklı dillerdir). Bu, konuşuldukları toplumsal çevre ne denli dar olursa olsun, toplumsal tiplemeci dillerin ortaya çıkardığı bir durumdur. Hatta, bir aile jargonunun, örneğin, Tolstoy'da kendine ait özel sözcük dağarcığı ve benzersiz vurgulama sistemine sahip olan Irtenevlerin jargonu gibi, bir dilin toplumsal sınırlarını tanımlaması bile olanaklıdır.

Son olarak, herhangi belirli bir uğrakta, toplumsal-ideolojik yaşamın muhtelif devirleri ve dönemlerinin dilleri, birlikte yaşar. Günün dilleri bile vardır: Bugünün ve dünün toplumsal-ideolojik ve politik "gün"ünün belirli bir anlamda aynı dili paylaşmadığı söylenebilir; her gün (kendi sloganları, kendi kınama ve övme tarzlarıyla), başka bir toplumsal-ideolojik anlamsal "ilişki hali"ni, başka bir sözcük dağarcığını, başka bir vurgulama sistemini yansıtır. Şiir, "günleri" dilde kişisizleştirir, oysa düzyazı, daha sonra göreceğimiz üzere, aralarındaki farkı genellikle kasten şiddetlendirir, onlara cisimleşmiş bir temsil kazandırır ve çözülemez diyaloglarda diyalojik olarak karşı karşıya getirir.

Dolayısıyla, tarihsel varoluşunun herhangi belirli bir uğrağında dil, baştan aşağı heteroglot'tur: Şimdi ve geçmiş arasındaki, geçmişin farklı dönemleri arasındaki, şimdinin farklı toplumsal-ideolojik grupları arasındaki, eğilimler, ekoller, çevreler vb. arasında, hepsi

de bedensel bir biçim almış toplumsal-ideolojik çelişkilerin birlikte varoluşunu yansıtır. Heteroglossia'nın bu "dilleri", toplumsal açıdan tipleştirici yeni "diller" oluşturarak çeşitli şekillerde birbirleriyle kesişir.

Heteroglossia'nın bu "dilleri"nin her biri, diğerlerinden çok farklı bir metodoloji gerektirir; her biri, farklılıkları belirtme ve birimler tesis etmeye ilişkin tamamen farklı bir ilkeye yaslanır (bazıları için bu ilke işlevseldir, bazıları için tema ve içeriğe dair bir ilkedir, bazıları içinse, tam anlamıyla, toplumsal-lehçebilimsel bir ilkedir). Bu nedenle, diller birbirlerini *dışlamaz,* daha ziyade, birçok farklı şekilde birbirleriyle kesişir (Ukrayna dili, epik şiirin dili, Sembolizmin başlangıçtaki dili, öğrencinin dili, belirli bir çocuk kuşağının dili, sıradan entelektüelin dili, Nietzschecinin dili vb.) "Dil" sözcüğünün kendisi bile bu süreçte tüm anlamını yitiriyor gibi görünebilir pekâlâ -çünkü görünüşe göre, tüm bu "diller"in birbirleriyle yan yana sıralanabileceği tek bir düzlem yoktur.

Ama gerçekte, bu dilleri yan yana sıralamamızı metodolojik açıdan haklı çıkaran ortak bir düzlem kesinlikle mevcuttur: Heteroglossia'nın tüm dilleri, kendilerine temel teşkil eden ve her birini benzersiz kılan ilke ne olursa olsun, dünyaya dair özgül bakış açıları, dünyayı sözcüklerle kavramsallaştırma biçimleri, her biri kendi nesnesi, anlamı ve değeri tarafından karakterize edilen özgül dünya görüşleridir. Bu halleriyle, hepsi de yan yana sıralanabilir, karşılıklı olarak birbirlerine eklenebilir, birbirleriyle çatışabilir ve diyalojik iç bağıntılar kurabilir. Aslında, birbirleriyle gerçek insanların bilinçlerinde karşılaşıp birlikte var olurlar -her şeyden önce de, roman yazan insanların yaratıcı bilinçlerinde. Aslında, bu diller gerçek bir yaşam sürer, bir toplumsal heteroglossia ortamında mücadele eder ve gelişirler. Bu nedenle, türe dayalı dillerin parodik biçemleştirilmelerini, mesleki ve dönem-bağımlı dillerin, belirli kuşakların dillerinin, toplumsal lehçelerin ve diğerlerinin muhtelif biçemlenme ve örneklenme biçimlerini (sözgelimi, İngiliz mizah romanında olduğu gibi) kendi içinde birleştirebilen romanın üniter düzlemine dahil olabilirler. Roman yazan kendi temalarım orkestralamak için ve amaçlarını ve değerlerini süzgeçten geçirerek ifade

edebilmek için hepsini alıp kullanabilir.

Tür dillerinin, mesleki jargonların vb. dilsel işaretleyicilerini (sözcüklerin rengi, anlamsal tonlama vb.) değil de (yani, deyim yerindeyse, amaçsal bir sürecin doku sertleşmesi tortuları olan işaretleri, bir amacın gerçekten yaşayan projesinin ilerlediği yolda arta kalan göstergeleri değil de), göndergesel ve anlatımsal -yani, amaçsal- etkenleri genel edebi dili katmanlaştıran ve farklılaştıran güç olarak sürekli ön plana çıkarmamızın nedeni de bu. Dilsel açıdan gözlemlenebilir ve sabitlenebilir olan bu dışsal işaretler, bir amaç tarafından kendilerine verilmiş olan özgül kavramsallaştırma anlaşılmaksızın kendi içlerinde anlaşılamaz veya incelenemezler.

Söylem adeta kendisinin ötesinde, nesneye yönelik canlı bir itkide [*napravlennost'*] sürdürür yaşamını; şayet kendimizi bu itkiden tamamen koparacak olursak, elimizde kalan tek şey, sözcüğün çıplak cesedi, kendisine bakarak belirli bir sözcüğün yaşamdaki toplumsal durumu veya yazgısı hakkında hiçbir şey öğrenemeyeceğimiz çıplak cesedi olacaktır. *Sözcüğün ötesine uzanan itkiyi göz ardı ederek, sözcüğü sözcük olarak incelemek, tıpkı psikolojik deneyimi yönelmiş olduğu ve kendisini belirleyen gerçek yaşamın bağlamının dışında incelemek denli anlamsızdır.*

Daha önce de belirttiğimiz üzere, edebi dilde katmanlaşmanın amaçsal boyutunu vurgulayarak, mesleki ve toplumsal lehçeler, dünya görüşleri ve bireysel sanatsal yapıtlar gibi metodolojik açıdan heterojen fenomenleri tek bir diziye yerleştirebiliriz, çünkü bunların amaçsal boyutunda, hepsinin de yan yana sıralanabileceği ve diyalojik olarak sıralanabileceği ortak düzlemi buluruz. Meselenin tümü, "diller" arasında bir hayli özgül diyalojik bağıntılar olabileceği gerçeğine dayanmaktadır; nasıl kavranırlarsa kavransınlar, bu dillerin hepsi de, dünyaya dair belirli bakış açıları olarak kabul edilebilir. Katmanlaşma işini gören toplumsal güçler ne denli farklılaşırsa farklılaşsın -bir meslek, bir tür, belirli bir eğilim, tekil bir kişilik-, katmanlaşmanın her yerde gelip dayandığı nokta, dilin (göreceli) süreklilik taşıyan ve toplumsal olarak anlamlı (kolektif) özgül (ve sonuçta sınırlayıcı) amaçlar ve vurgularla doldurulmasıdır. Katmanlaşmaya yol açan bu doldurma işlemi ne denli uzun sü-

rerse, kuşatacağı toplumsal çevre de o denli geniş olacaktır ve dolayısıyla, dilin böylesi bir katmanlaşmasına yol açan toplumsal güçler de o denli önemli olacaktır. O zaman, bu toplumsal gücün etkinliğinin sonucu olarak dilde kalan izler dilsel işaretleyicilerdeki (dilsel sembollerdeki) değişiklikler de daha keskin biçimde odaklanmış ve dengeli olacaktır -dengeli (ve dolayısıyla toplumsal) anlamsal nüanslardan tutun da, belirli toplumsal lehçelerden söz etmemizi olanaklı kılan sahiden lehçebilimsel işaretlere (fonetik, morfolojik ve diğerleri) kadar.

Dilde katmanlaşmaya yol açan tüm bu güçlerin etkinliklerinin bir sonucu olarak, hiçbir "nötr" sözcük ve biçim yoktur -"hiç kimseye" ait olmayan sözcük ve biçimler yani; dil tamamen ele geçirilmiş amaçlar ve vurgularla doldurulmuştur. Dilde yaşayan herhangi bir tekil bilinç için dil soyut bir normatif biçimler sistemi değildir, somut bir heteroglot dünya anlayışıdır. Tüm sözcükler bir mesleğin, bir türün, bir eğilimin, bir grubun, belirli bir yapıtın, belirli bir kişinin, bir kuşağın, bir yaş grubunun, günün ve saatin "tadına" sahiptir. Her sözcük, toplumsal olarak yüklü hayatını sürdürmekte olduğu bağlamın ve bağlamların tadını alır; tüm sözcükler ve biçimler amaçlarla doludur. Sözcükte bağlamsal sezdirmeler (türe bağlı, belirli bir amaç güden, bireysel) kaçınılmazdır.

Canlı, toplumsal-ideolojik somut bir şey olarak, heteroglot bir kanı olarak dil, bireysel bilinç açısından, kişinin kendisi ve öteki arasındaki sınır çizgisinde durur. Dilde sözcük yarı yarıya bir başkasının sözcüğüdür. Konuşucu sözcüğü kendi amacıyla, kendi vurgusuyla doldurduğunda, sözcüğü kendi anlamsal ve anlatımsal niyetine uyarlayarak temellük ettiğinde sözcük "kişinin kendisinin" olur. Bu temellük anının öncesinde, sözcük nötr ve gayri şahsi bir dilde var olmaz (sonuçta, konuşucu sözcüklerini bir sözlükten seçip almaz!) başka insanların ağızlarında, başka insanların bağlamlarında, başka insanların amaçlarına hizmet ederek var olur: Kişi sözcüğü işte oradan almalı ve kendinin kılmalıdır. Üstelik, bütün sözcükler herkes için, bu temellük edilmeye, bu zaptedilip özel mülkiyete dönüştürülmeye aynı ölçüde kolayca boyun eğmez: çoğu sözcük inatla direnir, diğerleri ise, kendilerini temellük eden ve artık onla-

rı telaffuz eden kişinin ağzında tuhaf tınlayarak yabancı kalır; kendilerini temellük eden kişinin bağlamına maledilemezler ve bu bağlamın dışında kalırlar; sanki kendilerini konuşucunun istemine karşı tırnak içine almışlardır. Dil, konuşucunun amaçlarının özel mülkiyetine serbestçe ve kolayca geçen nötr bir araç değildir; başkalarının amaçlarıyla dolar -hatta gereğinden fazla dolar. Gaspedilmesi, kişinin kendi amaçlarına ve vurgularına boyun eğmeye zorlanması zor ve karmaşık bir süreçtir.

Bu âna dek, edebi dilin soyut-dilsel (lehçebilimsel) bir bütünlüğü olduğu varsayımı temelinde ilerledik. Ama edebi bir dil bile, asla kapalı bir lehçe değildir. Bizzat edebi dilin kapsamı içinde, gündelik-söyleşi dili ile yazı dili arasında zaten az ya da çok keskin biçimde tanımlanmış bir sınır bulunmaktadır. Türler arasındaki ayrımlar çoğunlukla lehçebilimsel ayrımlarla çakışır (sözgelimi, on sekizinci yüzyılın yüksek -Slav Kilisesi'ne ait- ve düşük -konuşmaya özgü- türleri); son olarak, belirli lehçeler edebiyatta meşrulaştırılabilir ve dolayısıyla belirli ölçüde, edebi dil tarafından temellük edilebilir.

Edebiyata girip, edebi dil tarafından temellük edilirlerken lehçeler bu yeni bağlamda, kapalı toplumsal-dilsel sistemler olma niteliğini kuşkusuz yitirir, biçimsizleşirler ve aslında, basitçe lehçeyken oldukları şey olmaktan çıkarlar. Öte yandan, bu lehçeler, edebi dile girip, edebi dil içerisinde kendi lehçebilimsel esnekliklerini, başka-dilliliklerini muhafaza ederken, edebi dili biçimsizleştirme etkisi yaratırlar; keza edebi dil de, daha önce olduğu şey olmaktan, kapalı bir toplumsal-dilsel sistem olmaktan çıkar. Edebi dil, tıpkı kendisinin gerçekleştiricisi olan eğitimli kişinin dilsel bilinci gibi, son derece ayrıksı bir fenomendir; içerisinde, sözün amaçsal çeşitliliği *[razrıorecivost']* (kapalı bir sistem olarak her canlı lehçede mevcut olan çeşitlilik), dil çeşitliliğine *[raznojazycie]* dönüşür; sonuçta ortaya çıkan, tek bir dil değil, diller diyalogudur.

Son derece gelişkin bir düzyazı sanatına sahip bir halkın ulusal edebi dili, özellikle de söz konusu düzyazı sanatının zengin ve gerilim-yüklü dilsel-ideolojik bir tarih barındıran romansı bir düzyazı olması durumunda, aslında, yalnızca ulusal heteroglossia'nın

değil, aynı zamanda Avrupa heteroglossia'sının makrokozmunu da yansıtan örgütlü bir mikrokozmostur. Edebi bir dilin bütünlüğü, tekil, kapalı bir dil sisteminin bütünlüğü değil, birbirleriyle ilişki kuran ve birbirlerini karşılıklı onaylayan (aralarından yalnızca biri dar anlamda şiirsel dil olan) muhtelif "diller"in son derece özgül bütünlüğüdür. Edebi dilde metodolojik sorunun özgün doğasını oluşturan da tam olarak budur..

Somut toplumsal-ideolojik dil bilinci, yaratıcı hale gelirken -yani, edebiyat biçimine bürünerek etkin hale gelirken- kendisinin ihlal edilemez ve tartışma götürmez tekil, üniter bir dil olmadığını, heteroglossia tarafından önceden kuşatılmış olduğunu keşfeder. Etkin edebi dilsel bilinç her zaman ve her yerde (yani, edebiyatın bizim için tarihsel olarak ulaşılabilir olduğu tüm dönemlerde) dille değil, "dillerle" karşılaşır. Bilinç kendisini kaçınılmaz olarak, *bir dil seçme* zorunluluğuyla karşı karşıya bulur. Bilinç, her edebi-dilsel edimle birlikte, kendisini etkin bir şekilde heteroglossia'nın ortasında konumlandırmak, heteroglossia'nın içinde hareket etmek ve bir yer işgal etmek zorundadır; başka bir deyişle, kendisine bir "dil" seçer. Bir insanın bu dil seçme etkinliğini duyumsamaması için, kendi dilinin ihlal edilemez olduğundan kuşku duymaması, kendi dilinin önceden belirlenmiş olduğuna inanmanın rahatlığı içinde olması için, kapalı bir ortamda, yazının ya da düşüncenin olmadığı, toplumsal-ideolojik oluşun sunduğu haritaların dışındaki bir ortamda yaşaması gerekir.

Ama böyle bir insan bile, aslında tek bir dille değil, dillerle uğraşır -sadece, bu dillerin işgal ettiği yerler sabit ve tartışma götürmezdir, birinden öbürüne geçiş önceden belirlenmiştir ve düşünce sürecine kapalıdır; bu diller farklı odalarda yaşıyor gibidir. Kişinin bilincinde birbirleriyle çatışmazlar, onları koordine etmeye, bu dillerden birine başka bir dilin gözüyle bakmaya yönelik hiçbir girişim söz konusu olmaz.

Dolayısıyla, okuma yazması olamayan, herhangi bir şehir merkezinden kilometrelerce uzaktaki bir köylü, naif bir biçimde devinimsiz ve kendisi için sarsılmaz bir gündelik dünyaya gömülür, ama yine de, muhtelif dil sistemlerinde yaşar: bir dilde Tanrı'ya dua

eder (Slav Kilisesi), başka bir dilde türkü söyler, bir üçüncüsünde ailesiyle konuşur ve bir kâtip aracılığıyla yerel otoritelere dilekçe yazdırdığında ise, yine bir dördüncü dilde konuşmaya çalışır (resmi-okuma yazma dili, "evrak" dili). Tüm bunlar, soyut toplumsal-lehçebilimsel işaretleyiciler açısından bile *farklı dillerdir.* Ama bu diller, köylünün dilsel bilincinde diyalojik olarak koordine edilmemişlerdir; köylü birinden diğerine, düşünmeden otomatik olarak geçer: Her biri tartışmasız şekilde yerli yerindedir ve her birinin yeri tartışmasızdır. Köylü henüz, bir dile (ve bu dile tekabül eden dünyaya) başka bir dilin gözüyle bakamaz (yani, gündelik yaşamın diline ve gündelik dünyaya duanın veya türkünün diliyle bakamaz ya da tam tersi).[16]

Köylümüzün bilincinde dillerin kritik bir karşılıklı-canlanması oluşmaya başlar başlamaz, bu dillerin yalnızca farklı diller olmakla kalmayıp, haddi zatında birbirlerini renklendiren diller oldukları kesinlik kazanmaya başlar başlamaz, bu dillerden kopartılamaz olan ideolojik sistemlerin ve dünya görüşlerinin birbirleriyle çatıştıkları, hiçbir şekilde barış ve huzur içinde yaşayamadıkları belirginlik kazanır kazanmaz, bu durumda, bu dillerin ihlal edilemezlik ve önbelirlenmişlik nitelikleri de son bulur ve aralarından insanın bu diller arasındaki konumunu etkin bir şekilde seçme gereksinimi ortaya çıkar.

İbadetin dili ve dünyası, türkünün dili ve dünyası, emek ve gündelik yaşamın dili ve dünyası, yerel otoritelerin özgül dili ve dünyası, şehre yeni göç etmiş işçilerin yeni dili ve dünyası -tüm bu diller ve dünyalar huzurlu ve yarı ölü bir denge halinden er ya da geç çıkıp kendi içindeki söz çeşitliliğini sergilemiştir.

Kuşkusuz, etkin edebi dilsel bilinç, edebi dilin dışında olduğu kadar bizzat içinde de daha değişken ve kapsamlı bir heteroglossia ile karşılaşır. Sözcüğün biçemsel yaşamına ilişkin herhangi esaslı bir inceleme bu temel olgudan hareketle işe koyulmak durumundadır. Karşılaşılan heteroglossia'nın mahiyeti ve kişinin bu heteroglossia'da kendisini konumlandırma araçları, sözcüğün süreceği so-

16. Kuşkusuz, kasıtlı olarak basitleştirmekteyiz: Gerçek yaşamda bir köylü bunu belli bir ölçüde yapabilirdi, yaptı da.

mut biçemsel yaşamı belirler.

Şair, üniter ve tekil bir dil ve üniter, monolojik olarak kapatılmış bir sözce fikrini kabul ettiği sürece bir şairdir. Bu fikirler, şairin çalıştığı şiirsel türlere içkindir. Gerçek bir çelişki durumunda şairin kullanımına açık konumlanma araçlarını bunlar belirler. Şair, kendi dili üzerinde bütünlüklü, tek-kişilikli bir hegemonya varsaymak zorundadır, dilinin boyutlarının her biri için eşit ölçüde sorumluluk üstlenmeli ve her birini kendi ama sadece kendi amaçlarına tabi kılmalıdır. Her sözcük, şairin *anlamını* dolaysız ve dolayımsız olarak ifade etmek zorundadır; şair ve sözü arasında mesafe bulunmamalıdır. Anlam, amaçlı tek bir bütün olarak dilden türemelidir: Dil çeşitliliği bir yana, katmanlaşmalarının, söz çeşitliliğinin hiçbiri, şiirsel yapıtında hiçbir temel şekilde yansıtılmamalıdır.

Şair bunu başarmak için, sözcükten başkalarının amaçlarını soyup çıkarır, dilin amaçlı somut düzeyleriyle olan bağlarını ve özgül bağlamlarla bağlantılarını yitirmiş olan sözcükleri ve biçimleri kullanır yalnızca (ve sadece bu şekilde kullanır). Şiirsel bir yapıtın sözcüklerinin arkasında, türlerin hiçbir tipik ve şeyleşmiş imgesinin duyumsanmaması gerektiği gibi (eldeki şiirsel tür hariç), mesleklerin, eğilimlerin, yönelimlerin de duyumsanmaması gerekir (şairin kendisinin seçmiş olduğu yönelim hariç); aynı şekilde, (şairin kendisinin üniter ve tekil dünya görüşü hariç) dünya görüşlerinin ve konuşan kişilerin tipik ve bireysel imgelerinin, alışkanlık haline gelmiş konuşma biçimleri veya tipik titremlerinin duyumsanmaması da gerekmektedir. *Yapıta giren her şey, kendisini Lethe"* ye *daldırmalı ve başka bağlamlardaki önceki yaşamını unutmalıdır: Dil yalnızca şiirsel bağlamlardaki yaşamını hatırlayabilir (ama böylesi bağlamlarda, somut anılar bile olasıdır).*

Kuşkusuz, sınırlı olsa da az çok somut bağlamlar alanı hep vardır ve şiirsel söylemde bu bağlamlarla kasıtlı olarak bağlantı kurulmalıdır. Ama bu bağlamlar tamamen anlamsaldır, deyim yerindeyse, soyut düzeyde vurgulanırlar; dilsel boyutlarında, gayri şahsidir ya da en azından, arkalarında duyumsanacak belirli somut bir dil-

* Yunan mitolojisinde, ölüler diyarında bulunan ve suyundan içenlere her şeyi unutturan bir nehir. (ç.n.)

sel özgüllük, belirli hiçbir konuşma tarzı vb. yoktur, toplumsal açıdan tipik hiçbir dilsel çehrenin (anlatıcının olası kişiliği) arkalarından kafasını uzatıp kendini göstermesi gerekmez. Her yerde, tek bir çehreyle karşılaşırız -her sözcüğün sanki kendisininmiş gibi hesabını veren yazar/yaratıcının dilsel çehresi. Her şiirsel sözcükten türeyen bu anlamsal ve vurgusal iplikçikler, çağrışımlar, ibareler, dokundurmalar, bağıntılar ne denli çok ve çeşitli olursa olsun, hepsine de tek bir dil, tek bir kavramsal ufuk yeterlidir; heteroglot toplumsal bağlamlara gerek yoktur. Dahası, bizzat şiirsel sembolün devinimi (sözgelimi, bir eğretilemenin açınlanması) tam da dilin bu bütünlüğünü, nesnesiyle dolayımsız bir tekabüliyeti varsayar. Konuşmanın toplumsal çeşitliliği, yapıtta ortaya çıkacak ve yapıtın dilini katmanlaştıracak olsaydı, yapıtın içindeki sembollerin hem normal gelişimini hem de etkinliklerini imkânsız kılardı.

Şiirsel türlerin ritmi, hissedilecek ölçüde bir katmanlaşmayı desteklemez. Ritm, (en dolayımsız ritmik birimler aracılığıyla) *bütünün vurgu sisteminin her boyutu arasında dolayımsız bir katılım yaratarak,* potansiyel olarak sözcükte barınan sözün ve kişinin toplumsal dünyalarını daha başlangıç aşamasında tahrip eder: Ne olursa olsun, ritm onlara kesin sınırlar koyar, açınlanmalarına veya maddileşmelerine izin vermez. Ritm, şiirsel biçemin ve bu biçemin ortaya koyduğu üniter dilin yüzeyinin bütünsel ve sımsıkı kapalı niteliğini daha da pekiştirmeye ve yoğunlaştırmaya hizmet eder.

Bu işlemin -dili öteki insanların amaçları ve vurgularıyla dolu tüm boyutlarından soyundurmanın, toplumsal heteroglossia'nın tüm izlerini ve dilin çeşitliliğini yok etmenin- sonucu olarak şiirsel yapıtta gerilim yüklü bir dil bütünlüğüne ulaşılır. Bu bütünlük naif olarak yalnızca şiirin, henüz dili ve ideolojisi katmanlaşmamış olan kapalı, üniter, ayrımlaşmamış bir toplumsal çevrenin sınırlarını aşmadığı son derece ender dönemlerinde mevcut olabilir. Çoğunlukla, bir yapıtın üniter şiirsel dilinin, kendisiyle zamandaş edebi dilin heteroglot ve dil açısından çeşitlilik sergileyen kaosundan kendini ayırarak doğuşuna aracılık eden şiddetli ve bilinçli bir gerilim gözlemleriz.

Şairin yol alma şekli tam anlamıyla böyledir. Düzyazı alanında

çalışan romancı ise (ve neredeyse her düzyazı yazarı) tamamen farklı bir patikaya dalar. Edebi ve edebi-olmayan dilin heteroglossia'sı ve dil çeşitliliğini, zayıflatmak yerine pekiştirerek kendi çalışmasına buyur eder (söz konusu heteroglossia ve dil çeşitliliğinin tikel özbilinciyle etkileşime girer). Aslında, romancı biçemini dilin bu katmanlaşması, dilin söz çeşitliliği ve hatta dil çeşitliliği sayesinde kurar ama aynı zamanda, kendi yaratıcı kişiliğinin bütünlüğünü ve (kuşkusuz başka düzeyde bir bütünlük olsa da) kendi biçeminin bütünlüğünü de korur.

Düzyazı yazarı, sözcükleri kendisine yabancı amaçlar ve tınılardan arındırmaya kalkışmaz, toplumsal heteroglossia'nın sözcüklerde gömülü tohumlarını yok etmez, her biri yapıtının nihai anlamsal çekirdeğinden, yani, kendi kişisel amaçlarının merkezinden farklı bir uzaklıkta bulunan sözcüklerin ve biçimlerin arkasından pırıldayan tipik dil özellikleri ve söylem tarzlarının (potansiyel anlatıcı-kişilikler) kökünü kazımaya kalkmaz.

Düzyazı yazarının dili kendisini, yazara ve yazarın nihai anlamsal somutlanışına az ya da çok yakınlık derecesine göre düzenler: Dilin belirli yönleri, yazarın anlamsal ve anlatımsal amaçlarını (şiirde olduğu gibi) doğrudan doğruya ve dolayımsız olarak ifade eder; dilin diğer yönleri ise, bu amaçları süzgeçten geçirir; düzyazı yazarı, bu sözcüklerin hiçbiriyle tamamen bütünleşmez, bunun yerine, her birini özel bir şekilde vurgular -esprili, ironik, parodik vb. bir şekilde[17]; başka bir grupsa, yazarın niyetlerini daha kapsamlı bir şekilde kırılmaya uğratarak, yazarın nihai anlamsal somutluğundan daha da uzak durabilir; son olarak, bir de, yazara ait hiçbir amaç taşımayan sözcükler bulunmaktadır: Yazar bu sözcüklerde *kendisini* ifade etmez (sözcüğün yazarı olarak) -bunun yerine, bu sözcükleri benzersiz birer söz-nesne olarak *sergiler,* sözcükler yazar için tamamen şeyleşmiş olarak işlev görür. Bu nedenle, dilin katmanlaşması -belirli dünya görüşlerinin, belirli eğilimlerin, belirli bireylerin, dilin toplumsal söylem çeşitliliği ve dil-çeşitliliğinin (lehçeler)

17. Başka bir deyişle, sözcükler onun değildir (tabii ki bunları dolaysız sözcükler olarak kabul etmemiz koşuluyla), ama ironik biçimde iletilmekte, sergilenmekte vb. olan şeyler olarak ona aittir, yani mizaha, ironiye, parodiye vs. uygun uzaklıklardan anlaşılan sözcükler olarak ona ait sözcüklerdir.

tür, meslek ve toplumsal temelli katmanlaşması- romana dahil olduğu andan itibaren, romanın içerisinde kendi özel düzenini tesis eder ve yazarın tasarladığı konuyu orkestralayan benzersiz bir sanatsal sisteme dönüşür.

Böylelikle, bir düzyazı yazarı kendisini, kendi yapıtının dilinden ve aynı zamanda, yapıtın farklı katmanları ve yönlerinden değişik derecelerde uzaklaştırabilir. Kendisini bütünüyle dile teslim etmeden dili kullanabilir, dile kendisine kısmen yabancı veya tamamen yabancı bir şey olarak yaklaşabilir ve aynı zamanda, dili eninde sonunda kendi amaçlarına hizmet etmeye zorlayabilir. Yazar (kendisini az ya da çok uzaklaştırdığı) belli bir dilde konuşmaz, bunun yerine, adeta dil *aracılığıyla* konuşur, her nasılsa az ya da çok maddileşmiş, nesnelleşmiş olan bir dille, adeta bir vantirilok rolünü üstlendiği bir tarzda konuşur.

Düzyazı yazarı bir romancı olarak, başkalarının amaçlarını kendi çalışmasının heteroglot dilinden dışlamaz, heteroglot dillerin ardındaki toplumsal-ideolojik kültürel ufukları (büyük ve küçük dünyaları) çiğnemez -aksine, bunları çalışmasına katar. Düzyazı yazarı, zaten başkalarının toplumsal amaçlarıyla dolmuş olan sözcükleri kullanır ve bu sözcüklerin, kendi yeni amaçlarına, ikinci bir efendiye hizmet etmelerini sağlar. Bu nedenle, düzyazı yazarının amaçları kırılmaya uğrayarak yön değiştirir; bu yön değişikliği, yazarın uğraştığı yön değiştirmiş, toplumsal-ideolojik olarak yabancı, zaten cisimleşmiş ve nesneleşmiş heteroglot dillerin bu yabancılık, cisimleşmişlik, nesneleşmişlik derecesine bağlı olarak *farklı açılardan* gerçekleşir.

Sözcüğün, başkalarının sözceleri ve dilleri arasındaki konumlanışı ve bu konumla bağlantılı tüm özgül fenomenler, romanın biçeminde *sanatsal* bir önem kazanır. Ses çeşitliliği ve heteroglossia romana girip, romanın içerisinde yapılanmış bir sanatsal sistem oluşturacak şekilde örgütlenir. Bir tür olarak romanı farklı kılan nitelik işte budur.

Bir tür olarak romanın özgüllüğüyle başa çıkabilecek herhangi bir biçembilim *sosyolojik bir biçembilim* olmak zorundadır. Romansı söylemin iç toplumsal diyalojizmi, söylemin somut toplum-

sal bağlamının açığa çıkartılmasını, tüm biçemsel yapısını, "biçimini" ve "içeriğini" belirleyen, ama dışarıdan değil içeriden belirleyen güç olarak açığa çıkartılmasını gerektirir; çünkü aslında, toplumsal diyalog söylemin tüm boyutlarında, söylemin "içerik"le bağlantılı olan yönlerinde olduğu kadar söylemin bizzat "biçimsel" yönlerinde de yankılanmaktadır.

Romanın gelişimi, diyalojik özün derinleşmesinin, diyalojinin artan kapsamının ve hassaslığının bir işlevidir. Diyaloga sokulmayan nötr, katı öğeler ("en sağlam hakikatler") giderek daha da azalır. Diyalog, en derin moleküler ve nihayet atomdan da küçük düzeylere iner.

Kuşkusuz, şiirsel dünya da toplumsaldır, ama şiirsel biçimler daha uzun toplumsal süreçleri, başka bir deyişle, toplumsal yaşamda açınlanmaları yüzyıllar süren eğilimleri yansıtır. Oysa, romansı sözcük, büyük bir hassaslıkla toplumsal atmosferin en ufak değişimleri ve titreşimlerini kaydeder; üstelik, bunu, bir bütün olarak, tüm boyutlarıyla yapar.

Heteroglossia romana girdiğinde, sanatsal bir işlemden geçer. Dili dolduran toplumsal ve tarihsel sesler, dile kendi somut kavramsallaştırımlarını sunan tüm sözcükler ve tüm biçimler, romanda, yazarın kendi çağının heteroglossia'sının ortasındaki farklı toplumsal-ideolojik konumunu dışavuran yapılanmış bir biçemsel sistem oluşturacak şekilde örgütlenir.

II

Gülmenin tarihinde Rabelais*

Gülmenin tarihini yazmak
son derece ilginç olurdu.
A. I. HERZEN

Rabelais'nin anlaşılmasının, etkisinin ve yorumlanmasının dört yüz yıllık tarihi, bizzat gülmenin tarihiyle yakından bağlantılıdır.

Rabelais'nin çağdaşları, hatta aslında tüm on altıncı yüzyıl insanları, her nasılsa yazarımızı anlamış ve değerini bilebilmişti. Bunu, Rabelais'nin yapıtlarının on altıncı yüzyılda ve on yedinci yüzyılın ilk çeyreğinde birçok kereler basılması kadar, beyanları günümüze dek varlığını korumuş olan çağdaşlarının ve ardıllarının fikirlerinden biliyoruz. Rabelais'nin yapıtları yalnızca hümanist çevrelerde, saray çevresinde ve yüksek burjuvazide takdir toplamamıştı. Rabelais'nin daha genç çağdaşlarından biri, ünlü tarihçi Etienne

* M. M. Bakhtin, *Rabelais and His World* (Rabelais ve Dünyası), (Indiana University Press, 1984) s. 59-144'den alınmıştır; çeviri: Helene Iswolsky.

Pasquier, Ronsard'a yazdığı bir mektupta Rabelais hakkında şöyle diyordu: "Aramızda, Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel'de* zekice komiklik yaparak *(en folastrant sagement)* halkın sevgisini ne kadar çok kazandığını (*gaigna de grâce parmy le peuple)* bilmeyen yok."[1]

Rabelais'nin etkisinin sayısız ve derin izleri ve yapıtından esinlenen taklitlerin sayısı, o dönemde Rabelais'nin insanlar tarafından anlaşılıp sevildiği gerçeğini en açık biçimde kanıtlıyor.[2] On altıncı yüzyıl düzyazı yazarlarının neredeyse tümü (Bonaventure Des Périers, Noël du Fail, Guillaume Boucher, Jacques Tahureau), Rabelais'den sonra (ya da daha doğru bir deyişle, romanlarının ilk iki cildinin yayımlanmasından sonra) az ya da çok Rabelaisci olmuşlardı. Rabelais'nin etkisi, döneminin tarihçileri tarafından (Pasquier, Brantôme) göz ardı edilmediği gibi, Protestanlık savunucuları ve risalecilerince de dikkate alınmıştı (Pierre Viret, Henri Estienne ve diğerleri). On altıncı yüzyıl edebiyatı, tabir caizse, Rabelais'yle sona erdi: Politik yergi alanında, dünya edebiyatının en iyi politik yergilerinden biri sayılan ve engizisyona karşı yönelmiş olan olağanüstü *İspanyol Catholikon' un Erdemlerine ilişkin Menippos Yergisi'* yle[3] (1594) ve yüksek edebiyat (belles lettres) alanında da 1612'de Béroalde de Verville'nin[4] *Başarının Yolu*'yla sona ermişti. Yüzyılın sonuna damgasını vuran bu yapıtların her ikisi de, Rabelais'nin etkisinin izlerini taşır; aralarındaki farklılıklara rağmen,

1. Etienne Pasquier, *Lettres,* 2. Cilt; alıntı Lazare Sainéan, *L'Influence et la Réputation de Rabelais (Interprètes, lecteurs et imitateurs),* Paris, J. Gamber, 1930, s. 100'den.

2. Rabelais'nin yapıtının takdir edilmesi, yorumlanması ve etkisinin tarihi dört yüz yıl boyunca olgusal bakış açısından bir hayli iyi bir şekilde incelenmiştir. *Revue Rabelaisienne* (1903'ten 1913'e değin) ve *Revue du Seizième Siècle*'deki (1913'ten 1932'ye değin) uzun bir dizi değerli makalenin dışında bu tarihi konu alan iki özel kitap bulunmaktadır: Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les ages,* Paris, le Divan, 1923; Lazare Sainéan, *L'Influence et la Réputation de Rabelais (Interprètes, lecteurs et imitateurs),* Paris, J. Gamber, 1930. Bu kitaplar ayrıca Rabelais'nin çağdaşlarının yorumlarına da yer vermektedir.

3. *Satyre Menippee de la Vertue du Catholikon d'Espagne,* Der., Frank Oppeln, 1884, 1594 tarihli ilk baskıdan yeniden basılmıştır.

4. Béroalde de Verville, *Le moyen de parvenir, oeuvres contenants la raison de ce qui a été, est et sera,* Charles Royer'in yorumlan, değişkeleri ve sözcük açıklamalarıyla, Paris, 1876.

imge dokuları neredeyse Rabelaisci bir grotesk yaşamla doludur. Bağımsızlıklarını korurken bir yandan da Rabelais'nin etkisini farklı biçimlerde barındırmayı başaran önemli yazarlar dışında, kendi dönemlerinin vakayinamelerinde hiçbir bağımsız kayıt bırakmayan çok sayıda önemsiz taklitçiye rastlarız.

Başarı ve itibarın Rabelais'ye tam da *Pantagruel*'in yayımlanmasını izleyen ilk birkaç ayda bir anda gelmiş olduğunu vurgulamak gerekir.

Peki ama, Rabelais'nin kazandığı bu itibar, çağdaşların hayranlık dolu ama kesinlikle şaşkınlık içermeyen yorumları ve romanının, o dönemin büyük ciddi edebiyatı üzerindeki -eğitimli hümanistler, tarihçiler, politik ve dini risaleciler ve son olarak da bu denli çok taklitçi üzerindeki- muazzam etkisi ne anlatır?

Rabelais'nin çağdaşları, Rabelais'nin yapıtını canlı ve hâlâ güçlü bir geleneğin artalanı çerçevesinde kavramışlardı. Rabelais'nin biçeminden ve imgelerinden değil yapıtının güçlü yapısı ve başarısından etkilenmişlerdi. Rabelais'nin dünyasının bütünlüğünü algılamış, yazarın dünyasının on yedinci yüzyılda heterojen, on sekizinci yüzyıldaysa tümüyle aykırı görünecek olan öğelerini bir araya getiren temel ilişkileri ve bağlantıları kavramışlardı. Bizim gözümüze böylesine farklı görünen tüm bu öğelere tek bir mantığın hâkim olduğunu bildikleri için de, romanın sıradan, kaba saba, edepsiz, bilgiçlik taslayan ve maskaraca konuşmaları kadar yemek sohbetlerinde ifade edilen sorunların ve fikirlerin yüksek düzeyi de ilgilerini çekmişti. Ayrıca, Rabelais'nin imgeleriyle folk gösteri biçimleri arasındaki bağı, bu imgelerin cümbüşünü, çevrelerine derinden derine sızan karnaval atmosferini güçlü bir biçimde hissetmişlerdi.[5] Başka bir deyişle, o dönemde insanlar aynı dünya görüşüyle, tek bir büyük biçemle beslenmekte olduklarından Rabelaisci estetik ve ideolojik dünyanın bütünlüğüyle düzenini, Rabelais'nin biçeminin tutarlılığını ve bu biçemi oluşturan tüm öğelerin ahengini kavramışlardı. Rabelais'nin yapıtlarının on altıncı yüzyılda ve müteakip yıllarda değerlendirilmesindeki temel farklılık budur. Çağdaşlan bu tek büyük biçemi kavramıştı; oysa sonraki iki yüzyı-

5. (Bkz. a.g.e. dn. 2, J. Boulenger, s. 17 ve L. Sainean, s. 20).

lın insanları, bu biçemi, tuhaf bir bireysel aykırılık olarak veya bir tür gizli bir şifre, yazarın döneminin olay ve kişilerine atıf sistemi içeren bir kriptogram olarak görmeye başladı.

Rabelais'nin çağdaşlarının tepkisi naif ve içgüdüseldi. Daha sonraki kuşaklar için açık bir soru olarak kalan birçok şey, on altıncı yüzyıl insanı için hiçbir belirsizlik taşımıyordu. Bizim sorularımızı yanıtlayabilmeleri mümkün değildi elbette çünkü bu sorular onlar için henüz mevcut değildi.

Rabelais'nin taklitçilerinin yapıtlarında, Rabelaisci biçemin ilk çözülme belirtilerini görürüz. Sözgelimi, Des Periers'in ve özellikle de Noel du Fail'in yapıtlarında Rabelaisci imgeler ucuzlamıştır; hem sulandırılmışlardır hem de türün ve kuralların karakterine bürünmeye başlamışlardır. Evrenselcilikleri büyük ölçüde zayıflamıştır. Söz konusu imgeler yergi amacına hizmet etmeye başladığında ise, bu çözülme sürecinin başka bir boyutu belirginlik kazanır. Bu durumda, zıt değerler barındıran imgenin pozitif kutbunun zayıflaması söz konusu olur. Grotesk, soyut bir fikri aydınlatmak amacıyla kullanıldığında, mahiyeti de kaçınılmaz olarak çarpıtılır. Groteskin özü tam da yaşamın çelişkili ve çift taraflı bütünlüğünü sergiler. Olumsuzlama ve ölüm (yaşlının ölümü), onaylamadan, yeni ve daha iyi bir şeyin doğumundan ayrılmaz temel bir evre olarak içerilir. Grotesk imgenin maddi bedensel altyapısı (yiyecek, şarap, cinsel organın gücü, bedenin uzuvları) son derece olumlu bir nitelik taşır. Bu ilke zafer kazanır, çünkü nihai sonuç hep bolluk, artıştır.

Soyut fikir, grotesk imgenin bu mahiyetini çarpıtır. Ağırlık merkezini "ahlâki" bir anlama dönüştürür. Dahası, imgenin altyapısını negatif (olumsuz) öğeye teslim eder. Abartı, bir karikatür olur çıkar. Bu sürecin başlangıcına, erken dönem Protestan yergide ve daha sonraları yukarıda değindiğimiz "Menippos Yergisi"nde rastlanabilir. Ama çözülme burada hâlâ başlangıç aşamasındadır. Soyut bir fikre hizmet etmek üzere seçilmiş grotesk imgeler hâlâ çok güçlüdür; yazarın niyetlerinden bağımsız olarak ve bazen bu niyetlere karşı kendi mantıklarını yürütürler.

Fischart'ın Almanca'ya, *Affenteurliche und Ungeheurliche*

Geschichtsklitterung (1575) diye grotesk bir başlıkla yaptığı serbest *Gargantua* çevirisi, bu çözülmeyi açığa vuran ilginç bir belgedir.

Fischart ahlâkçı bir Protestan'dı; edebi yapıtları "grobianism" ile bağlantılıydı. Alman grobianismi kökenlerinde Rabelais ile ilişkiliydi. Bu ekolün temsilcileri, maddi bedensel yaşam imgelerini grotesk gerçekçilikten miras almışlardı. Folk festival ve karnaval biçimlerinin doğrudan etkisi altındaydılar; dolayısıyla bedensel imgelere, özellikle de yeme ve içmeye ilişkin imgelere dair belirgin bir şişirmeciliğin (hyperbolism) etkisini taşıyorlardı. Abartı (exaggeration) hem grotesk gerçekçiliği hem de folk festival biçimlerini karakterize ediyordu: Sözgelimi, on altıncı ve on yedinci yüzyılların Nuremberg karnavallarında düzinelerce insan dev sosisler taşıyordu. Bununla birlikte, grobianistlerin (Dedekind, Scheidt, Fischart) ahlâki ve politik fikirleri, bu imgelere edepsizlik gibi olumsuz bir yananlam kazandırmıştı. *Grobianus'una* yazdığı sunuş yazısında Dedekind[6], çocuklarını alkolizmden tiksindirerek caydırmak için sarhoş kölelerini çocuklarına sergileyen Lacedemonianyalılara değinir. Bu bir tiksinti veya korku uyandırma amacı Aziz Grobianus ve grobianistlere ilişkin imgelerde Fischart tarafından da güdülür. Böylece, imgenin pozitif doğası, yergisel alay (istihza) ve ahlâki kınamaya yönelik negatif amaç uğruna kurban edilir. Bu yergi, *taşralı* (*bürger*) ve Protestan bir bakış açısından kaleme alınmıştı ve miskinlik, pisboğazlık, sarhoşluk ve ahlâksızlık çamuruna batmış feodal soyluluğa *(junker*) karşı yönelmişti. Kısmen de olsa, Fischart'ın serbest Rabelais çevirisinin temelini, tam da (Scheidt'in etkisi altındaki) bu grobianist bakış açısı biçimlendirmişti.[7]

Ama Rabelaisci imgeler yüzyıllık yaşamlarını, Fischart'ın hayli basit fikirlerinden bağımsız olarak sürdürdü. Maddi bedensel imgelere (özellikle de yeme ve içmeye ilişkin imgelere) dair şişirme-

6. Dedekind: *Grobiana Libri tres* (birinci basım 1549, ikinci basım 1552). Dedekind'in kitabı Almancaya Fischart'ın hocası Kaspar Scheidt tarafından tercüme edilmiştir.

7. "Kısmen" diyoruz çünkü Rabelais'nin romanının çevirisinde Fischart katı anlamda bir grobianist değildir. Karl Marx on altıncı yüzyıl grobian edebiyatına ilişkin keskin ama haklı bir eleştiri kaleme almıştı. Bkz. K. Marx: "Moralizing Criticism and Critical Morals", içinde K. Marx ve F. Engels, *Works,* 4. Cilt, s. 291-295.

cilik, Fischart'ın çevirisinde daha da arttı. Tüm bu abartıların içsel simgeselliği, aynen orijinal metinde olduğu gibi, büyümeye, üretkenliğe, dolup taşan bir bolluğa ilişkindir. Bu imgeler silip süpüren ve üreten altyapıyı sergiler. Maddi bedensel ilkenin kendine özgü festival niteliği de korunur. Soyut fikir, imgenin derinliklerine nüfuz etmez ve onun düzenleyici ilkesine dönüşmez. Keza gülme de, henüz tümüyle alaya (istihzaya) dönüşmemiştir; hâlâ görece bütünsel bir nitelik taşır ve yaşama sürecinin her iki kutbuyla da ilişkisini muhafaza eder. Doğum ve yenilenmenin muzaffer tınıları hâlâ duyulabilir. Dolayısıyla, soyut olan, henüz, Fischart'ın çevirisindeki tüm imgeler üzerinde hâkimiyet kurmamıştır, ama imgeleri, bir noktaya kadar, ahlâki bir vaazın eğlendirici ilavesine dönüşmüştür. Gülmenin anlamını değiştiren bu süreç ancak daha sonra tamamlanabilirdi ve türler hiyerarşisinin kurulmasıyla, bu hiyerarşide gülmenin yeriyle yakından ilişkiliydi.

Ronsard ve Pleyad sanatçı topluluğu, türler hiyerarşisinin mevcudiyetine çoktan kanilerdi. Antikiteden ödünç alman ama Fransız topraklarında değişen bu teori, hemen kök salamazdı elbette. Pleyad topluluğu bu sorunlar bakımından hâlâ liberal ve demokratikti. Üyeleri Rabelais'ye hürmetle yaklaşıyordu ve onu gerçek değeriyle takdir edebiliyordu; özellikle de Du Bellay ve Baif. Ama yazarımızın gördüğü bu büyük takdir ve dilinin Pleyad topluluğu üzerindeki güçlü etkisi, türler hiyerarşisindeki yeriyle çarpıcı bir çelişki sergiliyordu; yeri hepsinin altındaydı, neredeyse edebi sınırların dışındaydı. Ama bu hiyerarşi henüz sadece soyut ve bulanık bir fikirden ibaretti. Hâlâ bazı toplumsal, politik ve ideolojik dönüşümlerin gerçekleşmesi gerekiyordu; hiyerarşinin türlerin karşılıklı bağlantılarını ifade edip düzenleyici bir güç olabilmesi için, okuyucu ve edebi uzman çevrelerinin ayrışması ve daralması gerekiyordu.

Bu sürecin on yedinci yüzyılda tamamlandığını biliyoruz, ama on altıncı yüzyılda bile etkisini hissettirmeye başlamıştı. Rabelais'nin sırf eğlendirici ve şen şakrak bir yazar olarak değerlendiril-

mesi daha o zamandan şekillenmeye başlamıştı. Bunun, *Don Kişot*'u uzun bir süre hafif edebiyatın eğlence kitapları arasında yer alan Cervantes'in de yazgısı olduğunu biliyoruz. On altıncı yüzyılın sonunda Rabelais daha da aşağılara, yüksek edebiyatın alt sınırlarına kadar düştü ve sonunda bu sınırların dışına itildi.

Rabelais'den kırk yaş küçük olan Montaigne denemelerinde şöyle yazıyordu: "Sırf eğlendirici yapıtlara (*simplement plaisants)* gelince, yeni kitaplar arasında Boccaccio'nun *Decameron*'unu, Rabelais'yi ve Jean Second'un *Basia*'sını, şayet bu kategori altında kabul edilebilirlerse tabii, bizi eğlendirmeye değer addediyorum *(dignes qu'en s'amuse)."* [8]

Ama Montaigne'in "sırf eğlendirici" tanımı hâlâ, edebi yapıtlara yakıştırılan ve on altıncı, on yedinci yüzyıllarda çoğu kez bu yapıtların başlıklarına eklenen "eğlendirici" *(plaisant*), "neşeli" *(joyeux),* "oyalayıcı" *(recréatif)* gibi sıfatlara ilişkin eski anlayışla yeni anlayış arasındaki ayrım çizgisinde bulunuyordu.[9] Eğlendirici ve neşeli kavramının kapsamı Montaigne için henüz daralmamıştı ve düşük, seviyesiz, yersiz bir şey niteliğine bürünmemişti. Montaigne'in kendisi *Denemeler'*inin başka bir bölümünde şöyle diyordu: "Şahsen, beni eğlendiren eğlenceli ve hafif kitaplan veya içimi rahatlatıp bana hayatımı ve ölümümü nasıl düzenleyeceğim *(à regler ma vie et ma mort)* konusunda öğütler veren kitapları beğeniyorum en çok." (1. Kitap, 38. Bölüm)

Kelimenin tam anlamıyla yüksek edebiyat *(belles lettres)* yapıtlarının tümü arasında Montaigne'in tam da eğlendirici ve neşeli olan kitaplan tercih ettiği bu satırlardan da açıkça anlaşılıyor; çünkü iç rahatlatan ve öğütler veren kitaplar sözüyle, edebi değeri olan yapıtları değil, felsefi, teolojik yapıtları ve her şeyden önce de kendi *Denemeler'* ine benzeyen yapıtları (Marcus Aurelius, Seneca, Plutark) kastediyor. Yüksek edebiyatı temelde eğlendirici, neşeli, güldürücü

8. Montaigne, *Denemeler,* II. Kitap, 10. Bölüm. Bu pasaj 1580 civarında kaleme alınmıştır.

9. Sözgelimi, on altıncı yüzyılın dikkat çekici kitaplarından birinin başlığı şöyledir: Bonaventure Des Périers, *Nouvelles recréations et joyeux Devis,* "New Recreations and Gay Conversations" (Yeni Eğlenceler ve Neşeli Söyleşiler).

bir edebiyat türü olarak kabul ediyor.[10] Bu anlamda, (Montaigne) hâlâ bir on altıncı yüzyıl insanıdır, ama yaşamın ve ölümün düzenlenmesi sorununun daha o zamandan kesin bir biçimde neşeli gülmenin alanının dışına çıkartılması da karakteristiktir. Boccaccio gibi Rabelais de "eğlendirici olmaya değerdir" ama yaşamı ve ölümü düzenleyen birtakım iç rahatlatıcılar ve öğüt vericilerden biri değildir kesinlikle. Oysa, Rabelais kendi çağdaşlarının gözünde tam da iç rahatlatan ve öğüt veren biriydi. Rabelais ve çağdaşları bu sorunları neşe düzeyinde, gülme düzeyinde değerlendirmeyi hâlâ beceriyordu.

Rabelais, Cervantes ve Shakespeare gülmenin tarihinde önemli bir dönüm noktasını temsil eder. Rönesans'ı on yedinci yüzyıldan ve bu yüzyılı izleyen dönemden ayıran çizgilerin böylesine kesin bir biçimde çizildiğini başka hiçbir yerde göremeyiz.

Rönesans'ın gülme anlayışı kabaca şu şekilde tanımlanabilir: Gülmenin derin felsefi bir anlamı vardır, bir bütün olarak dünyaya ilişkin, tarih ve insana ilişkin temel hakikat biçimlerinden biridir; dünyaya dair özel bir bakış açısıdır; dünya yeni bir şekilde görülür, ama ciddi bir bakış açısından görüldüğünden daha derinliksiz değil (hatta belki de daha derinlikli). Bu nedenle, gülme evrensel sorular ortaya atan yüksek edebiyatta ciddiyet kadar kabul görür. Dünyanın bazı temel yönlerine ancak gülme aracılığıyla ulaşılabilir.

On yedinci yüzyılın ve müteakip yılların gülme karşısındaki tutumu şöyle tanımlanabilir: Gülme evrensel, felsefi bir biçim değildir. Toplumsal yaşamın tek tek ve tipik tekil olgularına gönderme yapabilir yalnızca. Önemli ve temel olan komik olamaz. Tarih ve tarihi temsil eden kişiler de -krallar, generaller, kahramanlar- komik bir şekilde resmedilemez. Komiğin alanı dar ve özgüldür (özel ve toplumsal erdemsizlikler); dünyaya ve insana dair temel hakikat gülmenin diliyle ifade edilemez. Bu nedenle, gülmenin edebiyatta-

10. *Plaisant* (takılma) sıfatı, on altıncı yüzyılda, türlerinden bağımsız olarak, genelde tüm yüksek edebiyata atfediliyordu. Rönesans'ın bakış açısından, eski dönemlerin en kayda değer yapıtı *Roman de la Rose* idi. 1527'de Clément Marot dünya edebiyatının bu büyük eserinin bir noktaya kadar modernleşmiş bir uyarlamasını yayımladı ve bunu da şu sözcüklerle övüyordu: "C'est le plaisant livre du 'Roman de la Rose"'.

ki yeri yalnızca aşağı türlere, özel bireylerin yaşamını ve alt toplumsal tabakaları resmeden türlere özgüdür. Gülme hafif bir eğlence veya ahlâksız ve aşağı kişilerin yararlı toplumsal cezalandırılma biçimidir.

Rönesans, gülme karşısındaki tutumunu tam da edebi yaratım ve takdir pratiğinde sergiliyordu. Ama gülmeyi evrensel, felsefi bir biçim olarak onaylayan teorik fikirler de yok değildi. Gülmeye ilişkin bu teori, neredeyse münhasıran antik kaynaklara yaslanıyordu. Bizzat Rabelais romanının dördüncü kitabının, büyük ölçüde bir gülme teorisyeni olarak o sıralarda önemli bir role sahip olan Hippokrates'e dayanan eski ve yeni önsözlerinde bu gülme teorisini geliştirmişti. Hippokrates'in etkisi yalnızca, tıbbi risalesinde neşeli ve mutlu bir ruh halinin hastalıkla savaşan hekim ve hasta açısından taşıdığı öneme ilişkin söylediklerinden kaynaklanmıyordu." "Hipokratik roman"a da dayanıyordu. Bu, gülüşünde dışavurulduğu şekliyle Demokritos'un "deliliği"ne ilişkin olarak "Hippokrates'in Aforizmaları"na yapılmış (kurmaca nitelikte) bir eklemeydi. "Hipokratik roman"da Demokritos'un gülmesi felsefi bir nitelik taşıyordu; insanın yaşamına, tanrılarla ve ölümden sonraki yaşamla ilgili yersiz korku ve umutlara karşı yönelmişti. Burada Demokritos kendi gülüşünü bütüncül bir felsefeye, erkekliğe/güce ulaşarak uyanan bir insanın ruhsal önermesine dönüştürüyordu. Hippokrates sonunda onunla aynı fikre ulaşıyordu.

"Hipokratik roman"da gülmenin şifa verici gücüyle ilişkili öğreti, Rabelais'nin önce öğrenci olduğu daha sonra da ders verdiği Montpellier Tıp Okulu'nda özel bir takdir ve kötü bir şöhret kazanmıştı. Bu okulun üyesi olan ünlü hekim Laurent Joubert 1560'da tipik bir başlık taşıyan özel bir çalışma yayımladı: *Traité du Ris, contenant son essence, ses causes et ses mervelheus effeis, curieusement recherchés, raisonnés et observés par M. Laur. Joubert* ("gülmenin M. Laur. Joubert tarafından merakla araştırılan, tartışılan ve gözlemlenen özü, nedenleri ve olağandışı etkilerini içeren bir inceleme"). Joubert 1579'da Paris'te *La cause morale de Ris, de l'excel-*

11. Özellikle de, Rabelais'nin yukarıda zikredilen önsözlerde dokundurmada bulunduğu "Salgınların ("Epidémies") altıncı cildinde.

lent et très renommé Démocrite, expliquée et termoignée par ce divin Hippocrate en ses Epitres ("yüce Hippokrates'in havari mektuplarında açıklayıp tanıklık ettiği seçkin ve çok ünlü Demokritos'un gülüşünün ahlâki kaynağı") başlığını taşıyan başka bir inceleme yayımladı. Bu çalışma aslında "Hipokratik roman"ın son kısmının Fransızca uyarlamasıydı.

Gülme felsefesine ilişkin bu inceleme her ne kadar Rabelais 'nin ölümünden sonra yayımlanmış olsa da, Rabelais'nin Montpellier'de bulunduğu sırada bu okulda geçerli olan ve onun gülmenin tedavi edici gücü ve "neşeli hekim" anlayışını belirleyen düşünceler ve tartışmaların gecikmiş bir yankısıydı.

Rabelais'nin döneminde gülme felsefesinin ikinci kaynağı ise Aristoteles'in ünlü formülüydü[12]: "Tüm canlı yaratıklar arasında yalnızca insana bahşedilmiştir gülme." Bu formül, büyük bir yaygınlık ve daha geniş bir anlam kazandı: Gülme, diğer yaratıkların sahip olmadığı, ulaşamadığı, insanın en yüksek tinsel ayrıcalığıdır. Bilindiği gibi, bu yorum Rabelais'nin *Gargantua'ya* giriş şiirinin son dizelerini oluşturur:

> Mieux est de ris que larmes escrire.
> Par ce que rire est le propre de l'homme.[13]

Ronsard bile bu deyişi daha genel biçimiyle hâlâ kullanmaktadır; Belleau'ya atfettiği şiirinde şu dizelere rastlarız:

> Dieu qui soubz l'homme a le monde soumis,
> A l'homme seul, le seul rire a permis
> Pour s'esgayer et non pas a la beste,
> Qui n'a raison ny esprit en la teste.[14]

Aristoteles'e göre, bir bebek doğumunun kırkıncı gününden önce

12. *De Anima*, 3. Kitap, 10. Bölüm.
13. Gözyaşındansa gülme hakkında yazmak daha iyi,
Zira gülme insanın doğasında var.
14. Dünyayı insana bahşeden Tanrı,
Ne aklı ne de tini olan hayvana değil de,
Sırt insana İhsan etti gülmeyi
Neşelensin diye,

gülmeye başlamaz ve ancak gülmeye başladığı andan itibaren insan olur. Rabelais ve çağdaşları da, Plinly'nin, yalnızca tek bir insanın, Zerdüşt'ün, doğar doğmaz gülmeye başladığı yolundaki sözlerinden haberdarlardı; bu, Zerdüşt'ün kutsal bilgeliğinin belirtisi olarak yorumlanıyordu.

Son olarak, Rönesans'ın gülme felsefesinin üçüncü kaynağı Lucian, özellikle de Lucian'ın ölüler krallığında gülen Menippos imgesidir. Lucian'ın yapıtı, *Menippos ya da Ölüler Diyarına İniş,* Rabelais üzerinde ya da daha doğrusu *Pantagruel*'de Epistemon'un cehenneme yaptığı yolculuk episodu üzerinde temel bir etkiye sahip olmuştu. Rabelais'yi etkileyen bir başka önemli çalışma da, yine Lucian'ın *Diyaloglar* başlıklı yapıtıydı.

Diyaloglar' dan birkaç tipik alıntı yapalım:

> "Menippos, Diogenes sana şu öğütte bulunuyor: Eğer gülmenin fani konuları yavanlaşmaya başlarsa, aşağıya gelip çok daha zengin malzemeler bul; şu an bulunduğun yerde, hep bir nebze belirsizlik var; bundan sonrası konusunda kim tümüyle emin olabilir sorusu kendini dayatacak daima. Burada benim gibi güven içinde gülebilirsin." (Diogenes ile Pollux)[15]

> "Peki tamam, Menippos; diyelim ki bağımsızlığını terk ettin; açık sözlülüğünü, kayıtsızlığını, neşeliliğini, şakalarını da. Burada başka hiç kimse şaka yapamaz ki..." (Charon, Hermes ve muhtelif gölgeler)[16]

> Charon: Hermes, bu Kinik'i nereden buldun? Yolda çıkardığı yaygara neydi öyle! Herkes dövünüp sızlanırken o diğerleriyle dalga geçip gülüyor, hem de şarkı söylüyordu.
>
> Hermes: Ah, Charon, yolcunu çok az tanıyorsun! Sapına kadar bağımsızlık o: kimseye aldırmıyor. Menippos bu. (Charon ve Menippos)[17]

Lucian'ın bu gülen Menippos imgesinde, gülmenin ölüler diyarı ve

15. Lucian, *Works,* çeviri, H. W. Fowler ve F. G. Fowler. 4 cilt. Oxford Univ. Press, 1905. 1. Cilt, s. 107. Clarendon Press, Oxford'un izniyle alınmıştır.
16. A.g.y., s. 122.
17. A.g.y., s. 144.

ölümle, ruhun özgürlüğü ve konuşma özgürlüğüyle bağlantısını vurgulayalım.

Rabelaisci gülme felsefesinin en yaygın üç antik kaynağıdır bunlar. Yalnızca Joubert'in incelemesini etkilemekle kalmayıp, zamanın edebiyat ve hümanist çevrelerinde gülmenin anlamı ve erdemiyle ilgili fikirleri de etkilemişlerdi. Bu üç kaynağın hepsi de, gülmeyi şifa ve hayat veren evrensel felsefi bir ilke olarak tanımlar; onlara göre gülme, Montaigne'in sadece ciddi şekillerde yorumladığı, "yaşamın düzenlenmesi" ile ilgili temel felsefi sorunlarla bağlantılıdır.

Rabelais ve çağdaşları kuşkusuz, başka kaynaklarda dile gelen -Athenaeus, Macrobius ve diğerleri- antik gülme anlayışından da haberdardı. Homeros'un tanrıların yıkılmaz, yani ezeli ebedi gülmesine dair ünlü sözlerini biliyorlardı. Saturnalia törenlerinde gülmenin özgürlüğüne dayanan Roma geleneğinden, zafer marşları ve önemli kimselerin cenaze törenlerinde gülmenin oynadığı rolden haberdarlardı.[18] Özellikle Rabelais bu kaynakları sık sık zikreder.

Bu noktada, Rönesans için (tıpkı yukarıda sözü edilen antik kaynaklar için olduğu gibi) gülmenin tipik özelliğinin tam da, olumlu, hayat verici, yaratıcı anlamının kabul edilmesi olduğunu

18. H. Reich, özellikle de pantomimlerdeki, antik özgürlük ve alay geleneğiyle ilgili olarak kayda değer malzeme sunar. Ovid'in *Tristia*'sından ilgili dizeleri alıntılar. Ovid, pantomime özgü özgürlük geleneğine ve pantomimde müsamaha gösterilen uygunsuzluklara atıfta bulunarak uçarı dizelerini mazur gösterir; nükteli kısa şiirlerinde kuraldışılıklarım zafer resmigeçitleri sırasında imparator ve generallerle alay edilmesi geleneğini anımsatarak mazur gösteren Martial'dan alıntılar yapar. Reich, altıncı yüzyıl retorikçisi Choricius'un Rönesans'ın gülme savunusuna koşut, ilginç pantomim savunusunu analiz eder. Choricius'un pantomimi savunurken, her şeyden önce gülmeyi savunması gerekmişti. Choricius, Hıristiyanların, pantomimin yol açtığı gülmenin şeytana ait olduğu yollu suçlamalarını tartışır ve insanın konuşma ve gülme becerisiyle hayvanlardan farklılaştığı sonucuna ulaşır. Homeros'ta tanrılar güler ve Afrodit "tatlı tatlı gülümser". Havari Lycurgus gülmeye adanmış bir heykel yapıp ona tanrıların armağanı adını verdi. Choricius bir örnek aktarır: pantomim yardımıyla bir sakatın iyileşmesi ve yol açtığı gülme. Choricius'un savunusu, birçok açıdan on altıncı yüzyıldaki gülme savunusuna, özellikle de bu savununun Rabelais'ci çeşidine benzer. Choricius şöyle der: Gülme anlayışının evrensel karakterini vurgulayalım bir kez daha; gülme, insanı hayvandan ayırır, ilahi kökenlidir ve bir de, tıbbi tedavi ile, şifa bulmayla bağlantılıdır. (Bkz. H. Reich, *Der Mimus, ein literarentwicklungsgeschichtlicher Versuch,* Berlin, 1903, s. 52-55, 185. ve 207. d.n.).

bir kez daha vurgulayalım. Bu, Rabelaisci gülme teorisini, Bergson'un anlayışı da dahil olmak üzere, gülmenin çoğunlukla olumsuz işlevlerini ön plana çıkaran daha sonraki gülme felsefesi teorilerinden kesin bir biçimde ayırır.[19]

Antik gelenek, gülmeye ilişkin edebi geleneğin bir savunusunu sunan ve bu geleneği hümanist fikirler alanına yerleştiren Rönesans için, temel bir anlam taşır. Rönesansa özgü estetik gülme pratiğine gelince, bu pratik her şeyden önce, folk mizahına ilişkin ortaçağ kültürünün gelenekleri tarafından belirlenmiştir. Ama bu geleneklerin Rönesans koşullarında doğrudan doğruya sürdürüldüğünü görmeyiz; Rönesans'ta tamamen yeni ve daha üstün bir varoluş aşamasına girerler. Ortaçağ'da folk mizahı yüksek ideoloji ve edebiyatın resmi alanının dışında var olmuş ve gelişmişti, ama tam da gayri resmi varoluşundan dolayı, olağandışı bir radikalizm, özgürlük ve acımasızlık taşıyordu. Bir taraftan, gülmeyi yaşam ve ideolojinin her resmi alanında yasaklamış olan Ortaçağ, bir taraftan da ona bu alanlar dışında olağandışı serbest ve kuralsız olma ayrıcalığını bahşetmişti: pazar meydanında, bayramlarda, karnavalesk eğlence edebiyatında. Ortaçağ gülmesi, bu ayrıcalıkları yaygın olarak kullanmayı biliyordu.

En radikal, en evrensel ve aynı zamanda en neşeli biçimiyle gülme, Rönesans döneminde, folk kültürünün derinliklerinden doğdu; tarihte yalnızca bir kereliğine, elli veya altmış yıllık bir dönem boyunca (muhtelif ülkelerde ve muhtelif dönemlerde) ortaya çıktı, halka özgü (bayağı) diliyle yüksek edebiyat ve yüksek ideolojinin alanına girdi. Sözgelimi Boccaccio'nun *Decameron*'u, Rabelais'nin ve Cervantes'in romanları, Shakespeare'in piyesleri ve komedileri gibi dünya edebiyatının başyapıtlarının yaratımında temel bir rol oynadığı anlaşılıyordu. Resmi ve gayri resmi edebiyat ara-

19. Gülmenin yaratıcı gücü anlayışı, aynı zamanda diğer antik uygarlıklarca da biliniyordu. Mısırlı bir simyacının üçüncü yüzyıla ait olan ve Leiden'de muhafaza edilen papirüsünde, dünyanın yaratımı ilahi gülmeye atfedilir:"... Yaradan güldüğünde, dünyayı yönetmek için yedi tanrı doğdu... Kahkahalarla güldüğünde her yer aydınlandı... ikinci kez güldüğündeyse, sular yaratıldı ve yedinci gülüşünden ruh ortaya çıktı." (Bkz. Reinach, "Le Rire rituel", *Cultes, Mythes et Religions,* Paris, 1908, 4. Cilt, s. 112-113).

sındaki surlar, kaçınılmaz olarak çökmekteydi, özellikle de bu surlar, en önemli ideolojik alanlarda dilleri ayırmaya -Latinceyi konuşulan dillerden ayırmaya- hizmet ettiği için. Konuşulan dilin edebiyat ve belirli ideolojik alanlar tarafından kullanılmaya başlaması, bu sınırları silip süpürecek ya da en azından zayıflatacaktı.

Ortaçağ'ın feodal ve teokratik düzeninin çözülmesiyle bağlantılı birtakım başka etkenler de, resmi ve gayri resmi alanların kaynaşmasına katkıda bulundu. Yüzyıllardır şekillenmiş olan ve insanların yaratıcılığını gayri resmi biçimlerde, sözlü anlatım veya gösterilerde korumuş olan folk mizah kültürü artık edebiyatın ve ideolojinin yüksek düzeyine çıkıp onu döllendirebilirdi. Daha sonra, mutlak monarşi ve yeni bir resmi düzenin oluşum dönemlerinde, folk mizahı türler hiyerarşisinin daha düşük bir düzeyine düştü. Burada, yerleşip yaygın kökenlerinden koptu, ucuzladı, daraldı ve yozlaştı.

Bin yıllık folk mizahı birdenbire Rönesans edebiyatına girdi. Bu bin yıllık gülme, edebiyatı güçlendirmekle kalmayıp, kendisini de hümanist bilgi ve ileri edebiyat teknikleriyle pekiştirdi. Sözgelimi, Rabelais'de ortaçağ soytarısının konuşmasını ve maskesini, folk ve karnaval neşesini, demokratik papazın saygısızlığını, şarlatanın konuşması ve jestlerini görürüz -hepsi de, hümanist ilimle, hekimin bilimi ve pratiğiyle, politik deneyimle birleşmiştir. (Yazar, DuBellay biraderlerin sırdaşı olarak, dünya işlerinin gizlerine vakıf olur). Bu yeni bileşimde, ortaçağa özgü gülme değişmeye yazgılıydı. Popüler niteliği, radikalizmi ve özgürlüğü, yalınlığı ve maddiliği neredeyse doğal güçler olmaktan çıkıp bir sanatsal farkındalık ve kararlılık haline aktarıldı. Başka bir deyişle, ortaçağ gülmesi, gelişiminin Rönesans aşamasında yeni bir özgür ve eleştirel *tarihsel* bilincin ifadesi oldu. Bu niteliği ise ancak, yeni potansiyellerin tomurcukları ve filizleri ortaçağ döneminde hazırlanmış olduğundan kazanabilmişti. Peki ama, bu ortaçağ mizah kültürünün biçimleri nasıl gelişmişti?

Belirttiğimiz üzere, Ortaçağ'da gülme, ideolojinin tüm resmi alanlarının ve toplumsal ilişkilerin tüm resmi, katı biçimlerinin dışında kalmıştı. Gülme, dinsel kültten, feodal törenler ve devlet törenlerinden, adabımuaşeretten ve tüm yüksek spekülasyon türlerinden dışlanmıştı. Hoşgörüsüz, tek yanlı bir ciddiyet havası, resmi ortaçağ kültürünün tipik özelliğiydi. Ortaçağ ideolojisinin içerdikleri -çilecilik, kasvetli kadercilik, günah, ceza, ıstırap, baskıcılığı ve sindiriciliğiyle feodal rejimin karakteri- bu öğelerin tümü, buz gibi taşlaşmış bu ciddiyet havasını belirlemiştir. Doğruyu, iyiyi, temel ve anlamlı olan her şeyi ifade etmeye uygun yegane havanın bu olduğu sanılıyordu. Bu ciddiyetin öğeleriyse korku, korkuyla karışık dinsel saygı ve alçakgönüllülüktü.

Hıristiyanlık daha ilk dönemlerinde gülmeyi yasaklamıştı. Tertullian, Cyprian ve John Chrysostom antik gösterilere karşı, özellikle de pantomim ve pantomimcinin şakalarına ve gülmeye karşı dinsel öğütler vermişlerdi. John Chrysostom şakalar ve gülmenin Tanrı'ya değil şeytana ait olduğunu bildirmişti. Bir Hıristiyana yalnızca sürekli ciddiyet, nedamet ve günahlarından duyduğu keder yakışırdı.[20] Arîlere karşı verilen savaş boyunca Hıristiyanlar, pantomim öğelerini -şarkı, jestler, gülme- dini ibadetlere bulaştırmakla suçlanmışlardı.

Ama resmi kilise ideolojisinin bu hoşgörüsüz ciddiyeti, kanonlaşmış ritüel ve adabımuaşeretten çekip çıkarılmış olan neşe, gülme ve jestlerin meşrulaştırılmasını zorunlu kıldı. Böylece, resmi biçimlere paralel saf gülme biçimleri yaratıldı.

Aynı zamanda, antikiteden miras kalan belirli dinsel kültler Doğu'dan ve bazı durumlarda da yerel pagan ayinlerinden, özellikle de bereket ayinlerinden etkilendi. Neşe ve gülmenin esasları bu biçimlerde mevcuttur. Vaftiz, evlilik ve diğer dini ibadet törenlerinde olduğu kadar toplu ayinler ve cenaze törenlerinde de bunlara rastlanabilir. Ama bu esaslar arıtılıp yumuşatılmıştır.[21] Kiliseye yakın

20. Bkz. Reich, a.g.e. d.n. 18, s. 116 vd.

21. Mecazın tarihi bu açıdan hayli ilginçtir. Mecazların neşeli, şen şakrak tonu, kilise piyeslerinin belli unsurlarının gelişimine yol açmıştır (bkz. Léon Gautier, *Histoire de la Poésie Liturgique, I (Les Tropes*), Paris, 1886). Ayrıca, J. P. Jacobsen, *Essai sur les origines de la comédie en France au Moyen age,* Champion, Paris, 1910.

bir bölgede icra edilecek olduklarında, izine tabidirler. Bu saf gülme ayinlerine, resmi kültlere paralel olarak izin veriliyordu.

Eğitmenler ve düşük konumdaki papazlar tarafından St. Stephen yortusunda, Yılbaşı'nda, Holy Innocents yortusunda, Epiphany* yortusunda ve St. John yortusunda kutlanan "deliler bayramı" *(festa stultorum, fatuorum, follorum)* bunun tipik örneklerindendir. Bu kutlamalar başlangıçta kiliselerde yapılıyor ve tamamen meşru bir nitelik taşıyorlardı. Daha sonralarıysa, yalnızca yarı-meşru bir niteliğe büründüler ve Ortaçağ'ın sonunda kiliselere tamamen yasaklandılar, ama karnaval âlemlerine ve eğlencelere karıştıkları sokaklarda ve meyhanelerde var olmaya devam ettiler. Deliler bayramı, Fransa'da özel bir inatçılık ve hayatta kalma gücü gösterdi *(fête des fous).* Bu yortu aslında, içerdiği maskeli balolar ve açık saçık danslarla resmi kültün bir parodisi ve taklidiydi. Alt ruhban sınıfın bu kutlamaları özellikle Yılbaşı'nda ve Epiphany'de şiddetleniyordu.

Deliler bayramının neredeyse tüm ritüelleri, muhtelif kilise ritüelleri ve simgelerinin grotesk aşağılanışından ve maddi bedensel düzeye aktarılmasından ibarettir: Sunakta yiyip içme ve içkili seks alemleri, açık saçık jestler, soyunma. Bu ritüellerden bazılarını daha sonra analiz edeceğiz.[22]

Belirttiğimiz gibi, bu kutlama Fransa'da sebatkârlıkla muhafaza edilmişti. 1444'te Paris İlahiyat Fakültesi'nin bir genelgesinde yortu için özel bir savunu yayımlanmıştı. Deliler bayramını savunanlar, bayramın ne yaptıklarını çok iyi bilen atalar tarafından Hıristiyanlığın ilk çağında icat edildiği gerçeğine değiniyorlardı. Savunma ayrıca, bayramın ciddi değil tamamen alaycı bir nitelik taşıdığının altını çiziyordu. Böylesine neşeli bir eğlence "ikinci doğamız olan ve insanda içkin gibi görünen delilik kendisini en azından yılda bir kez özgürce açığa vurabilsin diye" gereklidir. "Zaman zaman kapaklarını açıp hava almasına olanak tanımazsak şarap fıçıları çat-

* Mecusîlerin Hazreti İsa'yı görmek için Bethlehem'e gelmelerini kutlayan ve Ocak ayının 6'sına rastlayan yortu, (ç.n.)

22. Deliler bayramı ile ilgili olarak bkz. F. Bourquelot, *l'Office de la Fête des fous,* Sens, 1859; H. Villetard, *Office de Pierre de Corbeil*, Paris, 1907 ve *Remarques sur la fête des fous,* Paris, 1911.

lar. Biz insanlar da, pek sağlam yapılmamış fıçılarız ve içimizdeki bilgelik şarabı dindarlık ve Tanrı korkusundan müteşekkil sabit bir fermentasyon halinde kaldığı takdirde çatlarız. Bozulmaması için hava almasına izin vermeliyiz. Belirli günlerde çılgınlığa izin vermemizin nedeni de bu, böylece, Tanrı'ya daha büyük bir şevkle hizmet etmeye devam edebiliriz."

Bu dikkat çekici savunuda, delilik ve çılgınlık, yani gülme, doğrudan doğruya "insanın ikinci doğası" olarak tanımlanır, yekpare Hıristiyan kültü ve ideolojisiyle karşıtlığı ortaya konur.

İnsanın ikinci doğası gülme için bir kanal açma ihtiyacı yaratan, tam da resmi ciddiyetin tek yanlı karakteriydi. "Deliler bayramı" en azından yılda bir kez, gülme için bir boşalım kanalı sağlıyordu; onunla bağlantılı maddi bedensel ilke böylece eksiksiz bir özgürlüğe sahip oluyordu. Burada, ortaçağ insanının ikinci festival yaşamının açık seçik onaylanışı mevcuttu.

Deliler bayramındaki gülme, Hıristiyan ritüeli ve Kilise'nin hiyerarşisine karşı soyut ve tümüyle olumsuz bir dalga geçme değildi elbette. Olumsuz alaycı öğe, muzafferane bir tema olan bedensel yeniden üretim ve yenilenme temasına derinden derine kök salmıştı. Gülmekte olan, "insanın ikinci doğası", kendisini resmi kültte ve ideolojide ifade edemeyen bedensel altyapıydı.

Yukarıda alıntıladığımız ilginç savunu on beşinci yüzyıla aittir. Ama benzer fikirlerin daha önceki dönemlerde ifade edildiğine de rastlarız. Dokuzuncu yüzyılın ağırbaşlı Fulda başrahibi Rabanus Maurus, *coena Cypriani*'nin bir özet versiyonunu hazırlamıştı. Bunu da, *ad jocunditatem,* yani sırf eğlence amacıyla Kral II. Lothar'a ithaf etmişti. Maurus atıf mektubunda, *coena*'nin neşeli ve küçük düşürücü anlatım tarzını şu argümanlarla haklı çıkarmaya çalışır: "Tıpkı Kilise'nin iyi ve kötü insanlar barındırması gibi, bu şiir de kötülerin konuşmalarını barındırıyor." Ağırbaşlı din görevlisinin bu "kötü insanları", insanların "ikinci deli doğası"na tekabül ediyordu. Daha sonraları, Papa XIII. Leo da benzer bir formül önerdi: "Kilise ilahi ve insani unsurlardan oluştuğu için, aynen *Eski Ahid'in Eyüp Kitabı*'nda söylendiği gibi, insan unsuru eksiksiz bir dürüstlükle ifşa edilmelidir."

Ortaçağ'ın başlarında folklorik gülme yalnızca orta sınıfa sızmakla kalmayıp, kilisenin en yüksek çevrelerini bile etkisi altına almıştı. Rabanus Maurus bir istisna değildi. Folk mizahının çekimi, genç feodal hiyerarşinin hem ruhban sınıfı hem de ruhban sınıfı dışındaki tüm düzeylerinde güçlüydü. Bu şöyle açıklanabilir:

1. Yedinci, sekizinci ve dokuzuncu yüzyılların resmi dini ve feodal kültürü hâlâ zayıftı ve tam olarak şekillenmemişti.
2. Folk kültürü güçlüydü ve göz ardı edilmesi imkânsızdı; bazı öğeleri propaganda amacıyla kullanılmak durumundaydı.
3. Roma Saturnalia geleneği ve Roma'nın meşrulaşmış diğer folk mizahı biçimleri hâlâ canlıydı.
4. Kilise, Hıristiyan bayramlarının zamanlarını (Hıristiyanlaştırılmaları düşüncesiyle) yerel pagan ayinlerine uyarlamıştı ve bu kutlamalar gülme kültleriyle ilişkilendirilmişti.
5. Genç feodal sistem hâlâ görece ilericiydi ve bu nedenle, görece popüler bir mahiyetteydi.

Bu nedenlerle, folk mizahına yönelik görece hoşgörülü bir tutum geleneği bu erken dönemde oluşturulabilmişti. Bu gelenek, giderek daha fazla kısıtlamaya maruz kalmasına rağmen yaşamaya devam etti. İzleyen dönemlerde (on yedinci yüzyıla değin), gülme savunusunu eski din adamlarının ve ilahiyatçıların otoritesine dayandırmak adet oldu.

On yedinci ve on sekizinci yüzyılların *facetiae* (nükteli söz), anekdot ve şaka yazarları ve derlemecileri genellikle, ortaçağ alimleri ve ilahiyatçılarından alıntılar yapıyordu. Sözgelimi, mizah edebiyatının en eksiksiz antolojilerinden biri olan *Jocorum et seriorum libri duo*'yu derlemiş olan (birinci baskısı 1600, son baskı 1643) Melander çalışmasını, kendisinden önce *facetiae*'ler yazmış olan düzinelerce ünlü alim ve ilahiyatçının adını sıralayarak sunar. En iyi Almanca *Schwänke* derlemesi ise ünlü bir vaiz olan rahip Johannes Pauli tarafından *Gülme ve Ciddiyet (Schimpf und Ernst)* başlığıyla yapılmış ve ilk baskısı 1522'de yayımlanmıştı. Pauli yazdığı önsözde bu çalışmanın amacını tanımlarken, deliler bayramının sa-

vunusunda daha önce aktarılan benzer bir fikri dile getirir. Pauli, bu kitabı "manastırlara kapanan ruhani çocukların zihinlerini eğlendirmek ve dinlendirmek için okuyacakları bir şeyleri olabilsin" diye derlemiştir, çünkü Pauli'e göre "ciddi bir ruh haliyle yaşamak her zaman mümkün değildir".

Bu tür yorumların amacı (buna başka birçok yorumu da ekleyebiliriz), kilisenin alanı civarında gülmeyi açıklayıp bir şekilde haklı çıkarmak, "kutsal parodi"yi *(parodia sacra),* yani kutsal metinler ve ayinlerin parodisini haklı çıkarmaktı. Bu parodilere yönelik suçlamalar da yok değildi. Deliler bayramına ilişkin yasal kısıtlamalar birçok kez ilan edilmişti. Toledo Konseyi'nin getirdiği en eski yasak, yedinci yüzyılın birinci yarısında yürürlüğe girmişti. Fransa'da deliler bayramına getirilen son yasal yasak ise, 1552'de Dijon Parlamentosu'nun aldığı karardı -ilk kınamadan dokuz yüzyıldan fazla bir süre sonra. Bu dokuz yüzyıl boyunca, bayramın yarı yasal koşullarda kutlanmasına devam edildi. En son Fransız kutlaması, Rouen'de *Societas cornardorum* tarafından düzenlenen karnaval tarzında bir törendi. (Bu törenlerden birinde, 1540'ta Rabelais'nin adı zikredilmiş ve şölende ilahi yerine "Gargantua'nın Chronicale"i okunmuştu.)[23] Böylece, Rabelaisci gülme, ana rahmine, antik ritüel ve gösteri geleneğine dönmüş görünüyordu.

Deliler bayramı, kilise civarındaki ortaçağ festival gülmesinin en renkli ve sahici dışavurumlarından biridir. Bir başka dışavurumu ise, Meryem'in bebek İsa ile Mısır'a kaçışını kutlayan "eşek bayramı"dır. Her ne kadar, bir bebekle genç bir kız içinde yer alsa da, bu bayramın merkezinde ne Meryem ne de İsa bulunur. Merkezdeki karakter, eşek ve anırmasıdır. Özel "eşek ayinleri" kutlanır. Bu ayin hakkında ağırbaşlı kilise azası Pierre Corbeille tarafından hazırlanan bir *officium* (program) günümüze kalmıştır. Ayinin her parçasına komik bir anırma ("aiai") eşlik eder. Dinsel törenin sonunda, alışıldık dua yerine rahip, anırmayı üç kez tekrarlar, son Amin'in yerini de aynı anırma almıştır. Eşek, aynı zamanda hem küçük düşüren hem yeniden hayat veren maddi bedensel altyapının en eski ve değişmez simgelerinden biridir. Bu bağlamda, Apule-

23. On altıncı yüzyılda bu derneğin malzemesiyle iki antoloji yayımlanmıştır.

ius'un "Altın Eşek"ini, antikitenin yaygın eşek-pantomimlerini ve son olarak, Assisi'li Francis efsanelerindeki bedensel altyapı simgesi olarak eşek imgesini anımsamak yeterli.[24] "Eşek bayramı" bu temanın en eski örneklerinden biridir.

"Deliler bayramı" ve "eşek bayramı", gülmenin başrolde olduğu özel kutlamalardır. Bu anlamda, yakın akrabaları karnaval ve *charivari*'ye* benzer. Ama gülme, Ortaçağ'ın tüm diğer Kilise bayramlarında dini törenin popüler, pazar meydanı yönünü düzenleyerek az ya da çok önemli bir rol oynadı. Maddi bedensel ilke olarak gülme, bayramla sabit bir ilişki barındırıyordu; esasen bir festival gülmesiydi. Şimdi, öncelikle *risus paschalis'e* değinelim. Paskalya zamanı boyunca gülme ve şakaya kilisede bile izin veriliyordu. Rahip, vaiz kürsüsünden eğlendirici öyküler anlatabiliyor ve şaka yapabiliyordu. Büyük perhiz dönemi yasını takiben papaz, cemaatinin neşeli gülmesini şen şakrak bir yenilenme olarak teşvik edebiliyordu. "Paskalya gülmesi" olarak adlandırılmasının nedeni de budur. Yapılan şakalar ve anlatılan öyküler özellikle maddi bedensel yaşamla ilgili oluyordu ve karnaval tipindeydi. Gülme izni, et yeme ve (Büyük Perhiz boyunca yasaklanan) cinsel ilişkiye yeniden başlama izniyle aynı zamanda veriliyordu. *Risus paschalis* geleneği, on altıncı yüzyılda Rabelais'nin döneminde hâlâ canlıydı.[25]

"Paskalya gülmesi"nin yanı sıra, bir de "Noel gülmesi" vardı. Paskalya neşesi çoğunlukla eğlendirici masallar ve anekdotlar içerirken, Noel gülmesi neşeli şarkılarda dışavuruluyordu. Son derece dünyevi bir içerik barındıran bu şarkılar kiliselerde işitiliyordu; bazı İlâhiler, dünyevi, hatta sokak ezgileriyle söyleniyordu. Sözgelimi, korunmuş olan bir *Magnificat* notası, bu dinsel şarkının, soytarıca sokak zırvalaması havasıyla söylendiğinin kanıtıdır. Bu gelenek özellikle Fransa'da korundu. Manevi içerik, dünyevi ezgilerle

24. Eşek imgesinin kalıcılığı ve özgül anlamı Rus edebiyatında sergilenir: İsviçre'de "bir eşeğin anırması" Prens Myshkin'i uykusundan uyandırır, onu, yabancı bir toprak ve yaşamla barıştırır (Dostoyevsky: *Budala).* Eşek ve anırması, Blok'un şiiri "Gece Bahçesi"nin önde gelen imgelerinden biridir.

* Düğünden sonra kap kacak ile yapılan gürültü, (ç.n.)

25. Bkz. J. P. Schmidt: *De risu paschalis,* Rostock 1847 ve S. Reinach, *Le Rire rituel,* a.g.e. d.n. 19, 4. Cilt, s. 127-129. Hem Paskalya hem de Noel gülmesi, popüler Roma Saturnalia geleneğiyle bağlantılıdır.

ve maddi bedensel alçalma öğeleriyle birleştiriliyordu. Yeninin doğuşu teması organik olarak, eskinin neşeli ve küçük düşürücü bir düzeyde ölümü temasıyla, karnavala özgü soytarıca alaşağı etme imgeleriyle bağlantılıydı. Fransız *Noel'inin* daha sonraları devrimci sokak şarkısının en popüler türlerinden biri haline gelmesinin nedeni de budur.

Alçaltıcı ve yenileyici bir ilke olarak gülme ve maddi bedensel öğe, kilisenin dışında veya civarında düzenlenen diğer festivallerde, özellikle de yerel bir nitelik taşıyanlarda temel rol oynuyordu. Bu yerel kutlamalar eski pagan kutlamalarının öğelerini kendi bünyesinde yoğurmuştu ve bu öğeler bir Hıristiyan ikamesi temsil ediyordu. Bir kilisenin takdisini (ilk massler*) ve koruyucu aziz bayramını kutlayan eğlenceler böyledir. Yerel panayırlar genellikle o dönemde gem vurulmamış oburluklar ve içkili orjilerin eşlik ettiği her tür halk eğlencesiyle birlikte gerçekleştiriliyordu.[26] Yeme ve içme de, ölüyü anma töreninin temel özelliği sayılıyordu. Mezarları kilisede bulunan hamileri ve hayırseverleri anmak için papazlar ziyafetler düzenleyip onların anısına içki içiyordu *("poculum charitatis*" veya *"charitas vini"* diye bilinir). Kvedlinburg Manastırı'na ait bir kayıt, ruhban sınıfının düzenlediği ziyafetin ölüyü besleyip memnun ettiğini açıkça ifade eder: *plenius inde recreantur mortui.* İspanyol Dominikanları *viva el muerto* (yaşasın ölüler) gibi tipik zıtlıklar içeren sözlerle kadeh kaldırıp ölen hamilerinin anısına içerlerdi.[27] Bu örneklerde, neşe ve gülme bir tören niteliği taşır ve maddi bedensel altyapının karmaşık bütünlüğünde ölüm ve doğum (yaşamın yenilenmesi) imgeleriyle bileşir.

Belli bayramlar, kutlandıkları mevsime bağlı olarak özel bir nitelik kazanırdı. Aziz Martin ve Aziz Michael'in sonbahar bayramları cümbüşvari bir nitelik taşıyordu ve bu azizler de şarap imali hâ-

* Mass: Katolik kiliselerinde ekmek ve şarabın takdisi ayini; Aşai Rabbani; bu ayine mahsus müzik.

26. Burada vurgulanan, oburluk ve sarhoşluğu kanatları altına alan *töreler* değil, oburluk ve sarhoşluğun "tüm dünya için bir bayram" şeklinde, maddi bolluk, büyüme ve yenilenmenin zaferi şeklinde simgesel ütopik bir anlam kazandıkları gerçeğidir.

27. Bkz. Fr. W. Ebeling, *Flögel's Geschichte des Grotesk-Komisctıen,* birinci basım, Leipzig, 1862, s. 254.

mileriydi. Bazen azizin bireysel özellikleri, aşağılayıcı ritüellerin ve gösterilerin gelişimine hizmet ederdi. Sözgelimi, Marsilya'da kutlanan Aziz Lazarus bayramında atlar, katırlar, eşekler, boğalar ve sığırlarla geçit törenleri yapılıyordu. İnsanlar maske takıp sokaklarda ve meydanlarda "büyük dans"ı icra ediyordu *(magnum tripudum).* Muhtemelen bu, Lazarus'un maddi bedensel topografik bir yananlam barındıran (bedenin alt kısmını temsil eden) cehennem efsaneleri halkasına bağlı olmasından kaynaklanıyordu.[28] Lazarus ayrıca, ölüm ve dirilme temasıyla da ilgiliydi. Bu bayramın antik yerel pagan kutlamalarının bazı öğelerini kapsamasının nedeni de budur.

Gülme ve bedensel ilke birçok başka içki partisinde, özel kutlamalarda veya halka açık eğlencelerde de meşrulaşmıştı.

Karnaval ve büyük perhiz arifesine özgü gülme[29] konusuna zamanı gelince tekrar döneceğiz. Ama burada, kutlama gülmesinin zamanla ve mevsim dönümleriyle olan temel bağlantısını bir kez daha vurgulamalıyız. Krallar bayramının takvimsel boyutu, kilisenin dışındaki popüler gülme biçiminde canlandırılıp hayata geçirilmişti. Burada, mevsim değişiklikleriyle, güneş ve ayın evreleriyle, bitki örtüsünün ölümü ve dirilmesiyle ve tarım mevsimlerinin birbirini izlemesiyle olan bağlantı ön plana çıkıyordu. Bu ardışıklıkta yeni veya yenileyen her şey, yaklaşmakta olan her şey olumlu bir öğe olarak vurgulanır. Ve bu öğe de, daha geniş, daha derin bir anlam kazanır: İnsanların daha mutlu bir geleceğe, daha adil bir toplumsal ve ekonomik düzene, yeni bir hakikate dair umutlarını ifade eder. Bayramın neşeli boyutu, tıpkı Roma Saturnalia'larının Altın Çağ'a dönüşü bildirmeleri gibi, genel bir maddi zenginlik, eşitlik ve özgürlükten oluşan daha mutlu bir geleceği ifade ediyordu. Dolayısıyla, ortaçağ bayramı adeta Janus'un iki yüzünü barındırıyordu. Resmi, dinsel yüzü geçmişe dönüp mevcut düzeni onaylıyordu, pazar meydanındaki halka ait yüzü ise geçmiş ve şimdinin cenaze törenine katılarak geleceğe bakıp gülüyordu. Pazar meydanı bayra-

28. Bu efsaneler halkasını daha ayrıntılı tanımlayacağız. Şimdilik, yalnızca "cehennem"in karnavalın vazgeçilmez bir öğesi olduğunu zikretmekle yetineceğiz.

29. Barındırdığı karmaşık imgeler sistemiyle karnaval, folk mizah kültürünün en eksiksiz ve en arı dışavurumuydu.

mı, koruyucu, zamansız durağanlığa, değişmeyen yerleşik düzen ve ideolojiye karşı çıkıyor, değişim ve yenilenme öğesini vurguluyordu.

Maddi bedensel altyapı ve tüm aşağılama, tepe taklak etme, alaycı taklit sistemi, zamanla ve toplumsal ve tarihsel dönüşümle olan bu temel ilişkiyi ortaya koyuyordu. Folk eğlencesinin vazgeçilmez öğelerinden biri taklitti, yani, giysilerin ve toplumsal imgenin yenilenmesi. Başka bir temel öğe de, hiyerarşik düzeylerin tersine çevrilmesiydi: Soytarı kral ilan edilir, "deliler bayramı"nda soytarı bir başrahip, piskopos ya da başpiskopos seçilir, doğrudan doğruya papanın yetkisi kapsamındaki kiliselerde sahte papa bile seçilirdi. Bu deliler hiyerarşisinin üyeleri, ciddi özel ilahiler okurdu. Bu bayramların çoğunda, aynen İsa'nın Vaftizi Yortusu ve Aziz Valentine gününde olduğu gibi, bir günlüğüne krallar ve kraliçeler seçilirdi. Böyle geçici krallar ve kraliçeler *(rois pour rire)* seçme âdeti, neredeyse her halk şölenine bunların başkanlık ettiği Fransa'da özellikle yaygındı. Elbiselerin ters yüz edilerek giyilmesi ve pantolonların başa geçirilmesinden, dalga geçilen sahte kralların ve papaların seçilmesine kadar aynı topolojik mantık hüküm sürüyordu: yukarıdakini aşağı kaydırma, yüce ve eskiyi, son şeklini almış ve tamamlanmış olanı ölüm ve yeniden doğum için maddi bedensel altyapıya gönderme. Bu değişiklikler, zamanla ve toplumsal ve tarihsel değişimle temel bir ilişki içine yerleştiriliyordu. Ortaçağ hiyerarşisinin yerinden oynatılamaz ve zamandışı değişmezliğine karşı görelilik ve oluş öğesi vurgulanıyordu.

Aslında, bayram ritüeli bizzat zaman oyununu, yenide eskiyi yeniden şekillendirerek, hiçbir şeyin kendisini daimileştirmesine izin vermeyerek, aynı anda hem öldüren hem doğuran zaman oyununu yansıtma eğilimini taşıyordu. Zaman oynar ve güler! Evrende yüce bir güce sahip olan Heraklitos'un oyunbaz çocuğudur ("egemenlik çocuğa aittir"). Vurgulanan, gelecektir; ütopik özellikler halkın kutlayıcı neşesinin ritüelleri ve imgelerinde daima mevcuttur. Böylece, Rönesansın tarih anlayışının daha sonra yeşerecek olan kökleri gelişti.

Özetlemek gerekirse, Ortaçağ'da resmi kült ve ideolojiden dışlanan gülmenin, hemen her bayramın koruyucu kanatları altında kendi gayri resmi ama meşru yuvasını yaptığını söyleyebiliriz. Bu nedenle, her bayram resmi, dini yönüne ilaveten kurucu ilkesi gülme ve maddi bedensel altyapı olan başka bir folk karnaval boyutuna sahipti. Bayramın bu yönü kendi örüntüsünü, kendi temasını ve imge dokusunu, kendi ritüelini barındırıyordu. Bu temanın çeşitli öğelerinin kaynakları farklıdır. Roma Saturnalia'ları tüm Ortaçağ boyunca yaşamayı sürdürdü elbette. Antik pantomim geleneği de hayatta kalmayı başardı. Ama asıl kaynak yerel folklordu. Bayramın popüler, mizahi yönünün imgeleri ve ritüelini etkileyen de işte bu folklordu.

Alt ve orta sınıf ruhbanları, din öğreticileri, öğrencileri ve korporasyon mensupları, bu folk eğlencelerinin asıl katılımcılarıydı. Bu toplumsal gruplardan hiçbirine bağlı olmayan ve o dönemde sayıca kalabalık olan diğer örgütlenmemiş birimlerin mensuplan da kutlamalara katılıyordu. Ama ortaçağ folk mizah kültürü aslında tüm insanlara aitti. Gülmenin hakikati herkesi kucaklayıp coşturuyordu; hiç kimse buna direnemiyordu.

Ortaçağ parodi edebiyatının çok büyük bir bölümü dolaylı veya dolaysız olarak eğlenceye yönelik folk mizahı biçimleriyle bağlantılıdır. Bazı alimlerin (sözgelimi, Novati) iddia ettiği gibi, kutsal kitaplara ve dinsel ayinlere ilişkin çeşitli parodilerin doğrudan doğruya deliler bayramı kutlamaları için tasarlanmış ve bu kutlamalarla yakından bağlantılı olmaları mümkündür. Ama bu, kutsal parodilerin çoğu için söylenemez. Önemli olan, doğrudan ilişki değil, ortaçağ parodilerinin yasallaşmış eğlence mizahı ve özgürlüğüyle olan daha genel bağlantısıdır. Ortaçağ parodi edebiyatının tümü eğlendiricidir; boşzaman eğlenceleri için yaratılmışlardır ve bayram günlerinde okunacaklardır. Bu nedenle de, özgürlük ve başıboşluk atmosferiyle doludur. Bayram günlerinde kutsala ilişkin bu neşeli parodilere izin veriliyordu, tıpkı *risus paschalise,* et yemeye ve cinsel ilişkiye izin verildiği gibi. Parodiler değişen zaman ve maddi bedensel düzeyde yenilenmeye ilişkin aynı popüler hisle doluydu. Burada da, zıt değerler barındıran altyapı mantığı egemendir.

Okul ve üniversite eğlenceleri, ortaçağ parodisinin tarihinde çok önemli bir yer tutuyordu. Bu eğlenceler genellikle bayram günlerine rastlardı. Bayram günü boyunca gelenek gereği gülme ve şakalara tanınan ayrıcalıklar, eğlenceler için de tümüyle geçerliydi. Öğrenciler resmi ideolojik sistemin, akademik bilgi ve kuralların kısıtlamalarından kurtulmakla kalmıyordu, bu disiplinleri neşeli, küçük düşürücü oyunlara ve şakalara dönüştürmelerine de izin veriliyordu. Öncelikle, sofuca ciddiyetin ağır zincirlerinden, "dindarlığın süreğen mayası ve Tanrı korkusu"ndan kurtuluyorlardı. "Ebedi", "yerinden kıpırdatılamaz", "mutlak", "değiştirilemez" gibi kasvetli kategorilerin baskısından kurtulup bunun yerine, tamamlanmamış ve açık niteliğiyle, değişim ve yenilenme coşkusuyla dünyanın neşeli ve özgürce gülen boyutuna açılıyorlardı. Ortaçağ parodilerinin, kutsal metinlerin veya akademik bilgeliğin biçimsel edebi ve olumsuz yergileri olmamalarının nedeni budur; bu öğeleri yalnızca neşeli gülmenin perdesine, olumlu maddi bedensel alana aktarıyorlardı. Dokundukları her şey, et ve maddeye dönüşüyor, aynı zamanda daha hafif bir havaya bürünüyordu.

Bazıları daha sonra betimlenecek olan ortaçağ parodilerinin temel öğelerini enine boyuna tartışmayacağız. Yalnızca kutsal parodinin bir bütün olarak ortaçağ folk mizah kültürü içindeki yerini tanımlayacağız.[30]

Ortaçağ parodisi özellikle on ikinci yüzyıldan önce, olumsuzluklarla, özel kültlerin, dini tarikatların veya alimlerin alay ve tah-

30. Ortaçağ edebiyatının genel tarihini konu alan yapıtlardaki (örneğin Ebert, Curtius) ayrı bölümler dışında kutsal parodiyi betimleyen üç özel yapıt vardır: (1) F. Novati, *La parodia sacra nelle letterature moderne,* (bkz. Novati'nin *Studi critici e letterari'si,* Turin, 1889). (2) Eero Ilvonen, *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge,* Helsingfors, 1914. (3) Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter,* Münih, 1922. Bu üç çalışma birbirini tamamlar niteliktedir. Novati, kutsal parodinin en geniş alanını kucaklar (yapıtı asla demode olmaz ve temel yapıt olma özelliğini korur), Ilvonen yalnızca Fransız parodisine (parodi edebiyatının sık sık rastlanan bir özelliği olan, Fransız ve Latin dillerinin bir bileşimi) ilişkin bir dizi eleştirel metin sunar. Metinler, ortaçağ parodisine ilişkin genel bir girişle öndelenir ve yazarın kendi yorumlarını içerir. Lehmann kutsal parodi edebiyatına mükemmel bir giriş yapar, ama kendisini yalnızca Latince ile sınırlandırır. Her üç yazar da ortaçağ parodisini yalıtık ve özgül bir şey olarak kavrar; bu nedenle, bu parodinin folk mizah kültürünün daha büyük dünyasıyla olan organik bağını ortaya seremezler.

ribat konusu olabilecek kusurlarıyla ilgilenmiyordu. Ortaçağ parodicisi için istisnasız her şey gülünçtü. Gülme ciddiyet kadar evrenseldi; tüm dünyaya, tarihe, tüm toplumlara, ideolojiye yönelikti. Dünyanın her şeye uzanan, kendisinden hiçbir şeyin uzak tutulamayacağı ikinci hakikatiydi. Sanki tüm öğeleriyle dünyanın bütününün kutlayıcı boyutu, dünyanın oyun ve gülme olarak ikinci bir ortaya çıkışıydı.

Ortaçağ parodisinin, resmi ideolojinin bakış açısından en kutsal ve en önemli olan her şeyle tamamen amansız bir oyuna girişmesinin nedeni budur. En eski grotesk parodi "Kıbrıslının yemeği" (yaklaşık beşinci veya altıncı yüzyıla aittir) Adem'den İsa'ya tüm kutsal tarihi, bu tarihin en önemli olaylarını ve simgelerini grotesk bir tarzda kullanarak fantastik bir soytarı şöleni haline getiriyordu.[31]

Eğlendirici nitelikteki başka bir antik yapıt *Joca monacorum* ise daha ölçülüydü. Geçmişi altıncı yüzyıldan yedinci yüzyıla dek uzanır ve Bizans kökenlidir; yedinci yüzyıldan itibaren Fransa'da çok popüler oldu. Rusya'da da kendi tarihine sahipti (bu tarih A. N. Veselovsky ve I. N. Zhdanov tarafından incelenmişti). Kutsal Kitap ile ilgili temalara ilişkin birtakım gülünç sorularla dolu uçarı bir öğreti kitapçığıydı -eğlendirici olmakla birlikte "yemek"ten daha ılımlıdır.

Bunu izleyen yüzyıllarda, özellikle de on birinci yüzyılda parodi, Kilise'nin resmi öğretisi ve kültünün tüm temalarını ve genelde dünyaya yönelik ciddi tutumun tüm biçimlerini oyununa dahil etti. En önemli dualaların -"Babamız", "Selam Mary", amentü- birçok parodisi, parodik ilahiler (örneğin *Laetebundus)* ve münacatlar (karşılıklı okunan dualar) korunmuştur. Parodiciler ayinlere el atmaya da tereddüt etmemişti. Sözgelimi, "Sarhoşlar Ayini", "Kumarbazlar Ayini" ve "Para Ayini"ni sayabiliriz. Ayrıca, dört İncil'in parodileri de mevcuttu: "Gümüş Mark'ın Para İncili", "Parisli Öğrencinin Para İncili", "Kumarbaz'ın İncili", "Sarhoşun İncili". Vaazlara olduğu kadar manastır kanununa, dini buyruklara

31. Kıbrıslının yemeği analizi için bkz. Novati, a.g.e., d.n. 30, s. 266 ve ayrıca Lehmann, a.g.e, d.n. 30, s. 25. "Yemek" metninin eleştirel baskısı, *Monumenta Germaniae storica: Poetae latini* IV, der. G. H. Pertz, s. 856'da bulunabilir.

ve Konsey anayasalarına, papalık bildirilerine ve Papa genelgelerine ilişkin parodiler de vardı. Yedinci ve sekizinci yüzyıllar kadar erken bir tarihte, vasiyetlere (sözgelimi, "Domuzun Vasiyeti", "Eşeğin Vasiyeti") ve mezar taşı yazıtlarına dair parodilere de rastlarız.[32] Ortaçağ'da çok popüler olan dilbilgisi parodisindense zaten söz etmiştik. Bir de, yasal metinler ve kanunlara ilişkin parodiler vardı.

Sözcüğün dar anlamıyla parodi edebiyatının yanı sıra, popüler söylem kadar ruhban sınıfının, keşişlerin, Ortaçağ felsefesi öğreticilerinin, yargıçların jargonu da dinsel metinlerin, duaların, atasözlerinin ve deyişlerin alaycı taklitleriyle doluydu -hepsi de, azizlerin ve şehitlerin isimleriyle süslenmişti. Maddi bedensel altyapının diline aktarılıp parodileştirilebilecek iki anlamlılık imaları taşıyabildiği sürece meydan okunmadan bırakılan tek bir Eski ve Yeni Ahit deyişi bile yoktu.

Rabelais'de Rahip John, düşük mertebeden ruhban sınıfının güçlü bir şekilde parodileştirilmesine örnektir. Rahip John "Katolik dua kitabıyla ilişkili her şeyin" uzmanıdır *(en matiere de breviere*); bu ise, herhangi bir kutsal metni yeme, içme ve erotizm anlamında yeniden yorumlayıp Büyük Perhiz'den karnavalın "müstehcen" düzeyine aktarabileceği anlamına gelir. Genel bir ifadeyle, Rabelais'nin romanında yapıtın bütününe serpiştirilen parodileştirilmiş kutsal metinler ve deyişlere ilişkin yeterince bol malzeme buluruz. Sözgelimi, İsa'nın çarmıhtaki son sözleri *sitio* ("Susadım") ve *consummatum est* ("Doyuma ulaştı"), aşırı yiyip içme şeklinde parodileştirilir." *Venite, apotemus* (gel de bir şey iç), *ve nite adoremus'* un yerine geçmiştir. Romanın başka bir bölümünde Rahip John, ortaçağ gro-

32. Bu parodilerden pek çok vardır; muhtelif kült ve *ordo* öğelerinin kullanımının yanı sıra, birçok hayvanı konu alan komik epik mevcuttur. Örneğin, Nigel Wireker'in *Speculum stultorum'u.* Bu, cılız kuyruğundan kurtulmak için Salerno'ya giden, Paris'te ilahiyat ve hukuk eğitimi alan ve daha sonra keşiş olup kendi tarikatını kuran eşek Brunellus'un öyküsüdür. Roma'ya giderken efendisinin eline düşer. Mezar taşı yazıtlarına, tıbbi reçetelere, takdislere, dualara ve manastır yasalarına dair birçok parodi bu yapıta serpiştirilmiştir.

33. Rabelais 1524 baskısı için basiretli ayıklamalar yapar: Sorbonne'a (Paris Üniversitesi ilahiyat okuluna) ilişkin tüm dokundurmaları çıkarır, ama karnavala özgü haklar ve gülme özgürlüğü öylesine sağlamdır ki *sitio* ve kutsal metinlerin benzer alaycı ters yüz edilmelerini ayıklamayı aklından bile geçirmez.

teski için tipik olan Latince bir cümle söyler: *Ad formam nasi cognoscitur ad te levavi* ("Burnumun şeklinden [nasıl] kaldırdığımı anlarsın"). Cümlenin ilk bölümü, o günlerde hekimler arasında bile yaygın olan "fallusun büyüklüğü burnun büyüklüğünden kestirilebilir" varsayımıyla ilişkilidir. İkinci bölümü "kaldırdığımı" ise, Mezmurlar 121 'in başlangıcıdır; böylece, kutsal bir metine yakışıksız bir yorum kazandırılır. Alçaltıcı aktarım, Fransızca'da fallusla bağlantılı bir yananlam içeren, alıntının son hecesi *vi* ile pekiştirilir.

Hem antik groteskte hem de ortaçağa özgü groteskte burun genellikle fallusla olan bu bağlantıyı barındırıyordu. Fransa'da, *ne advertas* (önlemeyin) *ne revoces* (seslenmeyin) gibi Latince olumsuzlama eki *ne* ile başlayan kutsal metin ve dualardan oluşan, *"noms de tous les nez*" (tüm burunların adları) olarak bilinen bütün bir ayin taklidi vardı. Bunların hepsi de, uzak analojiler ve yananlamların bile ciddiyi tersine çevirip gülmeyle birleştirmek üzere nasıl arandığının tipik örnekleridir. Parodi, her şeyde, her anlam ve imgede, kutsal sözlerin tınısında bedenin alt kısmı ile bağlantıyı olanaklı kılan bir özellik, alay etmeye açık zayıf nokta keşfediyordu. Birçok azize ilişkin gayri resmi efsane sadece isim üstüne inşa edilmişti: Sözgelimi, Aziz Vitus'un adı, alt kısımla (fallusla) bağlantılıydı, "Aziz Mamik'i onurlandırmak" şeklindeki ifade ise, metresin ziyaret edilmesi anlamına geliyordu.

Sade halk konuşmaları kadar ortaçağ ruhban sınıfının (ve tüm ortaçağ entelijansiyasının) tüm gayri resmi konuşmalarının köklü bir biçimde bedenin alt kısmıyla ilgili imgelerle dolu olduğu söylenebilir -müstehcenlik ve sövgülerle, dine saygısızlık ve küfürlerle, alaycı bir şekilde ters yüz edilmiş kutsal metinlerle; bu tür bir konuşma içinde öğütülen her şey, kudretli alt bölgenin alçaltıcı ve yenileyici gücüne teslim ediliyordu. Gündelik konuşma da Rabelais'nin döneminde hâlâ öyleydi. Rahip John ve Panurge'nin konuşması bu açıdan tipiktir.[34]

34. On altıncı yüzyılda Protestan çevreler, kutsal metinlerin gündelik sözlü iletişimde alaycı ve küçük düşürücü şekilde kullanılmasını kınıyordu. Rabelais'nin çağdaşı Henri Estienne, *Herodotus Savunusunda,* içki alemlerinde kutsal sözcüklerin sürekli olarak saygısızca kullanımından şikayet ediyordu. Estienne bu kullanıma ilişkin pek çok örnek aktarır; bir kadeh şarap bir dikişte içilirken, piş-

Gülmenin evrensel niteliği yukarıda betimlenen parodilerde belirgindir. Ortaçağ gülmesi, ortaçağ ciddiyeti ile aynı nesneye yönelmiştir. Gülme, bedenin üst kısmını dışarıda tutmamakla kalmayıp, aslında genellikle ona yönelir. Üstelik, yalnızca bedenin bir kısmına değil, bütününe yönelir. Resmi dünyaya karşı kendi dünyasını, resmi kiliseye karşı kendi kilisesini, resmi devlete karşı kendi devletini kurduğu söylenebilir. Gülme, kendi takdis ayinlerini kutlar, imanını zikreder, evlilik ve cenazeleri kutsar, kitabelerini yazar, kralları ve piskoposları seçer. En küçük ortaçağ parodisi bile daima bütün bir komik dünyanın parçası olarak inşa edilir.

Gülmenin bu evrensel niteliği, en belirgin ve tutarlı şekilde karnaval ritüelleri ve gösterilerinde ve bunların sundukları parodilerde ortaya koyuluyordu. Ama evrensellik, ortaçağ mizah kültürünün tüm diğer biçimlerinde de boy gösteriyordu: Kilise piyeslerinin komik öğelerinde, komik *dit'* ler (peri masalları) ve *débat*'larda (tartışmalar), hayvan destanları, *fabliaux* ve *Schwänke*'de.[35] Gülmenin ve bedenin alt kısmının temel özellikleri, bu türlerin hepsinde aynıdır.

Bayramlara eşlik eden ortaçağ mizah kültürünün bir "yergi" tiyatrosu olduğu, örtüşmekle birlikte karşıt olduğu resmi Hıristiyan kültü ve teolojisinin "trajik üçlemesi"nin ardından dördüncü bir tür tiyatro oluşturduğu söylenebilir. Tıpkı antik "yergi" tiyatrosu gibi, ortaçağ gülme kültürü de, bedensel yaşamın tiyatrosuydu (cinsel ilişki, doğum, büyüme, yeme, içme, sıçma). Ama tekil bir bedenin veya özel bir maddi yaşam tarzının tiyatrosu değildi elbette; insanların büyük türsel bedenlerinin tiyatrosuydu ve bu türsel beden için doğum ve ölüm mutlak bir başlangıç ve son değil, yalnızca sürekli gelişme ve yenilenmenin öğeleridir. Yergi tiyatrosunun büyük bedeni, dünyadan ayrılamaz; kozmik öğelerle ve yiyip yutan ve doğuran yeryüzüyle sıvanmıştır.

manlık ilahilerinin sözlerinin söylenmesi böyle bir kullanımın örneğidir: "Ah Tanrım, temiz bir kalp bahşet bana, bağırsaklarımda ruhumu arındır". Zührevi hastalıklardan mustarip hastalar bile, rahatsızlıklarını ve hastalık nöbetlerini ifade etmek için kutsal metinleri kullanıyordu (bkz. H. Estienne, *Apologie pour Hérodote,* 1,16, 1566).

35. Bu tür manifestoların zaman zaman ilk burjuva kültürünün özgül kısıtlamalarını ifade ettiği doğrudur; böyle durumlarda, maddi bedensel ilke bir noktaya kadar ufalır ve yozlaşır.

Ortaçağ gülmesinin evrenselliğinin yanında, başka bir çarpıcı özelliğini de vurgulamamız gerekir: Özgürlükle olan ayrılmaz ve temel ilişkisi. Bu gülmenin kesinlikle gayri resmi olduğunu ama yine de meşrulaştığını görmüştük. Delinin takkesi, tıpkı *pileus* (Roma Saturnalia'larında soytarının taktığı başlık)'ta olduğu gibi, ihlal edilemez haklar barındırıyordu.

Gülmenin bu özgürlüğü göreli bir özgürlüktü elbette; alanı kimi zaman geniş kimi zamansa daha dardı, ama asla tümüyle askıya alınmazdı. Gördüğümüz gibi, özgür gülme, bayramlarla bağlantılıydı ve belli ölçüde, bayram günlerine ayrılmış zamanla sınırlıydı. Et, oburluk ve cinsel ilişki izniyle örtüşüyordu. Gülme ve bedene eğlence kapsamında tanınan bu serbestlik, kendisini önceleyen veya izleyecek olan Büyük Perhizin sert tutumlarıyla keskin bir tezat oluşturuyordu.

Bayram, tüm yasaklamaları ve hiyerarşik engelleriyle resmi sistemin tamamının geçici bir süre askıya alınması anlamına geliyordu. Kısa bir süre için yaşam alışıldık, meşrulaşmış ve kutsanmış akışlarından çıkıp, ütopik özgürlük alanına giriyordu. Tam da bu özgürlüğün kısalığı, geçiciliği, imgelerin festival atmosferinden doğan fantastik mahiyetini ve ütopik radikalizmini artırıyordu.

Kısa ömürlü özgürlük atmosferi, kamusal alanda olduğu kadar evdeki samimi bayramda da hüküm sürüyordu. Özgür ve genellikle uygunsuz ama aynı zamanda felsefi sofra sohbetlerinden müteşekkil antik gelenek, Rönesans döneminde yeniden yaşama geçirilmişti; folklorda ortak kökleri olan yerel festival yemekleri geleneğiyle kesişiyordu.[36] Bu sofra sohbeti geleneği sonraki yüzyıllarda

36. On altıncı yüzyılın İkinci yarısına değin, (egemen maddi bedensel temalarla) özgür konuşma edebiyatı karakteristikti. Sofra, boş zaman veya gezinti sohbetleri bunu izliyordu: Noël du Fail, *Köy Sohbetleri ve Nüktedan Sohbetler (Propos rustiques et facétieux),* 1547 ve *Entrapel'in "Masalları ve Yeni Söylevleri (Contes et nouveaux discours d'Entrapel),* 1585: Jacques Tahureau, *Dialogues,* 1562; Nicholas de Chaulières, *Sabah Sohbetleri (Matinées),* 1585 ve *Yemek Sonrası Sohbetleri* (Les Après-diners); Guillaume Boucher, *Akşam Yemeği Sonrası Sohbetleri* (Soirées), 1584-1597. Daha önce sözünü ettiğimiz Béroalde de Verville'in *Yaşamda Nasıl Başarılı Olunur'u* da bu kategoriye aittir. Tüm bu yapıtlar, özel karnavallaşmış diyalog tipini temsil eder ve az ya da çok Rabelais'nin etkisini yansıtır.

da sürdürüldü. Evrenselciliği (yaşam ve ölüm sorunları) maddi bedensel öğeyle (şarap, yiyecek, bedensel aşk), zaman öğesinin farkındalığıyla (gençlik, yaşlılık, yaşamın geçici mahiyeti, baht değişiklikleri) birleştiren benzer bir gelenek, Baküs ayinlerinin içki alemlerine özgü şarkılar geleneği de vardır; bu şarkılar, özgün bir ütopik havayı, aynı sınıftan ayyaşların ve tüm insanların kardeşliğini, zenginliğin galibiyeti ve aklın zaferini ifade eder.

Deliler bayramının, eşek bayramının komik ritüelleri ve diğer bayramların çeşitli komik törenleri ve kutlamaları belli bir yasallık taşıyordu. Kara büyüler meşrulaşmıştı ve şeytanların gösteriden birkaç gün önce sokaklarda ve varoşlarda özgürce dolaşıp, şeytani ve tekinsiz bir atmosfer yaratmalarına izin veriliyordu. Karnaval kadar pazar meydanındaki eğlenceler de yasallaşmıştı. Bu yasallaşma zorlamaydı elbette, kısmiydi ve çatışmalara, yeni yasaklara yol açıyordu. Tüm ortaçağ boyunca Kilise ve devlet az ya da çok taviz vermeye, pazar yerini tatmin etmeye mecbur kaldı. Dünyanın yalnızca gülme kılıfı altında resmi rutininden çıkmasına izin verilen bayram günleriyle katı biçimde sınırlanan küçük zaman adacıkları tüm yıla serpiştirilmişti. Gülme dışında hiçbir şey olmaması koşuluyla engeller kaldırılıyordu.

Evrenselcilik ve özgürlük dışında, gülmenin üçüncü önemli özelliği, insanların gayri resmi hakikatiyle olan bağlantısıydı.

Sınıf kültürünün ciddi yönleri resmi ve otoriterdir; şiddetle, yasaklarla, sınırlamalarla ilişkilidir ve daima bir korku ve sindirme öğesi içerir. Ortaçağ'da bu öğeler hüküm sürüyordu. Oysa, gülme korkuyu alteder çünkü hiçbir engelleme, hiçbir sınırlama tanımaz. Gülmenin dili, şiddet ve otoritenin kullanımına sokulamaz asla.

Ortaçağ insanını en fazla etkileyen, gülmenin korku karşısındaki zaferiydi. Bu, yalnızca Tanrı'nın gizemli terörü karşısındaki bir zafer değildi, doğa güçlerinin uyandırdığı huşu karşısında ve her şeyden çok da, kutsanan ve yasaklanan ("mana" ve "tabu") her şeyle bağlantılı baskı ve suçluluk karşısında kazanılan bir zaferdi. Bu, Tanrı'nın ve insanın iktidarının, otoriter emirlerin ve yasaklamaların, ölüm ve ölümden sonraki cezalandırmanın, cehennemin ve yeryüzünün kendisinden daha korkutucu olan her şeyin yenilgisiydi.

Bu zafer sayesinde gülme, insanın bilincini arıtıp insana yaşama dair yeni bir bakış açısı kazandırıyordu. Bu hakikat kısa ömürlüydü; gündelik yaşamın korkuları ve baskıları bunu izliyordu, ama bu kısa anlardan, başka bir gayri resmi hakikat doğdu, yeni Rönesans bilincini hazırlayan, dünyaya ve insana dair bir hakikat.

İnsanların korkularını yendiklerinin ciddi bir şekilde bilincinde olmaları ortaçağ gülmesinin temel öğesidir. Bu duygu, Ortaçağ'ın birtakım tipik komik imgelerinde dışavurulur. Bu imgelerde gülünç ve ürkütücü biçimlerde korkunun mağlubiyetini, tersyüz edilmiş güç ve şiddet simgelerini, neşeyle parçalanmış bedenlerin ve ölümün komik görüntülerini buluruz daima. Korkutucu olan her şey, grotesk haline gelir. Karnavalın vazgeçilmez aksesuarlarından birinin "cehennem" olarak adlandırılan bir araba olduğundan söz etmiştik. Bu "cehennem," eğlencelerin doruk noktasında yakılıyordu. Korkunun mağlubiyetini hesaba katmadan, bu grotesk imgenin anlaşılması mümkün değildir. İnsanlar korku kaynağıyla oynar ve ona gülerler; korkunç olan şey "komik bir canavara" dönüşür.

Bu grotesk imge, soyut akılcılık doğrultusunda basite indirgenip yorumlanacak olursa anlaşılması yine olanaksızlaşır. Korkunun yenilmesinin nerede son bulup, neşeli eğlencenin nerede başlayacağını belirlemek imkânsızdır. Karnaval cehennemi, yiyip yutan ve doğuran yeryüzünü temsil eder, sık sık bir bolluk simgesine dönüşür; canavar, yani ölüm gebe kalır. Çeşitli biçim bozuklukları, örneğin, sarkık göbekler, kocaman burunlar veya kamburlar, gebeliğin veya doğurucu gücün arazlarıdır. Korku karşısında kazanılan zafer korkunun soyut olarak yok edilmesi değildir; eşanlı bir alaşağı etme ve yenilenme, neşeli bir dönüşümdür. Cehennem çatlayıp yarılır ve bolluğu akıtır.

Ortaçağ gülmesinin, yeryüzünün kendisinden daha ürkütücü bir şeyi mağlup ettiğini söylemiştik. Yeryüzüne ait olmayan tüm nesneler yeryüzüne, gelişmekte olan daha büyük bir şeyi doğurmak için yiyip yutan anaya aktarılıyordu. Tıpkı emzirmek için meme uçları olan, üreme organı olan, damarlarında sıcak kan akan bir annenin bedeninde korkulacak hiçbir şey olmaması gibi, yeryüzünde de korkulacak hiçbir şey yoktur. Şiddetin dünyevi öğesi, döl yatağıdır,

bedensel mezardır, ama güzel ve yeni bir yaşam yeşertir.

Ne var ki, ortaçağ gülmesi, zamanın kesintisiz akışının öznel, bireysel ve biyolojik bilinci değildir. Tüm insanların toplumsal bilincidir. İnsan, zamanın bu akışını eğlencenin yapıldığı pazar meydanında, karnaval güruhunun içinde, farklı yaş gruplarından ve toplumsal kastlardan başka bedenlerle temasa girerken deneyimler. Sürekli olarak büyüyen ve yenilenen bir topluluğun üyesi olduğunun farkındadır. Festivale özgü folk gülmesinin yalnızca doğaüstü huşu karşısında değil, kutsal olan karşısında, ölüm karşısında da bir zafer öğesi sunmamasının nedeni budur; bu gülme, aynı zamanda, gücün, dünyevi kralların, dünyevi üst sınıfın, ezen ve kısıtlayan herkesin, her şeyin mağlubiyeti anlamına gelir.[37]

Ortaçağ gülmesi, dünyanın gizeminden ve iktidardan kaynaklanan korkuyu mağlup ettiğinde, hem dünyanın gizemini hem de iktidara ilişkin hakikatin peçesini düşürdü. Övgüye, dalkavukluğa, riyakârlığa karşı çıktı. Sövgülerde ve kaba sözcüklerde ifade edilen bu gülen hakikat, iktidarı aşağıladı. Ortaçağ soytarısı işte bu hakikatin habercisiydi.

Rabelais'ye adadığı makalesinde Veselovsky, soytarının toplumsal anlamını şöyle karakterize ediyordu:

37. Kültür tarihinde gülmenin işlevleriyle ilgili engin düşünceler (Ortaçağ'ı bizzat tanımasa bile) Herzen tarafından ifade edilmiştir: "Gülme devrimci bir şey içeriyor... Voltaire'in gülmesi, Rousseau'nun ağlamasından daha yıkıcıydı." (Dokuz ciltlik bir Yapıt, Goslitizdat, Moskova, 1956. 3. Cilt, s. 92). Herzen başka yerlerde de şöyle der: "Gülmenin şakaya gelir yanı yok, biz de gülme hakkımızdan vazgeçmeyeceğiz. Antik dünyada, halk Olimpos'ta ve yeryüzünde Aristophanes'i ve komedilerini dinlerken, Lucian'a dek, kahkahalarla gülüyordu, insanlık dördüncü yüzyıldan itibaren gülmeyi kesti; ağlanıp sızlanmaktan başka birşey yapmadı ve vicdan azabının iniltileri ve sızıları arasında zihin ağır zincirlere vuruldu. Fanatizm ateşi diner dinmez, insan bir kez daha gülmeye başladı. Gülmenin tarihini yazmak son derece ilginç olurdu. Kilisede, sarayda, törenlerde, müdürüyle, polis memuruyla, Alman yöneticiyle karşılaştığında hiç kimse gülmez. Serfler, toprak sahibinin huzurunda gülümseme hakkından bile yoksundur. *Yalnızca eşitler gülebilir.* Astların üstleri önünde gülmesine izin verilse, kahkahalarını bastıramasalar, bu, saygıya elveda denmesi anlamına gelirdi, insanları tanrı Apis'e (Eski Mısırlıların taptığı kutsal boğa) güldürmek, onu kutsal mevkisinden indirmek ve sıradan bir boğa haline getirmek olur." (A. I. Herzen, *On Art,* "Art" tarafından yayımlanmıştır, Goslitizdat, Moskova, 1954, s. 223).

Ortaçağ'da soytarı, nesnel olarak soyut hakikatin yasa tanımaz habercisidir. Tüm yaşamların kast sisteminin, imtiyazın, skolastik bilim ve hiyerarşinin geleneksel çerçevesi içinde inşa edildiği bir dönemde hakikat de, bu çerçevelere göre tesis ediliyordu; gücünü verili ortamdan alan görece feodal, skolastik vs. bir hakikatti; dolayısıyla, sahip olduğu hakların sonucuydu. Feodal hakikat, köleyi ezme, kölenin emeğini hor görme, savaşa gitme, köylülerin topraklarında avlanma hakkına dayanıyordu... Skolastik hakikat, kendisi dışında hiçbir şeyin anlam ifade etmediği özel bir bilgiye sahip olma hakkıydı; bu nedenle, bilginin kendisini bulanıklaştıran her şeye karşı savunulması gerekiyordu... Bir toplumsal sınıfa, yerleşik bir mesleğe ya da başka bir deyişle, belirlenmiş haklara uyarlanamayan, insana ait genel hakikat ise dışlanıyordu. Göz ardı ediliyor, hor görülüyor, en ufak şüphe üzerine ipe çekiliyordu. Yalnızca zararsız bir biçimde, herhangi ciddi bir rol oynama iddiası olmadan, gülmeye yolaçtığında hoşgörülüyordu. Soytarının toplumsal anlamı işte böyle belirleniyordu.[38]

Veselovsky, feodal hakikatin doğru bir tanımını yapar. Soytarının feodal olmayan, gayri resmi başka bir hakikatin müjdecisi olduğunu iddia etmekte de haklıdır. Ama bu gayri resmi hakikatin "nesnel olarak soyut" şeklinde tanımlanması çok zordur. Ayrıca, Veselovsky soytarıyı ortaçağ mizahının kudretli kültürünün tümünden tecrit edilmiş olarak düşünür. Dolayısıyla, gülmeyi bu "nesnel olarak soyut hakikat"in dışsal bir savunu biçimi olarak kabul eder; bu savunu, genelde insan değerinin bir savunusudur ve soytarı da işte bu dışsal biçimi kullanarak insanın değerini ilan eder. Şayet hiçbir bastırma olmasaydı, hakikat soytarı giysisini çıkarır, ciddi tavırlarla konuşabilirdi. Ortaçağ gülmesine dair böylesi bir yorum bana biraz yanlış geliyor.

Hiç kuşkusuz, gülme kısmen de olsa hakikatin dışsal bir savunu biçimiydi. Meşrulaşmıştı, ayrıcalıkları vardı, sansürden, baskıdan

38. Bkz. A. N. Veselovsky, *Toplu Yazılar,* Goslitizdat, Leningrad, 1939, s. 441-442.

ve ölüm cezasından bir noktaya kadar kurtuluş sağlıyordu. Bu unsurun göz ardı edilmemesi gerekir. Ama gülmenin tüm anlamının yalnızca bu boyuta indirgenmesi de kabul edilemez bir şeydir. Gülme temelde hakikatin dışsal değil içsel bir biçimidir; peçesini araladığı hakikatin içerikleri parçalanıp çarpıtılmadan ciddiyete dönüştürülemez. Gülme dışsal sansürden kurtarmakla kalmaz, her şeyden önce, büyük içsel sansürden kurtarır; binlerce yıldır insanda yer etmiş olan korkudan kurtarır; kutsal olandan, yasaklamalardan, geçmişten, iktidardan duyulan korkudan kurtarır. Gerçek anlamıyla maddi bedensel ilkenin peçesini aralar. Gülme insanların gözünü, yeni olana, geleceğe açtı. Bu nedenle yalnızca feodal-karşıtı, popüler hakikatin dışavurumuna izin vermekle kalmayıp bu hakikatin ortaya çıkarılmasına ve ona yeni bir içsel biçim kazandırılmasına yardımcı oldu. Bu yeni biçim, binlerce yıl boyunca tam da gülmenin derinliklerinde ve popüler eğlence imgelerinde kazanıldı ve korundu. Gülme, en neşeli ve en ciddi yönleriyle dünyayı tamamen yeni bir biçimde gösterdi. Dışsal ayrıcalıkları içsel güçleriyle yakından bağlantılıdır; bu güçlerin haklarının tanınmasıdır. Gülmenin hiçbir şekilde insanları bastırıp körleştirmeye yönelik bir araç olamamasının nedeni de budur. Gülme, insanların elinde daima bir özgürlük silahı olarak kaldı.

Gülmeye karşıt olarak ortaçağ ciddiyeti, bir yandan korku, zayıflık, tevazu, teslimiyet, yalan, riyakârlıkla diğer yandan da şiddet, bastırma, tehditler, yasaklamalarla doluydu. Gücün sözcüsü olarak ciddiyet korkutucu, talep edici ve yasaklayıcıydı. Bu nedenle, insanlara güvensizlik aşıladı. Ciddiyetin resmi bir havası vardı ve resmiyet karşısında ne yapılıyorsa ciddiyete de öyle yaklaşılırdı. Ciddiyet eziyor, korkutuyor, sınırlıyor, yalan söylüyor ve riyanın arkasına gizleniyordu. Ciddiyet tamahkârdı, kısıtlamalara bağıtlıydı. Festival meydanında ve ziyafet sofrasında maskesi düşürüldüğünde ise gülme, çılgınlık, uygunsuz davranışlar, sövgüler, küfürler, parodiler ve kaba şakalar biçiminde başka bir hakikat kendisini hissettiriyordu. Tüm korkular ve yalanlar, maddi bedensel festival ilkesi karşısında dağılırdı.

Ama ortaçağ ciddiyetinin insanları etkilemediğini zannetmek

hatalı olacaktır. Korkuya mahal olduğu sürece, ortaçağ insanı doğa güçleri ve toplum huzurunda korkuya direnme açısından çok zayıftı. Dinsel, toplumsal, politik ve ideolojik biçimlerinde korkunun ve ıstırabın ciddiyetinin insanları etkilememesi düşünülemez. Öte yandan, özgürlük bilinci ancak sınırlı ve ütopik olabilirdi. Bu nedenle, halkın ciddiyete güvensizliğinin ve başka bir hakikat olarak gülmeye duydukları sevginin her zaman tümüyle bilince çıkabildiğini, eleştirel ve kesin bir muhalefet ifade edebileceğini varsaymak da hatalı olacaktır. Kutsal metinlerin ve kültlerin en tekinsiz parodilerini yaratan insanların, dini genellikle içten bir şekilde kabul edip ibadet ettiğini biliyoruz. Bu insanlardan bazılarının bu parodilere didaktik ve eğitici bir nitelik atfettiklerine de tanık olduk. Sözgelimi, Aziz Gailen manastırının bir rahibi, ayyaşlar ve kumarbazlarla ilgili parodilerin çoğunun içki içme ve kumar oynamaktan tiksindirmek üzere yazıldığını açıklamıştır; bu parodilerin birçok öğrencinin nedamet getirmesine yol açtığını söyler.[39] Ortaçağ insanının ruhunda resmi kilise ayinine katılım, bir dünyanın alaycı bir şekilde "ters yüz edildiği" neşeli bir hakikat parodisiyle birlikte var olabilirdi. Rönesans'ın ilan ettiği maddi-tinsel güçlere duyulan güvene dayanan neşeli hakikat, Ortaçağ'da doğanın güçlerine benzer şekilde gülmenin imgeleri aracılığıyla ileri sürülüyordu; ama her bireyin bilinci kendisini korkudan ve zayıflıktan kurtaramıyordu. Gülmenin bahşettiği özgürlük genellikle sadece bir festival lüksüydü.

Dolayısıyla, ciddiyet havasının aşıladığı güvensizlik ve gülmenin hakikatine duyulan güven kendiliğinden, yalın ve güçlü bir niteliğe sahipti. Korkunun, (idam sehpası inşa etmeyen) gülmenin arkasına asla gizlenmediği, riyakârlık ve yalanların asla gülmeyip ciddiyet maskesi takındığı anlaşılıyordu. Gülme hiçbir dogma yaratmadı ve otoriter olmadı; korkuyu değil, bir güçlülük, bir dayanıklılık hissini ifade etti. Yaratıcı edimle, doğum, yenilenme, doğurganlık, bollukla bağlantılıydı. Gülme ayrıca yeme içmeyle ve insanların dünyadaki ölümsüzlükleriyle de bağlantılıydı; bir de, do-

39. Bu fikir, daha sonra grobianizm tarafından ifade edilen ahlâkileştirici eğilimi ve aynı zamanda, parodiyi zararsız hale getirme arzusunu yansıtır.

ğacak şeylerin geleceğiyle ilişkiliydi ve onların yolunu açacaktı. Bu nedenle, ciddiyet temelde güvenilmezdi, oysa eğlenceye özgü gülmeye güven duyuluyordu.

Ortaçağ insanları ikili bir yaşam sürüyordu: resmi yaşam ve karnaval yaşamı. Dünyanın bu iki boyutu, ciddi ve gülen boyutlar, insanların bilinçlerinde bir arada bulunuyordu. Bu bir arada varoluş, on üçüncü ve on dördüncü yüzyılların süslü elyazmalarında, sözgelimi, menkıbelerde, yani, azizlerin yaşamlarını anlatan elyazması derlemelerde çarpıcı biçimde yansıtıldı. Burada, aynı sayfada, azizleri konu alan metnin dar anlamda dindar illüstrasyonları kadar öyküyle hiç ilgisi olmayan serbest çizimlere de rastlanır. Bu serbest çizimler, ejderleri (insansı, hayvansı ve bitkisel öğeleri birleştiren fantastik biçimler), komik iblisleri, akrobasi yapan hokkabazları, maskeli balo figürlerini ve parodik sahneleri temsil eder -yani, tamamen grotesk, karnavalesk temaları. Tıpkı ortaçağ insanının bilincinin yaşam ve dünyanın her iki boyutunu içermesi gibi, tüm bu resimlere aynı sayfada yer verilir.[40] Dini heykellerin yanı sıra, yalnızca minyatürler değil, ortaçağ kilise süslemeleri de, benzer şekilde, dinsel olanla grotesk olanın birlikte varoluşunun örneklerini sunarlar. En tipik olanı ise ejderin rolüdür; groteskin bu en mükemmel örneği resim sanatının her alanını işgal eder. Ama ortaçağ sanatında dinsel ve grotesk arasında katı bir ayrım çizgisi çizilmiştir; bu ikisi yan yana var olabilmekte ama asla kaynaşmamaktadır.

Dolayısıyla, ortaçağın folk mizah kültürü temelde küçük bayram ve eğlence adalarıyla sınırlıydı. Resmi ciddi kültür bu adaların arasında bulunuyordu, ama pazar meydanından keskin bir çizgiyle ayrılmıştı. Yeni bir dünya görüşünün filizleri tomurcuklanmaya başlamıştı, ama eğlence ve şölenlerin popüler neşesinde veya samimi

40. Son derece ilginç bir kitap için bkz. *An Unknown Monument of Book-Art (Kitap-Sanatının Bilinmeyen Bir Anıtı),* Goslitizdat, Moskova ve Leningrad, 1963. Bu, on üçüncü yüzyılın Fransızca efsaneler derlemesini oluşturmaya yönelik bir girişimdir. Kitap V. S. Liublinsky tarafından yayıma hazırlanmıştır ve ciddi ve gülen dünyaların bir arada varolduğuna dair çarpıcı bir örnektir. (Bkz. s. 63-73'deki V. S. Liublinsky'nin mükemmel analizi).

konuşmanın akışkan alanında sınırlı kaldıkları sürece büyüyüp çiçek açamazlardı. Bu büyüme ve çiçeklenmenin başarılı olabilmesi için, gülmenin büyük edebiyatın dünyasına dahil olması gerekiyordu.

Ortaçağ'ın sonuna gelindiğinde, mizah ve yüksek edebiyat arasındaki ayrım çizgisinin giderek kaybolmaya başladığı gözlemlenebilir. Düşük türler edebiyatın yüksek düzeylerine sızmaya başlar. Popüler gülme epiklerde boy gösterir ve dini piyeslerde taşıdığı değer artar. Çeşitli türler, örneğin ahlâki piyesler*, *sotie'* 1er**, kaba güldürüler gelişir. On dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda "Basoche Krallığı" ve "Vurdumduymaz Gençler"[41] gibi soytarı cemiyetleri kurulur. Gülme kültürü şenliklerin dar surlarını yıkmaya ve ideolojik yaşamın tüm alanlarına sızmaya başlar. Resmi ciddiyet ve korku, gündelik yaşamda bile terk edilebilir bir hale gelir.

Bu süreç Rönesans'ta tamamlandı. Ortaçağ gülmesi en görkemli dışavurumunu Rabelais'nin romanında buldu. Gülme, bu dönemde, yeni, özgür ve eleştirel bir tarihsel bilincin biçimi haline geldi. Gülmenin bu üstün biçimi Ortaçağ'da hazırlanmıştı.

Antik geleneğe gelince, bu gelenek yalnızca Ortaçağ mirasının bilincine daha çok varılması ve teorik bir netliğe kavuşturulmasında önemli bir rol oynamıştı. Rönesans'ın antik kaynaklara dayandığını öğrenmiştik. Ama on altıncı yüzyılın Fransız Rönesansı'nda yol göstericilik rolü, antikitenin, örneğin epik ve trajedi gibi, "klasik" geleneklerine ait olmamıştı ya da aynı şekilde, dar lirik türü, yani on yedinci yüzyılın klasisizmini belirleyen gelenek de bu rolü

*1400-1600 yılları arasında oynanan ve karakterlerin insanlara alt İyi ve kötü nitelikleri simgelediği bir piyes türü, (ç.n.)

** Ortaçağ'da Fransa'da yaygın olan bir tür dramatik güldürü, (ç.n.)

41. "Basoche Krallığı" ahlâki piyeslerin düzenlenmesi amacıyla kurulmuş bir cemiyetti. Parlamenter vekillerin sekreterlerinden müteşekkildi. Cemiyete tanınan ilk imtiyaz Philippe le Bel dönemine rastlar. Daha sonra, cemiyet özel bir gösteri düzenledi: "Törenler"; bu gösteri, sefahat ve edepsizliğe tanınan hoşgörüden geniş ölçüde yararlanıyordu. Cemiyet ayrıca, kutsal metinlerin parodilerine ve komik seremonilere *(sermons joyeux)* de bünyesinde yer veriyordu. "Basoche Krallığı" sık sık yasaklama ve baskılara maruz kalıyordu. Sonunda 1547'de kapatıldı. *Enfants sans soucis* cemiyeti (Tasasız Çocuklar) de kaba güldürüler düzenliyordu. Bu cemiyetin başkanı *prince des sots* (budalalar prensi) olarak adlandırılıyordu.

oynamamıştı. Rönesans Fransa'da Lucian, Athenaeus, Helius, Plutark, Macrobius ve antikitenin sonraki dönemlerinin diğer âlimleri, hatipleri ve yergicilerinin etkisindeydi.[42] Reich'ın terminolojisiyle, on altıncı yüzyıl her şeyden önce, antikitenin "pantomim" geleneğini, antik "biyolojik" ve "etolojik" imgeyi, diyaloğu, sempozyumu, kısa sahneyi, anekdot ve atasözlerini sunuyordu. Ama bu öğelerin hepsi de, ortaçağ gülme geleneğiyle bağlantılıdır ve onunla uyum içindedir.[43] Bu, karnavallaşmış antikitedir.

Antik kaynaklara dayanan Rönesans felsefesi, o dönemin sahici gülme pratiği için tamamen yeterli değildi. Bu felsefe, temel olanı, bu gülmenin tarihsel yönelimini yansıtmıyordu.

Edebiyat kadar bu dönemin diğer belgeleri de, büyük bir dönüm noktasının, tarihsel dönemlerin radikal değişiminin kesin ve titiz bir şekilde tanımlanmış farkındalığını açığa vurur. Bu farkındalık, on altıncı yüzyılın yirmili yılları ve ilk otuzlu yıllarında özellikle Fransa'da güçlüydü ve titiz açıklamalarda birçok kez dile getirilmişti. Bu dönemin insanları, "Gotik çağın karanlığı"na veda edip, yeni çağın yükselen güneşine kucak açtı. Rabelais'nin André Tiraqueau'ya ithaf ettiği mektubunu ve *Gargantua*'nın *Pantagruel'e* yazdığı ünlü mektubu anımsamak bu açıdan yeterli olacaktır.

Ortaçağ'ın mizah kültürü uzun bir süredir, bu tarihsel farkındalığı ifade edebilecek biçimleri hazırlamıştı. Bu biçimler tam da za-

42. Komedi yazarları Aristophanes, Plautus ve Terence ciddi bir etkiye sahip olmadı. Rabelais'yi Aristophanes'le kıyaslamak sıradan bir şeydir, ama benzerlikleri, Aristophanes'in Rabelais üzerindeki etkisiyle açıklanamaz. Her ne kadar, Rabelais Aristophanes'dan haberdar olsa da (Rabelais'nin *ex libris"i*nde yer alan on bir kitap arasında, Aristophanes'in bir kitabının Latince çevirisi de bulunmaktadır), Rabelais'nin romanında Aristophanes'in etkisine dair çok az iz vardır. Komik öğenin ele alınma yöntemindeki belli bir benzerlik, folklorik ve karnaval kaynaklar arasındaki benzerlikle açıklanabilir, ama bunun abartılmaması gerekir. Euripedes'in korunmuş olan tek hiciv piyesi *Cyclops,* Rabelais'nin çok iyi bildiği bir yapıttır; romanında bu yapıttan iki kez alıntı yapar.

43. Rabelais'nin kendi bilgisinin ve döneminin insanlarının bilgilerinin mahiyeti, beğenileri ve antik kaynak seçimlerindeki tercihleri, *L'Invention et la composition dans l'Oeuvre de Rabelais, Sources, invention et composition,* 1910 başlıklı kitabında J. Plattard tarafından çok iyi analiz edilmiştir. P. Villey'in Montalgne'in kaynakları üstüne çalışması *Sources et evolution des Essais de Montaigne,* Paris, 1910, Plattard'ı tamamlayan faydalı bir çalışmadır. Pleyad topluluğu, "klasik antikite" lehine belirgin ve kesin bir tutum arz eden on yedinci yüzyıla hazırlık amacıyla antik mirasın seçimindeki belli değişimleri zaten bildiriyordu.

manla, gelecekle ilişkiliydi. Yerleşik iktidar ve resmi hakikati alaşağı edip yenilediler. Daha mutlu dönemlerin dönüşünü, bolluğu ve tüm insanlar için adaleti yücelttiler. Böylece, yeni bir farkındalık uyanmaya başladı ve en radikal anlatımını da gülmede buldu.

B. A. Krzhevsky, Cervantes hakkındaki makalesinde bu gelişimi en güzel şekilde tanımlar:

> İlerlemeci Avrupa'nın, yüzyıllık feodalizmi mezara sokarken patlattığı kahkahanın sağır edici gürlemesi, bir atmosfer değişikliği hissettiğinin neşeli ve belirgin kanıtıydı. Gülmenin "tarihsel" içerimler barındıran bu gürlemeleri, sadece İtalya, Almanya veya Fransa'yı sarsmadı (özellikle Rabelais'nin *Gargantua* ve *Pantagruel*'ini kastediyorum), ayrıca, Pireneler'in ötesinde de güçlü bir şekilde yankılandı.[44]

Rönesans edebiyatındaki, özellikle de Cervantes'teki rolü çok yoğun olan sıradan maskeli balolar ve şaşırtmacalardan daha karmaşık karnaval biçimlerine kadar tüm popüler bayram imgeleri, bu yeni tarihsel farkındalığın hizmetine sokuldu. Bu, tüm yüzyıllık kutlama geleneklerinin bir seferberliğiydi: kışa, paskalya öncesi Büyük Perhize, geçen yıla, ölüme neşeli bir veda ve ilkbahara, büyük perhiz arifesine, sığırların kesilmesine, düğünlere ve yeni yıla neşeli bir hoşgeldin. Kısacası, köklü değişim ve yenilenme, büyüme ve bolluk imgelerinin bir araya toplanmasıydı.

İnsanların umutlarını ve mücadelelerini yansıtan, zaman ve ütopik gelecekle dolu bu imgeler artık, ölen bir dönemin, eski güç ve eski hakikatin genel neşeli cenaze töreninin dışavurumu haline geldi.

Mizah yalnızca yüksek edebiyatta baskın değildi. Popülerleşmek, herkese erişebilmek ve herkesin güvenini kazanmak için Protestan liderler, yergilerinde ve hatta teorik çalışmalarında bu komik biçimleri kullanmaya başlamışlardı. Konuşulan Fransızca'nın kullanımı da önemli bir rol oynadı. Sözgelimi, Henri Estienne, Protestan yergisel risalesi *Herodot'un Savunması*'ni *(L'Apologie pour Hérodote,* 1566) yayımladı ve bu andan itibaren "Cenevre'nin Pan-

44. "İlk burjuva gerçekçiliği" *(Ranniy burshuazny realism),* yay. haz. N. Y. Berkovsky, Leningrad, 1936, s. 162.

tagruel'i olarak nam saldı. Calvin, Estienne'den "dini Rabelaisci bir biçeme büründürdü" diye söz eder *(tournoita la Rabelaiserie).* Estienne'in yergisi gerçekten de Rabelaisci bir biçimde yazılmıştır ve popüler mizahla doludur. 1544'te ünlü Protestan lider Pierre Viret, teolojik yapıtlarda komik öğenin mevcudiyetine ilişkin ilginç ve tipik bir savunu önerdi:

> Eğer onlar [ciddi teologlar] bu tür konuların ancak ve ancak son derece büyük bir ciddiyet ve ölçülülükle ele alınabileceğini düşünüyorlarsa, Tanrı'nın sözünün hürmetkar bir yaklaşım gerektirdiğini inkâr edemem. Ama Tanrı'nın sözünün de, öneminin ve ihtişamının ironi, güldürü, yerinde oyunbazlık, keskin nükte ve şaka öğeleriyle birleştirilmesini önleyecek denli sert ve ciddi olmadığının da unutulmaması gerekir.

"Papanın Mutfağı Üzerine Hıristiyan Yergiler"in *(Satires chrestiennes de la Cuisine Papale*, 1560) meçhul yazarı, okuyucuya notta benzer bir fikri ifade eder:

> Horace'in şu satırlarını anımsıyorum da: "Hakikati söyleyeni gülmekten alıkoyan şey ne?" Gerçekten de, hakikat çeşitli yöntemlere göre öğretilmelidir, öyle ki yalnızca güçlü otoritenin kanıtlaması aracılığıyla kavranmasın, kimi neşeli öykülerle *(quelques facéties)* süslendiğinde de kavranabilsin.

O dönemde halka yalnızca, gayri resmi gülmeden yararlanarak yaklaşılabiliyordu; çünkü gördüğümüz gibi, insanlar ciddiyetten kuşkulanıyordu ve içten ve özgür hakikati gülmeyle ilişkilendirmeye alışkındı.

Hatta İncil'in Olivétan tarafından yapılan ilk Fransızca çevirisi, Rabelais'nin dili ve biçeminin etkisini yansıtır. Olivétan'ın kütüphanesinde Rabelais'nin yapıtı yer alıyordu. Calvin'e ilişkin araştırmasında Doumergue, Olivétan'ın çevirisinin iyi bir analizini yapar: " 1535'in İncil'i, Olivëtan'ı Fransız dilinin kurucularından biri yapan naif popüler mizahın onu Rabelais ve Calvin arasına yerleştirdiğini gösterir; biçemi Rabelais'ye, düşüncesi ise Calvin'e yakındır."[45]

45. Jean Doumergue, *Calvin*, Lozan (Bridel) 7 cilt, 1899-1927. 1. Cilt, s. 121.

On altıncı yüzyıl, gülmenin tarihinin zirvesini yansıtır; bu zirvenin tepe noktası ise Rabelais'nin romanıdır. Bu yapıttan sonra Pleyad topluluğu ile birlikte daha da keskin bir düşüş başlar. Gülmenin on sekizinci yüzyıldaki yazgısından daha önce söz etmiştik: Gülme evrensel bakışla olan temel bağlantısını yitirir, olumsuzlama ile üstelik dogmatik bir olumsuzlama ile ilişkilendirilir. Özel alanla sınırlanan on sekizinci yüzyıl mizahı tarihsel renginden yoksundur; maddi bedensel ilke ile olan ilişkisinin korunduğu doğrudur, ama tam da bu ilke, önemsiz bir özel hayat tarzı mahiyetine bürünür.

Peki ama, gülmenin bu değer kaybetme süreci nasıl başlamıştı?

On yedinci yüzyıla, yeni bir mutlak monarşi düzeninin istikrar kazanması damga vurdu. Görece ilerici "evrensel anlamda tarihsel bir biçim" yaratıldı ve Descartes'ın akılcı felsefesinde ve klasisizmin estetiğinde ifade edildi. Akılcılık ve klasisizm belirgin bir şekilde yeni resmi kültürün temel özelliklerini yansıtıyordu; kilisenin feodal kültüründen farklıydı, ama daha az dogmatik olmakla birlikte, o da otoriter ve ciddiydi. Yeni kavramlar egemen olmuştu, ki Marx'a göre bunlar, yeni yönetici sınıfın kaçınılmaz olarak ebedi hakikatlar olarak sunduğu kavramlardı.[46]

Yeni resmi kültürde, varlığın değişmezliği ve tamamlanmışlığına yönelik, tek bir tekil anlama yönelik, tekil bir ciddiyet havasına yönelik bir eğilim hüküm sürer. Bundan böyle groteskin zıt değerliliğine kapılar kapanmıştır. Klasisizmin yüksek türleri, gülmenin grotesk geleneğinin etkisinden kopmuştur.

Ama ne var ki, grotesk geleneği tamamen yok olmamıştır; yaşamayı ve düşük kanonik türlerde (komedi, yergi, öykünce) ve özellikle de kanonik olmayan türlerde (romanda, özel bir popüler diyalog biçiminde, gülünç taşlamada) varoluş mücadelesi vermeyi sürdürür. Keza mizah da, halk kültürü sahnesinde yaşamına devam eder (Tabarins, Turlupins ve diğerleri). Bu türlerin hepsi de, resmi kültürün sınırları dışına taşmama koşuluyla groteskin kendi alanlarına girmesine olanak tanıyan az ya da çok muhalif bir nitelik taşıyordu; dolayısıyla, gülmenin ve groteskin mahiyeti dönüştürüldü

46. Bkz. K. Marx ve F. Engels, *Works,* 3. Cilt, s. 45-48.

ve değer kaybına uğradı.

Rabelaisci grotesk gülmenin izlediği burjuvaziye özgü bu gelişim çizgisini daha sonra ayrıntılı bir şekilde ele alacağız. Ama burada, karnavalın ve Rabelaisci imge dokusunun on yedinci yüzyılda büründüğü başka bir biçime, o dönemin isyankâr aristokrasisinin ruh haliyle belirgin bir bağlantısı olan ama daha genel bir anlam barındıran bir biçime değineceğiz yalnızca. Rabelais'nin karakterleri, saray eğlencelerinin, maskeli baloları ve balelerin baş kahramanlan haline gelmişti. 1622'de Blois'de düzenlenen bir maskeli balo "Pantagruel'in Doğuşu" adını taşıyordu. Panurge, Rahip John ve Panzoult'lu Sibil, bu etkinlikte dev-bebek ve süt annesiyle birlikte boy gösteriyordu. 1628'de Louvre'da, "Sosisler" adlı ("Sosis savaşı" temasını işleyen) bir bale sahnelendi; birkaç yıl sonra, "Pantagruelciler" diye başka bir bale ve 1638'de de (Üçüncü Kitaptan uyarlama) Rabelaisci bir "Bouffonnade" (maskaralık) sahnelendi. Ayrıca, daha sonra da benzer gösteriler düzenlendi.[47]

Bu gösteriler, Rabelais'nin imgelerinin gösterişli mahiyetinin hâlâ iyi kavrandığını kanıtlar. Ayrıca, Rabelaisci görüntü oyunlarının (fantazmagoria) popüler-festival ve karnavalesk kökeni de unutulmamıştı.[48] Ama aynı zamanda, bu imgeler, pazar meydanından saray maskeli balolarına taşınmış, biçemleri ve anlamlan da kuşkusuz belirli değişiklikler geçirmişti.

Yeni çağ boyunca popüler eğlence geleneği çizgilerinden biri böyleydi. Saray eğlenceleri barındırdıkları maskeli balolar, geçit törenleri, alegoriler ve havai fişek gösterileriyle, varoluşlarını kısmen karnaval geleneğine borçluydu. Özellikle İtalya'da bu eğlenceleri saray şairleri örgütlüyordu ve bu alanın uzmanı kabul ediliyorlardı. Bu eğlencelerin felsefi ve ütopik içeriklerini anlıyorlardı. Örneğin, Weimar'in sarayında bu tür gösterilerden sorumlu olan ve burada, farklı maskeler ve simgelerin anlamını açığa çıkarmaya ça-

47. Bkz. J. Boulenger, *Rabelais à travers les âges,* s. 34. Ayrıca bkz. H. Clouzot'nun özel makalesi *Ballets de Rabelais au XVII siècle,* içinde *Revue des Études Rabelaisiennes,* 5. Cilt, s. 90.

48. Modem Fransa, Rabelaisci malzeme temelinde komik operayı yaratmıştır: Massenet'in *Panurge*'si (1913) ve Mariotti'nin *Gargantua's*| (Opéra-comique'de 1935'te).

lışarak geleneksel biçimler üzerine incelemeler yapan Goethe, böyle bir uzmandı.[49] Bu imgeleri kendi yapıtında tarihsel sürece uyarlayıp, içerdikleri "tarih felsefesi"ni ortaya çıkarabilmişti. Popüler eğlence imgelerinin Goethe'nin yapıtları üzerindeki derin etkisi şimdiye dek yeterince takdir edilip incelenmemiştir.

Diğer geleneklerle birleşmiş saray maskeli baloları çizgisini izleyen popüler eğlencelerin biçemi, daha önce de belirttiğimiz üzere, giderek yozlaşmaya başladı. Popüler eğlence şatafatlı ve soyut alegorinin yabancı öğeleriyle doldu. Maddi bedensel altyapıyla ilişkili zıt değerler barındıran edepsizlikler erotik havailiklere dönüştü. Popüler ütopik ruh ve yeni tarihsel bilinç silinmeye başladı.

Popüler eğlence mirasının burjuvaziye özgü gelişiminin başka bir tipik çizgisi de, Sorel, Scarron ve diğerlerinin on yedinci yüzyıl "komik romanı"ydı. Sorel'in ruhu, edebiyata ilişkin teorik görüşlerinde de açıkça görüldüğü şekliyle, zaten birçok açıdan burjuvaziye özgü ve sınırlıydı. Sorel sanatsal buluş ve fantastiklik fikrine karşı çıkmış ve sağduyunun dar bakış açısını, burjuvazinin ölçülü pratik ruhunu benimsemişti. Halkı yararsız romanları okumaktan caydırmak için bir roman yazmıştı. Sorel, *Don Kişot*'ta *roman de chevalerie*'nin (şövalye romanının), düşlerin, hayallerin ve idealizmin basit bir parodisini, sağduyunun ve pratik aklın bakış açısından sunulan bir parodiyi görüyordu. Cervantes'in romanının burjuvaziye özgü yavan yorumunun tipik bir örneğidir bu.

Ama Sorel'in kendi yaratıcı yapıtı bu teoriyle örtüşmez. Yapıtları karmaşık ve çelişkilidir; anlamlarındaki değişimin henüz tamamlanmaktan uzak olduğu bir geçiş evresinde sunulan geleneksel imgelerle doludur.

Sorel'in teorik görüşlerine en yakın romanı *Müsrif Çoban*'dır *(Le Berger Extravagant).* Bu, o dönemde popüler olan çoban temasının basit bir edebi parodisine indirgenmiş pastoral bir *Don Kişot'tur.* Ama akılcılığının yüzeyselliğine ve dar bir ufka sahip olmasına rağmen roman birtakım geleneksel imgeler ve motifler barındırır. Anlamlan ise, yazarın başlangıçtaki niyetlerinin ötesine geç-

49. Bu çalışmalar dışavurumlarını (kısmen) Goethe'nin Faust'unun İkinci bölümündeki maskeli balo sahnesinde bulurlar.

mektedir. Kahraman Lysis'in delilik veya çılgınlık temasını buna örnek gösterebiliriz. Tıpkı *Don Kişot*'ta olduğu gibi, kahramanın çılgınlığı bir dizi karnavalesk yüceltmeler ve alaşağı etmelere (yükselme ve düşüşlere), tersyüz etmeler ve şaşırtmacalara izin verir. Bu tema (delilik), dünyanın resmi rutinini terk ederek kahramanın karnavalesk fantezilere dahil olmasına olanak tanır. Her ne kadar, bu motifler Sorel'in romanında zayıflamış olsa da, popüler eğlence gülmesinin için için yanan ateşini yeniden hayata geçiren bedeni, daha doğrusu bedenin alt kısmını hâlâ muhafaza etmektedir. Ama ne var ki, derinde yatan bu geleneksel karnaval temaları ve imgeleri yazarın kendi niyetleriyle neredeyse çelişiyor gibidir.

Örneğin, dünyanın sonunu, evrensel tufanı ve büyük yangını bekleyen Aziz Cloud'un küçük köyünün, taşraya özgü muazzam bir orjiye katıldığı sahneden söz edebiliriz. Burada, Rabelais'nin imgeler sistemini andıran bazı noktalar görürüz. Keza, romanın üçüncü kitabındaki ünlü "tanrıların şöleni"ne de (*banquet des dieux)* dikkat çekmemiz gerekir.

Sorel'in en iyi romanı *Francion*'da ise, geleneksel temalar ve imgeler daha ağırlıklı ve üretkendir. Öncelikle, bu romanda skolastik şaklabanlıkların *(facétie*) oynadığı role dikkat etmemiz gerekir (ve ayrıca, skolastik eğlencenin ortaçağ edebiyatı tarihindeki büyük önemine). Şaşırtmacalar, alaycı ters yüz edilmeler ve parodileriyle Bohemia tasviri, Sorel'in romanında yoğun bir şekilde işlenir. Raymond'un şaşırtmacası ve romanın en iyi episodlarından biri olan Rasmond'un şatosundaki seks alemi episodundan söz edebiliriz. Bir de, ukala alim Hortensius'un düzmece bir şekilde Polonya kralı seçilmesi episodunu vurgulamalıyız. Bu tamamen karnavalesk ve saturnalia tarzı bir oyundur (arena Roma'yı temsil eder). Ama bu imgelerde sergilenen tarihsel bilinç bir hayli zayıflamış ve daralmıştır.

Grotesk gerçekçilik gelenekleri, diyaloglarıyla birlikte, on yedinci yüzyılda daha da zayıf ve dardı. Burada, 1622'de muhtelif bölümler halinde basılan ve 1663'te tek ciltte toplanan kısa bir eser olan *Lohusa Kadının Gevezeliği*'ni ele alalım (*Caquet de l'accouchée).* Bu yapıt çeşitli yazarlar tarafından kaleme alınmış gibidir.

Doğum sonrası "hasta" yatağında yatan bir kadının başındaki alışıldık kadın toplantısı işlenmektedir. Bu tür toplanma geleneği çok eskidir.[50] Bunlar, toplumsal kısıtlamaların bir kenara bırakıldığı bol yiyecekli ve samimi söyleşili toplantılardı. Çocuk doğurma ve yeme edimleri, maddi bedenin alt kesitinin rolünü ve bu söyleşilerin konusunu önceden belirliyordu. Bu parçada yazar, bir perdenin arkasında saklanarak kadınların sohbetine gizlice kulak misafiri olur. Ama izleyen söyleşide, bedenin alt kesiti teması (sözgelimi, Rabelaisci taharet bezi konusu), özel adabımuaşeret kurallarına aktarılır. Kadınlara özgü bu gevezelik, aslında dedikodudan ve boşboğazlıktan başka bir şey değildir. Barındırdığı zıt değerli grotesk alt kesit ile pazar meydanına özgü popüler samimiyetin yerini, bir perdenin arkasından gizlice işitilen, özel yaşamın oda ile sınırlı mahremlikleri almıştır.

Caquet' ler* o dönemde modaydı. Sözgelimi, *Balıkçı Kadın Gevezelikleri'* nde (*Caquets des Poissonnières,* 1621-1622) ve *Montmartre Kadınlarının Gevezelikleri'*nde (*Caquets des Femmes du Fraubourg Montmartre,* 1622) kadın dedikoduları sunulur. Bu türün başka bir tipik örneği de *Günümüz Malikanelerindeki Hizmetçilerin Aşkları, Entrikaları, Komploları'*dır (*Amours, intrigues et cabales des domestiques des grandes maisons de notre temps,* 1625). Bu eser, zengin bir evin uşakları ve hizmetçilerinin laflamaları ve dedikodularıyla ilgilidir; efendilerle neredeyse hiç ilgisi yoktur. Yapıtın tümü, gizlice dinlemek ve dikizcilik ile işitilen ve görülenin dobra dobra tartışılmasına dayanır. On altıncı yüzyılın diyaloglara dayanan edebiyatı ile kıyaslandığında bu yapıt, pazar meydanına özgü samimiyetin tam bir yozlaşmasını sergiler: Kişisel kirli çamaşırların yıkanmasından başka bir şey değildir. Diyalogları ile on yedinci yüzyıl edebiyatı, özel yaşamın "girintili bölme gerçekçiliği"nin, on dokuzuncu yüzyılda doruk noktasına ulaşan, kulak misafiri olma ve dikizciliğe dayalı bir gerçekçiliğin zeminini hazırlıyordu. On yedinci yüzyıl diyalogları bu yozlaşmayı yansıtan ilginç tarihsel belgelerdir: Pazar meydanı ve şölen yerinin samimi

50. Etienne Pasquier ve Henri Estienne bunlardan on altıncı yüzyılda bahseder.
* çene çalma, (ç.n.)

sohbeti, modern dönemlerin özel adabımuaşeret romanına aktarılır. Ama yine de, karnaval ateşinin küçük bir kıvılcımı bu yapıtlarda hâlâ mevcuttu.

Popüler eğlence teması ve eğlence imgeleri geleneğine, bir ölçüde farklı bir boyutta olmakla birlikte sefahatçi şairlerin yapıtlarında da rastlanabilir: Saint-Amant, Théophile Viau, d'Assouci. Bu şairlerin yapıtları imgelerin felsefi anlamlarını korur, ama epikürcü bireyselci bir renk kazanır. Sefahatçi şairler Rabelais'den doğrudan doğruya ve güçlü bir şekilde etkilenmişti. Maddi bedenin alt kesitine ilişkin imgelerin epikürcü bireyselci yorumu, sonraki yüzyıllarda da geçerliliğini korudu; özel, doğalcı yorumlarına koşut gitti.

Popüler eğlence imgelerinin diğer boyutları, Scarron'un "komik romanı"nda da boy gösterdi. Gezgin aktörler kumpanyası sadece küçük bir meslek dünyası değildir; iyi düzenlenmiş ve yerleşik dünyaya tezat teşkil etmektedir. Göreneklerin ve bağlayıcı kuralların alanından kopmuş ve belirli karnavalesk haklar ve özgürlüklere sahip olan neredeyse gerçekdışı bir mikrokosmostur. Bir noktaya kadar, popüler eğlence ayrıcalıklarına sahip olmuştu. Gezgin aktörlerin bando-arabası, bizzat icracıların yaşamını ve davranış kurallarını çerçeveleyen eğlenceye dayalı karnaval atmosferini yayar. Wilhelm Meister'in tiyatro anlayışı da (Goethe) tam tamına böyleydi. Tiyatro dünyasının fantastik büyüleyiciliği günümüzde bile hissedilmektedir.

"Komik roman"ın yanı sıra, Scarron'un yapıtları, daha geniş bir bütünün, popüler, eğlenceye dayalı, grotesk ve parodik biçimler ve imgelerin diğer boyutlarını da içerir. Scarron'un gülünç taşlamaya dayanan şiirleri, grotesk komedileri ve özellikle de, Aziz Germain panayırının ve karnavalının koşuk tarzı bir betimlemesi olan *Virgil Taklidi'si (Virgile travesti)* bunun tipik bir örneğidir.[51] Son olarak, ünlü *Kaptan Matamore'un Şakaları,* groteske ilişkin yarı-Rabelaisci imgeler sunar. Örneğin, Matamore bu öykülerden (*boutade*) birinde, cehennemin kendi şarap mahzeni, cennetin ise kileri olduğu-

51. *Foire Saint Germain* ve *Recueil de quelques vers burlesques'de* (1648). Bünyesinde yer alan karnavalesk eğlence ile Aziz Germain Panayırı betimlemesine, Sorel'in tamamlanmamış romanı *Polyandre, histoire comique'*de (1648) de yer verilmiştir.

nu söyler; cennetin kubbesi yatağı, yatağın arkalığı kutuplardır, dipsiz sular da lazımlığıdır (*et mon pot à pisser les abîmes de l'onde).* Scarron'un parodilerinin, özellikle de *Virgil Taklidi*'nin zaten evrensel ve olumlu popüler kültür parodilerinden uzak, modern çağın dar ve tümüyle edebi biçimlerine daha yakın olduğunu buna eklemek gerekir.

Tartıştığımız yapıtların hepsi de, on yedinci yüzyılın klasik-öncesi dönemlerine, yani XIV. Louis'nin hükümranlığını önceleyen döneme aittir. Rabelais'nin etkisi burada, insanların eğlenceye özgü gülmesinin, hâlâ canlı olan, dolaysız geleneği ile birleşir. Bu dönemde Rabelais'nin henüz istisnai, her şeyden farklı görülmemesinin nedeni budur. Daha sonra, Rabelais'nin kavrandığı atmosfer neredeyse tamamen kayboldu ve Rabelais, özel bir yorum ve açıklama gerektiren tuhaf ve münzevi bir yazar haline geldi. Bu, La Bruyère'in Rabelais'ye dair ünlü yorumlarında çok güzel ifade edilir. La Bruyère'in *Çağımızın Kişileri ve Adetleri (Les Caractères et les Moeurs de ce siècle,* 1688) adlı kitabının bu bölümü, yalnızca 1690 yılına ait beşinci baskıda yer aldı. Bu yorumun özgün şeklini bir alıntıyla aktarıp, ayrıntılı bir analizine yöneleceğiz:

> Marot et Rabelais sont inexcusables d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits; tous deux avaient assez de génie et de naturel pour pouvoir s'en passer, même à l'égard de ceux qui cherchent moins à admirer qu'à rire dans un auteur. Rabelais surtout est incompréhensible: son livre est une énigme, quoiqu'on en veuille dire, inexplicable; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec les pieds et une queue de serpent ou de quelque autre bête plus difforme: c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse et d'une sale corruption. Où il est mauvais, il passe bien loin au delà du pire, c'est le charme de la canaille: où il est bon il va jusques à l'excellent, il peut être le mets des plus délicats.[52]

52. "Marot ve Rabelais'nin, yapıtlarına bu kadar çok küfür serpiştirmeleri bağışlanamaz: her ikisi de, işin üstesinden küfürsüz gelebilecek dehaya ve özgünlüğe sahipti, yazarda hayran olunacak şeylerden çok komik olanı arayanlar için bile bunu küfürsüz başarabilirlerdi. Rabelais her şeyden önce anlaşılmaz bir yazardır. Kitabı bir gizem, olmayacak bir karışımdır; güzel bir kadın yüzüyle, bir ejderin veya daha çirkin bir hayvanın ayaklan ve kuyruğundan oluşur. İncelikli ve yaratıcı bir ahlâk ile küfürbaz bir ahlâksızlığın akıl almaz karışımıdır. Kötü olduğu

Bu yorum, "Rabelais sorunu"nu adeta klasizmin olgunluk döneminde sunuyormuşcasına kesin bir şekilde formülleştirir. Bu dönemin bakış açısı, bu dönemin estetiği, La Bruyère'in sözcüklerinde doğru ve yeterli bir anlatımını bulur. La Bruyère tarafından açıklanan rasyonelleşmiş ve dar bir estetik kanon veya edebi bir manifesto değil, istikrar çağına ilişkin daha geniş, daha organik bir estetik anlayıştır. Bu nedenle, La Bruyère'in görüşünün analiz edilmesi önem taşıyor.

Her şeyden önce, Rabelais'nin yapıtı La Bruyère'e iki-yönlü görünür, ama Rabelais'nin iki heterojen yönünü birbirine kilitleyen anahtarı kaybetmiştir. La Bruyère iki boyutun tek bir romanda tek bir yazar tarafından birleştirilmesini "anlaşılmaz" bulur. Bu boyutlardan biri, La Bruyère tarafından "küfür" *(l'ordure)* ve "alt tabakayı eğlendirme" (*charme pour la canaille)* olarak tanımlanır. Ayrıca, yapıtının bu olumsuz boyutunda Rabelais, "yapılacak en kötü şeyin bile ötesine geçer" *(il passe bien loin au delà du pire).* Rabelais'nin yapıtının diğer, olumlu boyutu ise, La Bruyère tarafından "deha ve özgünlük" *(génie, naturel)* olarak, en zarif, en nazik insanları eğlendirmeye layık *(le mets des plus délicats)* "zarafet ve mükemmellik" olarak tanımlanır.

La Bruyère'ye göre Rabelais'nin olumsuz yönü öncelikle, Rabelais'nin cinsellik ve açık saçık şeylerle ilgili müstehcenliği, edepsizliği, sövgüleri ve küfürleri, *birisi cinsellikle ilgili olmak üzere iki farklı anlama gelen sözcükleri (double endendres*) ve kaba nükteli sözlerinden müteşekkildir -başka bir deyişle, Rabelais'nin yapıtındaki folk kültürü geleneğidir, gülme ve maddi bedenin alt kesitidir. Olumlu yön, tamamen edebi, hümanist bir öğedir. Pazar meydanına özgü grotesk gelenek ve akademik edebiyat geleneğinin yollan ayrılmıştır ve bundan böyle bir araya gelmeleri mümkün değildir. Groteski ve eğlencenin pazar meydanını anıştıran yegane şey ayaktakımını eğlendirmesidir *(charme de la canaille).* Rabelais'nin

yerlerde, olabileceği en kötünün ötesine geçer ve yalnızca ayaktakımını eğlendirmeye uygundur; iyi olduğu yerlerde ise, zarif ve mükemmeldir ve en zarif olanı eğlendirebilir."
Characters of Jean de la Bruyère'der, çev. Henri van Laun, s. 23. Routledge & Kegan Paul Ltd., 1926. Birinci basım 1885. Yayımcının izniyle aktarılmıştır.

yapıtında çok büyük bir yer tutan münasebetsizlikler, La Bruyère ve çağdaşları tarafından son derece farklı bir tonda algılanmaktadır. Varlığın temel yönleriyle, popüler eğlence imgelerinin organik sistemiyle olan bağlantı kopmuştur. Müstehcenlik dar anlamda cinsel bir hale dönüşmüş, tecrit edilmiş ve bireyselleşmiştir, felsefe ve imgelerin yeni resmi sisteminde yeri yoktur. Folk mizahının diğer öğeleriyle ilişkili olarak da böylesi bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Folk mizahının tüm türleri, başlangıçtaki kaynağından, kendilerini destekleyen zıt değerler barındıran maddi bedenin alt kısmından koparılmıştır; böylece, asıl anlamlarını kaybetmişlerdir. Bilgece sözler, incelikli açıklamalar, kapsamlı toplumsal ve politik fikirler bu özgün kökten budanmıştır; edebi, akademik olmuşlardır ve La Bruyère'in döneminde tamamen farklı bir tını kazanmışlardır. Artık *exquis* ve *mets des plus délicats* gibi sözcüklerle tanımlanabilirler. Bu heterojen öğelerin (ama yeni bakış açısından heterojen) Rabelais'deki bileşimi La Bruyère'e bir *monstrueux assemblage* ("canavarca bir kargaşa") olarak görünmektedir. La Bruyère, bu tuhaf bileşimi tanımlamak için önemli bir simge olan ejder imgesini kullanır. Ejder groteskti; klasik estetikte yeri yoktur. İnsan ve hayvan biçimlerinin birleşimi en eski imgelerden biridir, ama bu, La Bruyère'e, döneminin inançlı konuşmacısına, tamamen yabancıdır. La Bruyère, varlığı tamamlanmış, değişmez, eksiksiz, açık ve katı bir şey olarak kavramaya alışıktır. Tüm bedenler ve nesneler arasında bir ayrım çizgisi çizer. Popüler efsanelerdeki Melusine'in ılımlı grotesk imgesi bile ona canavarca bir karışım olarak görünür.

Gördüğümüz gibi, La Bruyère Rabelais'nin incelikli ahlâkını *(morale fine)* takdir etmektedir. La Bruyère bununla, her şeyden önce "adabımuaşeret"i, karakteri, bir yazarın insan doğası ve yaşama dair gözlemini genelleyen ve örneklendiren şeyi kastetmektedir. Aslında, La Bruyère'in Rabelais'de değerlendirebildiği antik *moraliae*'nin alanıdır bu. Ama bu alanı, antikitenin yaptığından çok daha dar bir anlamda kabul etmektedir. *Moraliae* ile antik şölenler, törenler ve gülme arasındaki bağlantıyı, izleri kendi öncülü Theophrastus'a dek çekilebilecek bu bağlantıyı gözden kaçırır.

İşte, La Bruyère'in görüşleri böyledir. Rabelais hakkında iki ta-

rafa da kesen bu yorum, müteakip dönem boyunca geçerliliğini korumuştur. Popüler gülme, maddi bedenin alt kesiti, uç boyutta grotesk abartı ve yüceltme, komik folk öğeleri -La Bruyère Rabelais'de bulduğu tüm bu öğeleri "ham on altıncı yüzyıl mirası" olarak reddeder. Yine de, Rabelais'nin ustalığı ve toplumsal yergisi kadar "psikolojisi"ni ve sunduğu "tipler"i de gözden kaçırmamıştır. Rabelais'nin yapıtını *bir bütün olarak* anlamaya ve hiçbir öğesini bir kenara bırakmamaya kararlı ilk girişimse, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yayımlanan kitabında Stapfer tarafından gerçekleştirilmişti.[53] Ama Rabelais'yi tarihsel ve alegorik olarak yorumlama yöntemi daha on yedinci yüzyılda geliştirilmişti.

Rabelais'nin yapıtı son derece zordur. Genellikle yalnızca çağdaşları, hatta bazen sırf en yakın dostları tarafından anlaşılan çok sayıda göndermeyle doludur. Yapıt ansiklopediktir; farklı bilgi ve teknoloji alanlarına özgü birçok özel terim içerir. Bir de, ilk kez Rabelais tarafından Fransızca'ya kazandırılan çok sayıda yeni ve zor sözcük içerir. Rabelais'nin yorumlar ve açıklamalar gerektirdiği açıktır. Romanının dördüncü kitabına "Kısa bir Beyan" ekleyerek bu yaklaşımın temellerini bizatihi Rabelais'nin kendisi atmıştı *(Briève déclaration'* un yazarının Rabelais olduğu neredeyse kesindir).

Rabelais'nin beyanı, yapıtına ilişkin filolojik yorumlar için bir dayanak sunuyordu. Le Duchat'ın ünlü yorumu 1711 tarihine aitti, ama önemini günümüze değin korudu. Le Duchat'ın çalışması benzersizdir. Bu yazarın girişiminin öncesinde ve sonrasında ve hatta günümüzde, bu alandaki açıklamalar ve yorumlar ne filolojik ne de dar anlamda tarihsel olan tamamen farklı bir çizgi izlemiştir.

Rabelais, *Gargantua*'nın birinci kitabına yazdığı önsözde, yapıtının gizli anlamına dikkati çeker: "Yeni bir lezzet, en mankafa öğretiyi bulacaksınız burada; dinimizin, politik sistemimizin, ekonomik yaşamımızın en derin sırlarını, en endişe verici sorunlarını öğreneceksiniz."

Bu pasajı daha sonra ele alacağız. Okuyucunun ilgisini uyandırmaya yönelik basit bir geleneksel araç olarak kabul edilmesi, her ne kadar on beşinci ve on altıncı yüzyılların edebiyatında böyle araç-

53. Paul Stapfer, *Rabelais,* A. Colin, 1889.

lar kullanılıyor olsa da, çok zordur. Örneğin, Berni, gülünç taşlaması *Aşık Roland*'da benzer bir açıklama yapar. Önemli olansa, on yedinci yüzyılda tarihsel-alegorik yoruma yol açan Rabelais'yi deşifre etme çabasıdır. Tarihsel-alegorik yorum, neredeyse üç yüzyıllık Rabelaiscilik dönemi boyunca hüküm süren bir yorumdur.

Rabelais 'nin imgelerinin ilk tarihsel-alegorik yorumu on altıncı yüzyılda yapıldı. Ünlü tarihçi Jacques Auguste de Thou, biyografisinde, Rabelais'yle ilgili şu görüşü dile getirdi:

> O [Rabelais] yarı-Democrituscu bir özgürlükle ve neredeyse soytarıca can yakan bir ironiyle kayda değer bir kitap yazmıştır ve tıpkı bir tiyatrodaymış gibi, hayali isimlerle insani ve politik varoluşun tüm koşullarını yeniden yaratmış ve bunları tüm insanların gülmesiyle karşı karşıya bırakmıştır.

Bu yorumda algılanan karakteristikler gerçekten de Rabelais'nin tipik özellikleridir: Gülmenin Democritus tarzındaki evrensel, popüler ve eğlenceye özgü mahiyeti, insani ve politik varoluşun tüm koşullarına, imgelerin teatral karakterine ve son olarak, hayali isimlerle boy gösteren gerçek tarihsel karakterlere yönelmiştir. Bu, on altıncı yüzyıl kadar erken bir dönemde Rabelais'nin romanının temel özelliklerini doğru kavramış olan bir insanın görüşüydü. Ama bu görüş, Rabelais'nin gülmesi fazla soytarıca tınlamaya başladığında, yani yüzyılın ikinci yarısında dile getirilmişti. Tarihçi bu hayali isimlerin altında belirli kişileri ve belirli olayları aramaktadır; başka bir deyişle, Rabelais'nin yapıtlarındaki alegorik öğeyi yeniden değerlendirmeye kalkışmaktadır. Rabelais'nin karakterlerinin ve romanının muhtelif episodlarının yerine gerçek tarihsel simaları ve politik yaşamın ve saray yaşamının olaylarını geçirme geleneği daha on altıncı yüzyılda başlamış, on yedinci yüzyıla aktarılmış ve tarihsel-alegorik yöntem tarafından benimsenmiştir elbette.

On yedinci yüzyılda, Rabelais'nin yapıtları için şifre anahtarları ortaya atıldı. Bu tür bir anahtar ilk kez, Rabelais'nin yapıtının Amsterdam baskısıyla ilişkili olarak 1659'da kullanılmış ve tüm anahtarların bir özetini veren M. A. L. Sardou'ya ait 1874-1876 tarihli baskısına dek sonraki muhtelif baskılar için değiştirilmişti.

1663 Amsterdam baskısına çeşitli deşifreler eklendi. Sözgelimi, bu deşifrelerden birinde, üstüne konan at sineklerinden kendini korumak için kuyruğu ile tüm Beauce ormanını yıkan Gargantua'nın dev kısrağı episodunun tarihsel-alegorik bir yorumu öneriliyordu: "Herkes biliyor bu kısrağın, Beauce ormanının kesilmesi emrini vermiş olan kralın metresi Madam d'Étampes olduğunu..." Yorumcu burada, on altıncı yüzyıla ait bir efsaneye gönderme yapıyordu.

Ama tarihsel-alegorik yöntemin asıl başlatıcısı, Pierre Antoine Le Motteux'ydu. İngiltere'de (1693'te Nantes fermanının feshedilmesinin ardından İngiltere'ye göçmüştü), Urquhart'in İngilizce Rabelais çevirisini, çeviriye bir biyografi, bir önsöz ve bir tanıtım yazısı ekleyerek yayımlamıştı. Daha önce önerilen muhtelif anahtarları analiz etmiş ve kendi yorumunu sunmuştu. Bu yorum, tarihsel-alegorik yöntemin sonraki gelişiminin ana kaynağı oldu.

Amsterdam'da kendi yorumlarıyla *Modernleştirilmiş Rabelais*'yi[54] (1752) yayımlayan Abbé Marsy, bu yöntemin önde gelen temsilcilerindendi. Tarihsel-alegorik yöntemin en önemli yapıtı, Rabelais'nin yapıtlarını dokuz ciltte bir araya getiren *Variorum*'dur.[55] Editörler önceki tüm yorumcuların araştırmalarından yararlanmış ve eksiksiz bir yorum sistemi önermişlerdir.

Bu yöntemin zahiri gelişiminin temel öğeleri bunlardır. Peki yöntem temelde nelerden oluşmaktadır? Son derece basit: Rabelais'nin imgelerinin her birinin arkasında özel bir karakter veya olay bulunabilir. Romanın tümü bir tarihsel dokundurmalar sistemidir. Deşifre yöntemi ise, on altıncı yüzyıldan kalma bir geleneğe dayanır; çeşitli denetleme ve karşılaştırma teknikleri kullanılarak Rabelais'nin imgelerinin, Rabelais'nin döneminin tarihsel olaylarıyla karşılaştırılmasından oluşur. Gelenek çelişkili, denetleme de keyfi olduğundan, aynı imgenin bu yöntemin muhtelif temsilcilerince farklı deşifre edileceği açıktır. Bazı örnekler verelim:

Gargantua genellikle I. Francis'in takliti olarak kabul edilir,

54. Bu çalışmanın tam başlığı şöyledir: *Le Rabelais moderne ou ses oeuvres mises a la portée de la plupart des lecteurs* (8 küçük cilt).

55. *François Rabelais: Les Oeuvres de Rabelais, édition Variorum:* eleştirel baskısı Johanneau ve Esmangart tarafından yayıma hazırlanmıştır, Dalibon, Paris, 1823-1826.

ama Le Motteux, Gargantua'da Henri d'Albret'i görür. Kimileri Panurge'nin Kardinal d'Amboise olduğuna inanırken, kimilerine göre Kardinal Charles de Lorraine'nin romana uyarlanmış şeklidir, ama yine başkalarına göre ise Jean de Montluc'tur, oysa bazı yorumcular da Panurge'nin doğrudan doğruya Rabelais'nin kendisi olduğu iddiasındadır. Picrochole'ün Lodovico Sforza veya Aragon Ferdinandı olduğuna inanılır, ama Voltaire'e göreyse Picrochole, V. Charles'tır. Tarihsel-alegorik yöntemin temsilcileri, her ayrıntıyı gerçek bir olaya dokundurma olarak deşifre etmeye çalışır. Dolayısıyla, Birinci Kitabın ünlü episodundaki taharet bezleri bir bütün olarak yorumlanmakla kalmayıp, tek tek de yorumlanır -bunlardan pek çok vardır. Bir örnekte, Gargantua taharet bezi olarak bir Mart kedisini kullanır ve tırmalanır. Bazı yorumcular bu episodu, on sekiz yaşında Gasconyalı metresi yüzünden zührevi hastalığa yakalanan I. Francis'in yaşamındaki bir olay olarak yorumlarlar. Romanda Gargantua, tırmık izlerini annesinin eldiveniyle ovaladığında iyileşir ancak ve bu da, hastalığı boyunca annesinin Francis'e gösterdiği sevgiye bir gönderme olarak görülür. Böylece, episodun tümü karmaşık bir özel göndermeler sistemine dönüştürülür.

Tarihsel-alegorik yöntem günümüzde Rabelaisci akademisyenlerce tamamen reddedilmektedir.[56] Kuşkusuz, roman önemli tarihsel şahsiyetlere ve olaylara dair birçok gönderme içerir, ama bunun baştan sona tüm öyküye katı bir şekilde hamledilmesi son derece olanaksızdır. Her imgeye belirli, benzersiz bir şifre anahtarı aramak boşuna bir çaba olacaktır. Özel bir gönderme varsayılabilse bile, tarihsel-alegorik yöntem çoğu durumda eksiksiz bir deşifre sunamamaktadır; daha önce de belirttiğimiz üzere, gelenek kendisiyle çelişmekte ve tüm karşılaştırmalar ve denetlemeler de keyfi olmaktadır.

Son olarak, maskesi düşürülmüş ve kanıtlanmış bir gönderme bile, imgenin sanatsal ve ideolojik anlaşılması açısından herhangi bir temel öğe önermez; bu da konuyu perçinlemektedir. İmge daima daha derin ve kapsamlıdır, gelenekle bağlantılıdır, göndermeden ba-

56. Ama elbette, modem dönemlerde bile, bir tür kriptogram olarak Rabelais'nin romanını deşifre etmeye yönelik girişimlerde bulunulur.

ğımsız kendi estetik mantığına sahiptir. Sözgelimi, Gargantua'nın taharet bezi episodu doğru yorumlansa bile, bizzat simgenin anlaşılması açısından bize hiçbir şey sunmaz. Taharet bezi skatoloji edebiyatının, anekdotların, bildik günlük konuşma türlerinin, küfürlerin, edepsiz konuşma metaforlar! ve analojilerinin yaygın imgelerinden biridir. Edebiyatta yeni bir imge değildir. Rabelais'nin ardından bunu, daha önce betimlenen *Lohusa Kadının Gevezeliği*'nde buluruz. Taharet bezi yazarlar ve yapıtlarına dair iğnelemelerde yaygın olarak kullanılmaktadır. Taharet bezi içeren tek bir gönderme kesin olarak tanımlanabilseydi bile (şayet Rabelais'nin romanında böyle bir gönderme varsa), bu imgenin ne geleneksel anlamını anlamamıza -maddi bedenin alt kısmı simgesi- ne de romandaki özel sanatsal işlevini anlamamıza yardımcı olurdu.[57]

Peki, tarihsel-alegorik yöntemin neredeyse üç yüzyıl boyunca niçin böylesine özel bir etkiye sahip olduğunu nasıl açıklayabiliriz? On sekizinci yüzyılda Voltaire ve on dokuzuncu yüzyılda Michelet gibi böylesine müstesna beyinler neden bu yönteme saygı duymuşlardır? Ve son olarak, yöntemin *raison d'etre'i** nedir?

Rabelais'nin yapıtını şekillendiren popüler eğlenceye özgü gülme geleneğinin yok olmaya başladığı doğrudur. Bu gelenek Rabelaisci imgelerin canlı ve yaygın yorumu olmaktan çıkmıştı. Bu imgelerin otantik estetik ve ideolojik şifre anahtarı, bu imgeleri üretmiş olan gelenekle birlikte kaybedilmişti. Böylece, yorumcular yanlış çözüm yollarının, yanlış anahtarların peşine düşmüşlerdi.

Tarihsel-alegorik yöntem, gülmenin on yedinci yüzyılda gerçekleşen bozulmasını açığa çıkarıyor. Gülmenin alanı giderek daha da daralmış ve gülme evrensel niteliğini yitirmişti. Bir taraftan, gündelik yaşamda tipik ve yaygın olan her şeyle ilişkilenmeye başladı. Diğer taraftansa, kişisel sözlü saldırılarla ilişkilendi; yani, tek bir özel kişiye yöneldi. Tarihsel evrensel tekillik gülmenin nesnesi olmaktan çıkmıştı. Karnaval mizahının bu niteliği giderek anlaşılmamaya başladı. Tipik bir karakter olmadığında, yorumcular özel

57. Bu episodun özgül işlevini ve sanatsal anlamını başka bir incelememizde analiz edeceğiz.

* Varlık nedeni, (y.h.n.)

bir birey aramaya başlamışlardı.

Kuşkusuz, popüler eğlence gülmesi, yüksek şahsiyetlere göndermeler yapılmasına izin verir. Ama bu göndermeler grotesk imgelerin gölgesidir yalnızca, oysa tarihsel-alegorik yöntem onları imgelerin kendisine dönüştürür. Otantik grotesk imge, göndermeler unutulup yerlerini yenileri aldığında bile gücünü yitirmez.

On yedinci yüzyılda tüm ideolojik alanlarda önemli bir süreç başlamıştı. Genelleme, ampirik soyutlama ve örnekleme, dünya tasvirinde yönlendirici bir rol oynamaya başladı.

Bu süreç on sekizinci yüzyılda son şeklini aldı. Dünyanın görünümü değişmişti. Genelin yanı sıra, tekil yalnızca genelin bir numunesi olarak anlam kazanarak, yalnızca tipik, ortalama olduğu ve genelleştirilebildiği ölçüde bakiydi artık. Öte yandan, tekillik tartışmasız bir şey haline gelmişti; hiçbir itirazda bulunulamayan bir olgunun önemini haiz olmuştu. Dolayısıyla, basit belgecilik eğilimine bürünmüştü. Belgelenmiş tekil olgu, genel ve tipik olanın eşliğinde, dünyanın kavranmasında yol göstericilik rolünü üstlenmeye başlamıştı. Bu model en çarpıcı biçimde (özellikle on sekizinci yüzyılda) sanatsal yaratımda sergilendi ve Aydınlanma çağında gerçekçiliğin özel kısıtlamalarını doğurdu.

Şayet belgesel roman on sekizinci yüzyıla aitse, *roman á clef** tüm on yedinci yüzyıl boyunca yazılmıştır. İngiliz yazar John Barclay'in yüzyılın ilk yarısında büyük başarı kazanan ve Fransızca birçok baskısı yapılan Latince *Satrikon* (Londra, 1603) romanı tam da bunun örneğiydi. Roman antik dünyada geçiyor olsa da, biyografik bir *roman á clef ti* ve gerçekten de, karakter isimlerini deşifre eden bir anahtar baskıya eklenmişti. Bildik çağdaş simaları özgün bir şekilde maskeleyerek sunan alaycı taklitler, romana özel bir ilgi duyulmasına yol açtı. Tarihsel-alegorik yöntem de, gelişiminin başlangıç aşamasında, Rabelais'nin yapıtını "maskeli balo" romanı havasında bir şifre anahtarı ile yorumladı.

On yedinci yüzyılın Rabelais geleneğinde gülmenin gelişiminde rastlanan temel çizgiler tam da böyleydi. Popüler eğlence geleneğiyle ilişkili daha da önemli belli başlı fenomenlerin hâlâ var ol-

* Anahtar roman; gerçek kişileri değişik ad ve kimliklerde yaşatan kurgusal yapıt, (ç.n.)

duğu doğruydu. Özellikle Moliere'i kastettiğimizi belirtelim. Ama özel bir niteliğe sahip bu fenomenler çalışmamızın kapsamı dışında bulunuyorlar.

Şimdi on sekizinci yüzyılı ele alalım. Rabelais, başka hiçbir dönemde bu yüzyılda olduğu kadar az anlaşılıp değerlendirilmemişti. Yapıtının yorumlanması, Aydınlanma'nın güçlü noktalarından çok zayıf noktalarını açığa vuruyordu. Aydınlanmacılar tarihsel bir anlayıştan yoksundu, sahip oldukları ise, soyut ve akılcı bir ütopyacılık, mekanik bir madde anlayışıydı; bir yandan soyut genellemelere ve örneklemelere, diğer yandan da belgelemelere yönelik bir eğilim taşıyorlardı. Rabelais'yi anlama ve değerlendirme bakımından bir hayli yetersizlerdi; onlara göre, Rabelais "vahşi ve barbar on altıncı yüzyıl"ın tipik temsilcisiydi. Bu bakış açısı Voltaire tarafından kesin bir şekilde ifade ediliyordu:

> Rabelais ölçüsüz, aklın ötesindeki, anlaşılmaz kitabında uç boyutta bir neşe ve uç boyutta bir küstahlık sergiliyor; bilgililiği, kaba saba sözlerle ve can sıkıntısıyla sıvıyor; iki sayfalık iyi bir öyküyü iki ciltlik saçmalık karşılığında alıyorsunuz böylelikle. Yalnızca birkaç tuhaf kişi, bir bütün olarak bu yapıtı anlayıp takdir etmekle övünür; ulusun geri kalanı ise, Rabelais'nin şakalarına gülüp kitabını küçümser. Soytarıların başı kabul edilir; böylesine keskin bir zekâsı olan bir insanın, bu zekâyı berbat etmiş olmasına üzgünüz; yalnızca sarhoş olduğunda yazan sarhoş bir felsefeci, o.[58]

Voltaire'in yorumu karakteristiktir. Rabelais'nin dünyası ona aklın ötesinde ve anlaşılması imkânsız görünür. Völtaire bu dünyada bir neşe, pislik, saygısızlık, ve densizlik karışımı bulur. Birbiriyle bağdaşmayan iki heterojen öğe arasındaki uçurum, Voltaire'e, La Bruyere'ye göründüğünden daha geniş görünür. Yalnızca tuhaf beğeni sahibi birkaç okuyucunun romanı bir bütün olarak kabul edebileceğine inanır. "Ulusun geri kalanı"nın tutumuna ilişkin görüşü de ka-

58. Voltaire, *Felsefi Mektuplar*, çeviri: Ernest Dilworth, s. 106. Yayım hakkı 1961'de The Bobbs-Merrill Co., Inc.'e geçmiştir. Yayımcının izniyle yeniden basılmıştır.

rakteristiktir: Hepsi de tıpkı daha önce yaptıkları gibi romana gülüyor gibidir, ama artık onu ayrıca küçük de görmektedirler. Gülme kavramı kökten bir dönüşüm geçirmektedir. On altıncı yüzyılda Rabelais'nin romanına herkes gülüyordu, ama hiç kimse onu bu romandan ötürü küçük görmüyordu. Şimdi, on sekizinci yüzyılda ise, neşeli, şen şakrak, yüzyıllık gülme aşağılanması gereken bir şey olup çıkmıştı; Rabelais'nin "soytarıların başı" olarak tanımlanması gerçeği de bir aşağılamaydı. Son olarak, Rabelais'nin (önsözlerdeki) yalnızca yiyip içerken yazdığı şeklindeki kendi beyanı da, Voltaire tarafından harfiyen ve alelade bir anlamda yorumlanıyordu. Voltaire, bilgece ve özgür konuşma ile yiyecek ve şarap arasındaki, özel sofra sohbeti "hakikati" arasındaki özlü geleneksel bağlantıyı anlamıyordu (her ne kadar bu gelenek hâlâ hayatta olsa da). Rabelais'nin romanındaki popüler ziyafet boyutu anlamını tümüyle yitirmişti.[59]

Voltaire, Rabelais'nin yapıtında yalnızca yalın ve düz bir yergi görür, geri kalansa hiçbir değeri ve anlamı olmayan cansız bir yığındır. Voltaire *Zevklilik Tapınağı*'nda (*Temple du gôut,* 1732), neredeyse tüm kitapların ilham perileri tarafından özetlenip düzeltildiği "Tanrı'nın kütüphanesi"ni anlatır. Voltaire, Rabelais'nin romanını bu kütüphaneye yerleştirir, roman "sekizde bir kısaltılır". Eski yazarların bu şekilde ele alınması Aydınlanmacıların tipik özelliğidir.

Rabelais'yi kısaltıp arındırma girişimi, aslında on sekizinci yüzyılda gerçekleşmişti. *Modernleştirilmiş Rabelais*'de Abbé Marsy, romanın dilini diyalekt ve arkaik biçimlerinden koparmakla kalmadı, kitabın içerdiği edebe aykırı öğeleri de yumuşattı. Abbé Perraud, 1752'de Cenevre'de *O nevre s choisies'i* yayımladığında daha da ileri gitti. Kaba saba ve bayağı bulunan her şey bu derlemeden ayıklandı. Sonunda, 1776'da ünlü *Bibliothèque universelle des romans*'da (1775-1778) "özellikle bayanlar için" iyice ayıklanmış bir metin yayımlandı.[60] Üç baskı da tümüyle, dönemin ve bu dönemin

59. 1758'den sonra Voltaire *Gargantua'yı* tekrar okuduğunda yaklaşımı, esasen çok az değişmekle birlikte, daha olumlu bir hale gelmiştir; Rabelais'yi neredeyse yalnızca ruhban sınıfına diş bilemesi çerçevesinde değerlendirir.

60. On dokuzuncu yüzyılda George Sand (1847'de), arındırılmış bir Rabelais

Rabelais'ye yönelik tutumunun tipik bir örneğidir.

Böylece, genel bir dille ifade edilecek olursa, Aydınlanmacılar Rabelais'yi en azından kendi teorik bilgi alanları kapsamında anlama ve takdir etmenin üstesinden gelemediler. Engels'e göre, Aydınlanma çağında "uslamlayıcı akıl, var olan her şeyin ölçütü haline gelmiştir".[61] Bu soyut akılcılık ve tarihsellik-karşıtlığı, genellemeye ve diyalektik-olmayan düşünceye yönelik bu eğilim (olumsuzlama ve onaylama arasındaki kopuş), Ansiklopedicilerin', eğlenceye özgü, zıt duygular barındıran gülmenin mahiyetini teorik olarak kavramalarını engellemiştir. Çelişkili, daimi oluş ve tamamlanmamış varlık imgesi, aydınlanmacıların akıl kavramında kendine bir yer bulamaz. Ama Voltaire'in *Contes philosophiques* ve *Orléans'lı Genç Kız*'da olduğu gibi Diderot'nun da *Jacques le fataliste* (*Kaderci Jacques)'de* ve özellikle de *Les bijoux indiscrets'de* Rabelaisci imgelemden, her ne kadar bir ölçüde sınırlı ve akılcılaşmış bir şekilde olsa da, çok da uzak olmadıklarını eklemek gerekir.

Karnaval biçimlerinin, temalarının ve simgelerinin on sekizinci yüzyıl edebiyatı üzerindeki etkisi azımsanamayacak boyuttadır. Ama bu etki, biçimselleşmiştir; karnaval, büyük ölçüde konu ve kompozisyon bakımından estetik amaçların hizmetine sokulmuş sanatsal bir araçtan ibarettir yalnızca. Voltaire, evrenselliğini ve felsefesini hâlâ koruyan hiciv için karnaval biçimlerini kullanır, ama gülme, sırf alaycılığa indirgenmiştir; "Voltaire'in ünlü gülmesi" tam da böyle bir şeydir; gücü, üretici ve yenileyici öğeden neredeyse tamamen yoksundur. Olumlu olan her şey, gülmenin alanının dışında yer alır ve soyut bir fikri temsil eder.

Karnaval biçimleri rokoko edebiyatında farklı bir rol oynar. Burada, gülmenin neşeli olumlu tınısı korunur. Ama her şey "oda" hafifliğine ve samimiyetine indirgenir. Pazar meydanının açık sözlülüğü, samimiyeti mahremiyete dönüşür, bedenin alt kısmının müstehcenliği erotik bir hafif meşrepliğe dönüşür ve neşeli görelilik bir

baskısı planladı, ama projesi gerçekleşmedi. Genç okuyucular için gözden geçirilip düzeltmeler yapılan Rabelais'nin romanı, bildiğimiz kadarıyla ilk kez 1887de yayımlandı.

61. Karl Marx ve F. Engels, *Works,* 5. Cilt, s. 16.

* on sekizinci yüzyılın büyük Fransız Ansiklopedisi'ni yazmış olan alimler, (ç.n.)

kuşkuculuk ve havailik halini alır. Yine de, hedonistik "yatak odası" atmosferinde "cehennem" gibi yanıp tutuşan karnaval ateşlerinin birkaç kıvılcımı korunmaktaydı. On sekizinci yüzyılda bir hayli yaygın olan kasvetli ciddiyet ortamında rokoko, bir bakıma geleneksel karnaval ruhunu sürdürdü.

Fransız Devrimi sırasında Rabelais, devrimin liderlerinin gözünde muazzam prestij sahibiydi. Hatta devrimin peygamberi olarak gösteriliyordu. O dönemin insanları Rabelais'nin son derece devrimci ruhunu çok iyi kavramışlardı, ama bu ruha dair yeni ve doğru bir yorum öneremiyorlardı. Bu konuyla ilgili en önemli belge, Ginguene'nin 1791'de yayımlanan *Çağımızdaki Devrimde Rabelais'nin Etkisi ve Ruhban Sınıfı Hakkındaki Hüküm Üzerine* başlıklı kitabıydı. Ginguene temelde, tarihsel-alegorik yöntemi benimser, ama bu yöntemi daha ihtiyatlı bir şekilde kullanır. Rabelais'nin toplumsal ve politik kavramlarını ortaya çıkarmaya çalışır, ama bunu, belirgin ve on sekizinci yüzyıl insanı için tipik olan bir tarihselciliğe dayanarak yapar. Rabelais'yi kraliyet gücünün sistematik düşmanı olarak sunar. Ama gerçekte, Rabelais bu gücün düşmanı değildi asla, aksine kendi döneminde bu gücün ilerici anlamını mükemmel bir şekilde kavramıştı.[62] Bu, Ginguene'nin temel hatasıdır. Ayrıca, tamamen olumsuz bir yergi olarak gördüğü grotesk abartıyı da yanlış anlamıştı. Sözgelimi, Gargantua'da kullanılan son derece bol miktarda yiyecek, içecek ve giysi Ginguene'ye göre, kralın halka yüklenen masraflarının ne denli ağır olduğunu gösterir. Bu harcamalarda ifade edilen bolluk temasını göremez; aynı şekilde, maddi bedenin alt kesitinin ikircikli mantığını da anlamaz. Rabelaisci bolluğu kralın bütçesinde bir aşırı harcama olarak yorumlamak gerçekten de bir toyluk olurdu. Bu anlamda, Ginguene'nin kitabı kendi döneminin alışıldık yorumları düzeyinde kalmaktadır.

Rönesans edebiyatı ve kültüründe yeşermesinin ardından popüler gülmenin bozulması pratik olarak tamamlanmıştı ve bu bozulma, aynı zamanda on dokuzuncu yüzyılda hüküm sürecek olan yergici ve sadece eğlendirmeye yönelik mizaha dayalı edebi türlerin

62. Rabelais'nin bu ilericiliğin göreceli mahiyetini çok çok iyi kavradığı doğrudur.

oluşum aşamasının sona erişini de işaret ediyordu. Ciddiyete dayalı edebiyatın (özellikle de roman) biçimsel bileşenleri olarak gelişecek olan yavanlaşmış gülmeye dayalı türler de -mizah, ironi, istihza- kesin bir şekilde biçimlenmişti. Ancak bu fenomenlerin incelenmesi tartışmamızın dışında kalıyor.[63] Rabelais'nin romanını ve genelde de Rönesans'ı hazırlamış olan ve sonraki iki yüzyıl boyunca giderek azalan temel popüler eğlenceye dayalı gülme geleneğinin izini sürmekle ilgileniyoruz yalnızca.

Çalışmamız, şu ya da bu şekilde, tarihsel yazınbilim sorunlarıyla yakından bağlantılı olmakla birlikte, temelde tarihsel ve edebi bir nitelik taşıyor. Ama daha kapsamlı, daha genel estetik sorunlar, özellikle de gülmenin estetiğiyle ilgili sorunlar ortaya atmayacağız. Ortaçağ'da ve Rönesans'ta gülmenin folk kültürüne sızan, tarihsel olarak belirlenmiş, tek bir yönünü tartışacağız yalnızca. Ayrıca, bunu da bütününde irdelemeyip, Rabelais'nin yapıtına ilişkin bir analizin izin verdiği sınırlar içinde kalarak yapacağız. Bu açıdan, çalışmamız gülme felsefesi ve estetiği kapsamında yalnızca belirli miktarda malzeme sunabilir. Daha fazlası söz konusu olamaz.

İnceleme konumuz olan, tarihsel olarak belirlenmiş folk mizah kültürü, genelde ciddiyetin tümüne karşıt değildi. Kendisi de tarihsel olarak belirlenmiş bir biçim sergileyen Ortaçağ'ın hoşgörüsüz, dogmatik ciddiyetine karşıydı. Ama kültür ve edebiyat tarihi başka ciddiyet biçimlerini de tanıyordu. Sözgelimi, antik kültür, en büyük ifadesini Yunan tragedya türünde bulan trajik ciddiyeti geliştirmişti. Trajik ciddiyet evrenseldir (bir "trajik felsefe"den söz edilebilmesinin nedeni de budur); bir yaratıcı yıkım ruhu taşır. Trajik ciddiyet dogmatizmden tümüyle bağımsızdır. Dogmatik bir tragedya,

63. Yavanlaşmış gülmenin modern dönemlerdeki (özellikle de Romantizmle başlayan) en kapsamlı biçimi ironidir. Bu sorun, İsviçreli akademisyen Beda Allemann'ın ilginç kitabı *Ironie und Dichtung,* 1956'da ele alınır. Bu kitapta yazar, Schlegel, Kierkegaard, Nietzsche, Thomas Mann ve Musil tarafından sunulduğu haliyle ironi yorumu ve biçimlerini analiz eder. Bu analiz incelikli ve derindir, ama ironiyi tamamen bir edebi fenomen olarak kabul eder ve folk mizah kültürüyle olan bağlantısını göstermez.

dogmatik gülme denli olanaksızdır ve klasik trajediler dogmatikliği aşar. Hem otantik tragedya hem de zıt duygular barındıran otantik gülme, tüm biçimleri ve tezahürlerinde, dogmatizm tarafından katledilir. Antik kültürde tragedya yaşamın gülmeye dayanan boyutunu dışlamayıp onunla birlikte var olmuştu. Trajik üçlemeyi, onu gülmece düzeyinde tamamlayan yergi tiyatrosu izledi. Antik trajedi gülme ve parodiden korkmamış, hatta bir düzeltici ve tamamlayıcı olarak onları talep etmişti.[64] Bu nedenle, antik dünyada resmi kültür ve folk kültürü arasında, Ortaçağ'daki gibi, belirgin bir ayrım var olamadı.

Antik dünyada, (prensipte) dar dogmatizm barındırmayan ve gülmenin potasında sınanma kapasitesine sahip olan başka bir ciddiyet biçimi daha yaratıldı. Bu, eleştirel felsefeydi. Kurucusu Sokrates, Sokratik diyaloğu yeşertip tek yanlı retorik ciddiyetten kurtaran antikitenin karnaval biçimleriyle bağlantılıydı doğrudan doğruya.

Modern dönemlerin kültüründe katı ve bilimsel, özel bir ciddiyet biçimi büyük önem kazanmıştır. İlke olarak, bu biçim, tüm hoşgörüsüz dogmacılıklardan muaftır ve doğası gereği bir sorun biçimi alır, öz-eleştireldir ve tamamlanmamıştır. Rönesans itibariyle bu yeni ciddiyet edebiyat üzerinde güçlü bir etki sahibi oldu, ama bu alanda, belirli dönüşümlerden geçerek elbette.

Bizzat yüksek edebiyat alanı ve bu alanın muhtelif gelişim aşamaları -epik, lirik ve tiyatro- ölüm ve yenilenmeye teslim olmaya her an hazır birçok derin ve saf, ama açık ciddiyet biçimi sunuyordu. Sahici açık ciddiyet ne parodiden ne ironiden ne de başka bir indirgenmiş gülme biçiminden korkar, çünkü bunların tamamlanmamış bir bütünün parçası olduklarının farkındadır.[65]

64. Bkz. A. Dieterich'in analizi, *Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und Römische Satyrspiele* içinde. Leipzig, 1897.

65. Puhskin'in Mozart'ı hem gülmeyi hem parodiyi kabul eder, oysa kasvetli, vakur Salieri gülmeyi ve parodiyi kabul etmediği gibi korkar da. Kör kemancıyı dinledikten sonra Mozart ve Salieri arasında geçen konuşma şöyledir:
Salieri: Nasıl gülebilirsin?
Mozart: Ah Salieri, sen gülemez misin?
Salieri: Hayır, değersiz bir ressam Raphael'in Madonna'sını berbat ettiğinde gülmem; bir soytarı Alighieri'yi taklit edip ona saygısızlık ettiğinde gülmem (Pushkin, "Mozart ve Salieri", Sahne 1).

Dünya edebiyatında, bu iki boyutun, ciddiyet ve gülmenin, yan yana var olup birbirini yansıttığı ve alışıldık modern dramdaki gibi ayrı ciddi ve mizahi imgeler olmayıp bir bütünün boyutları olduğu belirli yapıtlar vardır. Euripides'in *Alcestis*'i bu açıdan çarpıcı bir örnektir. Bu yapıtta trajedi, (görünürde dördüncü tür tiyatro olan) yergiyle birleşir. Ama bu kategoride yer alan en önemli yapıtlar kuşkusuz Shakespeare'in trajedileridir.

Sahici zıt değerli ve evrensel gülme, ciddiyeti yadsımaz, onu arındırıp tamamlar. Gülme dogmatizmden, hoşgörüsüz ve korkutucu olandan arındırır; fanatiklik ve ukalalıktan, korku ve sindirmeden, öğreticilikten, toyluk ve yanılsamadan, tekil anlamdan, tekil düzeyden, duygusallıktan kurtarır. Gülme ciddiyetin körelip hep tamamlanmamış kalacak olan tek varlıktan koparılmasına izin vermez. Bu, zıt değerler içeren bütünlüğü yeniden canlandırır. Kültür ve edebiyatın tarihsel gelişiminde gülmenin işlevi böyle bir şeydir.

Muhtelif ciddiyet biçimleri ve bunların gülmeyle olan ilişkilerine dair görüşlerimiz bir ölçüde bu çalışmanın çerçevesi dışında kalıyor. Bize burada, son olarak iki sorunu irdelemek düşüyor yalnızca: Birincisi, Fransız Romantiklerinin Rabelais değerlendirmesi ve İkincisi, Rabelaisciliğin günümüzde içinde bulunduğu durum.

Girişte, Fransız Romantiklerinin (özellikle de Victor Hugo'nun) genelde groteske yönelik tutumunu betimledik. Şimdi, Shakespeare'le birlikte grotesk imgelemin en önemli temsilcilerinden biri olarak gördükleri Rabelais'ye ilişkin tutumlarına bakacağız.

Önce, Chateaubriand'a bakalım. Chateaubriand, bir ulusun tüm diğer büyük yazarlarını doğurup yetiştiren "ana-dehalar"dan *(génies mères)* sözettiğinde, Romantiklerin tipik bir görüşünü ifade eder. Tüm dünyada yalnızca beş ya da altı ana deha vardır. Rabelais de Homeros, Shakespeare ve Dante ile birlikte bu ana dehalar arasında yer alır. Tıpkı Homeros'un Yunan ve Roma edebiyatını, Shakespeare'in İngiliz edebiyatını ve Dante'nin İtalyan edebiyatını yaratması gibi Rabelais de Fransız edebiyatını yaratmıştır. Rabelais bundan daha fazla övülemez. Rabelais'yi yalnızca ulusu tarafından kü-

çümsenen soytarıların başı olarak gören Voltaire'in değerlendirmesinden ne de farklıdır bu.

Neredeyse tüm Romantiklerin paylaştığı ana deha fikri, Romantizm döneminde yararlı olmuştu. Romantikleri geleceğin tohumlarını geçmişte aramaya ve geçmişi, gübreleyip ürettiği bu geleceğin bakış açısından değerlendirmeye yöneltiyordu. Benzer bir Romantik kavram da, ileriyi aydınlatan, "insanlığa yol gösteren deha" kavramıdır *(espirit phare de l'humanité).* Bu fikir edebi başyapıtlarda, örneğin Shakespeare, Dante, Rabelais'nin yapıtlarında bu yapıtların zaten tamamlanmış, tümüyle özümsenmiş bir ürün olarak içerdikleri şeyi açığa vurmakla kalmaz yalnızca, yanı sıra, gelecek olanın tohumlarını, yani başka bir deyişle, ata dehalar tarafından kavranan, kuşaklar boyunca meydana çıkıp yeşerecek olan her şeyi açığa vurur. Antik başyapıtlar yeni ufuklar, yeni potansiyeller açar. Dolayısıyla, Romantikler Shakespeare, Cervantes ve Rabelais'de yeni ve faydalı keşiflerde bulunmuştur.

Bu teoriler ve uzanımları, Romantikler ve Aydınlanmacılar arasındaki derin farklılığa damga vurur. Aydınlanmacılar edebi başyapıtlarda ve yazarlarında, kapsadıklarından daha az şey buldular: Tarihsel-olmayan akılcılığın bakış açısından, bu yapıtlarda gereksiz ve idrak edilemez çok fazla şey vardı; ayıklanıp temizlenmeleri gerekiyordu. Voltaire'in tüm kitapların yenilendiği "Tanrı'nın kütüphanesi" tasviri bu açıdan tipiktir. Aydınlanmacılar dünyayı fakirleştirme eğilimindeydi. Onların aklında, gerçek dünyanın hayal edilebilecek olandan çok daha azı vardır; modası geçmiş kavramları, düşler ve hayalleri yok sayma pahasına gerçekliği abarttılar. Bu tamamen statik gerçeklik kavramı Aydınlanmacıların edebi yapıtlara ilişkin değerlendirmelerini etkiledi ve bu yapıtları kısaltıp düzeltmeyi istemelerini mümkün kıldı.

Romantikler ise, genişletilmiş bir gerçeklik kavramı geliştirip, zamana ve tarihsel oluşa büyük önem verdiler. Bu kavram aracılığıyla, bir başyapıtta yüzeyde görünenden çok çok daha fazlasını bulmaya çalıştılar. Geleceğin, embriyonun, sürgünlerin, tohumların, kehanetlerin ve vahiylerin göstergelerini bulmaya uğraştılar. Örneğin, tarihçi Michelet'nin değerlendirmesini anımsayalım.

Romantik yorumcuların geniş kavramının olumlu ve olumsuz yönleri vardır. Olumlu yönü, tarihsellik, zaman ve oluşa ilişkin farkındalıktır. Gerçeklik (yalnızca soyut akılcı düşünceyle sınırlı tutulan); statik, doğalcı ve belirsiz niteliğini kaybeder canlı gelecek, yeni eğilimler, potansiyeller ve öngörüler biçiminde gerçekliğe dahil olur. Gerçekliğin tarihsel boyutu özgürlükle temelden bağlantılıdır; dolayısıyla belirlenimci ve mekanik yaklaşımı alt edebilmektedir. Yaratıcı edebiyat alanında, Romantiklerin kavramı, statik ve yavan olan her şeyden, belgeleme ve tipikleştirmeden sapmaları gerekçelendirir. Son olarak, zamanın ve gelecek şeylerin sanatsal sunumu olarak grotesk ve grotesk fanteziyi gerekçelendirir. Romantizmin değerlendirmesinin sağladığı tartışmasız faydalar bunlardır.

Bu değerlendirmenin olumsuz yönü ise idealizmidir, öznel bilincin oynadığı rol ve kısıtlılıkları hakkındaki yanlış kavrayışıdır. Romantikler asla var olmamış şeyleri betimleyerek gerçekliğe yaratıcılığı eklediler genellikle. Fantezi mistisizmi ön plana çıkaracak biçimde yozlaştırıldı, insan özgürlüğü zorunluluktan koptu ve madde-üstü bir güce dönüştü.[66]

En kapsamlı ve eksiksiz Rabelais değerlendirmesi Victor Hugo'ya aitti. Hugo bu konuya ilişkin bir kitap, hatta bir makale bile kaleme almamış olsa da, açıklamalarını tüm yapıtlarına serpiştirmişti. En ayrıntılı ve sistematik analizi ise, Shakespeare'e ilişkin kitabında yer alıyordu.

Hugo'nun analizi, Chateaubriand'nın ana dehalar teorisini andıran, insan dehasına dair bir fikre dayanır. Bu dehaların her biri tamamen özgündür ve varlığın belirli bir yönünü cisimleştirir: Dehanın kendi buluşu ve keşfi *(tout génie a son invention et sa découverte).* Hugo bu başlatıcıların on dördünün adını sıralar. Seçimi oldukça alışılmadıktır: Homeros, Job, Aeschylus, Isaiah, Ezekiel, Lucretius, Juvenal, Tacitus, Aziz Pavlus, Havari John, Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare. Kronolojik sırada Rabelais Dante'den sonra ve Cervantes ile Shakespeare'den önce gelir. Hugo, Rabelais

66. Romantizm sorununu tüm karmaşıklığıyla ortaya koymuyoruz. Bu akımın Rabelais ve groteski (kısmen) keşfedip anlamasına olanak tanıyan etkenlerle ilgileniyoruz yalnızca.

de dahil olmak üzere her dehaya ilişkin bir tanımlama yapar.

Hugo analizini tarihsel-edebi bir tanım olarak inşa etmez. Bunun yerine, maddi bedenin alt kesitinin mutlaklığı ve bedensel topografi temasına ilişkin bir dizi serbest Romantik çeşitleme önerir. Hugo'ya göre, göbek Rabelais'nin topografisinin merkezinde yer alır; bu, Rabelais'nin sanatsal keşfidir. Göbeğin temel işlevi babalık ve analıktır. Hugo, bu yıkıcı ve üretici alt kesit ile ilişkili olarak grotesk bir imge olan insanın içindeki yılan imgesini önerir; "bunlar onun bağırsaklarıdır." Genel bir şekilde ifade edilecek olursa, Hugo, bedenin alt kesitinin Rabelaisci imgelerin tüm sisteminin kurucu ilkesi olarak rol oynadığını anlamıştır. Ama aynı zamanda, bu ilkeyi soyut bir ahlâki düzeyde kavrar. İnsanın bağırsakları "kışkırtır, ihanet eder ve cezalandırır". Topografik alt kesitin yıkıcı gücü, etik ve felsefi terimlerle yorumlanır.

Victor Hugo'nun göbek temasına ilişkin çeşitlemeleri, daha çok ahlâki ve felsefi duygular uyandırma potansiyeli çerçevesinde gelişir. Hugo (elindeki örneklerle), "bağırsaklar"ın trajik ve kahramansı olabileceğini, ama aynı zamanda, insanın bir çözülme ve yozlaşma sürecini başlattıklarını gösterir *(Le ventre mange l'homme).* Alkibiades, Trimalchiones'e dönüşür; seks âlemi ise pisboğazlığa dönüşür. Diogenes'in yerine fıçısı tek başına kalır. Hugo'nun çeşitlemelerinde, bu ahlâki-felsefi imgeleri ve antitezleri oluşturmak uğruna zıt değerler içeren alt kesitin bütünlüğü yok olur.

Hugo, Rabelaisci gülmenin ölümle ve (tarihsel boyutlarında) ölümle yaşam arasındaki mücadeleyle olan temel ilişkisini doğru anlar. Yeme, yutkunma, gülme ve ölüm arasında özel bir bağ görür. Bunun da ötesinde, Dante'nin cehennemi ile Rabelais'nin pisboğazlığı arasındaki bağlantıyı görür: "Rabelais, Dante'nin cehenneme batırdığı dünyayı bir fıçıya yerleştirmiştir." Cehennemin yedi halkası, Rabeaisci fıçının kasnaklarıdır. Şayet Hugo fıçı imgesi yerine açık ağız ve yutan göbek imgesi seçmiş olsaydı, metaforu daha da doğru olurdu.

Hugo, gülme, eski dünyanın ölümü, cehennem ve (oburca yiyen ve yutan) ziyafet imgeleri arasındaki ilişkiye doğru bir şekilde dikkat çekti, ama sonra bu bağlantıyı yanlış yorumladı. Daha önce de

söylediğimiz gibi, bu bağlantıya ahlâki-felsefi bir nitelik kazandırmaya çalıştı. Bedenin alt kısmının üretici ve yenileyici gücünü anlayamadı. Bu yanılgı ise gözlemlerinin değerini azaltıyor.

Hugo'nun Rabelais'nin imgelerinin evrensel ve alımlayıcı boyutuna dair kesin bir anlayışa, üstelik sadece oburluk ve sarhoşluk gibi *ahlâk kuralları* temelinde yükselmeyen bir anlayışa sahip olduğunun altını çizelim. Ama Hugo, bunlara tam olarak Rabelaisci olmayan bir hava kazandırır.

Shakespeare ve Rabelais konusunda Hugo, deha ve dehanın yapıtına dair ilginç bir tanım önerir. Hugo'ya göre, yaratıcı çalışmanın grotesk mahiyeti dehanın göstergesidir. Dahi bir yazar (Shakespeare ve Rabelais de bu kategoride yer almaktadır), yalnızca imgelerin ve bir bütün olarak yapıtların abartısı, aşırılığı, anlaşılmazlığı (*obscurité*) ve ucubeliği (*monstruosité*) bakımından büyük olan yazarlardan ayrılır.

Bu ifadede Hugo'nun kavramının hem olumlu hem olumsuz yönleri sergilenir. Dehanın göstergesi olarak kabul ettiği karakter özellikleri (sözcüğün Romantizm kapsamında taşıdığı anlamıyla), dünya tarihindeki dönüm noktalarını temelde ve derinden derine yansıtan yazarlara atfedilmelidir. Bu yazarlar, parçalanmakta olan geçmiş ve henüz şekillenmemiş gelecekle dolu tamamlanmamış ve değişmekte olan bir dünyayla uğraşırlar. Özgün, olumlu ve nesnel olduğu söylenebilecek bir tamamlanmamışlık bu yapıtların doğasında bulunur. Kapıyı açık tutmak zorunda oldukları, yalnızca kısmen ifade edilmiş bir gelecekle doludurlar. Birçok farklı anlam barındırmaları, görünürdeki anlaşılmazlıkları da bundan dolayıdır. Keza zengin ve çeşitlilik sergileyen mirasları da bundan dolayıdır. Görünür ucubelikleri, yani tüm tamamlanmış, otoriter ve dogmatik dönemlerin kanonları ve normlarıyla olan kopuklukları da bundan dolayıdır.[67]

Victor Hugo, tarihteki bu kriz uğraklarını doğru kavrayan bir bilince sahiptir, ama bu konudaki teorik ifadesi yanlıştır. Belirli bir

67. Bu dönüm noktaları boyunca, folk kültürü, barındırdığı eksik, tamamlanmamış varlık ve neşeli zaman anlayışıyla, büyük edebiyat üzerinde güçlü bir etki sahibi olmuştu ve Rönesans'ta çarpıcı biçimde sergilenmişti.

noktaya kadar metafiziktir; ayrıca, kriz dönemindeki tarihsel sürecin nesnel özelliklerini, dehayı zamanı ve tarihinden ayırmadan dehanın doğasına atfeder. Dahi insanlara ilişkin tanımlamasındaysa, tezattan yararlanır, diğer yazarlarla keskin statik bir tezat yaratmak için dahi yazarların dehalarının göstergelerini zenginleştirmeye koyulur.

Victor Hugo'nun şiirsel yapıtlarında Rabelaisci temalara sık rastlanır. Hugo, keza burada da, Rabelais'nin imgelerinin evrenselciliğini ve gülmesinin felsefi derinliğini vurgular. Şairliğinin daha sonraki dönemlerinde Hugo'nun Rabelaisci gülmeye yönelik tutumu değişir. Evrensel, bütünü kapsayıcı yapısı artık, Hugo'ya gizemli ve perspektiften yoksun gelmektedir. Rabelais ne düşük düzeyi ne de zirveyi temsil etmektedir, duraklamamıza izin vermez, kısa ömürlüdür (geçicidir, geleceği yoktur). Böylesi bir yorum, Rabelaisci gülmede ifade edilen özgün iyimserliğin derinden kavranmadığının kanıtıdır-bu, zaten Hugo'nun ilk yapıtlarında sergilenen bir anlayış eksikliğidir. Daha en baştan itibaren, gülme Hugo'nun kafasında, büyük ölçüde bir olumsuzlama, küçük düşürücü ve yıkıcı bir ilkeydi. Her ne kadar, Nodier'in *Homère bouffon* şeklindeki Rabelais tanımını yinelese de, "*Homère du rire*", *"la moquerie épique"* gibi benzer tanımlar kullansa da, Rabelaisci gülmenin epik niteliğini asla tam olarak anlayamadı.

Hugo'nun daha sonraki açıklamalarını, benzer bir temayı işlemiş olan Rabelais'nin çağdaşı tarihçi Etienne Pasquier'in iki dizesiyle karşılaştırmak ilginç olacak:

Sic homines, sic et coelestia numina lusit,
Vix homines, vix ut numina laesa pûtes.

(İnsanlar ve gökyüzündeki tanrılarla öyle bir oynadı ki, ne insanlar ne de tanrılar rahatsız oldu bu oyundan.) Böylece, Pasquier, Rabelaisci gülmenin oynadığı role ilişkin, Victor Hugo'nunkinden daha iyi bir tanım önerdi; Rabelaisci gülmenin derin iyimserliğini, popüler-eğlendirici mahiyetini, vezinsel olmayan epik biçemini kavradı.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Rabelais -yapıtları ve yaşamı- ayrıntılı akademik incelemelerin konusu oldu. Rabelais'ye dair birtakım monografiler hazırlandı, metinlerine ilişkin ciddi tarihsel ve filolojik analizlere girişildi. Ama yirminci yüzyılın ilk yıllarına, daha kapsamlı çalışmalar damga vurdu.

Bu çalışmaların tarihini burada ele almayacağız. Yalnızca, günümüzde Rabelaisciliğin durumuna dair kısa bir taslak çizmekle yetineceğiz.

1903'te Rabelais Çalışmaları Derneği kuruldu (*La Société des Etudes Rabelaisiennes).* Bu, önemli bir dönüm noktasıydı. Dernek, Rabelaisci akademisyen Abel Lefranc'ın öğrenci ve arkadaşlarından oluşuyordu. Dernek, yalnızca Fransa için değil, İngiltere ve Amerika için de Rabelaisci çalışmalar merkezi olmuştu. Bünyelerinde *Revue des Etudes Rabelaisiennes* adlı bir dergi yayımlanıyordu. 1913'te bu derginin yerini, daha geniş bir program temelinde başka bir yayın, *Revue du Seizième siècle* aldı, 1934'te ise daha da geniş bir ilgi alanını kapsayan *Humanisme et Renaissance* dergisi bunu izledi.

Rabelais ile ilgili tüm metin incelemeleri, Derneğin ve dergilerinin etrafında kümelenmişti ve dil sorunlarına, kaynakların keşfine ve akademik bir biyografinin oluşturulmasına adanmıştı. Sonunda, tam anlamıyla bilimsel bir temelde, tarihsel yorumlarla ilgilenilmeye başlandı. 1912'de, Derneğin müdürü Lefranc tarafından, Rabelais'nin yapıtlarının akademik bir tarzda yayımlanması işine başlandı ve 1932'ye gelindiğinde, bu yayının beş cildi çıktı. Bu ciltler, romanın ilk üç kitabını içeriyordu." Bu tarihten sonra yayımlama işi durduruldu. Çeşitli versiyonları içeren metni, geniş ve sağlam açıklamalarıyla birlikte bu baskı olağanüstü bir akademik başarıyı temsil eder.

Çalışmamızın uygun noktalarında Rabelais Derneği'nin farklı çalışmalarından söz edeceğiz. Ama öncelikle, Derneğin başkan yardımcısı Lazare Sainéan'in, Rabelais'nin dili hakkında yaptığı

68. *Oeuvres de François Rabelais. Edition critique publiée par Abel Lefranc, Jacques Boulenger, Henri Clouzot, Paul Dorneaux, Jean Plattard et Lazare Sainéan.* Birinci cilt 1912'de yayımlandı, beşinci cilt (Üçüncü Kitap) ise 1931'de yayımlandı.

temel incelemeyi zikretmeliyiz: *La langue de Rabelais,* 1. Cilt, 1922 ve 2. Cilt, 1923.

Kaynak analizi ve Rabelais'nin kültür birikiminin araştırılması alanında, Jean Plattard değerli bir katkıda bulunmuştur: (L'*oeuvre de Rabelais, Sources, invention, et composition),* 1910. Yazar aynı zamanda, bilimsel bir biyografi oluşturma yönünde bir ilki başlatmıştır: *Vie de Rabelais*, 1928.[69] Derneğin sekreteri Jacques Boulenger'in, Rabelais'nin metinleri üzerine değerli çalışması ve Henri Clouzot'un, Rabelais'nin anatomiyi kullanışına ilişkin çalışmasından da söz edilmesi gerekir. Dernek başkanı Abel Lefranc'ın, özellikle yayıma hazırlamış olduğu romanın ilk üç kitabına yazdığı tanıtım yazılarında yapmış olduğu katkı, malzeme bolluğundan ötürü özel bir çekicilik taşır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz çalışmalar kadar diğer Rabelaisci çalışmaları da daha fazla ele alacağız. Ama burada, öncelikle listemize Georges Lote'nin daha da ayrıntılı monografisini eklemekle yetinelim: *La Vie et l'oeuvre de François Rabelais,* Paris, 1938.

Dernek üyeleri ve diğer çağdaş bilginlerin çalışmaları sayesinde, Rabelais'nin metninin anlaşılması ve filolojik açıdan incelenmesi büyük ölçüde kolaylaştı. Rabelais'nin tarihteki yerine ilişkin daha derin bir kavrayış yönünde ve Rabelais'nin yapıtlarının kendisinin yaşamış olduğu dönemle ve kendinden önceki edebiyatla olan ilişkisini kurma yönünde önemli bir malzeme toplanmıştır. Ama bilginlerin özenli denetimiyle toplanmış olan bu malzeme yine de bir sentez beklemektedir. Bu bilimsel yapıtlarda Rabelais'nin eksiksiz bir portresine ulaşamayız. Genelde, Rabelaisciler ayrıntılı herhangi bir sentezden veya kapsamlı sonuçlardan kaçınmaya özen gösterir. Böylesi bir sentez (ve aslında ihtiyatlı bir sentezdir bu) önermeye kalkışan yegane kitaplar, Plattard'ın 1910 tarihli çalışması ve bir ölçüde de Lote'nin monografisidir. Ama Plattard ve Lote tarafından toplanan önemli malzemeye rağmen ve özellikle Lote'un kimi incelikli gözlemlerine rağmen, böylesi bir sentez yine de

69. Rabelais'nin yaşamındaki bu ayrıksı dönemlerle ilişkili temel biyografik çalışmalar şunlardır: Dubouchet, *Rabelais à Montpellier,* 1887; A. Heulhard, *Rabelais ses voyages en Italie et son exil à Metz,* 1891; A. Bertrand, *Rabelais à Lyon,* 1894; J. Plattard, *Adolescence de Rabelais en Poitou,* 1923.

bizi tatmin etmemektedir. Aslında, Stapfer'in 1889'daki girişimlerinden, hatta Alman araştırmacı Schneegans'ın önceki girişimlerinden bile daha az tatmin edicidirler.

Pozitivizme dayalı modern Rabelaiscilik, malzeme toplanmasıyla sınırlıdır. Kuşkusuz, böylesi bir derleme hem gerekli hem de yararlıdır. Ne var ki, ciddi bir yöntemin ve kapsamlı bir bakışın eksikliği, böylesine özenli araştırmaların perspektifini bile sınırlı bir biyografik olgular, dönemlerin önemsiz olayları ve (özellikle basılı) edebi kaynaklar kümesiyle kısıtlamaktadır. Folklor kaynaklarına gelince, mevcut dar yorumlarının sınırları kapsamında üstünkörü bir şekilde İncelenmektedirler. Gülmenin folkloru, barındırdığı tüm çeşitlilik ve özgünlükle birlikte, neredeyse tümüyle araştırma alanının dışında kalmaktadır. Titiz bir şekilde bir araya getirilen malzemenin tümü de, resmi kültürün çerçevesinin ötesine geçememekte, oysa Rabelaiscilik bir bütün olarak böylesine bir çerçeveye hiçbir şekilde uymamaktadır. Abel Lefranc ekolü, gülmeyi Rabelais'nin romanının ciddi sorunlarıyla ilgili olmayan, daha çok, kitleler arasında popülerlik kazanmaya yönelik bir araç veya bir kamuflaj rolü oynayan ikincil bir fenomen olarak görmektedir. Folk gülme kültürünün merkezindeki sorun ise ortaya koyulmamaktadır.

Rabelaiscilikte önemli bir dönüm noktası da, 1942'de Lucien Febvre'nin *Le Problème de l'incroyance au XVIème siècle: la religion de Rabelais* adlı kitabının yayımlanması olmuştu. Bu çalışma, Abel Lefranc ve okuluna karşı yönelmişti. Febvre, romanın sanatsal boyutunu tartışmaz; keza, Lefranc ve müritlerinin özellikle üretken olduğu bir alan olan Rabelais'nin biyografik kökenlerini de ele almaz. Lucien Febvre yalnızca, Rabelais'nin felsefesiyle ve özellikle de Katolikliğe yönelik tutumuyla ilgilenir.

Yazarın asıl amacı, Rabelais'yi kültürel ve düşünsel ortamında ve yaşadığı dönemde sunulan olanaklar kapsamında anlamaktır. Febvre'ye göre, birey "ahlâki iklimi"nden ve o dönemin "düşünsel atmosferi"nden yalıtıldığı takdirde, on altıncı yüzyıl kavranamaz. Tarihçinin asıl görevi, (birinci kitap *Pantagruel'in* yayım tarihi olan) 1532 yılının insanlarının Pantagruel'in konuşmasını nasıl

dinlediklerini, bu insanların (bizim değil) onu nasıl anladıklarını keşfetmek olmalıdır. Rabelais'nin metnini çağdaşlarının gözüyle, yirminci yüzyılın değil, on altıncı yüzyıl insanlarının gözüyle okumalıyızdır. Tarihçinin en büyük ayıbı ise, der Febvre, anakronizm ayıbıdır.

Bu tamamen haklı metodolojik taleplerde bulunduktan sonra Febvre, Abel Lefranc'ın "Rabelais, yapıtında sistematik bir akılcı ateizmi benimsemiştir" yollu iddiasını eleştirir. On altıncı yüzyıl kültürü ve düşüncesinin çeşitli alanlarından derlediği çok miktarda değerli malzemeden yararlanan Febvre, söz konusu dönemin (felsefi veya bilimsel) dünya görüşünde sistematik akılcı inançsızlığa yer olmadığını kanıtlamaya çalışır. Sistematik akılcı inançsızlığın o dönemde hiçbir dayanağı olamaz; toplumsal değer veya tarihsel anlama sahip olabilmek için her olumsuzlamanın temellendirilmesi gerekmektedir. Dayanaksız öznel ve değişken olumsuzlama (düz bir "yadsıyorum") hiçbir tarihsel önem taşımaz. On altıncı yüzyılın ne felsefesi ne bilimi (aslında yoktur bile) dinin yadsınması için böylesine bir destek sağlayabilirdi. Sistematik akılcılık o zaman için olanaksızdı.[70]

Febvre'nin kitabının tümü, bu önermeyi doğru çıkarmaya çalışır. Belirttiğimiz gibi, yazar, kitabında savunduğu ana tezden bağımsız olarak, tartışmasız bir değere sahip çok miktarda malzemeden yararlanır. On altıncı yüzyıl kültürü hakkında uzunca süredir yerleşiklik kazanmış birçok görüş, bu araştırmanın ışığında yeniden değerlendirilmelidir. Febvre, bu kültürün muhtelif yönlerini anlayabilmek için epey bilgi sunar. Ama öte yandan, çalışması, sanatsal bir yapıt olarak Rabelais'nin romanının, sanatsal dünya görüşü ve bilincinin anlaşılması açısından çok da yardımcı olmaz. Rabelais'nin sanatsal düşüncesi ne akılcı ateizme ne de, ister Katolik, Protestan ister Erasmus'un "İsa'nın dini" olsun, bir dinsel inanca uymaktadır. Rabelais'nin dini daha geniş kapsamlıdır ve daha köklüdür. Hoşgörüsüz ciddiyetlerin tümünü, tüm dogmacılıkları yadsır. Dünya görüşü ise ne sırf olumsuzlama ne de sırf onaylamadır. Lef-

70. Lucien Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVIème siècle, la religion de Rabelais,* Paris, 1942, s. 380-381.

ranc da, Febvre de Rabelais'nin felsefesini doğru olarak anlamamızı sağlayamaz. Keza on altıncı yüzyılın tümünü doğru anlamamızı da sağlayamazlar.

Febvre de, tıpkı Lefranc gibi, Ortaçağ ve Rönesans'ın folk mizahı kültürünü göz ardı eder. Febvre'nin kafasında düşünce ve kültürün ciddi düzeyi vardır yalnızca. Febvre, on altıncı yüzyıl kültürünün muhtelif alanlarına ilişkin parlak analizinde resmi çerçevenin içerisinde kalmaktadır aslında. Bu nedenle, Rabelais'nin romanında yalnızca bu ciddi düzeyde anlaşılıp yorumlanabileni görmekte ve değerlendirmektedir. Esas, sahici Rabelais ise görüş alanı dışında kalmaktadır.

Daha önce söylediğimiz gibi, Febvre anakronizmi, tarihçinin en büyük ayıbı olarak görmektedir. Haklı olarak, diğer Rabelaisciler kadar Lefranc'ı da bu ayıbı işlemekle suçlar. Ama heyhat, gülmeyle ilişkili olarak kendisi de aynı ayıbı işlemektedir. Rabelais'nin gülüşünü on altıncı yüzyıl yerine, yirminci yüzyılın kulağıyla dinler. *Pantagruel*'i on altıncı yüzyıl insanının gözüyle okuyamayıp, bu kitapta temel olanı görememesinin nedeni de budur. Rabelais'nin gülmesinin asıl meramını, evrensel ve felsefi niteliğini gözden kaçırır. Bir gülme felsefesinin, dünyanın evrensel bir mizahi boyutunun olanaklı olduğunu anlamaz. Rabelais'nin felsefesini, Rabelais gülmediğinde ya da daha doğru bir deyişle, Rabelais'nin kendisine tümüyle ciddi göründüğü yerlerde arar. Rabelais güldüğündeyse, Febvre'nin gözünde yalnızca dalga geçiyordur ve bu dalgalar da, Febvre'ye masumane görünür. Bütün şakalar gibi Rabelais'ninkiler de felsefe hakkında hiçbir şey söylemez çünkü felsefe ancak ciddi olabilir. Dolayısıyla, Febvre on altıncı yüzyılı, modern dönemlerde, özellikle de on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan şekliyle gülme ve gülmenin kültürdeki işlevleri kavramıyla donatır.

Febvre kitabında, Lefranc'ın tanıtım yazısında *Pantagruel'in* önsözüne ilişkin olarak önerdiği analizin kendisini nasıl şaşırttığını anlatır. Febvre, Lefranc'ın ulaştığı "Rabelais sistematik ateizmin ciddi bir propagandacısıydı" sonucundan özellikle hayrete düşer. Bu açıklamanın doğruluğunu sınamak için, "belirli bir kaygıyla", kendi Rabelais kitabını alır, *Pantagruel* kitabını açar ve güler! Ar-

tık, hasmının getirdiği "kâfirliğin doruğu" tanımlamasıyla ilgilenmez. *(On reprend son Rabelais avec quelque inquiétude. On ouvre le "pantagruel". On rit. On ne songe plus au "crescendo de l'impiété").* Febvre "gizli hiçbir şey, korkutucu hiçbir şey, hiçbir dinsel saygısızlık" bulmaz. Keşfettiği tek şey, Rabelais'den önce var olan "ruhban sınıfa dair şakalar"dır (*de vieilles plaisanteries cléricales).*[71]

Burada, Febvre'nin Rabelais'nin şakalarına yönelik tutumunu kesin bir şekilde görürüz; bu şakalar Febvre'yi güldürmekten öteye gitmez. *On rit.* Ama analiz edilmesi gereken tam da bu *on rit*'tir. Biz yirminci yüzyıl insanları, Rabelais ve çağdaşları gibi mi güleriz? Peki ya, bu "eski ruhban sınıfı şakaları" için ne demeli? Şayet Lefranc'ın anladığı gibi ciddi, soyut ateist eğilimleri gizlemiyorlarsa, başka bir şeyi, çok daha anlamlı, derin, sanatsal açıdan somut bir şeyi içeriyor olabilirler -dünyanın mizahi yönünü. Yazar gülmenin her dönem ve çağda aynı olduğunu, bir şakanın daima, bir şakadan başka bir şey olmadığını düşünüyor gibidir. Bu yüzden, titiz tarihsel analizini Rabelais'nin romanının ciddi bölümleri üzerinde (veya kendisine ciddi görünen yerler üzerinde) yoğunlaştırır. Gülmeyi tarihsel-olmayan ve değişmeyen bir şey olarak bir kenara atar.

Febvre, öncelikle komik ayinler ve debdebeli törenlerde sonsuz bir çeşitlilik sergileyen folk mizahının binlerce yıllık tarihinden türemiş olan dünyanın mizahi boyutunu göz ardı eder. Kabalıkları nedeniyle, Lefranc'ı etkilemiş olan *sitio* ve *consummatum est* gibi "ruhban sınıfı şakaları"nı analiz eden Febvre, yalnızca, bu şakaların geleneksel niteliğine ve zararsız mahiyetlerine dikkat çekmekle yetinir. Bu şakaların yoğun bir bütünün, popüler karnaval ruhunun, gülen dünyanın parçaları olduğunu göremez. Ama bu bütünün kavranabilmesi için, yüzyıllık bu fenomenlerin tarihsel anlamlarının ortaya çıkarılması gerekir -*parodia sacra, risus paschalis* ve ortaçağın geniş mizah edebiyatı. Kuşkusuz, her şeyden önce karnaval biçimindeki tüm ayinler ve gösterilerin kavranması gerekir. Ama Febvre bu incelemeye kalkışmaz. Daha önce de belirttiğimiz gibi, dikkatini düşünce ve kültürün "ciddi" fenomenleri üzerinde yoğun-

71. A.g.y., s. 160-161

laştırır (bunu da yirminci yüzyıl havasında yapar). Sözgelimi, Erasmus'u ve Erasmus'un Rabelais üzerindeki etkisini tartışırken Erasmus'un Rabelaisci bir dünyayla en uyumlu yapıtı *İn Praise of Folly*'den *(Deliliğe Övgü*) hiç söz etmez. İlgilendiği sadece ve sadece ciddi Erasmus'tur. Kitabının yalnızca küçük bir bölümü, "ruhban sınıfa dair şakalar" başlıklı bölüm, çalışma konusunun komik boyutuna ayrılmıştır ki bu, beş yüz sayfanın yalnızca beş sayfasıdır.[72] Yazar gülme ilkesini, kitabının, vaazlarında Rabelaisci nükteli sözler kullanan vaizlere, Menot ve Maillard'a ayrılmış başka bir küçük bölümünde tartışır. On altıncı yüzyıl kültürünün komik öğeleriyle ilgili, kitapta çeşitli yerlere serpiştirilmiş birkaç açıklama daha vardır, ama bunlar da, konuyu on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl yorumu havasında kavramaktadır. Dünya tarihinin en karnavalesk yazarına adanmış bir kitapta "karnaval" sözcüğüne yalnızca bir kez yer verilmesi de son derece tipiktir (Epistemon'un hayali görülerinin analizinde).

Febvre, kitabının bir bölümünde, gülmenin tarihselliğini fark etmeye meyleder gibidir. "İroni zamanın kızıdır" diye yazar.[73] Ama bu fikri daha fazla geliştirmez. Gülme öğesini sınırlamak amacıyla kullanır yalnızca. Yazar, Rabelais'nin romanının genelde inanılandan çok daha fazla dolaysız iddia içerdiğini belirtir. İroni, der, genellikle bulunmadığı yerde hissedilir.

Bizce böylesi bir açıklama kökten yanlıştır. Rabelais'nin dünyasında yalnızca göreli ciddiyet olanaklıdır. Farklı bir bağlamda veya tek başına alındığında tamamen ciddi görünecek satırlar bile (Theleme, Gargantua'nın Pantagruel'e yazdığı mektup, kahramanın ölümünü anlatan bölüm), kendi bağlamlarında gülmenin izlerini taşır; çevreleyen komik imgelerin yansıları onları etkiler. Gülme boyutu evrenseldir ve her şeyi kuşatır. Ama Febvre'nin görmediği tam da bu evrensellik, gülmenin özgün hakikatidir. Febvre'e göre, hakikat ancak ciddi ve ağır bir tarzda konuşabilir. Febvre zıt değerliliği de algılayamamaktadır.

Febvre'nin, "Rabelais'de ironi ancak işitilmemesi gereken yer-

72. A.g.y., s. 161-165.
73. A.g.y., s. 172.

de işitilir" yollu iddiası daha geniş bir tarihsel düzeyde de doğru değildir. Geçmişin dünya kültüründe, bizim kulaklarımızın işitebileceğinden çok daha fazla ironi, yani indirgenmiş bir gülme biçimi bulunmaktadır. Retorik de dahil olmak üzere, belli dönemlerin edebiyatı, örneğin Helenizm ve Ortaçağ'ın edebiyatı, artık bazılarının farkında olamasak bile, muhtelif indirgenmiş gülme biçimleriyle doludur. Genellikle parodi duygusunu yitiririz; dolayısıyla, dünya edebiyatının birçok metnini, tınısını başka birçok perdede işitebilmek için yeniden okumamız gerekecektir elbette. Ama her şeyden önce, folk mizahının geçmiş yıllardaki mahiyetini anlamak, felsefesini, evrenselciliğini, zıt değerliliğini ve zamanla olan bağlantısını kavramak gerekmektedir. Modern mizahta bunların hepsi de neredeyse tamamen kaybolmuştur.

Febvre'nin bu folk mizahını göz ardı etmesi, onu çarpıtılmış bir Rönesans ve on altıncı yüzyıl Fransası anlayışına yöneltmiştir. Febvre bu dönemin tipik özelliği olan sanatsal düşüncenin istisnai özgürlüğü ve dogmatizmden tümüyle yoksun oluşunu bir türlü göremez ve aslında görmeyi de istemez. Sanatsal düşüncenin bu yönlerini kavrayamaz, çünkü bunları destekleyen bir şeyler bulamaz. Dolayısıyla, bu dönemin dar ve yanlış bir tasvirini yapar.

Genelde Rönesans dönemi, özelde de Fransız Rönesansı, edebi alanda, her şeyden önce, folk mizahının en yüksek potansiyellerinin yüksek edebiyat düzeyine ulaşıp onu gübrelemiş olduğu gerçeğinin damgasını taşıyordu. Bu gerçeğin farkına varılmaksızın, on altıncı yüzyıl kültürünün de, edebiyatının da kavranması olanaksızdır. Kuşkusuz, bu dönemin tüm zengin, karmaşık ve çelişkili ürünlerinde yalnızca folk mizahını bulmak, kabul edilebilir bir şey olmayacaktır. Ama tam da folk mizahının yüksek edebiyata sızması, şimdiye dek asla gün ışığına çıkarılmamıştır. Bunun kavranamaması, Rabelais'nin anlaşılması açısından en talihsiz etkiye sahip olmuştur.

Sonuçta, P. Dek'in "Rabelais'nin Yapıtının Değerlendirilmesindeki Yanılgımız" başlıklı makalesinde önerilen, Febvre'nin kitabına yönelik şiddetli eleştiriyi kabul etmek durumundayız: "Febvre'nin kitabı, Rabelais'nin ölümünü takiben dört yüzyıl boyunca

Rabelais'nin yapıtını insanlardan koparmaya, insanları Rabelais'nin yapıtından soğutmaya yönelik tüm girişimlerin en ustaca olanıdır."[74]

Şimdi, kısaca Rabelaisciliğin ülkemizdeki durumunu irdeleyelim.

Devrim öncesi Rus edebiyat eleştirisi, Rabelais'ye neredeyse tamamen kayıtsız kalmıştı. Hiçbir Rabelaisci yoktu ülkemizde. Bu konuya dair tek bir kitap veya monografi bile bulunmuyordu. Bu alandaki Rus edebiyat teorisinin tümü, A. N. Veselovsky'nin bir ölçüde kapsamlı makalesi "Rabelais ve Romanı"[75] ve I. Focht'un (bilimsel açıdan hiçbir değer taşımayan) risalesi ile sınırlıydı.[76]

A. N. Veselovsky'nin makalesi zamanı açısından (1878) tartışmasız bir akademik ilgiye sahip olmuştu. Bu makale, Fransa'da dar anlamda akademik bir Rabelaisciliğin gelişiminden çok önce ve *La Société des Etudes Rabelaisiennes''in* kurulmasından çeyrek yüzyıl önce yayımlanmıştı. Makale, romanın yazıldığı dönemle olduğu kadar Rabelais'nin yapıtının muhtelif yönleriyle de ilgili, o zamanlar için değerli ve yeni birtakım gözlemler içerir. Bu gözlemlerden bazıları kabul edilmiştir; ama bizim bakış açımızdan Veselovsky'nin yorumu birçok yanlış içerir.

Romanın temel niteliği, kökenine ve evrimine ilişkin açıklamasında Veselovsky, her şeyden önce, Fransız kraliyet sarayını ve yönetici sınıfın çeşitli temsilcilerini, Fransız feodal aristokrasisini, görevlileri ve burjuvaziyi resmeden dar ve konjonktürel öğeleri ön plana çıkartır. Halkın rolü ve özgül durumu hesaba katılmaz. Böylece, Veselovsky, Ekim 1534'e değin Rabelais'nin yaşamının ilk dönemindeki iyimserliğinin, saraydan gördüğü destekten, hüma-

74. Bkz. P. Dek, *Siem Viekov Romana* ("Romanın Yedi Yüzyılı"), *Inostrannaya Literatura,* Gloslitizdat, Moskova, 1962, s. 121. Ayrıca bkz. Febvre'nin yoğun eleştirisi L. E. Pinsky, *Realism Epokhi Vozrozdeniya* (Rönesans Gerçekçiliği) içinde, Goslitizdat, Leningrad ve Moskova, 1961, s. 106-114.
75. A. N. Veselovsky, *Izbrannity Statiy,* Goslitizdat, Leningrad, 1939.
76.1. Focht, *Rabelais, ego Zhyzn i tvorchestvo,* 1914. Ayrıca, eski St. Petersburg Üniversitesinin Fransız hocası Jean Fleury 1876-1877'de Paris'te Rabelais üstüne bir monografi yayımlamıştır, o dönemde kayda değer bir çalışma olmakla birlikte, Rus Rabelaisciliğiyle hiçbir bağlantısı yoktur.

nizmin zaferine duyduğu naif güvenden ve Reformasyon liderleriyle olan dostluğundan kaynaklandığını söyler. Rabelais'nin daha sonraki kitaplarında bakışının ve anlatım tarzının geçirdiği değişiklikler, Veselovsky tarafından hümanizmin yenilgisine ve Rabelais'nin Protestan liderlerden kopmasına atfedilir. Ama naif inanç ve hayal kırıklığı gibi duygusal tepkiler, Rabelais'nin güçlü gülmesiyle bağdaştırılamaz. Saray ve yönetici sınıfın politikasındaki bir değişiklik, bin yıllık bir bilgeliği haiz bu gülme açısından çok az önem taşıyordu. Politik bir kriz, pireyi deve yapmaktan başka bir şey değildi; olsa olsa, Roma Saturnalia'ları ve Avrupa karnavallarının bir soytarısına taç giydirilip tacının alınmasından ibaretti. Rabelais'nin iyimserliği halkın iyimserliğidir ve dönemin sınırlı potansiyellerinden kaynaklanan umutlar ve hayal kırıklıkları da romanının yan içerimleridir en fazla. Oysa, Veselovsky bunları romanın temel havası sayar. Politik temanın popüler artalanını göremez.

Veselovsky, Rabelais'nin yapıtında yansıyan folk mizahının özgün yapısı ve devrimci mahiyetini de kavrayamaz. Neşeli Ortaçağ'ın varoluşunu neredeyse tamamen göz ardı eder ve antik folk kültürü geleneğini hafife alır. Rabelais'nin gülmesini "bir köy çocuğunun kendini koyvermesi"nin basit, kolay, neredeyse hayvansı neşeliliğinin dışavurumu olarak kavrar.[77]

Veselovsky, Avrupa Rabelaisciliğini göz önünde bulundurarak, benzer şekilde, yalnızca resmi Rabelais'yi tanıyordu. Romanın yalnızca, Angouleme'li Marguerite'in hümanist kulübünün eğilimlerini ve (başka çağdaş olayların yanı sıra) ilk Reformasyon liderlerinin başlattığı hareketi yansıtan yüzeysel yönlerini analiz ediyordu. Ama Rabelais'nin yapıtı, temelde, halkın en radikal ilgileri, umutları ve düşüncelerini, aristokratik ve burjuva Rönesans'ın bu görece ilerici hareketleriyle hiçbir bağlantısı olmayan şeyleri ifade ediyordu.

Veselovsky, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa Rabelaisciliği'ne uygun olarak öncelikle, Rabelais'nin felsefesini ve romanının tümünün şifre anahtarı olarak olarak önerdiği Theleme episodunu ele alır. Gerçekte, Theleme ne Rabelais'nin felsefesi ne imgeler siste-

77. Bkz. Veselovsky'nin imgesinin 2. Bölümdeki daha ayrıntılı eleştirisi.

mi ne de biçemi açısından tipik bir örnektir. Her ne kadar, bu episod popüler bir fantastik öğe sunsa da, temelde Rönesans'ın aristokratik hareketleriyle bağlantılıdır. Bu, bir popüler eğlence ruh hali değil, saraya ve hümanizme özgü bir ütopyadır ve pazar meydanınınkinden çok Prenses Marguerite'in çevresinin tadını taşır. Bu açıdan, Theleme, Rabelais'nin imgelemi ve biçemiyle aynı çizgide değildir.

Ülkemizdeki üniversitelerde Rabelais'nin ele alınma tarzını neredeyse günümüze dek büyük ölçüde Veselovsky'nin yorumu belirledi.

Sovyet edebiyat eleştirisi, İkinci Dünya Savaşı'na dek bu durumu temelde değiştirmedi. Dünya edebiyatının en büyük gerçekçilerinden biri olan Rabelais, uzun bir süre neredeyse tamamen göz ardı edildi. A. A. Smirnov tarafından kaleme alınmış olan, temelde bilgilendirici nitelikte kısa bir makale vardı ve romanın eksik çevirisinin ikinci baskısına B. A. Krzhevsky benzer bir makale yazmıştı. A. K. Dzhivelegov'un Fransız edebiyat tarihine dair yazmış olduğu bir bölüm ve kısa iki özgün makale, V. F. Shishmareff'in "Büyük Gargantua'nın Öyküsü" başlıklı çalışması[78] ve I. E. Verzmen'in "Rabelais ve Hümanizm" başlıklı makalesi[79] -yazarımızla ilgili yayımlananlar bunlardan ibaretti. Sovyet edebiyat incelemelerinin ilkeleri ve amaçları ışığında, özellikle de gerçekçilik ve folk edebiyatı teorileri ve tarihiyle bağlantılı olarak Rabelaisci mirası canlandırmaya yönelik tek bir ciddi girişim, tek bir monografi yoktu.

Ama II. Dünya Savaşı'ndan sonra durum değişti. 1948'de, E. M. Evnina'nın Rabelais üstüne ilk Sovyet monografisi yayımlandı.[80] Bu çalışma, tartışılmaz meziyetler barındırır. Avrupalı yorumcuların tipik özelliği olan, Rabelais'nin romanındaki komiklik ilkesinin tamamen göz ardı edilmesine, E. M. Evnina'nın kitabında rastlanmaz. Evnina'nın gözünde Rabelais temelde bir mizah yazarıdır. Evnina'nın Rabelais'yi bir yergici olarak tanımladığı doğrudur, ama yergiyi çok geniş yorumlar; Schneegans'ın ve diğer eleş-

78. *Sbornik statey v chest ac, A. I. Sobolevskogo,* Leningrad, 1928.
79. *Uch. zap.* MGPI, 1. Cilt, 1935.
80. E. M. Evnina, *François Rabelais* (Goslitizdat, Moskova, 1948).

tirmenlerin tersine Evnina, gülmeye olumlu öğeler atfeder: neşe, şen şakraklık, sevinç. Evnina'nın gördüğü haliyle Rabelais çok yönlü ve zıt değerlidir (gerçi bunlar Evnina'nın kullandığı ifadeler değil). Böylesi bir yorum, Rabelais'nin mizah unsurunu kendine has işleme yöntemlerine ilişkin ilginç ve ayrıntılı bir analizi olanaklı kılar. Evnina'nın çalışması Sovyet Rabelaisciliğine değerli bir katkıdır.

Savaş sonrası dönemde konumuza ilişkin birtakım popüler çalışmalar piyasaya çıkmıştı: I.I. Anissimov'un yüzüncüyıl makalesi "François Rabelais" *(Znamya,* 5. cilt, 1953); E. M. Gordeev'in makalesi "Büyük Hümanist Rabelais" (*Sbornik Novye Veka* içinde, 7, der. Akademiya Nauk Litovskoi SSR Moscow, 1955); S. D. Artamonov'un "Gargantua ve Pantagruel"e yazdığı tanıtım yazısı (çeviren N. M. Ljubimov, Goslitizdat, 1961) ve yine Artamonov'un risalesi "François Rabelais" (*Khudozhestwennaya Literatura,* 1964). S. T. Vaiman'ın ilginç ve özgün risalesi *Rabelais'nin Sanatsal Yöntemi* 1964'te yayımlanmıştır.

Ama Sovyet Rabelaisciliğindeki en önemli olay, L. E. Pinsky'nin *Rönesans'ın Gerçekçiliği* kitabında "Rabelais'nin Gülmesi" başlıklı denemesinin yayımlanması olmuştu.[81] Çoğu Rabelais bilgininin tersine Pinsky, gülmeyi Rabelais'nin romanındaki temel kurucu ilke olarak görür; Rabelais'nin dünya görüşü ve anlayışının dışsal değil içsel biçimidir gülme. Pinsky, gülmeyi ne dünyaya bakıştan ne de romanın ideolojik içeriklerinden ayırır. Pinsky, tam da bu açıdan, çağlar boyunca Rabelais'nin değerlendirilmesi ve anlaşılmasına ilişkin eleştirel bir inceleme yapar. Vardığı sonuç ise şöyledir:

> ... Yapıtının yorumlanması ancak gülmenin anlamı azımsanmadığında, komik ilke özgürlükçü ve ilerici görüşten, "Gargantua ve Pantagruel"in içeriklerinden kopartmadığında verimli oldu. Ancak bu şekilde, bu yapıtın yeni ve yaşamsal bir yönü açınlanabildi. Tüm bu yüzyıllar

81. L. E. Pinsky, *Realism Epochy Vozrozhedenya*, "Realism of the Renaissance", Goslitizdat, Moskova, 1961, s. 87-223. Pinsky'nin başlangıçtaki anlayışı "The Comic Element in Rabelais" (*Voprossy literatury,* 1959, No. 5) başlıklı makalesinde ifade edilmektedir.

boyunca, Rabelais keskin bir kavrama yeteneğine sahip okurlar açısından, komiğin *par excellence* dehası olarak kaldı.[82]

Bu değerlendirmeye tamamen katılıyoruz.

Pinsky, sistematik bir biçimde, Rabelais'nin gülmesinin yergisel mahiyetini yadsır. Sözcüğün sıradan anlamıyla bir yergici değildir, o. Gülmesi hiçbir şekilde, gerçekliğin ayrıksı, tamamen olumsuz yönlerine yönelmez. Romanın son kitaplarının yalnızca az sayıda ikincil karakteri ve episodu yergisel olarak tanımlanabilir. Baş karakterlere gelince, Rabelais'nin gülmesi onlara sahiden olumlu bir boyut kazandırır. Böylece, Pinsky görüşünü şu şekilde formülleştirir:

> ... Sözcüğün tam anlamıyla bir yergi değil bu, kötü alışkanlıklara dair bir öfke veya toplumsal ve kültürel yaşamda kötülüğe bir kızgınlık dışavurmuyor. Pantagruelvari arkadaşlık, özellikle de Rahip John ve Panurge'nin dostluğu yergiye özgü simalar değil, gülmenin kişileşmeleri tam da. Şehvet düşkünlüğünün kendiliğinden tezahürlerinin komik boyutu: Rahip John'un pisboğazlığı, Panurge'nin şehvet düşkünlüğü, genç Gargantua' nın münasebetsizliklerinin okuyucunun öfkesini körüklemesi beklenmiyor. Pantagruelcilerin küçük kumpanyasının üyelerinden biri olan anlatıcının (Alcofribas Nasier) dili ve bizzat imgesi, Panurge'yle bağlantılı olarak yergisel anlatım tarzını belirgin bir biçimde dışlıyor. Panurge anlatıcının baş karakterlerinden biri olduğu kadar yakın dostu, *alter egosu* (ikinci kişiliği). Panurge'nin izleyicisini eğlendirmesi gerekiyor, güldürmesi, şaşırtması, hatta kendi biçemince eğitmesi gerekiyor. Hiçbir şekilde izleyicinin öfkesini kabartmaması gerekiyor.[83]

Pinsky, Rabelais'nin gülmesindeki bilgi öğesini ve hakikatle olan bağlantısını ikna edici bir şekilde ortaya çıkarır. Gülme, insanların bilincini yanlış ciddiyetten, dogmatizmden, tüm akıl karıştırıcı duygulardan arındırır. Pinsky'nin yapıtından bir alıntı daha yapalım:

82. A.g.y., s. 118.
83. A.g.y., s. 174.

> "Pantagruel"de gülme aynı zamanda hem bir tema hem de bir akıl yürütme. Okuyucu, kederin kendisini mahrum bıraktığı armağanı, gülme armağanını tekrar kazanmalı. İnsan doğasının normal durumuna dönmeli, öyle ki hakikat önüne serilebilsin. Spinoza için yüzyıl sonra, hakikatin yolu, duygulardan kurtulmaktan geçecekti. Spinoza' nın düsturu şuydu: Ağlama, gülme, bil ama. Rabelais için, Rönesans insanı için, gülme tam da yaşamın bilgisini karartan duygulardan bir kurtuluş yoluydu. Gülme, açık, berrak tinsel görünün varoluşunu kanıtlar ve bahşeder. Hakikat, insan tasasız, keyifli, eğlenceli bir ruh halindeyken bir gülüşle açığa vurur kendisini.[84]

Pinsky'nin Rabelaisci gülmenin zıt değerliliğini kabul etmesi önemlidir. Pinsky şöyle yazar: "Rabelais'nin gülmesinin en kayda değer özelliklerinden biri, anlam çokluğu, nesnesiyle olan karmaşık ilişkisidir. Samimi, dobra alay ve övgü, alaşağı etme ve göklere çıkarma, ironi ve Grek koro neşideleri Rabelais'de bileşir."[85] Pinsky başka yerlerde şöyle der: "Rabelais'nin gülmesi eşanlı olarak yadsır ve savunur ya da daha doğru bir deyişle, tıpkı "susuzluk çeken Pantagruelciler" gibi arar ve umut eder. Sınırsız bilgi arzusu ve tedbirli ironi birbirini izler. Tam da bu gülmenin havası, iki zıt ilkenin biçimde bile bir araya getirilebileceğini gösterir."[86]

Pinsky ayrıca, Rabelais'nin gülmesinin temel kaynaklarını da gün ışığına çıkarır. Komik olanın dışsal, biçimsel yöntemleriyle değil, kaynaklarıyla ilgilenir. "Yaşamın deviniminde", yani oluşta, değişimde, neşeli görelilikte böylesi bir kaynak bulur. Şöyle yazar Pinsky:

> Rabelais'nin komik duygulanımında, büyük ve küçüğün, yüceltilen ve alçaltılanın, fantastik ve gerçeğin, fiziksel ve tinselin genel göreliliği hissi mevcut; yükselme, büyüme, yeşerme ve kaybolma hissi, ebediyen canlı doğanın biteviye dönüştüğü hissi.

Pinsky, insan doğasının daimi *joie de vivre*'nde birincisiyle yakından bağlantılı başka bir komik kaynağı bulur:

84. A.g.y., s. 174.
85. A.g.y., s. 181.
86. A.g.y., s. 183.

Dördüncü kitabın önsözünde, Pantagruelcilik, karşısında rastlantısal olan her şeyin güçsüz olduğu ruhun şen şakraklığı olarak tanımlanır. Rabelais'nin yapıtında komik olanın kaynağı, hayatın devinimini yavaşlatamayan rastlantısalın güçsüzlüğü değildir yalnızca (çünkü Kutsal ŞişeTapınağı'ndaki yazıtın dediği gibi "her şey geriye dönüşsüz bir şekilde kendi sonuna doğru ilerler"); bu kaynak sadece zamanın akışında ve toplumun tarihteki seyrinde, krallıkların ve imparatorlukların birbirinin yerini alma yasasında da bulunmaz. Önemi azımsanamayacak bir kaynak da, belirttiğimiz üzere, rastlantısal olanı tam da geçici bir şey olarak kavrayarak altedebilen bu yıkılamaz *joie de vivre*'dir.[87]

Bu alıntılar, yazarın gülmenin zamanla, zamanın ardışık değişimleriyle olan antik bağlantısını bütünüyle anladığını gösteriyor. Yazar, bu bağlantıyı kitabının diğer kısımlarında vurgular.

Burada yalnızca, Pinsky tarafından geliştirilen Rabelaisci gülme anlayışının temel öğelerine değindik. Bu yazar, romanın temel episodlarına ve önde gelen karakterlerine (Gargantua, Pantagruel, Rahip John ve Panurge) dair titiz ve kapsamlı bir analiz geliştirir. Panurge'ye ilişkin analizi özellikle kapsamlı ve ilginçtir. Yazar, (Shakespeare'in Falstaff'ınınkine benzer şekilde) bu imgenin Rönesans felsefesinin anlaşılması açısından taşıdığı yoğun önemi belirtir doğru olarak.

Pinsky, gülmenin ve folk mizah kültürünün tarihini incelemez. Rabelais'nin ortaçağ kaynaklarını da tartışmaz. İzlediği yöntem, temelde Rabelais'nin dönemine sadık kalmaktır. Ama Rabelaisci gülmenin karnavalesk karakterine dikkat çeker.

Sovyet Rabelaisciliğinin halihazırdaki durumu budur. Kısa araştırmamızdan göründüğü kadarıyla, çağdaş Batı Avrupa akademisyenlerinin tersine bizim yorumcularımız, Rabelais'nin sanatsal vizyonunu gülmesinden ayırmak yerine, özgün özelliklerini doğru biçimde yorumlamaya uğraşır.

Son olarak, N. M. Ljubimov'un çevirisi hakkında birkaç şey söylemek istiyoruz.** Bu yapıtın yayımlanması önemli bir olaydır.

87. A.g.y., s. 147.
88. Ljubimov, N. M., *Gargantjua i Pantagrjuel,* Goslitizdat, Moskova, 1961.

Bu yapıtın yayımlanmasıyla birlikte, Rus halkının Rabelais'yi ilk kez okuduğunu, onun gülmesini ilk kez işittiğini söyleyebiliriz. Her ne kadar, roman on sekizinci yüzyıl kadar erken bir dönemde Rusça'ya tercüme edilmiş olsa da, bu ilk çeviriler yalnızca alıntılar sunmuştu; Rabelais'nin dilinin özgünlüğü ve zenginliğine yakınlaşılamamıştı bile. Bu son derece zor bir iştir. Rabelais'nin tercüme edilemez olduğu dahi söylenmişti -A. N. Veselovsky'nin paylaştığı bir görüş bu. Dolayısıyla, dünya edebiyatının tüm klasikleri arasında, yalnızca Rabelais, Rus kültürüne, örneğin Shakespeare ve Cervantes'in yaptığı gibi sızmadı. Bu, ciddi bir boşluktu, çünkü komik folk kültürü büyük dünyasını Rabelais'de açığa vuruyordu. Artık, Ljubimov'un fevkalade, neredeyse tümüyle yeterli tercümesi sayesinde Rabelais, eşsiz samimiyeti ve kendiliğindenliğiyle, ölçüsüz derinliğiyle, komik imgelemiyle Rusça konuşmaya başladı. Öneminin, göz ardı edilmesi imkânsız bir olay bu.

III
Epik ve roman*

Bir roman incelemesi metodolojisine doğru

Romanın bir tür olarak incelenmesinin kendine özgü güçlükleri vardır. Bu bizzat konunun benzersiz mahiyetinden kaynaklanır: Roman gelişmeyi sürdüren, yani henüz tamamlanmamış olan tek türdür. Romanı bir tür olarak tanımlayan güçler tam da gözümüzün önünde iş başındadır: Romanın bir tür olarak doğuşu ve gelişimi, yaşanmakta olan tarihsel dönemin aydınlığında gerçekleşir. Romanın bir tür olarak çatısı katılaşmış olmaktan hâlâ uzaktır ve esnek olanaklarının tümünü kestirebilmemiz mümkün değildir.

* M. M. Bakhtin, *The Dialogical Imagination: Four Essays* (Diyalojik İmgelem: Dört Deneme), University of Texas Press, 1981, 8. Baskı 1992'den, s. 3-40, alınmıştır; yayıma hazırlayan: Michael Holquist, çeviri: Caryl Emerson ve Michael Holquist.

Diğer türleri tür olarak, yani tamamlanmış nitelikleriyle, sanatsal deneyimin içlerine akıtılabileceği, önceden var olan, hemen hemen sabit biçimler olarak tanıyoruz. Bunların ilk oluşum süreci, tarihsel olarak belgelenen gözlemin dışında yatmaktadır. Epikle, hem gelişiminin tamamlanmasından bu yana uzun zaman olmuş, hem de çoktan modası geçmiş bir tür olarak karşılaşırız. Belirli çekincelerle, aynısını belli başlı diğer köklü türler için, hatta trajedi için bile söyleyebiliriz. Bu türlerin tarihteki yaşamları, başka bir deyişle, bildiğimiz, aşina olduğumuz yaşamları, sertleşmiş, artık esnek olmayan çatılarıyla çoktan tamamlanmış türler olarak sürdürdükleri yaşamdır. Bu türlerin her biri, edebiyatta otantik bir tarihsel güç olarak işleyen kendi kanonlarını* geliştirmişlerdir.

Bu türlerin hepsi ya da hiç değilse belirleyici özellikleri, yazılı dilden ve kitaptan bir hayli eskidir ve bugüne dek kendilerine özgü eski sözsel ve işitsel nitelikleri muhafaza etmişlerdir. Tüm köklü türler arasında yalnızca roman, yazı ve kitaptan daha gençtir: Yalnızca roman, yeni sessiz algılama biçimlerine, yani okumaya, organik olarak açıktır. Ama burada son derece büyük önemi haiz bir gerçek, romanın öbür türlerin tersine, kendine ait hiçbir kanona sahip olmadığıdır; yalnızca romanın tekil örnekleri tarihsel olarak etkindir, roman tür temelli bir kanona sahip değildir. Öbür türlerin incelenmesi, tıpkı ölü dillerin incelenmesine benzer; oysa romanın incelenmesi, yaşayan, üstüne üstlük hâlâ genç olan dillerin incelenmesine benzer.

Bu, bir roman teorisinin formüle edilmesindeki olağanüstü güçlüğü de açıklamaktadır. Çünkü böylesi bir teorinin merkezinde, teorinin öbür türler sözkonusu olduğunda karşılaştığından tamamen farklı bir inceleme konusu yatar. Roman öbür türler arasında yer alan bir tür değildir yalnızca. Gelişimlerini tamamlamalarından beri uzun bir süre geçmiş ve kısmen zaten ölmüş olan türler arasında gelişmekte olan tek türdür roman. Dünya tarihinin yeni bir çağında doğup serpilen ve dolayısıyla bu çağla derinden derine bağlantılı olan tek türdür; oysa öbür köklü türler bu çağa çoktan sabit biçim-

* kanon: otantik olarak yerleşikleşen yapıtlar bütünü, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory,* Penguin Books, 3. basım, 1992

ler olarak, bir miras olarak dahil olmuşlardır ve kendilerini ancak bundan sonra, varoluşlarının yeni koşullarına -bazısı daha iyi bazısı daha kötü bir biçimde- uyarlamaktadırlar. Bu türlerle kıyaslandığında roman, yabancı bir canlı türüne ait bir yaratık gibi görünür. Öbür türlerle kötü geçinir. Edebiyatta kendi hegemonyasını kurmak için mücadele eder; zafer kazandığı her yerde, eski türler çökmeye başlar. Antik romanın tarihine ilişkin en iyi kitabın -Erwin Rohde'ninki[1] -romanın tarihini anlatmaktan çok antikitenin tüm büyük türlerini etkilemiş olan çözülme sürecini gözönüne sermiş olması anlamlıdır.

Tek bir bütünsel edebi dönem içinde türlerin karşılıklı etkileşimi, son derece ilginç ve önemli bir sorundur. Belirli dönemlerde -Yunan klasik dönemi, Roma edebiyatının Altın Çağı, yeni-klasik dönem- "yüksek" edebiyatın (yani, yönetici toplumsal grupların edebiyatının) çatısı altındaki tüm türler bir ahenk içinde birbirlerini önemli ölçüde pekiştirir; bir türler toplamı olarak kavrandığında edebiyatın tümü, en üst düzeyden organik bir bütünlük sergiler. Ama bu bütüne asla girmemesi, türler arasındaki herhangi bir ahenge katılmaması romanın karakteristik özelliğidir. Bu çağlarda roman "yüksek" edebiyatın dışında yer alan gayri resmi bir varoluşa sahiptir. Yalnızca tamamen biçimlenmiş ve iyi tanımlanmış dış hatlara sahip olan önceden tamamlanmış türler, hiyerarşik olarak örgütlenmiş organik bir bütün anlamında edebiyata girebilir. Bir yandan birer tür olarak kendi mahiyetlerini korurken, karşılıklı olarak birbirlerinin sınırlarını belirleyebilir ve birbirlerini bütünleyebilirler. Her biri bir birimdir ve tüm birimler, hepsinin ortaklaşa barındırdığı derin bir yapının belirli özelliklerinden ötürü bağlantılıdır.

Geçmişin büyük organik poetikaları -Aristoteles, Horace, Boileau'nunkiler- edebiyatın bütünlüğü ve bu bütünde içerilen tüm türlerin ahenkli etkileşimi yönünde köklü bir hissiyatla kaplıdır.

1. Erwin Rohde (1845-1898), *Der Griechesche Roman und seine Vorläufer* ([1876], ama daha sonra pek çok baskısı yayımlanmıştır, en yakın tarihli baskısı F. Olds [Hildesheim, 1960] tarafından yayımlanmıştır), Almanya'da on dokuzuncu yüzyıl klasik ilminin dev yapıtlarından biri. Asla gerçekten yeri doldurulamamıştır. Ama bkz.: Ben F. Perry, *The Ancient Romances* (Berkeley, 1967) ve Arthur Heiserman, *The Novel before the Novel* (Chicago, 1977).

Sanki bu poetikalar türlerin bu ahengini sahiden duyumsuyormuş gibidir. Aslında güçleri de bunda yatmaktadır -böylesi poetikaların taklit edilemez, her şeyi kapsayıcı bütünsellikleri ve kapsamlılıkları, yani. Bununla birlikte, sonuçta hepsi de romanı göz ardı eder. On dokuzuncu yüzyılın akademik poetikaları bu bütünsellikten yoksundur: Eklektik ve betimseldir; hedefleriyse canlı ve organik bir bütünsellikten çok, soyut ve ansiklopedik bir kapsamlılıktır. Özgül türlerin belli bir çağda edebiyatın canlı bütününde bir arada var olabileceklerini kendilerine pek dert edinmezler; daha çok, bu türlerin azami ölçüde eksiksiz bir antolojide bir arada var olmalarıyla ilgilenirler. Kuşkusuz, bu poetikalar bundan böyle romanı göz ardı edemez -romanı (her ne kadar bir şeref payesi adına da olsa) zaten mevcut olan türlere eklerler (böylece, roman birçok tür arasında yalnızca bir tür olarak listedeki yerini alır; oysa, yaşayan bir bütün olarak kavranan edebiyatta tamamen farklı bir şekilde yer alması gerekirdi).

Romanın öbür türlerle kötü geçindiğini belirtmiştik. Sınırlarını karşılıklı olarak belirlemeleri ve birbirlerini tamamlamalarından kaynaklanan bir ahenkten söz edilemez. Roman diğer türlerin (tam da tür olarak oynadıkları rolün) parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşımsallığını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar. Edebiyat tarihçileri bazen bunu yalnızca edebi eğilimlerin ve ekollerin mücadelesi olarak görmeye meyleder. Böylesi mücadeleler vardır kuşkusuz, ama bunlar kıyıda köşede kalan fenomenlerdir ve tarihsel açıdan önemsizdir. Bu tür mücadelelerin ardında, türlerin daha derin ve sahici tarihsel mücadelesinin yattığına, edebiyatın tür çatısının kuruluşu ve gelişiminin bulunduğuna duyarlı olunması gerekir.

Romanın başat bir tür haline gelerek ön plana çıktığı dönemler de özellikle ilginçtir. Bu dönemlerde, edebiyat tümüyle "oluş" sürecine ve özel bir "tür eleştirisi" tipine maruz kalır. Helenik dönemde bu defalarca gerçekleşmiş, Ortaçağ sonları ve Rönesans boyunca tekrar yaşanmıştı, ama on sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren özel bir güç ve netlikle vuku buldu. Romanın hükümranlık

kurduğu bir çağda, öbür türlerin hemen hepsi az ya da çok "romanlaşır": tiyatro (örneğin, Ibsen, Hauptmann, Doğalcı tiyatronun tümü), epik şiir (örneğin, *Childe Harold* ve özellikle de Byron'un *Don Juan'ı*) ve hatta lirik şiir (uç bir örnek olarak, Heine'nin lirik şiiri). Eski kanonik mahiyetlerini inatla muhafaza eden türler biçemleştirilmiş (stilize, üslupçu) gözükmeye başlarlar. Genelde, bir türe katı bir bağlılık, bir biçemleştirme izlenimi, yazarın sanatsal niyetine rağmen işi parodi noktasına vardıran bir biçemleştirme izlenimi uyandırmaya başlar. Romanın başat tür olduğu bir ortamda, katı biçimde kanonik olan türlerin uzlaşımsal dilleri yeni şekillerde, romanın "yüksek" edebiyatta içerilmediği dönemlerde tınladıkladıklarından tamamen farklı şekillerde tınlamaya başlar.

Kanonlaşmış* türlerin ve biçemlerin parodik biçemleştirilmesi romanda temel bir yer tutar. Romanın yaratıcı yükseliş döneminde -hatta daha çok da bu dönemi önceleyen hazırlık dönemlerinde- edebiyat tüm yüksek türlerin parodileri ve alaycı taklitleriyle (ama tek tek yazarların veya ekollerin değil, tamamen türlerin parodileriyle) doluydu -romanın müjdecileri, "eşlikçileri", bir anlamda ilk provaları olan parodilerle. Ne var ki, romanın bu çeşitli tekil tezahürlerinin herhangi birinin kalıcı olmasına olanak tanımaması tipiktir. Romanın baştan sona tüm tarihi boyunca, tür modeli olmaya çalışan başat veya modaya uygun romanların sürekli parodileştirilmesi veya alaycı bir şekilde ters yüz edilerek taklit edilmesi söz konusu olmuştur: şövalye öyküsü eksenli serüven romanı (bu tür ilk parodi olan *Dit d'aventures* on üçüncü yüzyıla aittir), Barok roman, kır romanı (pastoral roman) (Sorel'in *Le Berger etravagant* i)[2],

* kanonlaşma: Her edebi biçimin kendi, tür yapısını katılaştırma ve mevcut normları değişime direnen bir model haline getirme eğilimi. Kanonlaşma, heteroglossia'yı bulanıklaştıran, yani naif, tek-sesli bir okumayı kolaylaştıran, olanaklı kılan süreçtir. Romanın, yani heteroglot bir türün hiçbir kanona sahip olmayışı tesadüfi değildir, ama tıpkı tüm sanatsal türler gibi roman da, basit bir düzeyde sırf yineleme zorlaması olan kanonlaşma baskılarına tabidir., ç.n., kaynak: M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination'ın* sözlükçesinden)

2. Charles Sorel (1599-1674), örneğin Honoré d'Urfé (1567-1625) gibi şahsiyetlerin preciosité'sine (yapmacıklık, özentilik) yönelik tepkinin önemli simalarındandır: Sorel, d'Urfé'in tumturaklı bir dille bezenmiş 5500 sayfalık dev yapıtı *L'Astrée'm* baş kahramanı, çok fazla kır romanı okuyan katışıksız bir Parislidir; bu romanlardan aldığı esinle, bu romanlarda betimlenen kırsal yaşamı -beklenebilecek gülünç sonuçlarla- yaşamaya çalışır.

duygusal roman* (Fielding ve Musäus'un *The Second Grandison'u*[3]) vb.'nin parodileri. Romanın bu kendini eleştirme becerisi, gelişmeyi sürdüren bu türün kayda değer bir özelliğidir.

Peki, öbür türlerin yukarıda dile getirdiğimiz romanlaşmasının belirgin özellikleri nelerdir? Daha serbest ve esnek hale gelirler; dilleri, edebiyat-dışı heteroglossia'yı** ve edebi dilin "romansı" katmanlarını kendisine dahil ederek kendini yeniler; öz-parodi öğeleriyle, yani gülme, ironi, mizah ile kaplanarak diyalojikleşirler ve son olarak (ki en önemlisi budur) roman bu öbür türlere bir belirsizlik, belli bir anlamsal açık-uçluluk, sona ermemiş, hâlâ evrilmekte olan zamandaş gerçeklikle (açık-uçlu şimdiyle) canlı bir bağlantı katar. Birazdan göreceğimiz üzere, bu fenomenlerin tümü, öbür türlerin, sanatsal modelleri yapılandırmaya yönelik bu yeni ve

* Duygusal roman: 18. yy'da İngiltere'de yaygın olan bir kurmaca biçimi. Erdemli olanın ıstırabı üzerinde yoğunlaşıp, bir onur ve ahlâki davranış duygusunun adil biçimde ödüllendirildiğini göstermeye çalışır. Ayrıca, coşkun duygunun iyi yüreklilik ve iyiliğin kanıtı olduğunu göstermeye çalışır, ç.n., kaynak: *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory,* Penguin Books, 3. basım, 1992.

3. Johann Karl August Musäus (1735-1787), Tieck ve Brentano ile birlikte Alman halk öykülerinin büyük derleyicilerinden birisi ve kendisine ait çeşitli *Kunstmärchen*lerin yazarı (Cariyle tarafından İngilizce'ye tercüme edilmiştir). Buradaki gönderme, Richardson üstüne bir yergi olan *Grandison der Zweite*'sine (1760-1762; 1781-1782'de *Der deutsche Grandison* adıyla tekrar kaleme alınmıştır) yapılmaktadır.

** Heteroglossia: Epik ve romanda kullanılan dillerin farklılığı ve çeşitliliğini betimlemek için Bakhtin tarafından uydurulan bir terim. Bakhtin, yazarın tutumlarını ve fikirlerini yansıtmak için kullanılan dil ile kurmaca veya epikteki tekil karakterler tarafından kullanılan dili birbirinden ayırmaktadır. Heteroglossia herhangi bir sözcede (dil kullanma ediminde) anlamın işleyişini yöneten temel koşuldur. Bağlamın metin üzerindeki önceliğini garantiler. Herhangi belirli bir zamanda, belirli bir yerde dillendirilen bir sözcüğün bu zaman ve bu yerde, başka koşullar altında barındıracağından farklı bir anlama sahip olmasını garantileyen -toplumsal, tarihsel, meteorolojik, fizyolojik- bir koşullar kümesi bulunmaktadır; tüm sözceler, yeniden yaratılmaları pratik açıdan imkânsız olan ve dolayısıyla, çözülmeleri imkânsız olan bir güçler matriksinin işlevleri olmaları anlamında heteroglot'lardır. Heteroglossia, merkezcil ve merkezkaç güçlerin çarpıştıkları mahalin mümkün olan en sadık kavramsallaştırılışıdır; bu haliyle de, sistematik bir dilbilimcinin daima bastırmak, yok saymak zorunda olduğu şeydir, ç.n., kaynak: *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory,* Penguin Books, 3. basım, 1992 ve M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination,* yayıma hazırlayan: Michael Holquist, çev: Caryl Emerson ve Michael Holquist, University of Texas Press, 8. basım, 1992 adlı kitabın sözlükçesinden)

özgün mıntıkaya (tüm açık-uçluluğunda şimdiyle bir temas mıntıkasına) aktarılmasıyla açıklanmaktadır ki, bu mıntıka ilk kez roman tarafından temellük edilmiştir.

Romanlaşma fenomenini sırf romanın kendi doğrudan ve dolaymışız etkisine başvurarak açıklamak kuşkusuz imkânsızdır. Böylesi bir etki, kesin olarak saptanıp tanıtlanabildiği noktada bile, romanı da belirleyen ve romanın belirli bir dönemdeki hâkimiyetini koşullayan gerçekliğin kendisindeki dolaysız değişimlerle iç içe geçmiştir. Roman gelişmekte olan tek türdür ve bu nedenle, açınlanma sürecinde gerçekliğin kendisini daha derin, daha esaslı, daha duyarlı ve daha seri bir biçimde yansıtır. Yalnızca kendisi de gelişmekte olan bir fenomen, gelişimi süreç olarak kavrayabilir. Roman, tam da hâlâ yaratılmakta olan yeni bir dünyanın eğilimlerini en iyi yansıtan tür olduğu için günümüzde edebi gelişim sahnesinde baş kahraman haline gelmiştir; sonuçta bu yeni dünyadan doğmuş olan ve bu yeni dünyayla eksiksiz bir ilişki içindeki tek türdür. Çoğu açıdan, roman bir bütün olarak edebiyatın gelecekteki gelişimini öndelemiştir ve öndelemeyi sürdürmektedir. Başat tür olma sürecinde, tüm öbür türlerin yenilenmesini körükler, süreç ve sonuçsuzluk ruhunu onlara aşılar. Onları kaçamayacakları bir şekilde kendi yörüngesine çeker, çünkü tam da bu yörünge, bir bütün olarak edebiyatın temel gelişim doğrultusuyla çakışmaktadır. Edebiyat tarihi için olduğu kadar edebiyat teorisi için de bir inceleme nesnesi olarak romanın müstesna önemi bundan kaynaklanır.

Ne yazık ki, edebiyat tarihçileri roman ile kabuk bağlamış öbür türler arasındaki bu mücadeleyi, romanlaşmanın tüm bu boyutlarını, genellikle "ekoller" ve "eğilimler" arasındaki fiili gerçek-yaşam mücadelesine indirger. Sözgelimi, romanlaştırılmış bir şiiri "romantik şiir" (kuşkusuz öyledir de) olarak adlandırır ve böyle yaparken de konuyu tüm boyutlarıyla irdelemiş olduklarına inanırlar. Edebi sürecin yüzeysel itiş kakışının altında, edebiyat ve dilin, baş kahramanları her şeyden önce türler olan ve "akımları" ve "ekolleri" ikinci veya üçüncü dereceden karakterlerden başka bir şey ol-

mayan edebiyat ve dilin büyük ve hayati yazgılarının yattığını görmezler.

Edebiyat teorisi romanla ilgilenmek zorunda kaldığında tüm yetersizliği de açığa çıkar. Öbür türler söz konusu olduğunda, edebiyat teorisi özgüvenle ve eksiksiz bir şekilde iş başındadır çünkü önünde tamamlanmış ve zaten biçimlenmiş kesin ve belirgin bir nesne bulunmaktadır. Bu türler değişmezliklerini ve kanonik niteliklerini gelişimlerinin tüm klasik dönemlerinde muhafaza eder; dönemden döneme, eğilimden eğilime veya ekolden ekole yaşanan çeşitlenmeler talidir ve kemikleşmiş tür çatılarını etkilemez. Aslında, çoktan kemikleşmiş bu türlerle ilgilenen teori bugüne değin, Aristoteles'in formülleştirimine neredeyse hiçbir şey ekleyememiştir. Aristoteles'in poetikası (her ne kadar, zaman zaman neredeyse görünmez olacak denli derinlemesine yerleşikleşmiş olsa da), türlere ilişkin bir teorinin değişmez dayanağı olarak kalmıştır. Romanın bahsi geçmediği sürece her şey yolunda gider. Ama romanlaşmış türlerin varoluşu teoriyi daha en baştan çıkmaz bir yola sokmaktadır. tür teorisi roman sorunuyla karşı karşıya kaldığında radikal bir yeniden yapılanmaya teslim olmak zorunda kalır.

Akademisyenlerin titiz çalışmaları sayesinde azımsanamayacak miktarda tarihsel malzeme toplanmış ve çeşitli roman tiplerinin evrimine ilişkin birçok soruya açıklık getirilmiştir-ama bir bütün olarak roman türü sorunu, tatminkâr ilkeli bir çözüme benzer bir şeye kavuşamamıştır henüz. Roman yalnızca birçok tür arasında bir tür olarak görülmeye devam etmektedir; romanı çoktan tamamlanmış, kemikleşmiş bir tür olarak, çoktan tamamlanmış, kemikleşmiş diğer türlerden ayırmaya, romanın içsel kanonunu -iyi tanımlanmış bir katı tür etkenleri sistemi işlevi görebilecek bir şeyi- keşfetmeye yönelik girişimlerde bulunulmuştur. Örneklerin çoğunluğunda, romana dair çalışmalar sırf bir kataloglandırmaya, -olabildiğince kapsamlı olmasına rağmen- romana ilişkin tüm değişkelerin betimlenmesine indirgenmiştir. Ama bu betimlemelerin sonuçlan, bir tür olarak romana ilişkin kapsamlı bir formüle dair bir ipucu vermede asla başarılı olamadı. Ayrıca, uzmanlar -tipik bir tür özelliği sayılabilecek bir özelliği anında tümüyle geçersiz kılacak bir çekinceyi

işin içine dahil etmeden- romanın tek bir kesin, sabit özelliğini saptamanın üstesinden bile gelemedi.

Böylesi "çekinceli tipik özellikler"in bazı örnekleri şunlardı: Roman çok-katmanlı bir türdür (her ne kadar, tek-katmanlı muhteşem romanlar bulunsa da); (saf betimleme sanatını kendi edebi sınırlarına dek vardıran romanlar bulunmakla birlikte) roman tamamen bir olay örgüsü temelinde kurulan dinamik bir türdür; (başka hiçbir tür için söz konusu olmadığı üzere, romanlar saf ve hafif eğlentiler olarak seri üretilmekle birlikte) roman girift bir türdür; (Avrupa romanının en büyük örnekleri aşk unsurundan yoksun olmakla birlikte) roman bir aşk öyküsüdür; (koşuklu mükemmel romanlar bulunsa da) roman düzyazıya dayanan bir türdür. Romana ilişkin burada sözünü ettiklerimize benzer, masumane bir edayla ilave edilmiş bir çekinceyle anında geçersiz kılınan, fazladan daha pek çok "tür özelliği"nden söz edilebilir kuşkusuz.

Belirli bir roman üretip daha sonra *onu* tek doğru, gerekli ve otantik roman biçimi ilan eden yazarların kendileri tarafından sunulan normatif roman tanımları çok daha ilginç ve önemlidir. Sözgelimi, böylesi bir tanım, Rousseau'nun *La Nouvelle Heloise*'sine yazdığı sunuş yazısında, Wieland'in *Agathon*'una[4] yazdığı sunuş yazısında ve Wezel'in *Tobias Knous*'una[5] yazdığı sunuş yazısında çıkar karşımıza; Romantiklerin *Wilhelm Meister, Lucinda* ve diğer metinler hakkındaki çeşitli bildirileri ve açıklamaları da bu kategoriye dahildir. Bunun gibi bildiriler, romanın olası tüm değişkelerini tek bir eklektik tanımda birleştirmeye yönelik girişimler değildir, bilakis kendileri, bir tür olarak romanın canlı evriminin ayrılmaz birer parçasıdır. Romanın gelişiminde belirli bir noktada öbür tür-

4. Christoph Martin Wieland (1733-1813), *Geschichte des Agathon* (1767, birçok uyarlamasının ilki) romanının yazarıdır; bu, bir Grek romansı kisvesi altında otobiyografik bir romandır; Alman *Bildungsromane*'ının uzun çizgisinde çoğu kişi tarafından ilki kabul edilmektedir.

5. Buradaki gönderme şu yapıta: Johann Carl Wezel (1747-1819), *Lebensgeschichte Tobias Knouts, des Weisen, sonst der Stammler genannt* (1773); hak ettiği okuyucuya kavuşamamış bir romandır bu. Dört ciltlik yeni baskısı, 1971'de Metzler tarafından yayımlanmıştır (Stuttgart, Sonsöz: Viktor Lange). Ayrıca, bkz. Elizabeth Holzbeg-Pfenniger, *Der desorientierte Erzähler: Studien zu J. C. Wezels Lebensgeschichte des Tobias Knauts* (Bern, 1976).

lerle ve kendi kendisiyle (romanın öbür başat ve moda değişkeleriyle) olan mücadelesini sık sık köklü bir biçimde ve aynen yansıtırlar. Romanın edebiyattaki özel konumuna ilişkin, nitelik, boyut veya süre bakımından öbür türlerinkiyle kıyaslanabilir olmayan konumuna ilişkin bir anlayışa yakınlaşırlar.

Bu bağlantıda özellikle önemli olansa, on sekizinci yüzyılda yeni, bir roman tipinin doğuşuna eşlik etmiş olan bir beyanlar dizisidir. Bu dizi, Fielding'in romana ve *Tom Jones*'daki kahramanına dair düşünceleriyle başlar. Wieland'in *Agathon'a* yazdığı sunuş yazısında devam eder; dizideki en temel bağlantı ise, Blankenburg'ün *Versuch über den Roman*'ıdır.[6] Dizinin sonuna geldiğimizdeyse, aslında daha sonra Hegel tarafından formülleştirilen roman teorisine ulaşırız. Her biri önemli aşamalarından birinde romanı yansıtan *(Tom Jones, Agathon, Wilhelm Meister)* bu beyanların tümünde de, romanın şu önkoşulları tipiktir: (1) romanın, "şiirsel" sözcüğünün yaratıcı edebiyatın (imaginative literatüre) diğer türlerinde kullanıldığı şekliyle "şiirsel" olmaması gerekir; (2) bir roman kahramanının, sözcüğün epik veya trajik anlamında bir "kahraman" olmaması gerekir: Kendisinde olumlu olduğu kadar olumsuz özellikleri de, hem yüce hem bayağı, hem ciddi hem gülünç nitelikleri birleştirmesi gerekir; (3) kahraman çoktan tamamlanmış ve değişmeyen bir kişi olarak değil, evrilmekte ve gelişmekte olan biri, yaşamdan ders alan bir kişi olarak resmedilmelidir; (4) epik eski dünya için neyse roman da, çağdaş dünya için o olmalıdır (Blankenburg'un çok kesin bir biçimde ifade ettiği ve daha sonra Hegel tarafından yinelenen bir görüştür bu).

Tüm bu olumlu önkoşulların önemli ve verimli yönleri vardır -bir arada alındıklarında, (romanın bakış açısından) öbür türlere dair ve bu türlerin gerçeklikle olan ilişkilerine dair bir eleştiri oluş-

6. Friedrich von Blankenburg (1744-1796), *Versuch über den Roman* (1774), romanı kahramanlardaki *Tugende* (erdem) yönelik bir ilgi, güdük bir psikoloji kapsamında tanımlamaya çalışan 500 sayfanın üzerinde hacimli bir yapıt. 1965'te (Stuttgart) Metzler tarafından bir tıpkıbasımı yayımlanmıştır. *Beytrage zur Geschichte deutschen Reichs und deutschen Sitten* diye gösterişli bir başlık taşıyan ve birinci kısmı 1775'te *Versuch*'tan bir yıl sonra yayımlanan bitmemiş bir romanın da yazarı olan Blankenburg hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır.

tururlar: bu türlerin gösterişli kahramanlaştırma biçimleri, dar ve yaşamla hiç ilgisi olmayan şiirsellikleri, monotonlukları ve soyutlukları, kahramanlarının ambalajlanmış ve değişmeyen mahiyeti. Aslında burada, diğer türlerde ve çağdaş romanın seleflerinde (kahramanlığı işleyen Barok roman ve Richardson'un duygusal romanları) içkin olan edebiliğin ve şiirselliğin bir eleştirisi yatmaktadır. Bu açıklamalar önemli ölçüde, bizzat bu romancıların pratikleriyle pekiştirilmektedir. Burada roman -kendisiyle bağlantılı teori kadar metninin kendisi de- hem eleştirel hem de öz-eleştirel bir tür olarak, zamanında başat olan temel edebilik ve şiirsellik kavramlarını yenilemeye yazgılı bir tür olarak bilinçli ve kesin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bir yandan, romanın epikle karşıtlığı (ve epiğe muhalif olması), diğer edebi türlerin eleştirisinde (özellikle de, epiksi kahramanlaştırma eleştirisinde) sırf bir uğraktan başka bir şey değildir; ama bir yandan da, bu karşıtlık, romanı çağdaş edebiyatta başat tür haline getirerek romanın önemini artırmayı amaçlamaktadır.

Yukarıda sözü edilen olumlu önkoşullar, romanın öz-bilinçliliğe ulaşmasının doruklarından birini oluşturur. Ama yine de, bir roman teorisi sağlamazlar kuşkusuz. Ayrıca, bu beyanlar herhangi bir büyük felsefi derinlik özelliği de taşımazlar. Ama bununla birlikte, bir tür olarak romanın mahiyetini, diğer mevcut roman teorilerinden daha az aydınlatmazlar -hatta belki de daha fazla aydınlatırlar.

Aşağıda, romana tam da oluşum sürecindeki bir tür olarak, modern edebi gelişimin tümünün öncüsü bir tür olarak yaklaşmaya çalışacağım. Burada, edebiyat tarihinde roman kanonunun işlevsel bir tanımını yapmaya, romandan değişmez bir tür özellikleri sistemi oluşturmaya yönelik bir tanım inşa etmeye çalışmıyorum. Bunun yerine, türlerin bu en akışkan olanının temel yapısal özelliklerine, kendi özgün değişim kapasitesinin ve edebiyatın geri kalanı üzerindeki etkilerinin doğrultusunu belirleyebilecek özelliklere açıklık getirmeye çalışacağım.

Prensipte romanı öbür türlerden temel bir biçimde ayıran üç ana özellik olduğunu düşünüyorum: (1) romanda gerçekleştirilen çokdilli (multi-languaged) bilinçlilik ile bağlantılı biçemsel üçboyutlu-

luk; (2) romanın edebi imgenin zamansal koordinatlarında yol açtığı radikal değişim; (3) edebi imgelerin yapılandırılması için roman tarafından açılan yeni mıntıka*, yani, tüm açık uçluluğunda şimdi ile (zamandaş gerçeklik ile) azami bir temas mıntıkası.

Romanın bu üç özelliği organik olarak ilişkilidir ve hepsi de, Avrupa uygarlığının tarihinde çok özel bir kopuştan güçlü bir biçimde etkilenmiştir: bu uygarlığın toplumsal açıdan tecrit edilmiş ve kültürel açıdan sağır yarı-patriyarkal bir toplum olmaktan çıkıp uluslararası ve dillerarası temaslara ve ilişkilere girmesi. Birçok farklı dil, kültür ve dönem Avrupa için ulaşılır hale gelmiştir ve bu da, Avrupa'nın yaşamı ve düşüncesi açısından tayin edici etken olmuştur.

Romanın biçeme ilişkin ilk özgüllüğünü, yeni dünyanın, yeni kültürün ve bu kültürün yeni yaratıcı edebi bilinçliliğinin etkin polyglossia'sından** (çokdilliliğinden) kaynaklanan özgüllüğünü başka bir çalışmada irdelemiştim.[7] Burada yalnızca temel noktaları özetleyeceğim.

Polyglossia daima var olmuştu (saf, kanonik monoglossia'dan (tekdillilik) daha eskidir), ama edebi yaratımda bir etken olmadı; diller arasında sanatsal açıdan bilinçli bir seçim, edebi ve dilsel sürecin yaratıcı merkezi olarak işlev görmedi. Klasik Yunanlılar hem "diller" hem de dilin dönemleri konusunda, çeşitli Yunan edebi lehçeleri konusunda (tragedya polyglot bir türdür) bir hassasiyete sahiplerdi, ama yaratıcı bilinç, (her ne kadar fiiliyatta iç içe geçmiş olsalar da) kapalı, saf dillerde realize ediliyordu. Polyglossia tüm türler arasında temellük edilmiş ve kanonlaşmıştı.

Yeni kültürel ve yaratıcı bilinç etkin bir biçimde polyglot (çokdilli) olan bir dünyada yaşar. Dünya hepten ve tersine çevrilemez bir biçimde polyglot olur. Yan yana var olan ama birbirlerine karşı

* [Ing. zone]; hem bir bölgeyi hem de bir etki alanını ifade etmektedir, (ç.n.)

** polyglossia: tek bir kültürel sistem içerisinde etkileşimde bulunan iki veya daha fazla ulusal dilin eşanlı mevcudiyeti [Bakhtin'in iki tarihsel modeli antik Roma ve Rönesans'tır], ç.n., kaynak: M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination'ın* sözlükçesinden)

7. Bkz. bu kitapta yer alan "From the Prehistory of Novelistic Discourse" makalesi (Roman Söyleminin Tarihöncesi).

kapalı ve kör olan ulusal diller dönemi son bulur. Diller birbirlerine ışık tutar: Sonuçta bir dil, kendisini ancak başka bir dilin ışığında görebilir. Ayrıca, "diller"in belirli bir ulusal dil içinde naif ve dirençen bir biçimde bir arada varoluşu da son bulur -başka bir deyişle, bölgesel lehçeler, toplumsal ve mesleki lehçeler ve jargonlar, edebi dil, edebi dil içindeki türe dayalı diller, dildeki dönemler vb. arasında bundan böyle barışçıl bir bir arada varoluş söz konusu olamaz.

Tüm bunlar, etkin, karşılıklı bir neden-sonuç ve karşılıklı-aydınlatma sürecini harekete geçirdi. Sözcükler ve dilin dokusu değişmeye başladı; nesnel olarak, daha önce oldukları şey olmaktan çıktılar. Bu dışsal ve içsel karşılıklı-aydınlatma koşulları altında, verili her dil -dilsel kompozisyonu (sesbilgisi, sözcük dağarcığı, biçimbilim vs.) kesinlikle aynı kalsa bile- o dil içinde yaratımda bulunan bilinç için nitel açıdan farklı bir şeye dönüşerek adeta yeniden doğdu.

Etkin biçimde polyglot olan bu dünyada, dil ve dilin nesnesi (yani, gerçek dünya) arasında tamamen yeni ilişkiler kurulur -ve bu da, kapalı ve sağır monoglossia dönemleri boyunca biçimlenmiş olan kemikleşmiş türlerin tümü için muazzam sonuçlar barındırır. Diğer belli başlı köklü türlerin tersine, roman tam da dışsal ve içsel polyglossia'nın yoğun edimselleşmesi sürecinin etkinliğinin doruğuna ulaştığı sırada ortaya çıktı ve olgunlaştı; bu onun içine doğduğu ortamdır. Bu nedenle, roman dilsel ve biçemsel boyutunda edebiyatın gelişme ve yenilenme sürecinde liderlik rolünü üstlenebilirdi.

Yukarıda sözünü ettiğim çalışmamda, romanın polyglossia ile olan bağlantısı tarafından belirlenen engin biçemsel özgünlüğünü aydınlatmaya çalışmıştım.

Şimdi, her ikisi de bir tür olarak romanda yapının tematik boyutuyla ilgili olan diğer iki özelliği ele alalım. Bu özellikler en iyi, romanın epikle karşılaştırılması aracılığıyla ortaya çıkarılıp aydınlatılabilir.

Kendi başına bir tür olarak epik, amaçlarımız doğrultusunda, üç kurucu öğeyle karakterize edilebilir: (1) ulusal bir epik geçmiş

-Goethe'nin ve Schiller'in terminolojisinde "mutlak geçmiş"- epiğin konusu işlevini görür;* (2) ulusal gelenek (kişisel deneyim ve ondan kaynaklanan özgür düşünce değil) epiğin kaynağı olarak işlev görür; (3) mutlak bir epik mesafe, epik dünyayı zamandaş gerçeklikten, yani ozanın (yaratıcının ve izleyicisinin) içinde yaşadığı zamandan ayırır.

Epiğin bu kurucu özelliklerinin her birine biraz daha ayrıntılı olarak eğilelim.

Epiğin dünyası, ulusal kahramanlık geçmişidir: Ulusal tarihteki "başlangıçların ve "zirve dönemler"in dünyasıdır, babaların ve aile kurucularının dünyasıdır, "ilkler"in ve "en iyiler"in dünyasıdır. Buradaki önemli nokta, geçmişin epiğin içeriğini oluşturması değildir. Bir tür olarak epiğin biçemsel açıdan kurucu özelliği daha çok, temsili bir dünyanın geçmişe aktarılması ve bu dünyanın geçmişe katılma derecesidir. Epik asla şimdiye dair, kendi dönemine dair bir şiir olmadı (yalnızca sonradan gelenler için geçmişe dair bir şiir olan bir türdü). Bugün bildiğimiz haliyle özgül bir tür olarak epik, en baştan itibaren geçmişe dair bir şiir olmuştur ve epiğe içkin olan, onu epik yapan yazarlık konumu (yani, epik sözü dile getiren kişinin konumu) kendisinin erişemediği bir geçmiş hakkında konuşan bir insanın ortamıdır, bir sonradan gelenin hürmetkâr bakış açısıdır. Biçemi, tonu ve anlatım tarzında epik söylem, zamandaşlara hitap eden bir zamandaşın bir zamandaş hakkındaki söyleminden son derece uzaktır ("aziz dostum Onegin, Neva'nın kıyılarında doğmuştu, belki senin de doğmuş ya da büyümüş olduğun yerde, sevgili okuyucum ..."). Bir tür olarak epikte içkin olan ozan da dinleyici de, aynı zamana ve aynı değerlendirici (hiyerarşik) düzleme yerleştirilir, ama kahramanların temsili dünyası, epik mesafeyle ayrılmış son derece farklı, erişilemez bir zaman-değer düz-

8. Buradaki gönderme, Schiller ve Goethe'nin imzasını taşıyan ama muhtemelen (1827'ye değin yayımlanmamış olmakla birlikte) 1797'de Goethe tarafından yazılmış olan "Über epische und dramatische Dichtung"adır. Bakhtin'in "mutlak geçmiş" olarak adlandırdığı şeye ilişkin olarak Goethe'nin kullandığı asıl terim *vollkommen vergangen'dır* ve romanla değil, *vollkommen gegenwärtig* olarak tanımlanan drama ile karşıttır. Zikredilen deneme, Goethe'nin *Sämtliche Wer-*/ce'sinde bulunabilir, (Jubiläums-Ausgabe, Stuttgart and Berlin [1902-1907]), 36. cilt, s. 149-152.

leminde bulunur. Aralarındaki uzam ulusal gelenekle kaplıdır. Bir olayın, kişinin kendisi ve kendi zamandaşlarıyla aynı zaman-değer düzleminde resmedilmesi (dolayısıyla, kişisel deneyim ve düşünceye dayalı bir olaydır bu), radikal bir devrime kalkışmak ve epiğin dünyasından romanın dünyasına adım atmak demektir.

Kuşkusuz tarihsel olarak önemli kabul edildiğinde "kendi zamanım"ın da kahramanca, epik zaman olarak kavranması mümkündür; mesafelendirilip, sanki çok uzaktan bakılıyormuş gibi bakılabilir (kişinin kendi bulunduğu noktadan değil de, ancak gelecekteki bir noktadan), kişi geçmişle de aşina tarzda ilişki kurabilir (adeta "benim" şimdimle ilişki kurduğum gibi). Ama böyle yaparken, şimdinin şimdiliğini ve geçmişin geçmişliğini göz ardı ederiz; kendimizi "benim zamanım"dan, benimle aşina temas mıntıkasından uzaklaştırmaktayızdır.

Epikten, iyi tanımlanmış ve gerçek olarak bize intikal etmiş bir tür diye söz ederiz. Zaten tümüyle tamamlanmış, kemikleşmiş ve yarı yarıya ölmüş, can çekişen bir tür olduğunda rastlarız ona. Tamamlanmışlığı, tutarlılığı ve sanatsal naiflikten kesinkes yoksun oluşu, bir tür olarak eskiliğinin ve uzun geçmişinin işaretidir. Bu geçmişi olsa olsa kestirebiliriz ve şimdiye dek kestirimlerimizin bir hayli yetersiz olduğunu itiraf etmemiz gerekir. Hem epiği hem de bir epik geleneğin yaratılmasını öncelediği varsayılan bestelenmiş ilk koşuklar, doğrudan doğruya daha şimdi gerçekleşmiş olayları yankılayan zamandaşlara dair koşuklardır -her ne kadar var olduklarını varsaymamız gerekse de, böylesi koşukları bilmiyoruz. İlk *aedonic* koşukların ya da *cantilena*'ların* mahiyetine dair ancak tahminde bulunabiliriz. Ayrıca, daha sonraki ve daha iyi bildiğimiz epik şiirlerle, bizim güncel *tefrika'*larımızdan veya popüler kısa ve basit şarkılarımızdan daha yakından bağlantılı olduklarını varsaymamız için hiçbir gerekçe yoktur. Erişimimiz dahilinde *olan* ve var olduğunu *kesinlikle* bildiğimiz, zamandaşlar hakkındaki, kahramansı epik şiirler, ancak epiğin zaten yerleşik bir biçim olmasından sonra ve çoktan tesis edilmiş eski ve güçlü bir epik gelenek temelinde ortaya çıkmıştır. Bu şiirler hazır mamül epik biçimini, zaman-

*Yalın ya da güçlendirilmiş melodi, (y.h.n.)

daş olaylara ve zamandaşlara aktarırlar; başka bir deyişle, bu olaylara geçmişin zaman-değer taslağını aktarır ve böylece onları babaların, başlangıçların ve zirve dönemlerinin dünyasına iliştirirler -adeta bu olayları, henüz güncelken kanonlaştırırlar. Patriyarkal bir toplumsal yapıda, yönetici sınıf belirli bir anlamda "babalar"ın dünyasına aittir ve dolayısıyla, öbür sınıflardan neredeyse epik bir mesafeyle ayrılır. Zamandaş kahramanın bir atalar ve kurucular dünyasına epik bir biçimde dahil edilmesi, uzun bir süreden beri gelişimini zaten tamamlamış olan bir epik gelenekten kaynaklanan ve bu nedenle, epiğin kökenini sözgelimi neo-klasik kaside (ode) denli az açıklayabilen özgül bir fenomendir.

Kökenleri ne olursa olsun, bize intikal ettiği haliyle epik, mutlak biçimde tamamlanmış ve sona ermiş bir tür biçimidir; tanımlayıcı özelliği ise, betimlediği dünyanın ulusal başlangıçların ve zirve dönemlerin mutlak geçmişine aktarılmasıdır. Mutlak geçmiş özgül bir biçimde değerlendirici (hiyerarşik) bir kategoridir. Epik dünya görüşünde "başlangıç", "ilk", "kurucu", "ata", "daha önce vuku bulmuş olan" vb. sırf zamansal kategoriler değildir, aynı zamanda *kıymetlendirilmiş* zamansal kategorilerdir ve aşırı derecede kıymetlendirilmişlerdir. Bu, insanlar arasındaki ilişkiler için olduğu kadar epik dünyanın tüm diğer birimleri ve fenomenleri arasındaki ilişkiler için de geçerlidir. Geçmişteki her şey iyidir: Gerçekten de iyi olan şeylerin tümü (başka bir deyişle, "ilk" şeyler) *yalnızca* bu geçmişte meydana gelir. Epik mutlak geçmiş, keza tüm sonraki zamanlar için iyi olan her şeyin de tek kaynağı ve başlangıcıdır.

Antik edebiyatta, yaratıcı itkinin kaynağı ve gücü olarak işlev gören, bilgi değil bellektir. Olmuş olanın, geçmişin değiştirilmesi imkânsızdır: Geçmişin geleneği kutsaldır. Herhangi bir geçmişin olası göreliliğinin bilincinde olunması henüz söz konusu değildir.

Oysa roman deneyim, bilgi ve pratikle (yani, gelecekle) belirlenir. Helenizm döneminde, Truva epik öykü zincirinin kahramanlarıyla daha yakın bir ilişki duyumsanmaya başlanmıştı; öyleyse, epik daha o zamandan romana dönüştürülmektedir. Epik malzeme roman malzemesine, tam da ara evreler olan aşinalaşma ve gülme

evrelerinden geçen temas mıntıkasına aktarılmaktadır. Roman hâkim tür haline geldiğinde, epistemoloji de hâkim disiplin olur.

Epik geçmiş, makul nedenlerle "mutlak geçmiş" olarak adlandırılır: Hem monokroniktir hem de kıymetlenmiştir (hiyerarşiktir); herhangi bir bağıntısallıktan, yani kendisini şimdiyle bağlantılandırabilecek herhangi bir tedrici, tümüyle zamansal ilerlemeden yoksundur; tüm müteakip zamanlardan ve her şeyden önce de, ozan ve dinleyicilerinin konuşlandırıldığı zamanlardan mutlak bir biçimde tecrit edilmiştir. Dolayısıyla, bu sınır, epiğin biçiminin kendisinde içkindir ve her sözcüğünde hissedilmekte ve işitilmektedir.

Bu sınırı yıkmak, bir tür olarak epiğin biçimini yıkmak demektir. Ama tam da tüm müteakip zamanlardan tecrit edildiği için epik geçmiş mutlaktır ve tamamlanmıştır. Bir çember kadar kapalıdır; içindeki her şey tamamlanmış, çoktan bitmiştir. Epik dünyada herhangi bir açık-uçluluk, kararsızlık ve belirsizliğe yer yoktur. Geleceği kavrayabileceğimiz hiçbir boşluk barındırmaz; herhangi bir devam öyküsü varsaymadan veya gerektirmeden, kendi kendine yetmektedir. Zamansal ve kıymetlendirilmiş tanımlar burada, parçalanamaz tek bir bütünde kaynaşmıştır (tıpkı antik dillerin anlam katmanlarında kaynaştıkları gibi). Bu geçmişe dahil edilen her şey, aynı zamanda otantik bir öz ve anlamla bütünleştirilmiştir, ama bu yüzden de, deyim yerindeyse, kendisini gerçek bir sürekliliğin tüm haklarından ve potansiyelinden yoksunlaştırarak bir kesinlik ve nihailik kazanmıştır. Mutlak kesinlik ve kapalılık, zamansal olarak kıymetlendirilmiş epik geçmişin birincil özelliğidir.

Şimdi gelenek konusuna geçelim. Geçit vermez bir sınırla tüm müteakip zamanlardan tecrit edilmiş olan epik geçmiş, yalnızca ulusal gelenek biçiminde muhafaza edilip sergilenebilir. Epik tamamen bu geleneğe yaslanır. Burada önemli olan, epiğin olgusal kaynağının gelenek olması değildir -aslolan, geleneğe bağlılığın, tıpkı mutlak geçmiş gibi, epiğin bizzat biçimine içkin oluşudur. Epik söylem, gelenek tarafından kuşaktan kuşağa aktarılan bir söylemdir. Tam da doğası gereği, mutlak geçmişin epik dünyası kişisel deneyimin erişim alanı dışındadır ve bireysel, kişisel bir bakış açısına veya değerlendirmeye olanak tanımamaktadır. Kişi onu kavraya-

maz, yoklayamaz ve dokunamaz; herhangi bir bakış açısından bakamaz ona; deneyimlenmesi, analiz edilmesi, parçalarına ayrılması, nüvesine sızılması imkânsızdır. Sadece gelenek olarak, kutsal ve karşı gelinemez olarak verilidir, herkes tarafından aynı şekilde değerlendirilir ve kendisine sofuca bir tutumla yaklaşılmasını talep eder. Yineleyecek olursak: Önemli olan, epiğin olgusal kaynakları, tarihsel olaylarının içeriği ya da yaratıcılarının beyanları değildir -önemli olan, bir tür olarak epiğin bu biçimsel kurucu özelliğidir (daha kesin bir ifadeyle, biçimsel-tözsel karakteristiğidir): Kişisel-olmayan ve çok kutsal geleneğe, yaygın olarak savunulan bir değerlendirme ve bakış açısına dayanmasıdır -öyle ki, başka bir yaklaşımın olanaklılığını dışlayan ve bu nedenle, betimlenen konuya ve bu konuyu betimlemek için kullanılan dile, geleneğin diline son derece dindarca bir saygı sergileyen bir değerlendirme ve bakış açısıdır bu.

Epiğin konusu olarak mutlak geçmiş ve tek kaynağı olarak da kutsal gelenek aynı zamanda, epik mesafenin mahiyetini de belirler -yani, bir tür olarak epiğin üçüncü kurucu özelliğini. Daha önce dikkat çektiğimiz üzere, epik geçmiş kendi içine kilitlenmiş ve geçit vermez bir sınırla tüm müteakip zamanlardan tecrit edilmiştir, (en önemlisi de) epik ozan ve dinleyicilerinin içinde yeraldığı, çocukların ve torunların sonrasız şimdisinden, yaşamlarına bir olay olarak dahil olan ve epik performans halini alan ebedi şimdiden tecrit edilmiştir. Öte yandan, gelenek, epik dünyayı kişisel deneyimden, her çeşit yeni içgörüden, anlama ve yorumlamaya ilişkin her çeşit kişisel inisiyatiften, yeni bakış açıları ve değerlendirmelerden tecrit eder. Epik dünya yalnızca uzak geçmişin otantik bir olayı olarak değil, kendi koşulları açısından ve kendi ölçütlerince de tümüyle son şeklini almış, kesinlik kazanmış bir şeydir; epik dünyadaki herhangi bir şeyin değiştirilmesi, yeniden düşünülmesi, yeniden değerlendirilmesi olanaksızdır. Bir olgu, bir fikir ve bir değer olarak tamamlanmış, kesinleşmiş, son şeklini almış ve sabitlenmiştir. Mutlak epik mesafeyi tanımlayan budur. Epik dünya ancak hürmetle kabul edilebilir; dokunulması gerçekten imkânsızdır, çünkü insan etkinliği alanının, insanın dokunduğu her şeyin değiştiği

ve yeniden düşünüldüğü alanın dışındadır. Bu mesafe yalnızca epik malzemede, yani betimlenen olaylar ve kahramanlarda mevcut değildir, kişinin bunlar karşısında benimsediği bakış açısı ve değerlendirmede de bulunmaktadır; bakış açısı ve değerlendirme, konuyla ayrılmaz bir biçimde kaynaşmıştır. Epik dil konusundan koparılamaz çünkü işlenen konunun ve uzamsal-zamansal boyutların kıymetlendirilen (hiyerarşik) boyutlarla mutlak kaynaşımı epikte anlamın tipik özelliğidir. Bu mutlak kaynaşma ve konuların bu kaynaşmaya bağımlılığı öncelikle, dillerin etkin bir polyglossia'sının ve karşılıklı olarak birbirlerine ışık tutmalarının sahnede boy göstermesiyle birlikte alt edildi (ve bunun ardından epik yarı-uzlaşımsal, yarı-ölü bir tür haline geldi).

Herhangi bir etkinlik ve değişim olasılığını dışlayan epik mesafe sayesinde epik dünya, yalnızca içeriğinde değil, keza anlam ve değerlerinde de köklü bir tamamlanmışlığa ulaşır. Epik dünya mutlak biçimde mesafelendirilmiş bir imge mıntıkasında, gelişmekte olan, tamamlanmamış ve bu nedenle yeniden düşünülen ve yeniden değerlendirilen şimdiyle olası bir temas alanının ötesinde inşa edilir.

Epiğin yukarıda ileri sürdüğümüz üç tipik özelliği, klasik antikite ve Ortaçağ'ın diğer yüksek türlerinin de az ya da çok temel özellikleridir. Bu kemikleşmiş yüksek türlerin tümünün merkezinde, aynı zaman değerlendirmesi, geleneğin aynı rolü ve benzer bir hiyerarşik mesafe barınmaktadır. Zamandaş gerçek, bu yüksek türlerin hiçbirinde ulaşılabilir bir temsil nesnesi olarak hesaba katılmaz. Zamandaş gerçek ancak hiyerarşik açıdan en yüksek düzeylerinde, bizzat gerçekle olan ilişkisi zaten mesafelenmiş olan en yüksek düzeylerinde yüksek türlere dahil olabilir. Ama "yüksek" zamandaş gerçeğin olayları, fatihleri ve kahramanlan, bu yüksek türlere dahil olurken adeta geçmiş tarafından temellük edilir (örneğin, Pindar'ın kasideleri veya Simonides'in yapıtları); çeşitli ara bağlar ve bağlayıcı dokular aracılığıyla kahramanlığa dayalı geçmişin ve geleneğin birleşik bünyesine bağlanırlar. Bu olaylar ve kahramanlar değerlerini ve önemlerini tam da geçmişle, yani tüm otantik gerçeklik ve değerlerin kaynağıyla ilintilendirilmeleri yoluyla kazanır-

lar. Deyim yerindeyse, kendilerini tüm sonuçsuzluğuyla, tüm kararsızlığıyla, tüm açıklığıyla, tüm yeniden-düşünülme ve yeniden değerlendirilme potansiyeliyle şimdiki günden uzaklaştırırlar. Kıymetlenmiş geçmiş düzlemine yükselir ve orada kesinleşmiş bir nitelik kazanırlar. "Mutlak geçmiş"in, tam ve sınırlı anlamında zaman sözcüğüyle karıştırılmaması gerektiğini aklımızdan çıkarmamalıyız; daha çok, zamansal olarak kıymetlendirilmiş hiyerarşik bir kategoridir "mutlak geçmiş".

Kişinin kendi döneminde büyüklüğe ulaşması imkânsızdır. Büyüklük kendisini daima sonradan gelenlere, bu tür bir niteliğin kendileri açısından hep geçmişte mevzilendiği kişilere bildirir (mesafelendirilmiş, uzak kılınmış bir imgeye dönüşür); kişinin görüp dokunabileceği canlı bir nesneye değil, bir bellek nesnesine dönüşür. "Anma" türünde ozan kendi imgesini gelecekte ve kendinden sonra geleceklerin mesafelendirilmiş düzleminde inşa eder (karş. oryantal despotların ve Augustus'un yazıtları). Anı dünyasında bir fenomen, gözümüzle gördüğümüz dünyada, pratik ve aşina temas dünyasında karşılaştıklarımızdan tamamen farklı koşullara bağlı kendi özel kurallarıyla kendi özel bağlamında var olur. Epik geçmiş insanları ve olayları sanatta özel bir algılama biçimidir. Genelde, sanatsal algılama ve tasavvur edimi neredeyse tamamen bu biçimin gölgesi altında kalır. Burada, sanatsal temsil *sub specie aeternitatis* temsildir. Kişi sanatsal dille yalnızca hatırlanmaya değer bir şeyi, sonradan geleceklerin belleğinde korunması gereken bir şeyi anıtlaştırabilir ve aslında bundan başka bir seçeneği de yoktur; daha sonraki kuşaklar için bir imge yaratılır ve bu imge onların yüce ve uzak ufuklarına yansıtılır. Amacı kendisi olan zamandaşlık (başka bir deyişle, gelecekteki bellek üzerinde hiçbir hak iddiası olmayan bir zamandaşlık) çamurdandır; geleceğe dair (sonraki kuşaklar için) bir zamandaşlıksa mermer veya bronzdandır.

Zamanların birbirleriyle ilişkisi burada önem taşır. Kıymetlendirilmişlik vurgusu, geleceğin üzerinde değildir ve geleceğe hizmet etmez, geleceğe hiçbir lütufta bulunulmamaktadır (bu tür lütuflar zamanın dışında bir ebediyetle karşı karşıyadır); burada hizmet edilen, bir geçmişin gelecekteki anısıdır, mutlak geçmişin dünyasının

genişlemesidir, bu dünyanın (zamandaşlık pahasına) yeni imgelerle zenginleştirilmesidir -prensipte *salt geçici* olan herhangi bir geçmişe daima karşıt olan bir dünyadır bu.

Gelenek, kemikleşmiş yüksek türlerde de önemini korur -her ne kadar, açık ve kişisel yaratıcılık koşulları altında rolü, epikte olduğundan daha uzlaşımsallaştırılmış bir hale bürünse de.

Genelde, klasik çağda yüksek edebiyatın dünyası kesintisiz zamansal geçişlerle şimdiye bağlanan gerçek, göreli bir geçmişe değil, belleğin mesafelendirilmiş düzlemindeki geçmişe yansıtılan bir dünyaydı; daha çok, başlangıçlar ve zirve dönemlerden oluşan kıymetlendirilmiş geçmişe yansıtılıyordu. Bu geçmiş mesafelendirilmiş ve sona ermiştir ve bir çember gibi kapalıdır. Kuşkusuz bu, içerisinde hiç devinim olmadığı anlamına gelmez. Aksine, içerisindeki görece zamansal kategoriler zengince ve ustaca işlenmektedir ("daha önceki", "daha sonraki" nüansları, an, hız, süre dizileri vb.); zaman bakımından sanatsal tekniğin yüksek düzeyinin izleri bulunmaktadır. Ama tamamlanmış ve bir döngünün içine hapsedilmiş bu zaman içerisinde, tüm noktalar gerçek, dinamik şimdiki zamandan eşit uzaklıkta bulunur; bu zaman bütünlük arz ettiği sürece, gerçek tarihsel bir diziye yerleştirilemez; şimdi veya gelecek açısından göreli değildir; kendi içinde adeta mukadder olan zamanı içerir. Bundan dolayı, klasik çağın tüm yüksek türleri, yani yüksek edebiyatın tümü, mesafelendirilmiş imge mıntıkasında, tüm açık-uçluluğunda şimdiyle herhangi bir olası temasın dışındaki bir mıntıkada yapılanır.

Daha önce belirttiğimiz üzere, böylesi bir zamandaşlık (yani, kendi canlı zamandaş siluetini muhafaza eden bir zamandaşlık) yüksek türler için bir temsil nesnesi olamaz. Zamandaşlık epik geçmişle kıyaslandığında "daha düşük, aşağı" bir düzenin gerçekliğiydi. Özellikle de, sanatsal fikir oluşturma veya değerlendirme için bir başlangıç noktası işlevi göremezdi. Bu tür bir değerlendirme fikrinin odağı ancak mutlak geçmişte bulunabilirdi. Şimdi, geçici bir şevdir, akmaktadır, başı sonu olmayan ebedi bir sürekliliktir; otantik bir kesinlik kendisinden esirgenmiştir ve dolayısıyla, bir özden de yoksundur. Keza gelecek de ya şimdinin esasen farksız sürekliliği olarak ya da bir son, nihai bir yok oluş, bir felaket olarak

algılanır. Mutlak başlangıç ve mutlak sonun zamansal olarak kıymetlenmiş kategorileri, bizim zaman duygumuzda ve geçmiş zamanların ideolojilerinde son derece önemlidir. Başlangıç idealleştirilir, son ise karanlıklaştırılır (felaket, "tanrıların alacakaranlığı"). Bu zaman duygusu ve burada tanımladığımız zaman hiyerarşisi, antikitenin ve Ortaçağ'ın tüm yüksek türlerine nüfuz eder. Bu türlerin esas temeline öylesine etkili biçimde sızmışlardır ki, müteakip dönemlerde de onlarda yaşamaya devam ederler -on dokuzuncu yüzyıla, hatta daha da sonrasına dek.

Geçmişin yüksek türlerdeki bu idealleştirilmesi, bir hayli resmi bir havaya sahiptir. Başat gücün ve hakikatin tüm dışsal anlatımları (kesin olan her şeyin anlatımı), kıymetlendirilmiş-hiyerarşik geçmiş kategorisinde, mesafelendirilmiş ve uzak bir imgede formülleştirilmişti (davranış ve giysiden edebi biçeme kadar her şeyde, çünkü tümü de otorite simgeleridir). Ama roman, ebediyen canlı gayri resmi dil ve gayri resmi düşünce ortamıyla ilişkilidir (dinlence biçimleri, samimi konuşma, kutsal şeylere karşı saygısızlık).

Ölülerse farklı şekilde sevilir. Temas alanından çıkmışlardır, kişi onlar hakkında farklı bir biçemle konuşabilir ve aslında böyle olması kaçınılmazdır. Ölülere dair dil, biçem açısından canlılar hakkındaki dilden hayli farklıdır.

Yüksek türlerde, otorite ve imtiyazın tümü, tüm yüce anlam ve ihtişam, mesafelendirilmiş düzlemde (kılık kıyafet, adabımuaşeret, bir kahramanın konuşma biçemi ve kahramana dair konuşma biçemi) mevzilenerek samimi temas mıntıkasını terk eder. Roman sayılmayacak tüm türlerin klasisizmi, tamamlanmışlığa doğru bu yönelişte kendini gösterir.

Zamandaşlık, akan ve geçici, "düşük" şimdi -"başlangıcı veya sonu olmayan" bu "yaşam" yalnızca düşük türlerde bir temsil konusuydu. En önemlisi de, alanların en genişi ve en zengininin, sıradan insanların yaratıcı gülme kültürünün temel konusuydu. Daha önce sözünü ettiğim çalışmamda, bu alanın -Ortaçağ'da olduğu kadar antik dünyada da- roman dilinin doğuşu ve oluşumu üzerindeki muazzam etkisine dikkat çekmeye çalışmıştım. Bu alan, ortaya

çıkışları ve ilk oluşumları süresince roman türünün tüm diğer tarihsel etkenleri için de aynı ölçüde önemliydi. Romanın otantik folklorik kökleri tam da burada, popüler gülmede aranmalıdır. Olduğu haliyle şimdiki, zamandaş yaşam, "Ben kendim" ve "benim zamandaşlarım", "benim zamanım" -tüm bu kavramlar aslında başlangıçta, aynı anda hem neşeli hem yok edici olan zıt değerli gülmenin nesneleriydi. Tam da burada, dile ve dünyaya yönelik kökten yeni bir tutum üretilir. Dolaysız temsilin yanı sıra -canlı, yaşayan gerçekliğe gülmek-, tüm yüksek türlerin ve ulusal mitte cisimleşen tüm yüce modellerin parodisi ve alaycı taklitleri gelişir. Tüm tanrıların, yarı-tanrıların ve kahramanların "mutlak geçmişi" burada, parodilerde ve hatta daha çok da alaycı taklitlerde "zamandaşlaştırılır": gündelik bir ortamda, zamandaşlığın düşük dilinde zamandaş yaşamla eşit bir düzlemde temsil edilerek daha da aşağıya çekilir.

Klasik dönemlerde bu basit ama güçlü popüler gülme, doğrudan doğruya, geniş ve çeşitlilik arz eden bir antik edebiyat alanını doğurmuştur; antiklerin kendilerinin anlamlı bir şekilde *spoudogeloion,* yani "yarı ciddi-yarı komik"in alanı olarak yaftaladıkları bir alanı. Sophron'un zayıf bir olay örgüsü barındıran pantomimleri[1]', tüm kırsal şiirler, fabl, anı edebiyatının ilk örnekleri (Khioslu Ion'un *Epidemiai*'sı[10], Kritias'ın *Homilae*'si"), risaleler, hepsi de bu alana aittir; bizzat antikler "Sokratik diyalogları" da (bir tür olarak)

9. Sophron (fl. MO 5. yüzyıl) muhtemelen pantomime edebi bir biçim kazandıran ilk yazardır. Platon Sophron'a büyük ölçüde hayranlık duymuştur. Pantomimleri, ritmik düzyazılar şeklinde yazmış ve konu olarak da günlük yaşamın olaylarını işlemiştir.

10. Khioslu Ion (MÖ 490-421), Büyük Dionysia'da trajedi birincisi seçildiğinde her Atinalıya bir Chianti (İtalya'nın Tuscany bölgesinde imal edilen acı bir şarap, yhn.) armağan eden Yunanlı şair. Otobiyografileri günümüze dek ulaşmamıştır, ama Athenaeus (q.v.), Sophocles'in Ion'la Khios'taki evinde geçirdiği bir akşamın tasviri de dahil olmak üzere uzun alıntılar aktarır. Sokrates'ten önce hiçbir Yunanlının böylesine canlı bir şekilde sunulmadığı söylenmektedir. Bu *Epidemiai*lerin başlığı, Khios'ta Ion'u görmeye gelen seçkin Atinalların ziyaretlerine gönderme yapmaktadır muhtemelen.

11. Kritias (MÖ 460-403), Otuz Tiran'dan biri, ayrıca etkin bir yazardır. Çoğunlukla ağıtlar ve trajediler yazmıştır. *Homilai*'sinin (''tartışmalar") bazı parçaları günümüze dek ulaşmıştır; Pauly-Wissowa'nın editörleri (1910 baskısının II. cildi, s. 1910) Galen'in orijinal Homilai'nin iki kitabını "amaçsız tartışmalar" *(zwanglose Unterhaltungen)* olarak nitelendirdiğini aktarırlar.

bu alana dahil etmişlerdir, ayrıca Roma yergisi (Lucilius[12], Horace, Persius[15], Juvenal), muazzam "Sempozyum" literatürü ve bir de (bir tür olarak) Menippos yergisi ve Lucian tarzı diyaloglar da bu alana aittir. "Yarı ciddi-yarı komik"in nüfuz ettiği tüm bu türler, romanın otantik selefleridir. Ayrıca, bu türlerin bir kısmı, Avrupa romanının daha sonraki en önemli prototiplerinin tipik özelliği olacak temel öğeleri daha başlangıç aşamasında, bazen de gelişkin biçimlerinde içermesinden ötürü adamakıllı romansıdır. Gelişmekte olan bir tür olarak romanın otantik ruhu bu türlerde, Yunan romanları olarak bilinen yapıtlara (yani, roman adını taşıyan tek antik türe) kıyasla çok daha büyük ölçüde bulunmaktadır. Yunan romanı [Yunan romansı] Avrupa romanı üzerinde tam da Barok dönemde, yani tam da roman teorisine yeni bir biçim verilmeye başlandığı (Abbé Huet)[14] ve bizzat "roman" teriminin pekişmeye ve daha kesin bir hal almaya başladığı bir dönemde güçlü bir etkiye sahip olmuştur. Bu nedenle, "roman" terimi antikitenin roman-benzeri tüm yapıtları arasında yalnızca Yunan romanına iliştirilmiştir. Bununla birlikte, yukarıda sözü edilen yarı ciddi-yarı komik türler, bir tür olarak romandan beklemeye alışık olduğumuz sağlam olay örgüsü ve kompozisyon çatısından yoksun olmalarına rağmen, modern dönemlerde romanın gelişiminde barınan daha temel tarihsel boyutları öndelemektedirler. Bu, özellikle -Friedrich Schlegel'i farklı bir dille yineleyecek olursak- "kendi dönemlerinin romanları" olarak adlandırılabilecek Sokratik diyaloglar ve romanın tarihindeki rolü çok önemli olmasına rağmen yine de akademik çevreler tarafından yeterince değerlendirilmemiş olan (Petronius'un *Satrikon'u* da dahil olmak üzere) Menippos yergisi için geçerlidir. Bu yarı ciddi-yarı komik

12. Lucius Gaius (?-102 MÖ), büyük Roma ailelerinden birinin ferdi, birçok önemli yergi yazarı, özellikle de, bu yergilere kattığı kişisel, neredeyse otobiyografik anlatımla göze çarpmaktadır.
13. Persius, Flaccus Aulus (MS 34-62), Stoik felsefeden yoğun biçimde etkilenmiş yergici.
14. Abbé Huet (1630-1721), Avranches piskoposu, çok geniş bir alanda çeşitli konular üzerine sayısız yapıtlar veren bilgili âlim. Huet'in *Traité de l'origine des romans'ı* (1670) ilk kez, Mme. de La Fayette'nin *précieux* (Değerli,; özentili; yapmacık; doğal olmayan, yhn.) toplum fikirleri etkisi altındayken yazdığı *Zaide* adlı romanına sunuş yazısı olarak yayımlanmıştır.

türler, oluşmakta olan bir tür olarak romanın evrimindeki ilk otantik ve temel adımlardır.

Bu yarı ciddi-yarı komik türlerdeki romansı ruh tam olarak nedir ve hangi temelde bu türlerin, romanın gelişimindeki ilk adım olduklarını iddia ederiz? Şöyle: Zamandaş gerçek bu türlerin nesnesi işlevini görür ve -daha da önemlisi- böylesi türlerin anlaşılması, değerlendirilmesi ve formülleştirilmesi açısından bir çıkış noktası oluşturur. (Aynı zamanda komik olmakla birlikte) ciddi edebi temsilin nesnesi ilk kez, herhangi bir mesafe olmadan, zamandaş gerçeklik düzeyinde, dolaysız ve hatta kaba temas mıntıkasında resmedilmiştir. Geçmişin veya mitin bu türlerde temsil nesnesi işlevini taşıdığı yerlerde bile hiçbir epik mesafe yoktur ve bakış açısını sağlayan da, zamandaş gerçekliktir. Mesafenin bu yok edilme sürecinde, bu türlerin komiklik kökeni özel bir önem taşır: Folklordan (popüler gülmeden) türerler. Epiği yıkan ve genelde de herhangi bir hiyerarşik (mesafelendirici ve kıymetlendirici) mesafeyi yıkan tam da gülmedir. Bir konu mesafelendirilmiş bir imge olarak resmedildiğinde komik olmaz; komik olabilmesi için yakınlaştırılması gerekir. Bizi güldüren her şey yakınımızdadır, komik yaratıcılığın tümü azami bir yakınlık mıntıkasında işlerlik gösterir. Gülme bir nesneyi yakınlaştırma konusunda, kişinin onun her tarafını teklifsizce, samimi bir şekilde yoklayabileceği, evirip çevirebileceği, içini açabileceği, üstünden altından bakabileceği, dışındaki kabuğu açıp içine bakabileceği, kendisinden kuşku duyabileceği, dağıtabileceği, kesip parçalayabileceği, tüm çıplaklığıyla ortaya çıkarabileceği, serbestçe inceleyebileceği ve onunla deney yapabileceği kaba bir temas mıntıkasına sürükleme konusunda fevkalade bir güce sahiptir. Gülme, bir konuyu samimi bir temas nesnesine dönüştürüp, böylece bu nesnenin tamamen serbestçe incelenmesine zemin hazırlayarak bir nesnenin, bilinmeyen bir dünyanın karşısında duyulan korku ve saygının kökünü kazır. Olmaması durumunda dünyaya gerçekçi bir biçimde yaklaşmanın olanaksız olacağı korkusuzluk önkoşulunun gerçekleştirilmesinde yaşamsal bir etkendir gülme. Gülme, bir nesneyi kendisine çekip bildik, samimi kılarken bu nesneyi -hem bilimsel hem sanatsal olan- araştırmacı deneyin kor-

kusuz ellerine ve deneysel fanteziye teslim eder. Gülme ve popüler konuşma aracılığıyla dünyanın aşina kılınması, Avrupa uygarlığında özgür, bilimsel olarak bilinebilir ve sanatsal olarak gerçekçi yaratıcılığın olası kılınması açısından atılan son derece önemli ve vazgeçilemez bir adımdır.

Komik (mizahi) temsil düzlemi, uzamsal boyutu açısından olduğu kadar zamansal boyutu açısından da özgül bir düzlemdir. Burada belleğin rolü çok azdır; komik dünyada, bellek ve geleneğin hiç işi yoktur. Kişi unutmak için dalga geçer. Azami ölçüde samimi ve kaba bir temas mıntıkasıdır bu; gülme kabalık demektir; kabalık da yumruklaşmaya yol açabilir. Temelde bu, alaşağı etmedir; yani bir nesnenin mesafelendirilmiş düzlemden çekip çıkarılması, epik mesafenin yok edilmesi, genelde de mesafelendirilmiş düzleme bir saldırı ve bu düzlemin yıkılması demektir. Bu düzlemde (gülmenin düzleminde), kişi tüm nesnelerin etrafında saygısızca dolanır; bu nedenle, bir nesnenin görünmeyen kısmı (ve yanı sıra, normalde görülemeyen iç kısımları) özel bir öneme sahip olur. Nesne parçalarına ayırılmış, çıplak bırakılmıştır (hiyerarşik süslemesi ortadan kaldırılmıştır); Çıplak bırakılmış nesne komiktir; kişisinden soyulmuş ve ayırılmış "içi boş" giysisi de keza gülünçtür. Meydana gelen şey, komik bir koparıp parçalama operasyonudur.

Kişi komik olanla oyunlar oynayabilir (yani onu zamandaşlaştırabilir); oyunun nesneleri işlevi gören, ezeli sanatsal uzam ve zaman simgeleridir -üstünde, altında, önünde, arkasında, daha önce, daha sonra, ilk kez, son kez, geçmişte, şimdi, kısaca (anlık), uzun süre vb. Burada analizin, koparıp parçalamanın, şeyleri ölü nesnelere çevirmenin sanatsal mantığı hüküm sürmektedir.

Bilimsel düşüncenin ve roman için yeni bir sanatsal düzyazı modelinin eşanlı doğuşunu yansıtan son derece önemli bir belge var elimizde: Sokratik diyaloglar. Buradaki amaçlarımız bakımından, tam da klasik antikitenin sona ermekte olduğu sırada doğmuş olan bu çarpıcı türdeki her şey önemlidir. Sokratik diyaloglar tipik bir biçimde, *apomnemoneumata*[15] olarak, yani otobiyografi tarzın-

15. *Apomnemoneumata ya da Hypomnemata* (harfiyen "anılar")- Bazı kişiler, bu başlığı taşıyan ve Khioslu Ion'a atfedilen bir yapıtın *Epidemial* ile aynı olabileceğini düşünmektedir (karş. 9. dipnot)

da bir tür olarak, zamandaşlar arasındaki gerçek söyleşilere dayanan kişisel anıların[16] yazıya geçirilmesi olarak ortaya çıkar; konuşan ve söyleşide bulunan bir kişinin türün merkezindeki imge olması gerçeği de aynı şekilde tipiktir. Şaşkına dönmüş bir aptalın (neredeyse bir *Margit'in)*[17] popüler maskesini takmış olan türün merkezindeki kahramanın, Sokrates imgesinin, en yüksek türden bir bilgenin imgesiyle (yedi bilgeye dair efsaneler havasında) bileştirilmesi de aynı ölçüde tipiktir; bu bileşim çift değerli bir bilgece cehalet imgesi üretir. Sokratik diyalogdaki zıt değerli kibir de tipiktir: Herkesten daha bilgeyim, çünkü hiçbir şey bilmediğimi biliyorum. Sokrates'in imgesinde, düzyazıya dayanan yeni bir kahramanlaştırma tipi saptanabilir. Bu imge etrafında, karnavallaştırılmış efsaneler gelişir (örneğin, Sokrates'in Xanthippe ile olan ilişkisi); kahraman bir soytarıya dönüşür (Dante'yi, Puşkin'i[18] vb. kuşatan daha yakın tarihli efsane karnavallaştırılmaları ile karşılaştırın).

Diyalojikleşmiş bir öykü tarafından çerçevelenen, konuşmaya dayalı diyalog, bu türün tipik, hatta kanonik bir özelliğidir. Dilinin popüler konuşma diline, klasik Yunanca'da olabileceği kadar yakın oluşu tipiktir; aslında bu diyaloglar Atina düzyazısına giden yolu açmışlardır ve edebi düzyazı dilinin temel yenilenmesiyle -ve genelde de, dildeki bir değişimle- bağlantılıdır. Bu tür aynı zamanda tipik bir biçimde, oldukça karmaşık bir biçemler ve lehçeler sistemidir de; bu biçemler ve lehçeler, dillerin ve biçemlerin az ya da

16. Biyografiler ve otobiyografilerde özel türde bir "bellek"e rastlanır: Kişinin kendi zamandaşlığının ve kişinin kendi benliğinin belleğidir bu. Kahramanlaştırmayı-bozucu bir bellektir; kendisinde mekanik bir öğe, salt yazıya geçirme öğesi (anıtsal-olmayan bir öğe) bulunmaktadır. Sonuçta ortaya çıkansa önceden var olan kronolojik bir örüntüden yoksun, yalnızca tek bir kişisel yaşamın vardığı noktayla sınırlı olan kişisel bellektir (kuşaklar ya da babalar yoktur). Bu "özyaşam öyküsü niteliği" Sokratik diyaloğun doğasında zaten mevcuttur.

17. *Margit,* Yunanca "aptal", Bakhtin'in sık sık gönderme yaptığı bir yapıtın öznesi, *Margit*ler (q.v.).

18. Burada Bakhtin'in aklında olan şeyin iyi bir örneği, Oberiuty'nin lideri Daniil Kharms (1905-1942) tarafından sunulmaktadır, "Anecdotes about Pushkin" (Puşkin Hakkında Anekdotlar). Çevirilerinde değerlendirilmeleri zordur, ama tümüyle şuna benzerler: "Puşkin taş atmaktan hoşlanırdı. Ne zaman bir taş görse, onu alıp atardı. Bazen öylesine heyecanlanırdı ki yüzü kıpkırmızı kesilip öylece durup, elini kolunu sallar, taş atardı sadece korku ve hayranlıkla." -*Russia's Lost Literature of the Absurd'dan,* çev. ve der. George Gibian (New York, 1974), s. 67.

çok parodileştirilmiş modelleri olarak türe dahil olur (bu nedenle, önümüzde, tıpkı otantik roman gibi, çok-biçemli bir tür bulunmaktadır). Ayrıca, bizzat Sokrates figürü tür açısından tipiktir -romansı düzyazıda kahramanlaştırmanın önde gelen örneğidir (ve epik kahramanlaştırmadan bir hayli farklıdır). Son olarak, gülmeye, Sokratik ironiye, dünyanın, insanın ve insan düşüncesinin ciddi, ulvi bir biçimde ve ilk kez gerçekten serbestçe sorgulanmasıyla birleştirilmiş bir Sokratik küçük düşürmeler sistemine sahip olmamız son derece tipiktir -bu bizim için son derece önemli. Sokratik gülme (ironiye indirgenmiş) ve Sokratik küçük düşürmeler (yaşamın daha düşük düzeyli, alt alanlarından -esnaf takımından, gündelik yaşamdan vb - ödünç alınmış bütün bir metaforlar ve kıyaslamalar sistemi) dünyayı yakınlaştırıp, korkusuzca ve özgürce incelenmesi için samimileştirir. Çıkış noktası olarak elimizde zamandaş gerçeklik, kanılarıyla birlikte bu gerçeklikte yer alan canlı insanlar var. Bu konumdan, içerdiği konuşma ve ses çeşitliliğiyle bu zamandaş gerçeklikten, kişisel deneyim ve sorgulama aracılığıyla dünya ve (geleneğin "mutlak geçmişi" de dahil olmak üzere) zaman içinde yeni bir yönelim ortaya çıkar. Rastlantısal ve önemsiz bir bahanenin bile, genellikle ve kasıtlı bir biçimde bir diyalog için dışsal ve en doğrudan başlangıç noktası işlevini görebilmesi tür açısından kanoniktir; günün "günlüklüğü" tüm rastgelelikleriyle (tesadüfi karşılaşmalar vb.) vurgulanmıştır.

Diğer yarı ciddi-yarı komik türlerde, sanatsal yönelimin zamansal olarak kıymetlendirilmiş merkezindeki bu köklü değişimin ve zamanlar hiyerarşisindeki devrimin diğer boyutları, nüansları ve sonuçlarıyla karşılaşacağız. Şimdi Menippos yergisinden biraz söz edelim. Bu yerginin folklorik kökleri, kalıtımsal olarak bağlı olduğu Sokratik diyalogun kökleriyle aynıdır (genellikle, Sokratik diyalogun ayrışmasının ürünü olduğu düşünülür). Gülmenin samimileştirici rolü burada, çok daha güçlü, daha keskin ve daha bayağıdır. Kabaca küçük düşürme, dünyanın ve dünya görüşlerinin yüce boyutlarını altüst etme özgürlüğü bazen afallatıcı görünebilir. Ama bu özel ve komik laubaliliğe şiddetli bir sorgulama ruhunun ve ütopyacı bir fantezinin de eklenmesi gerekir. Mutlak geçmişin mesafeli

epik imgesine ilişkin hiçbir şey kalmaz geride; tüm dünya ve bu dünyanın içinde barındırdığı kutsal olan her şey, sonuçta hiçbir mesafelendirme söz konusu olmaksızın kaba bir temas mıntıkasında, her şeyi kendi ellerimizle kavrayabileceğimiz bir alanda bize sunulmaktadır. Son derece samimileştirilmiş bu dünyada, özne uç boyutta ve fantastik bir özgürlükle hareket eder; cennetten yeryüzüne, yeryüzünden ölüler diyarına, şimdiden geçmişe, geçmişten geleceğe geçer. Menippos yergisinin komik öbür dünya yaşamı görülerinde, mutlak geçmişin kahramanları, tarihsel geçmişin çeşitli dönemlerine ait gerçek-yaşam figürleri (sözgelimi, Büyük İskender) ve halen hayatta olan kişiler konuşmak ve hatta ağız dalaşma tutuşmak için çok samimi bir şekilde yanyana gelirler; şimdinin bakış açısından zamanların bu karşılaşması son derece tipiktir. Menippos yergisinde, denetimsiz ve fantastik olay örgüleri ve durumların hepsi de tek bir amaca hizmet eder -fikirleri ve ideologları sınamak ve ifşa etmek. Bunlar deneysel ve kışkırtıcı olay örgüleridir.

Bu türde ütopik öğenin boy göstermesi, elbette çekingen ve sığ bir biçimde olur ama yine de önemli bir belirtidir. Açık uçlu şimdi, geçmiş yerine geleceğe yakınlık duymaya başlar ve her ne kadar gelecek sadece Satürn'ün Altın Çağı'na bir dönüş olarak resmedilse de bu gelecekten kıymetlendirilmiş bir destek aramaya girişir (Roma İmparatorluğu döneminde, Menippos yergisi, Saturn bayramıyla ve bu bayrama özgü gülme özgürlüğüyle yakından bağlantılıydı).

Menippos yergisi diyalojiktir, parodilerle ve alaycı taklitlerle doludur, çok-biçemlidir ve (Varro[19] ve özellikle de Boethius'un *Felsefenin Tesellisi*'ndeki) ikidillilik (bilingualism) öğelerinden çekinmez. Petronius'un *Satrikon*'u, Menippos yergisinin zamandaş yaşamın toplumsal açıdan çeşitlilik arz eden ve heteroglot dünyasının gerçekçi bir temsilini sunarak dev bir tasvire doğru genişleyebile-

19. Marcus Terentius Varro (fl. MÖ 1. yy), politikacı âlim, Plautus'un komedilerinin sahiciliğine ilişkin araştırmasıyla ünlenen -ilk Roma filoloğu— Stilo'nun öğrencisi. Varro Latin diline ilişkin çok sayıda yapıt kaleme almıştır, ama Bakhtin Varro'ya kaybolmuş yapıtı *Statuarum Menippearum libri*'nin yazarı olarak gönderme yapıyor; bu yapıt, Varro'nun dönemindeki lüksü yeren *Menippos* tarzında mizahi denemelerden oluşuyor.

ceğinin iyi bir kanıtıdır.

Yukarıda sözü edilen türlerin hemen hepsi açısından "yarı ciddi-yarı komik"lik kasıtlı ve net bir otobiyografik ve anı-öykücü yaklaşım özelliği taşır. Bir yandan yazarı ve okuyucularını, diğer yandan da yazar tarafından betimlenen dünyayı ve kahramanları zamansal olarak kıymetlendirilmiş aynı düzleme yerleştiren (onları zamandaş kılarak, muhtemel tanış, arkadaş kılarak, ilişkilerini samimileştirerek bunu yapar; burada *Onegin*'in romansı açılışını bir kez daha anımsayalım) sanatsal yönelimin zamansal merkezindeki değişiklik, muhtelif tüm maskelerinde ve yüzlerinde yazarın kendi temsili dünyasına özgürce yönelmesine, epikte kesinlikle ulaşılmaz ve kapalı olan bir alana girmesine olanak tanır.

Dünyanın temsil edilmesi açısından erişilebilir olan alan, edebiyat gelişimini sürdürürken türden türe ve dönemden döneme değişim geçirir. Farklı biçimlerde örgütlenir ve farklı araçlarla uzam ve zaman bakımından sınırlandırılır. Ama bu alan hep özgüldür.

Roman, kesin olmayan şimdinin kendiliğindenliğiyle temas kurar; türü donmaktan, kemikleşmekten koruyan şey budur. Romancı, henüz tamamlanmamış olan her şeyin çekimine kapılır. Romancı, yazara özgü herhangi bir duruşla temsil alanında boy gösterebilir, kendi yaşamındaki gerçek anları betimleyebilir veya bu anlara gönderme yapabilir, kahramanlarının konuşmalarına karışabilir, edebi hasımlarıyla açıkça polemiğe girebilir vb. Bu yalnızca, yazarın imgesinin yazarın kendi temsil alanında boy göstermesi meselesi değildir -burada önemli olan, anlatının temelinde yatan, ona kaynaklık eden biçimsel yazarın (yazar imgesinin yazarı) temsil edilen dünyayla yeni bir ilişki içinde olmasıdır. Her ikisi de kendisini artık zamansal olarak kıymetlendirilmiş aynı ölçütlere bağımlı bulur, çünkü "betimleyen" yazarlık dili artık kahramanın "betimlenen" diliyle aynı düzlemde bulunmaktadır ve onunla diyalojik ilişkilere girebilir, melez bileşimler oluşturabilir (aslında, böylesi ilişkilere girmekten geri duramaz).

Yazar imgesinin temsil alanında boy göstermesini olanaklı kılan tam da, betimlemekte olduğu dünyayla bir temas mıntıkasında bulunan, başlangıçta biçimsel olarak mevcut olan yazarın girdiği bu

yeni durumdur. Yazarın bu yeni konumlanışı, epik (hiyerarşik) mesafenin aşılmasının en önemli sonuçlarından biri olarak kabul edilmelidir. Yazarın bu yeni konumlanışının bir tür olarak romanın özgül evrimi açısından barındırdığı son derece önemli biçimsel, kurgusal ve biçemsel içerimler daha başka bir açıklama gerektirmez.

Şimdi, Gogol'un *Ölü Canlar'ını* bu bağlantıda değerlendirelim. Gogol, epiğinin biçimini *İlahi Komedya'yı* model alarak oluşturmuştur; yapıtının üstünlüğünün bu biçimden kaynaklandığını tahayyül etmiştir. Ama aslında ortaya çıkan, bir Menippos hicvidir. Bir kez samimi temas mıntıkasına girdikten sonra Gogol buradan ayrılamamış ve bu alana mesafeli ve pozitif imgeler aktaramamıştır. Epiğin mesafeli imgeleri samimi temas imgeleriyle asla aynı temsil alanında bulunamaz; Abartılı heyecanlar (pathos), Menippos yergisinin dünyasına tıpkı yabancı bir cisim gibi zorla girmiştir, onaylayıcı heyecan (pathos) ise soyut hale gelmiş ve yapıttan dışlanmıştır. Gogol aynı yapıtta aynı insanlarla Cehennem'den Araf'a, oradan da Cennet'e gitmenin üstesinden gelememiştir; hiçbir kesintisiz geçiş mümkün değildir. Gogol'un trajedisi çok gerçek bir ölçüde bir türün trajedisidir (ancak tür biçimci anlamında değil, bir mıntıka ve kıymetlendirilmiş bir algılama alanı olarak, dünyanın temsil edilme tarzı olarak alındığında). Gogol Rusya'yı kaybetmiştir, yani, Rusya'yı algılayabilmek ve temsil edebilmek için gerekli planını yitirmiştir; bellek ve samimi temas arasında bir yerde sıkışıp kalmıştır -açıkça ifade edilecek olursa, dürbününün doğru odağını bulamamaktadır.

Ama sanatsal yönelim için yeni bir çıkış noktası olarak zamandaşlık, bir kahramanlık geçmişinin betimlenmesini, üstelik herhangi bir alaycı taklit olmadan betimlenmesini hiçbir surette dıştalamaz. Ksenophanes'in *Cyropaedia*'sını[20] buna örnek gösterebiliriz (kuşkusuz, yarı ciddi-yarı komik bir yapıt değildir bu, ama sınırdaki bir yapıttır). Konusu geçmiştir, kahramanı Büyük Cyrus'tur.

20. Ksenophanes (MÖ 428-354), *Cyropaedia-, Julian the Apostate'ın* kaçınılması gereken bir model olarak anışından (karş. Perry, *Ancient Romances,* s. 78), *Dialogue sur les héros des romans* (1664) adlı kitabında, Mme. de Scudéry'nin akıl almaz *Artamène, ou le grand Cyrus*'una (1649-1653) saldıran Boileau'ya kadar romanlar hakkında düşünmenin tarihine musallat olan bir metindir bu.

Ama temsilin çıkış noktası Ksenophanes'in kendi zamandaş gerçekliğidir; bakış açısını ve değer yönelimini sağlayan da budur. Burada seçilen kahramanlık geçmişinin, ulusal geçmiş değil, yabancı ve barbar bir geçmiş olması karakteristiktir. Dünya çoktan açılmıştır; kişinin kendi yekpare ve kapalı dünyası (epiğin dünyası) yerini, kişinin kendi dünyası artı "başkalarının" dünyasından oluşan büyük dünyaya bırakmıştır. Yabancı bir kahramanlığın seçilmesi, Ksenophanes'in döneminde tipik bir biçimde, Şark'a -Doğu kültürü, ideolojisi ve sosyopolitik biçimlerine- yönelik artan bir ilginin ürünüydü. Doğu'dan bir ışık bekleniyordu. Kültürel canlanma, ideolojilerin ve dillerin etkileşimi çoktan başlamıştı. Ayrıca, oryantal despotun idealleştirilmesi de karakteristikti; burada, Ksenophanes'in zamandaş gerçekliğini, bu gerçekliğin içerdiği (Ksenophanes'in çağdaşları tarafından yaygın olarak paylaşılan) Yunan politika biçimlerinin oryantal otokrasiye yakın bir ruhla yenilenmesi fikriyle birlikte duyumsarsınız. Kuşkusuz, oryantal otokrasinin böylesi bir idealleştirimi, Helenik ulusal geleneğin ruhuna tamamen yabancıdır. Bir bireyin yetişmesi kavramı o dönem açısından karakteristik, hatta son derece kendine özgüydü: Yeni Avrupa romanının en önemli ve en üretken temalarından biri olacaktı bu. Ayrıca, Ksenophanes'in çağdaşı olan ve harekâtına Ksenophanes'in de bizzat katıldığı Genç Cyrus'un vasıflarının kasıtlı ve tamamen açık bir biçimde Büyük Cyrus'a aktarılması da karakteristiktir. Kişi burada Ksenophanes'in başka bir çağdaşı ve yakın bir dostunun, Sokrates'in, kişiliğini de duyumsar ayrıca; böylece biyografi öğeleri yapıta katılmış olur. Son bir karakteristik özellik olarak, bizzat yapıtın biçiminden söz edebiliriz -çerçevesini bir öykünün çizdiği diyaloglar. Bu yolla, zamandaş gerçeklik ve bu gerçekliğin ilgileri, geçmişin sanatsal temelde ideolojik olarak düşünülmesi ve değerlendirilmesinin çıkış noktası ve merkezi haline gelmiştir. Bu geçmiş bize, mesafelendirilmeden, zamandaş gerçeklik düzeyinde sunulmaktadır (her ne kadar, en yüksek ilgileri düzeyinde, düşük değil yüksek biçimlerinde olsa da). Şimdi, bu yapıtta, zamandaşlığında geçmişten geleceğe doğru küçük bir kaymayı yansıtan bir ölçüde ütopik içerimlere ilişkin yorumda bulunalım. *Cyropaedia,* sözcüğün en temel anlamında bir romandır.

Romanda bir geçmişin tasvir edilmesi hiçbir anlamda bu geçmişin modernleşmesini varsaymaz (kuşkusuz, Ksenophanes'te böylesi bir modernleşmenin izlerine rastlanabilir). Aksine, geçmişin geçmiş olarak otantik bir biçimde nesnel olarak resmedilme olanağı yalnızca romanda vardır. Zamandaş gerçeklik yeni deneyimleriyle birlikte, bir görme biçimi olarak muhafaza edilir, bu görme biçimine özgü derinliğe, keskinliğe, genişliğe ve canlılığa sahiptir; ama geçmişin benzersizliğini modernleştiren ve çarpıtan bir güç olarak geçmişin zaten resmedilmiş içeriğine hiçbir şekilde sızmaması gerekir. Sonuçta her büyük ve ciddi zamandaşlık, geçmişin otantik bir profilini, başka bir zamanın başka otantik dilini gerektirir.

Yukarıda özetlenen zamanlar hiyerarşisindeki devrim, sanatsal imgenin yapılanmasında da radikal bir devrimi olası kılar. Sözde "bütünlük"ünde şimdi (asla bütün olmasa da), özde ve prensipte belirsizdir; bizzat doğası gereği süreklilik gerektirir, geleceğe doğru ilerler ve geleceğe ne denli etkin ve bilinçli bir şekilde ilerlerse, belirsizliği de o denli kesin ve elzem olur. Bu nedenle, şimdi, insan yöneliminin zaman ve dünyadaki merkezi olunca, zaman ve dünya da, parçalarının her biri için olduğu kadar bir bütün olarak da tamamlanmışlığını kaybeder. Zamansal dünya modeli kökten değişir: İlk sözün olmadığı (hiçbir ideal sözün olmadığı) ve son sözün henüz söylenmemiş olduğu bir dünyaya dönüşür. Sanatsal-ideolojik bilinçte ilk kez, zaman ve dünya tarihsel olur: Başlangıçta hâlâ belirsizce ve karmakarışık bir şekilde olsa da, oluş (becoming) halinde, gerçek bir geleceğe doğru kesintisiz bir ilerleme olarak, bütünlüklü, her şeyi kapsayıcı ve sonuçlanmamış bir süreç olarak açınlanır. Sanatsal temsilin her olayı, her fenomeni, her şeyi, her nesnesi, sürmekte olan ve kesinleşmemiş şimdiden yanına yaklaşılması bile imkânsız olan bir sınırla ayrılmış epik "mutlak geçmiş" dünyasında kendisi için öylesine gerekli olan tamamlanmışlığını, iflah olmaz sona ermiş, kesinleşmiş niteliğini ve dokunulmazlığını yitirir. Şimdiyle kurulan temas aracılığıyla bir nesne, oluşmakta-olan bir dünyanın tamamlanmamış sürecinin çekimine kapılır ve sonuçlanmamışlık damgası yer. Bu nesnenin zamanda bizden ne kadar uzak olduğu önemli değildir; eksik, bugüne ait, sürmekte olan zamansal

ara noktalarımıza bağlanmıştır ve hazırlıksızlığımızla, şimdimizle bir ilişki geliştirir. Ama bu arada, şimdimiz belirsiz, sonuçsuz bir geleceğe doğru yol almaktadır. İşte bu sonuçsuzluk bağlamında, nesnenin tüm anlamsal dengesi kaybolur; bağlam açınlanmaya devam ederken, konunun anlamı ve önemi yenilenir ve artar. Bu, sanatsal imgenin yapılanmasında köklü bir değişikliğe yol açar. İmge özel bir sahici varoluş kazanır. Bizim, yazar ve okuyucu olarak teklifsizce katılmakta olduğumuz, halihazırda sürüp gitmekte olan yaşamla -bu ya da şu biçimde, bu ya da şu ölçüde- bir ilişki kurar. Bu durum ise, romanda imgelerin yapılandırılmasına ilişkin son derece farklı yeni bir mıntıka yaratır; temsil edilen nesne ile tüm sonuçsuzluğunda zamandaş gerçeklik arasında azami ölçüde yakın bir temas mıntıkası -ve buna bağlı olarak da, nesne ile gelecek arasında benzer biçimde yakın bir temas- yaratılmış olur.

Kehanet, epiğin karakteristik özelliğidir, kestirimse romanın. Epik kehanet, tümüyle mutlak geçmişin sınırları içinde gerçekleşir (eldeki epikte değilse bile, epiğin bu durumda kuşattığı geleneğin sınırları içinde gerçekleşir); okuyucuya ve okuyucunun gerçek zamanına dokunmaz. Roman ise, olgulara dair kehanette bulunmayı, gerçek geleceği (yazarın ve okuyucularının geleceğini) kestirip etkilemeyi isteyebilir. Ama roman, yeni ve bir hayli özel bir sorunsallık barındırır: Ebedi bir yeniden düşünme ve yeniden değerlendirme romanın karakteristiğidir. Geçmiş üzerine kafa yorup geçmişi haklı çıkaran etkinlik merkezi, geleceğe aktarılmaktadır.

Romanın bu "modernliği" yok edilemez bir şeydir ve zamanların adil olmayan değerlendirmesine kılpayı uzaklıktadır. Bu noktada, Rönesans ("Gotik Çağ'ın karanlığı") boyunca ve on sekizinci yüzyılda (Voltaire) ortaya çıkan, pozitivizmin de doğasında bulunan, geçmişin yeniden değerlendirilmesini anımsayalım (yani, mitin, efsanenin, kahramanlaştırmanın ifşa edilmesi, bellekten azami bir kopuş ve "bilgi" kavramının azami indirgenişi, hatta en yüksek ölçüt olarak "ilerleme"ye duyulan bir mekanik inanca, ampirizm noktasına dek indirgenişi).

* * *

Şimdi, yukarıdaki söylediklerimizle ilişkili çeşitli sanatsal özelliklere değinelim. İçsel kesinliğin ve kapsamlılığın bulunmayışı, özellikle olay örgüsü çizgisi bakımından *dışsal* ve *biçimsel* bir tamamlanmışlık ve kapsamlılık taleplerinde şiddetli bir artış yaratır. Bir başlangıç, bir son ve olay örgüsünün "eksiksizliği"ne ilişkin sorunlar yeniden ortaya atılır. Epik, biçimsel başlangıçlara karşı kayıtsızdır ve eksik kalabilir (yani, sonuçlandığı yer neredeyse keyfidir). Mutlak geçmiş bütünde olduğu kadar bütünün parçalarının herhangi birinde de kapanıp tamamlanabilir. Bu nedenle, herhangi bir parçanın alınıp bütün olarak sunulması mümkündür. (Olay örgüsü bakımından bütünlüklü olsa bile) tek bir epikte mutlak geçmişin tüm dünyası kucaklanamaz -böyle yapmak, ulusal geleneğin bütününün yeniden anlatılması anlamına gelirdi ki, bu geleneğin önemli bir kısmının kucaklanması bile yeterince zordur. Ama bu büyük bir kayıp değildir çünkü bütünün yapısı parçalarının her birinde yinelenmektedir ve her parça tıpkı bütün gibi eksiksiz ve döngüseldir. Kişi neredeyse herhangi bir uğrakta öyküye başlayabilir ve herhangi bir uğrakta bitirebilir. *Ilyada,* Truva döngüsünden rastgele bir alıntıdır. Sonu (Hector'un defnedilmesi), romansı bakış açısından bir son olamazdı. Ama epiğin tamamlanmışlığına bu yüzden hiçbir zarar gelmez. Özgül "sonuçlandırma dürtüsü" -Savaş nasıl sona erer? Savaşı kim kazanır? Achilles'e ne olacak? vb - hem içsel hem de dışsal motiflerle epikten tümüyle dıştalanır (geleneğin olay-örgüsü çizgisi zaten herkesçe bilinmektedir). Özgül "devam ettirme dürtüsü" (sonra neler olacak?) ve "sona erdirme dürtüsü" (nasıl sona erecek?) yalnızca romanın karakteristiğidir ve yalnızca bir yakınlık ve temasın olduğu bir mıntıkada olanaklıdır; mesafeli imgeler mıntıkasında olanaksızdırlar.

Mesafeli imgelerde olayın bütününe sahibizdir ve olay örgüsünün ilgi uyandırması (yani, bilmeme koşulu) olanaksızdır. Ama roman, bilinmeyen şey hakkında spekülasyonda bulunur. Roman, yazarın sahip olduğu fazla bilginin, kahramanın bilmediği veya görmediği fazla bilginin kullanılması için çeşitli biçimler ve yöntemler icat eder. Anlatının manipüle edilmesi yoluyla yazarın elindeki bu fazlalığın dışsal bir şekilde kullanılması mümkündür ya da bir

birey imgesini tamamlamak için kullanılabilir (özellikle romansı bir dışsallaştırmadır bu). Ama bu fazlalıkta başka sorunlar yaratan başka bir olanak daha barınmaktadır.

Romansı mıntıkanın ayırıcı özellikleri, çeşitli romanlarda çeşitli şekillerde tezahür eder. Bir romanın ille de problematik sorular ortaya atması gerekmez. Sözgelimi, serüvene dayalı "bulvar" romansını örnek olarak alalım. İçinde ne bir felsefe, ne toplumsal veya politik sorunlar ne de bir psikoloji bulunur. Bunun sonucu olarak da, bu alanların hiçbiri, bizim kendi zamandaş gerçekliğimizin belirsiz olaylarıyla bir temas halinde değildir. Mesafenin ve bir temas mıntıkasının eksikliğinden burada farklı bir şekilde yararlanılır: Bize sıkıcı yaşamlarımızın bir ikamesi sunulduğu doğrudur, ama bu, büyüleyici ve parlak bir yaşamın ikamesidir. Bu serüvenleri yaşantılayabilir, bu kahramanlarla özdeşleşebiliriz; böylesi romanlar neredeyse, kendi yaşamlarımızın ikamesi haline gelir. Epikte ve diğer mesafeli türlerde böylesi bir şey mümkün değil. Ama burada romana özgü temas mıntıkasının doğasında bulunan özgül tehlikeyle karşı karşıya kalırız: Biz kendimiz de gerçekten romana dahil olabiliriz (oysa, bir epiğe veya diğer mesafeli türlere giremeyiz). Bundan, kendi yaşamımızı takıntılı bir roman okumayla veya roman modellerine dayanan düşlerle ikame edebileceğimiz sonucu çıkmaktadır ([Dostoyevski'nin] *Beyaz Geceleri*'nin kahramanı); Bovarycilik, yani romanlarda revaçta olan kahramanların gerçek-yaşamda boy göstermesi -düşkırıklığına uğramış, iblisvari, vb.- olanaklı hale gelir. Diğer türlerse, ancak romanlaştıktan sonra, yani romansı temas mıntıkasına aktarıldıktan sonra (örneğin, Byron'un koşuk anlatıları) böylesi fenomenler üretebilir.

Bununla birlikte, romanın tarihinde bu yeni zamansal yönelimle ve bu temas mıntıkasıyla bağlantılı -son derece önemli- başka bir fenomen bulunmaktadır: Romanın edebi olmayan türlerle, gündelik yaşama dayanan türlerle ve ideolojik türlerle olan özel ilişkisi. İlk evrelerinde, roman ve romanı hazırlayan türler, edebi olmayan muhtelif kişisel ve toplumsal gerçeklik biçimlerine, özellikle de retorik biçimlerine dayanmışlardır (aslında romanın köklerini retorikle ilişkilendiren bir teori de bulunmaktadır). Roman, gelişi-

minin daha sonraki aşamalarında ise, mektuplar, günlükler, itiraflar, yakın tarihte kurulmuş olan mahkemelerle bağlantılı retorik biçimleri ve yöntemlerinden vb. geniş ve önemli ölçüde yararlanmıştır. Tikel bir şimdinin tamamlanmamış olaylarını barındıran bir temas mıntıkasında inşa edildiği için, roman, -önce ahlâki itiraftan, sonra felsefi risaleden, ardından da açıkça politik olan manifestolardan yararlanarak ve daha sonra da, bir itirafın, henüz biçimsel hatlarını bulmamış olan bir "ruh feryadı"nın ham tinselliğine dönüşecek şekilde yozlaşarak- katı anlamıyla kurmaca edebiyat olarak adlandırdığımız şeyin sınırını sık sık ihlal eder. Bu fenomenler tam da gelişmekte olan bir tür olarak romanı karakterize eden şeylerdir. Sonuçta, kurmaca ve kurmaca-olmayan arasındaki, edebiyat ve edebiyat-olmayan vb. arasındaki sınırlar gökten zembille inmez. Her özgül durum tarihseldir. Edebiyatın gelişimi de, herhangi belirli bir tanımın sabit sınırları içindeki bir gelişme ve değişim değildir sırf; sınırların kendileri de sürekli değişir. Bir kültürde (edebiyat dahil olmak üzere) çeşitli katmanlar arasında sınırların değişmesi son derece yavaş ve karmaşık işleyen bir süreçtir. Verili herhangi özgül bir tanımın münferit sınır ihlalleri (örneğin, yukarıda sözü edilenler gibi) yalnızca daha derinde vuku bulan bu daha kapsamlı sürecin belirtileridir. Roman değişmekte olan bir tür olduğundan, bu değişim belirtilerine romanda, başka yerlerde olduğundan çok daha sık rastlanır; romanda daha şiddetli ve daha önemlidirler çünkü roman değişimin öncüsü konumundadır. Dolayısıyla, roman, edebiyatın gelecekteki açınlanmasının yüce ve hâlâ uzak yazgılarının tartılması açısından bir belge işlevi görebilir.

Ama, zamansal yönelimde ve imgelerin inşa edildiği mıntıkada meydana gelen değişimler, başka hiçbir yerde edebiyattaki birey imgesinin yeniden yapılandırılma sürecinde olduğundan daha derin ve kaçınılmaz bir şekilde boy göstermez. Ne yazık ki, bu makalenin kapsamı dahilinde bu büyük ve karmaşık soruna yalnızca kısa ve yüzeysel bir şekilde değinebilirim.

Fazla mesafeli türlerde birey, mutlak geçmişin ve mesafeli imgenin bireyidir. Bu haliyle, tamamen son şeklini almış ve tamamlanmış bir varlıktır. Bu, yüce bir kahramanlık düzeyinde başarılır,

ama eksiksiz olan şey, aynı zamanda iflah olmaz şekilde hazır mamüldür; birey tümüyle ordadır, baştan sona kendisiyle örtüşür, kesinlikle kendisinin tıpa tıp aynısıdır. Ayrıca, tamamen dışsallaştırılmıştır. Otantik özüyle dışsal tezahürleri arasında en küçük bir gedik yoktur. Tüm potansiyeli, tüm olanakları tamamen kendi dışsal toplumsal konumunda, yazgısının bütününde ve hatta dış görünüşünde gerçekleştirilir; önceden belirlenmiş bu yazgı ve önceden belirlenmiş bu konum dışında hiçbir şey yoktur. Olabileceği her şey olmuştur çoktan ve ancak zaten olmuş olduğu şey olabilir. En temel anlamda, neredeyse kelimenin tam anlamıyla, tamamen dışsallaştırılmıştır: Ondaki her şey ortaya dökülür ve yüksek sesle dile getirilir: İç dünyası ve tüm dış özellikleri, görünüşü ve eylemleri tümüyle tek bir düzlemde bulunmaktadır. Kendisine bakışı, başkalarının ona bakışıyla tamamen çakışır -toplumunun (cemaatinin) bakışı, epik ozanın ve izleyicininki de keza çakışır.

Bu bağlamda, Plutark ve diğerlerinde rastlanan kişinin kendini övmesi sorunundan söz edilmesi gerekir. "Ben kendim" mesafeli bir ortamda *kendinde* veya *kendisi* için değil, ardılları için, böyle bir benliğin ardıllarına bırakmayı öngördüğü anı için var olur. Kendimi, benim olan bir imgeyi tanırım, ama bu mesafeli bellek düzleminde, benliğe ilişkin böylesi bir bilinçlilik "kendim"den yabancılaşmıştır. Kendimi bir başkasının gözüyle görürüm. Biçimlerin bu çakışması -benlik olarak kendime ilişkin sahip olduğum bakış ve öteki olarak kendime ilişkin sahip olduğum bakış- bütünleyici ve dolayısıyla da naif bir nitelik taşır -ikisi arasında bir gedik yoktur. Henüz benliğe dair hiçbir itirafa, hiçbir ifşaya sahip değilizdir. Betimleyenle betimlenen birbiriyle çakışmaktadır.[21]

Birey, kendisinde başkalarının gördüğü ve bildiği şeyleri görür ve bilir yalnızca. Başka bir kişinin -yazarın- onun hakkında söyleyebileceği her şeyi, kendisi hakkında söyleyebilir (ya da tam tersi).

21. Başkalarının bakış açıları işe karıştırılmaksızın kişinin kendi benliğine ilişkin yeni bir bakış açısı bulma arayışı başladığında epik çözülür. Anlatımsal romansı jest bir normdan kopuş olarak doğar, ama bu normun "hatası", öznellik açısından ne denli önemli olduğunu hemen açığa vurur. Öncelikle, bir normdan sapma söz konusudur ve ardından, normun kendisinin sorunsallığı.

Onda aranacak, kestirilebilecek hiçbir şey yoktur, ne ifşa edilebilir ne de kışkırtılabilir; tamamen yekparedir, bir kabuğu yoktur, içte bir nüve de yoktur. Ayrıca, epik kahramanı herhangi bir ideolojik inisiyatiften de yoksundur (kahramanlar ve yazar benzer biçimde bundan yoksundur). Epiğin dünyası, kahramanlar için olduğu kadar yazarlar ve izleyiciler için de zorunlu ve şüphe götürmez biçimde geçerli olan tek ve bütünlüklü bir dünya görüşü tanır yalnızca. Bu nedenle, ne dünya görüşü ne de dil, insan imgelerinin sınırlandırılması ve belirlenmesi veya bireyleştirilmesi için birer etken işlevi görebilir. Epikte karakterler farklılaşan "hakikatlerle" değil, içinde bulundukları çeşitli durumlar ve yazgılarıyla kısıtlı, önceden biçimlenmiş ve bireyleştirilmişlerdir. Tanrılar bile özel bir hakikat aracılığıyla insanlardan ayırılmaz: aynı dile sahiplerdir, hepsi de aynı dünya görüşünü, aynı yazgıyı, aynı ölçüsüz dışsallaştırmayı paylaşırlar.

Büyük ölçüde mesafeli diğer türlerce de paylaşılan genel epik karakterin bu özellikleri, bu insan imgesinin özel güzelliği, bütünlüğü, kristal berraklığı ve sanatsal tamamlanmışlığının da nedenidir. Ama aynı zamanda, böylesi kişilik özellikleri, epik karakterin sınırlarını ve insan varoluşunun daha sonraki bir döneminde hüküm süren koşullar altındaki belirgin kaba sabalığını da açıklamaktadır.

Epik mesafenin yıkılması ve bir birey imgesinin mesafeli düzlemden çıkarılarak, şimdinin (ve dolayısıyla geleceğin) kati olmayan olaylarıyla temas mıntıkasına taşınması, romanda -ve dolayısıyla, bütünüyle edebiyatta- birey imgesinin radikal bir yeniden yapılandırılmasıyla sonuçlanır. Folklor ve romanın popüler-komik kaynakları bu süreçte çok büyük bir rol oynamıştır. Bunun ilk ve temel adımı insan imgesinin komik bir samimileştirilmesiydi. Gülme epik mesafeyi yıktı; insanı özgürce ve teklifsizce incelemeye, evirip çevirmeye, dışı ve içi arasındaki, potansiyeli ve gerçekliği arasındaki kopukluğu ortaya çıkarmaya başladı. Böylelikle, insan imgesine dinamik bir otantiklik katıldı, yani, bu imgenin muhtelif etkenleri arasındaki tutarsızlık ve gerilim dinamikleri; insan kendisiyle çakışmaz oldu, buna bağlı olarak, insanlar da içinde yeraldıkları olay örgülerince tümüyle açıklanıp tüketilebilir olmaktan çıktı.

Bu tutarsızlıklar ve gerilimler arasında gülme her şeyden önce komik yanları vurgular (ama yalnızca komik yanları değil); antikitenin yarı ciddi-yarı komik türlerinde, yeni bir düzenin imgeleri türer -sözgelimi, Sokrates'in yeni ve daha karmaşık bir şekilde bütünleşmiş heybetli kahraman imgesi.

Dayanıklı popüler maskelerden -romanın gelişiminin en önemli aşamaları boyunca (antikitenin yarı ciddi-yarı komik türleri, Rabelais, Cervantes) romansı insan imgesi üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuş olan maskelerden- hareketle bir imgenin sanatsal olarak yapılandırılması bu sürecin karakteristiğidir. Epik ve trajik kahraman, yazgısı dışında bir hiçtir; bu nedenle, kaderin kendisine tahsis ettiği olay örgüsünün bir işlevidir; başka bir yazgının veya başka bir olay örgüsünün kahramanı olamaz. Oysa, popüler maskeler -Maccus, Pulcinello, Harlequin- herhangi bir yazgıyı üstlenebilir ve herhangi bir duruma dahil olabilirler (tek bir piyesin sınırları içerisinde bunu sık sık yaparlar), ama potansiyellerini yalnızca bu durumlarda tüketemezler; herhangi bir durumda ve herhangi bir yazgıda daima kendilerine ait mutlu bir fazlalığı, kendi basit ama bitmez tükenmez insani yüzlerini muhafaza ederler. Dolayısıyla, bu maskeler olay örgüsünden bağımsız olarak işlev görüp konuşabilirler; üstelik, tam da dar anlamda olay örgüsünün dışındaki bu gezintilerde -Atellan *trice*'lerinde[22], İtalyan komedisinin *lazzi*'sinde[23]- kendi yüzlerini en iyi açığa vururlar. Ne epik ne de trajik bir kahraman, olay örgüsündeki bir duraklama esnasında veya bir perde arasında hem kendisi kalıp hem de olay örgüsündeki rolünün dışına çıkabilir: Bunun için hiçbir yüze, hiçbir jeste, hiçbir dile sahip değildir. Gücü de kısıtlılığı da bunda yatmaktadır. Epik ve trajik kahraman, tam da doğası gereği yok olmak zorunda olan kahramandır. Oysa, popüler maskeler asla yok olmazlar: Atellan, İtalyan veya İtalyanlaştırılmış Fransız komedilerinde bir Maccus'un, bir Pulcinello veya bir Harlequin'in gerçekten ölmesini mümkün kılan tek bir olay örgüsü yoktur, olamaz da. Ama (müteakip hayata dönüşler-

22. *Trice'lerin,* Atellanae'da olaylar arasında maskelerin sık sık karakterin dışına taştığı interlüdler oldukları düşünülür.

23. *Lazzi*, sürmekte olan olay örgüsünün parçası olmayan "rutinler" veya "numaralar" olarak adlandırabileceğimiz şeylerdir.

le) kurmaca komik ölümlerine sık sık tanık olunur. Bunlar özgür doğaçlamanın kahramanlarıdır, geleneğin kahramanlan değil; ölümsüz ve sürekli kendini yenileyen, sürekli zamandaş olan bir yaşam sürecinin kahramanlarıdır, mutlak bir geçmişin kahramanları değil.

Yineleyecek olursak, bu maskeler ve yapıları (kendileriyle ve herhangi belirli bir durumla bağdaşmamaları -benliklerinin vb. fazlalığı, tüketilememesi) romansı insan imgesinin gelişimi üzerinde son derece büyük bir etkiye sahip olmuştur. Bu yapı, daha karmaşık, son derece anlamlı ve ciddi (veya yarı ciddi-yarı komik) bir biçimde olmakla birlikte romanda da korunmaktadır.

Romanın temel içsel temalarından biri, tam da bir kahramanın yazgısı veya durumuyla bağdaşmamasıdır. Birey ya yazgısından daha büyüktür ya da bir insan olarak sahip olduğu koşuldan (insan olma koşulundan) daha küçüktür. Bir daha değişmemek üzere bir katip, bir toprak ağası, bir tüccar, bir nişanlı, kıskanç bir aşık, bir baba vs. olamaz. Bir roman kahramanı gerçekten sıradan bir şey olursa -yani, kendi konumuyla ve yazgısıyla tamamen bağdaşırsa (kimliksiz, gündelik kahramanların, bir romandaki ikincil karakterlerin büyük çoğunluğunun yaptığı gibi)-, insan-olma fazlalığı baş kahramanda gerçekleştirilir. Bu fazlalığın fiilen gerçekleştirilme şekli, yazarın biçim ve içeriğe yönelik tutumundan, yani bireyleri görme ve betimleme şekillerinden doğacaktır. Bir insanın kendisiyle uyuşmazlığını gerekli kılan tam da, kati olmayan bir şimdiyle (ve dolayısıyla gelecekle) kurulan temas mıntıkasıdır. İnsanda gerçekleştirilmemiş gizil güç ve talepler daima saklı kalmaktadır. Gelecek vardır ve bu gelecek kaçınılmaz bir şekilde bireye dokunur, kökleri bireyde yatmaktadır.

Bir birey, mevcut toplumsal-tarihsel kategorilerin bedeninde canlanacak biçimde cisimleşemez tamamen. Bireyin tüm olanaklarını ve ihtiyaçlarını bir anda hepten cisimleştirebilecek hiçbir biçim yoktur; içinde trajik veya epik kahraman gibi, kendisini sonuna kadar tüketeceği hiçbir biçim yoktur; ağzına kadar doldurup dışına taşmayacağı hiçbir biçim yoktur. Gerçekleştirilmemiş bir insan-olma fazlalığı her zaman baki kalacaktır; her zaman geleceğe ihtiyaç

duyulacaktır ve bu geleceğe bir yer bulunmalıdır. Tüm mevcut giysiler bir insanın üzerinde hep fazla dar, dolayısıyla komik durur. Ama bu cisimleşmemiş insan-olma fazlalığı yalnızca kahramanda değil, yazarın bakış açısında da gerçekleştirilebilir (örneğin Gogol'da olduğu gibi). Romanda sahip olduğumuz şekliyle gerçeklik birçok olası gerçeklikten yalnızca biridir; kaçınılmaz değildir, keyfi değildir, başka olanakları da kendinde taşımaktadır.

Bir bireyin epik bütünlüğü, romanda başka şekillerde de çözülür. Dışsal ve içsel insan arasında temel bir gerilim oluşur ve sonuçta bireyin öznelliği bir deney ve temsil nesnesine dönüşür -ve her şeyden önce de, mizahi samimileştirme düzleminde. Çeşitli boyutlar arasında koordinasyon çöker: yalnızca kendisi için olan insan ile başkalarının gözündeki insan arasında. Bir bireyin epikte (ve trajedide) taşıdığı bütünlüğün bu şekilde çözülmesi romanda, insan gelişiminin daha yüksek bir düzeyindeki yeni, karmaşık bir bütünlüğe uzanan gerekli hazırlık aşamalarıyla bileşir.

Son olarak, bir romanda birey kendi imgesinin mahiyetini değiştirmek için gerekli olan ideolojik ve dilsel inisiyatifi kazanır (imgenin yeni ve daha yüksek tipte bir bireyleştirimi söz konusudur). Romansı gelişimin antik aşamasında, böylesi kahraman-ideologların dikkat çekici örnekleri boy gösterdi -Sokrates imgesi, sözde "Hipokratik" romanda rastlanan gülen bir Epicurus imgesi, kiniklerin adamakıllı diyalojikleşmiş edebiyatında ve (popüler maske imgesine iyice yaklaştığı noktada) Menippos yergisinde karşımıza çıkan köklü bir biçimde romanlaşmış Diogenes imgesi ve bir de, Lucian'daki Menippos imgesi. Kural olarak, bir roman kahramanı az ya da çok bir ideologdur daima.

Tüm bunlar, romanda birey imgesinin yeniden yapılandırılmasına ilişkin biraz soyut ve kaba bir şema oluşturuyor.

Tartışmamızı varılan bazı sonuçlarla özetleyelim.

Tüm açık-uçluluğuyla, sanatsal ve ideolojik yönelim için bir başlangıç noktası ve merkez addedilen şimdiki zaman, insanın yaratıcı bilincinde muazzam bir devrimdir. Avrupa dünyasında, zamansallıkların eski hiyerarşisinin bu şekilde yıkılarak yeniden yönlendirilmesi, türe ilişkin temel dışavurumunu klasik antikite ile He-

lenizm arasındaki sınırda ve Ortaçağ sonlarıyla Rönesans döneminin yeni dünyasında bulmuştur. Bir tür olarak romanın temel bileşenleri, her ne kadar tek tek öğelerden bazıları çok daha eskilerde mevcut olsa ve romanın köklerinin nihayetinde folklorda aranması gerekse de, bu dönemlerde biçimlenmiştir. Bu dönemlerde, diğer köklü türlerin tümü gelişimlerini çoktan tamamlamışlardı, eskimiş, neredeyse kemikleşmiş türlerdi. Hepsi de, tepeden tırnağa, zamansallıkların daha eski bir hiyerarşikleştirilmesiyle kaplıydı. Roman en başından itibaren, nüvesinde zamanın yeni bir kavramsallaştırılma tarzını barındıran bir tür olarak gelişmişti. Mutlak geçmiş, gelenek, hiyerarşik mesafe bir tür olarak romanın oluşumunda hiç rol oynamamıştı (böylesi uzamsal-zamansal kategoriler, romanın gelişiminin belirli dönemlerde, sözgelimi romanın epikten hafifçe etkilendiği dönemlerinde -örneğin Barok romanda- önemsiz olmakla birlikte bir rol oynamışlardır). Roman, epik mesafenin çözülmekte olduğu noktada, hem dünyanın hem de insanın komik derecede bir samimiyete bürünmekte olduğu noktada, sanatsal temsil nesnesinin kati olmayan ve akışkan bir zamandaş gerçeklik seviyesine çekildiği noktada şekillenmiştir tam da. Roman en başından itibaren mutlak geçmişin mesafeli imgesinde değil, kati olmayan şimdiye ait gerçeklikle dolaysız temas mıntıkasında yapılanmıştır. Nüvesinde kişisel deneyim ve özgür yaratıcı imgelem yatmaktadır. Böylece, yeni, yalın bir sanatsal-düzyazı tarzına dayanan romansı imge ve yeni, eleştirel bir bilimsel algılama eşanlı olarak doğdu. Öyleyse, roman en başından itibaren, zaten tamamlanmış diğer türlerinkinden farklı bir hamurdan yapılmıştır; farklı bir cinstir ve romanla birlikte ve romanda tüm edebiyatın geleceği doğmuştur. Bir kez doğduktan sonra, sadece türler arasında bir tür olamazdı ve öbür türlerle barış içinde, ahenkle bir arada var olacak şekilde bağlantı kurmanın kurallarını oluşturamazdı. Romanın mevcudiyetiyle birlikte, tüm öbür türler her nasılsa farklı bir tını kazanır. Öbür türlerin romanlaşması için uzun bir savaş başlamıştır, onları gerçeklikle temas mıntıkasına çekmek için verilen bir savaş. Bu savaşın seyri karmaşık ve dolambaçlıdır.

Edebiyatın romanlaşması, gelişimlerini çoktan tamamlamış tür-

lere, kendilerine yabancı olan, kendilerinin olmayan bir tür kanonu iliştirilmesi anlamına gelmez. Sonuçta, romanın kendisine ait bir kanonu yoktur. Tam da doğası gereği kanonik değildir. Roman bizzat yoğurulabilirliktir. Kendisini aramakta olan, kendisini incelemekte olan ve yerleşik biçimlerini gözden geçirilmeye maruz bırakan bir türdür. Aslında, kendisini gelişmekte olan gerçeklikle doğrudan temas mıntıkasında yapılandıran bir türe açık olan tek olanak da budur. Bu nedenle, öbür türlerin romanlaşması, bu türlerin yabancı bir tür kanonuna boyun eğmelerini gerektirmez; bilakis, romanlaşma bu türlerin kendi benzersiz gelişimlerini frenleyen her şeyden, onları romanla birlikte, kendilerini tüketmiş biçimlerin bir tür biçemleştirilişine dönüştürecek olan her şeyden kurtulmaları anlamına gelir

Bu denemede, çeşitli görüşlerimi biraz soyut bir biçimde geliştirdim. Çok az örnek verildi, bu örnekler de yalnızca romanın gelişimindeki eski bir dönemden alındılar. Seçimimin, bu dönemin öneminin büyük ölçüde göz ardı edilmiş olması gerçeği tarafından belirlendiğini ifade etmeliyim. İnsanlar romanın antik dönemi hakkında konuştuklarında, geleneksel olarak akıllarına gelen yalnızca "Yunan romanı" oluyor. Romanın antik dönemi, türün doğru anlaşılması açısından son derece önemlidir. Ama antik dönemlerde roman, gerçekte tüm potansiyelini geliştiremezdi; bu potansiyel ancak modern dünyada gün ışığına çıktı. Antikitenin çeşitli yapıtlarında sonuçsuz şimdinin, geçmişten ziyade geleceğe daha fazla yakınlık hissetmeye başladığına dikkat çektik. Antik bir toplumda zamansal bir perspektifin bulunmayışı, gerçek bir geleceğe yönelik bu yeniden yönelim sürecinin kendisini tamamlayamamasını garantiledi; sonuçta gerçek bir gelecek kavramı yoktu. Böylesi bir yeniden yönelim ilk kez Rönesans döneminde ortaya çıktı. Bu dönemde, şimdiki zaman (yani, zamandaş olan bir gerçeklik) ilk kez kendisini yalnızca geçmişin tamamlanmamış sürekliliği olarak değil, yanı sıra yeni ve kahramanca bir başlangıca benzer bir şey olarak duyumsamaya başladı. Gerçekliğin zamandaş şimdi düzeyinde yeniden yorumlanması artık yalnızca gerçekliğin alçaltılması değil, yeni ve kahramanca bir alana yükseltilmesi anlamına da geliyordu.

Şimdiki zamanın muazzam bir netlik ve farkındalıkla geçmişten ziyade geleceğe kıyaslanamaz ölçüde büyük bir yakınlık hissetmeye başlaması Rönesans'ta gerçekleşti.

Romanın gelişim süreci henüz son bulmamıştır. Halihazırda yeni bir evreye girmektedir. Çünkü çağımız olağanüstü bir karmaşıklık ve dünyayı algılayış biçimlerimizde bir derinleşme özelliği taşımaktadır; insan beğenisine, olgun nesnelliğe ve eleştiri yetisine yönelik taleplerde alışılmadık bir artış yaşanmaktadır. Bunlar aynı zamanda romanın bundan sonraki gelişimini de şekillendirecek özelliklerdir.

IV

Dostoyevski'nin yapıtlarında tür ve olay örgüsü kompozisyonunun karakteristikleri*

Dostoyevski'nin poetikasının başka yerlerde irdelediğimiz özelliklerinin önkoşulu, Dostoyevski'nin yapıtlarında tür ve olay örgüsü kompozisyonu öğelerinin tamamen yeni bir biçimde işlenmesidir elbette. Dostoyevski'nin yapıtlarındaki bir kahramanı, bir fikri veya bir bütünün yapılandırılmasına ilişkin çokseslilik (polyphony) ilkesini, biyografik bir romanın, sosyopsikolojik bir romanın, gündelik yaşamı veya bir aileyi konu alan bir romanın tür ve olay örgüsü kompozisyonu biçimlerine, yani Dostoyevski'nin döneminin edebiyatında başat olan ve Turgenyev, Goncharov ve Leo Tolstoy

* M.M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics'den (Dostoyevski'nin Poetikasının Sorunları),* (University of Minnesota Press, 1984) s. 101-180 alınmıştır. Yayına hazırlayan ve çeviren: Caryl Emerson, önsöz: Wayne C. Booth.

gibi çağdaşlarınca geliştirilmiş olan biçimlere yerleştirebilmemiz mümkün değildir. Bu yazarlarla karşılaştırıldığında, Dostoyevski'nin yapıtı kesinlikle tamamen farklı bir tür tipine, bu yazarlara çok yabancı bir tür tipine aittir.

Biyografik romanın olay örgüsü, Dostoyevski'nin kahramanı için yeterli değildir, çünkü böylesi bir olay örgüsü, tümüyle kahramanın toplumsal ve karakterolojik kesinliğine, hayattaki eksiksiz cisimleşmesine dayanmaktadır. Kahramanın karakteri ve hayatının olay örgüsü arasında derin ve organik bir bütünlük olması gerekir. Biyografik roman bunun üzerine kurulur. Kahraman ve kahramanı çevreleyen nesnel dünya, tek bir parça haline gelmelidir. Ama Dostoyevski'nin kahramanı bu anlamda cisimleşmemiştir ve cisimleşemez de. Normal bir biyografik olay örgüsü barındıramaz. Kahramanların kendilerinin de hararetle cisimleştirilme düşü kurdukları görülür sonuçta, hayatın normal olay örgülerinden birine iliştirilmeyi çok isterler. "Yeraltındaki insan" ve "tesadüfi bir ailenin kahramanı" fikrinden doğmuş olan "düş kuran kişi"nin cisimleşme özlemi Dostoyevski'nin önde gelen temalarından biridir.

Dostoyevski'nin çoksesli romanı başka bir olay örgüsü-kompozisyonu temelinde inşa edilmiştir ve Avrupa'nın sanatsal düzyazısının gelişimindeki diğer tür gelenekleriyle bağlantılıdır.

Dostoyevski'ye ilişkin literatürde, Dostoyevski'nin yapıtının tipik özellikleri genellikle Avrupa serüven romanı gelenekleriyle ilişkilendirilir. Bunda belli bir doğruluk payı var.

Serüven kahramanı ve Dostoyevski'nin kahramanı arasında, romanın yapısı bakımından çok önemli bir biçimsel benzerlik bulunmaktadır. Kahramanın kim olduğunun söylenmesi, serüven kahramanı açısından da olanaksızdır. Serüven kahramanı da, karakterinin, tipinin veya mizacının değişmez bir imgesinin oluşturulmasını sağlayabilecek toplumsal olarak tipik veya bireysel olarak karakterolojik hiçbir değişmez nitelik barındırmaz. Böylesi kesin bir imge, serüvenin olay örgüsüne fazla yük getirecek, serüvenin olanaklarını sınırlandıracaktır. Bir serüven kahramanının başına her şey gelebilir, kahraman herhangi bir şey olabilir. Serüven kahramanı bir töz

değildir, sırf serüvenlerin işlevidir. Serüven kahramanı da, Dostoyevski'nin kahramanıyla aynı ölçüde, kendi imgesine göre son biçimini almamış ve önceden belirlenmemiştir.

Çok dışsal ve çok ham bir benzerliktir bu kesinlikle. Ama Dostoyevski'nin kahramanlarını bir serüvenin olay örgüsünün potansiyel taşıyıcıları kılmaya yetmektedir. Kahramanların kurabileceği bağlantılar döngüsü, kahramanların katıldığı olaylar döngüsü kendi karakterlerince belirlenip sınırlanmadığı gibi, onları cisimleşmiş olarak barındırabilecek herhangi bir toplumsal dünya tarafından da önceden belirlenip sınırlanmaz. Bu nedenle, Dostoyevski yalnızca saygın serüven romanının değil, bulvar romanının bile en uç ve yaygın araçlarını soğukkanlı bir şekilde kullanabilir. Dostoyevski'nin kahramanı kendi hayatından tek bir şey haricinde -aile romanının veya biyografik romanın tümüyle cisimleşmiş kahramanının toplumsal saygınlığı dışında hiçbir şey dışlamaz.

Dolayısıyla, Turgenyev, Tolstoy veya biyografik romanın Batı Avrupalı temsilcilerini izleme, onlarla akrabalık kurma ihtimali en az olan kişidir Dostoyevski. Diğer taraftan, serüven romanı birçok kisve altında, Dostoyevski'nin yapıtına silinmesi zor bir damga vurmuştur. Grossman'ın dediği gibi: ,

> Dostoyevski'nin en önemli katkısı serüven edebiyatının tipik öykü çizgilerini yeniden üretmek olmuştur -klasik Rus romanının tüm tarihinde bunun tek örneğidir. Avrupa serüven romanının geleneksel örüntüleri genellikle Dostoyevski'ye, entrikalarını oluşturması için model teşkil etmiştir.
>
> Bu edebi türün klişelerini bile kullanmıştır. Tutkulu bir çalışmanın hararetiyle, o vakitler pek tutulan ve bulvar romancıları ile tefrika yazarlarının malzemesini oluşturan serüven öyküsü tiplerinin cazibesine kapılmıştır...
>
> Dostoyevski'nin eski serüven romanından alıp kullanma fırsatı bulamadığı tek bir nitelik bile yok gibi görünüyor. Gizli suçlar ve kitlesel yıkımların, unvan sahibi soylu şahsiyetler ve beklenmedik talihlerin yanı sıra, melodramın en tipik özelliğine -yoksul mahallelerde gezinen ve toplumun aşağı tabakalarıyla düşüp kalkan aristokratlara- rastlarız. Stavrogin Dostoyevski'nin, bu karakter özelliğini taşıyan tek

kahramanı değildir. Aynı zamanda, Prens Valkovsky, Prens Sokolsky ve hatta kısmen Prens Myshkin'in de tipik özelliğidir bu.[1]

Peki ama Dostoyevski'nin serüven dünyasına duyduğu ihtiyaç nereden kaynaklanır? Serüven dünyası, sanatsal tasarımının bütününde hangi işlevleri yerine getirir?

Leonid Grossman bu soruyu yanıtlarken serüven olay örgüsünün üç temel işlevine dikkat çeker. Bir serüven dünyasının sunulması her şeyden önce anlatının sürükleyiciliğini garantiler, böylece okuyucunun, tümü de tek bir romana sıkıştırılmış felsefi teoriler, imgeler ve insan ilişkileri labirentindeki zorlu yolculuğunu kolaylaştırır. İkinci olarak, Dostoyevski tefrika romanda[2] "mutlu-kılınmış-dilencilerin ve toplum dışı özgür kişilerin tüm serüvenlerinin ardında hissedilen, aşağılanmış ve örselenmiş insanlara yönelik bir duygudaşlık kıvılcımı" bulmuştur. Son olarak, serüven dünyası, Dostoyevski'nin sanatının "ezeli bir özelliğine" ifade kazandırmaktadır: "tam da sıradanın en yoğun olduğu yerde olağanüstüyü işe katma, Romantik ilkeler uyarınca, yüce olanı groteskle tek bir bütün haline getirme ve kendisini hiç fark ettirmeyen bir dönüştürme süreciyle gündelik gerçekliğin imgeleri ve fenomenlerini fantastiğin, fantastik olanın sınırlarına itme dürtüsü."[3]

Dikkat çektiği işlevlerin tümünün aslında bir Dostoyevski romanındaki serüven malzemesi açısından temel olduğu konusunda Grossman'la hemfikir olmamak elde değildir. Ama bize öyle geliyor ki, bu işlevler konuyu tümüyle açıklamaktan uzaktır. Dostoyevski, eğlendirmeyi kendi içinde bir hedef olarak benimsemedi asla; ayrıca yüceyi groteskle, olağanüstüyü sıradanla birleştirmeye yönelik Romantik ilkeyi de kendisi için sanatsal bir hedef olarak ta-

1. Leonid Grossman, *Poetika Dostoevskogo [The Poetics of Dostoevsky - Dostoevsky'nin Poetikası]* (Moskova: GAKhN, 1925), s. 53, 56-57.
2. *Feuilleton* (tefrika), Fransız gazetelerinin dizilere, hafif edebiyata ve eleştiriye yer veren ekidir. *Roman-feuilleton* veya tefrika roman, yıldızının en fazla parıldadığı dönemde (1830-50) Sue, Soulié, Balzac ve George Sand gibi yazarların başlıca türüydü. Mükemmel bir Dostoyevski ve *feuilleton* tartışması için bkz. Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre: Dostoevsky[1] s Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia* (Austin: U. of Texas Press, 1981), s. 14-30.
3. A.g.y., s. 61, 62.

sarlamamıştır hiçbir zaman. Serüven romanı yazarları yoksul mahalleleri, zorla çalıştırılanları, hastaneleri ön plana çıkararak toplumsal romanın yolunu gerçekten açmış olsalar bile, Dostoyevski'nin önünde sahici toplumsal romanın örnekleri -sosyo-psikolojik, gündelik ve biyografik roman- duruyordu ama bunlara pek aldırış etmiyordu. Dostoyevski'yle birlikte yazarlığa başlayan Grigorovich ve diğerleri, tamamen farklı modeller izleyerek aynı dünyaya, aşağılanmış ve örselenmiş insanların dünyasına ulaşmışlardır.

Grossman merkezi olmayan işlevleri vurgulamaktadır. En temel ve en önemli olan bunların içinde değildir.

Sosyo-psikolojik bir romanda, bir gündelik hayat romanında, bir aile romanı veya biyografik bir romanda, öykünün olay örgüsünün kuruluş biçimleri, bir karakteri başka bir karaktere bir kişiyi diğer bir kişiye bağlıyormuşcasına bağlamamakta, babayla oğul, kocayla karısı, karşılıklı hasımlar, aşıkla sevdiği veya toprakağasıyla köylü, mülk sahibiyle proleter, varlıklı burjuvayla sınıfsız serseri olarak bağlamaktadır. Aile, yaşam-öyküsü ve biyografi, toplumsal statü ve toplumsal sınıf ilişkileri, tüm olay örgüsü bağlantılarının değişmez belirleyici temelidir; burada olumsallığın hiç yeri yoktur. Kahraman, tümüyle cisimleşmiş ve hayata tam anlamıyla yerleştirilmiş birisi olarak, sınıfının veya toplumsal mevkisinin, ailenin konumunun, yaşının, hayatının ve biyografik hedeflerinin somut ve nüfuz edilemez kisvesine bürünmüş birisi olarak bir olay örgüsüne bağlanır. Kahramanın *insan-olma özelliği* hayattaki konumu tarafından, o kadar somut ve özgül hale getirilmiştir ki, bu insan-olma özelliğinin olay örgüsündeki ilişkiler üstünde herhangi tayin edici bir etki yaratması söz konusu değildir. Yalnızca bu ilişkilerin katı çerçevesi içinde açığa vurulabilir.

Karakterler olay örgüsüne göre dağıtılırlar ve birbirleriyle ancak bu iyi tanımlanmış ve somut zeminde anlamlı bir etkileşime girebilirler. Karşılıklı ilişkileri olay örgüsü tarafından yaratılır ve bu aynı olay örgüsü tarafından son şeklini alır. Öz-bilinçlilikleri ve kişi olarak bilinçleri, en önemsizinden bile olsa olay örgüsüne dışsal hiçbir bağlantı tesis edemez. Olay örgüsü burada, bilinçler arası "olay örgüsü-dışı" iletişim için basit bir malzeme olamaz asla, çün-

kü kahraman ve olay örgüsü tek bir parçadan oluşmaktadır. Kahraman olarak kahramanlar bizzat olay örgüsünden doğar. Olay örgüsü karakterlerin giysisi değildir sırf, yanı sıra bedenleri ve ruhlarıdır da. Ya da tam tersinden ifade edilecek olursa, karakterlerin ruhları ve bedenleri temelde ancak olay örgüsünün içinde açığa vurulup son şeklini alabilir.

Oysa, serüven olay örgüsü aksine, kahramanın üstünden sarkan bir giysidir tam da, istediği sıklıkta değiştirebileceği bir giysidir. Serüvenin olay örgüsü, kahramanın ne olduğuna, yaşamda işgal ettiği yere bağlı değildir, kahramanın ne olmadığına, (mevcut gerçekliğin bakış açısından) beklenmedik ve önceden belirlenmemiş olan şeye bağlıdır daha çok. Serüvenin olay örgüsü, zaten mevcut olan değişmez konumlara -aile, toplumsal, biyografik konumlar- bağlı değildir; bu konumlara rağmen gelişmeyi sürdürür. Serüven konumu herhangi bir kişinin kişi olarak ortaya çıkabileceği bir konumdur. Dahası, serüvenin olay örgüsü herhangi bir değişmez toplumsal yerleştirimi son noktayı koyucu bir gerçek-yaşam biçimi olarak kullanmaz, aksine tam da bir "konum" olarak kullanır. Dolayısıyla, bir bulvar romanı aristokratının, bir toplumsal-aile romanı aristokratıyla hiçbir ortak yönü yoktur. Bir bulvar romanında aristokrat olmak, kişinin kendisini basitçe içinde bulduğu bir konumdur. Aristokrat kılığı içinde kişi bir kişi olarak işlev görür: öldürür, suç işler, düşmanların elinden kurtulur, engeller aşar vb. Tüm toplumsal ve kültürel kurumlar, düzenekler, toplumsal haller ve sınıflar, aile ilişkileri bir kişinin ebediyen kendisine denk olabileceği konumlardan başka bir şey değildir. Kişinin ebedi insan doğası -öz-korunum, zafer ve başarı susuzluğu, tahakküm veya cinsel aşk susuzluğu- tarafından dayatılan sorunlar serüvenin olay örgüsünü belirler.

Doğrusu, serüvenin olay örgüsünün bu ebedi insanı, (tabir caizse) cismani ve cismani-tinsel bir insandır. Bu nedenle, olay örgüsünün dışında içi tamamen boştur ve dolayısıyla başka karakterlerle olay örgüsü dışında hiçbir bağlantı kuramaz. Bu yüzden, serüvenin olay örgüsü Dostoyevski'nin dünyasında nihai bağlayıcı güç olamaz, ama bir olay örgüsü olarak, Dostoyevski'nin sanatsal tasarımının gerçekleştirimi için elverişli bir malzeme sunar.

Dostoyevski'de, serüvenin olay örgüsü derin ve şiddetli sorunların ortaya koyulmasıyla bileşir; buna ek olarak bütünüyle fikrin hizmetine sokulur. Olay örgüsü bir kişiyi teşhir eden ve kışkırtan olağandışı konumlara yerleştirir, tam da fikri ve fikir adamını *sınamak için,* yani "insandaki insan"ı sınamak için alışılmadık ve beklenmedik koşullar altında başka insanlarla ilişkilendirir ve çarpıştırır. İşte bu da, serüven öyküsünün, sözgelimi günah çıkarma ve azizin Yaşamı gibi, kendisine tümüyle yabancı başka türlerle bileştirilmesini olanaklı kılar.

Serüvenciliğin (çoğunlukla da bulvar romanı tipinde rastlanan serüvenciliğin) fikirle, sorunlu diyalogla, Yaşam ve günah çıkarmayla oluşturduğu bu tür bir bileşim, on dokuzuncu yüzyılda egemen olan türe ilişkin kavramlar açısından bakıldığında, tümüyle sıra dışı bir şey olarak görünüyordu; "tür estetiği"nin kaba ve tümüyle yersiz bir ihlali olarak algılanıyordu. Aslında, on dokuzuncu yüzyılda türler ve tür öğelerinin sınırları kesin bir şekilde çizilip birbirlerine yabancı ve kopuk olarak sunuluyorlardı. Grossman'ın bu "yabancılığa" ilişkin mükemmel tanımlamasını anımsayalım. Başka çalışmalarımızda türe ve biçembilime ilişkin bu yabancılığın Dostoyevski'de yapıtının barındırdığı tutarlı çokseslilik aracılığıyla anlamlı kılındığını ve hatta aşıldığını göstermeye çalışmıştık. Ama şimdi, bu sorunu bir türler *tarihinin* bakış açısından değerlendirme, yani sorunu *tarihsel yazınbilim* düzlemine çekme zamanı geldi.

Serüvenciliğin keskin soruların ortaya atılmasıyla, diyalojik bir yaklaşımla, günah çıkarmayla, Yaşam ve vaazla bileşmesinin, hiçbir şekilde tamamen yeni ve daha önce asla var olmamış bir şey olmadığı doğrudur. Tek yeni şey, Dostoyevski'nin tür bileşimlerini çoksesli bir tarzla kullanması ve yorumlamasıdır. Bunun kökleri de antikiteye dek uzanır. On dokuzuncu yüzyılın serüven romanı, daha önce de belirttiğimiz gibi geçmişin derinliklerine, Avrupa edebiyatının kaynaklarına uzanan güçlü ve dallanıp budaklanan bir tür geleneğinin dallarından biridir yalnızca -ve daha çok da, yoksullaştırılan, budanan ve biçimsizleştirilen bir daldır. Bu geleneğin izle-

rini tam da kaynaklarına dek sürmenin elzem olduğu kanısındayız. Kişinin kendisini, Dostoyevski'ye en yakın türe ilişkin fenomenlerin analiziyle kısıtlamaması gerekir. Başlıca ilgimizi tamamen kaynaklar üzerinde yoğunlaştırma niyetindeyiz. Bu nedenle, Dostoyevski'yi bir süreliğine kenara bırakıp, türler tarihinde, bilimsel araştırmacılığımızda şimdiye dek neredeyse hiç incelenmemiş olan kimi eski sayfaları açmamız gerekiyor. Bu tarihsel ara söz, bugüne değin Dostoyevski'ye ilişkin literatürde temelde keşfedilmemiş olan Dostoyevski'nin yapıtlarının türe ve olay örgüsü-kompozisyonuna ilişkin tipik özelliklerini daha derin ve doğru bir şekilde kavramamıza yardımcı olacak. Ayrıca, edebi türlerin teorisi ve tarihi açısından bu sorunun büyük önem taşıdığına inanıyoruz.

Edebi bir tür tam da doğası gereği, edebiyatın gelişiminde en kalıcı "ebedi" eğilimleri yansıtır. Bir türde daima muhafaza edilenler *arkaik*'in ölümsüz öğeleridir. Bu arkaik öğelerin türde ancak ve ancak sürekli *yenilenmeleri,* yani zamandaş kılınmaları sayesinde korundukları doğrudur. Bir tür daima aynıdır ama yine de aynı değildir, daima eski ve aynı zamanda yenidir. Tür, edebiyatın gelişiminin her aşamasında ve belli bir türe ait her tekil yapıtta yeniden doğar ve yenilenir. Bu, türün yaşamını oluşturur. Bu nedenle, bir türde korunan arkaik öğeler bile, ölü değil, ebediyen canlıdır; yani arkaik öğeler kendilerini yenileme yeteneğine sahiptir. Bir tür şimdide yaşar, ama geçmişini, başlangıcını daima *hatırlar.* Tür, edebi gelişim sürecinde yaratıcı belleğin temsilcisidir. Tam da bu gerekçeyle, tür bu gelişimin *bütünlüğü* ve *kesintisiz sürekliliğini* garantileyebilmektedir.

Dolayısıyla, bir türün doğru anlaşılabilmesi için kaynaklarına dönmemiz gerekiyor.

* % *

Klasik antikitenin sonunda ve bir kez daha Helenizm döneminde, birtakım türler dışsal olarak bir hayli farklı şekillerde ama içsel bir bağla kaynaşıp gelişir ve bu nedenle de, özel bir edebiyat alanını, antiklerin çok anlamlı bir şekilde yarı ciddi-yarı komik olanın

alanı[4] olarak adlandırdığı bir alanı oluşturur. Burada antikler, Sophron'un pantomimleri, (özel bir tür olarak) "Sokratik diyaloglar", Sempozyumcular'ın zengin edebiyatı (özel bir tür olarak), ilk otobiyografi edebiyatı (Khioslu Ion, Kritias), risaleler, kır şiirinin tümünü, (özel bir tür olarak) "Menippos yergisi" ve daha birçok türü sıralamaktadırlar. Yarı ciddi-yarı komik alanın içindeki kesin ve değişmez sınırları çizmek bizim için neredeyse imkânsızdır. Ama antikler farklı olarak, onun temel benzersizliğini sezmiş ve ciddi türlerin -epik, trajedi, tarih, klasik retorik vb - karşısına koymuşlardı. Gerçekten de, bu alan ve klasik antikitenin edebiyatının geri kalanı arasındaki farklılıklar son derece önemlidir.

Peki ama, yarı ciddi-yarı komik türlerin ayırt edici karakteristikleri nelerdir?

Barındırdıkları tüm alacalı bulacalı dışsal çeşitliliklere rağmen, köklü bir bağla *karnavalesk folklor* ile birleşmişlerdir. Hepsi de -az ya da çok- dünyaya dair özgül bir *karnaval duygusuyla* yüklüdür ve bir kısmı da, sözlü karnavalesk-foklorik türlerin doğrudan edebi çeşitlemeleridir. Bu türlere baştan aşağı nüfuz eden dünyaya yönelik bu karnaval duygusu, yarı ciddi-yarı komik türlerin temel özelliklerini belirler ve bu türler içindeki imge ile sözcüğü gerçeklikle özel bir ilişki içine yerleştirir. Yarı ciddi-yarı komik türlerin tümünde de kesinlikle güçlü bir retorik öğe bulunur, ama dünyaya ilişkin

4. Bakhtin'in *spoudogeloios* ("ciddi ciddi gülümseyen") türlere ilişkin görüşlerinin özeti için bkz. Philip Holland, "Robert Burton'un *Anatomy of Melancholy*'si (Melankolinin Anatomisi) ve Menippos Yergisi, Hümanist ve İngiliz", Doktora Tezi, Londra Üniversitesi, 1979, s. 36-37: "... Yarı ciddi-yarı komik türler yalnızca içeriden değil, ciddi türlere yönelik müşterek muhalefetleri aracılığıyla dışarıdan da bütünleşir... Ciddi türler, Bakhtin'in deyimiyle monolojiktir, yani bütünlüklü ve değişmez bir söylem evreni varsayar (veya dayatır). Yarı ciddi-yarı komik türler ise, tersine, diyalojiktir; böyle bir bütünlüğün olanaklılığını ya da daha kesin bir ifadeyle deneyimlenmesini yadsırlar. Trajedi ve epik bir duvar örüp kapatıyorsa şayet, Menippos'a özgü biçimler, yeni olanakların önünü açar, teşhir eder. Ciddi türler, insanı kavrar; Menippos'a yaslanan türler ise, insanın yazgısını bilemeyişi ve ona hakim olamayışını temel alır. Eksiksiz, bütünlüklü bir hakikat sistemi vizyonuna karşı Menippos yergisi bu sistemin dışında unsurlar önerir. Yarı ciddi-yarı komik türler, entelektüel ortodoksiye karşı üstü kapalı ya da açık bir meydan okumadır; öyle ki, yalnızca felsefi içeriğinde değil, yapısı ve dilinde de yansıyan bir meydan okuma."

karnaval duygusunun tipik özelliği olan *neşeli görelilik* atmosferinde bu öğe temel bir değişikliğe uğrar: Tek taraflı retorik ciddiliğinde, rasyonalitesinde, tekil anlamında, dogmatizminde bir zayıflama yaşanır.

Dünyanın bu karnavalesk algılanışı kudretli bir yaşam-yaratıcı ve dönüştürücü güce, dayanıklı bir canlılığa sahiptir. Dolayısıyla, bizim zamanımızda bile, uzak olmakla birlikte yarı ciddi-yarı komik geleneklerle bağlantısı olan türler kendilerinde karnaval mayasını muhafaza eder ve bu da, onları diğer türlerin ortamından kesin bir şekilde ayırır. Bu türler kendilerini ayırt etmemizi sağlayan özel bir damga taşır daima. Hassas bir kulak, dünyanın karnavala özgü algılanışının en uzak yankılarını bile daima işitecektir.

Dolaysız ve dolayımsız veya dolaylı bir şekilde bir dizi ara bağlantı aracılığıyla (antik veya ortaçağ) karnaval folklorunun şu ya da bu çeşitlemesinden etkilenmiş olan edebiyatı, *karnavallaşmış edebiyat* olarak adlandıracağız. Yarı ciddi-yarı komiğin alanının tümü, böyle bir edebiyatın ilk örneğini oluşturur. Bizce, karnavallaşmış edebiyat sorunu tarihsel yazınbilimin, özellikle de tür yazınbiliminin çok önemli sorunlarından biridir.

Ama bizzat karnavallaşma sorununa daha sonra (karnaval ve dünyanın karnaval tarzı algılanışının analizinden sonra) değineceğiz. Şimdi, aslında zaten karnavala özgü dünya anlayışının dönüştürücü etkisinin bir sonucu olan yarı ciddi-yarı komik alanın birtakım dışsal tür özellikleri üzerinde duracağız.

Yarı ciddi-yarı komik tüm türlerin ilk özelliği gerçeklikle olan yeni ilişkileridir: Konuları, -belki de daha önemlisi- gerçekliği anlamaya, değerlendirmeye ve şekillendirmeye ilişkin çıkış noktalan, yaşayan *şimdi,* hatta genellikle de içinde bulunulan anın ta kendisidir. Antik edebiyatta ilk kez, *ciddi* (kuşkusuz aynı zamanda komik) temsilin konusu herhangi bir epik veya trajik mesafe olmaksızın, mit ve efsanenin mutlak geçmişinde değil şimdiki zamanın düzleminde, yaşayan zamandaşlarla doğrudan ve hatta kaba samimi temas mıntıkasında sunulur. Bu türlerde mitin kahramanları ve geçmişin tarihsel şahsiyetleri kasıtlı olarak ve üstüne basıla basıla zamandaşlaştırılır; bildik bir temas mıntıkasında edimde bulunur ve

açık uçlu şimdiyle konuşurlar. Dolayısıyla, yarı ciddi-yarı komik alanda, sanatsal imgenin inşa edildiği bu zaman-değer mıntıkasında köklü bir değişim yaşanmıştır. Bu da yarı ciddi-yarı komik türlerin ilk tipik özelliğidir.

Sözünü edeceğimiz ikinci özellik, ayrı tutulamayacağı birinci özelliğe bağlıdır: Yarı ciddi-yarı komik türler *efsaneye* dayanmazlar. ve kendilerini efsane aracılığıyla kutsamazlar, *bilinçli* bir şekilde *deneyim* (kuşkusuz henüz yeterince olgunlaşmamış deneyime) ve *özgür yaratım* üzerinde temellenirler; efsaneyle olan ilişkileri çoğu durumda son derece eleştireldir, hatta bazen kinik (alaycı) bir ifşayı andırır. Dolayısıyla, burada ilk kez, efsaneden neredeyse tamamen kurtulmuş, efsane yerine deneyim ve özgür yaratıma dayanan bir imge boy gösterir. Edebi imgenin tarihinde tam anlamıyla bir devrimdir bu.

Üçüncü özellik, tüm bu türlerin kasıtlı olarak çok-biçemli ve hetero-sesli doğalarıdır. Epiğin, trajedinin, yüksek retoriğin, liriğin biçemsel bütünlüğünü (ya da daha doğrusu, tek-biçemli doğasını) reddederler. Çok-perdeli bir anlatı, yüksek ve aşağı olanın, ciddi ve komik olanın harmanlanması bu türlerin tipik özelliğidir; iç içe geçmiş türleri -mektuplar, bulunan elyazmaları, aktarılan diyaloglar, yüksek türlerin parodileri, methiyelerin parodik olarak yeniden yorumlanmaları- yaygın biçimde kullanır; bunların bazılarında düz ve şiirsel konuşmanın, canlı lehçeler ve jargonların (ve Roma aşamasında doğrudan ikidilliliğin) bir karışımının sunulduğunu ve muhtelif yazar maskelerinin ortaya çıktığını gözlemleriz. Temsil eden sözün beraberinde *temsil edilen* söz de boy gösterir; belirli türlerde çift-sesli sözcük önde gelen bir rol üstlenir. Sonuçta burada görülense, edebiyatın malzemesi olarak sözcükle kurulan tümüyle yeni bir ilişkidir.

Bunlar, yan ciddi-yarı komik alanın parçası olan tüm türlerde rastlanan üç temel ortak özelliktir. Bu, antik edebiyatın bu alanının, geleceğin Avrupa romanının gelişimi açısından ve romana yönelen ve romanın etkisi altında gelişimini sürdüren sanatsal düzyazı kolu açısından ne denli büyük bir önemi haiz olduğuna yeterince açıklık getiriyor.

Bir ölçüde fazla basite indirgeyici ve şematik bir şekilde ifade edilecek olursa, roman türünün üç temel köke sahip olduğu söylenebilir: *epik, retorik* ve *karnavalesk* (kuşkusuz aralarında birçok geçiş niteliğinde biçim de olmak üzere). Roman çizgisinin üçüncü, yani karnavalesk biçiminin, Dostoyevski'ye uzanan çeşitleme de dahil olmak üzere muhtelif çeşitlemelerinin gelişiminin başlangıç noktası, yarı ciddi-yarı komiğin alanında aranmalıdır.

Romanın gelişimindeki bu çeşitlemenin şekillenmesinde ve şimdilik "diyalojik" diye adlandıracağımız, daha önce de belirttiğimiz gibi, Dostoyevski'ye uzanan sanatsal düzyazının şekillenmesinde yarı ciddi-yarı komiğin alanına ait iki tür belirleyici önem taşımaktadır: *Sokratik diyalog* ve *Menippos yergisi.* Bunların bir ölçüde daha ayrıntılı ele alınmaları gerekiyor.

Sokratik diyalog özel ve kendi döneminde çok yaygın bir türdü. Sokratik diyaloglar Platon, Ksenophanes, Antisthenes, Aeschines, Phaidon, Euklides, Alexamenos, Glaukon, Simias, Kriton ve diğerleri tarafından kaleme alınmıştı. Ne var ki, yalnızca Platon ve Ksenophanes'in diyalogları günümüze dek ulaşabilmiştir; diğerlerininkiler hakkında ise yalnızca başkalarının söylediklerine ve birkaç parçaya sahibiz. Ama tüm bunlar temelinde bu türün karakteri hakkında bir düşünce geliştirebiliriz.

Sokratik diyalog retorik bir tür değildir. Folklorik-karnavalesk bir temelden doğar ve kuşkusuz özellikle de gelişiminin *sözlü* Sokratik evresinde, tümüyle karnavala özgü bir dünya anlayışıyla doludur. Ama bu türün karnaval temeline daha sonra eğileceğiz.

Başlangıçta, -gelişiminin edebi aşamasına daha o zamandan girmiş olan- Sokratik diyalog türü, neredeyse bir anı türüydü: Sokrates'in yürüttüğü gerçek karşılıklı konuşmaların hatıratlarından, hatırlanan konuşmaların yazıya geçirilip kısa bir öyküyle çerçevelenmesinden oluşuyordu. Ama çok kısa bir süre içinde malzemeye yönelik özgür yaratıcı tutum, türü tarihin ve anı tarzının kısıtlamalarından neredeyse tamamen kurtardı ve yalnızca hakikatin diyalojik olarak açığa çıkartılmasına yönelik Sokratik yöntemle bir diyalogun kaleme alınıp bir öyküyle çerçevelenmesinden oluşan dışsal biçim muhafaza edildi. Platon'un Sokratik diyalogları böylesi öz-

gür bir yaratımın ürünleridir. Haklarında yalnızca fragmanlar yoluyla bilgi sahibi olduğumuz Ksenophanes ve Antisthenes'in diyalogları da, daha hafif derecede ama, aynı tür bir özgür yaratımın ürünüdür.

Burada, Sokratik diyalog türünün, bu türü anlamak açısından özel bir önem taşıyan yönleri üzerinde duracağız yalnızca.

1. Bu türün temelinde Sokrates'e ait 'hakikatin diyalojik doğası' ve hakikate dair insan düşüncesinin diyalojik doğası düşüncesi yatar. Hakikati aramaya yönelik diyalojik araçlar, *hazır mamül bir hakikate sahipmiş* havası takman *resmi* monolojizmin karşısına ve ayrıca, bir şey bildiklerini düşünen, yani belirli hakikatlere sahip olduklarını düşünen insanların naif özgüvenlerinin karşısına dikilir. Hakikat tek kişinin beyninin içinde doğmadığı gibi burada bulunamaz da; hakikati ortaklaşa arayan *insanlar arasında,* bu insanların diyalojik etkileşimleri sürecinde doğar yalnızca. Sokrates kendisini bir "muhabbet tellalı" olarak tanımlardı: İnsanları bir araya getirip münakaşa yoluyla temas etmelerini sağlıyor, bunun sonucunda hakikat doğuyordu; ortaya çıkan bu hakikat açısındansa, Sokrates doğuma yardımcı olmuş olduğu için kendisini "ebe" olarak tanımlardı. Bu nedenle, yöntemini de "doğum bilgisi" olarak adlandırırdı. Ama Sokrates kendisini hâzır mamül bir hakikatin tek sahibi olarak görmedi asla. Hakikatin diyalojik doğasına ilişkin Sokratik düşüncelerin, Sokratik diyalog türünün folklorik-karnavalesk temelinde yattığını, türün *biçimini* belirlediğini, ama bizzat tekil diyalogların içeriğinde her zaman ifade bulmadığını önemle belirteyim. İçerik genellikle, türün biçim-verici fikriyle çelişen monolojik bir karaktere bürünüyordu. Platon'un birinci ve ikinci dönemine ait diyaloglarında, hakikatin diyalojik doğası, her ne kadar zayıflamış bir biçimde de olsa, felsefi dünya görüşünde hâlâ kabul ediliyordu. Dolayısıyla, bu erken dönemlerin diyaloğu henüz (pedagojik amaçlarla) hazır mamül fikirlerin açıklanmasına yönelik basit bir araca dönüştürülmemişlerdi ve Sokrates de henüz bir "öğreticiye" dönüştürülmemişti. Ama Platon'un yapıtının son döneminde bu çoktan gerçekleşmişti; İçeriğin monolojizmi, Sokratik diyaloğun biçimini

yıkmaya başlamıştı. Sonuçta, Sokratik diyalog türü çeşitli felsefi okulların ve dinsel öğretilerin yerleşik, dogmatik dünya görüşlerinin hizmetine girdiğinde karnavala özgü bir dünya anlayışıyla tüm bağlantısını yitirmişti ve çoktan bulunmuş, hazır mamul, çürütülemez hakikatin basit bir açıklanma biçimine dönüşmüştü; sonunda, iyice yozlaştırılarak acemilerin eğitilmesine yönelik bir soru-cevap (catechicm) biçimine dönüştü.

2. Sokratik diyaloğun iki temel aracı sinkrisis ve anakrisis'ti. Sinkrisis, özgül bir konuya ilişkin çeşitli bakış açılarının yan yana getirilmesi olarak kavranıyordu. Bir konuya ilişkin muhtelif söylem-kanıları yan yana sıralama tekniği, Sokratik diyalogda çok büyük önemi haizdi; bu bizzat türün doğasından türemişti. Anakrisis ise kişinin muhatabının sözlerini meydana çıkarıp kışkırtmak için, onu fikrini açıklamaya ve adamakıllı ifade etmeye zorlamak için bir araç olarak kabul ediliyordu. Sokrates büyük bir anakrisis ustasıydı: İnsanları *konuşmaya,* budalaca ama direngen önyargılı kanılarını söylem biçimine sokmaya, bu kanıları sözle aydınlatıp bu şekilde yanlışlıklarını veya eksikliklerini ortaya çıkarmaya nasıl zorlayacağını biliyordu; mevcut hakikatleri gün ışığına çıkartmayı biliyordu. Anakrisis sözün (Menippos yergisinde olduğunun tersine, olay örgüsü durumlar aracılığıyla değil) sözle kışkırtılmasıdır. Sinkrisis ve anakrisis düşünceyi diyalojikleştirir, açığa çıkarır, bir *karşılığa* (yanıta) dönüştürür, düşünceye insanlar arası diyalojik bir ilişki ekler. Bu araçların her ikisinin kökleri de, Sokratik diyaloğun temelinde bulunan, hakikatin diyalojik doğası görüşünde yatmaktadır. Bu karnavallaşmış türün alanında sinkrisis ve anakrisis dar, soyut retorik karakterlerini yitirirler.

3. Sokratik diyaloğun kahramanlan *ideologlardır.* Baş ideolog Sokrates'in kendisidir, ama Sokrates'in konuşmaya girdiği herkes de -öğrencileri, Sofistler, Sokrates'in diyaloğa çekip, istemedikleri halde ideolog kıldığı basit insanlar- birer ideologdur. Sokratik bir diyalogda gerçekleşen (ya da daha doğrusu, diyalogda yeniden üretilen) olayın ta kendisi, hakikatin aranmasına ve *sınanmasına* yönelik tümüyle ideolojik bir olaydır. Bu olay bazen sahici (ama özel)

bir dramatik efektle, sözgelimi Platon'un *Phaidon*'unda ruhun ölümsüzlüğü fikrinin iniş çıkışları, beklenmedik dalgalanmaları gibi bir efektle açınlanır. Dolayısıyla, Sokratik diyalog Avrupa edebiyat tarihine kahraman-ideoloğu getiren ilk türdür.

4. Sokratik diyalogda diyalogun olay örgüsünün yaslandığı durum bazen, anakrisisle, yani sözün sözle kışkırtılmasıyla beraber, aynı amaca ulaşmak için kullanılır. Platon'un *Apology*'sinde duruşma ve beklenen ölüm cezası hükmü durumu Sokrates'in konuşma tarzının özel niteliğini belirler; *eşikte* duran bir insanın muhasebesi ve itirafıdır. *Phaidon*'da, ruhun ölümsüzlüğü tartışması, tüm içsel ve dışsal iniş çıkışlarıyla beraber, doğrudan doğruya gerçekleşmek üzere olan ölüm durumuyla belirlenir. Bu durumların her ikisinde de *olağandışı* bir durum yaratma eğilimi, sözü yaşamın tüm otomatikliği ve nesne olma halinden arındıracak, kişiyi kişiliğinin ve düşüncesinin en derin, en gizli saklı yönlerini, katmanlarını açıklamaya zorlayacak bir eğilim bulunmaktadır. Kuşkusuz, Sokratik diyalogda olağandışı durumlar, derin bir sözü kışkırtan durumlar yaratma özgürlüğü, (edebi aşamasında) bu türün tarihsel ve otobiyografik doğası gereği, çok kısıtlıdır. Bununla birlikte, Helenistik dönem ve Roma edebiyatında, en son aşamasında da Rönesans ve Reformasyon dönemi edebiyatında bir hayli yaygın olan, özel tipte bir "eşikte diyalog"un (*Schwellendialog*) bu topraklarda doğuşundan dahi söz edebiliriz.

5. Sokratik diyalogda fikir organik olarak kişinin imgesiyle, fikrin taşıyıcısının imgesiyle bileşir (Sokrates ve diyaloğun diğer temel katılımcıları). Fikrin diyalojik sınanması eşanlı olarak fikri temsil eden kişinin sınanması anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla, burada *bir fikrin embiriyonik imgesi'* nden söz edebiliriz. Ayrıca, bu imgenin özgür ve yaratıcı bir şekilde işlendiğine de dikkat etmemiz gerekir. Sokrates'in, kalburüstü Sofistlerin ve diğer tarihsel figürlerin fikirleri burada aktarılmaz, çeşitli biçimlerde yeniden ifade edilmez, diğer fikirlerin oluşturdukları diyalojikleştirici artalanda özgür ve yaratıcı gelişimleriyle sunulur. Türün tarihsel ve otobiyografik temeli zayıflatıldıkça, başkalarının fikirleri giderek daha

esnekleşir; tarihsel gerçeklikte hiç diyalojik temasa girmemiş (ama mümkün olsaydı girebilecek) olan insanlar ve fikirler diyaloglarda bir araya gelmeye başlar. Yüzyılların ayırdığı insanların ve fikirlerin diyalojik düzlemde birbirleriyle çarpıştıkları, geleceğin "Ölülerin Diyaloğu"nun sadece bir adım öncesidir bu. Ama Sokratik diyalog bu adımı atmaktan kaçınır. Kuşkusuz, *Apology*'de Sokrates ölüm cezasına çarptırılacağını sezinleyip, tıpkı yeryüzünde yaptığı gibi ölüler diyarında da geçmişin gölgeleriyle yürüteceği diyaloglardan söz ettiğinde, gelecekte ortaya çıkacak olan bu diyalojik türü öngörmüş gibidir. Ama Dostoyevski'de *bir fikrin imgesinin* aksine, Sokratik diyalogda bir fikrin imgesinin *sinkretik* türde olduğunun altının çizilmesi gerekir: Sokratik diyalog döneminde soyut biçimde bilimsel veya felsefi *kavram* ile sanatsal *imge* arasındaki farklılaşma süreci henüz tamamlanmamıştı. Sokratik diyalog sinkretik bir felsefi-sanatsal tür olarak kalmıştı.

Bunlar Sokratik diyaloğun tipik özellikleridir. Bu türü, Dostoyevski'nin yapıtına uzanan Avrupa sanatsal düzyazısı ve romanının gelişim çizgisinin başlangıç noktalarından biri olarak kabul etmemizi haklı çıkarırlar.

Açıkça tanımlanmış bir tür olarak Sokratik diyalog uzun süre var olmadı, ama onun çözülme süreci içinde, Menippos yergisi de dahil olmak üzere diğer diyalojik türler ortaya çıktı. Ne var ki, Menippos yergisi kesinlikle (bazen yapıldığı gibi) sırf Sokratik diyaloğun çözülmeye uğramasının bir ürünü addedilemez çünkü kökleri *doğrudan doğruya,* belirleyici etkisi burada Sokratik diyaloğa kıyasla daha önemli olan karnavallaşmış folklara dek uzanır.

Menippos yergisinin özünü analiz etmeden önce, burada sırf bilgi kabilinden kimi ayrıntılardan söz edeceğiz.[5]

Her ne kadar bu terim özel bir türü ifade edecek biçimde ilk kez, yergilerini "Saturae menippeae" olarak adlandıran Romalı alim Varro (M.Ö. birinci yüzyıl) tarafından kullanılmış olsa da, tür adı-

5. Menippos yergisini (itkileri, tarihi ve jenerik gücüyle) konu alan iyi bir tartışma için bkz. Eugene P. Kirk'ün, *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism* adlı kitabının Giriş bölümü (New York: Garland Publishing, 1980). Bu katalogda, Bakhtin'in alıntı yaptığı metinlerin çoğuna ilişkin yararlı bilgi yer alır.

nı, kendisine klasik biçimini[6] kazandırmış olan filozof Gadara'lı Menippos'tan (M.Ö. üçüncü yüzyıl) almıştır. Ama türün kendisi epey önce doğmuştur: İlk temsilcisi muhtemelen Sokrates'in öğrencisi ve Sokratik diyalogların yazarlarından birisi olan Antisthenes'ti. Menippos yergisi Aristoteles'in çağdaşı olan ve Cicero'ya göre, (Sokratik diyalogun fantastik tarihlerle bileşiminden oluşan) *logistoricus* olarak adlandırılan benzer bir tür yaratmış olan Heraclides Ponticus tarafından da Menippos yergileri kaleme alınmıştı. Bion Borysthenes'te, yani "Dinyeper kıyılarından gelen adam"da (M.Ö. üçüncü yüzyıl) Menippos yergisinin tartışmasız bir temsilcisine zaten sahibiz. Ancak bundan sonra, türe daha kesin bir biçim kazandıran Menippos geliyor ve onun ardından da yergilerinin birçok parçası günümüze kalmış olan Varro geliyor. Klasik bir Menippos yergisi ise, Seneca'nın *Apocolocyntosis*'i, yani "Kabaklaştırma"sıdır. Petronius'un *Satirikon*'u ise bir romanın sınırlarına doğru genişleyen bir Menippos yergisinden başka bir şey değildir. Türün eksiksiz görünümüne günümüze dek bozulmadan kalmayı başaran Lucian'ın Menippos yergisiyle ulaşırız (her ne kadar türün tüm çeşitlemelerini yansıtmasa da). Apuleius'un *Metamorfozlar'ı (Altın Eşek)* (ve bu yapıtın, Lucian'ın kısa özeti sayesinde hakkında bilgi sahibi olduğumuz Yunanca kaynağı) bütün tipik özellikleri kendisinde barındıran bir Menippos yergisidir. Menippos yergisinin çok ilginç bir örneği de, "Hipokratik Roman"dır (ilk Avrupa mektup romanı). Menippos yergisinin antik aşamasındaki gelişimi Boethius'un *De Consolatione Philosophiae*'siyle doruğa çıkar. "Yunan romanı", antik ütopya romanı ve Roma yergisinin (Lucilius ve Horace) birçok çeşitlemesinde Menippos yergisi öğelerine rastlarız. Menippos yergisinin güzergâhlarında, Sokratik diyalogla genetik olarak bağlantılı birçok benzer tür gelişmiştir: taşlama (diatribe), yukarıda sözünü ettiğimiz logistoricus, kendi kendine konuşma (soliloquy), aretolojik türler[7] ve diğerleri.

6. Vergileri günümüze ulaşmamıştır, ama Diogenes Laertius başlıklarını zikreder.
7. Aretolojik türler: tanrıların ve kahramanların mucizevi eylemlerine dair öyküleme ler.

Menippos yergisi, (antik dönemin) eski Hıristiyan edebiyatını ve Bizans edebiyatını (ve onun aracılığıyla antik Rus yapıtlarını) derinlemesine etkilemiştir. Farklı biçimlerde ve farklı tür etiketleri altında, klasik-sonrası dönemlere, Ortaçağ, Rönesans ve Reformasyon ve modern dönemlere değin gelişimini sürdürmüştür; aslında şimdi bile gelişimini sürdürmektedir (bir tür olduğunun kesin bilinciyle veya böyle bir bilinçten yoksun olarak). Olağandışı bir esnekliğe sahip, Proteus kadar değişken ve başka türler üretmeye muktedir bu karnavallaşmış tür, Avrupa edebiyatlarının gelişiminde çok büyük ve henüz yeterince değerlendirilememiş bir önemi haizdir. Menippos yergisi edebiyatta karnavalesk dünya anlayışının başlıca taşıyıcılarından ve kanallarından biri olmuştur ve bugüne değin de bu özelliğini korumuştur. Taşıdığı bu öneme tekrar değineceğiz.

Şimdi, antik Menippos yergisini kısa (ve elbette eksik) olarak gözden geçirdikten sonra antikite döneminde tanımlandıkları şekliyle bu türün temel özelliklerini inceleyelim. Bu andan itibaren "Menippos yergisi"ni kısaca *menippea* olarak adlandıracağız.

1. Sokratik diyalogla karşılaştırıldığında komiklik öğesinin özel ağırlığı menippea'da genellikle daha fazladır; gerçi bu, bu esnek türün farklı çeşitlemelerinde önemli ölçüde farklılık gösterir: sözgelimi, komiklik öğesi Varro'da çok fazladır, ama Boethius'da kaybolmakta veya azalmaktadır.[8] Komiklik öğesinin kendine özgü *karnavalımsı* doğasını (sözcüğün geniş anlamıyla) aşağıda daha ayrıntılı ele alacağız.

2. Menippea, Sokratik diyalog açısından fazlasıyla tipik olan tarih ve anı tarzının kısıtlamalarından tamamen kurtulmuştur (gerçi anı biçimi zaman zaman dışsal olarak korunmaktadır); efsaneden bağımsızlaşmıştır ve hayatla dışsal bir benzerlik taşıma zorunluluğuyla kısıtlanmamaktadır. Menippea, *olay örgüsü ve felsefi yaratımın olağandışı özgürlüğü* ile karakterize olur. Menippeanın baş

8. İndirgenmiş gülme fenomeni, dünya edebiyatında önemli bir etkiyi haizdir. Bu tür gülme doğrudan dışavurulmaz, deyim yerindeyse, "gümbür gümbür çınlamaz", ama izleri bir imgenin veya bir söylemin yapısında saklı kalır ve orada saptanabilir. Gogol'u yineleyecek olursak, "dünyaya görünmeyen gülme"den söz edilebilir. Buna Dostoyevski'nin yapıtlarında rastlarız.

kahramanlarının tarihsel ve efsanevi figürler olması durumu (Diogenes, Menippos ve diğerleri), hiçbir engel oluşturmaz. Gerçekten de, tüm dünya edebiyatında fantastik olanı icat etmesi ve kullanması açısından menippeadan daha özgür olan başka hiçbir tür bulamayız.

3. Bir tür olarak menippeanın en önemli özelliği, fantastiği ve serüveni gözüpek ve sınırsız bir biçimde kullanmasının tamamen kendinden kaynaklanması, sırf fikirsel ve felsefi bir amaç tarafından gerekçelenip bu gerçeğe adanmış olmasıdır: Felsefi bir fikrin, bir söylemin, hakikatin peşindeki bilge bir insanın imgesinde cisimleşmiş bir *hakikatin* yolunun açılması ve sınanması için *olağandışı durumların* yaratılması. Fantastiğin burada hakikatin kesin *cisimleştirilmesiıie* hizmet etmediğini, daha ziyade hakikati arama, yolunu açma ve en önemlisi de *sınama* kipi olduğunu vurgulayalım. Bu amaca ulaşmak için Menippos yergisi kahramanlan cennete çıkar, hadese, yerin altındaki ölüler diyarına iner, bilinmeyen ve fantastik topraklarda gezer, olağandışı yaşam durumlarına yerleştirilirler (sözgelimi, Diogenes pazarda kendisini köle olarak satar, Peregrinus Olimpiyat Müsabakaları'nda kendisini muzafferane bir şekilde kurban eder, Eşek Lucius kendisini sürekli olağandışı durumların içinde bulur). Fantastik olan çok sık olarak bir serüven öyküsü niteliğine bürünür; bazen simgesel, hatta mistik-dinsel bir niteliğe bürünür (Apuleius'ta olduğu gibi). Ama tüm bu örneklerde de, fantastik olan, bir hakikatin ortaya çıkarılıp sınanmasından oluşan tümüyle fikirsel bir işlevin hâkimiyeti altındadır. En sınır tanımaz ve fantastik serüvenler burada, felsefi fikirle organik ve bölünmez sanatsal bir bütünlük içinde mevcuttur. Dolayısıyla, asıl söz konusu olanın, ister bireysel isterse toplumsal tipte belirli bir insan karakterinin sınanması değil, tam da bir *fikrin,* bir *hakikatin* sınanması olduğunun vurgulanması bir kez daha temel önem taşımaktadır. Bilge bir insanın sınanması, onun dünyadaki felsefi konumuna ilişkin bir sınavdır, yoksa karakterinin bu konumdan bağımsız herhangi başka bir özelliğinin sınanması değil. Bu anlamda, menippeanın içeriğinin dünyadaki bir *fikrin* veya bir *hakikatin* serüvenleri

olduğu söylenebilir; bu serüvenler yeryüzünde, yerin altındaki ölüler diyarında veya Olympos'ta geçebilir.

4. Menippea'nın çok önemli bir özelliği de, kendisinde barındırdığı özgür fantastik, simgesel, hatta zaman zaman mistik-dinsel öğenin, uç ve (bizim bakış açımızdan) olgunlaşmamış *sefalet doğalcılığıyla* olan organik birleşimidir. Yeryüzünde hakikatin serüvenleri anayollarda, genelevlerde, hırsızların batakhanelerinde, meyhanelerde, pazar yerlerinde, hapishanelerde, gizli tarikatların erotik grup seks ayinlerinde vb. gerçekleşmektedir. Buradaki fikir sefaletten korkmamak, yaşamın herhangi bir pisliğinden çekinmemektir. Fikrin insanı -bilge kişi- dünyevi kötülükle, ahlâksızlıkla, alçaklıkla ve en uç ifadesinde bayağılıkla karşı karşıya gelir. Bu sefalet doğalcılığı görünüşe göre ilk menippea örneklerinde zaten mevcuttur. Bion Borysthenes hakkında antikler çoktan, "ilk o, felsefeyi bir cariyenin alacalı bulacalı giysisine büründürmüştü" diyorlardı. Varro ve Lucian'da da epey bir sefalet doğalcılığına rastlanır. Ama sefalet doğalcılığına en kapsamlı ve en geniş ölçüde yalnızca Petronius ve Apuleius'un menippeasında, yani bir roman oluşturulacak ölçüde genişletilmiş menippealarda rastlanır. Felsefi diyalog, mağrur simge-sistemleri, serüven-fantastik ve sefalet doğalcılığının organik birleşimi, menippeanın çarpıcı özelliğidir ve Dostoyevski'ye değin romansı düzyazının diyalojik çizgisinin gelişiminin tüm müteakip evrelerinde korunmuştur.

5. Gözüpek yaratım ve fantastik öğe menippeada olağanüstü bir felsefi evrenselcilikle ve dünyayı olası en geniş ölçekte düşünme kapasitesi ile bileşir. Menippea bir "nihai sorular" türüdür. Menippeada nihai felsefi konumlar sınavdan geçirilir. Menippea adeta bir kişinin, her biri de insanın tümünü, her yönüyle bütün yaşamını içeren nihai ve belirleyici sözlerini ve edimlerini sunmaya uğraşıyor gibidir. Türün bu özelliği ilk menippea örneklerinde (Heraclides Ponticus, Bion, Teles ve Menippos'ta) özellikle gözle görünür ölçüde belirgindi, ama bazen zayıflamış biçimde olsa da türün tüm çeşitlemelerinde tipik özellik olarak korundu. Menippeaya özgü koşullar altında bizzat felsefi problem ortaya atma süreci ve biçimi,

Sokratik diyalogla karşılaştırıldığında birdenbire değişmek zorunda kalmıştı: Biraz olsun "akademik" olan (gnoseolojik* ve estetik olan) tüm problemler terk edilir, karmaşık ve kapsamlı argümantasyon tarzlarından da vazgeçilir, esas olarak yalnızca etik ve pratik bir önyargı barındıran çıplak "nihai sorunlar" kalmıştır. Tam da bu çıplaklaştırılmış "dünyadaki nihai konumlar"ın sinkrisisi (yani, bitişikliği) menippea için tipiktir. Sözgelimi, Lucian'da "Vitarum auctio"nun, yani nihai yaşam konumlarının satılışının karnavalesk-yergisel temsilini, Varro'da ideolojik denizlerde yapılan fantastik yolculukları (*Sesculixes* [Bir-buçuk Ülis]), tüm felsefi okullara yapılan gezileri (Bion'da çoktan belirgin olan) vb. buna örnek gösterebiliriz. Her tarafta hayatın nihai sorunlarının parçalanmış *pro et contra*'sına" rastlanır.

6. Menippea'nın felsefi evrenselciliğiyle bağlantılı olarak üç-düzlemli bir yapı boy gösterir: Eylem ve diyalojik sinkrisis yeryüzünden Olympos'a ve ölüler diyarına aktarılır. Bu üç-düzlemli yapı, örneğin Seneca'nın *Apocolocyntosis*'inde son derece dışsal bir görünürlükle sunulur; burada keza "eşikteki diyaloglar" da son derece dışsal bir netlikle sunulmaktadır: (Claudius'un kabul edilmediği) Olympos'un kapılarında ve ölüler dünyasının eşiğinde. Menippeanın üç-düzlemli inşası, ortaçağın dini piyesleri ve dini sahnelerinin yapısı üzerinde belirleyici bir etki yaratmıştır. "Eşikteki diyalog" türü, Ortaçağ'da komik türlerde olduğu kadar ciddi türlerde de son derece yaygındı (örneğin, cennetin kapılarında tartışan köylünün ünlü manzum masalı) ve Reformasyon edebiyatında özellikle iyi yansıtılmıştı -sözde "göksel kapılar edebiyatı" (*Himmelspforten-Literatur).* Menippea *ölüler diyarına* da büyük önem vermiştir: Burada özel bir tür, Rönesans ve on yedinci ve on sekizinci yüzyıllar Avrupa edebiyatında yaygın olan "ölülerin diyalogları" türü doğmuştur.

7. Menippea'da, antik epik ve trajediye tamamen yabancı olan

*Gnosis (Yun.): Bilgi; manevi gizemler konusunda özel bilgi ya da anlayış, V. Salman, G. Varım, S. Keser, *Ortak Kültür Sözlüğü,* Tüm Zamanlar Yayıncılık, İstanbul, 1992, s. 50.

** Lehte ve aleyhte, (y.h.n.)

özel tip bir deneysel fantastiklik boy gösterir: alışılmadık bir bakış açısından, örneğin kuşbakışı yüksek bir açıdan yapılan ve yaşamın gözlemlenen fenomenlerinin ölçeğinde köklü bir değişiklikle sonuçlanan gözlem; örneğin, Lucian'ın *Icaromenippus*'u veya Varro'nun *Endymiones*'i (çok yüksekten bir kentin yaşamına ilişkin gözlemler). Bu deneysel fantastiklik çizgisi, menippeanın tanımlayıcı etkisi altında müteakip dönemlerde de sürmüştür -Rabelais, Swift, Voltaire (*Micromegas*) ve diğerleri.

8. Menippea'da ilk kez, ahlâki-psikolojik deney olarak adlandırılabilecek şey boy gösterir: İnsanın alışılmadık, anormal ahlâki ve psişik hallerinin bir temsili -her tür delilik, çılgınlık (kaçıklık teması), bölünmüş kişilik, denetlenemez hayal kurmalar, alışılmadık rüyalar, delilik sınırlarına dayanan tutkular[9], intiharlar vb. Bu fenomenler, menippeada sırf tema olarak dar bir işlev görmezler, türün oluşumu açısından biçimsel bir önem taşırlar. Rüyalar, hayaller, delilik bir kişinin ve yazgısının epik ve trajik bütünlüğünü parçalar: kişide başka bir kişinin ve başka bir yaşamın olanakları açığa vurulur, kişi son biçimini almış olma niteliğini yitirir ve sadece tek bir şeyi ifade etmekten çıkar; kendi kendisiyle örtüşmez olur. Rüyalar epikte de yaygındır ama epikte kehanetvari, harekete geçirici, uyarıcı bir niteliğe bürünür -kişiyi yazgısının ve karakterinin sınırlarının ötesine taşımaz, bütünlüğünü zedelemez. Kuşkusuz, bir insanın bu son biçimini alamama hali, kendisiyle bağdaşmaması menippeada yine de başlangıç aşamasında ve embriyonik bir konumdadır, ama açıkça bulunmaktadır ve bir kişiye yeni bir şekilde bakmamıza olanak tanır. Bir insanın bütünlüğünün ve son şeklini almış olma niteliğinin bu şekilde yıkılması, menippea'da kişinin kendi benliğiyle kurulan (bölünmüş kişilik olasılığıyla dolu) diyalojik bir ilişki aracılığıyla kolaylaştırılır. Varro'nun manippeası *Bimarcus (Çift Marcus*[10]) bu açıdan çok ilginç bir örnektir. Varro'nun tüm menippea'larında olduğu gibi, komiklik öğesi burada çok güçlüdür. Marcus kinayeler ve mecazlar üzerine bir yapıt yazmayı vaadetmiştir,

9. *Eumertides*'de (fragmanlar) Varro, çılgınlığı ihtiraslı, doymak bilmez tutkular olarak resmeder.
10. "Çift Varro" ve "Varro Bölünmesi" olarak da bilinir.

ama verdiği bu sözü tutmaz. İkinci Marcus -yani, Marcus'un vicdanı, ikinci kişiliği) ona sürekli olarak verdiği bu vaadini hatırlatır, onu bir türlü rahat bırakmaz. Birinci Marcus vaadini yerine getirmeye çalışır ama konsantre olmayı başaramaz: Homeros'u okuyarak dikkatini başka konulara çevirir, kendi şiirlerini yazmaya başlar vs. İki Marcus arasındaki, yani bir kişi ve vicdanı arasındaki bu diyalog, Varro'da komik bir şekilde sunulur, ama bununla birlikte bir tür sanatsal keşif olarak Agustine'in *Soliloquia*'sı üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Yeri gelmişken, çift kişilik olgusunu temsil ederken Dostoyevski'nin de trajik öğenin yanı sıra bir *komiklik* öğesini daima korumuş olduğunu belirtmemiz gerekir (*Öteki*'nde ve İvan Karamazov'un şeytanla yaptığı konuşmada).

9. Skandal sahneleri, tuhaf davranışlar, yakışıksız konuşmalar ve eylemler, yani olayların genel kabul gören ve geleneksel akışı ile konuşma adapları da dahil olmak üzere yerleşik davranış ve adabımuaşeret normlarının her tür ihlali menippea açısından son derece tipiktir. Bu skandallar sanatsal yapıları gereği epik olaylar ve trajik felaketlerden keskin biçimde farklılaşır. Keza öz itibariyle komik kavgalar ve teşhirlerden de farklıdırlar. Klasik epik ve dramatik türlere tümüyle yabancı olan skandal ve tuhaflığın yeni sanatsal kategorilerinin menippea'da boy gösterdiği söylenebilir (bu kategorilerin karnavalımsı niteliğine daha sonra ayrıntısıyla değineceğiz). Skandallar ve tuhaflıklar (olağandışılıklar) dünyanın epik ve trajik bütünlüğünü yok eder, insan ilişkilerinin ve olayların sabit, değişmez normal akışını ihlal eder, insan davranışını kendisini önceden belirleyen normlardan ve güdülenimlerden özgürleştirir. Skandallar ve olağandışı sahneler, yeryüzündeki sahneleri (örneğin, Petronius'ta kamusal alanlarda, otelde, hamamda patlak veren skandallar) olduğu kadar Olympus'ta tanrıların buluşmalarını da (Lucian, Seneca, Julián the Apostate ve diğerlerinde) doldurur. "Yakışıksız söz" de menippea için bir hayli tipiktir -alaycı açık sözlülüğünden ötürü veya kutsal bir şeyin maskesini saygısızca düşürmesinden ötürü veya adabımuaşereti kabaca çiğnemesinden ötürü yakışıksızdır bu söz.

10. Menippea keskin tezatlar ve zıt kavramlardan oluşan kombinasyonlarla doludur: erdemli orospular, bilgenin gerçek özgürlüğü ve kölece konumu, köle olan bir imparator, ahlâksal çöküntüler ve arınmalar, lüks ve yoksulluk, soylu haydut vb. Menippea, ani geçişler ve değişikliklerden, iniş çıkışlardan, yükselip düşmelerden, mesafeli ve bölünmüş şeylerin beklenmedik bir araya gelişlerinden, her tür uygunsuz birleşmeden hoşlanır.

11. Menippea, düşler veya bilinmedik topraklara yapılan geziler biçiminde bünyesine kattığı *toplumsal ütopya* öğelerine sık sık yer verir; menippea bazen tamamen bir ütopya romanına dönüşür (Heraclides Ponticus'un *Abaris*'i). Söz konusu bu ütopya öğesi, türün tüm diğer öğeleriyle organik olarak bileşir.

12. İç içe geçmiş türlerin yaygın kullanımı menippea'nın tipik bir özelliğidir: uzun öyküler (novella), mektuplar, tumturaklı söylevler, sempozyumlar vb.; düzyazı ve şiir söyleminin harmanlanması da tipiktir. İç içe geçmiş türler yazarın nihai konumundan muhtelif uzaklıklarda, yani çeşitli derecelerde parodileştirme ve nesneleştirmeyle sunulur. Dize kısımları neredeyse her zaman belli derecede bir parodileştirmeyle sunulur.

13. İç içe geçmiş türlerin mevcudiyeti, menippea'nın çok-biçemli ve çok-titremli mahiyetini pekiştirir; burada kaynaşmakta olan, edebiyatın malzemesi olarak dünyayla kurulan yeni bir ilişkidir, sanatsal düzyazının tüm diyalojik gelişim çizgisi için tipik bir ilişkidir bu.

14. Son olarak, menippea'nın son tipik özelliğinden söz edelim: güncel ve revaçta olan konulara yönelik ilgisi. Bu, dönemin ideolojik konularını kesin bir biçimde yansıtan antikitenin kendine özgü bir tür "gazetecilik" türüdür. Bir örnek olarak Lucian'ın yergileri o dönemin eksiksiz bir ansiklopedisini oluşturur: Çeşitli felsefi, dinsel, ideolojik, bilimsel ekollerle ve Lucian'ın döneminin eğilimleri ve akımlarıyla aleni ve üstü kapalı polemiklerle doludur; çağdaş veya yakın tarihte ölmüş kamusal simaların imgeleriyle, toplumsal ve ideolojik yaşamın tüm alanlarından "düşünce ustaları"nın imge-

leriyle (kendi isimleri veya kisveler altında) doludur; devrin büyük ve küçük olaylarına dair imalarla doludur; gündelik yaşamın gelişimindeki yeni yönelimlere el atarlar; toplumun tüm katmanlarında yeni yeni türeyen tipleri açığa vururlar vb. Evrilmekte olan çağdaş yaşamın genel havası ve yönelimini çözmeye ve değerlendirmeye çalışan bir tür *Yazarın Günlüğü* niteliğini taşırlar. Bir bütün olarak ele alındığında Varro'nun yergileri (her ne kadar, karnavalesk-komik öğe belirgin bir biçimde ağır bassa da) tam da böylesi bir *Yazarın Günlüğü*'nü oluşturmaktadır. Aynı tipik özelliğe, Petronius'ta, Apuleius'ta ve diğerlerinde de rastlarız. Gazetecilikvari bir nitelik, propaganda yazısı veya feuilleton (gazete makalesi) havası, güncel konulara yönelik belirgin bir ilgi menippea'nın tüm temsilcileri için az ya da çok tipiktir. Bu son özellik türün tüm diğer özellikleriyle organik bir bileşim oluşturur.

Yukarıda sıralananlar menippea'nın temel tür özellikleridir. Görünüşte son derece heterojen olan tüm bu özelliklerin organik bir bütünlük taşıdıklarını, bu türün derin bir bütünlüğü olduğunu bir kez daha vurgulayalım. Menippea, antik "uygunluk" fikrini ("güzellik", "soyluluk") oluşturan etik normların yıkıldığı bir sırada ulusal efsanenin çoktan bozulmakta olduğu bir dönemde, dünya görüşüne dair "nihai sorulara" ilişkin tartışmaların halkın tüm katmanları arasında gündelik kitlesel bir fenomene dönüşüp insanların bir araya geldiği her zaman ve her yerde -pazar yerlerinde, sokaklarda ve ana caddelerde, meyhanelerde, hamamlarda, gemilerin güvertelerinde vs - cereyan ettiği bir sırada sayısız ve heterojen dini ve felsefi okullar ve akımlar arasında şiddetli tartışmaların yaşandığı bir dönemde şekillenmişti; filozof, bilge (kinik, stoik, epikürcü) veya ermiş simaları veya mucize yaratıcısı siması tipik bir nitelik kazandığında ve bu simalara, Ortaçağ'da manastırların en bol olduğu dönemde rahip simasıyla karşılaşıldığından daha fazla rastlandığı bir dönemde şekillenmişti. Yeni bir dünya dininin, Hıristiyanlığın, hazırlık ve oluşum dönemiydi bu.

Bu devrin diğer yönü ise, bir kişinin yaşamda sahip olabileceği tüm dışsal konumların değerinin düşürülmesi, kör yazgının istekleri uyarınca bu dışsal konumların dünya tiyatrosunun sahnelerinde

oynanan *rollere* dönüştürülmesiydi (Epictetus ve Marcus Aurelius'ta bu konuda derin bir felsefi farkındalık bulunmaktadır, edebi düzlemde aynı farkındalığa Lucian ve Apuleius'ta rastlanır). Bu, bir insanın ve yazgısının epik ve trajik bütünlüğünün yıkılmasına yol açmıştır.

Dolayısıyla, menippea türü belki de dönemin tipik özelliklerinin en eksiksiz dışavurumudur. Bu türde, yaşamın içeriği, öğelerinin tümünün çözülmez bir biçimde birbirine bağlanmasını garantileyen *içsel bir mantık* barındıran dengeli bir biçim kalıbına dökülür. Bu sayede, menippea türü, Avrupa'nın romansı düzyazısının gelişiminin tarihinde böylesine yoğun bir etkiye sahip olabilmiştir.

Menippea türü bir yandan içsel bir bütünlüğe sahipken, aynı zamanda da dışsal esnekliğe, benzer küçük türleri kendisinde barındırma ve bütünleştirici bir öğe olarak diğer büyük türlere sızabilmeye yönelik kayda değer bir kapasiteye de sahiptir.

Dolayısıyla, menippea taşlama (diatribe), kendi kendine konuşma (solliloquy), sempozyum gibi küçük türleri kendi bünyesinde toplar. Bu türlerin hepsi de, insan yaşamı ve insan düşüncesine yönelik yaklaşımlarının dışsal ve *içsel diyalojikliği* açısından birbirlerine benzer.

Taşlama, genellikle olmayan bir muhatapla girilen bir konuşma biçiminde yapılanan -ve tam da konuşma ve düşünme sürecinin diyalojikleşmesiyle sonuçlanan- içsel olarak diyalojikleşmiş retorik bir türdür. Antikler taşlamanın kurucusunun, menippea'nın da kurucu olan Bion Borysthenes olduğunu kabul eder. Antik Hıristiyan vaazının türe ilişkin özellikleri üzerinde belirleyici bir etki sahibi olanın, klasik retorik değil tam da taşlama olduğuna dikkat edilmesi gerekir.

Kendi kendiyle konuşma türü ise, kişinin kendi benliğiyle kurulan diyalojik bir ilişkiyle tanımlanır. Bu, kişinin kendi kendisiyle girdiği bir tartışmadır. Sokrates'in öğrencisi ve belki de bir menippea yazarı olan Antisthenes, kendi felsefesinin en büyük başarısını "kişinin kendi benliği ile diyalojik olarak iletişim kurabilme becerisi" olarak görüyordu." Epictetus, Marcus Aurelius ve Augustine

11. Diogenes Laertius, *Lives of the Eminent Philosophers,* VI. 6-8 Antisthe-

bu türün önemli ustalarıydı. Türün merkezinde ise, pasif kişisel gözlemle ulaşılamayan, yalnızca lirik, epik ve trajik insan imgelerinin merkezinde yatan benliğe dair görüşlerin naif bütünlüğünü yıkan *kişinin kendi benliğine yönelik aktif bir diyalojik yaklaşım* aracılığıyla ulaşılabilen *içteki insanın* -kişinin kendi benliğinin- keşfedilmesi yatıyordu. Kişinin kendisine yönelik diyalojik bir yaklaşım, benlik imgesinin dış kabuğunu, diğer insanlar için var olan ve bir kişinin (başkalarının gözündeki) dışsal değerini belirleyen, özbilincin saflığına gölge düşüren kabuğu parçalar.

Bu türlerin her ikisi de -taşlama ve kendi kendiyle konuşma- menippea'nın yörüngesinde gelişmiş, menippea ile dokunmuş ve menippea'nın parçası olmuştur (özellikle Roma topraklarında ve Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde).

Sempozyum ise, Sokratik diyalog dönemi boyunca zaten var olan (bunun örneklerine Platon ve Ksenophanes'te rastlanır), ama ancak müteakip dönemlerde eksiksiz ve çok yönlü gelişimini sürdüren bir şölen diyalogudur. Diyalojik şölen söylemi (başlangıçta kült tarzında) özel ayrıcalıklara sahiptir: belirli bir özgürlük, rahatlık ve içli dışlılık, belirli bir açık sözlülük, tuhaflık, zıt değerler barındırma hakkına; yani, başka bir deyişle, tek bir söylemde övgü ve yerginin, ciddi ve komiğin bir bileşimidir. Sempozyum doğası gereği tümüyle karnavalımsı bir türdür. Menippea bazen doğrudan doğruya sempozyum biçiminde sunulur (göründüğü kadarıyla bu Menippos'a dek uzanır; Varro'nun yergilerinden üçü sempozyum olarak ifade edilmiştir ve Lucian ile Petronius'ta sempozyum öğelerine rastlanmaktadır).

Daha önce de belirttiğimiz üzere menippea, büyük türlere sızıp onları belirli bir dönüşüme tabi tutma kapasitesine sahiptir. Dolayısıyla, menippea'nın öğeleri "eski Yunan romanları"nda saptanabilir. Sözgelimi, Efesli Ksenophanes'in *Efes Masalları*'nda yer alan belirli imgeler ve episodlar, kendilerine has farklı bir menippea havası taşır. Toplumun en alt tabakaları, sefalet doğalcılığı havasında

nes'ten. R. D. Hicks'in çevirisinde *(Loeb,* cilt II), bu Yunanca cümle "kendimle zıtlaşma becerisi" şeklinde tercüme edilmiş, ama fiil aynı zamanda, bağdaşmak, birleşmek, arkadaşlık etmek, düşüp kalkmak, münakaşaya tutuşmak ve müridi olmak anlamlarına da geliyor.

temsil edilir: hapishaneler, köleler, hırsızlar, balıkçılar vb. Bu türde yer alan diğer romanlar ise, içsel bir diyalojiklikle, parodi ve indirgenmiş gülme öğesi ile karakterize olur. Menippea'nın öğeleri, aretolojik türe ait yapıtlar (örneğin, Philostratus'un *Tyana'lı Apollonius'un Yaşamı)* kadar, antikitenin ütopya yapıtlarına da sızar. Menippea'nın diğer türlere nüfuz etmeye yönelik dönüştürücü gücü, ayrıca eski Hıristiyan edebiyatının anlatı türleri üzerinde de önemli bir etkiye sahip olmuştur.

Menippea ve menippea'yla bağlantılı benzeri türlerin tür özelliklerini tanımlamaya yönelik betimlememiz, Dostoyevski'nin yapıtlarının tür özelliklerini tanımlarken söylenebileceklerle çarpıcı bir benzerlik taşımaktadır (örneğin, bkz. s. 211-212'de alıntıladığımız Grossman'ın verdiği tanım). Aslında, menippea'nın tanımlayıcı özelliklerinin tümüne (kuşkusuz, uygun değişiklikler ve çetrefilleşmelerle) Dostoyevski'de de rastlarız. İşin doğrusu, bu tamamen aynı tür dünyasıdır, her ne kadar menippea'nın gelişiminin ancak *başlangıç* aşamasında bulunsa ve Dostoyevski'de *doruğuna* ulaşsa da. Ama biliyoruz ki, bir türün başlangıcı, yani arkaiklik aşaması, türün gelişiminin en yüksek aşamalarında da yeni biçimlerde korunur. Dahası, bir tür ne denli gelişirse, biçimi de o denli karmaşıklaşır ve geçmişini de o denli iyi ve eksiksiz anımsar.

Peki ama bu, Dostoyevski'nin *doğrudan doğruya* ve *bilinçli olarak* antik menippea'dan yola çıktığı anlamına mı gelir? Kuşkusuz hayır. Dostoyevski hiçbir anlamda antik türlerin takipçisi değildir. Dostoyevski belirli bir tür geleneğinin, kendi dönemiyle kesiştiği noktada bu geleneğe bağlanır, her ne kadar (antik halka da dahil olmak üzere) bu gelenek zincirinde yer alan geçmiş halkalar az ya da çok Dostoyevski'nin bilgisi dahilinde ve yakın olsa da (Dostoyevski'nin tür kökenleri sorununa daha sonra döneceğiz). Bir ölçüde paradoksal bir deyişle, antik menippea'nın kendine özgü özelliklerini muhafaza etmiş olanın Dostoyevski'nin öznel belleği değil tam da Dostoyevski'nin içinde çalıştığı türün nesnel belleği olduğu söylenebilir.

Menippea'nın tür özellikleri Dostoyevski'nin yapıtlarında yalnızca dirilmekle kalmaz, *yenilenir* de. Dostoyevski bu tür potansi-

yelinden yaratıcı biçimde yararlanırken, antik menippea yazarlarından büyük ölçüde ayrılır. Antik menippea, felsefi ve toplumsal sorunları ortaya serme tarzı açısından, kendi sanatsal nitelikleri açısından Dostoyevski'ye kıyasla basit ve solgundur. Aralarındaki en önemli farklılık ise, antik menippea'nın henüz *çokseslilik*'ten habersiz oluşudur. Menippea tıpkı Sokratik diyalog gibi, çokseslilliğin ortaya çıkabilmesi için gerekli olan belirli tür koşullarını hazırlayabilir yalnızca.

Şimdi, daha önce sözünü etmiş olduğumuz karnaval ve edebiyatın karnavallaşması sorununa eğilmemiz gerekiyor.

Karnaval sorunu (tüm farklı şenlikler, eğlenceler, ritüeller ve karnavalesk biçimlerin toplamı anlamında) -karnavalın özü, ezeli düzen ve insanın ezeli düşüncesindeki derin kökenleri, sınıflı toplum koşulları altında geçirdiği gelişim süreci, olağandışı yaşama gücü ve ölümsüz cazibesi- kültür tarihindeki en karmaşık ve en ilginç sorunlardan biridir. Bunu burada değerlendiremeyiz kuşkusuz. Bizim açımızdan konuyla ilgili olansa, temelde yalnızca karnavallaşma sorunu, yani başka bir deyişle, karnavalın edebiyat üzerindeki ya da daha doğru bir deyişle edebi tür üzerindeki belirleyici etkisidir.

Kuşkusuz, karnavalın kendisi (bir kez daha yineleyelim: karnaval tipi tüm farklı eğlencelerin toplamı anlamında) edebi bir olgu değildir. Ritüel tarzında *bağdaştırmacı bir debdebeli gösteridir.* Bir biçim olarak çok karmaşık ve değişkendir, genel bir karnavalesk temelde döneme, halka ve tekil eğlenceye bağlı olarak muhtelif çeşitlemeler ve nüanslara yol açar. Karnaval -kapsamlı ve karmaşık kitlesel eylemlerden tekil karnaval jestlerine kadar çeşitlilik arz eden- somut biçimde bedensel zevkler çağrıştıran sembolik biçimlerle örülmüş bir dil kullanır. Bu dil, farklılaşmış ve hatta (herhangi bir dilde olduğu gibi) eklemli bir tarzda, birleşik (ama karmaşık) bir karnavalesk dünya duygusuna anlatım kazandırdı, bu dünyanın biçimlerine sızdı. Bu dil, eksiksiz ve yeterli hiçbir şekilde sözel bir dile, hatta bunu bir yana bırakalım bir soyut kavramlar diline tercüme edilemez, ama somut olarak bedensel zevkler çağrıştıran doğası ile ortak bir yönü olan bir sanatsal imgeler diline belli ölçüde ak-

tarılması söz konusu olabilir; yani, edebiyatın diline aktarılabilir. Karnavalın edebiyatın diline bu aktarımını, edebiyatın karnavallaşması olarak adlandırıyoruz. Bu aktarımın bakış açısından hareketle, karnavalın tekil yönlerini ve tipik özelliklerini saptayıp inceleyeceğiz.

Karnaval, sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayrım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır, karnaval edimine herkes katılır. Karnaval izlenmez, hatta daha doğru bir dille icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde *yaşarlar,* karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar; yani, *karnavalesk bir yaşam* sürerler. Karnavalesk yaşam *alışıldık* seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de, bir ölçüde "ters yüz edilmiş bir yaşam"dır, "dünyanın tersine çevrilmiş tarafı"dır ("*monde â l'envers").*

Sıradan, yani karnavalesk-olmayan yaşamın yapısı ve düzenini belirleyen yasalar, yasaklar ve kısıtlamalar, karnaval boyunca askıya alınır: askıya alınanların başında da, hiyerarşik yapı ve bu yapıyla bağlantılı tüm korkutup sindirme, hürmet, dindarlık ve adabımuaşeret biçimleri gelir -yani, sosyo-hiyerarşik eşitsizlikten veya insanlar arasındaki (yaş da dahil olmak üzere) herhangi başka bir eşitsizlik biçiminden kaynaklanan her şey. İnsanlar arasındaki tüm *mesafeler* askıya alınır ve özel bir karnaval kategorisi yürürlüğe girer: *insanlar arasında özgür ve içli dışlı, teklifsiz, samimi, sıcak bir temas.* Bu, karnavala özgü dünya anlayışının çok önemli bir boyutudur. Hayatta geçirgen olmayan hiyerarşik engellerle birbirinden ayrılan insanlar karnaval meydanında özgür ve teklifsiz bir temasa girerler. Sıcak, samimi temas kategorisi keza, kitlesel eylemlerin özel örgütlenme şeklinden, özgür karnaval jestlerinden ve sakınmasız karnavalesk sözden de sorumludur.

Karnaval, karnavalesk-olmayan yaşamın tüm güçlü sosyo-hiyerarşik ilişkilerine karşı somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran, yarı-gerçek yarı-oyunsu bir biçimde *bireyler arasında yeni bir karşılıklı ilişki tarzının* sahnelenme yeridir. Kişinin davranışı, jesti ve söylemi, karnavalesk olmayan yaşamda kendilerini tümüyle tanımlayan tüm hiyerarşik konumların (toplumsal zümre, tabaka, yaş,

mülk) otoritesinden kurtarılmakta ve böylece, karnavalesk olmayan yaşamın bulunduğu noktadan bakıldığında tuhaf ve yakışıksız hale gelmektedir. *Tuhaflık,* organik olarak teklifsiz temas kategorisiyle bağlantılı olan karnavala özgü dünya duygusunun özel bir kategorisidir; somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran bir biçimde, insan doğasının gizli yönlerinin kendilerini açığa vurup ifade etmelerine olanak tanır.

Karnavala özgü dünya anlayışının teklifsizlikle, samimiyetle bağlantılı üçüncü bir kategorisi daha bulunmaktadır: *karnavalesk mésalliances (uygunsuz birleşmeler).* Özgür ve teklifsiz bir tutum her şeyi kaplamaya başlar: tüm değerleri, düşünceleri, fenomenleri ve şeyleri. Daha önce kendi içine kapalı, bütünlüksüz olan ve karnavalesk olmayan hiyerarşik bir dünya görüşüyle birbirleri arasına mesafe konulmuş olan her şey, karnavalesk temaslara ve bileşimlere çekilmektedir. Karnaval, kutsalı cismani olanla, yüceyi aşağı olanla, önemliyi önemsizle, bilgeliği aptallıkla bir araya getirir, bileştirir, ilişkilendirir ve bütünleştirir.

Bununla bağlantılı dördüncü bir karnavalesk kategori daha bulunmaktadır: *saygısızlık* (profanation): karnavalesk küfürler, tüm bir karnavalesk küçük düşürme ve yeryüzüne indirme sistemi, yeryüzü ve bedenin üretken gücüyle bağlantılı karnavalesk müstehcenlikler, kutsal metinlere ve deyişlere ilişkin karnavalesk parodiler vs.

Karnavala özgü kategoriler eşitlik ve özgürlüğe, her şeyin karşılıklı bağlantılı oluşuna veya karşıtların birliğine dair *soyut düşünceler* değildir. Bunlar, bizzat yaşam biçiminde deneyimlenen ve oynanan, somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran ritüel-törensel "düşünceler"dir, Avrupa insanının en geniş kitleleri arasında binlerce yıldır kaynaşmış ve hayatta kalmış olan "düşünceler"dir. Edebiyat üzerinde böylesine yoğun bir şekilde *biçimsel, tür-oluşturucu* bir etki sahibi olabilmelerinin nedeni de budur.

Bu karnaval kategorileri ve her şeyden önce de, insan ile dünyanın özgürce içli dışlı kılınma kategorisi binlerce yıldır edebiyata, özellikle de romansı düzyazının diyalojik gelişim çizgisine aktarılmıştır. Teklifsizleştirme epik ve trajik mesafenin yıkılmasını ve

temsil edilen tüm malzemelerin bir teklifsiz temas mıntıkasına aktarılmasını kolaylaştırmıştır; olay örgüsü ve olay örgüsü durumlarının örgütlenmesine önemli ölçüde yansımıştır, (yüksek türlerde imkânsız olan) yazarın karakterlere göre konumunun özel teklifsizliğini belirlemiştir; uygunsuz birleşmeler ve saygısızlığa dayalı küçük düşürme mantığını getirmiştir; son olarak, tam da edebiyatın sözel biçemi üzerinde güçlü bir dönüştürücü etkiye sahip olmuştur. Tüm bunlar, menippea'da son derece belirgin bir biçimde zaten görülmektedir. Buna daha sonra döneceğiz, ama önce karnavalın diğer birçok boyutuna, en önemlisi de *karnaval edimlerine* eğilmeliyiz.

Birincil karnaval edimi, *karnaval kralının gülünç bir şekilde tahta çıkarılması ve ardından tahttan indirilmesidir.* Bu ritüele şu ya da bu biçimde, karnaval tarzındaki tüm eğlencelerde rastlanabilir; en ince işlenmiş biçimlerinde -Satürn bayramı, Avrupa deliler karnavalı ve festivali (bu sonuncusunda, kral yerine kilisenin statüsüne bağlı olarak sahte papazlar, piskoposlar veya papalar seçilir); daha az incelikli bir biçimde ise, bu tip tüm diğer şenlikler, kısa ömürlü kral ve kraliçelerin seçildiği festival şölenleri.

Bir kralın tahtından indirilmesine ilişkin bu ritüel ediminin altında, tam da karnavala özgü dünya anlayışının özü yatmaktadır *-değişim ve değişiklikler, abartılı ölüm ve yenilenme duygusu* (pathos). Karnaval, tümüyle yok edici ve tümüyle yenileyici zamanın şenliğidir. Karnavalın temel kavramı böyle anlatılabilir. Ama bir kez daha vurgulayalım: Bu, soyut bir düşünce değil, ritüel ediminin somut olarak bedensel zevkler çağrıştıran biçimlerinde (ister deneyimlenerek ister oynanarak) ifade edilen canlı bir dünya anlayışıdır.

Tahta çıkarma/tahttan indirme, değişme-yenilenmenin kaçınılmazlığı ve aynı zamanda yaratıcı gücünü, tüm yapı ve düzenlerin, tüm otorite ve tüm (hiyerarşik) konumların *neşeli göreliliğini* ifade eden ikici bir çift anlamlı ritüeldir. Tahta çıkarma zaten içkin bir tahttan indirme fikrini kapsamaktadır: daha en baştan çift anlamlıdır. Sonuçta, tahta geçirilen kahraman da, gerçek bir kralın zıttı, bir köle veya bir soytarıdır; bu edim, adeta, karnavalın tersyüz edilmiş dünyasını açmakta ve kutsamaktadır. Tahta çıkarma ritüelinde, ger-

çek teşrifatın tüm yönleri -yeni seçilen krala verilen otorite sembolleri ve üzerine giydirilen kıyafet- tamamen çift anlamlıdır ve neşeli bir görelilik görünümü kazanırlar; neredeyse sahne dekorları halini alırlar (her ne kadar törensi sahne dekorları olsalar da); simgesel anlamları iki düzeyli olur (gerçek iktidar simgeleri olarak yani, karnavalesk-olmayan dünyada tek-düzeyli, mutlak, önemli ve değişmez biçimde ciddidir). Daha en başından itibaren, tahta geçirme edimi tahttan indirmeye göz kırpmaktadır. Bu, tüm karnaval simgeleri için böyledir; kendilerinde daima bir olumsuzlama perspektifi (ya da tersini) barındırırlar. Doğum ölümle ve ölüm de yeni bir doğumla doludur.

Tahttan indirme ritüeli adeta taç giyme törenini tamamlamaktadır ve ondan ayırılamaz (yineliyorum: bu, ikici bir ritüeldir). Tahttan indirmede de, zaten yeni bir tahta çıkarma göz kırpmaktadır Karnaval bizzat değişimi, tam da yer değiştirilebilirlik sürecini kutsamaktadır, yoksa yeri alınan birimi değil. Tabir caizse, karnaval tözsel değil işlevseldir. Hiçbir şeyi mutlaklaştırmaz, bunun yerine, her şeyin neşeli göreliliğini dile getirir. Tahttan indirme ritüelinin teşrifatı (özel düzeni ve kuralları), tahta çıkarma ritüelinin karşıtı olarak konumlandırılır: kraliyet giysileri ve takıları, tahttan indirilen kraldan alınır, hükümdârlığı sona ermiştir, ayrıca diğer otorite simgeleri de geri alınır, alay edilip dövülür. Tahttan indirme teşrifatının tüm simgesel yönleri ikincil ve pozitif bir anlam düzeyi edinir -çıplak, mutlak olumsuzlama ve yıkım değildir (mutlak olumsuzlama, tıpkı mutlak onaylama gibi, karnavala yabancı bir şeydir). Ayrıca, tam da bu tahttan indirme ritüelinde, karnavala özgü bir değişimler ve yenilenmeler pathos'u, yapıcı ölüm imgesi özel bir netlikle doğar. Dolayısıyla, tahttan indirme ritüeli edebiyata en sık aktarılan ritüel oldu. Ama bir kez daha yineleyelim, tahta çıkarma ve tahttan indirme birbirinden ayrı düşünülemez, ikicidir ve birbirlerine geçer; herhangi bir mutlak kopukluk durumunda, karnavala özgü anlamlarını tümüyle yitirirler.

Karnavalesk tahta çıkarma/tahttan indirme edimi kuşkusuz, (karnavala özgü dünya mantığıyla birlikte) karnaval kategorilerine nüfuz eder: özgür ve teklifsiz temas (tahttan indirmede bu çok be-

lirgin biçimde tezahür eder), karnavala özgü uygunsuz birleştirimler (köle-kral), saygısızlık (yüksek otorite simgeleriyle oynanması) vb.

Her ne kadar son derece ilginç olsalar da, tahta çıkarma/tahttan indirme ritüelinin ayrıntılarına burada girmeyeceğiz, keza bu ritüelin dönemden döneme ve karnaval tarzında muhtelif şenliklerde sergilenen farklı çeşitlemelerini de ele almayacağız. Ayrıca, karnavalın çeşitli aksesuar ritüellerini, örneğin kılık değiştirmeyi -yani, kıyafet ve yaşamdaki konum ve yazgıların karnavalesk değişimlerini- analiz etmeyeceğiz; aynı şekilde, karnavalesk gizemleştirmeleri, kansız karnaval savaşlarını, söz *agon*'larını[12] ve söz düellolarını, armağan alıp vermeleri (karnavalesk ütopyanın bir boyutu olarak bolluk) vb. de irdelemeyeceğiz. Keza bu ritüeller de, tekabül eden olay örgüleri ve olay örgüsü durumlarına simgesel derinlik ve ikirciklilik kazandırarak, neşeli bir görelilik, karnaval hafifliği ve değişim hızı kazandırarak edebiyata aktarılmıştır.

Ama kuşkusuz tahta çıkarma/tahttan indirme ritüeli, edebi-sanatsal düşünme biçimi üzerinde son derece büyük ve önemli bir etki sahibi olmuştur. Bu ritüel, sanatsal imgeler ve tüm yapıtlar için bir *tahttan indirme tipinde* özel bir yapıyı, tahttan indirmenin temelde ikircikli (zıt değerler barındıran) ve iki düzeyli olduğu bir yapıyı belirlemiştir. Şayet karnavala özgü ikirciklilik, bu tahttan indirme imgelerinden kazınacak olursa, bu imgeler bozularak ahlâki veya sosyo-politik türde tümüyle negatif bir *ifşaya* dönüşüyor, tek düzeyli bir hal alıp, sanatsal niteliklerini yitiriyor ve çıplak, sıradan bir haberciliğe dönüşüyorlardı.

Karnaval imgelerinin ikircikli mahiyetini bir kez daha ayrıntısıyla ele almamız gerekiyor. Tüm karnaval imgeleri ikicidir; kendilerinde değişim ve krizin her iki kutbunu da birleştirirler: doğum ve ölüm (hamile ölü imgesi), hayır duası ve beddua (ölüm ve yeniden doğumu eşanlı olarak dileyen kutsayıcı karnaval bedduaları), övgü ve yergi, gençlik ve yaşlılık, üst ve alt, bir şeyin dışyüzü ve içyüzü, aptallık ve bilgelik. Tezatlıkları nedeniyle (yüksek/alçak, kalın/ince

12. Agon: Yunanca "yarışma". Agon, Yunan piyesinde, her biri koronun yarısınca desteklenen iki baş kahramanın söz düellosuna girdiği kısımdır.

vs.) veya benzerlikleri nedeniyle (çiftler/ikizler) seçilen imge çiftleri karnavalesk düşünce açısından çok tipiktir. Ayrıca, eşyaların ters biçimlerde kullanılması da aynı şekilde tipiktir: giysilerin ters yüz edilip giyilmesi (veya tersten giyilmesi), pantolonun kafaya geçirilmesi, başa şapka yerine tabak giyilmesi, ev aletlerinin silah olarak kullanılması vs. Bu, karnavalesk *tuhaflık* kategorisinin özel bir örneğidir, alışıldık ve genel olarak kabul edilen durumların ihlal edilmesi, yaşamın alışıldık tekdüzeliğinden çekilip çıkarılmasıdır.

Ateş imgesi de karnavalda son derece ikircikli, çift anlamlıdır. Dünyayı eşanlı olarak yıkan ve yenileyen ateştir. Avrupa karnavallarında hemen her zaman, "cehennem" olarak adlandırılan özel bir yapı bulunmaktadır (genellikle aşırı gösterişli olası her tür karnaval zımbırtısıyla süslenmiş bir araç) ve karnavalın sonunda bu "cehennem", muzafferane bir şekilde tutuşturulur (bazen bu karnaval "cehennemi"yle bir bereket sembolü arasında ikircikli bir bağ kurulur). "Moccoli" ritüeli Roma karnavalları için tipiktir: karnavala katılan herkesin elinde bir mum vardır ve insanlar "Sia ammazzato!" ("Sana Ölüm!") diye bağırarak birbirlerinin mumlarını söndürmeye çalışırlar. Goethe, Roma karnavallarına ilişkin ünlü tasvirinde *(Italienische Reise*'de)[13] karnaval imgelerinin arkasındaki derin anlamı ortaya çıkarmaya çalışırken, son derece sembolik küçük bir sahneden söz eder: "Moccoli" sırasında küçük bir oğlan "Sia ammazzato il Signore Padre!" ["Ölüm sana, Saygıdeğer Babam!"] diye şen bir karnaval haykırışıyla babasının mumunu söndürür.

Karnaval *gülmesi* de son derece ikirciklidir. Kalıtsal olarak, ritüel gülmesinin en antik biçimleriyle bağlantılıdır. Ritüele özgü gülme daima daha yüksek bir şeye yönelmiştir: Güneş (en büyük tanrı), diğer tanrılar, en yüce dünyevi otorite küçük düşürülüp *kendilerini yenilemeye* zorlanmak üzere alaya alınır. Ritüel gülmesinin tüm biçimleri, ölüm ve yeniden doğuşla, üretken edimlerle, üretken güç simgeleriyle bağlantılıdır. Ritüel gülmesi, güneşin yaşamındaki *krizlere* (gün dönümü), bir tanrının veya tanrıçanın yaşamındaki

13. J. W. Goethe, *Italian Joumey,* çev. W. H. Auden ve Elizabeth Mayer (Londra: Collins, 1962). Bkz. Üçüncü Kısım (Ocak 1788), "The Roman Carnival" (Roma Karnavalı) ve özellikle de "Moccoli", s. 467-69 başlıklı bölümce.

krizlere, dünyanın ve insanların yaşamındaki krizlere verilen bir tepkidir (cenazedeki gülüş). Ritüel gülmesinde istihza eğlenceyle kaynaşır.

Gülmenin daha yüksek, yüce bir şeye (bir tanrıya veya bir otoriteye) yöneltilmesine ilişkin bu antik törensel uygulama, gülmenin antikite ve Ortaçağ'da taşıdığı ayrıcalıkları tanımladı. Ciddi biçimleriyle müsamaha gösterilmeyen pek çok şeye, gülme biçimiyle izin veriliyordu. Ortaçağ'da gülmeye tanınan meşru izin kapsamında "parodia sacra" (yani, kutsal metinler ve ritüellerin parodisi) mümkün olabiliyordu.

Karnavalesk gülme de benzer şekilde daha yüksek, yüce bir şeye yönelmiştir -otoritelerin ve hakikatlerin değişimine, dünya düzenlerinin değişimine. Gülme, değişimin her iki kutbunu da kucaklar, tam da değişim süreciyle, bizzat *krizle* ilgilenir. Ölüm ve yeniden doğuş, olumsuzlama (aptalca sırıtma) ve onaylama (neşeli gülüş) karnavala özgü gülme ediminde bileşir. Son derece evrensel bir gülmedir bu, dünyaya dair bütünlüklü bir bakış açısı içeren bir gülmedir. İkircikli karnaval gülüşünün kendine özgü niteliği böyledir.

Gülmeyle bağlantılı başka bir soruna daha değineceğiz *-parodinin* karnavalımsı mahiyeti. Daha önce de dikkat çektiğimiz üzere, parodi Menippos yergisinde ve genelde de tüm karnavallaşmış türlerde vazgeçilmez, temel bir öğedir. Saf türlere (epik, trajedi) organik olarak yabancıdır; karnavallaşmış türlere ise aksine, organik olarak içkindir. Antikitede parodi ile karnavala özgü bir dünya anlayışı arasında kopmaz bir bağlantı vardı. Parodileştirme *tahttan indirici bir benzerin* yaratılmasıdır; aynı dünyanın iç yüzünün ortaya çıkarılması, ters yüz edilmesidir. Bu nedenle, parodi ikirciklidir. Antikite temelde her şeyi parodileştirmiştir: Örneğin, satir tiyatrosu başlangıçta, kendisini önceleyen trajik üçlünün parodik ve gülen yüzüydü. Kuşkusuz, parodi burada, parodileştirilen nesnenin alenen reddi değildi. Her şey kendi parodisini, yani kendi gülme boyutunu barındırmaktadır, çünkü her şey ölüm aracılığıyla yeniden doğar ve yenilenir. Roma'da parodi, muzafferane gülüşün olduğu kadar cenazedeki gülüşün de zorunlu bir boyutuydu (kuşkusuz, her iki gülüş de karnavalesk ritüellerdi). Karnavalda parodileştirme

farklı biçim ve ölçülerde çok yaygın olarak kullanılır: Çeşitli imgeler (örneğin, çeşitli türlerde karnaval çiftleri) birbirlerini çeşitli şekillerde ve çeşitli bakış açılarından parodileştirirler; çeşitli yönlerde ve çeşitli ölçülerde uzatan, ufaltan, eğip büken, bütün bir bükük aynalar sistemine benzer.

Parodileştiren çiftler karnavallaşmış edebiyatta oldukça yaygın bir olgu haline gelmiştir. Dostoyevski'de özellikle canlı bir anlatım bulurlar -Dostoyevski'nin romanlarının önde gelen kahramanlarının neredeyse hepsinin, kendisini çeşitli şekillerde parodileştiren muhtelif çitilleri (benzerleri) vardır: Sözgelimi, Raskolnikov için Svidrigailov, Luzhin ve Lebeziatnikov vardır; Stavrogin için Peter Verkhovensky, Shatov ve Kirillov vardır; Ivan Karamazov için Smerdyakov, Şeytan ve Rakitin bulunmaktadır. Her birinde de (yani, çiftlerin her birinde) kahraman yenilenmek için (yani, arınıp, kendisinin üzerine yükselmek için) ölür (yani, olumsuzlanır).

Modern dönemlerin dar anlamda biçimsel edebi parodisinde, karnavala özgü bir dünya anlayışıyla kurulan bağlantı neredeyse tamamen kopmuştur. Ama Rönesans'ın parodilerinde (Erasmus, Rabelais ve diğerlerinde) karnaval ateşi hâlâ yanmaktadır: parodi ikircikliklidir ve ölüm/yenilenmeyle olan bağını hissettirir. Böylece, parodinin kucağında dünya edebiyatının en büyük ve aynı zamanda en karnavalımsı romanlarından biri doğabilmiştir: Cervantes'in *Don Kişot'u.* Dostoyevski bu romanı şöyle değerlendirir: "Dünyada bu yapıttan daha engin, daha güçlü hiçbir şey yok. Şimdiye dek, insan düşüncesi tarafından dile getirilmiş nihai ve en büyük söz, bir insanın ifade edebileceği en şiddetli ironi. Şayet dünyanın sonu gelip de insanlara bir yerde 'peki yeryüzündeki hayatını anlayıp ondan birtakım dersler çıkardın mı?' diye sorulsaydı, kişi Don Kişot'u sessizce işaret ederek, 'İşte benim hayattan çıkardığım sonuç, bunun için beni yargılayabilir misin?' diye karşılık verebilirdi."[14]

Dostoyevski'nin *Don Kişot'a* ilişkin değerlendirmesini tipik bir "eşik diyaloğu" biçiminde yapılandırması karakteristiktir.

Karnaval analizimizi (karnavallaşmış edebiyat açısından) kar-

14. Don Kişot'la ilgili yorum şurada yer alır: *The Diary of a Writer,* 1876, Mart, Bölüm II, 1: "Don Carlos ve Sir Watkin. Bir kez daha, 'Sonun Başlangıcı' Semptomları", s. 260.

naval meydanına dair birkaç sözle noktalayalım.

Karnaval edimlerinin ana arenası meydan ve meydana bağlanan sokaklardır. Kuşkusuz, karnaval evi de istila etmiştir; temelde yalnızca zaman açısından sınırlıdır, mekânla değil; karnaval ne sahne tanır ne de sahne ışıklarını. Ama asıl arena yalnızca meydan olabilir, çünkü tam da tanımı gereği karnaval *tüm insanlara aittir, evrenseldir,* karnavalın teklifsiz, samimi temasına *herkes* katılmalıdır. Kamuya açık meydan komünal edimin simgesiydi. Karnaval meydanı -karnaval edimlerinin cereyan ettiği meydan- kendisini genişleten ve derinleştiren fazladan bir simgesel tını kazanır. Karnavallaşmış edebiyatta meydan, olay örgüsünün geçtiği mekan olarak iki düzeyli ve zıt değerler barındıran bir nitelik kazanır: Sanki gerçek meydandan, özgür içli dışlı (teklifsiz) teması ve ortaklaşa tahta çıkarma/tahttan indirme edimlerini barındıran karnaval meydanı göz kırpıyor gibidir. Keza diğer eylem alanları da (kuşkusuz, gerçekçi anlamda olay örgüsünce harekete geçirilmeleri koşuluyla), heterojen insanların bir araya gelme ve temas noktalan olurlarsa -sokaklar, meyhaneler, yollar, hamamlar, gemi güverteleri vb - ayrıca bir karnaval meydanı niteliği kazanabilir (temsilin tüm doğalcı niteliklerine rağmen, karnavalın evrensel simge sistemi bir doğalcılık tehlikesi içinde değildir).

Karnaval tipi şenlikler, antik dönemlerde en geniş insan kitlelerinin yaşamında çok büyük bir yer işgal ediyordu -eski Yunan'da ve daha çok da esas (ama tek değil) karnaval tipi şöleni *Satürn bayramı* olan Roma yaşamında. Bu şenlikler, kısmen Roma'nın satürn bayramı şenliklerinin doğrudan canlı bir devamı olarak Ortaçağ Avrupa'sında ve Rönesans dönemi boyunca da önemlerini yitirmemişlerdi (hatta belki daha da önem kazanmışlardı). Karnavalımsı folk kültürü alanında, antikite ve Ortaçağ arasında gelenekte bir kopuş yoktu. Gelişimlerinin tüm dönemlerinde karnaval eğlenceleri, (birtakım türleri ve akımları özellikle yoğun bir *karnavallaşma* geçirmekte olan edebiyat da dahil olmak üzere) bir bütün olarak kültürün gelişimi üzerinde çok büyük bir etki yaratmışlardı -bu, şimdiye dek yeterince değerlendirilip araştırılmamış bir konudur. Antik dönemde, erken dönem Atina komedisi ve yarı ciddi-yarı komik

alanının tümü özellikle güçlü bir karnavallaşmaya maruzdu. Roma'da yergi ve iğnelemenin (epigram) birçok muhtelif çeşitlemesi Satürn bayramıyla bağlantılıydı ve bağlantılı olmak üzere tasarlanıyordu; ya Satürn bayramı için yazılıyorlardı ya da en azından şenliğin sahip olduğu meşru karnaval yetkisi kapsamında yaratılıyorlardı (örneğin, Martial'ın tüm yapıtları doğrudan doğruya Satürn bayramıyla bağlantılıydı).

Ortaçağ'da, konuşulan dillerde ve Latince yazılmış yaygın komik ve parodik edebiyat şu ya da bu şekilde karnaval şenlikleriyle bağlantılıydı -gerçek karnavalla, "Deliler Şenlikleri" ile, özgür "paskalya bayramı gülmesi" ile vb. *(risus paschalis).* Temelde, Ortaçağ'ın her dini bayramının kendi karnaval boyutu, kamuya açık meydana karşılık gelen yönü vardı (özellikle, Corpus Christi gibi bayramlar). Sözgelimi, boğa güreşi gibi milli şenliklerin çoğu, açıkça dışavurulan bir karnavalımsı nitelik barındırıyordu. Üzüm toplama şenliğinde, ortaçağa özgü dini piyeslerin, *soties*'lerin[15] sahnelendiği günlerde, panayır günleri boyunca bir karnaval havası hüküm sürüyordu; Ortaçağ'ın tüm tiyatro yaşamı karnavalımsıydı. Ortaçağ sonlarının büyük kentleri (örneğin, Roma, Napoli, Venedik, Paris, Lyon, Nuremberg, Köln gibi kentler) yılın ortalama üç ayı (hatta bazen daha fazla bir süre) boyunca tamamen bir karnaval yaşamı sürüyordu. Ortaçağda bir kişinin adeta *ikili bir yaşam* sürdüğü (kuşkusuz belli çekincelerle) söylenebilir: Biri, yekpare ciddi ve kasvetli, katı bir hiyerarşik düzene dayanan, dehşet, dogmatizm, hürmet ve dindarlık yüklü *resmi* yaşam; diğeriyse özgür ve kısıtlanmamış, ikircikli gülme, küfür ve saygısızlıkla dolu, küçük düşürmeler ve müstehcenliklerle iç içe geçmiş, herkes ve her şeyle içli dışlı bir temasın hüküm sürdüğü *karnaval meydanının yaşamı.* Her iki yaşam da meşruydu, ama katı zamansal sınırlarla birbirlerinden ayrılıyorlardı.

Bu iki yaşam ve düşünce sisteminin (resmi ve karnavalsı) sırayla birbirinin yerini alması ve birbirlerine yabancılıkları hesaba ka-

15. *Soties:* (deli giysisi içindeki) aktörlerin, toplumsal davranış kurallarını ve politik olayları mizahileştirdiği ortaçağ dönemine ait yergisel Fransız kaba güldürüleri.

tılmaksızın, ortaçağ insanının kültürel bilincinin kendine özgü niteliğinin doğru şekilde anlaşılabilmesi ve ayrıca ortaçağ edebiyatındaki birçok olgunun -örneğin, "parodia sacra"-[16] anlamlandırılabilmesi mümkün değildir.

Bu çağ aynı zamanda Avrupa halklarının *konuşma yaşamının* karnavallaşmasına da tanık olmuştur: Dilin tüm katmanlarına, *kamuya açık meydanın* sözde *teklifsiz konuşma* tarzına karnavala özgü bir dünya anlayışı sızmıştır; çok zengin bir kısıtlamasız karnaval jestleri stoku hasıl olmuştur. Tüm Avrupa halklarının samimi söylem tarzı bugüne değin karnaval kalıntılarıyla, özellikle de küfür ve alaya dayalı söylem kalıntılarıyla dolmuştur; karnavalın simge sistemi aynı zamanda bugünün küfürlü, alaycı jestlerini de etkisi altına almaktadır.

Rönesans boyunca karnavalın ezeli öğelerinin birçok engeli silip süpürüp, resmi yaşamın ve resmi dünya görüşünün birçok alanını istila ettiği söylenebilir. Daha da önemlisi, bu ezeli öğeler yüksek edebiyatın tüm türlerini hâkimiyetlerine alıp, temelden dönüştürmüşlerdir. Tüm sanatsal edebiyatın derinden ve neredeyse tamamen karnavallaşması söz konusu olmuştur. Karnavala özgü dünya anlayışı, kategorileriyle, karnaval gülmesiyle, tahta çıkarma/tahttan indirmeden, değişimler ve kılık değiştirmelere ilişkin karnaval edimlerinden oluşan simge sistemiyle, karnavala özgü ikircikliliği ve özgür karnaval sözünün tüm dokundurmalarıyla -samimi, alaycı, dobra, alışılmadık, tuhaf, övücü, yerici vb.- sanatsal edebiyatın neredeyse tüm türlerine derinden derine sızmıştır. Bu karnavala özgü dünya anlayışı temelinde, Rönesans dünya görüşünün karmaşık biçimi doğmuştur. Antikite bile, dönemin hümanistlerince temellük edildiği şekliyle belirli ölçüde karnavala özgü dünya anlayışının prizmasından geçerek yansımıştır. Rönesans, karnaval yaşamının zirve noktasıdır.[17] Çöküşü Rönesans'tan sonra başlar.

On yedinci yüzyıldan başlayarak, folk-karnaval yaşamı giderek

16. İkili yaşam -resmi ve karnavalesk- keza antik dünyada da (özellikle Yunanistan'da) mevcuttu, ama aralarında asla böylesine keskin bir kopukluk yoktu.
17. Halihazırda [1963] yayıma hazırlık aşamasında olan *Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance* (1940) başlıklı çalışmamda,

zayıflar: Komünal icraatla olan bağlantısını neredeyse yitirmiş, insanların yaşamlarındaki özel ağırlığı keskin biçimde azalmış, biçimleri yavanlaşmış, ucuzlayıp karmaşıklığını kaybetmiştir. Rönesans kadar erken bir dönemde, *saraya özgü festivalimsi bir maskeli balo* kültürü, (çoğunlukla da dışsal açıdan süs amaçlı) bir dizi karnavalımsı biçim ve simgeyi bünyesine katarak gelişmeye başlamıştır. Bunun ardındansa, (artık sarayla ilgisi olmayan) daha geniş bir şenlikler ve eğlenceler çizgisi, karnaval yaşamın gelişiminin *maskeli balo çizgisi* olarak adlandırabileceğimiz bir çizgi gelişmeye başlar; bu çizgi, karnavala özgü dünya anlayışının serbestliğini ve cılız yansımalarını bir nebze olsun kendisinde muhafaza edebilmiştir. Çoğu karnaval biçimi folk temelinden tamamen kopmuş ve kamuya açık meydanı terkedip, kapalı bir mekâna sıkışmış olan ve var olmayı bugün bile sürdüren bu maskeli balo çizgisinin parçası olmuştur. Karnavalın çoğu antik biçimi kamuya açık meydanın *basit komediye (fars)* dayanan komik tuhaflıklarında ve keza *sirklerde* korunmuş ve yaşamaya, kendilerini yenilemeye burada devam etmişlerdir. Karnavalın belirli öğeleri, modern dönemlerde tiyatroların ve halka açık gösterilerin yaşamında korunmuştur. Tiyatro altkültüründe karnavalesk serbestlikten, karnavalesk dünya görüşünden, karnavalın büyüsünden bir şeyler kalmış olması da tipiktir; bu, *Wilhelm Meisters Lehrjahre'de* Goethe tarafından ve zamanımızda da biyografik çalışmalarında Nemirovich-Danchenko[18] tarafından çok iyi örneklenmektedir. Karnaval atmosferine özgü bir şey, belirli koşullar altında bohem olarak bilinen kişiler arasında varlığını sürdürmüştür, ama buradaki çoğu örnekte, karnavala özgü dünya anlayışının niteliğini ve değerini yitirmesi üzerinde duruyoruz (örneğin, komünal gösteri yapmaya yönelik karnaval ruhundan eser kalmamıştır).

Ortaçağ ve Rönesans'ın karnavalesk folk kültürü konusunu ele alıyorum. Soruna İlişkin özel bir bibliyografyaya da bu çalışmamda yer veriyorum. [Bakhtin'in 1940'da doktora tezi olarak kaleme aldığı Rabelais'ye ilişkin kitabı 1965'e değin yayımlanmadı. İngilizce'de şu adla bulunabilir: Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, çev. Hélène Iswolsky (Cambridge, MA: MIT Press, 1968).]

18. Bkz. (İngilizce'de), Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko, *My Life in the Russian Theatre*, çev. John Cournos (Boston: Little, Brown & Co., 1936).

Temel karnaval gövdesinin bu daha sonraki dallanıp budaklanmalarının -yani, gövdeyi iyice zayıflatmış olan dallanmaların- yanı sıra, karnaval tarzında diğer şenlikler kadar kelimenin tam anlamıyla kamuya açık bir meydan karnavalı da var olmayı sürdürmüştür ve hâlâ sürdürmektedir, ama ne var ki, bunlar daha önceki önemlerini ve eski biçim ve simge zenginliklerini yitirmiştir.

Sonuçta, karnaval ve karnavala özgü dünya duygusu kötüye gitmiş, dağılıp yitmiştir; karnaval, kamuya açık meydanda ortaklaşa bir icraat olma şeklindeki otantik anlamını yitirmiştir. Dolayısıyla, edebiyatın karnavallaşmasının mahiyetinde de bir değişim yaşanmıştır. On yedinci yüzyılın ikinci yarısına dek, insanlar karnavalesk edimlerin ve karnavala özgü bir dünya anlayışının doğrudan *katılımcılarıydı;* hâlâ karnavalda *yaşıyorlardı,* yani, karnaval bizzat yaşamın biçimlerinden biriydi. Bu nedenle, karnavallaşma dolayımsız bir şey olarak yaşantılanıyordu (çeşitli türler aslında doğrudan doğruya karnavala hizmet ediyordu). *Karnavallaşmanın kaynağı karnavalın ta kendisiydi.* Ayrıca, karnavallaşma tür-şekillendirici bir öneme de sahipti; yani, bir yapıtın yalnızca içeriğini belirlemekle kalmıyor, aynı zamanda türüne ilişkin temellerini de belirliyordu. On yedinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, karnaval yerini zaten karnavallaşmış edebiyatın etkisine terk ederek karnavallaşmanın doğrudan kaynağı olmaktan neredeyse tamamen çıktı; böylece, karnavallaşma tümüyle edebi bir gelenek halini aldı. Dolayısıyla, Sorel ve Scarron'da, karnavalın doğrudan etkisinin yanı sıra, Rönesans'ın karnavallaşmış edebiyatının güçlü etkisini (öncelikle de, Rabelais ve Cervantes'in) kolaylıkla gözlemleyebiliriz ve bu ikinci etki ağır basar. Dolayısıyla, karnavallaşma çoktan edebi ve türe dayanan bir gelenek olmaya başlamıştır. Bu edebiyattaki karnaval öğeleri -doğrudan kaynaklarından, yani karnavaldan çoktan kopmuş olan öğeler- görünüşlerini bir ölçüde değiştirmişler ve yeniden kavramlaştırılmışlardır.

Kuşkusuz, kelimenin tam anlamıyla karnavalın olduğu kadar karnaval tarzındaki diğer şenliklerin (örneğin, boğa güreşleri), maskeli balo çizgisinin, kaba güldürüye dayalı sokak maskaralıklarının ve karnavalesk folklorun tüm diğer biçimlerinin edebiyat üze-

rinde bugün bile belirli ölçüde doğrudan bir etki sahibi olmayı sürdürdüğü doğrudur. Ama çoğu durumda bu etki yapıtların içeriğiyle sınırlıdır ve yapıtların türe ilişkin temellerine dokunmamaktadır; yani, başka bir deyişle, herhangi bir tür-şekillendirici güçten yoksundur.

Şimdi, yarı ciddi-yarı komik alan içerisinde türlerin karnavallaştırılmasına dönebiliriz -bizzat adı, karnaval tarzın çağrıştırdığı bir alandır.

Sokratik diyalogun karnaval temeli, çok karmaşık biçimi ve felsefi derinliğine rağmen, her tür kuşkunun ötesindedir. Yaşam ve ölüm, karanlık ve aydınlık, kış ve yaz vb. arasındaki folk-karnaval "tartışmalar"ı, düşüncenin tek taraflı bir ciddiyete veya anlamın tanımı veya tekilliğine ilişkin saçma bir fetişe takılıp kalmasına izin vermeyen, değişim pathos'u ve tüm şeylerin neşeli göreliliği ile dolu tartışmalar— tüm bunlar, türün özgün çekirdeğinin temelinde yatar). Bu, Sokratik diyaloğu trajik diyalogdan olduğu kadar tamamen retorik olan diyaloglardan da ayırır; ama bu karnaval temeli, Sokratik diyaloğu birçok açıdan antik Atina komedisinin agonlarına ve Sophron'un pantomimlerine de yakınlaştırır (Sophron'un pantomimlerini bazı Platonik diyaloglara bakarak yeniden inşa etmeye yönelik girişimler oldu). Düşüncenin ve bizzat hakikatin diyalojik doğasının Sokratik keşfi, diyaloğa giren insanlar arasındaki ilişkilerin kamavalımsı içli dışlılığını varsayar; diyaloğa giren insanlar arasındaki tüm mesafelerin ortadan kalktığını varsayar; ayrıca, ne denli yüce ve önemli olursa olsun bizzat düşüncenin nesnesine ve bizzat hakikate yönelik tutumların içli dışlı kılınmasını, teklifsiz bir hale getirilmesini varsayar. Platon'un diyaloglarının birçoğu, karnavalımsı bir tahta çıkarma/tahttan indirme çizgisinde kurulur. Düşüncelerin ve imgelerin kısıtlanmamış uygunsuz birleşmeleri Sokratik diyaloğun tipik bir özelliğidir. "Sokratik ironi" karnaval gülmesine indirgenir.

Bizzat Sokrates imgesi bile ikircikli (zıt değerler barındıran) bir

imgedir -güzellik ve çirkinliğin bir birleşimi (bkz. Platon'un *Symposium*'unda Alkhibiades'in Sokrates tanımlaması); Sokrates'in "muhabbet tellalı" ve bir "ebe" olarak kendisi hakkında yaptığı tanımlamalar da karnavala özgü küçük düşürme havasındadır. Bizzat Sokrates'in kişisel yaşamı da karnavalesk efsanelerle kuşatılmıştır (örneğin, karısı Xanthippe ile olan ilişkisi). Karnavalesk efsaneler genelde, geleneksel kahramanlaştırıcı epik efsanelerden son derece farklıdır: Karnavalesk efsaneler kahramanı alçaltıp, yere indirir, kahramanı aşina kılar, yakınlaştırır, insanlaştırırlar; ikircikli karnaval gülmesi, gösterişli ve resmi olan her şeyi yakıp kül eder, ama hiçbir şekilde imgenin kahramansı özünü ortadan kaldırmaz. Romansı kahraman imgelerinin de (Gargantua, Eulenspiegel, Don Kişot, Faust, Simplicissimus ve diğerleri) karnavalesk efsaneler atmosferinde kaynaştığına dikkat çekilmesi gerekir.

Menippea'nın karnavalesk niteliği daha da fazla belirgindir. Karnavallaşma hem dış katmanlarına hem de en derin çekirdeğine nüfuz eder. Belirli menippea'lar doğrudan doğruya karnavalesk şenlikleri resmederler (örneğin, Roma şenlikleri Varro'nun yergilerinden ikisinde betimlenir; Mürtet Julian'in bir menippea'sında Olympos'taki şenlik kutlamalarının bir tasviri vardır). Bu tümüyle dışsal (tabir caizse, tematik) bir bağlantıdır, ama aynı zamanda çok tipiktir. Daha da temel bir nokta ise menippea'nın üçlü düzleminin karnavalesk işlenişidir: Olympos, ölüler diyarı ve yeryüzü. Olympos'un temsili açıkça karnavalımsı bir nitelik taşır: serbest samimileştirme, skandallar ve tuhaflıklar, tahta çıkarmalar ve tahttan indirmeler menippea'da temsil edilen Olympos'un tipik özellikleridir. Adeta, Olympos bir karnaval alanına dönüştürülmüştür (sözgelimi, Lucian'ın *Juppiter tragoedus'unda* olduğu gibi). Olympos'a dair sahneler bazen karnavalesk alçaltmalar ve yeryüzüne indirmeler olarak sunulur (keza Lucian'da olduğu gibi). Yine de, daha ilginç olan, ölüler diyarının istikrarlı karnavallaşmasıdır. Ölüler diyarı, yaşamdaki tüm dünyevi konumların temsilcilerini denkleştirir; orada hükümdar ve köle, zengin ve dilenci eşit koşullarda bir araya gelir ve içli dışlı temas kurar; ölüm, yaşamda taç giyen herkesin tacını elinden alır. Ölüler diyarının temsili genellikle, karnavala özgü

"tepetaklak edilmiş bir dünya" mantığına başvurur: Bir hükümdar ölüler diyarında köle olur, köle hükümdara dönüşür vb. Menippea'nın karnavallaştırılmış ölüler diyarı, ortaçağın *neşeli cehennem* temsilleri geleneğini (Rabelais'de zirveye çıkan bir gelenektir bu) belirler. Antik ölüler diyarı ve Hıristiyan cehenneminin kasıtlı bir şekilde harmanlanması bu ortaçağ geleneğinin tipik özelliğidir. Ortaçağ'ın dini piyeslerinde, keza cehennem ve iblisler ("diableries") de tutarlı bir şekilde karnavallaştırılır.

Menippea'da yeryüzü düzlemi de karnavallaştırılır: Neredeyse gerçek yaşamın, çoğu doğalcı bir tarzda tasvir edilen tüm sahneleri ve olaylarının arkasında az ya da çok farklı şekilde, karnaval meydanı ve beraberinde, samimi temaslar, uygunsuz birleşimler, kılık değiştirmeler ve şaşırtmalar, zıt imge çiftleri, skandallar, tahta çıkarmalar/tahttan indirmeler vb. konusunda özel karnavalesk mantık göz kırpmaktadır. *Satrikon*'un tüm sefil-doğalcı sahnelerinin ardında, az ya da çok farklılıkla, karnaval meydanı göz kırpmaktadır. Ve aslında, tam da *Satrikon*'un olay örgüsü tamamen karnavallaşmıştır. Apuleius'un *Metamorphoses'* unda da (*Altın Eşek)* aynı şeyi fark ederiz. Bazen, karnavallaşma daha derin seviyelerde gömülüdür ve yalnızca tekil imgeler ve olaylara bağlı *karnavalesk çağrışımlardan* söz edebilmemize izin verir. Ama bazen de, örneğin Lucius'un şarabı kan zannedip insan diye şarap dolu tulumları bıçakladığı (tam anlamıyla karnavalesk) *eşikte* sözde cinayet episodunda olduğu gibi veya bu olayın arkasından, Lucius'un duruşmasını kuşatan karnaval esrar sahnesinde görüldüğü gibi yüzeye çıkar. Karnavalesk çağrışımlar, ciddi mi ciddi bir tınıya sahip olan Boethius'un *De Consolatione Philosophiae'sı* gibi bir menippea'da bile hissedilmektedir.

Karnavallaşma, menippea'nın en derin felsefi ve diyalojik özüne dahi nüfuz eder. Görmüş olduğumuz üzere, yaşam ve ölüme dair nihai sorunların yalın bir şekilde ortaya atılması, en uç türden bir evrenselcilik bu türün tipik özelliğidir (kişisel sorunlar ve incelikli felsefi argümanlaştırma menippea'ya yabancıdır). Karnavalesk düşünce keza nihai sorunlar alanında da yaşamını sürdürür, ama bu sorunlara, soyut biçimde felsefi veya dinsel anlamda dogmatik bir çö-

züm getirmez; somut duyumsal karnavalesk edimler ve imgeler biçiminde bu sorunlarla oynar. Böylece, karnavallaşma karnavalesk bir dünya anlayışı aracılığıyla nihai sorunların soyut felsefi alandan imgeler ve olayların (yani, karnaval ruhunu koruyarak dinamik, çeşitli ve canlı olan imgeler ve olayların) somut duyumsal düzlemine aktarılmasını olanaklı kılar. Karnavalesk bir dünya anlayışı, "felsefenin alacalı bulacalı bir cariye giysisiyle süslenmesini" de olanaklı kılar. Karnavalesk bir dünya anlayışı, *fikir* ile *serüvenin sanatsal imgesi* arasındaki hareket milidir. Modern dönemlerin Avrupa edebiyatında bunun canlı bir örneğine, fikirlere ilişkin evrenselcilikleri, karnavalımsı dinamizmleri ve alacalı bulacalı renkleriyle Voltaire'in felsefi romansı öykülerinde rastlanabilir (*Candide*, sözgelimi); bu romansı öyküler canlı biçimleriyle, menippea ve karnavallaşma geleneklerini açığa vururlar.

Böylece, karnavallaşma menippea'nın tam da felsefi çekirdeğine sızmaktadır.

Artık bir sonuç çıkarabilecek bir noktaya geldik. Menippea'da mutlak olarak heterojen ve birbiriyle bağdaşmaz öğeler gibi görünen şeylerin çarpıcı bir bileşimini ortaya çıkardık: felsefi diyalog, serüven ve fantastiklik, sefil doğalcılık, ütopya vb. Şimdi, tüm bu heterojen öğeleri bir türün organik bütününde bir araya getiren birleştirici ilkenin, olağandışı bir güce ve direşkenliğe sahip bir ilkenin karnaval ve karnavalesk bir dünya anlayışı olduğunu söyleyebiliriz. Karnavallaşma keza Avrupa edebiyatının müteakip gelişiminde de türler arasındaki, kendi içine kapalı düşünce sistemleri arasındaki, muhtelif biçemler arasındaki vs. tüm engellerin yıkılmasına sürekli olarak yardımcı olmuştur; türler ve biçemlerin kendilerini yalıtmaya veya birbirlerini göz ardı etmeye yönelik her türlü girişimini yıkmıştır; uzak olanı yakınlaştırmış, kopuk olanı birleştirmiştir. Karnavallaşmamn edebiyat tarihindeki önemli işlevi budur.

Şimdi, Hıristiyan topraklarındaki menippea ve karnavallaşma hakkında konuşabiliriz.

Menippea ve menippea'nın yörüngesi içinde gelişen benzeri türler, ortaya çıkmakta olan antik Hıristiyan edebiyatı üzerinde

-Yunan, Roma ve Bizans- belirleyici bir etki sahibi olmuşlardır.

Antik Hıristiyan edebiyatının temel anlatı türleri -"İnciller", "Havarilerin İşleri", "Kıyamet", "Azizlerin ve Şehitlerin Yaşamları"- M.S. ilk yüzyıllarda menippea'nın yörüngesinde gelişmiş olan antik bir aretoloji (mucizevi eylem öyküleri) ile bağlantılıdır. Hıristiyanlığa özgü türlerde bu etki güçlü bir şekilde artmıştır, özellikle de menippca'nın *diyalojik öğesi*nin yitirilmesi pahasına. Bu türlerde, özellikle de sayısız "İncirde ve "İş"de Hıristiyanlığın klasik diyalojik sinkrisis'leri (farklı bakış açılarını yan yana getirişleri) işlenmiştir: ayartılanın (İsa veya masum bir insanın) ayartanla, inananın inançsızla, masumun günahkârla, yoksulun zenginle, İsa'nın ardılının Ferisî ile, havarinin (Hıristiyan) kâfirle vb. bir araya gelişi. Bu bir araya gelişler kanonik İncil'ler ve İş'ler aracılığıyla herkesin aşina olduğu durumlardır. Ayrıca, bu yan yana gelişlere tekabül eden anakrisisler de (anacrisis) geliştirilmiştir (yani, söylem veya olay aracılığıyla kışkırtma).

Hıristiyan türlerinde aynen menippea'da olduğu gibi, *bir fikrin ve bu fikrin taşıyıcısının sınanması* çok büyük bir örgütleyici önem taşır, ayartmalar ve ıstırap aracılığıyla gerçekleşen bir sınavdır bu (kuşkusuz, özellikle de ermişleri, azizleri konu alan türlerde). Tıpkı menippea'da olduğu gibi, yönetenler, zengin insanlar, hırsızlar, dilenciler, cariyeler burada temelden diyalojikleşmiş tek bir düzlemde eşit koşullara sahip olarak bir araya gelirler. Menippea'da olduğu gibi burada da, fantastik görülere, çılgınlığa, her türden saplantıya büyük önem verilir. Son olarak, Hıristiyan anlatı edebiyatı kendine benzer türleri de bünyesine dahil etmektedir: sempozyum (İncil yemekleri) ve kendi kendine konuşma.

Hıristiyan anlatı edebiyatı (karnavallaşmış menippea'nın etkisinden bağımsız olarak) doğrudan karnavallaşmaya da maruz kaldı. Kanonik İncirlerde "Yahudilerin Kralı"nın tahta çıkarılması ve tahttan indirilmesini anımsamak burada yeterli olacak. Ama karnavallaşma apokrifia'da, yani Hıristiyanlığın ilk yazılarına dayanan kaynağı ve kutsallığı kuşkulu metinlerde daha da güçlü bir şekilde mevcuttur.

Dolayısıyla, antik Hıristiyan anlatı edebiyatı (kanonlaşmış olan-

ları da dahil olmak üzere), menippea ve karnavallaşma öğeleriyle doludur.[19]

Bunlar söz konusu tür geleneğinin, Dostoyevski'nin yapıtlarının zirve noktalarından birini oluşturduğu geleneğin antik kaynakları, "kökenleri"dir ("arkaik kısmı"dır). Bu "kökenler", Dostoyevski'nin yapıtlarında yenilenmiş bir biçimde korunmaktadır.

Ama Dostoyevski'yle bu kaynaklar arasında, bu tür geleneğinin (bütünlüğünü ve sürekliliğini tamamen muhafaza ederek) gelişimini, daha karmaşık hale gelmeyi, şeklini değiştirip yeniden kavramsallaştırılmayı sürdürdüğü iki bin yıllık bir zaman vardır. Menippea'nın daha sonraki gelişimi konusuna biraz daha değinelim.

Menippea'nın, Hıristiyanlığın ilk dönemleri de dahil olmak üzere antik topraklarda, (bir yandan içsel türe özgü özünü muhafaza ederken) dışsal biçimini değiştirmeye yönelik olağanüstü bir "şekilden şekile bürünme" kapasitesini çoktan sergilemiş olduğunu görmüştük; romanlara dönüşme, benzer türlerle birleşme, daha büyük türlere sızma (örneğin, Yunan ve antik Hıristiyan romanı) kapasitesi. Bu kapasite, menippea'nın müteakip gelişiminde Ortaçağ'da olduğu kadar modern dönemlerde de kendisini açığa vurmuştur.

Ortaçağ boyunca, menippea'nın bazı belirli tür özellikleri, özellikle ermişler kitabı edebiyatının (hagiographie) belirli çeşitlemeleriyle doğrudan doğruya antik Hıristiyan edebiyatı geleneğini sürdüren Latin dini edebiyatının muhtelif türlerinde yaşamaya ve yenilenmeye devam etmiştir. Menippea, "argümanlar", "tartışmalar", ikircikli "methiyeler" (*desputaisons*, *dits, débats)*[20]*,* ahlâki ve dini piyesler gibi bu tür diyalojikleşmiş ve karnavallaşmış Ortaçağ türlerinde ve Ortaçağ'ın sonlarına ait dini piyesler ve *soties*'lerde daha özgür ve özgün bir biçimde yaşamaya devam eder. Menippea'ya özgü öğeler, Ortaçağ'ın yoğun biçimde karnavallaşmış parodik ve

19. Dostoyevski yalnızca kanonik Hıristiyan edebiyatını değil, apokirifayı da çok iyi biliyordu.

20. Ortaçağ edebiyatında, *dit* esnek bir koşuk kompozisyonudur; betimsel veya öğretici olabilir. *Débat* ise genellikle (mevsimlerin vs.) kişileştirilmeler arasında geçen ve çoğunlukla da dini konulara dair bir diyalog biçimindeki öğretici (didaktik) bir *dit*'tir.

yarı-parodik edebiyatında hissedilir: öbür dünya hakkındaki parodik tasvirlerde, parodik "İncil yorumları"nda vb. Son olarak, bu tür geleneğinin gelişiminde çok önemli bir uğrak olarak, Ortaçağ'ın ve Rönesans başlarının romansı edebiyatı bulunmaktadır -karnavallaşmış menippea öğelerinin baştan aşağı kapladığı bir edebiyattır bu.[21]

Menippea'nın ortaçağ boyunca devam eden tüm gelişimi, *yerel* karnaval folkloru öğeleriyle doludur ve Ortaçağ'da muhtelif dönemlere özgü özellikleri yansıtır.

Rönesans boyunca -yani, edebiyat ve dünya görüşünün derin ve neredeyse eksiksiz biçimde karnavallaştığı bir dönem boyunca- menippea, dönemin tüm büyük türlerine sızar (Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen ve diğerlerinin yapıtları); burada aynı zamanda, menippea'nın farklı Rönesans biçimleri de gelişir, tabii ki çoğu durumda türün antik ve ortaçağ geleneklerini birleştirerek: Des Periers'in *Cymbalum mundi*'si, Erasmus'un *Deliliğe Övgü'sü,* Cervantes'in *Novelas ejemplares'*\eri, *Satyre Menippee de la vertu du Catholicon d'Espagne* (1594, dünya edebiyatının en büyük politik yergilerinden biri), Grimmelshausen, Quevedo ve diğerlerinin yergileri.

Modern dönemlerde menippea, karnavallaşmış diğer türlere derinden derine sızarken, birtakım değişiklikler ve farklı isimler altında kendi bağımsız gelişimini de sürdürür: "Lucianik diyalog", "ölülerin diyalogları" (antik geleneklerin egemen olduğu çeşitlemeler), "felsefi masal" (Aydınlanma'ya özgü bir menippea çeşitlemesi), "fantastik öykü" ve "felsefi peri masalı" (Romantizmin tipik biçimleri, örneğin Hoffmann) ve diğerleri. Burada, modern dönemlerde menippea'nın tipik tür özelliklerinin çeşitli edebi akımlarca ve elbette çeşitli biçimlerde yenilenerek yaratıcı yöntemlerle kullanıldıklarına dikkat edilmesi gerekir. Böylece, sözgelimi Voltaire'in rasyonalist "felsefi masalları" ve Hoffmann'ın romantik "felsefi

21. Burada "The Widow of Ephesus" *(Satrikon'*dan) adlı uzun öykünün (novella) Ortaçağ ve Rönesans üzerindeki muazzam etkisinden söz edilmesi gerekir. Araya eklenmiş bu uzun öykü, antikitenin en büyük menippealarından biridir. [Bkz. Bakhtin'in "Forms of Time and Chronotop in the Novel", *The Dialogic Imagination,* s. 221-224'deki kapsamlı analizi.]

peri masalı", menippea'nın genel tür özelliklerini paylaşır ve sanatsal tasarımdaki, fikirlerinin içeriklerindeki ve elbette yaratıcı sanat yapıtları olarak tekilliklerindeki tüm derin farklılıklara rağmen aynı ölçüde yoğun olarak karnavallaşmışlardır (örneğin, *Micromegas*'ın *Klein Zaches* ile karşılaştırılması yeterlidir). Menippea'nın modern dönemlerin edebiyatında karnavallaşmanın en yoğunlaşmış ve canlı biçimleri için ana kanal olduğunun belirtilmesi gerekir.

Sonuç olarak, bir tür adı olan "menippea"nın tıpkı tüm diğer tür adları gibi -"epik", "trajedi", "kır şiiri", vs.-, modern dönemlerin edebiyatına uygulandığında (antikitede olduğu gibi) herhangi özgül bir tür kanonunu değil, *bir türün özünü* tanımlamaya yönelik bir araç olduğunu vurgulamanın gerekli olduğu kanısındayız.[22]

Konu dışına çıkarak türler tarihi alanına yapmış olduğumuz bu sapmaya burada son verip tekrar Dostoyevski'ye döneceğiz (her ne kadar, tüm bu konu dışına çıkmamız boyunca Dostoyevski ile olan bağlantımızı bir an bile yitirmemiş olsak da).

Konu dışına çıktığımız süre boyunca, menippea ile ona benzer türlere ilişkin olarak sunduğumuz tanımın Dostoyevski'nin yapıtlarının türe ilişkin özelliklerine de neredeyse tümüyle uyduğuna zaten dikkat çekmiştik. Şimdi, tür açısından *anahtar konumda* olan muhtelif yapıtlarına ilişkin bir analizle bunu somut bir şekilde göstermemiz gerekiyor.

Dostoyevski'nin son dönemlerine ait iki "fantastik öykü" -"Bobok" (1873) ve "Gülünç Bir Adamın Düşü" (1877)- neredeyse terimin dar antik anlamıyla menippea olarak adlandırılabilir, zira bu öyküler türün klasik karakteristik görünümlerini eksiksiz bir biçimde tümüyle kendilerinde barındırmaktadırlar. Dostoyevski'nin baş-

22. "Epik", "trajedi" ve "kır şiiri" gibi terimlerin modern edebiyata uygulanması genellikle kabul gören, alışıldık bir durumdur, dolayısıyla, *Savaş ve Barış* epik olarak, *Boris Godunov* bir trajedi olarak, "Eski Dünyanın Toprak Ağaları" bir kır şiiri olarak tanımlandığında hiç şaşırmayız. Ama *jenerik* menippea terimi alışıldık bir terim değildir (özellikle edebi akademiyada), dolayısıyla, bu terimin modern edebiyat yapıtlarına tatbik edilmesi (örneğin Dostoyevski'ye) biraz tuhaf ve zorlama görünebilir.

ka birtakım yapıtları da ("Yeraltından Notlar", "Uysal Biri" ve diğerleri), aynı tür özünün antik modellerden daha serbest ve daha uzak değişkelerini oluşturur. Son olarak, menippea Dostoyevski'nin daha büyük yapıtlarına, özellikle de olgunluk döneminin beş romanına sızmaktadır, dahası, romanların tam da en temel ve belirleyici yönlerine sızmaktadır. Bu nedenle, menippea'nın temelde Dostoyevski'nin tüm yapıtlarının tınısını belirlediğini söyleyebiliriz kesinlikle.

Tüm derinliği ve cüretkârlığıyla "Bobok"un tüm dünya edebiyatının en büyük menippea'larından biri olduğunu söylemek pek yanlış olmaz. Ama içeriğinin derinliği bizim açımızdan burada önem taşımıyor; burada yalnızca yapıtın belirli tür özellikleri ilgi odağımızı oluşturuyor.

Her şeyden önce, anlatıcının imgesi ve öyküsünün *tonu* karakteristiktir. Anlatıcı -"belirli bir kişi"[23]- delirmenin *eşiğin*dedir (halüsinasyon). Ama bu bir yana, zaten *hiç kimseye benzemeyen* bir kişidir; yani, genel normdan sapmış, yaşamın alışıldık tekdüzeliğinden kopmuş, herkes tarafından hor görülen ve kendisi de herkesi hor gören biridir -yani, önümüzde "yeraltı insanı"nın yeni bir çeşitlemesi bulunmaktadır. Anlatım tarzı değişken, çift anlamlı, (dini piyeslerin iblislerine benzer şekilde) cehennemi maskaralık öğeleriyle birlikte üstü örtülü ikircikliklerle doludur. Kısa, "kesik kesik" kategorik cümlelerden oluşan dışsal biçimine rağmen son sözünü gizler, söylemekten kaçınır. Bir dostun onun biçemine ilişkin sunduğu nitelemeyi aktarır kendisi:

> "Biçemin değişiyor" dedi; "kesik kesik: sürekli tümceleri doğrayıp duruyorsun -derken bir parantez açıveriyorsun, sonra parantezin içinde başka bir parantez, derken köşeli bir parantez açıp başka bir şeye saplanıyorsun, sonra tekrar doğramaya başlıyorsun." [55 X, 343]

Konuşması içsel olarak diyalojikleşmiştir ve polemikle doludur. Aslında, öykü doğrudan doğruya, kendisini ayyaşlıkla suçlayan Semyon Ardalionovich ile girilen bir polemikle başlar. Sözlerini

23. *Bir Yazarın Günlüğünde* "Birisinin Yarım Kalmış Mektubu"nda tekrar görünür [Bkz. The Diary of a Writer, 1873, s. 65-74],

yayımlamayı reddeden editörler (tanınmamış bir yazardır) ve espriden anlamayan çağdaş okuyucu kitlesiyle de polemiğe girer; aslında, tüm çağdaşlarıyla polemiğe girmektedir. Daha sonra, öykünün asıl eylemi açınlandığında, öfkeli bir şekilde "çağdaş cesetlerle" polemiğe girer. Bu ise, menippea için bir hayli tipik olan, öykünün diyalojikleşmiş ve çift anlamlı sözel biçemi ve tonudur.

Öykünün başında, karnavallaşmış menippea için tipik olan bir temaya ilişkin bir tartışmaya rastlanır: akılla deliliğin, zekâyla aptallığın göreliliği ve ikircikliliği. Daha sonra, bunu bir mezarlığın ve bir cenaze töreninin betimlenişi izler.

Betimlemenin tümüne, mezarlığa, cenaze törenine, mezarlık rahiplerine, ölüye ve bizzat "ölümün kutsanması"na yönelik belirgin biçimde *içli dışlı* ve *aşağılayıcı* bir tutum hâkimdir. Tüm betimleme, zıt birleşimler ve karnavalımsı uygunsuz birleşmeler temelinde inşa edilmiştir; *alçalmalar* ve *alaşağı etmelerle* doludur, karnavalın *simge sistemi* ile ve aynı zamanda ham bir doğalcılıkla doludur.

Burada romandan tipik birkaç alıntıya yer verelim:

> Eğlenelim diye dışarı çıktım, bir cenazeye rasladım ... yirmi beş yıl geçti sanırım, mezarlığa geldiğimden beri; *ne berbat bir yer!*
>
> İlk önce de, şu *pis koku.* Yaklaşık on beş *ceset geldi. Fiyatı farklı kefenlerle;* hatta iki katafalk bile vardı.
>
> Biri bir generalin, biri de bir leydinin. Matem tutan pek çok akraba, dost katıldı törene, birçoğu numaradan mateme gömülmüş, birçoğu *açıkça neşeli.* Mezarlık görevlilerinin yakınacak hiçbir şeyi yok; bu iyi bir *gelir* demek ne de olsa. Ama *koku* yok mu, şu *pis koku.* Burada, *ruhban sınıfına dahil* olmak istemezdim hiç. [tür için tipik bir aşağılayıcı kelime oyunu.][24]
>
> Hassaslığı bir yana bırakıp ölülerin suratlarına dikkatlice bakmayı sürdürdüm. Bazısının yumuşak bir ifadesi vardı, bazısıysa iğrenç görünüyordu. Genellikle, *gülümsemeler* tatsızdı, hatta bazı durumlarda

24. Rusça *dukh* ["nefret/düşmanlık"] kökü, Rusça'da nefes, hava, ruh ve (pis) koku sözcüklerinde bulunur. Bakhtin'in burada gönderme yaptığı sözcük oyunu, Dostoyevski'nin *dukh*'u (koku) *dukhovnoe litso* ile (tinsel kişilik veya ruhban sınıf mensubu) bir arada kullanmasıdır. *Dokhody*'ye (gelir) ilişkin fazladan bir sözcük oyunu daha vardır ve *dokhnut*a (bir hayvan gibi ölmek, nalları dikmek) ilişkin gizli bir sözcük oyunu da bulunmaktadır belki.

> çok çok kötüydü ... *Dinsel tören* sürerken dışarı çıkıp *çitlerin ötesinde gezindim.* Yakında bir düşkünler yurdu vardı, biraz daha ötedeyse bir *lokanta.* Kötü, küçük bir lokanta değildi bu: insan ister bir şeyler atıştırabilir isterse aradığı her şeyi bulabilirdi. *Cenazeye katılan* eş, dostun çoğu oradaydı. Pek çok *neşe ve sahici canlılık* dikkatimi çekti. *Bir şeyler yiyip içtim.* [55 X, 343-44]

En çarpıcı senli benlilik ve saygısızlık imalarının, zıt kavramlardan oluşan birleşimlerin, uygunsuz birleşmeler, alaşağı etmeler, doğalcılık ve simgesel öğelerin altını çizdik. Metnin çok yoğun bir şekilde bunlarla dolu olduğunu görüyoruz. Önümüzde karnavallaşmış menippea'nın biçemi için bir ölçüde yoğunlaştırılmış bir model bulunuyor. İkircikli bileşimin simgesel önemini anımsıyoruz: ölümgülme (burada, neşe)-ziyafet (burada, "bir şeyler yiyip içtim").

Bir mezar taşının üstüne oturmuş olan anlatıcının, çağdaşlarının reddettiği *mucize* ve *saygı* teması üstüne kısa ve kararsız tefekkürü bunu izler. Bu tefekkür, yazarın anlayışının anlaşılması açısından önemlidir. Daha sonra, aynı anda hem doğalcı hem simgesel olan şu ayrıntı gelir:

> Yanıbaşımdaki mezar taşının üstünde yarısı yenmiş bir sandviç duruyordu; anlamsızca ve yersizce. Onu alıp yere fırlattım, çünkü ekmek değil bir sandviçti yalnızca. Yine de, inanıyorum ki ekmeğin toprağa atılması günah değildir, ama sadece yere atılması günahtır. Bunu Suvorin'in takviminde arayıp bulmalıyım. [SS X, 345]

Bu özellikle doğalcı ve küfürbaz ayrıntı -mezarın üstündeki yarısı yenmiş sandviç- bize, karnaval tipinin simgesel bir özelliğine değinme fırsatı veriyor. Ekmeğin toprağa atılmasına izin verilir, çün-r kü bu, ekme, yemiş verdirmedir; ama çorak toprak olduğu için yere atılması yasaklanmıştır.

Ardından, olağanüstü güçlü bir *ankrisis* yaratan fantastik olay örgüsünün gelişimi başlar (Dostoyevski büyük bir anakrisis ustasıdır). Anlatıcı toprağın altındaki ölüler arasında geçen bir konuşmaya kulak misafiri olur. Mezardaki yaşamları belirli bir süre için de-

vam etmekte gibidir. Ölü filozof Platon Nikolaevich (Sokratik diyaloga bir anıştırma) bunu şu şekilde açıklar:

> "O [Platon Nikolaevich -M. B.], çok basit bir gerçekle açıklıyor bunu, şöyle ki, yüzeyde yaşarken yanılgıya düşerek oradaki ölümün, ölüm olduğunu düşünürüz. Beden burada ayılır; yaşamın kalıntıları yoğunlaşır, ama sadece bilinçte. Bunu nasıl ifade edeceğimi bilemiyorum, ama sanki hayat atalet sayesinde sürer. Ona göre her şey bilinçte bir yerde toplanmıştır ve iki ya da üç aylığına yaşıyordur ... hatta bazen altı ay... Sözgelimi, neredeyse tamamen çürümüş biri var burada, ama her altı haftada bir, bir söz çıkıveriyor ağzından ansızın, *bobok* diye bir şey hakkında, 'Bobok bobok' diye, saçma sapan kuşkusuz, ama bu onda bile, yaşamın hâlâ hissedilemez bir kıvılcımla pırıldadığı anlamına geliyor..." [SS X, 354]

Olağandışı bir durum yaratır bu: tüm koşullardan, konumlardan, yükümlülüklerden ve sıradan yaşamın yasalarından özgürleşmiş *bilincin son yaşamı* (ebediyen uykuya dalmadan önce iki veya üç ay süren), adeta *yaşamın dışında bir yaşam.* Peki ama, bu "çağdaş cesetler" tarafından nasıl kullanılacak? Cesetlerin bilinçlerini, kendilerini *tam,* mutlak biçimde sınırsız *özgürlükle,* açığa vurmaya kışkırtaran anakrisis olarak. Onlar da tam tamına öyle yaparlar.

Açığa çıkarılan, menippea'nın tipik karnavallaşmış ölüler diyarıdır: kendilerini (komik çelişkiler, istismarlar ve skandallar yaratan) yeryüzündeki hiyerarşik konumlarından ve ilişkilerinden birdenbire kurtaramayan epey karışık bir cesetler topluluğu; öte yandan, karnavalesk özgürlükler, sorumluluğun tamamen yok olduğunun farkına varılması, aleni mezarlık erotizmi, kefenlerde gülme ("... generalin *cesedi* hoş bir *kahkahayla* sarsıldı") vb. Bu çelişkili "yaşamın dışındaki yaşam"ın belirgin karnavalesk tonu daha en baştan itibaren anlatıcının üzerinde oturduğu mezarda oynanan bir kâğıt oyunuyla başlar ("ezbere" oynanan sahte bir oyundur elbet). Tüm bunlar türün tipik özellikleridir.

Bu ölüler karnavalının "kralı" (kendisini tanımladığı şekliyle) "sözde sosyete hergelesi" baron Klinevich' diye biridir. Klinevich'in anakrisis'e ve anakrisisi kullanımına açıklık getiren cümle-

lerine yer vereceğiz. Filozof Platon Nikolaevich'in (Lebezyatnikov tarafından aktarılan) ahlâki yorumlarına aldırmayan Klinevich şöyle der:

> "Yeter; eminim, geri kalanın tümü de saçma. Önemli olan tek şey, iki veya üç aylık daha ömrümüz kalmış olması, öyleyse -bobok! Bu iki ayı olabildiğince iyi geçirmeyi ve her şeyi yeni bir temelde düzenlemeyi öneriyorum. Baylar! *Bütün utançları bir kenara bırakmayı öneriyorum."*

Ölülerin hepsinden onay aldıktan sonra, düşüncesini bu yönde biraz daha geliştirir:

> "Yine de, şu sıra *yalan söylememizi istemiyorum.* Umursadığım tek şey bu, çünkü önemli olan tek şey bu. *Yukarıda yalan söylemeden var olamazsınız, çünkü yaşam ve yalan eş anlamlı şeylerdir,* ama burada yalan *söylemeyerek eğlendireceğiz kendimizi.* Lanet olsun, sonuçta *mezarın* bir değeri var! *Hepimiz de öykülerimizi yüksek sesle anlatacağız ve hiçbir şeyden utanmayacağız.* Önce, size kendimden söz edeceğim. Bilin ki, sömürücü biriyim. *Yukarıda yeryüzünde çürümüş iplerle bağlı ve denetim altında tutuluyordu her şey.* Bu ipleri atın ve gelin bu iki ayı *utanca yer vermeyen bir dürüstlükle geçirelim! Gelin soyunup çıplak kalalım!"*
>
> "Haydi, çıplak kalalım, çırılçıplak!" diye inledi tüm sesler. [SS X, 355-56]

Ölü insanların bu diyalogu, karnavalımsı bir tarzda beklenmedik bir şekilde kesilir:

> Ansızın *hapşırdım* burada. Aniden ve istemeden oldu bu, ama etkisi çarpıcıydı: herkes bir *mezar* kadar sessizliğe gömüldü, bir rüya gibi kayboldu tümüyle. Gerçek bir mezar sessizliği çöktü.

Anlatıcının, tonu açısından ilginç olan sonuç yorumlarına da burada yer vereceğim:

> Hayır, bunu asla kabul edemem, hayır, gerçekten kabul edemem! Canımı sıkan bobok değil (demek gerçekten bobokmuş canını sıkan!).

Böyle bir yerde yoldan çıkma, son beklentilerin, isteklerin sapkınlığı, hödük, çürük cesetlerin sapkınlığı -hatta *bilincin son anlarım*ın bile esirgenmemesi! Bu anlar onlara ihsan edildi, lütfedildi ve ... ve en kötüsü de, böyle bir yerde! Hayır, bunu kabul edemem. [SS X, 357-58]

Burada tamamen farklı bir sesin, yazarın sesinin hemen hemen arı sözcükleri ve tonlamaları, anlatıcının konuşmasını böler; araya girerler ama ansızın "ve..." diye başlayan bir cümleyle kesilirler.

Öykünün sonu gazeteci tarzındadır:

Vatandaş'a vermeliyim; oradaki editör de portresini sergiletmişti. Belki bunu da yayımlar.

Dostoyevski'nin neredeyse klasik menippea'sı böyle bir şeydir. Tür kayda değer bir bütünlükle ayakta tutulur. Hatta, menippea türünün burada en büyük potansiyelini sergilediği, maksimumunu gerçekleştirdiği bile söylenebilir. Özellikle de, ölü bir türün *biçemlenme*si (stilize edilmesi) değildir bu. Aksine, Dostoyevski'nin yapıtında menippea türü tüm tür yaşamını eksiksiz bir biçimde *yaşamayı sürdürür.* Zira, bir türün yaşamı *özgün* yapıtlardaki sürekli yeniden doğuşlara ve yenilenmelere dayanır. Dostoyevski'nin "Bobok"u elbette son derece özgündür. Dostoyevski tür üstüne bir parodi yazmıyordu; tam anlamıyla onu kullanıyordu. Ama menippea'nın bir ölçüde daima kendisini parodileştirdiğine dikkat edilmesi gerekir -ki bu, aynı zamanda türün en eski antik biçimlerini de kapsar. Bu, menippea'nın tipik tür özelliklerinden birisidir. Bu kendi kendinin parodisini yapma öğesi, türün olağanüstü canlılığının nedenlerinden biridir.

Burada, Dostoyevski'nin olası tür kaynakları sorununa değinmemiz gerekiyor. Her türün özü, yalnızca belirli bir türün tarihsel gelişimi boyunca ortaya çıkan farklı çeşitlemelerde tüm bütünlüğüyle gerçekleştirilip sergilenir. Sanatçı tüm bu çeşitlemelere ne denli fazla ulaşabiliyorsa, belirli bir türün diline de o denli zengin ve esnek şekilde hâkim olacaktır (çünkü bir türün dili somut ve tarihseldir).

Dostoyevski menippea'nın tür olanaklarının hepsini ustaca ve iyi kavramıştı. Bu türe ilişkin son derece derin ve ayrımların farkında olan bir kavrayış gücüne sahipti. Dostoyevski'nin menippea'nın farklı çeşitlemeleriyle olan olası bağlantılarının izini sürmek, hem yapıtlarının tür özelliklerine ilişkin daha köklü bir anlayışa ulaşabilmek için hem de bizzat türün Dostoyevski'den önceki gelişimine ilişkin daha eksiksiz bir fikir edinebilmek için yapılması gereken önemli bir iştir.

Dostoyevski, antik Hıristiyan edebiyatı aracılığıyla (yani, İnciller, Kıyamet, Azizlerin Yaşamları vb. aracılığıyla) antik menippea'nın çeşitlemeleri ile doğrudan doğruya ve yakından bağlantı içindeydi. Ama hiç şüphesiz, antik menippea'nın klasik modellerinden de haberdardı. Çok büyük bir olasılıkla, Lucian'ın *Ölüler Diyaloğu'nu* da (bir grup kısa diyalojik yergi) *Menippos ya da Ölüler Krallığına Seyahat* başlıklı menippea'sını da biliyordu. Bu yapıtlar, Mezar'ın ötesindeki Krallığın koşulları altındaki, yani karnavallaşmış ölüler diyarındaki *ölü insanların* çeşitli *davranış* tiplerini anlatmaktadır. Lucian'ın -"antikitenin Voltaire'inin"- on sekizinci yüzyılın başlarında Rusya'da yaygın olarak bilindiğine[25], sayısız taklide kaynaklık ettiğine ve "mezar ötesi toplantılar" türünden genel bir konunun okul ödevine varıncaya dek bütün edebiyatta yaygın olduğuna dikkat çekilmesi gerekir.

Büyük olasılıkla, Dostoyevski Seneca'nın menippea'sı *Apocolocyntosis'i* de biliyordu. Dostoyevski'de bu yergiyi anımsatan üç boyutla karşılaşırız. (1) Dostoyevski'de mezarlığa gelen, ölünün akraba ve dostlarının "aleni neşesi" belki de Seneca'daki bir episodu çağrıştırmaktadır: Yeryüzünden geçerek Olympos'tan ölüler diyarına göçen Claudius, Yeryüzünde kendi cenaze törenine katılır ve cenaze törenine katılan herkesin (ihtilaflı oldukları dışında) çok neşeli olduğuna iyice kani olur; (2) "ezbere" oynanan hayali kâğıt oyunu belki de Claudius'un ölüler diyarındaki (keza hayali olan)

25. On sekizinci yüzyılda *Dialogues of the Dead* (Ölünün Diyalogları) Sumarokov ve hatta A. V. Suvorov tarafından kaleme alınmıştı (bkz. Suvarov, *Razgovor v tsstve mertvykh mezhdu Aleksandrom Makedonskim i Gerostratom* [Büyük İskender ve Herostratus Arasında Ölüler Krallığında Geçen Bir Söyleşi], 1755).

zar oyununu (zarlar atılmadan önce yuvarlanır) çağrıştırır; (3) Dostoyevski'de ölümün doğalcı bir tarzda tahttan indirilmesi, dışkısını yaparken ölen (ruhunu teslim eden) Claudius'un ölümünün daha kaba tasvirini anımsatmaktadır.[26]

Dostoyevski'nin türün diğer antik yapıtlarına -az ya da çokaşina olduğuna hiç şüphe yok: *Satirikon, Altın Eşek* ve diğerleri.[27]

Dostoyevski'nin Avrupa'lı kaynaklan, Dostoyevski'ye menippeanın zenginliğini ve çeşitliliğini göstermiş olabilecek kaynaklar sayıca çok ve heterojendir. Muhtemelen, Boileau'nun edebi-polemik menippeası *Dialogue des heros de romans*'ını ve belki de Goethe'nin edebi-polemik yergisi *Götter, Helden und Wieland*'ını biliyordu. Muhtemelen, Fenelon ve Fontenelle'nin "ölülerin diyaloglarından haberdardı (Dostoyevski engin bir Fransız edebiyatı bilgisini haizdi). Tüm bu yergiler arasındaki bağlantıyı kuran, mezar ötesi krallık tasvirleridir ve hepsi de türün antik (ağırlıklı olarak da Lucianik) biçimini dışsal olarak sürdürür.

Dış biçimleriyle serbest ama türün özü bakımından tipik olan Diderot'nun menippeaları, Dostoyevski'nin yararlandığı tür geleneklerinin anlaşılması açısından temel önem taşır. Diderot'da (bazen on sekizinci yüzyıl erotik edebiyatı havası taşıyan) öyküleme tarzı ve biçem Dostoyevski'den ayrılır elbette. *Le neveu de Rameau'da* (özünde bir menippea'dır ama fantastiklik öğesinden yoksundur), tek bir pişmanlık kırıntısı barındırmayan son derece samimi itiraflar motifi "Bobok"u anımsatır. Üstelik, tam da Rameau'nun yeğeni imgesi, tıpkı Klinevich gibi toplumsal ahlâkı "çürümüş bağlar" addeden ve yalnızca "utançsız hakikat"i kabul eden açıkça "açgözlü bir tip" sergileyen Rameau'nun yeğeni imgesi,

26. Bu tür bir arada bulunuşların kesinlikle hiçbir şey kanıtlayamayacağı doğrudur. Tüm bu benzer öğeler, bizzat türün mantığı tarafından yaratılmaktadır, özellikle de karnavalesk alaşağı etmeler, küçük düşürmeler ve şaşırtmacalar mantığıyla.

27. Şüpheli olsa da, Dostoyevski'nin Varro'nun yergilerinden haberdar olma olasılığı göz ardı edilemez. Varro'nun fragmanlarının eksiksiz bir akademik baskısı 1965 te yayımlanmıştır (Riese, *Varronis Saturarum Menippearum relinquiae,* Leipzig, 1865). Kitap, dar filoloji çevrelerinin ötesinde yankı uyandırmıştır ve Dostoyevski, yurtdışında kaldığı süre boyunca ikinci elden bilgi sahibi olmuş olabilir, belki de, Rus filolog arkadaşları aracılığıyla Varro hakkında bilgilenmiştir.

Klinevich imgesini çağrıştırmaktadır.

Dostoyevski, Voltaire'in *Contes philosophiques'i* aracılığıyla serbest menippea'nın başka bir çeşitlemesini de tanıyordu.[28] Bu menippea tipi, Dostoyevski'nin kendi yaratıcı yeteneğinin belirli yönlerine çok yakındı (hatta Dostoyevski "Rus Kandid"i yazmayı bile planlamıştı).

Kökleri Sokratik diyalogda, antik menippea'da ve bir ölçüde de taşlama (diatribe) ile uzun konuşmada yatan Voltaire ve Diderot'nun *diyalojik kültürü* nün Dostoyevski için taşıdığı büyük önemi aklımızdan çıkarmamalıyız.

Serbest menippea'nın fantastik ve peri-masalı öğesi banndıran başka bir tipi de, erken dönemlerinde Dostoyevski üzerinde önemli bir etki sahibi olmuş olan Hoffmann'ın yapıtlarında sergilenmektedir. Özünde menippea'ya yakın olan Edgar Allan Poe'nun öyküleri de keza Dostoyevski'nin dikkatini cezbetmiştir. Önsöz kabilinden kaleme aldığı notta, "Edgar Poe'dan Üç Öykü"de, Dostoyevski son derece doğru bir biçimde, bu yazarın özelliklerinin kendisinin özelliklerine ne denli benzediğine dikkat çekmişti:

"Neredeyse her zaman en olağandışı gerçekliği alıp, *kahramanını en olağandışı dışsal veya psikolojik konuma yerleştiriyor* ve o kişinin ruh halinin öyküsünü nasıl bir kavrayış gücüyle, nasıl şaşmaz bir kesinlikle anlatıyor ama!"[29]

Kuşkusuz, bu tanım menippea'nın yalnızca bir boyutunu seçip ayırır -olay örgüsünde olağandışı bir durumun yaratılması, yani kışkırtıcı anakrisis- ama tam da bu boyut, bizzat Dostoyevski tara-

28. "Conte" kısa, kurmaca anlatı, genellikle didaktiktir, okuyucunun dikkatini çekip kıssadan hisseyi kafasına iyice kazımak için zekâya, alegoriye veya iç gıcıklamaya yaslanır. On sekizinci yüzyılda popüler bir biçimdi. Voltaire'in *Candide*'i belki de en ünlü örneğidir.

29. PS XIII, 523. [Bu not, Ocak 1861'de Dostoyevski'nin dergisi *Vremia'da (Zaman),* üç Poe öyküsünün Rusça çevirisine ("Kara Kedi", "Geveze Yürek", "Çan Kulesindeki iblis") yayımcının önsözü olarak yayımlandı. Poe ve Hoffmann'ı kıyaslayan Dostoyevski, iki fantastiklik tipi arasında bir ayrım yapar: bir yanda ötedünya alanının dolaysız yeniden üretimi, diğer yanda edebi bir araç olarak ve olay örgüsü veya imgeyi yapılandırma ilkesi olarak işlev gören, dolaylı, dışsal ve "maddileşmiş" bir fantastiklik biçimi -ki bu, kendi pratiğine daha yakındır. Rusça metne şu kaynakta ulaşılabilir: *F. M. Dostoevskii ob iskusstve* (Moskova: Iskusstvo, 1973), s. 114-117],

fından istikrarlı bir şekilde kendi yaratıcı yönteminin başlıca ayırıcı özelliği olarak öne çıkarılır.

Dostoyevski'nin tür kaynaklarına ilişkin (eksiksiz olmaktan uzak) incelememiz, Dostoyevski'nin "insan ruhunun derinliklerine" sızmak ve "nihai sorular"ı yalın ve keskin bir tarzda ortaya koymak için son derece elverişli, çok zengin ve esnek olanaklar barındıran bir tür olan menippea'nın muhtelif çeşitlemelerini bildiğini veya biliyor olabileceğini göstermektedir.

"Bobok" öyküsü, menippea'nın tür özünün Dostoyevski'nin temel yaratıcı esinlerinin tümünü ne ölçüde karşıladığını gösterir. Tür bakımından bu öykü Dostoyevski'nin temel yapıtlarından biridir.

Şimdi, önce şu gözleme bir bakalım. Küçük "Bobok" -Dostoyevski'nin en kısa örülmüş öykülerinden biridir- tüm yaratıcı veriminin bir mikrokozmosudur neredeyse. Yapıtlarının (hem Bobok'tan önceki hem de sonraki yapıtlarının) içerdiği, en önemlileri de dahil olmak üzere, pek çok fikir, tema ve imge burada son derece keskin ve yalın bir biçimde boy gösterir: Şayet Tanrı yoksa ve ruh için ölümsüzlük söz konusu değilse "her şey mübahtır" fikri (Dostoyevski'nin yapıtlarının önde gelen fikir-imgelerinden biridir bu); bununla ilişkili, pişmanlık barındırmayan itiraf ve *Yeraltından Notlar* itibariyle Dostoyevski'nin tüm yapıtlarına hâkim olan "utançsız hakikat" teması; (diğer yapıtlarında idam cezası ve intihar temalarıyla bağlantılı olan) bilincin son anları teması; çıldırmanın eşiğindeki bilinç teması; bilincin ve düşüncenin en yüksek alanlarına sızan kösnüllük (bedensel haz düşkünlüğü) teması; folklorik köklerinden ve insanların inancından kopmuş yaşamın "uygunsuzluğu" ve "yakışıksızlığı" teması vb. -tüm bu temalar ve fikirler yoğun ve keskin bir biçimde bu öykünün görünüşte dar sınırları içinde kalmaktadır.

Öykünün önde gelen imgeleri (kuşkusuz çoğu değil) keza Dostoyevski'nin yapıtlarındaki diğer imgeleri çağrıştırmaktadır: Klinevich yalın ve pekiştirilmiş bir biçimde Prens Valkovsky'yi, Svidrigailov'u ve Fyodor Pavlovich'i yineler; anlatıcı ("belirli bir kişi") Yeraltı İnsanı'nın bir çeşitlemesidir; General Pervoedov[30] bizim

30. General Pervoedov ["Yemeğe ilk o başlar"] mezarda bile, general olma guru-

için bir ölçüde bildiktir, tıpkı "dullar ve yetimler için" tahsis edilen ödeneğin büyük bir kısmını çar çur eden zevk düşkünü yaşlı memur, dalkavuk Lebezyatnikov ve "yaşamı dibine kadar rasyonel bir temelde düzenlemeyi" isteyen ilerleme yanlısı mühendisin bize bir şekilde tanıdık geldiği gibi.

"*Prostoliudin*" ("alelade bir insan", hali vakti yerinde bir dükkân sahibi) ölüler arasında özel bir yer işgal eder; sadece o, sıradan İnsanlarla ve inançlarıyla bağını korumuştur, bu yüzden, mezarda bile doğru dürüst davranmakta, ölümü bir vaftiz olarak kabul etmekte, etrafında (sefa düşkünü ölüler arasında) olup bitenleri "çilelerin gelip ruhlara musallat olması" olarak yorumlamakta, *sorokoviny*'yi[31] sabırsızlıkla beklemektedir (Şu kırk gün çabucak geçsin hele bir, başımın üstünde ağlamaklı sesler duyacağım, karımın dövünmelerini ve çocuklarımın sessiz gözyaşlarını..."). Tüm diğerlerinin (hem canlı hem ölü) münasebetsizlikleri ve bildik sinisizmlerinin yanı başındaki bu "alelade insan"ın edepliliği ve son derece hürmetkâr konuşma tarzı, her ne kadar burada menippea'ya özgü koşullar altında "terbiyeli" alelade insan sanki bir ölçüde münasebetsizmişçesine belli belirsiz bir komiklik görünümünde sunulsa da, kısmen gelecekteki hacı Makar Dolgoruky imgesini anıştırmaktadır.

Ayrıca, "Bobok"un karnavallaşmış ölüler diyarı *içsel olarak,* Dostoyevski'nin neredeyse tüm yapıtlarında son derece özel bir öneme sahip olan skandal ve felaket sahneleriyle doludur büyük ölçüde. Genellikle oturma odalarında geçen bu sahneler kuşkusuz çok daha karmaşık, daha çeşitli, karnavallaşmış zıtlıklar, beklenmedik uygunsuz beraberlikler ve tuhaflıklarla, temel yükseltmeler ve alaşağı etmelerle daha fazla doludur, ama içte, özleri benzerdir: resmi ve kişisel yalanın "çürümüş bağları" kopmuştur (ya da en azın-

rundan vazgeçemez ve bu gururu uğruna, "Çar'a hizmet ettim" diyerek, Klinevich'in önerisine ("Utanmaktan vazgeç artık") kesinlikle karşı çıkar. *Ecinniler*'de benzer bir durum vardır, ama gerçek-yaşamın dünyevi düzleminde bulunmaktadır: Kendisini, "general" sözcüğünü bile küfür sayan nihilistler arasında bulan General Drozdov, general olarak onurunu tam da aynı sözcüklerle savunur. Her iki episod da mizahi bir şekilde işlenmektedir.

31. *Sorokoviny.* Ortodoks Kilisesinde ölümden kırk gün sonra yapılan anma töreni.

dan şimdilik gevşemiştir) ve insan ruhları çırılçıplaktır, ister ölüler diyarındaki berbat ruhlar ister başka yerlerdeki parlak ve arı ruhlar olsun. İnsanlar karnaval meydanında veya ölüler diyarında bir anlığına yaşamlarının alışıldık koşullarının dışında görünürler ve kendilerine ve birbirleriyle olan ilişkilerine dair başka bir anlayış -daha sahici bir anlayış- açılır önlerinde.

Örneğin, Nastasya Filippovna'nın isim yortusundaki ünlü sahne (*Budala*) bu türden bir sahnedir. Ayrıca, burada "Bobok"la olan dışsal etkileşimlere rastlarız: Ferdyshchenko (küçük bir dini piyes iblisi) bir *petit-jeu* önerir -herkes yaşamının en kötü eylemini anlatacaktır (karş. Klinevich'in teklifi: "Hepimiz öykülerimizi yüksek sesle anlatacağız ve hiçbir şeyden utanmayacağız, hiçbir şey saklamayacağız"). Kuşkusuz, anlatılan öyküler Ferdyshchenko'nun beklentilerini karşılamaz, ama bu *petit-jeu*, insanların yazgılarında ve görünüşlerinde ani karnavalesk değişikliklerin gerçekleşebileceği, sinik hesapların ortaya döküldüğü, Nastasya Filippovna'nın açık sözlü ve alaşağı edici konuşmasının karnaval alanı tonuna bürünebildiği karnaval alanı atmosferine giden yolu açar. Ama burada, bu sahnenin geniş ahlâki-psikolojik ve toplumsal anlamıyla ilgilenmiyoruz kesinlikle -burada bizim için önem taşıyan, tam da sahnenin türe ilişkin boyutu, neredeyse her imgede ve sözde (ne denli gerçekçi ve kışkırtıcı olursa olsun) tınlayan *karnaval çağrışımları* ve adeta sahnenin gerçek dokusu arkasından ışığı sızan ikinci bir düzlem olarak karnaval meydanıdır (ve karnavallaşmış ölüler diyarıdır).

Marmeladov'un *(Suç ve Ceza*'da) cenaze ziyafetindeki keskin biçimde karnavallaşmış skandal ve alaşağı etme sahnelerinden söz edilebilir. Ya da, *Ecinniler'de* Varvara Petrovna Stavrogina'nın büyük oturma odasındaki daha karmaşık sahnesinden, deli topal kızın oynadığı rolden, kızın erkek kardeşi Kaptan Lebyadkin'in ortaya çıkışından, "kötü kalpli" Pyotr Verkhovensky'nin ilk ortaya çıkışından, Varvara Petrovna'nın muzafferane tuhaflığından, Stephan Trofimovich'in teşhiri ve sürgün edilmesinden, Liza'nın histerisi ve bayılma krizlerinden, Shatov'un Stavrogin'e attığı tokattan vb. söz edilebilir. Burada, her şey beklenmediktir, yersizdir, yaşamın

sıradan, "normal" seyrine bakılarak değerlendirilecek olduğunda uygunsuz ve kabul edilemezdir. Böyle bir sahneye sözgelimi Leo Tolstoy veya Turgenyev'in bir romanında rastlanması kesinlikle imkânsızdır. Şık bir oturma odası değil, karnavallaşmış meydan yaşamının tüm özel mantığını barındıran bir kamusal alandır bu. Son olarak, bir de, Zosima Baba'nın hücresindeki *(Karamazov Kardeşler)* skandal sahnesinin son derece canlı karnavalesk-menippea renkliliğinden söz edilmesi gerekir.

Bu skandal sahneleri -ki Dostoyevski'nin yapıtlarında çok önemli bir yer işgal eder- neredeyse her zaman Dostoyevski'nin çağdaşlarının olumsuz eleştirilerine maruz kalmıştır[32] ve bu bugün bile sürmektedir. O zamanlar için, hatta günümüz için bile, yaşam açısından ihtimal dışı sanat açısındansa mazur gösterilemez bir görünüm sergiler. Genellikle, yazarın tümüyle dışsal ve yapmacık efektlere olan düşkünlüğüyle açıklanırlar. Ama aslında, bu sahneler Dostoyevski'nin tüm yapıtlarının ruhunda ve biçeminde bulunur. Üstelik, derinden derine organiktirler, onlarda suni olan hiçbir şey yoktur: bütünlerinde olduğu kadar *her bir ayrıntılarında* da, yukarıda tanımlanan -ve yüzyıllardır sanatsal düzyazının karnavallaşma çizgisinde özümsenen- karnavalesk sahnelerin ve kategorilerin tutarlı sanatsal mantığının sonuçlarıdır. Altlarında ise, bu sahnelerdeki görünüşte tuhaf ve beklenmedik şeylerin tümüne anlam kazandırıp birleştiren ve sanatsal hakikatlerini yaratan son derece derin bir karnavalesk dünya anlayışı yatar.

"Bobok", *fantastik* olay örgüsü sayesinde bu karnaval mantığını biraz yalınlaştırılmış bir biçimde (türün gerektirdiği gibi) ama yine de keskin ve çıplak bir halde sunabilir ve bundan dolayı Dostoyevski'nin yapıtlarındaki daha karmaşık ama buna benzer fenomenlere ilişkin bir açıklama işlevi görebilir.

"Bobok" öyküsünde, Dostoyevski'nin önceki ve sonraki yapıtlarından kaynaklanan ışınlar tek bir odakta birleşir. "Bobok" tam da bir menippea olduğundan böylesi bir odak olabilmiştir. Dostoyevski'nin yaratıcılığının tüm yönleri burada alışıldık çerçevede hissedilir. Gördüğümüz üzere, bu öykünün dar çerçevesi gerçekten de

32. A. N. Maikov gibi iyi niyetli ve yetkin çağdaşlarının bile.

bir hayli genişler.

Menippea'nın *nihai sorunların evrensel türü* olduğunu anımsayalım. Ana konusu yalnızca "burada" ve "şimdi"de vuku bulmaz, dünyanın her tarafında ve sonsuzlukta vuku bulur: yeryüzünde, ölüler diyarında ve cennette. Menippea, Dostoyevski'de dini piyese yakınlaşır. Dini piyes sonuçta, menippea'nın kimi değişiklikler geçirmiş ortaçağ dramatik çeşitlemesinden başka bir şey değildir. Dostoyevski'de, olayın içindekiler *eşikte* dururlar (yaşamın ve ölümün, yalan ve hakikatin, akıl-ruh sağlığı ve çıldırmanın eşiğinde). Bu öyküdeyse *sesler* olarak, çınlayan, "yeryüzü ve cennetin önünde" açık açık konuşan *sesler* olarak sunulurlar. Burada merkezde yatan mecazi fikir, dini piyeslerdekinin aynısıdır (kuşkusuz, Elevsis ayinleri havasında): "çağdaş ölü insanlar" kısır tohumlar olarak toprağa gömülürler, ama ne ölmeye (yani, kendilerinden arınmaya, kendilerinin üstüne çıkmaya) ne de yenilenmeye (yani, yemiş vermeye) mecalleri vardır.

Tür açısından ikinci önemli yapıt, Dostoyevski'nin "Gülünç Adamın Düşü"dür (1877).

Tür özü bakımından bu yapıtın izleri menippea'ya dek, ama menippea'nın farklı çeşitlemelerine dek sürülebilir: "düş yergisi" (dream satire) ve ütopik bir öğe barındıran "fantastik yolculuklar"a dek. Menippea'nın müteakip gelişiminde bu iki çeşitleme genellikle bileşir.

Kendine özgü (epik-olmayan) sanatsal bir yorum barındıran bir şey olarak düş, daha önce de belirttiğimiz üzere, Avrupa edebiyatına ilk kez Menippos yergisi türünde dahil olmuştur (ve genelde de yarı komik-yarı ciddi alanında). Epikteki düşler temsil edilen bir yaşamın bütünlüğünü parçalamamış ve ikinci bir düzlem yaratmamıştır; keza, kahramanın imgesinin *basit* bütünlüğünü de parçalamamıştır. Düş, sıradan yaşamın karşısına olası *başka bir* yaşam olarak koyulmaz. Böyle bir karşıtlaştırma (şu ya da bu bakış açısından) ilk kez menippea'da boy gösterir. Düş menippea'da tam da tümüyle farklı bir yaşamın, sıradan yaşama hükmedenlerden farklı yasalara göre örgütlenmiş bir yaşamın *olanaklılığı* olarak (bazen doğrudan doğruya "ters yüz edilmiş bir dünya" olarak) tanıtılır.

Düşte görülen yaşam, sıradan yaşamın tuhaf görünmesine yol açar, kişiyi sıradan yaşamı yeni bir şekilde (kavranan başka bir olanağın ışığında) anlamaya ve değerlendirmeye zorlar. Bir düşteki kişi başka bir kişiye dönüşür, kendisinde (iyi ya da kötü) yeni olasılıklar (olanaklar) açığa vurur, kendisini düş aracılığıyla sınar ve tasdik eder. Bazen düş, doğrudan doğruya kişinin yaşamda yükseltilmesi/alaşağı edilmesi olarak inşa edilir.

Böylece, sıradan yaşamda tamamen imkânsız olan olağandışı bir durum düşte yaratılır, menippea'da hizmet ettiğiyle aynı amaca hizmet eden bir durumdur bu (bir fikrin ve fikrin sahibi olan insanın sınanması).

Sanatta menippea'ya özgü düşlerin geleneksel kullanım şekli, Avrupa edebiyatının müteakip gelişiminde farklı çeşitlemelerde ve muhtelif nüanslarla yaşamaya devam eder: Ortaçağ edebiyatının "düş görüleri"nde, on altıncı ve on yedinci yüzyılların grotesk yergilerinde (özellikle de güçlü olarak Quevedo ve Grimmelshausen'de), Romantiklerce peri masalı-sembolik kullanımında (Heinrich Heine'ın son derece özgün düş lirikleri de dahil olmak üzere), gerçekçi romanlardaki psikolojik ve toplumsal-tarihsel kullanımında (George Sand ve Chernyshevsky'de). Bir kişinin yeniden doğmasına ve yenilenmesine yol açan, *kriz düşleri* (dönüm noktası düşleri) diye bilinen önemli düş çeşitlemesinin özellikle vurgulanması gerekir (dönüm noktası çeşitlemesi sahne sanatlarında da kullanılmıştır: Shakespeare'de, Calderon'da ve on dokuzuncu yüzyılda Grillparzer'de).

Dostoyevski, düşün sanatsal olanaklarını neredeyse tüm çeşitlemeleri ve nüanslarıyla çok yaygın olarak kullanmasını bilmiştir. Gerçekten de, tüm Avrupa edebiyatında, düşün kendisi için böylesine büyük ve önemli bir rol oynadığı Dostoyevski gibi bir yazar daha yoktur. Bu noktada, Raskolnikov'un, Svidrigailov'un, Mişkin, Ippolit, Yeniyetme, Versilov, Alyosha ve Dmitry Karamazov'un düşlerini ve bu düşlerin, söz konusu karakterlerin yer aldığı romanların fikirsel tasarımının realize edilmesinde oynadığı rolü anımsayalım. Düşün dönüm noktası çeşitlemesi Dostoyevski'de baskındır. "Gülünç adam"ın düşü tam da böylesi bir tipe aittir.

"Gülünç Adamın Düşü"nde kullanılan "fantastik yolculuk" çeşitlemesine gelince, Dostoyevski'nin Cyrano de Bergerac'ın yapıtı *Histoire comique des états et empires de la Lune*'den [Ay Devletleri ve İmparatorluklarının Komik Tarihi] (1647-50) haberdar olduğu söylenebilir. Anlatıcının saygısızlık yüzünden dışına atıldığı Ay'daki dünyevi bir cennetin tasviridir bu. Ay'a olan yolculuğunda "Sokrates'in şeytan"ı anlatıcıya eşlik etmekte ve böylece, yazarın felsefi bir öğeyi romana katmasına olanak tanımaktadır (Gassendi'nin materyalizmi havasında). Dışsal biçimiyle, de Bergerac'ın yapıtı tümüyle felsefi-fantastik bir romandır.

Grimmelhausen'in Cyrano de Bergerac'ın yapıtıyla ortak bir kaynağı paylaşan menippea'sı *Der fliegende Wandersmann nach dem Monde* (c. 1659) de çarpıcıdır. Burada ütopik öğe son derece büyük önem taşır. Ay sakinlerinin olağanüstü saflığı ve doğruculuğunun tasviriyle karşılaşırız; Ay sakinleri, hiçbir fesat gütmez, hiç suç işlemez, yanlış nedir bilmezler; ülkelerinde ebedi bahar havası esmektedir, uzun bir ömür sürerler ve ölümü dostları neşeli bir şölenle karşılarlar. Kötü eğilimlerle doğan çocuklar, topluma zarar vermelerini önlemek için Yeryüzüne gönderilir. Kahramanın aya kesin varış tarihi gösterilir (tıpkı Dostoyevski'de düşün tarihinin belirtildiği gibi).

Dostoyevski kuşkusuz menippea'nın gelişiminde aynı fantastik çizgiye, dünyadaki gerçekliği yadırgatan çizgiye bağlı olan Voltaire'in menippea'sı *Micromégas*'ı da bilmektedir.

"Gülünç Adamın Düşü"nün üst düzey evrenselciliğine rağmen, aynı zamanda sanatsal ve felsefi açıdan bir o kadar da kısa ve öz oluşuna şaşmamak elde değil. Bu yapıtta, hiçbir şekilde söylemse[1] bir argümentasyon geliştirilmez. Dostoyevski'nin *bir fikri görme ve hissetme* konusundaki olağanüstü becerisi burada son derece belirgindir (Dostoyevski'nin daha önce de dikkat çektiğimiz bir karakteristiğidir bu). Karşımızda, sahici bir *fikir sanatçısı* durmaktadır.

"Gülünç Adamın Düşü" bize, -dünya görüşünün nihai sorularına ilişkin bir tür olan- menippea'nın evrenselciliği ile insanlığın yazgısını resmeden (dünyevi cennet, Adem ve Havva'nın işlediği

günah ve sonuçları, kurtuluş) ortaçağ dini piyeslerinin evrenselciliğinin tam ve eksiksiz bir sentezini sunmaktadır. "Gülünç Adamın Düşü"nde iki tür arasındaki bu iç bağlantı çok açık bir biçimde açığa çıkar; kuşkusuz, bu türler tarihsel olarak da, tür temelinde de birbirlerine yakınlardır. Ama tür olarak, burada ağır basan antik menippeadır. "Gülünç Adamın Düşü"nde genelde egemen olansa Hıristiyan ruhu değil, antik ruhtur.

Biçemi ve kompozisyonunda "Gülünç Adamın Düşü" "bobok"tan önemli ölçüde ayrılır: Taşlama (diatribe), günah çıkarma ve vaazın temel öğelerini içerir. Böyle karmaşık türler genelde Dostoyevski'nin yapıtlarının karakteristiğidir.

Yapıtın merkezinde, bir düş görüsünün öyküsü yer alır. Deyim yerindeyse, burada, düşün özgün kompozisyon yapısına ilişkin enfes bir karakter taslağı sunulmaktadır:

> ... mekân ve zaman üstüne, yaşam ve aklın tüm yasaları üstüne çıkıp, yalnızca yüreğinin sesinin emrettiği yerde durduğunda her şey, düşlerde gerçekleştiği şekilde gerçekleşir. [SS X, 429]

Aslında, bu, fantastik bir menippea'nın oluşturulması için kullanılan kompozisyon yönteminin tamamen doğru bir nitelenişidir. Belirli kısıtlamalar ve çekincelerle, bu nitelemeler, Dostoyevski'nin yaratıcı yönteminin tamamına da uygulanabilir. Dostoyevski yapıtlarında göreli olarak kesintisiz tarihsel veya biyografik zamanı, yani dar anlamda epik zamanı neredeyse hiç kullanmamaktadır; bu zamanın "üstünden atlamakta"; olayları bir anın içsel öneminin bir "milyar yıl"a denk olduğu, yani anın zamansal kısıtlılığını yitirdiği *kriz noktalarında, dönüm noktaları ve felaketlerde* yoğunlaştırmaktadır. Temelde, keza uzamın da üstünden atlamakta ve ana konuyu yalnızca iki "nokta"da toplamaktadır: krizler ve dönüm noktalarının ortaya çıktığı *eşik* (kapı aralıkları, giriş yerleri, merdivenler, koridorlar vb.) ile ikâmesi genellikle yemek odası olan, felaketin, skandalın patlak verdiği *kamusal alanda.* Dostoyevski'nin sanatsal zaman ve uzam anlayışı tam da böyledir. Dostoyevski, keza gerçek gibi görünen ve yüzeysel rasyonel mantığın basit ve kolay ampirik

normlarının da üstünden atlamaktadır. Menippea türünü böylesine elverişli bulmasının nedeni de budur.

Gülünç Adam'ın şu cümleleri, bir fikir sanatçısı olarak Dostoyevski'nin sanatsal yöntemini tipik bir biçimde yansıtmaktadır:

> ... Hakikati gördüm, hayal gücümün veya zihnimin bir uydurması değil, onu gördüm, gördüm ve canlı imgesi ruhumu ebediyen tutsak aldı. [55 X, 440]

"Gülünç Adamın Düşü" işlediği konu açısından, neredeyse Dostoyevski'nin en önemli temalarının eksiksiz bir ansiklopedisidir ve aynı zamanda, bu temaların sanatta işlenme araçları kadar bizzat bu temaların tümü de, karnavallaşmış menippea türünün çok tipik özellikleridir. Bunlardan bazıları üzerinde biraz duracağız.

1.Merkezdeki Gülünç Adam figüründe, karnavallaşmış edebiyatın "bilge aptal"ı ve "trajik soytarısı"nın *ikircikli* (zıt değerli) -yarı ciddi-yarı komik- imgesinin belirgin izlerine rastlarız. Ama böylesi bir ikirciklilik -kuşkusuz, genellikle daha alçak sesli bir biçimde- Dostoyevski'nin tüm kahramanlan için tipiktir. Dostoyevski'nin sanatsal düşünme tarzının, (tüm muhtelif çeşitlemeleriyle) belirli *tuhaflık* öğeleri barındırmayan hiçbir şeyi insani açıdan hiçbir şekilde önemli sayamadığı söylenebilir. Bu, en belirgin şekilde, Mişkin imgesinde açığa çıkar. Ama Dostoyevski'nin tüm diğer büyük kahramanlarında -Raskolnikov, Stavrogin, Versilov, Ivan Karamazov'da- her ne kadar az ya da çok azalmış bir biçimde de olsa daima "komik bir şey" bulunur.

Yineleyelim: Dostoyevski bir sanatçı olarak, insanın önemini *tek-tonlu* bir şey olarak tahayyül edemez. *Karamazov Kardeşler*'in önsözünde ("Yazardan") tuhaflığın özel ve hayati *tarihsel* önemini vurgular:

> Tuhaf biri "her zaman" münferit bir durum, bir istisna olmamakla kalmaz, bazen öyle olur ki, böyle biri kendi içinde tam da bütünün can damarını taşıyordur, döneminin geri kalan insanları da, şu ya da bu nedenle, ani bir rüzgara kapılmışçasına, bu damardan geçici olarak kopmuşlardır ... [SS IX, 9]

Gülünç Adam'ın imgesinde bu zıt değerlilik, menippea'nın ruhuna uygun olarak tek başına çırılçıplak kalır ve vurgulanır.

Gülünç Adam'daki *öz-bilinçliliğin tamlığı* da Dostoyevski için çok tipiktir: gülünç olduğunu kendisi herkesten daha iyi bilmektedir ("... dünyadaki tüm insanlardan daha iyi biliyordum ne denli gülünç olduğumu..."). Yeryüzündeki *cenneti* anlatmaya başladığında bu cennetin asla gerçek olamayacağım kendisi kesin biçimde anlar: "Daha da ileri gideyim: asla, asla izin vermeyin gerçekleşmesine, cennetin olmasına izin vermeyin asla (sonunda anladım bunu!), bir yolunu bulup izin vermeyeceğim buna" [SS X, 441], Keskin bir biçimde hem kendisinin hem de başka her şeyin bilincinde olan tuhaf birisidir bu; onda naiflikten eser yoktur; onun sonunu getirmek imkânsızdır (çünkü bilincin dışında kalan hiçbir şey yoktur).

2.Öykü menippea için son derece karakteristik bir temayla başlar: kendi hakikat bilgisiyle *tek başına* kalan ve bu yüzden başka herkesin deli diye alay ettiği bir kişi temasıyla. Öykünün muhteşem açılışı şöyledir:

> Gülünç bir insanım ben. Şimdi deli diyorlar bana. Onlara her zaman olduğu kadar gülünç gelmiyor olsaydım bir terfi olurdu bu. Ne var ki, artık aldırmıyorum -sevecen/sevimli görünmüyorlar gözüme artık, bana güldüklerinde bile- hatta özellikle öyle yaptıkları zamanlar bir şey bana sevimli görünmelerine yol açıyor. Onlarla gülerdim -kendime değil yani, onları sevdiğim için ama- onları izlerken bu kadar üzgün olmasam onlarla gülerdim. Beni üzen şeyse, Hakikati bilmemeleri, benimse bilmem. Ah, ne de zor Hakikati bilen tek kişi olmak! Ama bunu anlamayacaklar. Hayır, asla anlamayacaklar. [SS X, 420]

Bu, bilge insanın menippea'daki tipik konumudur ("Hippokratik roman"ın Diogenes'i, Menippos'u veya Demokritos'u); hakikati ya çılgınlık ya da aptallık addeden tüm diğer insanların karşısında hakikati taşıyanın konumu; ama burada, bu konum, antik menippea ile kıyaslandığında hem daha karmaşık hem de daha derindir. Aynı zamanda, bu konum farklı çeşitlemeler ve muhtelif nüanslarla, Ras-

kolnikov'dan tutun da Ivan Karamazov'a dek Dostoyevski'nin tüm önemli kahramanları için tipik bir konumdur: "Hakikatlerinin tutsağı olmaları diğer insanlarla olan ilişkilerini tanımlamakta ve bu kahramanların bildiği özel türde bir yalnızlık türü yaratmaktadır.

3. Öykünün ilerleyen aşamalarında Kiniklerin ve Stoacıların menippeası açısından çok tipik olan bir tema, dünyadaki her şeye karşı mutlak kayıtsızlık teması boy gösterir:

> ... ruhumda, kendimden sınırsızca daha büyük bir şey hakkında yükselen bu ümitsiz mutsuzluk: bu bir şey, *hiçbir şeyin önemli olmadığı* konusunda güçlenen bir kanıydı. Bundan çok önce kuşkulanmaya başlamıştım, ama bu konudaki kesin fikrim, geçen yıl bir gün birdenbire çakıverdi zihnimde. Dünyanın var olup olmamasına ya da hiçbir yerde hiçbir şey olup olmamasına *zırnık aldırış etmediğimi* anladım birdenbire. Tüm varlığımla, *ömrüm boyunca hiçbir şeyin var olmamış olduğunu* anlayıp hissetmeye başladım. [SS X, 421]

Bu evrensel kayıtsızlık ve varolmayışa dair önsezi, Ridiculous Man'i intihar düşüncelerine yöneltir. Karşımızda, Dostoyevski'nin Kirillov temasına ilişkin sayısız çeşitlemelerinden biri durmaktadır.

4. Bunu, yaşamın intihardan önceki son saatleri teması izler (Dostoyevski'nin temel temalarından biridir bu). Burada bu tema -menippea'nın ruhuna uygun olarak- tüm çıplaklığıyla sergilenir ve yoğunlaştırılır.

Gülünç Adam kendini öldürmeye kesin olarak kararı verdikten sonra, sokakta, kendisine yardım etmesi için yalvaran küçük bir kızla karşılaşır. Küçük kızı kabaca itekler, çünkü kendisini çoktan insan yaşamının tüm normlarının ve yükümlülüklerinin dışında hissetmektedir (tıpkı "Bobok"taki ölü gibi). Aklından geçenler ise şöyledir:

> Ama bundan birkaç saat sonra kendimi öldüreceksem, bu kızla niye ilgileneyim ki, utanç veya dünyadaki başka bir şeyi niye takayım ki? ... Bu zavallı çocuğu ayağımla itekleyip böylesine zalimce bağırmamın nedeni, "iki saat içinde her şey sona ereceği için merhamet şöyle dursun, insanlıktan yoksun çok kötü bir şey yapmayı artık kaldırabileceğimi" göstermekti.

Bu, menippea türü için tipik olan bir ahlâki deneyimdir ve Dostoyevski'nin yapıtları için daha az tipik olduğu söylenemez. Düşünceleri şöyle devam eder:

> Sözgelimi, şöyle tuhaf bir fikir uyandı kafamda: diyelim ki bir zamanlar ayda veya Mars'ta yaşıyordum ve hayal edilebilecek en kötü, en utanç verici suçu işledim orada ve yalnızca bazen düşlerde, kâbuslarda deneyimlenebilecek ve tahayyül edilebilecek böylesi bir utanca ve onursüzluğa mahkûm oldum ve diyelim ki, daha sonra, bu diğer gezegende işlediğim suç bilincimde hala canlıyken kendimi yeryüzünde buldum, üstelik benim için hiçbir koşulda geri dönüş olmadığını bilerek -bu yeryüzünden aya gözlerimi diktiğimde aldırır mıydım aldırmaz mıydım acaba? Yaptıklarımdan ötürü utanç duyar mıydım duymaz mıydım? [55 X, 425-26]

Kirillov ile girdiği söyleşide, Stavrogin aydaki bir edime dair tamamen benzer "deneysel" bir soru sorar kendine [55 VII, 250; *Ecinniler,* İkinci Kısım, bl. 1, 5]. Bu tümüyle Ippolit'in *(Budala),* Kirillov'un *(Ecinniler),* "Bobok"ta mezarın başında sergilenen utançtan arınmışlığın ortaya attığı bildik sorunsaldır. Aslında, hepsi de Dostoyevski'nin tüm yapıtlarının önde gelen bir temasının muhtelif boyutlarıdır yalnızca; bu ise, (hiçbir Tanrı'nın bulunmadığı ve ruhun ölümsüzlüğünün söz konusu olmadığı bir dünyada) "her şey mubahtır" teması ve bununla bağlantılı etik tek-bencilik temasının.

5.İlerleyen aşamalarda, merkezde yer alan (ve tür şekillendirici olduğu söylenebilecek) *kriz düşü teması* açınlanır; daha kesin bir dille, bir insana, yeryüzündeki tümüyle farklı bir insan yaşamı olasılığını "kendi gözleriyle" *görme* olanağı tanıyan bir düş görüsü aracılığıyla bu insanın yeniden doğuşu ve yenilenmesi temasıdır bu.

> Evet, o vakit, o düşü gördüm, 3 Kasım düşümü! Şimdi, bana bu yalnızca bir düş, başka bir şey değil diyerek benimle alay ediyor hepsi de. Ama bana Hakikati gösterdiği için bunun bir düş olup olmaması hiç fark etmiyor kesinlikle. Çünkü onu bir kez bilip görecek olsanız, Ha-

kikat olduğunu ve ister düşte ister uyanık olun başka bir hakikat olmadığını ve olamayacağını bilirdiniz. Pekâlâ, bu bir düş -bırakın bir düş olsun, ama böylesine göklere çıkardığınız şu gerçek yaşamı intihar ederek sona erdireceğim gerçeği baki, oysa benim düşüm, düşüm- ah, bana başka bir yaşamı, büyük, yeni ve güçlü bir yaşamı açıkladı! [55 X, 427]

6. "Düş"ün kendisinde, Gülünç Adam'ın deneyimlediği ve uzakta bilinmeyen bir yıldızdan kendi gözleriyle gördüğü yeryüzündeki cenneti konu alan ütopik temanın ayrıntılı gelişimi vardır. Bu dünyevi cennetin betimlenişi de, antik Altın Çağ havasında yapılır ve dolayısıyla, baştan başa bir karnavalesk dünya anlayışının etkisi altındadır. Bu dünyevi cennetin resmedilmesi birçok açıdan Versilov'un düşünü *{Delikanlı)* anımsatır. Burada, Gülünç Adam'ın insanlığın özlemlerinin bütünlüğüne ve insan doğasının iyiliğine duyduğunu açıkladığı tümüyle karnavalesk inanç son derece tipiktir:

Yine de, herkes aynı şeye yöneliyor, en azından hepsi de aynı şey için uğraşıyor, hepsi de *-bilge insandan en pis alçağa kadar-* yalnızca hepsi farklı yollar izliyor. Eski bir hakikat bu, ama alın size yeni bir şey: Bilin ki, ne kadar debelensem azdır. Zira *Hakikati gördüm, anladım onu* ve biliyorum ki, insanlar bu yeryüzünde yaşama becerilerini yitirmeden de güzel ve mutlu olabilirler. Kötülüğün insanın doğal hali olduğuna inanamam ve inanmayacağım da. [55 X, 440]

Dostoyevski'ye göre hakikatin soyut bir anlayış değil, yalnızca canlı bir görünün konusu olabileceğini bir kez daha vurgulayalım.

7. Öykünün sonunda, Dostoyevski için çok tipik bir tema, yaşamın cennete *ani* dönüşümü teması boy gösterir (en derin ifadesini ise *Karamazov Kardeşlerde* bulur):

Ama yine de, yapması bu kadar basitti: tek bir günde, *tek bir saatte* her şey yerli yerine oturtulurdu! İnsan kendisini sevdiği gibi sevmelidir başkalarını, aslolan budur, hepsi bu, başka bir şey değil, kesinlikle başka hiçbir şeye gerek yok, o zaman insan her şeyin nasıl yapılacağını derhal anlardı. [SS X, 441]

8. Dostoyevski'nin bir dizi yapıtında yinelenen, kötü davranışa maruz kalan küçük kız temasına da dikkat çekelim: Bu küçük kıza *Ezilenler*'de (Nelly), Svidrigailov'un intihar etmeden önce gördüğü düşte, "Stavrogin'in İtirafı"nda, "Ebedi Koca"da rastlarız; ıstırap çeken küçük çocuk teması, *Karamazov Kardeşler'* in ana temalarından biridir ("İsyan" başlığını taşıyan bölümdeki ıstırap çeken çocuk imgeleri, Ilyushechka imgesi, Dmitri'nin düşündeki "ağlayan bebek").

9. Keza burada da, sefalet doğalcılığının öğeleri mevcuttur: Nevsky Bulvarı'nda sadaka dilenen sefahat düşkünü kaptan (bu, *Budala* ve *Delikanlı'dan* aşina olduğumuz bir imgedir), ayyaşlık, Gülünç Adam'ın nihai sorunları çözmeye gömülmüş bir vaziyette Voltair tarzı koltukta uykusuz geceler geçirdiği ve insanlığın yazgısına ilişkin düşünü düşlediği küçük odanın bitişiğindeki odada oynanan kâğıt oyunu ve dövüş.

"Gülünç Adamın Düşü"ndeki tüm temalardan söz etmiş değiliz elbet, ama bunlar bile, menippea'nın bu tikel çeşitlemesinin devasa fikirsel genişliğini ve bunun Dostoyevski'nin ana konusuna uygunluğunu göstermeye yetiyor.

"Gülünç Adamın Düşü"nde kompozisyon bakımından diyalog olarak yazılmış hiçbir diyaloga rastlanmaz ("bilinmeyen varlık"la yarı yarıya ifade edilen diyalog dışında), ama anlatıcının tüm konuşmasına içsel bir diyalog nüfuz etmiştir: tüm sözcükler kendisine, evrene, kendi yaratıcısına[33], tüm insanlara hitap etmektedir. Ve burada, aynen bir dini piyeste olduğu gibi, sözcük cennetin ve yeryüzünün karşısında, yani tüm dünyanın karşısında çınlar.

Bunlar, Dostoyevski'nin yaratıcı yapıtlarının tür özünü en belirgin biçimde açığa vuran, menippea'yla ve bağlantılı türlerle büyük bir yakınlık sergileyen iki temel yapıtıdır.

"Bobok" ve "Gülünç Adamın Düşü"ne ilişkin analizimizi, türün tarihsel bir yazınbilimi açısından sunduk. Bu yapıtların menippea'nın tür özünü sergileme şekilleri bizim açımızdan öncelikli

33. "Derken aniden seslendim, çıkaramadığım sesimle değil ama, tüm varlığımla, başıma gelen her şeyin efendisine" [SS X, 428].

önem taşıyordu. Ama aynı zamanda, türün geleneksel özelliklerinin, Dostoyevski'nin bunları kullanış biçiminde, nasıl bir benzersizlikle ve derinlikle organik olarak bileştiğini göstermeye de çalıştık.

Şimdi, özünde menippea'ya yakın, ama bir ölçüde farklı tipte olan ve doğrudan bir fantastik öğe barındırmayan birtakım başka yapıtlarına değineceğiz.

Bu yapıtların en iyi örneklerinden biri de, "Uysal Biri" öyküsüdür. Burada, beklenmedik tezatlar, uygunsuz beraberlikleri ve ahlâki deneyimi ile birlikte tür için tipik olan keskin olay örgüsü-çizgisi anakrisisi bir kendi kendine konuşma olarak formülleştirilir. Masalın kahramanı kendisinden şöyle söz eder: "Sessiz konuşmada bir ustayım ben, bir ömrü sessiz konuşarak geçirdim ve bütün dramları kendi başıma ve sessizce yaşadım." Kahramanın imgesi, tam da kendi benliğiyle olan bu diyalojik ilişki aracılığıyla açığa vurulur. Ve neredeyse en sonuna değin, son derece yalnız ve umutsuz bir çaresizlik içinde tek başına kalır. Kendisine ilişkin herhangi daha yüksek bir yargıyı kabul etmez. Kendi yalnızlığından genelleme yapar ve bunu tüm insan neslinin nihai yalnızlığı olarak evrenselleştirir:

> Durgunluk! Doğa! İnsanlar yalnız yeryüzünde -işte dehşet bu! ... Her şey ölü ve ölüler her yerde. İnsanlar yalnız, etraflarını ise sessizlik kuşatmış -işte yeryüzü bu!

Özünde menippea'ya yakın olan bir başka yapıt da *Yeraltından Notlar*'dır (1864). Bir taşlama olarak (namevcut bir muhatapla yapılan bir konuşma) inşa edilmiştir, hem açık hem örtük bir polemikle doludur ve önemli itiraf öğeleri içermektedir. Kuvvetli bir anakrisis barındıran bir öykü ikinci kısma yerleştirilmiştir. *Yeraltından Notlar*'da menippea'nın başka bildik işaretlerine de rastlarız: ani diyalojik sinkrisisler, içli dışlılık ve saygısızlık, sefalet doğalcılığı vb. Keza bu yapıt da, olağanüstü bir fikirsel genişlikle tanımlanmaktadır: Neredeyse Dostoyevski'nin müteakip yapıtlarının tüm

temaları ve fikirleri burada basitleştirilmiş ve parçalarına ayrılmış bir biçimde özetlenmektedir. Bu yapıtın sözel biçemine bir başka çalışmamızda değineceğiz.

Dostoyevski'nin çok tipik bir başlığı olan başka bir yapıtına değinmek istiyoruz: "Müstehcen Öykü" (1862).[34] Son derece *karnavallarmış* olan bu öykü de menippea'ya yakındır (ama Varrony tarzındadır). Bir isim yortusunda üç general arasında geçen tartışma, fikirler için olay örgüsü merkezi olarak hizmet eder. Ardından, öykünün kahramanı (üç generalden biri), liberal-hümanist fikrini sınamak amacıyla, en altındaki astlarından birinin düğün törenine uğrar ve deneyimsizliği yüzünden (daha önce hiç alkol kullanmamıştır) burada tamamen sarhoş olur. Her şey, vuku bulan her şeyin uç boyutta *uygunsuzluğu* ve *skandal niteliği* temelinde gelişir. Her şey, keskin karnavalesk karşıtlıklar, uygunsuz beraberlikler, zıt değerlilikler, alçalmalar ve alaşağı olmalarla doludur. Ayrıca, burada oldukça acımasız ahlâki deney öğesi ağır basmaktadır. Kuşkusuz, burada bu yapıtta barınan ve bugün bile yeterince değerlendirilmemiş olan derin toplumsal ve felsefi fikirle ilgilenmiyoruz. Öykünün havası örtük sosyo-politik ve edebi polemik öğelerinin etkisi altında kasıtlı olarak istikrarsız, muğlak ve alaycıdır.

Dostoyevski'nin erken (yani, sürgün öncesi) dönem yapıtlarının tümünde menippea öğelerine rastlanabilir (büyük ölçüde de Gogol ve Hoffmann'ın tür geleneklerinin etkisi altında).

Daha önce de belirttiğimiz üzere, menippea Dostoyevski'nin romanlarına da sızar. Burada, (herhangi belirli bir destekleyici argümentasyona girmeden) yalnızca en temel örneklere değineceğiz.

Suç ve Ceza'da, Raskolnikov'un Sonya'yı ilk ziyaretini (İncil'i okuduğu ziyareti) anlatan ünlü sahne neredeyse kusursuz bir Hıristiyanlaşmış menippea örneğidir: keskin diyalojik sinkrisisler (inançsızlık karşısında inanç, kibir karşısında alçakgönüllülük), keskin anakrisisler, çelişen kavramlardan oluşan tamlamalar (düşünür-suçlu, fahişe-dürüst kadın), nihai soruların yalın dile getirilişi

34. "*Skvernyi anekdot*". Öykü İngilizce'ye muhtelif şekillerde tercüme edilmiştir: "An Unpleasant Predicament" (Nahoş Açmaz), "A Most Unfortunate Incident'' (En Talihsiz Hadise), "A Nasty Predicament" (Tatsız bir Açmaz).

ve sefil bir ortamda okunan İnciller. Raskolnikov'un düşleri de, tıpkı Svidrigailov'un intihar etmeden önceki düşü gibi, menippea'dır.

Budala'da, Ippolit'in itirafı ("Temel Bir açıklama") Prens Mişkin'in terasında geçen ve Ippolit'in intihar girişimiyle son bulan karnavallaşmış bir diyalog sahnesiyle çerçevelenmiş bir menippea'dır. *Ecinniler*'de çerçeveyi çizen Stavrogin ve Tikhon arasındaki diyalogla birlikte (bu diyaloğun çerçevelediği) Stavrogin'in itirafıdır (bir menippea'dır). *Delikanlı'da* ise, Versilov'un düşüdür.

Karamazov Kardeşler'de (tanrının terk ettiği) ücra bir taşra kasabasının pazar meydanındaki "Metropolis" meyhanesinde Ivan ve Alyoşa arasında geçen konuşmada kayda değer bir menippea'ya rastlarız. Burada, meyhane orgunun, birbirine çarpan bilardo toplarının ve tokuşturulan bira şişelerinin sesleri arasında keşiş ile ateist nihai evrensel sorunları çözerler. Bu Menippos yergisine bir ikinci yergi yerleştirilmiştir -kendi bağımsız önemine sahip olan ve İncil'de İsa ile Şeytan arasındaki sinkrisis temelinde inşa edilen "Büyük Engizisyoncu Efsanesi".[35] Birbiriyle karşılıklı bağlantılı olan bu Menippos yergisinin her ikisi de, tüm dünya edebiyatının en derin sanatsal ve felsefi yapıtları arasında bulunmaktadır. Son olarak bir de, Ivan Karamazov ve şeytan arasındaki konuşmada aynı ölçüde esaslı bir menippea'ya rastlarız ("Şeytan: Ivan Fyodorovich'in Kâbusu" başlıklı bölüm).

Kuşkusuz, tüm bu menippea'lar kendilerini kuşatan romansı bütünün çoksesli tasarımına tabidir, onun tarafından belirlenir ve ondan koparılamaz.

Ama ne var ki, bu görece bağımsız ve görece kesinlik kazanmış menippea'lara ilaveten Dostoyevski'nin tüm romanlarına, menippea öğeler ve keza menippea'yla bağlantılı türlerin öğeleri sızmaktadır -Sokratik diyalog, yergi, kendi kendine konuşma, itiraf. Elbette, bu türlerin hepsi de Dostoyevski'ye binlerce yıllık yoğun bir gelişim sürecinin ardından ulaşmışlardır, ama geçirdikleri tüm değişimler boyunca tür özlerini korumuşlardır. Keskin diyalojik

35. "Büyük Engizisyoncu Efsanesinin (Voltaire'in *Histoire de Jenni, ou L'Athee et le Sage*'i, Victor Hugo'nun *Le Christe au Vatican'ı)* jenerik ve tematik kaynakları konusunda bkz. L. P. Grossman'ın çalışmaları.

sinkrisisler, olağandışı ve kışkırtıcı olay-örgüsü durumları, krizler ve dönüm noktaları ve ahlâki deneyler, felaketler ve skandallar, tezatlar ve çelişkili tamlamalar, Dostoyevski'nin romanlarının tüm olay örgüsünü ve kompozisyonel yapısını belirleyen şeylerdir.

Menippea'nın ve diğer bağlantılı türlerin özüne ilişkin daha titiz bir araştırmaya girmeden, bu türlerin ve bu türlerin modern dönemlerin edebiyatlarındaki farklı çeşitlemelerinin tarihini araştırmadan, Dostoyevski'nin yapıtlarının tür niteliklerinin doğru bir tarihsel-genetik açıklamasına ulaşmak olanaksızdır (hatta yalnızca Dostoyevski'nin yapıtlarının değil; zira sorun çok daha geniş bir önem taşımaktadır).

Dostoyevski'de menippea'nın tür özelliklerini analiz ederken, aynı zamanda ondaki karnavallaşma öğelerini de keşfettik. Menippea son derece karnavallaşmış bir tür olduğundan bu tümüyle anlaşılabilir bir şey. Ama Dostoyevski'nin yapıtlarındaki karnavallaşma olgusu kuşkusuz menippea'dan çok daha geniştir; fazladan tür kökenlerine sahiptir ve bu nedenle de, özel bir şekilde ele alınması gerekir.

Karnavalın ve daha sonraki türevlerinin (maskeli balo türü, kaba sokak güldürüsü vb.) Dostoyevski üzerinde doğrudan ve hayati bir etkiye sahip olduğunun söylenmesi zordur (her ne kadar, Dostoyevski'nin yaşamında gerçek karnavalesk deneyimler kesinlikle var olsa da).[36] Karnavallaşma, tıpkı on sekizinci yüzyıl ve on dokuzuncu yüzyıl yazarlarının çoğu üzerinde olduğu gibi, Dostoyevski üzerinde de, edebiyat dışı kaynağı (yani karnaval atmosferi) belki de belirgin hiçbir biçimde algılanmamış olan edebi ve türe ilişkin bir gelenek olarak etkili olmuştur.

Ama yüzyıllar süren seyrinde karnaval, biçimleri ve simgeleri ve her şeyden önce de karnavalesk dünya duygusu, birçok edebi türe sızdı, bu türlerin özellikleriyle kaynaştı, onları şekillendirdi, her nasılsa onlardan ayrılmaz hale geldi. Karnaval adeta *edebiyatta re-*

36. Gogol, hâlâ Ukrayna karnavalesk folklorunun doğrudan ve yaşamsal önemi haiz etkisine tabiydi.

enkarne oldu ve edebiyatın özel ve güçlü tek bir gelişim çizgisinde yeniden doğdu. Edebiyatın diline aktarılan karnaval biçimleri sanatta yaşamın kavranmasına yönelik *güçlü birer araç,* sözcükleri ve biçimleri *simgesel* genellemeye, yani *derinlemesine genellemeye* yönelik olağanüstü bir kapasiteye sahip olan özel bir dil haline geldi. Yaşamın birçok temel yönü, ya da daha kesin bir ifadeyle yaşamın *katmanları* (ve genellikle de en geniş katmanları), yalnızca bu dilin yardımıyla bulunabilmekte, idrak edilebilmekte ve ifade edilebilmektedir.

Bu dile hâkim olabilmek, yani kendisini edebiyattaki karnaval tür geleneğine kaptırabilmek içinse bir yazarın ille de bu geleneğin tüm bağlantılarını ve tüm dallanıp budaklanmalarını bilmesi gerekmez. Bir tür belirli bir ölçüde birkaç tür modeli, hatta fragmanlar temelinde anlaşılabilen ve yaratıcı olarak özümsenebilen kendi organik mantığına sahiptir. *Ama türün mantığı soyut bir mantık değildir.* Belirli bir türün her yeni çeşitlemesi, her yeni yapıtı bu türü daima bir şekilde zenginleştirir, türün dilinin mükemmelleşmesine yardımcı olur. Bu nedenle, belirli bir yazarın muhtemel tür kökenlerinin bilinmesi, yaratıcı çalışmasının gerçekleştiği edebi ve tür atmosferinin bilinmesi önemlidir. Bir sanatçının tür temaslarına dair bilgimiz ne denli eksiksiz ve somut olursa, bu sanatçının sahip olduğu tür biçiminin özgün özelliklerinin o denli derinine nüfuz edebilir ve içerisindeki karşılıklı gelenek ve yenilik ilişkilerini o denli daha doğru anlayabiliriz.

Tüm bunlar -burada *tarihsel* yazınbilim sorunlarına değindiğimiz ölçüde- bizi en azından, Dostoyevski'nin doğrudan doğruya veya dolaylı olarak bağlantılı olduğu ve yapıtlarının tür atmosferini, pek çok açıdan Turgenyev, Gonçarov veya Leo Tolstoy'un tür atmosferinden temelde böylesine farklı kılan karnavalesk tür geleneğindeki temel bağlantıları nitelendirmeye mecbur bırakıyor.

On yedinci, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların edebiyatının tek temel karnavallaşma kaynağı Rönesans yazarlarıydı -öncelikle, Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes ve Grimmelshausen.[37] Pikaresk roman (Başıboşlar romanı) böyle bir başka

37. Grimmelshausen çoktan Rönesans'ın sınırları ötesindedir, ama yapıtı, karna-

kaynaktı (ve doğrudan doğruya karnavallaşmıştı). Bu yüzyılların yazarlarının ayrı bir karnavallaşma kaynağı da kuşkusuz antikitenin (Menippos yergisi de dahil olmak üzere) ve Ortaçağ'ın karnavallaşmış edebiyatıydı.

Avrupa edebiyatının yukarıda sözü edilen bu temel karnavallaşma kaynaklarının hepsi, belki de Grimmelshausen ve başıboşlar romanın ilk örnekleri dışında, Dostoyevski tarafından çok iyi biliniyordu. Ama bu roman tipinin karakteristik özelliklerine de, Lesage'nin *Gil Blas*'ından aşinalığı vardı ve bunlara yoğun bir ilgi duyuyordu. Başıboşlar romanı, sıradan ve adeta meşru seyrinden çıkmış olan hayatı resmediyordu, insanların tutunabileceği tüm hiyerarşik konumları alaşağı ediyor ve bu konumlarla oynuyordu; beklenmedik değişimler, değişiklikler ve şaşırtmacalarla doluydu, tüm temsil dünyasını bir sıcak temas mıntıkasında algılıyordu. Rönesans edebiyatına gelince, Dostoyevski üzerindeki doğrudan etkisi çok fazlaydı (özellikle, Shakespeare ve Cervantes'in). Burada tekil temaların, fikirlerin veya imgelerin etkisinden ziyade, *bizzat karnavalesk bir dünya anlayışının* daha derin etkisinden, yani dünya ve insanı canlandırma *biçimlerinin* etkisinden ve (insana ve dünyaya yaklaşırken) bireysel düşüncelerde, imgelerde ve dışsal inşa araçlarında değil, bizatihi bir *bütün* olarak bu yazarların yapıtlarında belirgin olan gerçekten *tanrısal bir özgürlükten* söz ediyoruz.

On sekizinci yüzyıl edebiyatı, Dostoyevski'nin karnaval geleneğini ve her şeyden önce de Voltaire ve Diderot'yu özümsemesi açısından temel önem taşır. Karnavallaşmanın yüksek diyalojik kültürle, antikite üzerinde ve Rönesans'ın diyalogları üzerinde yükselen kültürle bileşimi her ikisi açısından da karakteristiktir. Burada Dostoyevski karnavallaşmanın akılcı felsefi fikirle ve kısmen de toplumsal temayla organik bileşimini bulur.

Dostoyevski on dokuzuncu yüzyıl toplumsal-serüven romanlarında, öncelikle de Frédéric Soulié ve Eugène Sue'de (keza bir ölçüde Dumas *fils'de* ve Paul de Kock'da) karnavallaşmanın serüven olay örgüsüyle ve o dönemde basıncı hissedilen toplumsal temala-

valın derin ve doğrudan etkisini, Shakespeare ve Cervantes'in yapıtları kadar yansıtır.

rıyla bileşimini bulur. Karnavallaşma bu yazarlarda daha dışsal türdedir: olay örgüsünde, dışsal karnavalesk antitezler ve tezatlarda, ani yazgı değişikliklerinde, şaşırtmacalarda vb. sergilenir. Derin ve özgür bir karnavalesk dünya anlayışı neredeyse hiç yoktur. Bu romanlardaki en temel özellik, karnavallaşmanın çağdaş gerçekliğin ve çağdaş gündelik yaşamın tasvirine uygulanışıdır; *gündelik yaşam,* öykünün karnavallaşan olay örgüsü içine çekilir; sıradan ve değişmez olan olağandışı ve değişebilir olanla birleştirilir.

Balzac, George Sand ve Victor Hugo'da Dostoyevski karnaval geleneğinin daha derin bir özümsenişini bulur. Burada, karnavallaşmanın çok daha az görünür tezahürü bulunmaktadır, ama daha derin bir karnavalesk dünya anlayışı vardır ve en önemlisi, karnavallaşma büyük güçlü karakterlerin oluşturulmasına ve tutkuların gelişimine nüfuz etmektedir. Tutkunun karnavallaşmasına her şeyden önce ikircikliliğinde tanık olunur: Aşk nefretle, tamahkârlık bencil olmamayla, ihtiras kendini alçaltmayla vs. birleşir.

Dostoyevski, Sterne ve Dickens'ta karnavallaşmanın yaşamın duygusal algılanışıyla bileşimini bulur.

Dostoyevski bir de, Edgar Allan Poe'da ve daha çok da Hoffmann'da karnavallaşmanın (Voltaire ve Diderot'da olduğu gibi, akılcı bir fikirden çok) romantik türden bir fikirle olan bileşimini bulur.

Rus geleneğinin özel bir yeri vardır. Burada, Gogol'un yanı sıra Puşkin'in son derece karnavallaşmış yapıtlarının Dostoyevski üzerindeki devasa etkisinden söz edilmesi gerekir: *Boris Godunov, Biyelkin'in Hikayeleri, Kısa Trajediler* ve *Maça Kızı.*

Karnavallaşmanın kaynaklarına ilişkin kısa incelememizin hiçbir şekilde eksiksiz olduğu söylenemez. Amaçlarımız açısından, geleneğin yalnızca temel çizgilerinin izlerinin sürülmesi önem taşıyordu. Tek tek yazarların, bireysel yapıtların, bireysel temaların, fikirlerin, imgelerin etkisiyle ilgilenmediğimizi bir kez daha vurgulayalım -burada bizim açımızdan önem taşıyan, bizzat belirli yazarlar aracılığıyla aktarılan *tür geleneğinin* etkisidir. Bu süreç boyunca gelenek bu yazarların her birinde kendine özgü bir şekilde, yani benzersiz ve yinelenemeyen bir şekilde yeniden doğar ve ye-

nilenir. Geleneğin yaşamını bu oluşturur. Bizi ilgilendiren -burada bir karşılaştırmaya başvuralım- bir *dilin* söylemidir, *yinelenemez olan* belirli bir *bağlamdaki bireysel kullanımı* değil, kuşkusuz biri olmadan diğeri var olamasa da. Tekil etkilerin, yani tekil bir yazarın bir başka yazar üzerindeki etkisinin (örneğin, Balzac'ın Dostoyevski üzerindeki etkisinin) incelenmesi de mümkündür pekâlâ, ama bu zaten özel ve burada üstlenmediğimiz bir iş. Biz yalnızca geleneğin kendisi üzerinde duruyoruz.

Dostoyevski'nin yapıtlarında da, karnaval geleneği kuşkusuz yeni bir şekilde yeniden doğar: kendi anlamını kazanır, başka sanatsal öğelerle birleşir, kendi belirli sanatsal amaçlarını geliştirir. Karnavallaşma çok sesli (polifonik) romanın tüm diğer özellikleriyle organik olarak birleşir.

Dostoyevski'de karnavallaşma öğelerini analiz etmeye koyulmadan önce (ki yalnızca birkaç yapıt üzerinde yoğunlaşacağız), öncelikle iki konuya daha değinmemiz gerekiyor.

Karnavallaşma sorununun doğru anlaşılabilmesi için, modern dönemlerin *maskeli balo* çizgisinde bulunan aşırı basitleştirilmiş karnaval anlayışından ve bundan da çok, kaba bohem karnaval anlayışından vazgeçilmesi gerekir. Karnaval geçmiş bin yılların dünyayı tek bir büyük komünal edim olarak duyumsama yoludur. İnsanı korkudan kurtaran, dünyayı kişiye ve kişiyi de başka kişilere son derece yaklaştıran (her şey bir teklifsiz temas mıntıkasına çekilir), değişimden neşe duymayı sağlayan ve şen şakrak bir görelilik taşıyan bu karnavalesk dünya duygusu, dogmatik nitelikli, evrime ve değişime düşman, mevcut varoluş durumunu ya da toplumsal düzeni mutlaklaştırmaya çalışan tek-yanlı ve kasvetli resmi ciddiyetin tam karşıtıdır. Karnaval dünya duygusu insanı tam da bu tür bir ciddiyetten kurtarmıştır. Ama içinde bir nebze olsun nihilizm, boş bir uçarılık veya kaba bohem bireycilik yoktur.

Ayrıca, modern dönemlerin son derece tipik bir özelliği olan dar, teatral-gösterişli karnaval anlayışının da terk edilmesi gerekir.

Karnavala ilişkin doğru bir anlayışa ulaşabilmek için, karnavalın *köken ve zirve noktalarına* gitmek, yani karnavalı antikitedeki,

Ortaçağ'daki ve son olarak da Rönesans'taki haliyle ele almak gerekir.[38]

İkinci sorun edebi akımlarla ilgilidir. Karnavallaşma, bir kez nüfuz edip bir türün yapısını bir ölçüde belirlediğinde, muhtelif akımlarca ve yaratıcı yöntemlerle kullanılabilir. Karnavallaşmayı Romantizmin özgül bir karakteristiğinden başka bir şey değilmiş gibi görmek tamamen yanlıştır. Aslında, her akım ve yaratıcı yöntem onu kendi tarzında yorumlar ve yeniler. Buna ikna olmak için, Voltaire'deki (Aydınlanma gerçekçiliği), Tieck'in ilk dönemlerindeki (Romantizm), Balzac'taki (eleştirel gerçekçilik) ve Ponson du Terrail'deki (arı serüven) karnavallaşmayı karşılaştırmak yeterli olacaktır. Sözü edilen yazarların her birindeki karnavallaşmanın derecesi neredeyse aynıdır, ama bu karnavallaşmaların her biri, (yer aldığı edebi akımla bağlantılı) özel bir sanatsal işlev yüklenmiştir ve bu nedenle, her biri farklı tınlamaktadır (burada, bu yazarların bireysel karakteristiklerinden söz etmiyoruz). Aynı zamanda, karnavallaşmanın mevcudiyeti onları tek ve aynı *tür* geleneğine bağlı olarak tanımlar ve bir yazınbiliminin bakış açısından aralarında çok *temel bir ortak zemin* yaratır (bir kez daha yineleyelim, tüm edebi akım) bireysel kişilik ve sanatsal liyakat farklarına karşın).

"Koşuk ve Düzyazıda Petersburg Vizyonları"nda (1861) Dostoyevski, bir yazar olarak mesleğe başlarken deneyimlediği benzersiz ve canlı karnavalımsı yaşam duygusunu anımsar. Bu, tüm keskin toplumsal tezatlarıyla "fantastik bir sihirli hayal" olarak, "düş" olarak, gerçeklik ve fantastik buluş arasındaki sınırda duran bir şey olarak her şeyden önce Petersburg'a dair özel bir hissiyattır. Büyük bir kente (Paris) ilişkin benzer bir karnaval duygusuna, Balzac'da, Sue'da, Soulié'de ve diğerlerinde de rastlanabilir ama Dostoyevski'de olduğu denli güçlü veya derin değildir; bu geleneğin kaynak-

38. Karnavalesk yaşamın tüm çağdaş biçimleri içinde belli ölçüde özgül bir büyünün varlığı inkâr edilemez elbette. Tümü derinden derine karnavallaşmış yapıtları, karnaval tarzı çağdaş biçimler ve eğlencelerden (özellikle de boğa güreşi) güçlü bir şekilde etkilenmiş olan Hemingway'in adını vermek yeterli. Hemingway, çağdaş yaşamda karnavalesk olan her şeye karşı duyarlıydı.

lan antik menippea'ya dek uzanır (Varro, Lucian). Dostoyevski, bu kent ve kent kalabalığı duygusu temelinde, (*insancıklar'a* ilişkin bir plan da dahil olmak üzere) kendisinin ilk edebi projelerinin ortaya çıkışına ilişkin keskin biçimde karnavallaşmış bir tablo çizmeye yönelir:

> Ve etrafa bakmaya başladım, derken bazı tuhaf yüzler gördüm. Tümüyle yabancı, acayip, bütünüyle sıradan simalar, hiçbir şekilde bir Don Carlos veya bir Posa olamayacak, yalnızca unvandan ibaret vekiller, ama aynı zamanda, her nasılsa gerçek dışı vekiller gibi görünüyorlar. Bu *fantastik kalabalığın* arkasına gizlenmiş biri, önümde *yüzünü ekşiterek* birtakım *ipler ve yayları çekti* ve bu kuklalar kımıldadı, ipi çeken bir kahkaha patlattı, nasıl da güldü ama! Derken başka bir öykü çıktı karşıma, karanlık köşelerde, yalnızca isimden ibaret bir yürek, saf ve dürüst, ahlâklı ve otoritelere sadık ve beraberinde küçük bir kız, hırpalanmış ve kara sevdalı, bu öykünün tümü kalbimi derinden paraladı. O zaman düşlediğim bu kalabalığın tümünü bir araya getiren biri çıksaydı, muhteşem bir *maskeli balo* olurdu ...[39]

Dostoyevski'nin kendi hatıratlarına göre, yaratıcı sanatı bu yolla doğmuştur -adeta, yaşama dair canlı bir karnaval vizyonundan doğmuştur ("Neva'da duyduğum hissi vizyon olarak adlandırıyorum", der bize Dostoyevski). Burada, bir karnaval külliyatının tipik aksesuarlarını buluruz: kahkaha ve trajedi, bir soytarı, komik sokak güldürüleri, bir maskeli balo güruhu. Ama buradaki en önemli şey kuşkusuz, "Petersburg Düşü"ne baştan başa sızan karnavalesk dünya anlayışıdır tam da. Tür özü bakımından bu yapıt karnavallaşmış bir menippea çeşitlemesidir. Vizyona eşlik eden *yabani kahkahanın* da dikkate alınması gerekir. Daha zayıf bir biçimde de olsa aslında bu kahkahanın Dostoyevski'nin yapıtının tümüne sızdığını daha sonra göreceğiz.

Dostoyevski'nin ilk yapıtlarının karnavallaşması konusunu ayrıntılı bir şekilde ele almayacağız. Yalnızca sürgüne gönderilmesinden sonra yayımlanan tekil yapıtlarından bazılarındaki belirli karnavallaşma öğelerini inceleyeceğiz. Burada, sınırlı bir görev üst-

39. PS XIII, s. 158-59. ["Petersburg Dreams in Verse and Prose" 1861'de Dostoevsky'nin dergisi *Vremia'da (Time)* bir tefrika olarak yayımlandı.]

lendik -Dostoyevski'de karnavallaşmanın mevcudiyetini kanıtlamak ve temel işlevlerini açığa çıkarmak. Sorunun Dostoyevski'nin tüm yapıtları temelinde daha derin ve daha kapsamlı bir şekilde incelenmesi bu çalışmanın sınırlarını aşıyor.

İkinci dönemin ilk yapıtı -"Amcamın Rüyası"- canlı biçimde ifade edilen ama bir ölçüde basitleştirilmiş olan *dışsal* karnavallaşmayla dikkat çekmektedir. Merkezinde ikili bir alaşağı olma (Moskaleva'nın ve prensin) barındıran bir skandal-felaket yer almaktadır. Mordasov'un vakanüvisinin anlattığı öykünün anlatımı bile ikircikliidir: Moskaleva'nın ironik bir övülmesi, yani övgü ve yerginin karnavalesk bir kaynaşması bulunmaktadır.[40]

Prensin -yani, karnaval kralı, daha doğrusu karnaval damadının- kepaze edilerek tahttan indirildiği sahne tutarlı bir şekilde *paramparça etme* olarak, tipik bir karnavalesk "kurbanlık" parçalama olarak resmedilir:

"... Ben duba gibiysem, sen de *tek bacaklı bir topalsın*!"
"Ben mi -tek bacaklı mı-"
"Evet, evet, tek bacaklı ve üstelik *dişsizsin,* işte sen busun!"
"Tek gözlü, hatta!" diye bağırdı Marya Alexandrovna.
"Kaburga yerine de korse takıyorsun" diye ekledi Natalya Dmitriyevna.
"Yüzünse yayvan"
"Saçın kendinin değil."
"Yaşlı aptalın *bıyığı* bile takma" diye bağırdı Marya Alexandrovna, acı acı.
"(Bari) Hiç değilse, *burnumu* bana bırak, Marya Alexandrovna!" diye sızlandı, böylesine beklenmedik *açıklamalardan* afallayan Prens....
"Aman Tanrım" dedi talihsiz Prens, "... götür beni burdan, aziz dostum, götür, yoksa *beni paramparça edecekler..."* [55 II, 398-99]

Burada, tipik bir "karnaval anatomisi" görüyoruz -kesilip parçalanan bedenin parçalarının sayılıp dökülüşüne. Bu tür "sayıp dök-

40. Burada Dostoyevski'nin modeli Gogol'du, isim verecek olursak da "The Story about how Ivan Ivanovich Quarreled with Ivan Nikiforovich"in ikircikli tonuydu (Ivan Ivanovich'in Ivan Nikiforovich'le Nasıl Ağız Dalaşı Yaptığının Öyküsü).

meler" Rönesansın karnavallaşmış edebiyatında yaygın olarak kullanılan bir güldürü aracıydı (Rabejais'de ve ve bir nebze daha az gelişkin biçimiyle Cervantes'te çok sık rastlanır).

Masalın kadın kahramanı Marya Alexandrovna Moskaleva da alaşağı edilen bir karnaval kralı rolü oynamaktadır:

> Konuklar bağırıp çağırmaya ve sövgülerine son verdiler ve Marya Alexandrovna sonunda eski zaferinin harabeleri ve parçalarının ortasında bir başına kaldı. Heyhat! Güç, zafer, ayrıcalık -hepsi de bir akşamüstü yok olmuştu. [SS II, 399]

Ama *yaşlı* damadın, prensin, *komik* alaşağı edilme sahnesinin ardından bunun eşi bir sahne, genç damat, öğretmen Vasya'nın trajik kendini-alaşağı etme ve ölümü sahnesi gelir. Sahnelerin (ve bireysel imgelerin) böyle, birbirini yansıtan veya birbirleri aracılığıyla parıldayan bir şekilde *eşleştirilmesi* -birinin komik, diğerininse trajik düzlemde (bu örnekte olduğu gibi) veya birinin yüce diğerinin düşük, birinin onaylayıcı, diğerinin olumsuzlayıcı düzlemde vb. verilmesi- Dostoyevski için tipiktir; bir arada ele alındığında bu eşleşmiş sahneler zıt değerler barındıran bir bütün yaratır. Karnaval dünya anlayışının daha da derin bir etkisinin kanıtıdır bu. Kuşkusuz, "Amcamın Rüyası"nda bu tipik özellik yine de bir ölçüde zahiri bir biçimde ifade edilir.

Karnavallaşma *Stepançikovo Köyü*[41] öyküsünde çok daha derin ve daha önemlidir, her ne kadar burada da, zahiri olan çok şey bulunsa da. Stepanchikovo'da yaşam tümüyle, Albay Rostanev'in arazisinin *kayıtsız şartsız zorbası* olan, *eski çanak yalayıcı* ve *soytarı* Foma Fomich Opiskin'in etrafında dönmektedir; başka bir deyişle, yaşam tümüyle bir *karnaval kralının* etrafında yoğunlaşmıştır. Dolayısıyla, Stepaanchikovo köyünde tüm yaşam güçlü biçimde ifade edilen karnavalımsı bir niteliğe bürünür. Normal seyrini terk etmiş bir yaşamdır bu, neredeyse "ters yüz olmuş bir dünyadır.

41. Dostoevsky'nin sürgün-sonrası ilk yapıtlarından biri (1859); "The Friend of the Family" (Aile Dostu) başlığıyla çev. Constance Garnett.

Anlatının tınısı bir karnaval kralı -Foma Fomich- tarafından belirlendiği ölçüde başka türlü de olamaz. Keza tüm diğer karakterler, bu yaşama katılanlar da karnaval rengine bürünür: sürekli (yavan-romantik tarzda) aşklara kapılmaktan mütevelli bir erotik saplantıdan mustarip olan ve aynı zamanda en temiz ve yumuşak ruha sahip *çılgın* zengin bayan Tatyana Ivanova; generalin Foma tarikatına bağlı *çılgın karısı;* sürekli beyaz bir boğanın düşünü gören küçük *budala* Falalei ve onun Kamaarinskaya'sı[42]; sürekli olarak adını -örneğin, "Tantsev", "Esbuketov" gibi- her seferinde daha soylu bir ad değiştiren *deli uşak ruhlu* Vidoplyasov (bunu yapmak zorundadır çünkü ev hizmetçileri her yeni isim için edepsiz bir kafiye bulmaktadır); ileri yaşında Fransızca çalışmak zorunda kalan *yaşlı* Gavrila; *kötü niyetli soytarı* Ezhevikin; zengin bir eş düşü kuran "*ilerici*" *aptal* Obnoskin; *meteliksiz süvari* Mizinchikov; *tuhaf* Bakhcheev ve diğerleri. Bunların hepsi de, şu ya da bu nedenle yaşamın normal seyrinden kopmuş, yaşamda kendileri için normal ve uygun bir konum bulamayan insanlardır. Öykünün ana konusu tümüyle, kesintisiz bir skandallar, tuhaf çılgınlıklar, şaşırtmacalar, alaşağı edilmeler ve yükseltilmeler silsilesinden oluşur. Yapıt, Gogol'ün *Dostlarımla Yazışmalarımdan Seçilmiş Parçalar'ının* parodisi de dahil olmak üzere parodiler ve yarı-parodilerle doludur; bu parodiler, bir bütün olarak öykünün karnaval atmosferiyle organik bir biçimde bağlantılıdır.

Karnavallaşma Dostoyevski'nin insanların karakter ve davranışlarının yaşamın normal seyrinde kendilerini açığa vuramayan yönlerini kavramasını ve yaşama katmasını olanaklı kılar. Özellikle de, Foma Fomaich karakteri son derece karnavallaşmıştır: kendisiyle örtüşmez, kendi kendisiyle eşit değildir, tek-anlamlı nihai bir biçimde tanımlanamaz ve pek çok açıdan Dostoyevski'nin gelecekteki kahramanlarını öndeler. Bu arada, Albay Rostanev'le karnavalesk bir tezat eşlemesi içinde sunulur.

42. "Kamarinskaya", yerel Rus dansı, Glinka'nın aynı adlı orkestral fantezisi (1848) ile ünlendi.

Dostoyevski'nin ikinci dönemine ait iki yapıttaki karnavallaşma üzerinde yoğunlaştık yalnızca, çünkü karnavallaşma bu yapıtlarda az ya da çok zahiri ve dolayısıyla gözle görünür bir haldedir, hepimiz için aşikârdır. Müteakip yapıtlarda karnavallaşma daha derin düzeylere iner ve mahiyeti değişir. Özellikle, burada daha belirgin olan *komiklik* boyutu, daha sonra hafifler ve neredeyse en aza indirilir. Bu noktayı bir ölçüde daha ayrıntılı ele almamız gerekiyor.

Dünya edebiyatında çok önemli bir yer tutan, indirgenmiş gülme fenomeninden daha önce söz etmiştik. Gülme, gerçeklikle (kurulan) özel bir estetik ilişkidir, ama mantıksal dile tercüme edilebilecek bir ilişki değildir; yani, gerçekliğin sanatsal olarak canlandırılmasına ve kavranmasına yönelik özel bir araçtır, dolayısıyla, sanatsal bir imgenin, olay örgüsünün veya türün yapılandırılmasına yönelik özel bir araçtır. İkircikli karnavalesk gülme büyük ölçüde yaratıcı ve dolayısıyla tür-şekillendirici bir güce sahiptir. Bu gülme, değişim ve geçiş sürecindeki bir fenomeni kavrayıp idrak edebilir; bir fenomende, evriminin her iki kutbunu, bunların kesintisiz ve yaratıcı yenileyici değişimleri sırasında saptayıp gösterebilir: ölümde doğum öngörülür, doğumda da ölüm, zaferde yenilgi ve yenilgide de zafer, yüceltmede alaşağı etme vb. Karnavalesk gülme, değişimin bu boyutlarının tek birinin mutlaklaştırılmasına veya tek yönlü ciddiyette pıhtılaştırılmasına izin vermez.

Doğum ölümde "öngörülür" dediğimizde, karnaval ikirciklliliğini kaçınılmaz olarak mantıksallaştırır, dolayısıyla bir ölçüde çarpıtılmış oluruz: çünkü böyle yaparken, ölümü doğumdan ayırır ve ikisini bir ölçüde birbirinden uzaklaştırırız. Canlı karnaval imgelerinde, ölümün kendisi gebedir ve doğurur ve annenin doğurgan döl yatağı bir mezar haline gelir. Alay ve zaferin, övgü ve sövgünün bölünmez bir şekilde birleştiği yaratıcı ikircikli karnaval gülmesi tam da bu tür imgeler üretir.

Karnaval imgeleri ve karnavala özgü gülme edebiyata aktarıldığında, özgül sanatsal ve edebi işlevler doğrultusunda az ya da çok dönüşüm geçirir. Ama bu dönüşümün derecesi veya niteliği ne olursa olsun, ikirciklilik ve gülme karnavallaşmış imgede kalır. Bununla birlikte, belirli koşullarda ve belirli türlerde gülme azaltılabi-

lir. İmgenin yapısını belirlemeyi sürdürür, ama kendisi en aza indirgenecek şekilde hafifletilir: Adeta gülmenin temsil edilen gerçekliğin yapısında bıraktığı izi görürüz, ama gülmenin kendisini işitmeyiz. Dolayısıyla, Platon'un (ilk döneme ait) Sokratik diyaloglarında gülme (tümüyle olmasa da) azaltılır, ama asıl kahramanın (Sokrates) imgesinin yapısında, diyaloğu sürdürme yöntemlerinde ve -en önemlisi de- bizzat düşünceyi evrilen varoluşun neşeli göreliliğiyle sarmalayıp, soyut dogmatik (monolojik) biçimde kemikleşmesine izin vermeyen sahici (retorik değil) diyalojiklikte saklı kalır. Ama ilk dönem diyalogların bazı kısımlarında gülme imgenin yapısının ötesine geçer, deyim yerindeyse yüksek sesle patlar. Daha sonraki dönemin diyaloglarında ise gülme en aza iner.

Rönesans edebiyatında gülme genelde indirgenmemişti, ama kuşkusuz "sesinin yüksekliğinde" belirli mertebelendirmeler vardı. Sözgelimi, Rabelais'de kamuya açık meydana uygun olarak yüksek sesle tınlamaktadır. Cervantes'te ise, bu kamuya açık meydan yoğunluğuna artık rastlanmaz; her ne kadar *Don Kişot*'un birinci kitabında hâlâ bir hayli yüksek sesli bir gülmeye rastlansa da, (birinci kitapla karşılaştırıldığında) ikinci kitapta önemli ölçüde azalmıştır. Bu azalma, asıl kahramanın imgesinin yapısındaki belirli değişikliklerle ve olay örgüsündeki değişikliklerle bağlantılıdır.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların karnavallaşmış edebiyatında, gülmenin sesi bir kural olarak bir hayli boğuktur -ironi, mizah ve diğer indirgenmiş gülme biçimleri düzeyinde.

Şimdi, Dostoyevski'de indirgenmiş gülme konusuna tekrar dönelim. Daha önce de belirttiğimiz üzere, ikinci dönemin ilk iki yapıtında, gülme hâlâ kolayca işitilmektedir, çünkü karnavalın zıt değerli öğeleri hâlâ muhafaza edilmektedir.[41] Ama Dostoyevski'nin bunu izleyen büyük romanlarında gülme neredeyse en aza indirgenmiştir (özellikle de *Suç ve Ceza*'da). Ne var ki, Dostoyevski tarafından karnavallaşma geleneğiyle birlikte özümsenmiş olan ve dünyayı sanatsal olarak örgütleme ve aydınlatma görevini yerine

43. Bu dönem boyunca Dostoyevski, büyük bir komik epik üzerinde çalışıyordu, (Dostoyevski'nin bir mektubundaki kendi ifadesine göre) "Amcamın Rüyası" bu epiğin bir episodudur. Bilebildiğimiz kadarıyla, Dostoyevsky daha sonra, böylesine büyük, tamamen komik bir yapıt planına dönmedi.

getiren bu ikircikli gülmenin izini Dostoyevski'nin tüm romanlarında buluruz. Böylesi izlere, imgelerin yapısında, sayısız olay örgüsü durumunda ve sözel biçemin belirli özelliklerinde rastlarız. Ama indirgenmiş gülmenin en önemli -belirleyici de denebilir- ifadesini, yazarın nihai konumunda buluruz. Bu konum, tüm tek yönlü veya dogmacı ciddiyetleri dışlar ve herhangi tek bir bakış açısının, yaşamın veya düşüncenin tek bir kutupsal ucunun mutlaklaştırılmasına izin vermez. Yaşamın ve düşüncenin tüm tek yönlü ciddiyeti, tüm tek yönlü pathos'lar (abartılı duygular) kahramanlara teslim edilir, ama tüm bu kahramanların romanın "büyük diyaloğu'nda çarpışmasına neden olan yazar bu diyalogu açık bırakır ve romanın sonuna hiçbir nihai nokta koymaz.

Karnaval dünya anlayışının hiçbir son nokta tanımadığı ve aslında her türden *sonuçlandırıcı sona* düşman olduğu vurgulanmalı: tüm sonlar sadece yeni başlangıçlardır; karnaval imgeleri tekrar tekrar yeniden doğar.

Bazı akademisyenler (Vyacheslav Ivanov[44], Komarovich), Dostoyevski'nin yapıtlarına antik (Aristotelesci) "katarsis"* (arınma) terimini uygular. Terim çok dar bir anlamda anlaşılırsa kabul edilebilir (dar anlamda katarsis olmaksızın sonuçta sanat diye bir şey olamaz). Ama trajik katarsis (Aristotelesci anlamda) Dostoyevski'ye tatbik edilemez. Dostoyevski'nin romanlarında bulunan katarsis -elbette yetersiz ve bir ölçüde rasyonel bir şekilde- şöyle ifade edilebilir: *Henüz dünyada sonuç niteliğinde hiçbir şey vuku bulmamıştır, dünyanın son sözü ve dünyaya dair son söz henüz söylenmemiştir, dünya açık ve serbesttir, her şey hâlâ gelecektedir ve daima gelecekte olacaktır.*

Ama bu da sonuçta, ikircikli gülmenin *arındırıcı anlamıdır.*

Belki de, burada sanatçı Dostoyevski'den söz ettiğimizi bir kez daha vurgulamak gereksiz olmayacak. Gazeteci Dostoyevski, ketleyici ve tek yönlü ciddiyete, dogmatizme, hatta eskatologyaya hiç-

44. İngilizce'de, bkz. Vyacheslav Ivanov, *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky,* s. 12-14.

* Catharsis [Lat.] arınma; arıtma; Aristoteles'in kuramına göre, trajedi yoluyla seyircide acıma ve korku duygularının arıtılması, V. Salman, G. Varım, S. Keser, *Ortak Kültür Sözlüğü,* Tüm Zamanlar Vay., İstanbul, 1992, s. 29.

bir şekilde yabancı değildi. Ama gazetecinin bu fikirleri, bir kez romana dahil edildiğinde, orada son şeklini almamış ve açık bir diyalogun cisimleşmiş seslerinden biri olur yalnızca.

Dostoyevski'nin romanlarında, her şey bu sözü edilmemiş ve henüz önceden belirlenmemiş *"yeni söz"e* yönelmiştir, her şey gergin bir vaziyette bu sözü bekler ve *yazar* kendi tek yönlülüğü ve tek-anlamlı ciddiyetiyle bu sözün yolunu tıkamaz.

İndirgenmiş gülme karnavallaşmış edebiyatta, bir yapıtın içinde kasvetli renkler bulunma olanağını hiçbir şekilde dışlamaz. Bu nedenle, Dostoyevski'nin yapıtlarının kasvetli rengi bizi şaşırtmamalıdır: Bu onların son sözü değildir.

İndirgenmiş gülme Dostoyevski'nin romanlarında bazen yüzeye yükselir, özellikle de, öyküsü neredeyse daima parodik-ironik ikircikli anlatım tarzlarında kurulan (sözgelimi, *Ecinniler'de* Stepan Trofimovich'in ikircikli yüceltilmesi, anlatım tarzı bakımından "Amcamın Rüyası"nda Moskaleva'nın yüceltilmesine çok yakındır) bir anlatıcının veya vakanüvisin dahil edildiği yerlerde. Bu gülme, Dostoyevski'nin romanlarının tümüne serpiştirilmiş olan açık veya yarı-gizli parodilerde öne çıkar.[45]

Şimdi de, Dostoyevski'nin romanlarında karnavallaşmanın birtakım başka karakteristikleri üzerinde duracağız.

Karnavallaşma, hazır mamül bir içeriğe dayatılan dışsal ve hareketsiz bir şema değildir; daha çok, olağanüstü esnek bir sanatsal canlandırma biçimi, yeni ve şimdiye dek görülmemiş şeylerin keşfedilmesini olanaklı kılan kendine özgü bir bulgulama ilkesidir. Ba-

45. Thomas Mann'ın, Dostoyevski'nin güçlü etkisini yansıtan romanı *Doktor Faustus* da, bazen ön plana çıkan (özellikle de anlatıcı Zeitblom'un öyküsünde), baştan sona indirgenmiş ikircikli gülmeyle doludur. Romanın yaratımına ilişkin kendi tarihinde bizzat Thomas Mann da, bundan şöyle söz eder: Bu nedenle, mümkün olduğunca çok şaka yollu jestlere, biyograficiyle dalga geçmeye, *kişisel-kibir karşıtı alaya* yer vermeliyim -bunu, mümkün olduğu ölçüde çok yapmalıyım!" (T. Mann, "Istoriia *Doktora Faustusa.* Roman odnoga romana", *Sobranie sochinenii [The History of Doktor Faustus, The Novel of a Novel, Collected Works* (Doktor Faustus'un Tarihi, Bir Romanın Romanı, Seçme Yapıtlar)] [Moskova: Golitizdat, 1960], cilt 9, s. 224).

rındırdığı değişim ve yenileme pathosuyla karnavallaşma, dışsal bakımdan dengeli, durmuş, oturmuş ve hazır mamül olan her şeyi *görelileştirerek,* Dostoyevski'nin insanın ve insan ilişkilerinin en derin katmanlarına sızabilmesini olanaklı kılmıştır. Önceki yaşam biçimlerinin, ahlâk ilkelerinin ve inançların "çürümüş bağlara" dönüşmekte olduğu, insanın ve insan *düşüncesinin* daha önceleri gizli kalmış olan zıt değerli ve son nokta barındırmayan mahiyetinin tüm çıplaklığıyla sergilendiği bir dönemin, yani kapitalizm koşulları altında değişen ilişkilerin sanatta kavranmasına yönelik bir araç olarak çok verimli olmuştur. Yalnızca insanlar ve eylemleri değil, *fikirler* de, kendi içine kapalı hiyerarşik yuvalarından kaçmış ve "mutlak" (yani, tamamen sınırsız) diyalogun senli benli temasında çarpışmaya başlamışlardı. Kapitalizm, Atina'daki pazar meydanında "muhabbet tellallığı yapan" şu Sokrates'e benzer şekilde, insanları ve fikirleri bir araya getirir. *Suç ve Ceza*'dan itibaren Dostoyevski'nin tüm romanlarında diyalogun istikrarlı bir *karnavallaşması* söz konusudur.

Suç ve Ceza'da karnavallaşmanın diğer örneklerini buluruz. Bu romanda her şey -insanların yazgıları, deneyimleri ve fikirleri- sınırlarına itilmekte, her şey sanki ruhunu zıttına teslim etmeye hazırlanmakta (ama kesinlikle soyut olarak diyalektik anlamda değil), her şey uca, en dış sınırına çekilmektedir. Romanda dengeye ulaşabilecek, haklı görülebilir şekilde kendi içinde gerginlikten kurtulabilecek, biyografik zamanın sıradan akışına girip orada gelişebilecek hiçbir şey bulunmamaktadır (Razumikhin ve Dounia için böylesi bir gelişimin olanaklılığına Dostoyevski yalnızca romanın sonunda dikkat çeker, ama bunu kesinlikle göstermez: böylesi bir yaşam onun sanatsal dünyasının dışındadır). Her şey değişim ve yeniden doğum gerektirir. Her şey kesinleşmemiş bir geçiş uğrağında gösterilir.

Romanın tam da ana konusunun geçtiği-yerin -*Petersburg* (romanda oynadığı rol çok büyüktür)- varoluş ve varolmayış, gerçeklik ve fantastik görüntüler geçidi arasındaki sınır çizgisinde bulunması, daima sis gibi dağılmanın ve yok olmanın eşiğinde olması tipiktir. Petersburg da, mazur gösterilebilir bir dengelenme için her-

hangi bir iç zeminden yoksundur adeta; o da eşiktedir.[46]

Suç ve Ceza nın karnavallaşma kaynaklan artık Gogol tarafından sağlanmamaktadır. Burada, kısmen Balzacvari bir karnavallaşma tipi, kısmen de toplumsal-serüven romanı öğeleri (Soulie ve Sue) hissederiz. Ama belki de, bu romanın en derin ve diri karnavallaşma kaynağı Puşkin'in "Maça Kızı"dır.

Romanın Dostoyevski'deki birtakım önemli karnavallaşma özelliklerini irdelememizi ve aynı zamanda Puşkin'in etkisine ilişkin iddiamızı aydınlatmamızı olanaklı kılacak küçük bir episodunu analiz etmek için burada anlatımımıza biraz ara veriyoruz.

Porfiry ile ilk buluşmanın ve esrarlı zanaatkârın o tek kelimesiyle ("Katil!") ortaya çıkışının ardından Raskolnikov, yaşlı kadının cinayetini *bir kez daha* işlediği bir *düş* görür. Bu düşün son bölümünü aktarıyoruz:

> Kadını daha yakından gözledi. "Korkuyor" diye geçirdi aklından. Baltayı usulca kementten çıkarıp, ilk darbeyi indirdi, sonra kafatasına başka bir darbe indirdi. Gariptir ama kımıldamadı, sanki odundan yapılmıştı. Dehşete kapıldı, yakına eğilip kadına bakmaya çalıştı; ama kadının kafası aşağı düşmüştü. Yere eğilip kadının yüzüne aşağıdan bakıverdi, gördüklerinden dehşete kapılıp kaskatı kesildi; yaşlı kadın oturmuş *gülüyordu, sessizce gülerek sarsılıyordu,* her şeyi o duymayacak şekilde yapıyordu. Ansızın, yatak odası kapısının aralandığını ve içeride bir gülme ve fısıltı olduğunu düşledi. Cinnet geçiriyordu ve tüm gücüyle yaşlı kadının kafasına vurmaya başladı, ama baltanın her darbesinde yatak odasındaki *gülme* (kahkaha) ve fısıltı *giderek yükseliyordu* ve yaşlı kadın neşeyle sarsılıyordu sadece. Hızla kaçmaya başladı, ama *koridor insan doluydu,* katlardaki *kapılar* aniden açılıyordu, *sahanlıkla, merdivende* ve aşağıda her yerde insanlar, yan yana bir sürü kafa vardı, *hepsi de ona bakıyorlardı,* ama ses çıkarmadan hep birlikte bekleşiyorlardı. Bir şey kalbini sıkıştırdı, olduğu yerde çakılıp kaldı, kımıldayamıyordu ... Çığlık atmaya çalıştı ve uyandı. [SS V, 288; *Suç ve Ceza,* III. Kısım, 6. bölüm]

46. karnavallaşmış bir Petersburg hissi Dostoyevski'de ilk kez *A Faint Heart* (1847) adlı kısa romanında belirir, daha sonra ise, Dostoyevski'nin ilk yapıtlarının tümüne uyarlanabilecek şekillerde "Petersburg Visions in Verse and Prose"da güçlü bir biçimde geliştirilir.

Burada, bizim açımızdan önemli birtakım noktalar var.

1. İlk noktaya zaten aşinayız: Dostoyevski'nin kullandığı düşlerin fantastik mantığı. Dostoyevski'nin kendi söylediklerini anımsayalım: Uzam ve zamanın *üstünden, yaşam ve aklın tüm yasalarının üstünden atlayın* ve yalnızca *yüreğinizin sesinin* emrettiği yerde durun" ("Gülünç Adamın Düşü"). Aynı düş mantığı, burada *cinayete kurban giden gülen bir yaşlı kadın* imgesinin yaratılmasını, *gülmenin ölüm ve cinayetle bileştirilmesini* olanaklı kılmıştır. Ama bu aynı zamanda zıt değerli karnaval mantığıyla da olanaklı kılınmaktadır. Karşımızda tipik bir karnaval bileşimi vardır.

Dostoyevski'deki gülen yaşlı kadın imgesi, Puşkin'in tabuttan göz kırpan yaşlı Kontes imgesini ve oyun kartı üstündeki göz kırpan Maça Kızı imgesini çağrıştırır (yeri gelmişken, Maça Kızı yaşlı Kontes'in *karnaval eşi*dir). Burada, iki imge arasında tesadüfi dışsal bir benzerlik değil, *temel* bir uyum vardır, çünkü bu iki yapıt arasındaki genel uyumun oluşturduğu artalanı önünde gerçekleşir ("Maça Kızı" ile *Suç ve Ceza).* Bu hem imgelerin atmosferindeki hem de fikirlerin temel içeriğindeki bir uyumdur: Erken dönem Rus kapitalizminin kendine özgü alanındaki "Napolyonculuk". Her iki yapıtta da, bu somut tarihsel fenomen, uçsuz bucaksız anlamsal bir uzama yönelen ikinci bir *karnavalesk düzleme* kayar. Yankılanan bu iki imgenin (gülen ölü kadın) çıkış noktası da tanıdıktır: Puşkin'de *çılgınlık,* Dostoyevski'deyse *hezeyan düşü.*

2. Raskolnikov'un düşünde, gülen yalnızca öldürülen yaşlı kadın değildir (düşte kadının öldürülmesinin olanaksız olduğu görülür zaten). Apartmanın başka yerlerinde, yatak odasında başka insanlar da gülmektedir ve giderek daha yüksek sesle gülerler. Derken, bir kalabalık ortaya çıkar; *merdivende* ve *alt katta* bulunan bir güruh ve *aşağıdaki* bu kalabalığa göre Raskolnikov *merdivenin en üst noktasında* durur. Karşımızda, karnaval krallığı iddiasında olan birini alaşağı eden ve kamusal alanda gerçekleşen bir topluca alay etme sahnesi vardır. Kamuya açık meydan, bir müşterek icraat simgesidir ve romanın sonunda Raskolnikov, karakola gidip teslim olmadan önce meydana çıkar ve tüm insanların huzurunda başını

toprağa kadar eğer. Bir düşte "Raskolnikov'un yüreğine işleyen" bu müşterek alaşağı etme, "Maça Kızı"nda *doğrudan* olmasa da, uzak bir yankı bulur: Kontes'in mezarı başındaki insanların huzurunda Hermann'ın geçirdiği cinnet. Puşkin'in başka bir yapıtında, *Boris Godunov'âa* Raskolnikov'un düşünün daha eksiksiz bir yankısını buluruz: Taht için hak iddia eden kişinin üç kez yinelenen kehanetvari *düşü* (Chudovo Manastırı'nın hücresindeki sahne):

> Düşünü gördüm, yükselen *eğri bir merdivenden* tırmandığımın
> Yukarı, bir kuleye doğru ve orada, *yüksekte* durdum,
> Moskova'nın bir karınca yuvası gibi,
> Ayaklarımın *altında uzandığı yerde,*
> Pazar yerinde insanlar birbirlerine beni gösteriyordu *gülerek-,*
> *Utandığımı* hissettim, *bir titreme sardı beni,*
> Baş aşağı düşerken uyandım."[7]

Burada, birinin kendisine sunduğu bir *yükselme, kamuya açık meydanda* komik bir müşterek *alaşağı etme* edimi ve *aşağı* düşmeye ilişkin aynı karnaval mantığına rastlarız.

3. Raskolnikov'un düşünde *uzam,* karnavalın genel simge-sistemi içinde fazladan bir önem kazanır. *Yukarı, aşağı, merdiven, eşik, lobi, merdiven sahanlığı krizin,* kökten değişimin ve beklenmedik yazgı dönüşümünün gerçekleştiği, kararların verildiği, yasak çizginin ötesine geçildiği, kişinin yenilendiği veya öldüğü "nokta" anlamına bürünür.

Dostoyevski'nin yapıtlarında olay öncelikle bu "noktalar"da cereyan eder. Bir evin veya odaların iç mekânları, sınırlardan, yani eşikten uzak mekânlar, kamuya açık meydanın yerini alan iç mekânlar (oturma odası veya salon), skandal ve alaşağı etme sahneleri dışında Dostoyevski tarafından neredeyse hiç kullanılmaz. Dostoyevski, içinde rahat yaşanan, güzel döşenmiş ve güvenilir olan her tür mekânın, eşikle ilintisiz her şeyin "üstünden atlar" (bunları es geçer), çünkü resmettiği yaşam bu tür mekânlarda geçmez. Dostoyevski bir malikane-ev-oda-apartman-aile yazarı değildir asla.

47. Çeviri: Paul Schmidt, *Meyerhold at Work* içinde (Austin: University ot Texas Press, 1980).

Eşikle ilintisiz, içinde rahat yaşanan mekânlarda insanlar biyografik zamanda biyografik bir yaşam sürerler: doğar, çocukluk ve gençliklerini geçirir, evlenir, çocuk sahibi olur, ölürler. Dostoyevski işte bu biyografik zamanın "üstünden atlar". Eşikte ve meydanda olası tek zaman, bir *anın* yıllara, onyıllara, hatta "milyar yıllar"a ("Gülünç Adamın Düşü"nde olduğu gibi) denk olduğu *kriz zamanıdır.*

Raskolnikov'un *düşünü* bir kenara bırakıp, romanın uyanıklık evresinde neler olduğuna dönecek olursak, eşik ve ikamelerinin romandaki olayın temel "noktaları" olduğuna ikna oluruz.

Her şeyden önce, Raskolnikov esasen eşikte yaşamaktadır: Küçük odası, bir "tabut" (burada, bir karnaval simgesi), doğrudan doğruya *merdiven sahanlığına* açılır; Raskolnikov dışarı çıktığında bile odasını asla kilitlemez (odası kapalı-olmayan iç mekândır). Bu "tabut"ta biyografik bir yaşamın sürülmesi olanaksızdır -burada, yalnızca krizler deneyimlenebilir, nihai kararlar verilebilir, ölünebilir veya yenilenebilir (tıpkı "bobok"un tabutlarında veya Gülünç Adam'ın tabutunda olduğu gibi). Marmeladov'un ailesi de eşikte, doğrudan doğruya merdivene açılan bir adımlık bir odada yaşar (sarhoş Marmeladov'u evine bırakırken Raskolnikov aile fertleriyle ilk kez burada, eşikte karşılaşır). Raskolnikov, misafirler kapıda zili çalarken, içeride cinayete kurban giden tefecinin eşiğinde dehşetli anlar yaşar. Bu anlardan kurtulmak için kendisinin geri dönüp kapı zilini çaldığı yerdir burası. Razumikhin'e, tek söz etmeden, yalnızca bakışlarla yaptığı yarı itiraf sahnesi, bir lambanın aydınlattığı koridorda eşikte cereyan eder. Komşu apartmanlara açılan kapıların yanında, eşikte Sonya'yla konuşur (odanın diğer tarafındaysa Svidrigailov konuşmalarını gizlice dinlemektedir). Bu romanda eşikte, eşiğin yanında geçen veya eşiğin canlı bir şekilde duyumsanmasıyla dolu tüm "edimler"i sıralamak gerekmiyor elbette.

Eşik, lobi, koridor, sahanlık, merdiven, merdiven basamakları, merdivene açılan odalar, ön ve arka avluya açılan kapılar ve bunların ötesinde kent: meydanlar, sokaklar, binaların dış cepheleri, meyhaneler, batakhaneler, köprüler, mezbeleler. Romanın uzamı budur. Aslında, burada hiçbir şey eşikle bağlantısız değildir; Tur-

genyev, Tolstoy ve Goncharov gibi yazarların romanlarında biyografik zamanın açınlandığı ve olayların cereyan ettiği oturma odalarının, yemek odalarının, salonların, çalışma odalarının, yatak odalarının içleri bu romanda yoktur. Elbette, Dostoyevski'nin diğer yapıtlarında da uzamın tam anlamıyla böylesi bir kuruluşuna rastlayabiliriz.

"Kumarbaz"da bir ölçüde farklı bir karnavallaşma nüansı vardır.

Öncelikle Dostoyevski'nin ilgisini çeken özel bir insan kategorisinin, "yurtdışındaki Ruslar"ın yaşamını resmeder. Bunlar, vatanlarından ve halklarından kopmuş ve yaşamları kendi ülkelerinde yaşayan insanların normlarınca belirlenmekten çıkmış insanlardır; davranışları artık kendi vatanlarında bulundukları konumun etkisi altında değildir, çevrelerine bağlı değillerdir. General, General'in evindeki öğretmen (öykünün kahramanı), hergele de Grieux, Polina, aşifte Blanche, İngiliz Astley ve küçük Alman kasabası Rouletenburg'da bir araya gelen tüm insanlar, bir noktaya kadar sıradan yaşamın normları ve düzeni dışında gibi görünen bir tür *karnaval topluluğu* oluşturur. Davranışları ve birbirleriyle olan ilişkileri alışılmadık, tuhaf ve skandalvari bir hal alır (sürekli bir skandal atmosferinde yaşarlar).

İkinci olarak, öyküde resmedilen yaşamın merkezini, *rulet oyunu* teşkil eder. Bu, tayin edici bir boyuttur ve yapıttaki özgül karnavallaşma nüansını belirler.

Kumar (zar, kartlar, rulet vb. ile oynanan kumar) doğası gereği karnavalesktir. Bu, antikitede, Ortaçağ'da ve Rönesans'ta açıkça kabul ediliyordu. Kumar simgeleri her zaman karnaval simgelerinin imge sisteminin bir parçası oldu.

Yaşamda çeşitli (hiyerarşik) konumlarda bulunan insanlar, bir kez rulet masası etrafında bir araya gelince, oyunun kuralları gereği ve talih bakımından eşit hale gelirler. Rulet masası başındaki davranışları hiçbir şekilde, sıradan yaşamda oynadıkları rolle örtüşmez. Kumar atmosferi, beklenmedik ve süratli yazgı değişiklikleri, ani yükseliş ve düşüşler, yani tahta çıkarma/tahttan indirme atmos-

feridir. *Bahis* tıpkı bir *krize* benzer: kişi kendisini *eşikte* hisseder. Kumarın zamanı özel bir zamandır. Burada da, bir an, yıllara eşittir.

Rulet oyu,nu, kendisiyle temasa geçen yaşamın tümünü, Dostoyevski'nin kasıtlı olarak Roulettenburg (Ruletşehri) adını verdiği kasabanın neredeyse tümünü karnavallaştırıcı etkisi altına alır.

Öykünün ana kahramanlarının kişilikleri de yoğun bir şekilde karnavallaşmış bir atmosferde açınlanır -Alexei Ivanovich ve Polina, son şeklini almamış, tuhaf, beklenmedik olanaklarla dolu, zıt değerli ve krizler barındıran karakterler. Dostoyevski 1863 tarihli mektuplarından birinde, Alexei Ivanovich imgesinin temelindeki *kavramı* şöyle tanımlar (1866 tarihli son uyarlamasında bir hayli değişmiştir):

"Doğrudan kendiliğinden bir doğayı ele alıyorum, ne denli gelişmiş olursa olsun *her şeyin eksik olduğu* bir insan, *inancını yitirmiş* ama yine de *inançsızlığı göze alamayan* bir insan, *korkmasına rağmen otoritelere başkaldıran* bir insan ... Ana fikir ise, bu insanın yaşam enerjisi, gücü, isyankârlığı ve rulete batma yürekliliği. Bir kumarbaz, ama tıpkı *Puşkinin cimri şövalyesinin alelade bir cimri olmaması* gibi... *alelade bir kumarbaz* değil, "

Alexei Ivanovich'in imgesinin bu ilk kavramdan epey farklı olduğunu daha önce belirtmiştik; ama burada sözü edilen zıt değerlilik, yalnızca muhafaza edilmekle kalmayıp, daha da güçlü hale gelir ve tamamlanmamışlık da tutarlı ve özgül bir *açık-uçluluğa* dönüşür; ayrıca, kahramanın karakteri kumarda ve karnavalesk skandallar ve tuhaflıklarda sergilenmekle kalmaz, kahramanın Polina'ya olan son derece ikircikli ve krizlerle dolu tutkusunda da sergilenir.

Dostoyevski'nin, yukarıda dikkat çektiğimiz, Puşkin'in "Pinti Kral"ına yaptığı gönderme elbette tesadüfi bir şey değildir. "Pinti Kral" Dostoyevski'nin tüm müteakip yapıtları üzerinde, özellikle de *Delikanlı* ve (ana veya baba katilliği temasının son derece kapsamlı ve evrenselleşmiş bir şekilde işlendiği) *Karamazov Kardeşler* üzerinde çok temel bir etkiye sahiptir.

Dostoyevski'nin aynı mektubundan başka bir alıntı yapalım:

"Ölüler Evi, daha önce hiç kimsenin açık seçik resmetmediği mahkûmları betimlediği için halkın dikkatini çektiyse, bu öykü de *rulet oyunun* bir canlandırması olarak, son derece ayrıntılı bir *tasviri* olarak halkın ilgisini çekecek ... *Ölüler Evi* gerçekten de olağandışı. Ama bu *bir tür cehennemin,* benzersiz bir 'cezaevi hamamı'nın *tasviri."*[48]

Yüzeysel bir bakışla, rulet oyununun kürek cezasıyla, "Kumarbaz"ın "Ölüler Evi"yle ilişkilendirilmesi tuhaf ve abartılı görünebilir. Ama aslında, ilişkilendirme fazlasıyla yerindedir. Hem mahkûmların yaşamları hem de kumarbazların yaşamları -içerikteki tüm farklılıklarına rağmen- aynı derecede *"yaşamın dışına atılmış bir yaşam"*dır (yani, günlük, sıradan yaşamdan çıkartılmıştır). Bu anlamda, mahkûmlar da kumarbazlar da karnavallaşmış topluluklardır. [49] Kürek cezasının *zamanı* ve kumarın *zamanı* -tüm köklü farklılıklarına rağmen- idam veya intihar öncesi "bilincin son anlarına benzeyen, genelde de kriz zamanına benzeyen birbirine yakın bir *zaman tipidir.* Bu tümüyle, *eşikte*ki zamandır, eşikten uzakta yaşamın iç mekânlarında yaşantılanan biyolojik zamanla hiçbir ilgisi yoktur. Dostoyevski'nin hem ruletle oynanan kumarı hem de kürek cezasını, *cehennem* ile, daha doğrusu Menippos yergisinin karnavallaşmış ölüler diyarı ile aynı ölçüde denkleştirmesi kayda değerdir ("cezaevi hamamı" bunun olağanüstü ve açık seçik görünür simgesidir). Dostoyevski'nin burada yaptığı ilişkilendirmeler, kendisinin çok tipik bir karakteristiğidir ve aynı zamanda, karnavala özgü tipik bir uygunsuz beraberliğin havasını taşır.

Budala romanında karnavallaşma, karnavalesk dünya duygusunun dış görünümü ve iç derinliğini eşanlı olarak barındırır (bu kısmen Cervantes'in *Don Kişot*'unun dolaysız etkisinden kaynaklanır).

Romanın merkezinde, karnavalesk bir zıt değerli "budala" si-

48. *Pis'ma,* I, 333-34 [18/30 Eylül 1863'te Roma'dan, Dostoyevski tarafından N. N. Strakhov'a],

49. Keza kürek cezası çekerken, normal hayatta birbirleriyle tek bir düzlemde eşit koşullarda bir araya gelmeyecek olan muhtelif konumlardan insanlar kendilerini yakın ilişki içinde bulurlar.

ması, Prens Mişkin, vardır. Bu kişi özel ve *daha yüksek bir anlamda,* davranışını belirleyebilecek ve *saf insan olma özelliğini* kısıtlayabilecek herhangi bir konumda bulunmaz yaşam sahnesinde. Yaşamın sıradan mantığının bakış açısından, Prens Mişkin'in tüm davranışları ve deneyimleri son derece yersiz ve tuhaf görünür. Örneğin, yaşamına kasteden ve sevdiği kadının katili olan hasmına duyduğu kardeşçe sevgi böyle bir şeydir; aslında, Rogozhin'e duyduğu bu sevgi, Nastasya Filippovna'nın cinayete kurban gitmesinin hemen ardından zirveye ulaşır ve (tam bir budalalık girdabına yakalanmadan önce) Mişkin'in "bilincinin son anları"nı baştan başa kaplar. *Budala*'nın son sahnesi -Mişkin ile Rogozhin'in Nastasya Filippovna'nın cesedinin başındaki son buluşmaları- Dostoyevski'nin tüm sanatının en çarpıcı sahnelerinden biridir.

Mişkin'in, Nastasya Filippovna'ya duyduğu aşkla Aglaya'ya olan aşkını *yaşamda birleştirme* girişimi de yaşamın normal mantığının bakış açısından aynı şekilde çelişkili görünür. Mişkin'in diğer karakterlerle olan ilişkileri de yaşamın sıradan mantığının dışındadır: Ganya Ivolgin'le, Ippolit'le, Burdovski'yle, Lebedev'le ve diğerleriyle olan ilişkileri. Mişkin'in yaşama tam anlamıyla dahil olamadığı, yaşamda tam anlamıyla cisimleşemediği, yaşamda bir kişiliği belirleyen herhangi bir kesinliği kabul edemediği söylenebilir. Adeta, yaşamın döngüsüne teğet konumda gibidir. Sanki, yaşamda özgül bir konum işgal etmesine izin verecek (ve böylece başkalarını bu konumdan çıkmaya zorlayacak), *yaşamın* olmazsa olmaz *canlılığından* yoksun gibidir, dolayısıyla yaşama teğet konumdadır. Ama tam da bu nedenle, diğer insanların yaşam canlılığı aracılığıyla onlara sızar ve onların en derin "ben"lerine ulaşır.

Mişkin'de yaşamın sıradan ilişkilerinden bu kopuş, kişiliğinin ve davranışlarının değişmez *uygunsuzluğu* ona belirgin bir bütünlük, neredeyse bir saflık kazandırmaktadır, tam anlamıyla bir "budala"dır o.

Romanın kadın kahramanı Nastasya Filippovna da yaşamın sıradan mantığının ve ilişkilerinin dışındadır. O da, her zaman ve her alanda yaşamdaki konumunu *hiçe sayarak* hareket eder. Ama alışıl-

mışın dışında *şiddetli duygusal tepki* onun tipik özelliğidir. O bir "deli"dir.

İşte, romanın bu iki ana siması -"budala" ve "deli kadın"- etrafında tüm yaşam karnavallaşır, "ters yüz edilmiş bir dünya"ya dönüşür: geleneksel olay örgüsü durumları anlam bakımından kökten bir değişim geçirir; tezatlıklar, beklenmedik değişimlerle örülü dinamik bir karnavalesk oyun gelişir böylelikle; romanın ikincil karakterleri karnavalesk görünümlere bürünüp karnaval eşleri oluşturur.

Tüm romana karnavalesk-fantastik bir atmosfer hakimdir. Mişkin'in etrafında bu karnaval atmosferi parlak, neredeyse *şen şakrak* bir havaya bürünür. Nastasya Filippovna'nın etrafındaysa *kasvetli, cehennemi* bir hava ağır basar. Mişkin karnaval *cennetinde,* Nastasya Filippovna ise karnaval *cehenneminde* konumlanmıştır; ama bu cehennem ve cennet romanda kesişir, çeşitli şekillerde iç içe geçer ve sınırsız bir karnaval zıt değerliliği yasaları uyarınca birbirlerinde yansır. Tüm bunlar, Dostoyevski'nin, kendisine ve okuyucuya, yaşamın farklı bir yönünü gösterebilmesini, bu yaşamdaki yeni, bilinmeyen derinlikleri ve olanakları keşfedip betimleyebilmesini sağlar.

Ama bizim açımızdan burada önem taşıyan, Dostoyevski'nin *gördüğü* yaşamın derinlikleri değil, yalnızca bu derinliklerin *betimlenme biçimi* ve karnavallaşma öğelerinin bu biçimde oynadığı rol.

Şimdi, Prens Mişkin imgesinin karnavallaştırıcı işlevi üzerinde biraz daha duralım.

Prens Mişkin'in romanda boy gösterdiği her yerde, insanlar arasındaki hiyerarşik engeller ansızın içinden geçilebilir bir hal alır, bu engeller arasında içsel bir temas biçimlenir, bir karnaval samimiyeti doğar. Mişkin'in kişiliği özgün bir kapasiteye, insanları birbirinden ayıran ve yaşama *sahte bir ciddiyet* katan her şeyi görelileştirme kapasitesine sahiptir.

Romanın ana konusu, üçüncü sınıf bir tren kompartmanında, "iki yolcunun kendilerini pencere yanında karşı karşıya bulduğu" (Mişkin ve Rogozhin) bir tren kompartımanında örülmeye başlar. Üçüncü sınıf tren kompartımanının, tıpkı menippea'daki gemi gü-

vertesi gibi, çeşitli konumlardan insanların kendilerini teklifsiz bir ilişki içinde buldukları *kamuya açık meydanın* bir ikamesi olduğuna daha önce dikkat çekmiştik. Böylece, *dilenci prens* ile *tacir milyonerin* buluşması gerçekleşir. Karnavalesk tezat, kılık kıyafetlerinde bile vurgulanmaktadır; Mişkin çok büyük kapşonlu ithal bir pelerin ve tozluklar giymiştir; Rogozhin ise koyun pöstekisi ve postal giymektedir.

> Sohbet kendiliğinden başladı. Pelerin giymiş *kumral* genç adamın, *yanık tenli* yol arkadaşının tüm sorgulayıcı sorularına yanıt vermeye istekli oluşu ilginçti. Onun yersiz ve beyhude sorularından bazılarının son derece küstahça oluşundan hiç rahatsız olmuyordu. [SS VI, 7; *Budala,* I. Kısım, 1. bölüm]

Mişkin'in kendini açık etme konusundaki bu dikkate şayan istekliliği, kuşkucu ve ketum Rogozhin'de de ona karşılık veren bir açık sözlülüğün ortaya çıkmasına yol açar ve onu, Nastasya Filippovna'ya olan tutkusunun öyküsünü mutlak bir karnavalesk dobralıkla anlatmaya teşvik eder.

Romanın karnavallaşan ilk olayıdır bu.

İkinci olayda, Epançin'in evinde içeri kabul edilmeyi bekleyen Mişkin, *lobide kâhya* ile gereksiz bir konu hakkında, para cezası ve suçlunun çektiği nihai ahlâki vicdan azabı hakkında konuşmaya dalar. Ve bu soğuk, resmi ve cahil uşakla içsel bir ilişki kurmayı başarır.

General Epançin'le daha ilk buluşmasında, toplumsal engelleri aynı karnavalesk tarzda aşar.

Şu oiayrırkarnavallaşması da bir hayli ilginçtir: Madam Epanchin'in oturma odalarındayken Mişkin, ölüm cezasına çarptırılmış bir insanın *bilincinin son anlarından* söz eder (bizzat Dostoyevski'nin yaşantıladığı bir şeyin otobiyografik açıklanışıdır bu). Eşik teması burada, eşikle hiç ilgisi bulunmayan bir uzam olan oturma odasının iç mekânına girer. Mişkin'in, Marie hakkındaki şaşırtıcı öyküsü burada fazlasıyla yersiz kaçmaktadır. Bu olayın tümüne, karnavalesk bir dobralık hakimdir; tuhaf ve aslında şüpheli bir *ya-*

bancı -Prens- karnavalda olduğu denli çabuk ve beklenmedik bir şekilde bir aile dostu haline gelir. Epançinlerin evi, Mişkin'in barındırdığı karnaval atmosferine sürüklenir. Bizzat Madam Epançin'in çocuksu ve eksantrik karakteri bunu kolaylaştırır elbette.

Ivolginlerın evinde cereyan eden müteakip olay, çok daha abartılı dışsal ve içsel karnavallaşmasıyla dikkat çekicidir. Daha en baştan, neredeyse tüm katılımcıların ruhlarını açığa vuran bir skandal havası taşır. Ferdişçenko ve General Ivolgin gibi dış görünüş itibariyle karnavalesk simalar boy gösterir. Tipik karnaval şaşırtmacaları ve uygunsuz birleşmeler gerçekleşir. Holde, aniden ortaya çıkan Nastasya Filippovna'nın, prensi uşak zannederek kabaca azarladığı ("Seni terbiyesiz", "seni işten atmak gerek", "ne de budala ah!") *eşikteki* kısa ama yoğun karnavalesk sahne son derece karakteristiktir. Sahnenin karnaval atmosferinin yoğunlaşmasına katkıda bulunan bu kabalık, Nastasya Filippovna'nm hizmetçilere karşı gerçek tutumuyla tamamen alakasızdır. Holdeki sahne, Nastasya Filippovna'nın kalpsiz ve alaycı bir aşifte rolünü oynadığı oturma odasındaki müteakip şaşırtmaca sahnesinin ön hazırlığıdır. Ardından, abartılı ölçüde karnavalesk bir skandal sahnesi patlak verir: çakırkeyf generalin karnavalesk öyküsüyle ortaya çıkışı, kendini ifşa etmesi, Rogozhin'in alacalı bulacalı görünümler sergileyen sarhoş mürettebatının ortaya çıkışı, Ganya'nın kız kardeşiyle kavgaya tutuşması, prensin yüzüne inen tokat, küçük karnaval iblisi Ferdişçenko'nun kışkırtıcı davranışı vb. Ivolginlerin oturma odası, Mişkin'in karnaval cennetinin Nastasya Filippovna'nın karnaval cehennemi ile ilk kez kesiştiği ve iç içe geçtiği bir karnaval meydanına dönüşür böylece.

Skandalın ardından Prensin Ganya'yla arasında geçen dokunaklı konuşma ve Ganya'nın samimi itirafı ve sonra da sarhoş generalle birlikte Petersburg'a yapılan karnavalesk yolculuk ve en sonunda da" önceden analiz etmiş olduğumuz, olayı doruğa vardıran skandal-felaketiyle Nastasya Filippovna'nın evinde geçirilen akşam gelir. Böylece, birinci kısım ve romanın ana olayının ilk *günü* sona erer.

Birinci kısmın ana olayı, şafakta başlamış ve akşamın geç vakit-

lerinde sona ermiştir. Ama bu, kesinlikle trajedi anı değildir ("güneşin doğuşundan batışına dek"). Zaman burada (görünüş bakımından yakın olmakla birlikte) ne trajik zamandır ne de biyografik zamandır. Özel karnaval zamanında geçen bir gündür, adeta tarihsel zamandan dışlanmış gibidir; zaman kendi özel karnaval yasalarına göre akar ve sınırsız sayıda köklü değişim ve metamorfozu kendinde barındırabilir.[50] Özgül sanatsal amaçlarını yerine getirebilmesi için Dostoyevski'ye gerekli olan tam da bu tür bir zamandır -ancak dar anlamda bir karnaval zamanı değil, karnavallaşmış bir zaman elbette. Dostoyevski'nin, barındırdıkları derin anlamlarıyla *eşikte* veya *kamuya açık meydanda* tasvir ettiği olaylar ve benzer şekilde Raskolnikov, Mişkin, Stavrogin, Ivan Karamazov gibi kahramanlar, alelade biyografik ve tarihsel zamanda ortaya çıkamazdı. Aslında çokseslilik kendisi, içsel olarak nihaileşmemiş özerk bilinçler arasındaki etkileşim olarak bizatihi farklı bir sanatsal zaman ve uzam anlayışı gerektirir; ya da Dostoyevski'nin kendi tabiriyle, "Öklid'ci-olmayan" bir anlayışı.

Dostoyevski'nin yapıtlarında karnavallaşmaya ilişkin analizimizi böyle noktalayabiliriz.

Müteakip üç romanda, her ne kadar daha karmaşık ve yoğun bir biçimde de olsa, karnavallaşmanın aynı özelliklerine[51] rastlarız (özellikle de *Karamazov Kardeşler*'de). Bu çalışmayı sona erdirirken, müteakip romanlarda en güçlü şekilde sergilenen tek bir boyuta değineceğiz yalnızca.

Karnaval imgesinin yapısal karakteristiklerinden daha önce söz etmiştik: karnaval imgesi, oyun kağıtlarının üstündeki resimlerde

50. Örneğin, sabahleyin başını sokacak bir yeri olmayan dilenci prens, günün sonunda milyoner olur.

51. Sözgelimi, *Ecinniler* romanında iblislerin nüfuz ettiği tüm yaşamlar bir karnaval ölüler diyarı olarak resmedilir. Romanın tümüne baştan sona bir tahta çıkarma-tahttan indirme ve tahtta hak iddia etme teması hâkimdir (örneğin, Stavrogin'in topal kadın tarafından alaşağı edilmesi ve Pyotr Verkhovensky'nin onu "Ivan the Tsarevich" olarak payelendirme fikri). Dışsal karnavallaşmaya dair bir analiz açısından *Ecinniler* çok zengin malzeme içerir. *Karamazov Kardeşler* de dışsal karnaval aksesuarları açısından çok zengindir.

olduğu gibi aynı imgede üstün ve altın birbirinin yerini alacak biçimde resmedilmesine benzer şekilde, oluşun her iki kutbunu da veya bir antitezin her iki öğesini de kuşatmaya ve kendisinde bileştirmeye çalışır: ölüm-yaşam, genç-yaşlı, tavan-taban, ön-arka, övgü-sövgü, onaylama-yadsıma, trajik-komik vb. Bunu şöyle de ifade edebiliriz: zıtlar bileşir, birbirlerine bakar, birbirlerinde yansır, birbirlerini tanır ve anlarlar.

Dostoyevski'nin sanatının temel ilkesi tam da böyle tanımlanabilir. Dostoyevski'nin dünyasında her şey tam da aksinin sınırında durur. Aşk nefretin sınırında yaşar, onu tanır ve anlar, nefret de aşkın sınırındadır, o da aşkı anlar (Versilöv'un aşk-nefreti, Katerina Ivanovna'nın Dimitri Karamazov'a olan aşkı; bir noktaya kadar Ivan'ın Katerina Ivanovna'ya olan aşkı ve Dmitri'nin Gruşenka'ya olan aşkı). İnanç, inançsızlığın sınırında yaşar, kendisini bu sınırda görür ve zıttını anlar; inançsızlık da inancın sınırında yaşamakta ve onu anlamaktadır.[5]' Yücelik ve soyluluk, alçaklık ve bayağılığın sınırındadır (Dimitri Karamazov). Yaşama aşkı, öz-yıkıma duyulan susuzlukla komşudur (Kirillov). Arınmışlık ve iffet, namussuzluk ve kösnüllüğü anlar ve tamamlar (Alyoşa Karamazov).

Dostoyevski'nin daha sonraki romanlarının barındırdığı çok karmaşık ve incelikli zıt değerliliği bir ölçüde basitleştiriyor ve kabalaştırıyoruz kuşkusuz. Dostoyevski'nin dünyasında tüm insanlar ve tüm şeyler birbirlerini tanımak ve birbirleri hakkında bilgi sahibi olmak, birbirleriyle ilişkiye girmek, temasa geçmek, birbirleriy-

52. Şeytanla söyleşisinde Ivan Karamazov şu soruyu sorar:
"Budala! Çöllerde on yedi yıl boyunca yosun tutana dek, çekirge yiyip dua eden kutsal insanları yolundan saptırmaya kalkıştığın oldu mu hiç?"
"Sevgili dostum, yaptığım hep buydu zaten. Eline böyle bir ruh geçince dünyalar senin olur, paha biçilmez bir pırlantadır bu. *Böyle bir ruh, yeri geldiğinde bir takım yıldıza bedeldir. Bizim de kendi aritmetiğimiz var.* Değerli bir zafer! Bazıları, ister inan ister inanma, kültür bakımından senden hiç aşağı değildir vallahi. *Aynı anda inançla inançsızlık uçurumları önünde* öylelerini seyrettiğim oldu ki, aktör Gorbunov'un dediği gibi, adamın tepetaklak olmasına kılpayı kalırdı." [SS X, 174; *Karamazov Kardeşler,* Yedinci Kitap, bölüm IX].
Ivan'ın şeytanla konuşmasının, kozmik uzay ve zaman imgeleriyle dolu olduğuna dikkat edilmeli: "katrilyon kilometre", "milyar yıl", "takım yıldız kümeleri'' vs. Tüm bu kozmik büyüklükler burada, şimdiki an gerçekliğinin öğeleriyle ("aktör Gorbunov") ve -hepsi de karnaval zamanı koşulları kapsamında organik olarak kaynaşan- yerel sahne ve gündelik yaşam ayrıntılarıyla birleşir.

le yüzleşmek ve birbirleriyle *konuşmaya başlamak* zorundadır. Her şey başka her şeyde yansımak zorundadır, her şey birbirini diyalojik olarak aydınlatmak zorundadır. Bu nedenle, kopuk ve uzak olan her şey, tek bir uzamsal ve zamansal "nokta"da buluşmak zorundadır. Bunun için gerekli olansa, karnaval *özgürlüğü* ve karnavalın sanatsal uzam ve zaman duygusudur.

Karnavallaşma, büyük diyaloğun *açık* yapısının yaratımını mümkün kıldı ve insanlar arasında toplumsal etkileşimin, eskiden öncelikle daima tek ve bileşik bir monolojik bilincin, (örneğin, Romantizmde olduğu gibi) kendi içinde açınlanan bileşik ve bölünmez bir ruhun alanı olan ruh ve aklın daha yüksek alanında sürdürülmesine izin verdi. Karnavalesk dünya duygusu, Dostoyevski'nin etik tekbencilik kadar gnoseolojik tekbenciliği de alt etmesine yardımcı olur. Kendisiyle baş başa kalan kişi, kendi ruhsal yaşamının en derin ve en mahrem alanlarında bile işin içinden çıkamaz, *başka bir* bilinç olmaksızın bunun üstesinden gelemez. Kişi, tek başına, yalnızca kendisinde asla eksiksiz bir bütünlük bulamaz.

Ayrıca, karnavallaşma sınırlı tek bir özel dönemdeki kişisel bir yaşamın dar sahnesinin, tüm insanlığa uygulanabilecek, maksimum düzeyde evrensel bir *dini piyes sahnesi* olacak şekilde genişletilmesini de olanaklı kılar. Dostoyevski son dönem romanlarında, özellikle de *Karamazov Kardeşler*'de buna uğraşır.

Ecinniler'de Shatov içten, samimi konuşmalarına başlamalarından önce Stavrogin'e şöyle der:

> ... biz, iki *varlığız* ve bu *dünyada son kez*, *sonsuzlukta* bir araya geldik ... Şu konuşma tarzına son ver de, artık bir insan gibi konuş! Yaşamında bir kez olsun bir insanın sesiyle konuş. [SS VII, 260-61; *The Possessed,* İkinci Kısım. 1. böl.]

Dostoyevski'nin romanlarında insanın insanla, bilincin bilinçle olan tüm *nihai* karşılaşmaları daima "sonsuzlukta" ve "son kez"liğine (nihai kriz anlarında) gerçekleşir, yani *karnaval-dini piyes* uzam ve zamanında gerçekleşir.

Çalışmamızın amacı tümüyle, Dostoyevski'nin yazınbiliminin

taklit edilemez benzersizliğini ortaya çıkarmak, "Dostoyevski'deki Dostoyevski'yi göstermek"ti. Ama böylesine *senkronik* bir görev, şayet düzgün bir şekilde yerine getirilecekse, Dostoyevski'nin tür geleneğini irdelememizi ve bu geleneğin izlerini antikitedeki kaynaklarına dek sürmemizi gerektirmektedir. Her ne kadar bir ölçüde genel ve neredeyse şematik bir biçimde de olsa, bu çalışmada bunu yapmaya çalıştık. Diakronik analizimizin senkronik analizimizi onayladığı söylenebilir. Ya da daha kesin bir ifadeyle, her iki analizin sonuçları da karşılıklı olarak birbirlerini geçerli kılıp onaylıyor.

Dostoyevski'yi özgül bir gelenekle ilişkilendirerek, yapıtlarının engin özgünlüğünü ve benzersizliğini en ufak ölçüde bile sınırlandırmaya çalışmıyoruz elbette. Dostoyevski, Sokratik diyalogda, antik Menippos yergisinde, ortaçağ dini piyeslerinde, Shakespeare ve Cervantes'te, Voltaire ve Diderot'da, Balzac ve Hugo'da kesinlikle rastlanmayan ve hiçbir şekilde mevcut olamayan *sahici çokseslilik*'in yaratıcısıdır. Ama *esasen* çokseslilliği hazırlayan, Avrupa'daki bu gelişim çizgisidir. Sokratik diyalog ve menippea ile başlayan bu geleneğin tümü, Dostoyevski'de çoksesli romanın benzersiz şekilde özgün ve yenilikçi biçiminde yeniden doğdu ve yenilendi.

V

Romanda zaman ve kronotop biçimlerine ilişkin sonuç niteliğinde kanılar*

Gerçek tarihsel zamanın ve uzamın edebiyatta temellük edilme sürecinin, tıpkı gerçek tarihsel kişilerin böylesi bir zaman ve uzamda eklemlenmelerinde olduğu gibi karmaşık ve değişken bir tarihi var. Ama zaman ve uzamın ayrı ayrı yönleri -yani, insan gelişiminin verili bir tarihsel aşamasındaki yönleri- temellük edilmiş ve gerçekliğin böylesi temellük edilen yönlerinin yansıtılması ve sanat olarak işlenmesi için buna tekabül eden tür teknikleri yaratılmıştır.

Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığına kronotop (harfiyen anlamıyla, "za-

* M.M. Bakhtin, *The Dialogical Imagination: Four Essays*'den (Diyalojik imgelem: Dört Deneme), University of Texas Press, 1981, 8. Baskı 1992, s. 243-258, alınmıştır; yayıma hazırlayan: Michael Holquist, çeviri: Caryl Emerson ve Michael Holquist.

man-uzam") adını vereceğiz. Bu terim (uzam-zaman), matematikte kullanılmaktadır ve Einstein'ın Görelilik Teorisi'nin parçası olarak geliştirilmiştir. Görelilik teorisinde barındırdığı özel anlam bizim amaçlarımız açısından önem taşımıyor; edebiyat eleştirisi için hemen hemen (ama tamamen değil) bir eğretileme olarak ödünç almaktayız. Bizim açımızdan taşıdığı önemse, uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılamazlığını ifade ediyor olması. Kısacası, zaman-uzama edebiyatın biçimsel olarak kurucu kategorisi anlamını atfediyoruz; kültürün diğer alanlarındaki zaman-uzamla ise hiçbir ilgimiz yok.

* * *

Edebi bir yapıtın fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü, zaman-uzamıyla tanımlanır. Bu nedenle, bir yapıttaki zaman-uzam sanatsal zaman-uzamın bütününden yalnızca soyut analiz düzeyinde yalıtılabilecek bir değerlendirme boyutu içerir. Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayırılamaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır. Elbette, soyut düşünce, zaman ve uzamı ayrı kendilikler olarak kavrayıp onlara iliştirilen duygular ve değerlerden ayrı şeyler olarak algılayabilir. Ama (elbette düşünce içeren ama soyut düşünce içermeyen) *canlı* sanatsal algılama böylesi ayırmalar yapmaz ve bu tür bir parçalamaya müsamaha göstermez. Zaman-uzamı eksiksiz bütünlüğünde ve tamlığında kavrar. Sanat ve edebiyat, çeşitli derece ve kapsamlarda *zaman-uzamsal değerlerle* doludur. Sanatsal yapıtın her motifi, ayrı ayrı her yönü değer taşır.

Daha önce, tipler olarak varlıklarını sürdüren ve gelişiminin ilk aşamalarında romana ilişkin en önemli tür çeşitlemelerini belirleyen belli başlı zaman-uzamları analiz etmiştik yalnızca. Burada ise, farklı dereceleri ve kapsamları olan birtakım zaman-uzamsal değerleri sıralayıp kısaca irdeleyeceğiz.

Karşılaşma kronotopunda, zamansallık öğesi ağır basar ve ayırt edici özelliği duygu ve değerlerin yüksek yoğunluğudur. Karşılaşma ile bağlantılı *yol* kronotopu ise, daha geniş bir kapsamla ama daha düşük dereceli bir duygu ve değerlendirme yoğunluğuyla ka-

rakterize olur. Bir romanda karşılaşmalar genellikle "yolda" cereyan eder. Yol rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir. Yolda ("anayol") -tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp içiçe geçebilir. Yolda, insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan *toplumsal mesafelerin* kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hal alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde bileşirler. Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar (ve yolu şekillendirir); bu, bir seyir, bir akış olarak yol imgesindeki zengin eğretileme genişlemesinin kaynağıdır: "Bir yaşamın seyri, akışı", "yeni bir seyirde yola koyulmak", "tarihin seyri" vb.; ana ekseninin zamanın akışı olarak kalması koşuluyla yolun bir eğretilemeye dönüşme şekilleri çeşitli ve çok katmanlıdır.

Yol, tesadüfün egemenliğindeki olayların resmedilmesine özellikle (ama münhasıran değil) uygundur. Bu, romanın tarihinde yolun oynadığı önemli anlatısal rolü de açıklar. Antik gündelik gezi romanının, Petronius'un *Satrikon*'u ve Apuleius'un *Altın Eşek*'inin içinden bir yol geçer. Ortaçağın şövalye romanslarının kahramanları yola çıkarlar ve bir romanın tüm olaylarının ya yolda gerçekleşmesi ya da (yolun her iki tarafına bölünerek) yol boyunca yoğunlaşması sık rastlanan bir durumdur.

Wolfram von Eschenbach'ın *Parzival*'i gibi bir romanda kahramanın gerçek anlamdaki Montsalvat seferi ya da yolculuğu, farkedilemeyecek bir şekilde bir yol eğretilemesine, yaşamın seyri eğretilemesine, (kahramanın hatalarına ve başarısızlıklarına ve yaşamının asıl seyrinde karşılaştığı olaylara bağlı olarak) Tanrı'ya kâh yakınlaşan kâh O'ndan uzaklaşan bir ruhun seyri eğretilemesine dönüşür. On altıncı yüzyılın İspanyol başıboşlar (pikaro) romanının*

* [Ing. *picaresque*, İspanyolca *picaro]-,* başıboş insanların yaşadıkları rastgele

(Lazzarillo ve *Guzman de Alfarache)* olay örgüsünü belirleyen de yine yoldur. On altıncı ve on yedinci yüzyıllar arasındaki sınır çizgisinde, Don Kişot, kürek mahkumlarından asilzadelere kadar tüm İspanya ile karşılaşmak üzere yola çıkar. O devirde artık yol derin ve yoğun bir biçimde, tarihsel dönemin seyrinin, zamanın ilerleyişinin izleri ve göstergelerinin, çağın işaretlerinin damgasını taşıyordu. On yedinci yüzyılda, Simplicissimus, Otuz Yıl Savaşları'nın olaylarıyla kızışmış bir yola koyulur. Bu yol, Sorel'in *Francion*'u ve Lesage'nin *Gil Bias*'ı gibi roman tarihi için özel önem taşıyan yapıtlar aracılığıyla anayol olarak önemini hep koruyarak ileri doğru uzanır. Yolun önemi (zayıflamış olmakla birlikte) Defoe'nun (pikaro) romanlarında ve Fielding'de de korunur. Yol ve yoldaki karşılaşmalar Wilhelm Meister'in *Lehrejahre*'sinde ve *Wänderjahre*'sinde (her ne kadar buradaki ideolojik anlamları, "şans" ve "yazgı" kavramlarının kökten bir biçimde yeniden yorumlanmasından ötürü esas itibariyle değişmiş olsa da) önemlerini korumaktadır. Novalis'in Henrich von Ofterdingen'i ve Romantik romanın diğer kahramanları yarı gerçek, yarı eğretileme bir yola koyulur. Yol ve yoldaki karşılaşmalar bir de tarihsel romanda önem taşır. Örneğin, Zagoskin'in *Yury Miloslavsky*'si[1], yol ve yol karşılaşmaları etrafında yapılanır. *Kaptanın Kızı*'nda Grinev'in bir kar fırtınasında yolda Pugachev ile karşılaşması romanın olay örgüsünü belirler. Keza Gogol'ün *Ölü Canlar*'ında ve Nekrasov'un "Rusya'da Kim İyi Yaşar"ında da yolun önemine tanık oluruz.

Burada, romanın tarihinde "yol" ve "karşılaşma"nın değişen işlevleri sorununa değinmeyecek, ama ele aldığımız muhtelif roman tiplerinin tümünde de ortak olan can alıcı bir "yol" özelliğinden bahsedeceğiz: Yol, egzotik bir *yabancı dünya*'dan değil, *bildik bir alandan* geçen bir yoldur (Gil Blas'ın "İspanya"sı yapaydır, Simplicissimus'un Fransa'da geçici bir süreliğine bulunuşu da öyle, çünkü bu yabancı ülkenin yabancılığı hayalidir; egzotikliğin emaresi

olayları, karşılaştıkları şaşırtıcı durumları arka arkaya, çokluk birbirinden ilgisizce anlatan roman, *Anlatım Terimleri Sözlüğü,* Beşir Göğüş, Ankara, 1998, s. 19..

1. *Yury Miloslavsky* (1829), 1612'de Moskova'nın Polonyallar tarafından işgalini konu alan tarihsel bir romandır. Kitabın yazarı M. N. Zagoskin (1789-1852), idolü Walter Scott'la aynı seviyeden olmaktan çok uzak olmakla birlikte, bir tarihsel romans modası yaratılmasına yardımcı olmuştur.

yoktur); açığa çıkarılıp betimlenen, kişinin kendi ülkesinin *toplumsal-tarihsel heterojenliğidir* (bu nedenle, burada egzotiklikten söz edilebilirse, bu ancak "toplumsal egzotiklik" olabilir -yani, "gecekondular", "aşağı tabaka", hırsızların dünyası). Yolun bu işlevi, keza roman dışında da, on sekizinci yüzyılın gazetelerdeki seyahat tanıtımları gibi anlatısal olmayan türlerde (Radischev'in *Petersburg'dan Moskova'ya Yolculuk'u* bunun tipik bir örneğidir) ve on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında gazetelerdeki seyahat notlarında (örneğin, Heine'nin notları) kullanılmıştır. "Yol"un özgüllüğü, bu romanları antik seyahatnameler, Yunan Sofist romanı ve on yedinci yüzyılın Barok romanı gibi romansı düzyazı tiplerinin temsil ettiği gezi romanında mevcut olan diğer gelişim çizgisinden ayırmaya hizmet eder. Bu romanlarda kişinin kendi anavatanından deniz veya uzaklıkla ayrılan "yabancı bir dünya", yolun oynadığına benzer bir işlev görür.

On yedinci yüzyılın sonuna doğru İngiltere'de "Gotik" veya "kara" roman diye bilinen roman tipinde romansı olaylar için yeni bir alan oluşturulur ve pekiştirilir -*şato* (bu anlamda ilk kez Horace Walpole tarafından *The Castle of Otranto*'da ve daha sonra da Radcliffe, Monk Lewis ve diğerlerince kullanılmıştır). Şato, kelimenin dar anlamıyla tarihsel olan bir zamanla, yani tarihsel geçmişin zamanıyla doludur. Şato, feodal dönem lordlarının yaşadığı yerdir (dolayısıyla, geçmişin tarihsel figürlerinin mekânıdır); yüzyılların ve nesillerin izleri, mimarisinin çeşitli bölümleri olarak, mobilyalarda, silahlarda, ataların portrelerinin bulunduğu galerilerde, aile arşivlerinde ve hanedanlık imtiyazı ve hakların babadan oğula geçmesini içeren belirli insan ilişkilerinde gözle görünür biçimde düzenlenmiştir. Son olarak bir de, efsaneler ve gelenekler, şatonun her köşesini ve civarını geçmiş olayları sürekli hatırlatan nesnelerle canlandırmaktadır. Şatolara içkin olan özel anlatı tipini doğuran ve daha sonra Gotik romanlarda işlenen de işte bu özgül niteliktir.

Şatonun zamanının tarihselliği, şatonun tarihsel romanın gelişiminde bir hayli önemli bir rol oynamasını olanaklı kıldı. Şatonun kökleri uzak geçmişte yatmaktadır, yönelimi geçmişe doğrudur. Kabul edilmelidir ki, şatoda zamanın izleri bir ölçüde çok eski, mü-

zevari bir nitelik taşır. Walter Scott, büyük ölçüde şato efsanesine yaslanarak, şato ile şatonun tarihsel olarak oluşturulmuş ve öyle kavranabilen ortamı arasındaki bağlantıya yaslanarak, aşırı antikacılık tehlikesini alt etmeyi başarmıştır. Şatodaki (ve çevresindeki) uzamsal ve zamansal boyutların ve kategorilerin organik kenetlenmişliği, bu zaman-uzamın tarihsel yoğunluğu, tarihsel romanın gelişimindeki farklı aşamalarda bir imge kaynağı olarak üretkenliğini belirlemiş olan etkendir.

Stendhal ve Balzac'ın romanlarında, romansı olayların açılanabileceği, kökten yeni bir uzam boy gösterir -(kelimenin geniş anlamında) misafir odaları ve salonlar uzamı. Kuşkusuz, böylesi bir uzamın ilk ortaya çıkışı değildir bu, ama romanın temel uzamsal ve zamansal sahnelerinin kesiştiği yer olarak tüm önemini ancak bu metinlerde kazanır. Anlatısal ve kompozisyona dayalı bir bakış açısından, karşılaşmaların gerçekleştiği yerdir burası (artık "yolda" veya "yabancı bir dünyada" bir araya gelmelerde olduğu gibi özgül tesadüfi mahiyetleri vurgulanmamaktadır). Salonlar ve misafir odalarında, entrika ağları örülür, sonuçlar bağlanır -*diyalogların* gerçekleştiği yerdir bu, kahramanların karakterini, "fikirlerini" ve "tutkularını" ifşa ederek, romanda olağanüstü bir önem kazanan bir şey olan diyalogların.

Bunun anlatı ve kompozisyon açısından önemini anlamak kolaydır. Restorasyon ve Temmuz Monarşisi döneminin misafir odaları ve salonlarında, politik hayat ve iş dünyasının basıncı hissedilir; politik, toplumsal, edebi dünyanın ve iş dünyasının şöhretleri buralarda yaratılır ve yıkılır, kariyerler başlar ve güme gider, yüksek politika ve yüksek finans dünyasının kaderi de, teklif edilen bir yasa tasarısının, bir kitabın, bir piyesin, bir bakanın, bir sosyete orospusunun başarısı veya başarısızlığı da burada belirlenir; yeni toplumsal hiyerarşinin tüm kademeleri burada tam takım (yani, tek bir zamanda tek bir yerde bir araya getirilmiş bir şekilde) bulunmaktadır; bir de son olarak, somut ve görünür olan biçimler, hayatın yeni hükümdarı paranın yüce gücü burada sergilenir.

En önemli yönü ise, tarihsel ve toplumsal-kamusal olayların hayatın kişisel ve hatta son derece mahrem yönüyle, yatak odasının

gizleriyle birlikte dokunmasıdır; küçük, özel entrikaların siyasi ve finansal entrikalarla iç içe geçmesi, yatak odası sırlarıyla devlet sırlarının, gündelik ve biyografik sahnelerle tarihsel sahnelerin birbirine nüfuz etmesi. Burada, tarihsel zamanın olduğu kadar biyografik ve gündelik zamanın gözle görünür işaretleri de toplanmış ve yoğunlaşmıştır; aynı zamanda, birbirleriyle olası en sıkı şekilde iç içe geçip, dönemin bütünsel işaretleri olacak şekilde birleşmişlerdir. Dönem gözle görünür [uzam] olmakla kalmaz, anlatısal olarak da görünür [zaman] olur.

Büyük gerçekçi yazarlar, Stendhal ve Balzac için misafir odaları ve salonlar kuşkusuz zamansal ve uzamsal sahnelerin tek kesişme yeri değildir. Bu tür yerlerin yalnızca birini teşkil eder. Balzac'ın uzamda zamanı *"görme"* becerisi olağanüstüdür. Bunun için, Balzac'ın maddileşmiş tarih olarak enfes ev betimlemelerinden ve sokakları, kentleri, kır manzaralarını zaman ve tarih tarafından işlenmekte oldukları düzeyde betimlemesinden söz etmemiz yeterli olacaktır.

Burada sadece uzamsal ve zamansal sahnelerin başka bir kesişme örneğine daha değineceğiz. Flaubert'in *Madam Bovary*'sinde *taşra kasabası* eylem mahali işlevi görmektedir. Durgun yaşamıyla küçük burjuva taşra kasabası, on dokuzuncu yüzyıl romanları için (Flaubert'den hem önce hem de sonra) çok yaygın bir ortamdır. Böylesi kasabalar, çok önemli bir örnek olan (taşra romancıların yapıtlarındaki) pastoral de dahil olmak üzere birçok farklı anlatı çeşidinde boy gösterir. Biz yalnızca (kuşkusuz Flaubert'in kendisi tarafından yaratılmamış olan) Flaubertçi kategoriye değineceğiz. Bu tür kasabalar gündelik döngüsel zamanın mahalleridir. Burada hiçbir olaya rastlanmaz, yalnızca kendilerini sürekli yineleyen "etkinlikler" bulunmaktadır. Zaman burada, ilerlemekte olan hiçbir tarihsel devinim barındırmaz; bunun yerine dar devirlerle ilerler: günün, haftanın, ayın, bir kişinin yaşamının devri. Bir gün bir gündür yalnızca, bir yıl bir yıldır -bir yaşam bir yaşamdır. Her gün durmadan, aynı etkinlikler döngüsü yinelenir, aynı konuşma konuları, aynı sözcükler vb. Bu tip bir zamanda insanlar yer, içer, uyur, karılarını, metresleri (sıradan ilişkileri) olur, küçük entrikalar çevirir, dük-

kânlarında veya bürolarında oturur, kâğıt oynar, dedikodu yaparlar. Sıradan, alelâde, döngüsel gündelik zamandır bu. Gogol, Turgenyev, Gleb Uspensky, Saltykov-Shchedrin, Chekhov'da birçok değişkesiyle aşina olduğumuz bir şeydir. Bu zamanın belirtileri basit, işlenmemiş, maddidir; özgül yerlerin, mahallerin gündelik ayrıntılarıyla, kasabanın tuhaf ama hoş küçük evleri ve odalarıyla, sessiz sokaklar, toz ve sineklerle, köy kahvesiyle, bilardo salonuyla vb. kaynaşır. Zaman burada olaydan yoksundur ve bu nedenle, neredeyse havada asılı kalmış gibidir. Hiçbir "buluşma", hiçbir "ayrılma" gerçekleşmez burada. Uzamda "kendisini" ağır aksak sürükleyen kısır ve kasvetli bir zamandır bu. Dolayısıyla, romanın asıl zamanı işlevini göremez. Romancılar bu zamanı, yardımcı, takviye bir zaman olarak kullanır, yani döngüsel olmayan diğer zamansal sahnelerle birlikte dokunabilecek veya sırf o tür sahneleri çeşitlendirmek üzere kullanılacak bir zamandır; enerji ve olayla daha fazla yüklü sahneler için tezat oluşturan bir artalan işlevi görür genellikle.

Büyük ölçüde duygu ve değer yüklü bir zaman-uzamdan daha söz edeceğiz:*.eşik* kronotopu. Bu zaman-uzam karşılaşma motifiyle ilişkilendirilebilir, ama en temel örneğine, yaşamdaki bir *dönüm noktası ve kopuş* kronotopu olarak rastlarız. "Eşik" sözcüğünün kendisi de (harfiyen anlamıyla birlikte) gündelik kullanımda zaten eğretilemeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararla (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşiğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır. Edebiyatta eşik kronotopu bazen açıkça ama genellikle de örtük bir biçimde hep eğretilemeli ve simgeseldir. Örneğin, Dostoyevski'de eşik ve ilgili kronotoplar -merdiven, ön hol ve koridor kronotopları kadar bu uzamları açık havaya taşıyan sokak ve meydan kronotopları da- ana eylem mahalleridir; kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir. Bu kronotopta zaman temelde ansaldır; sanki hiç süresi (duration) yokmuş ve biyografik zamanın normal seyrinin dışına çıkmış gibidir. Dostoyevski'de bu karar anları, büyük, bütü-

nü kapsayıcı kronotoplar olan *muamma* ve karnaval zamanının parçası haline gelir. Bu zamanlar Dostoyevski'de, birbirleriyle son derece özel bir şekilde bağıntılıdır. Ortaçağ ve Rönesans'ın kamusal alanlarında yüzyıllardır birbirlerine karışmalarına çok benzer şekilde (ve temelde, bir şekilde farklı biçimlerde de olsa, eski Yunan ve Roma meydanlarında iç içe geçtikleri gibi) iç içe geçerler. Sanki Dostoyevski'nin kır manzarası antik kamusal alanın karnaval ve muamma ruhuyla canlanmakta ve aydınlanmaktadır: sokaklarda [dışarıda] ve Dostoyevski'nin kitlesel sahnelerinde, özellikle de misafir odası sahnelerinde [içeride].[2] Kuşkusuz, Dostoyevski'de zaman-uzamların menzili bu kadarla kalmaz; tıpkı yeni bir yaşam aşıladıkları gelenekler için söz konusu olduğu gibi, karmaşık ve çok cephelilerdir.

Dostoyevski'den farklı olarak Tolstoy'da temel zaman-uzam soyluların konaklan ve malikânelerinin uzamlarında -iç uzamlarda- pürüzsüz akan biyografik zamandır. Kuşkusuz, Tolstoy'da da krizler, dönüm noktaları, düşüşler, ruhsal yenilenmeler ve dirilmeler bulunmaktadır, ama bunlar ansal değildir ve biyografik zamanın seyri dışına itilmez; aslında biyografik zamana sıkı sıkıya tutturulmuşlardır. Sözgelimi, Ivan Ilyich'in krizi ve bilinçlenmesinin ilk ışıkları Ilyich'in hastalığının son evresinin tüm anlarına yayılır ve ancak ölümüyle son bulur. Pierre Bezukhov'un tinsel yenilenmesi de tümüyle biyografik, uzun ve ağır bir yenilenmedir, diriliştir. Nikita'nınki ise ("Karanlığın Gücü") nispeten daha az uzun ama yine de ansal olmayan bir yenilenme ve pişmanlıktır. Tolstoy'da tek bir istisnaya rastlarız: yaşamının son noktasında Brekhunov'un radikal ruhsal yeniden doğuşu ("Efendi ve İnsan"); hiçbir şekilde hazırlık yapılmamış, tamamen beklenmedik bir şeydir bu. Tolstoy anlara değer atfetmez, temel ve belirleyici bir şeyle doldurmaya çalışmaz

2. Kültürel ve edebi gelenekler (en eskileri de dahil olmak üzere) tek bir bireyin bireysel öznel belleğinde veya bir tür kolektif bir "psişe"de değil, daha ziyade bizzat kültürün üstlendiği, varsaydığı nesnel biçimlerde (dil ve sözlü konuşma biçimleri de dahil olmak üzere) korunmakta ve yaşatılmaktadır ve bu anlamda, özneler-arası ve bireyler-arasıdırlar (dolayısıyla toplumsaldır); bazen yaratıcılarının öznel bireysel belleğini neredeyse tümüyle es geçerek, bu belleğin etrafından dolanarak edebi yapıtlara girerler.

anı: Yapıtlarında "ansızın" sözcüğüne nadiren rastlanır ve bu sözcük asla önemli bir olaya öncülük etmez. Dostoyevski'nin aksine Tolstoy süreden, zamanın uzatılmasından hoşlanır. Tolstoy biyografik zaman ve uzamdan sonra en fazla önemi doğa kronotopuna, aile-pastoral kronotopu ve hatta pastoral emek kronotopuna verir (köylü emeği betimlemelerinde).

* * *

Peki bütün bu zaman-uzamların ne gibi bir önemi vardır? En belirgin olan şey, *anlatı* açısından taşıdıkları anlamdır. Romanın temel anlatısal olaylarını örgütleyen merkezdir bu zaman-uzamlar. Zaman-uzam, anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir. Anlatıyı biçimlendiren anlamın bu zaman-uzamlara ait olduğu, hiçbir çekince ilave edilmeksizin söylenebilir.

Zaman-uzamın *temsil etme* bakımından taşıdığı önemden güçlü bir biçimde etkilenmekten kaçınamayız. Sonuçta, zaman dokunulur ve görünür hale gelir; zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir onlara, yaşam kazandırır. Bir olay iletilebilir hale gelir, bilgiye dönüşür, kişi olayın geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi verebilir hale gelir. Ama olay bir figür *[obraz]* olmaz. Olayların gösterilirliği, temsil edilebilirliği için gerekli zemini hazırlayan bizzat zaman-uzamdır. Bu, tam da zaman işaretlerinin -insan yaşamının, tarihin zamanı- yoğunluğu ve somutluğundaki özel artış sayesinde iyice tanımlanmış uzamsal alanlar içinde gerçekleşir. Zaman-uzamda olayların bir temsilinin yapılandırılmasını mümkün kılan da budur. Bir romandaki "sahnelerin" açınlandığı temel nokta işlevini görür, aynı zamanda zaman-uzamdan uzakta konumlanmış olan diğer "bağlayıcı" olaylar da sırf kuru bilgi ve iletilen olgular olarak görünür (örneğin, Stendhal'de bilgilendirme ve iletme büyük önem taşır; temsil birkaç sahnede sıkışmış ve yoğunlaşmıştır ve bu sahneler de, romanın "bilgilendirici" parçalarının bile daha somut görünmesine yol açan bir ışık saçar -örneğin, *Armance'nin* yapısıyla karşılaştırın). Böylece, uzamdaki zamanı maddileştirmek için birincil araç işlevini gören zaman-uzam, temsili somutlaştırma merkezi olarak, tüm romana vücut veren bir güç olarak ortaya çı-

kar. Romanın tüm soyut öğeleri -felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden-sonuç analizleri- zaman-uzamın çekimine kapılır, zaman-uzam aracılığıyla kan ve can bulup sanatın imgeleme gücünün işini yapmasına izin verir. Zaman-uzamın temsil açısından önemi işte böyle bir şeydir.

Tartışmakta olduğumuz zaman-uzamlar, tür tipleri ayırt edilirken başvurulacak dayanağı sağlar; roman türünün yüzyıllar boyunca biçimlenmiş ve gelişmiş olan özel çeşitlerinin merkezinde yatar (yol kronotopunun bazı işlevlerinin bu gelişme sürecinde değiştiği doğru olsa da). Ama edebi imgelerin herhangi biri veya hepsi zaman-uzamsaldır. Bir imge deposu olarak dil de esasen zaman-uzamsaldır. Bir sözcüğün iç biçimi, yani yardımıyla uzamsal kategorilerin kök anlamlarının (en geniş anlamda) zamansal ilişkilere taşındığı dolayımlayıcı belirtgeç de zaman-uzamsaldır. Burası, bu daha özel sorunu ele almak için uygun bir yer değil. Okuyucu bu konuda, Cassirer'in yapıtının *(Simgesel Biçimler Felsefesi*) ilgili bölümlerine, özellikle de zamanın dilde yansıtılma (zamanın dil tarafından temellük edilmesi) şekillerine ilişkin analizin olgusal malzeme açısından zengin bir kaynak sunduğu bölüme başvurabilir.

Edebi imgede zaman-uzamsallık ilkesini kesin bir biçimde öne çıkaran ilk kişi, Lessing olmuştur. Lessing *Laocoon*'de, edebi imgenin zamansal niteliğini saptamıştır. Uzamda durağan olan şeyler, durağan olarak betimlenemez; temsil edilen olayların zaman dizisiyle ve öykünün kendi temsil alanıyla bütünleştirilmeleri gerekir. Bu yüzden, Lessing'in bildik örneğinde, Homeros'ta Helen'in güzelliği betimlenmekten ziyade Truvalı yaşlıların tepkilerinde tanıtlanır; bu tepkiler, yaşlıların etkinlikleri ve yaptıkları işlerle şekillenen sahnede eşanlı olarak aydınlık kazanır. Güzellik, temsil edilen olaylar zincirine eklenir, ama aynı zamanda, durağan bir betimlemenin değil, dinamik bir öykünün konusudur.

Lessing, edebiyatta zaman sorununu temel ve ufuk açıcı bir tarzda ortaya koyuş şekline rağmen, yine de bu sorunu öncelikle biçimsel ve teknik bir düzlemde (ama kesinlikle biçimci anlamda değil) ortaya koymuştur. Gerçek zamanın temellük edilmesi, yani tarihsel gerçekliğin şiirsel imgeye dönüşecek biçimde temellük edil-

mesi Lessing'in yapıtında değinilen bir sorun olmakla beraber, aslında Lessing tarafından ortaya atılmamıştır.

Yukarıda tartıştığımız, tür açısından tipik olan olay örgüsü üreten zaman-uzamların ayırıcı özellikleri, zamansal sanatın bir imgesi olarak, uzamsal olarak algılanabilen fenomenleri devinimleriyle ve gelişimleriyle temsil eden sanatın bir imgesi olarak kavranan şiirsel imgelerin genel (biçimsel ve maddi) zaman-uzamsallık artalanı çerçevesinde belirginleşir. Edimli zamansal gerçekliğin (tarihsel gerçeklik dahil) temellük edilmesine hizmet eden, bu gerçekliğin zaruri boyutlarının romanın sanatsal uzamında yansıtılmasına ve bu uzamla bütünleştirilmesine izin veren özgün roman-epik kronotopları bunlardır.

* * *

Buraya kadar, yalnızca belli başlı zaman-uzamlardan, en temel ve en yaygın olanlarından söz ettik. Ama bu tür zaman-uzamların her biri, kendi içinde sınırsız sayıda küçük zaman-uzamlar barındırabilir; aslında, daha önce belirttiğimiz üzere, herhangi bir motif kendine ait özel bir zaman-uzama da sahip olabilir.

Tek bir yapıtın sınırları içinde ve tek bir yazarın tüm edebi ürünleri kapsamında, söz konusu yapıta veya yazara özgü birtakım farklı zaman-uzamlar ve bu zaman-uzamlar arasında da karmaşık etkileşimler bulunduğunu fark edebiliriz; ayrıca, bu zaman-uzamlardan birinin diğerlerini kuşatması veya diğerlerine baskın çıkması da yaygın bir durumdur (burada analiz ettiğimiz zaman-uzamları buna örnek gösterebiliriz). Zaman-uzamlar karşılıklı olarak kapsayıcıdır; bir arada var olur, iç içe geçebilir, birbirlerinin yerini alabilir ya da birbirlerine ters düşebilirler; birbirleriyle çelişir, çatışır veya kendilerini daha da karmaşık etkileşimler içinde bulabilirler. Zaman-uzamlar *arasında* var olan ilişkilerin kendileri, zaman-uzamlar *içerisinde* barınan ilişkilerin herhangi birine dahil olamaz. Bu etkileşimlerin genel özelliği (sözcüğün en geniş kullanımıyla) *diyalojik* olmalarıdır. Ama bu diyalog yapıtta temsil edilen dünyaya veya bu dünyada temsil edilen zaman-uzamlardan herhangi birine dahil olamaz; bir bütün olarak yapıtın dışında olmasa da, temsil edilen dün-

yanın dışındadır. Yazarın, icracının dünyasına girer (bu diyalog) ve ayrıca dinleyicilerin ve okuyucuların dünyasına. Üstelik, bu dünyaların hepsi de zaman-uzamsaldır.

Peki ya yazarın ve dinleyicinin/okuyucunun zaman-uzamları bize nasıl sunulur? Her şeyden önce, bunları yapıtın dışsal maddi varlığında ve tümüyle dışsal kompozisyonunda deneyimleriz. Ama yapıtın bu maddesi ölü değildir; konuşmakta, anlamlandırmaktadır (göstergeler içerir); onu görüp algılamakla kalmayız, yanı sıra onda daima sesler işitiriz (kendi kendimize sessizce okurken bile). Uzamda belli bir özgül yer işgal eden bir metin sunulur bize, yani (bir yer ve zaman boyutuna) yerleştirilmiştir; onu yaratmamız, onunla tanışmamız zaman aracılığıyla gerçekleşir. Metin bu haliyle asla ölü bir şey gibi görünmez; herhangi bir metine başlayarak -ve bazen uzun bir dolayımlayıcı bağlar dizisinden geçerek- son tahlilde daima insan sesine ulaşırız, deyim yerindeyse, insan varlıkla karşılaşırız. Ama metin daima bir tür ölü maddeye hapsolmuştur: Edebiyatın gelişiminin ilk aşamalarında, yazıtlarda (kaya, tuğla, deri, papirüs, kâğıt üstünde); daha sonralarıysa, yazıtlama kitap biçimine bürünebilir (kağıt tomarları veya elyazmaları). Ama herhangi bir formdaki yazıtlar ve kitaplar zaten, kültür ile ölü bir doğa arasındaki sınır çizgisinde bulunmaktadır; eğer bu parçalara metnin taşıyıcıları olarak yaklaşacak olursak, bu durumda kültür alanına ve (bizim örneğimizde) edebiyat alanına dahil olurlar. Yapıtın çınladığı, yazıtı veya kitabı bulduğumuz tamamen gerçek yaşam zaman-uzamında, gerçek bir kişiyi -yazıt veya kitabın olduğu kadar sözlü konuşmanın da kaynağı olan birini- ve metni işiten ve okuyan gerçek insanları buluruz. Kuşkusuz, bu gerçek insanlar, yazarlar veya dinleyiciler veya okuyucular, bazen yüzyıllarla ve büyük uzamsal mesafelerle birbirlerinden ayrılan farklı zaman-uzamlarda konumlanabilirler (genellikle de öyle olur), bununla birlikte, hepsi de gerçek, bütünlüklü ama henüz tamamlanmamış tarihsel bir dünyada, metinde *temsil edilen* dünyadan keskin ve kategorik bir sınırla ayrılmış bir tarihsel dünyada yer alırlar. Bu nedenle, söz konusu dünyayı, metni *yaratan* dünya olarak adlandırabiliriz, zira tüm boyutları -metinde yansıtılan gerçeklik, metni yaratan yazarlar, metin ic-

racıları (şayet mevcutlarsa) ve bir de, metni yeniden yaratan ve bu yolla metni yenileyen dinleyiciler ve okuyucular- metinde temsil edilen dünyanın yaratımına eşit ölçüde katılırlar. Temsil kaynağı işlevi gören dünyamızın edimsel zaman-uzamlarından, yapıtta (metinde) temsil edilen dünyanın yansıtılan ve *yaratılan* zaman-uzamları doğar.

Daha önce belirttiğimiz üzere, temsil kaynağı olarak edimsel dünya ile yapıtta temsil edilen dünya arasında keskin ve koşulsuz bir sınır çizgisi bulunmaktadır. Bunu asla unutmamamız, -şimdiye dek ve hâlâ sık sık yapıldığı gibi- *temsil edilen* dünyayı metnin dışındaki dünya ile karıştırmamamız gerekir (naif gerçekçilik); aynı şekilde, bir yapıtın yazar-yaratıcısını da bir insan varlık olarak yazarla karıştırmamamız gerekir (naif biyograficilik); metni yeniden yaratan ve yenileyen katmerli ve değişik dönemlerin dinleyici veya okuyucusunu, kişinin kendi zamanının pasif dinleyicisi veya okuyucusuyla karıştırmamamız gerekir (böyle bir karışıklık, yorum ve değerlendirmedeki dogmatizmin asıl kaynağıdır). Metodolojik açıdan bu tür bir karışıklığa müsamaha gösterilemez. Ama, bu koşulsuz sınır çizgisinin (basite indirgenmiş dogmatik bir kılı kırk yarmaya yol açacak) mutlak ve geçiş tanımayan bir sınır olarak kabul edilmesine de müsamaha gösterilemez. Gerçek ve temsili dünyalar kaynaşmaya ne denli güçlü bir biçimde direnirse direnşin, aralarındaki koşulsuz sınır çizgisinin mevcudiyeti ne denli değişmez olursa olsun, yine de bu iki dünya kopmaz bir şekilde birbirine bağlıdır ve sürekli bir karşılıklı etkileşimde bulunur; aralarında, canlı organizmalar ile canlı organizmaları çevreleyen ortam arasındaki kesintisiz maddi mübadeleye benzer bir mübadele sürmektedir. Organizma yaşadığı sürece çevreyle bütünleşmeye direnir, ama çevresinden (doğal ortamından) koparılırsa ölür. Yapıt ve yapıtta temsil edilen dünya, gerçek dünyanın parçası haline gelir ve onu zenginleştirir; gerçek dünya da dinleyicilerin ve okuyucuların yaratıcı algılamaları aracılığıyla yapıtın sürekli yenilenmesini sağlayarak, yapıtın yaratım sürecinin olduğu kadar müteakip yaşamının parçası olarak da yapıta ve yapıtın dünyasına dahil olur. Kuşkusuz, bu mübadele sürecinin kendisi de zaman-uzamsaldır: Her şeyden önce, tarihsel

olarak gelişmekte olan toplumsal dünyada gerçekleşir, ama yine de değişen tarihsel uzamla teması yitirmez. Hatta yapıt ve yaşam arasındaki bu mübadelenin içinde gerçekleştiği ve yapıtın ayrıksı, kendine özgü farklı yaşamını oluşturan özel bir *yaratıcı* zaman-uzamdan da söz edebiliriz.

* * *

Şimdi, yapıtın yaratıcısı olan yazar ve etkinliğinin ayrıksı biçimi üzerinde kısaca duralım.

Yazarı, kendi biyografik yaşamını sürdüren bir insan varlık olarak, yapıtın *dışında* buluruz. Ama, bizzat yapıtın yaratıcısı olarak da karşılaşırız onunla; yapıtında temsil edilen zaman-uzamlarm dışında konumlanmış olsa da, sanki bu zaman-uzamlara teğet konumdadır. Yazarla en çok da yapıtın kompozisyonunda karşılaşırız (yani, etkinliğini en fazla burada duyumsarız): Kuşkusuz, yapıtı bir tür dışsal anlatım biçimine bürünen parçalar (şarkılar, bölümler, vs.) halinde bölümlendiren yazardır -ama bunu, temsil edilen zaman-uzamları doğrudan yansıtmadan yapar. Bu bölümlendirme farklı türlerde farklı olabilir, zira bu türlerin bazılarında bölümlendirme bir gelenek olarak muhafaza edilmektedir; böylesi bölünmeler bu türlerdeki yapıtların yazılma öncesi (sözlü) varoluşlarının ilk aşamalarında icra edildikleri ve işitildikleri gerçek koşullarca belirlenir. Böylece, antik epik şiirlerin bölümlenmesinde ozan ve izleyicisinin zaman-uzamını veya geleneksel masallarda öykülemenin zaman-uzamını göreli bir kesinlikle hissedebiliriz. Ama modern bir edebi yapıtın bölümlendirmesinde bile, temsil edilen dünyanın zaman-uzamı kadar yapıtın okuyucularının ve yaratıcılarının zaman-uzamını da hissederiz. Başka bir deyişle, yapıtta temsil edilen dünya ile yapıtın dışındaki dünya arasında karşılıklı bir etkileşimle karşılaşırız. Bu etkileşim, kompozisyonun belirli temel özelliklerinde çok kesin bir biçimde saptanır: Her yapıtın bir *başı* ve bir *sonu* vardır, yapıtta temsil edilen olay da benzer biçimde bir başlangıca ve bir sona sahiptir, ama bu başlangıçlar ve sonlar farklı dünyalarda, birbirleriyle asla kaynaşmayacak, birbirleriyle asla özdeş olmayacak ama aynı zamanda etkileşim içinde olan ve kopmaz bir şekilde

birbirlerine bağlı olan farklı zaman-uzamlarda yatmaktadır. Bunu şöyle de ortaya koyabiliriz: Önümüzde iki olay bulunmaktadır -yapıtta anlatılan olay ve bizzat anlatma olayı (dinleyiciler ve okuyucular olarak biz de bu ikinci olayın parçası oluruz); bu olaylar (keza farklı sürelerin izlerini taşıyan) farklı zamanlarda ve farklı yerlerde geçer, ama yanı sıra bu iki olay, yapıtın ve metnin ve metinde temsil edilen dünyanın ve yazar-yaratıcının ve dinleyicilerin/okuyucuların dışsal maddi verililiği de dahil olmak üzere içerdiği tüm olayların toplamında yapıt olarak adlandırabileceğimiz tek ama karmaşık bir olayda bölünmez bir şekilde birleşmiştir; böylece, yapıtın eksiksizliğini tüm bütünlüğü ve bölünmezliğiyle algılarız, ama aynı zamanda yapıtı oluşturan öğelerin çeşitliliğini de kavrarız.

Yazar-yaratıcı kendi zamanında serbestçe hareket eder: Betimlediği olayda zamanın nesnel akışını ihlal etmeden öyküsüne sondan, ortadan veya temsil edilen olayların, herhangi bir anından başlayabilir. Burada, temsil eden ve temsil edilen zaman arasında keskin bir ayrımla karşılaşırız.

Ama daha genel bir sorun çıkıyor ortaya: Yazar betimlediği olaylara hangi zamansal ve uzamsal bakış açılarından bakmaktadır?

Her şeyden önce, betimlediği gerçekliğe adeta teğet olarak konumlandığı ölçüde, gözlemini tüm karmaşıklığı ve bütünlüğüyle çözülmemiş olan ve oluşumunu hâlâ sürdüren kendi zamandaşlığından hareketle yapar. Yazarın gözlemlerini yaparken konumlandığı bu zamandaşlık her şeyden önce edebiyat alanını içerir -sözcüğün dar anlamında zamandaş edebiyatı değil yalnızca, şimdide yaşamayı sürdüren ve kendisini yenileyen geçmişteki edebiyatı da. Edebiyat ve daha genelde de (edebiyatın ayrı düşünülemeyeceği) kültür alanı, edebi bir yapıtın ve yazarının bu yapıt kapsamındaki konumunun zaruri bağlamını, olmaması durumunda ne yapıtı ne de yapıtta yansıtılan yazarın niyetlerini anlamanın mümkün olmayacağı bağlamı oluşturur.[3] Yazarın çeşitli edebiyat ve kültür fenomen-

3. Burada, yazar-yaratıcının toplumsal ve kişisel deneyiminin diğer alanlarını ele almayacağız.

leriyle olan ilişkisi, (yukarıda sözünü ettiğimiz) edebi yapıt içindeki zaman-uzamlar arasındaki karşılıklı ilişkilerin barındırdığına benzer diyalojik bir ilişki içerir. Ama bu diyalojik ilişkiler, tamamen zaman-uzamsal olan özel bir *anlambilimsel* alana dahil olur -ama bu, buradaki tartışmamızın sınırlarını aşıyor.

Daha önce de belirttiğimiz üzere, kendisini yapıtında temsil ettiği dünyanın zaman-uzamlarının dışında bulan yazar-yaratıcı (yine de) bu zaman-uzamların sadece dışında değildir, adeta onlara teğet konumdadır. Dünyayı ya temsil edilen olaya katılan kahramanın bakış açısından temsil eder, ya bir anlatıcının veya varsayılan bir yazarın bakış açısından ya da hiçbir aracıdan yararlanmaksızın (dolaysız yazar söyleminde) yalnızca yazar olarak öyküsünü kendisi dolaysızca anlatır. Ama bu son örnekte bile, zaman-uzamsal dünyayı ve olaylarını *sanki* bunları kendisi görmüş ve gözlemlemiş gibi, *sanki* bunların her yerde her zaman hazır tanığıymış gibi temsil edebilir ancak. Bir otobiyografi veya insanı afallatacak gerçeklerle dolu bir itiraf yaratmış olsaydı bile, hiçbir şey değişmezdi; bunun yaratıcısı olarak yapıtında temsil etmiş olduğu dünyanın dışında kalırdı. Daha yeni başıma gelmiş bir olayı aktarsam (ya da bu olay hakkında yazsam), bu olayın *anlatıcısı* (veya yazarı) olarak, olayın cereyan ettiği zaman ve uzamın zaten dışında kalırım. Kendimle, benim kendi "Ben"imle öykülerimin öznesi olan "Ben" arasında bir özdeşlik kurmak, tıpkı kendimi kendi saçımdan tutup kaldırmak denli imkânsız olacaktır. Temsil edilen dünya, ne denli gerçekçi ve aslına sadık olursa olsun, asla temsil ettiği gerçek dünya ile, edebi yapıtın yazarı ve yaratıcısının bulunduğu gerçek dünya ile zaman-uzamsal olarak özdeş olamaz. "Yazar imgesi" teriminin bana böylesine yetersiz görünmesinin nedeni de bu: Edebi yapıtta bir imge haline gelen ve bunun sonucunda, yapıtın zaman-uzamlarının parçası olan her şey, kendi kendine yaratan bir güç değil, yaratılmış bir şeydir. "Yazar imgesi" -bundan yazar-yaratıcıyı anlayacaksak şayet- terimlerdeki bir çelişkidir olsa olsa; her imge, yaratan değil yaratılan bir şeydir. Dinleyici veya okuyucunun kendi başına bir yazar imgesi yaratabileceğini söylemeye bile gerek yok (ve genellikle yaratır da; yani başka bir deyişle, bir şekilde yazarı kendisine

tasvir eder); bu, yazarın yaşadığı ve çalıştığı dönemi ve yazara ilişkin başka malzemeleri incelemesini, otobiyografik ve biyografik malzemeden yararlanmasını olanaklı kılar. Ama dinleyiciler veya okuyucular böyle yaparken az ya da çok doğru ve kapsamlı olabilecek sanatsal ve tarihsel bir yazar imgesi yaratıyorlardır yalnızca -yani, bu imge genellikle bu tür imgelerde başvurulan tüm ölçütlerle değerlendirilmek durumundadır. Bu yazar imgesi, edebi yapıtı oluşturan imgelerin dokusuna bizzat dahil olamaz elbette. Ama kapsamlı ve doğruysa, dinleyici veya okuyucunun bu belirli yazarın yapıtını daha doğru ve daha kapsamlı bir şekilde anlamasına yardımcı olabilir.

Burada, karmaşık dinleyici/okuyucu sorununu, zaman-uzamsal konumunu ve sanat yapıtının *yenilenmesindeki* rolünü (yapıtın yaşama sürecindeki rolünü) ele almayacağız; sadece, her edebi yapıtın *kendinden uzaklaşarak dışarıya,* dinleyici/okuyucuya doğru yöneldiğine ve böylece bir ölçüde kendisine verilecek olası tepkileri öndelediğine dikkat çekeceğiz.

***

Sonuçta, başka bir soruna daha, zaman-uzamsal analizin sınırları sorununa, değinmemiz gerekiyor. Bilim, sanat ve edebiyat, zamansal ve uzamsal belirlenimlere tabi olmayan *anlamsal* öğeler de içerir. Sözgelimi, tüm matematiksel kavramlar bu tür öğelerdir: Uzamsal ve zamansal fenomenleri ölçmek için bu kavramlardan yararlanırız, ama kavramların kendileri uzamsal ve zamansal belirlenimler barındırmaz; bunlar bizim soyut kavrayışımızın birer nesnesidir. Birçok somut fenomenin biçimselleştirilmesi ve katı bilimsel incelenmeye tabi tutulması açısından vazgeçilmez olan soyut ve kavramsal birer figürleştirmedir. Ama anlamlar yalnızca soyut kavrayışta var olmazlar, sanatsal düşüncede de mevcut olurlar. Bu sanatsal anlamlar da benzer şekilde, zamansal ve uzamsal belirlenimlere tabi değildir. Ama tüm fenomenlere anlam kazandırmayı bir şekilde beceririz, yani fenomenleri uzamsal ve zamansal varoluş alanına dahil etmekle kalmayıp, ayrıca anlambilimsel bir alana da dahil ederiz. Bu anlam atfetme süreci ayrıca, bir değer atfetmeyi de

içerir. Ama varoluşun bu alanda büründüğü biçimle ilgili sorunlar ve varoluşa anlam kazandıran değerlendirmelerin mahiyeti ve biçimi (kesinlikle metafizik olmamakla birlikte) tümüyle felsefidir; bu sorunları burada ele almayacağız. Bizim için önemli olan şudur: Bu anlamlar sonuçta ne olursa olsun, (toplumsal deneyim olan) deneyimimizin parçası olabilmek için işitip görebileceğimiz *bir göstergе biçimine* bürünmelidir (bir hiyeroglif, matematiksel bir formül, sözel veya dilsel bir anlatım, bir çizim vs.). Böylesi zaman-uzamsal anlatımlar olmaksızın, soyut düşünce bile imkânsızdır. Bu yüzden, anlamlar alanına her giriş, ancak ve ancak zaman-uzamın kapısından geçerek başarılır.

* * *

Daha önce belirttiğimiz üzere, edebi yapıtlarda zamansal ve uzamsal ilişkilerin incelenmesine daha yeni başlanmıştır ve incelenen de genellikle zamansal ilişkiler olmaktadır -ve bunlar da kopmaz bir şekilde bağlı oldukları uzamsal ilişkilerden yalıtılarak ele alınmaktadır. Bu çalışmada benimsenen yaklaşımın temel ve üretken olduğunun kanıtlanıp kanıtlanamayacağını ise ancak edebi araştırmanın bundan sonraki gelişmeleri belirleyebilir.

VI

Dilbilim, filoloji ve beşeri bilimlerde metin sorunu: Bir felsefi analiz deneyi*

Analizimizin öncelikle olmadığı bir şeyden ötürü felsefi bir analiz olarak adlandırılması gerekiyor: dilbilimsel, filolojik, edebi veya başka herhangi bir özel analiz (inceleme) biçimi değil. Bunun kimi avantajları var: İncelememiz eşiğe ait alanlarda, yani yukarıda sözü edilen disiplinlerin sınırlarında, bu disiplinlerin bağlantı ve kesişme noktalarında ilerleyecek.

Metin (ister yazılı ister sözlü olsun) tüm bu disiplinlerin ve ge-

* M.M. Bakhtin, *Speech, Genres & Other Late Essays* (Söz Türleri ve Son Döneme ait Başka Denemeler), University of Texas Press, 1986'den, s. 103-131 alınmıştır. Çeviren Vern W. McGee, yayına hazırlayanlar Caryl Emerson ve Michael Holquist.

nelde beşeri bilimler ve felsefedeki tüm düşüncelerin (kaynaklarındaki teolojik ve felsefi düşünce de dahil olmak üzere) başlıca verisidir. Dolayımsız gerçekliktir metin (düşünce ve deneyimin gerçekliğidir), söz konusu disiplinlerin ve bu düşüncenin hasıl olabileceği yegâne gerçekliktir. Metnin olmadığı yerde, hiçbir inceleme nesnesi, hiçbir düşünce nesnesi de olamaz.

"İçerimlenen" metin: Eğer "metin" sözcüğü geniş anlamda -herhangi bir bağdaşık göstergeler bütünü olarak- anlaşılacaksa, bu durumda sanat incelemesinin bile (müzik incelemesi, güzel sanatlar teorisi ve tarihi) metinlerle (sanat yapıtlarıyla) uğraştığını söyleyebiliriz. Düşüncelere dair düşünceler, deneyimlerin deneyimleri, sözcüklere dair sözcükler ve metinlere dair metinler. İşte tam da bu noktada, her ne kadar kesin, ihlal edilemez sınırlardan söz edemesek de, disiplinlerimizle (beşeri bilimler) doğa bilimleri (doğaya dair bilimler) arasındaki temel ayrım yatmaktadır. Beşeri bilimlere dair düşünce, arkalarında ifşa edilen tanrılar (vahiyler) veya insanlar (yönetenlerin yasaları, ataların düsturları, anonim vecizeler, bilmeceler vs.) duran başkalarının düşünceleri, istemleri, tezahürleri, ifadeleri ve göstergeleri hakkındaki düşünce olarak doğar. Metinlerin bilimsel olarak kesin doğrulanışı ve metin eleştirisi daha sonra gelir (bu da beşeri bilimler alanındaki düşüncede benimsenmiş olan inançlardan yüz geri edilmesini, yani *kuşkuculuğun* kökenini temsil eder). Başlangıçta, *inanç* yalnızca anlamayı *-yorum-* gerektiriyordu. Bu inanç dünyevi metinlere de uygulandı (dillerin incelenmesi vs.). Ancak burada, beşeri bilimlerin tarihini, hele hele filoloji veya dilbilimi araştırmaya kalkışmadığımızı belirtelim. Bunun yerine, beşeri bilimlerde düşüncenin özgül mahiyeti ile, araştırmacının yalnızca bir *metin* biçiminde ulaşabileceği diğer düşüncelere, fikirlere, anlamlara vb. yönelmiş olan özgül düşüncenin mahiyeti ile ilgileniyoruz. Araştırmanın amaçları ne olursa olsun, tek olası kalkış noktası metnin kendisi olabilir.

Kendilerine denk düşen beşeri bilimlerin -başlıcaları, dilbilim, filoloji, edebiyat incelemeleri vb.- ilk verileri olan *sözel* metinler üzerinde duracağız yalnızca.

Her metnin bir öznesi ve yaratıcısı (bir konuşucu veya bir ya-

zar) vardır. Muhtelif yazar tipleri, alt-kategorileri ve biçimleri olasıdır. Belirli sınırlar kapsamında dilsel analiz, yazarı tümüyle konu dışı bırakabilir. Metin bir *örnek* olarak yorumlanabilir (model yargılar, mantıkta tasımlar, dilbilgisinde cümleler, dilbilimde "değiştirimler" [commutations] vb.).'Tahayyül ürünü metinler (örnek alınacak ve diğer tür) ve (dilsel amaçlarla veya biçemsel deney amacıyla) inşa edilen metinler vardır. Özel türde yaratıcılar bu alanda her yerde boy gösterir: örnekler uyduranlar ve özel yazarlık sorumluluğuyla deney yapanlar (üstelik, burada ikinci bir özne daha vardır: bu şekilde konuşabilen kişi).

Burada, metnin sınırları sorununa, *sözce* olarak metne, metnin ve metinsel türlerin işlevleri sorununa dikkat çekilmesi gerekir.

Metni sözce olarak tanımlayan iki boyut bulunur: metnin planı (amaç) ve bu planın gerçekleştirimi. Bu iki boyutun, metnin mahiyetini belirleyici nitelikteki dinamik ilişkileri, mücadeleleri. Bu boyutlar arasındaki farklılıklar ise pek çok şey açığa vurabilir: sözgelimi, "pelestradal" (Leo Tolstoy)[2]; Freudyan dil sürçmeleri ve kalem sürçmeleri (bilinçdışının dışavurumları); gerçekleştirim sürecinde planın değişmesi; sesçil amacı yerine getirmede başarısızlığa uğrama.

İkinci özne, (araştırma amaçları da dahil olmak üzere şu ya da bu amaçla) bir metni (bir başkasının metnini) yeniden üreten ve çerçevelendiren bir metin (yani, yorumlayan, değerlendiren, itiraz eden vb. bir metin) yaratan ikinci özne sorunu.

Beşeri bilimlerde düşünme biçiminin kendine özgü niteliği iki düzlem ve iki özne içeren özel niteliği. Edebi metinlerin bilimsel yeniden üretiminin teori ve pratiği olarak metinbilim. Metinbilimsel özne (metinbilimci) ve özellikleri.

1. Kopenhag veya diğer adıyla Glosematik Okulu kumcusu Louis Hjelmslev'in geliştirdiği bir yapısal dilbilim terimi. Hjelmslev değiştirimi "bir dizide yer alan öğelerden birinin yerine bir başkasının koyulması" olarak tanımlar; bir gösterge sisteminde öğe bileşen, dizi de bir sınıftır *(Prolegomena to a Theory of Language,* çev. Francis J. Whitfield [Madison: University of Wisconsin Press, 1961], s. 134-135).

2. *Anna Karenina,* 4. kısım, 4. bölümde Karenin'in, boşanmak istediğini bildirdiğindeki karşılaşmaları sırasında Anna, kocası Karenin'i zalimlikle suçlar. Karenin, Anna'ya kendi çektiği acıların farkında olmadığı karşılığını verir. Ama dili sürçer ve Rusça "acı çekiyorum" veya "katlanamıyorum" sözcüklerini telaffuz edemez: *perestradal.* Birkaç denemeden sonra, *pelestral* demekle yetinir.

Astronomi ve fizikte gözlemcinin bakış açısı (uzamsal-zamansal konumu) sorunu.

Verili bir çevrenin sözlü iletişiminde (metinsel zincir) içerilen bir sözce olarak metin. Verili bir çevrenin (sınırları içinde) tüm metinlerini kendinde yansıtan benzersiz bir monad olarak metin. Tüm fikirlerin (hepsi de sözcelerde gerçekleştirildiği için) karşılıklı bağlantısı.

Metinler arasında ve metnin içindeki diyalojik ilişkiler. Bu ilişkilerin özgül (dilsel olmayan) mahiyetleri. Diyalog ve diyalektik.

Metnin iki kutbu. Her metin genel olarak kavranan (yani, belirli bir kolektivite içinde uzlaşımsal olan) bir göstergeler sistemini, bir dili (yalnızca sanatın dili olsa da) öngerektirir. Eğer metnin arkasında hiçbir dil yoksa, bu durumda bu, bir metin de değildir, (anlamlayıcı olmayan) doğal bir fenomendir; herhangi bir dilsel (anlamlayıcı) aktarılabilirlikten yoksun bir çığlıklar ve iniltiler toplamıdır. Her metin (sözlü ya da yazılı), anlamlamadan yoksun olan ve beşeri bilimlerde (dilbilim, filoloji vb.) araştırmanın sınırlarını aşan ama yine de hesaba katılan (bir elyazmasının bozulması, bozuk söyleyim vb.) önemli miktarda muhtelif doğal yön içerir elbette. Hiçbir saf metin yoktur ve olamaz da. Ayrıca, her metinde teknik olarak adlandırılabilecek (grafik tekniği, söyleyiş vb.) birtakım boyutlar bulunur.

Dolayısıyla, her metnin arkasında bir dil sistemi vardır. Metinde aktarılan ve yeniden üretilen her şey, aktarılabilen ve yeniden üretilebilen her şey, verili bir metnin dışında verili olabilen her şey, bu dil sistemine tabidir. Ama aynı zamanda, her metin (bir sözce olarak) tekil, benzersiz ve aktarılamazdır ve tüm önemi de (planı, yerine getirmek üzere yaratıldığı amaç) bundan kaynaklanır. Dürüstlükle, hakikatle, iyilikle, güzellikle, tarihle ilgili olan boyutu budur. Metnin bu boyutu bakımından, aktarılabilir ve yeniden üretilebilir her şeyin maddi olduğu, bir amaca ulaşmaya yönelik birer araç olduğu ortaya çıkar. Bu görüş bir ölçüde dilbilimin veya filolojinin sınırlarının ötesine geçer. İkinci boyut (kutup), bizzat metnin yaratılışında vardır, ama ancak belli bir durumda ve bir metinler zincirinde (belli bir alanın söylem iletişiminde) açığa vurulabi-

lir. Bu kutup dil sistemindeki (yinelenebilir) öğelerle (göstergeler) bağlantılı değildir, bunun yerine özgül diyalojik (ve yazardan ayrı düşünüldüğünde diyalektik olan) ilişkiler aracılığıyla (yinelenebilir olmayan) diğer metinlerle bağlantılıdır.

Bu ikinci kutup, yazarlık boyutuyla ayrılmaz şekilde bağlantılıdır ve doğal, tesadüfi tekil birimlerle hiçbir ilgisi yoktur; tamamen dilin gösterge sistemi aracılığıyla gerçekleşir. Her ne kadar doğal boyutlar işe karışsa da, arı bağlam aracılığıyla gerçekleşir. Tüm sınırların göreliliği (sözgelimi, anlatıcının, konuşucunun vb. sesinin titreminin nereye konumlanacağı). İşlevlerdeki bir değişiklik, sınırlarda da bir değişiklik yaratır. Sesbilim (phonology) ve sesbilgisi (phonetics) ayrımı.[3]

Belirli bir alanın sınırları içinde metinler arasındaki anlamsal (diyalektik) ve diyalojik etkileşimler sorunu. Metinler arasındaki tarihsel etkileşimler sorunu. Tüm bunlar ikinci kutbun ışığında ele alınmalı. Nedensel açıklamanın sınırları sorunu. Aslolan, (sadece potansiyel, imgelemsel ve çıkarımsal olsa bile) metinden kopuştan kaçınmaktır.

Tin bilimi.[4] Tin (ister kişinin kendi tini ister bir başkasının tini)

3. Prag Dilbilim Çevresi'nin önde gelen temsilcilerinden Rus dilbilimci N. S. Trubetskoy'un geliştirdiği bir dilbilim disiplini. Bkz. N. S. Trubetskoy, *Osnovy fonologii* (Sesbilim ilkeleri) (Prag, 1939; Moskova, 1960). Saussure'ün dil/söz karşıtlığına uygun olarak Trubetskoy, sesbilgisi (phonetics) -doğa bilimlerinin yöntemleriyle incelenen maddi bir fenomen olarak sesleri ele alan bilim- ile sesbilim (phonology) -dil sisteminde belirli anlamsal-ayırıcı işlevler yerine getiren dilin seslerinin incelenmesi- ayrımını yapar.

4. "Tin bilimi", Almanca'da *Geisteswissenschaften* olarak bilinen şeye gönderme yapar. On dokuzuncu yüzyılın son onyıllarında Alman üniversitelerinde Yeni-Kantçı akımın en büyük takıntılarından biri, doğal (veya pozitif) bilimler ile beşeri bilimler arasında giderek büyüyen kopukluğu alt etmekti. Bütün Marburg Okulu'nun (Hermann Cohen, Paul Natorp, Ernst Cassirer) çalışmaları, gerçekte bir bilim felsefesidir. Beşeri bilimler ve pozitif bilimler arasındaki ilişkiye dair en kolay özümsenebilir fikirler, bünyesinde Wilhelm Windelband (homeotetik ve idiografik (kavramsal yazıya özgü) bilgi biçimleri arasında 1894 tarihinde yaptığı ayrım yeni ufuklar açmıştır) ve öğrencisi Heinrich Rickert'in (bkz. Rickert, *Science and History*, der. Arthur Goddard, çev. George Reisman [Princeton: Van Nostrand, 1962]) de yer aldığı Freiburg Okulu'nun çalışmalarında bulunur. "Author and Hero in Aesthetic Activity"de (Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman) Bakhtin, tin *(dukh)* ve ruh (*dusha)* ayrımını yapar; burada, tin, genel anlama itkisi veya tüm insanların paylaştığı anlam dürtüsü anlamına gelirken, ruh, herhangi tikel bir kişinin, bu kişiyi varoluşta başka bir kimse tarafından işgal edilmeyen belirli bir yere konumlandırmaya hizmet eden özelliklerin bütünü anlamına gelir.

bir şey olarak (doğa bilimlerinin dolaysız nesnesi anlamında bir şey olarak) verili değildir; yalnızca anlamlandırma aracılığıyla, metinlerde gerçekleştirilme aracılığıyla hem kendisi hem başkaları için mevcut olabilir. Kendi kendini gözlemlemenin eleştirisi. Ne var ki, metne ilişkin kapsamlı, zengin ve incelikli bir anlayış olmalıdır. Metin teorisi.

Doğal jestler, aktörün performansında (nedensiz, performatif, bir rolün tasarlanmasına tabi bir şey olarak) anlamlandırıcı bir nitelik kazanır.[5]

Metnin doğal benzersizliği (örneğin, bir parmak izi) ve anlamsal (anlamlandırıcı) yinelenemezliği. Bir parmak izi için mümkün olan tek şey, mekanik yeniden üretimdir (herhangi bir sayıda kopya için); kuşkusuz, bir metnin aynı mekanik şekilde (yani, yeniden basılarak) yeniden üretilmesi olanaklıdır, ama metnin özne tarafından yeniden üretilmesi (metne tekrar dönüş, yinelenen bir okuma, yeni bir gerçekleştirici alıntılama) metnin yaşamında yeni, yinelenemez bir olaydır, söylem iletişiminin tarihsel zincirinde yeni bir bağlantıdır.

Herhangi bir gösterge sistemi (yani, herhangi bir dil), uzlaşımlarını üreten topluluğun büyüklüğü ne olursa olsun, prensipte daima deşifre edilebilir, yani başka gösterge sistemlerine (başka dillere) tercüme edilebilir. Dolayısıyla, gösterge sistemleri ortak bir mantığa, potansiyel tek bir diller diline sahiptir (hiç şüphesiz, bu, dillerin yalnızca birinden müteşekkil tek bir somut dil olamaz asla). Ama metin (bir araçlar sistemi olarak dilden farklı şekilde) asla tümüyle tercüme edilemez, zira metinlerin potansiyel tek bir metni yoktur.

Metnin yaşamı olayı, yani metnin gerçek özü daima *iki bilinç, iki özne, arasındaki sınırda* gelişir.

Düşüncenin beşeri bilimlerdeki çevrimyazımı her zaman için

5. Burada ve erken dönem yapıtlarında Bakhtin'in Vygotsky ile paylaştığı başka bir ilgiye rastlarız: rol yapma fenomenolojisi (bkz. "Author and Hero", içinde *Estetika slovesnogo tvorchestva,* s. 63-75). Bakhtin'in notlarını krş. L. S. Vygotsky, "K voprosu o psikhologii tvorchestva aktera" (Concerning the question of psychology in the creative work of actors, Aktörlerin yaratıcı çalışmalarında psikoloji sorunu hakkında), P. M. Jakobson, *Psikhologija stesnicheskikh chustv aktera* (The psychology of actors' feeling on stage, Aktörlerin sahnedeki duygularının psikolojisi) (Moskova: Gosizdat, 1936).

özel türde bir diyaloğun çevrimyazımıdır: *Metin* (inceleme ve düşünüm konusu) ve akademisyenin düşünceyi kavradığı ve değerlendirdiği yaratılan, çerçevelendirici *bağlam* (sorgulama, çürütme vb.) arasında karmaşık karşılıklı ilişkiler cereyan eder. Bu, iki metnin buluşması (hazır mamül metin ve yaratılmakta olan karşılık olarak metin) ve dolayısıyla, iki öznenin ve iki yazarın buluşmasıdır.

Metin bir "şey" değildir, bu nedenle, ikinci bilinç, algılayanın bilinci, hiçbir şekilde yok edilemez veya nötrleştirilemez.

İlk kutba doğru, yani dile doğru ilerlemek mümkündür -yazarın diline, türün, trendin, dönemin diline; ulusal dile doğru (dilbilim) ve son olarak da, dillerin potansiyel diline doğru (yapısalcılık, glosematik).[6] İkinci kutba doğru ilerlemek de mümkündür -yani, metnin yinelenemez, aktarılamaz olayına doğru.

Beşeri bilimlerde, metnin başlangıçtaki verisinden türeyen tüm olası disiplinler, bu iki kutup arasında bir yerde mevzilenmiştir.

Her iki kutup da koşulsuzdur: Dillerin potansiyel dili koşulsuzdur ve benzersiz, yinelenemez metin koşulsuzdur.

Sahiden yaratıcı herhangi bir metin, bir noktaya kadar daima, ampirik zorunluluk tarafından önceden belirlenmemiş olan kişiliğin özgür dışavurumudur. Bu yüzden, (özgür nüvesinde) ne nedensel açıklamaya ne de bilimsel öngörüye izin verir. Ama bu, kuşkusuz, metnin özgür nüvesinin içsel zorunluluğunu, iç mantığını dışlamaz (zira bu iç mantık olmaksızın metin anlaşılamaz, kavranamaz veya etkin olamaz).

Beşeri bilimlerde metin sorunu. Beşeri bilimler, sessiz bir şey veya doğal bir fenomene dair değil, insan ve insanın özgül doğasına dair bilimlerdir. Kendi özgül insani mahiyetiyle insan kendisini daima ifade eder (konuşur), yani, (potansiyel olsa bile) bir metin yaratır. İnsan, bir metnin dışında ve metinden bağımsız olarak ince-

6. Bkz. 1. dip not. Glosematik, Hjelmsiev'in somut dillerin sunduğu malzemeden maksimum ölçüde soyutlanacak genel bir dilbilim teorisi yaratma girişimiydi:"... Dilbilim teorisi, yalnızca belli bir dilde oluşturulacak olası metinlerin tanımlanması ve kestirimine yardımcı olmakla yetinmemeli, aynı zamanda, genelde dil hakkında verdiği bilgiler temelinde, başka herhangi bir dilde oluşturulacak olası her metnin tanımlanması ve kestirimine de hizmet etmelidir." (bkz. Prolegomena to a Theory of Language [Bir Dil Teorisine Önsöz], s. 17).

lendiğinde, bilim artık beşeri bir bilim olamaz (insan anatomisi, fizyoloji vb.).

Metinbilimde metin sorunu. Sorunun felsefi cephesi.

Metni "sözel tepki" olarak inceleme çabası (davranışçılık).[7]

Sibernetik, bildirişim teorisi, istatistik ve metin sorunu. Metni somutlaştırma sorunu. Bu somutlaştırmanın sınırları.

Bir insan edimi, potansiyel bir metindir ve yalnızca (bir yanıt, anlamsal bir konum, bir dürtüler sistemi olarak) kendi döneminin diyalojik bağlamında anlaşılabilir (fiziksel bir eylem değil, bir insan edimi olarak).

"Güzel ve yüce olan her şey" -bu, sıradan anlamda sözcük kullanımına ait bir bütünlük değil, sözcüklerin tonlamaya özgü veya anlatımsal özel türde bir bileşimidir. Bu, biçemi, dünya görüşünü, bir insan tipini yansıtır. Buram buram bağlam kokar; iki ses, iki özne içerir (bu şekilde ciddi konuşan kişi ile onu taklit eden kişi). Tekil olarak (bu bileşimin dışında) alındığında, "güzel" ve "yüce" sözcükleri çift-sesliliklerini yitirirler; ikinci ses, yalnızca bir sözce olan sözcüklerin bileşiminde devreye girer (yani, olmaması durumunda ikinci bir sesin bulunamayacağı bir konuşma öznesi edinir). Kısaltılmış bir sözce olması (yani, bir yaratıcı edinmesi) koşuluyla tek bir sözcük de çift-sesli olabilir. Sözcük kullanımıyla ilgili bütünlük, birinci değil, ikinci sesle yaratılır.

Dil ve söz, tümce ve sözce. Konuşan özne (genellenmiş "doğal" bireysellik) ve sözcenin yaratıcısı. Konuşan öznelerin değişmesi ve konuşucuların (sözcenin yaratıcılarının) değişmesi. Sözün içinde sözcelerin diyalojik sınırları kaybolduğundan, dil ve söz özdeş olabilir. Ama dil ve (sözcelerin diyalojik mübadelesi olarak) söz iletişimi asla özdeş olamaz. İki veya daha fazla tümce kesinlikle aynı olabilir (birbirleriyle üst üste bindirildiklerinde, tıpkı iki geometrik şekil gibi örtüşürler); ayrıca, karmaşık bile olsa, herhangi bir tümcenin, sözün sınırsız akışında tamamen aynı biçimde sonsuz kere-

7. Bkz. "The Problem of Speech Genres", 3. dipnot. "Sözel tepkiler" ve davranışçılık konusunda bkz. Bakhtin'in açıklamaları, V. N. Voloshinov, *Freudianism* içinde, çev. I. R. Titunik (New York: Academic Press, 1976), s. 21; burada, Vygostky'de sözel tepkinin iç konuşmayla ilişkisi tartışılmaktadır.

ler yinelenebileceğim de kabul etmemiz gerekir. Ama bir sözce olarak (veya bir sözcenin parçası olarak) hiçbir tümce, yalnızca tek bir sözcüğe sahip olsa bile, asla yinelenemez: Daima (bir alıntı olsa bile) yeni bir sözce olacaktır.

Bilimin böylesine mutlak biçimde yinelenemez tekillikler olan sözcelerle uğraşıp uğraşamayacağı veya bunların, genelleyici bilim anlayışının sınırlarını aşıp aşmadıkları sorusunun yanıtlanması gerekir. Yanıt ise, bilimin bunu kesinlikle başarabileceği olacaktır. Öncelikle, her bilim yinelenemeyen tekil fenomenlerle işe koyulur ve bilim, bu fenomenlerle bağlantısını sürdürür. İkinci olarak, bilim ve her şeyden önce de felsefe, bu tekilliğin özgül biçimini ve işlevini inceleyebilir ve incelemesi de gerekir. Soyut analizin (dilbilimin, örneğin) somut sözceyi tamamen tükettiği iddiasının düzeltilmesi gerekir. Sözceler arası diyalojik ilişki çeşitlerinin ve biçimlerinin ve tipolojik biçimlerinin (sözce faktörleri) incelenmesi. Sözcenin dil-dışı ve aynı zamanda anlam-dışı (sanatsal, bilimsel vb.) boyutlarının incelenmesi. Dilsel ve tümüyle anlamsal analiz arasındaki tüm alan. Bilim bu alanı tamamen yitirdi.

Bir tümce, tek ve aynı sözcenin sınırları kapsamında yinelenebilir (keyfi olmayan tekrar, öz-alıntılama), ama her yineleme bu tümceyi, sözcenin yeni bir parçası yapar, çünkü sözcenin tamamındaki konumu ve işlevi değişmektedir.

Bütün sözce bir sözce olarak, dil-dışı (diyalojik) boyutlarca şekillenir; ayrıca, diğer sözcelerle de bağlantılıdır. Bu dil-dışı (diyalojik) boyutlar sözceyi içeriden de istila eder.

Konuşucunun *dil*deki genelleşmiş anlatımları (kişi adları, fiillerin kişiye göre çekimleri, kiplerin dilbilgisel ve sözlüksel biçimleri ve konuşucunun kendi konuşmasına yönelik tutumunun anlatımları) ve sözün öznesi. Sözcenin yaratıcısı.

Sözcenin dil-dışı amaçları açısından bakıldığında, dilsel olan her şey yalnızca belli bir amaca yönelik birer araçtır.

Yazar ve yazarın bir yapıtta ifade edilme biçimleri sorunu. Yazar "imgesi"nden ne ölçüde söz edilebilir?

Herhangi bir sanat yapıtında yazarı buluruz (algılarız, anlarız, duyumsarız ve hissederiz). Sözgelimi, bir resimde yaratıcıyı

(ressamı) daima hissederiz, ama onu, resmettiği imgeleri gördüğümüz gibi *görmeyiz* asla. Onu, betimlenen (görünür) bir imge olarak değil, saf bir betimleyici kaynak olarak (betimleyen özne) her şeyde hissederiz. Ressamın kendi portresinde bile, betimleyen bir yazar görmeyiz kesinlikle, gördüğümüz, yalnızca ressamın yaptığı betimlemedir. Dar anlamıyla, yazar imgesi *contradicto in adjecfo*'dur. Sözde yazar imgesi, özel tip bir imgedir elbette; yapıttaki diğer imgelerden farklıdır, ama bir *imge*'dir yine de ve onu yaratan kendi yazarı vardır. Bir öyküde anlatıcı imgesi, *Ben*'den, otobiyografik bir yapıtın (otobiyografi, itiraflar, günlükler, anılar vb.) kahramanın imgesinden, otobiyografik kahramandan, lirik kahramandan vb. farklıdır. Hepsi de tümüyle, kişi olarak yazarla olan ilişkileri tarafından belirlenir (özgül bir tasvir öznesine göre), ama hepsi de, kendi yazarı bulunan, tasvir edilmiş imgelerdir, yani, tümüyle betimsel kaynaklı araçlardır. Yapıtın parçası olarak yer alan kısmen betimlenmiş, tasarlanmış bir yazardan farklı olarak *katışıksız* yazardan söz edilebilir.

En sıradan, standart, gündelik sözcenin yaratıcısı sorunu. Herhangi bir konuşucu imgesi yaratabiliriz, herhangi bir yapıtı veya herhangi bir söylemi nesnel olarak algılayabiliriz, ama bu nesnel imge, konuşucunun kendi niyetine veya tasarısına dahil olmaz ve sözcenin yaratıcısı olarak konuşucu tarafından yaratılmaz.

Bu, katışıksız yaratıcıdan kişi olarak yaratıcıya uzanan hiçbir yol bulunmadığı anlamına gelmez -ikisi de mevcuttur elbette ve insanın tam da özünde, derinliklerinde bulunur. Ama bu öz, bizzat yapıtın imgelerinin parçası olamaz asla. İmge bir bütün olarak yapıttadır ve en yüksek ölçüde mevcuttur, ama bu öz asla, yapıtın kurucu bir figürü, (nesnesel) parçası olamaz. *Natura creata* (yaratılmış doğa) veya *natura naturata et creans* (doğan ve yaratan doğa) değildir, bilakis saf *natura creans et non creata*'dır (yaratılan değil, yaratan doğadır).[8]

Saf, nesnesiz, tek-sesli sözcükler edebiyatta ne ölçüde olanaklıdır? Yazarın bir başkasının sesini duymadığı, *yalnızca* yazarı ve yazarın *tümünü* içeren bir sözcüğün edebi bir yapıtın inşa malzemesi

8. Bkz. "From Notes Made in 1970-71 "de 2. dipnot.

olması mümkün müdür? Her biçemin zorunlu koşulu, bir parça da olsa düzanlamların dışına çıkmak değil midir? Yazar daima, sanat yapıtının malzemesi olarak dilin *dışında* durmakta değil midir? Herhangi bir yazar (hatta, saf lirikçi bile), tüm sözcükleri, yazarın imgesi (ve diğer yazarsal maskeler) de dahil olmak üzere, başkalarının seslerine yöneltmesi anlamında daima bir "dramatürjist" değil midir? Belki de, herhangi bir düzanlamlı, tek-sesli sözcük, sahici yaratıcılık açısından naif ve uygunsuzdur. Sahiden yaratıcı herhangi bir ses, ancak ve ancak söylemdeki *ikinci* ses olabilir. Yalnızca ikinci ses -*saf ilişki*- tamamen nesnesiz olabilir, bir figüre ilişkin, tözsel bir gölge düşürmeyebilir. Yazar, dolaylı konuşma yeteneğine sahip olan, dilin dışında dururken dilde çalışabilen kişidir.

Kişinin kendini anlatması, kişinin kendisini bir başkası için ve kendisi için ("bilincin edimleştirilmesi") bir nesne haline getirmesi demektir. Bu, nesneleştirmenin ilk adımıdır. Ama yanı sıra, nesneler olarak kendimize yönelik tutumumuzu yansıtmak da olanaklıdır (nesneleştirmenin ikinci aşaması). Bu durumda, kendi söylemimiz bir nesne haline gelir ve -kendisinin olan- ikinci bir sies edinir. Ne var ki, bu ikinci ses artık (kendisinden doğru) bir gölgeleme yapamaz, çünkü saf (katışıksız) ilişkiyi ifade etmektedir ve sözcüğün tüm nesneleştirici, malzemeleştirici canı birinci sese aktarılır.

Bu şekilde konuşacak kişiyle olan ilişkimizi ifade ederiz. Günlük konuşmada bu, hafiften esprili veya ironik bir tonlamayla ifade edilir (Leo Tolstoy'un Karenin'i)[9], şaşkınlık, idrak edemeyiş, sorgulama, şüphe, onaylama, olumsuzlama, kızgınlık, hayranlık vs. ifade eden bir tonlamayla. Konuşmaya dayalı günlük söylem iletişimindeki, bilimsel ve diğer ideolojik konulara dair diyaloglar ve tartışmalardaki epeyce basit ve çok sıradan bir iki seslilik fenomenidir bu. Sık sık doğrudan kişisel olan oldukça ham ve az geneleştirici bir çift-sesliliktir: ilgili konuşuculardan birinin sözcükleri abartılı vurgularla yinelenir. Parodik biçemlemenin çeşitlemeleri,

9. Buradaki gönderme, *Anna Karenina,* 1. kısım, 30. bölümedir. '"Evet, gördüğün gibi, şefkatli bir koca, evliliğin birinci yılındaki kadar şefkatli, seni görmek için yanıp tutuşan bir koca' dedi fısıldar bir sesle, onunla neredeyse her zaman bu tonla konuşurdu, gerçekten bu şekilde konuşacak biriyle alay eden bir ses tonuyla."

aynı ham (işlenmemiş) ve az genelleştirici biçimi yansıtır. Ötekinin sesi sınırlı, pasiftir ve sesler arası karşılıklı ilişkiler açısından hiçbir derinliği veya üretkenliği (yaratıcılığı, zenginleştiriciliği) yoktur. Edebiyatta olumlu ve olumsuz karakterler.

Düzanlamlı, hatta fiziksel denebilecek çift-seslilik bu biçimlerin tümünde belirgindir.

Söylemde yer almaz görünen tiyatro yazarının sesine gelince durum daha karmaşıktır.

Bir yapıtın yazar/yaratıcısının görülmesi ve kavranması, başka, yabancı bir bilincin ve bu bilincin dünyasının, yani başka bir öznenin "Sen"in ("Du") görülmesi ve kavranması demektir. *Açıklama* içinde, yalnızca tek bir bilinç, tek bir özne vardır; *idrak* (*anlama*) söz konusu olduğundaysa, iki bilinç ve iki özne vardır. Bir nesneyle hiçbir diyalojik ilişki kurulamaz ve bu nedenle, açıklamanın hiçbir diyalojik boyutu yoktur (formel, retorik olanlar hariç). Anlama ise bir noktaya kadar daima diyalojiktir.

Çeşitli idrak tipleri ve biçimleri. Dilsel göstergelerin idrak edilmesi, yani belirli bir göstergeler sisteminin (örneğin, belirli bir dilin) idrak edilmesi (böylesi bir sisteme hâkim olunması). Bir yapıtın zaten bilinen, yani zaten anlaşılan bir dilde idrak edilmesi. Pratikte, belirli bir idrak tipinden diğerine keskin farklılaşmaların ve geçişlerin bulunmayışı.

Bir sistem olarak bir dilin idrak edilmesinin nesnesiz olduğu ve diyalojik boyutlardan tamamen yoksun olduğu söylenebilir mi? Bir sistem olarak bir dilin öznesinden ne ölçüde söz edilebilir? Bilinmeyen bir dilin deşifre edilmesi: önceden belirlenmemiş muhtemel konuşucuların ikame edilmesi, belirli bir dilde muhtemel sözcelerin inşa edilmesi.

Bildik bir dilde (yalnızca anadilimiz olsa bile) herhangi bir yapıtın anlaşılması, bir sistem olarak bu verili dile ilişkin anlayışımızı da zenginleştirir.

Bir dilin öznesinden edebi yapıtların öznelerine. Muhtelif geçiş aşamaları. Bürokratların, tüccarların, akademisyenlerin vb. dil biçemlerinin özneleri. Yaratıcının maskeleri (yaratıcı imgeleri) ve yaratıcının kendisi.

Zavallı katibin, unvan sahibi vekilin (örneğin, Devuşkin'in)[10] toplumsal-biçemsel imgesi. Bu tür bir imge, her ne kadar kişinin kendini ifşa etme yöntemleriyle üretilse de, *sen* değil *o* (üçüncü kişi) olarak üretilir. Nesneleştirilmiştir ve paradigmatiktir. Onunla sahici diyalojik ilişkiler kurulmaz.

Bir gerçekçilik göstergesi olarak betimleme araçlarının betimleme öznesine yakınlaşması (öz-betimleme, sesler, toplumsal biçemler; kahramanların betimlenmesi değil, konuşan insanlar olarak alıntılanması).

Herhangi bir biçemin nesnel ve tamamen işlevsel öğeleri.

Sözcenin anlaşılması sorunu. Anlamak için, öncelikle sözcenin başlıca ve kesin sınırlarının çizilmesi gerekir. Söylem öznelerinin sırayla birbirinin yerini alması. Yanıtı belirleme yeteneği. Herhangi bir anlayışın temel yanıtlayıcılığı ("Kannitverstan")."

Biçemlerin kasıtlı (bilinçli) bir çokluğu söz konusu olduğunda, biçemler arasında daima diyalojik ilişkiler vardır.[12] Bu karşılıklı ilişkiler tamamen dilsel (hatta mekanik) olarak anlaşılamaz.

Tek bir yapıttaki muhtelif biçemlerin tamamen dilsel (ve tamamen ayrıksı) bir betimi ve tanımı, bu biçemlerin karşılıklı (sanatsal dahil) anlamsal ilişkilerini açığa vurmaz. Bu biçemler diyalogunun tümüyle, (bir imge olarak değil, ama bir işlev olarak) yazar/yaratı-

10. Makar Devushkin, Dostoyevski'nin kısa romanı *insancıklar*'ın (1845) kahramanıdır.

11. Vasily Zhukovsky'nin "Two Stories and One More"undan ("iki Öykü ve Bir Tane Daha") (1831) alınan bir örnek; kitapta yer alan üçüncü öykü, Johann Hebel'in, hiç Flamanca bilmeden kendisini Amsterdam'da bulan bir Alman zanaatkar hakkındaki öyküsünün şiirsel çevirisidir; Alman zanaatkar tüm sorularına aynı yanıtı alır: "Kannitverstan" (Ne dediğini anlamıyorum). Zanaatkâr bir süre sonra bunun bir isim olduğunu sanmaya başlar ve bilincinde fantastik bir Kannitverstan figürü yaratır. Vygotsky, Kannitverstan örneğini, Bakhtin'in Freud kitabında alıntıladığı bir makalesinde de kullanır: "Consciousness as a Problem in the Psychology of Behaviour" (Davranış Psikolojisinde Bir Sorun Olarak Bilinç), içinde *Psikhologija i Marksizm,* der. K. Kornilov (Moskova-Leningrad: GİZ, 1925), s. 179-180.

12. Bakhtin, Puşkin'in *Yevgeni Onegin*'ini örnek olarak kullanarak, kasten birçok biçem içeren yapıtlarda biçemler diyalogunu araştırmıştır (bkz. "Romanda Söylem", içinde *The Dialogic Imagination).* "From Notes Made in 1970-71 "de Bakhtin, kendisinin *Yevgeni Onegiie* yaklaşımıyla, Yury Lotman'ın aynı yapıt üstüne incelemelerinde benimsediği yaklaşım arasındaki temel farklılıklara dikkat çeker.

emin durduğu noktadan anlaşılması önemlidir. Betimleme araçlarını betimlenen şeye yakınlaştırmaktan söz edilirken, betimlenen şeyin başka bir özne *(sen)* değil, bir nesne olduğu düşünülür.

Bir şeyin betimlenmesi ve bir kişinin (özü bakımından konuşucunun) betimlenmesi. Gerçekçilik insanı sık sık şeyleştirir, ama bu, insan söz konusu olduğunda uygun bir yaklaşım değildir. Doğalcılık ise, insanın edimleri ve düşüncelerinin nedensel açıklamasına (dünyadaki anlamsal konumuna) yönelik eğilimiyle, insanı daha da fazla şeyleştirir. Gerçekçilikte içkin olduğu varsayılan "tümevarım" yaklaşımı özünde, insana dair şeyleştirici bir nedensel açıklamadır. Dolayısıyla, sesler (şeyleştirilmiş toplumsal biçemler anlamında), basitçe şeylerin göstergeleri (veya süreçlerin belirtileri) haline gelir; böylece, onlara tepki verilmesi artık olanaksız olur, kişi bundan böyle onlarla polemiğe giremez ve böyle seslerle kurulan diyalojik ilişkiler kaybolur.

Betimlenen insanların nesneleştirilme ve özneleştirilme dereceleri (yazar/yaratıcının betimlenen insanlarla olan ilişkilerinin diyalojik doğası), edebiyatta önemli farklılıklar gösterir. Bu bakımdan, Devuşkin imgesi temelde başka yazarların zavallı katiplere ilişkin nesneleştirilmiş imgelerinden farklılaşır. Dolayısıyla, Devuşkin, gerçekten diyalojik bir *sen*'in bulunmadığı bu diğer imgelerle polemik bir mücadeleye sokulur. Romanlar genellikle, (herhangi bir argüman mevcutsa şayet) yazarın bakış açısından özetlenmiş tamamen nihai argümanlar sunar. Dostoyevski'nin yapıtları eksik ve tamamlanamayan argümanların yazıya geçirilmesini içerir. Ama herhangi bir roman genellikle diyalojik imalarla doludur (her zaman kendi kahramanlarıyla giriştiği bir diyaloğa ilişkin olanlarla değil elbette). Çokseslilik, Dostoyevski'nin ardından tüm dünya edebiyatında güçlü bir etkiye sahip oldu.

Bir kişiyle ilgili olarak, aşk, nefret, yumuşak huyluluk ve genelde de duygular daima bir ölçüde diyalojiktir.

Dostoyevski, (kahramanlarının özneleştirilmesi konusunda) diyalojik ele alış biçimiyle belirli bir sınırdan geçer ve diyalojik işleyiş tarzı yeni (daha yüksek) bir nitelik kazanır.

İnsan imgesinin nesneleşmesi saf tözsellik değildir. İnsan sevi-

lebilir, açınabilir vb., ama aslolan, anlaşılabilmesidir (ve anlaşılması gerektiğidir). Sanatsal edebiyatta (ve genelde de sanatta) özneleştirmenin pırıltısı, (insanla bağlantılı) cansız şeylerde dahi mevcuttur.

Nesne yönelimli yaklaşıldığında söz (ki böylesi bir söz anlaşılmayı gerektirir -aksi takdirde, bir söz olamaz- ama bu anlamada diyalojik boyut zayıflar) bir nedensel açıklama dizisinin parçası olabilir. Düzanlamlı söz (tümüyle anlamsal, işlevsel bir söz) açık uçlu bir göndergesel diyalog (örneğin, bilimsel araştırma) içinde kalır.

Fizikteki sözce tanıtlamalarıyla karşılaştırma.

Nesnel dünyanın öznel bir yansıması olarak metin; metin, bilincin bir anlatımıdır, yansıtan bir şeydir. Metin, biliş nesnemiz olduğunda, bir yansımanın yansımasından söz edebiliriz. Metni anlamak, bir yansımanın doğru olarak yansıtılmasıdır; yani yansıtılmış nesneye bir başkasının yansıtmasından geçerek varılması.

Hiçbir doğal fenomen "anlam" barındırmaz, yalnızca göstergeler (sözcükler de dahil) anlama sahiptir. Bu nedenle, göstergelere ilişkin herhangi bir inceleme, daha sonra ilerleyebileceği yön ne olursa olsun, zorunlu olarak anlamayla işe başlar.

Metin, beşeri bilimlerde herhangi bir disiplin için birincil veri (gerçeklik) ve çıkış noktasıdır. Filoloji, dilbilim, edebiyat teorisi, bilim teorisi vb. olarak adlandırılan muhtelif bilgi ve yöntem çeşitlerinin toplamıdır metin. Bu bilgi ve yöntem çeşitleri, metinden hareketle muhtelif yönlerde ilerler, doğa, toplumsal yaşam, düşünce biçimleri ve tarihin muhtelif parçalarını kavrar, bu parçaları -bazen nedensel bazen de anlamsal bağlarla- birleştirir ve açıklamaları değerlendirmelerle harmanlarlar. Gerçek nesnenin işaretlerinden, bilimsel araştırmanın nesnelerinin kesin tarifine ilerlenmesi gerekir. Gerçek nesne, konuşan ve kendisini diğer araçlarla ifade eden toplumsal (kamusal) insandır. İnsana ve yaşamına (yapıtlarına, mücadelesine, vb.), insanın yaratmış olduğu veya yaratmakta olduğu anlamlandırıcı metinden başka bir yaklaşım yolu bulmak olanaklı mıdır? İnsanı doğanın bir fenomeni, bir şey olarak gözlemlemek ve incelemek olanaklı mıdır? İnsanın fiziksel eyleminin bir amel ola-

rak kavranması gerekir, ama ameli potansiyel (yani, bizim tarafımızdan yeniden-yaratılmış) anlamlandırıcı ifadesinin (dürtüler, erekler, uyarıcılar, bilinç derecesi vb.) dışında kavramak olanaksızdır. Sanki insanın konuşmasına neden oluyor gibiyizdir (önemli beyanlarını, açıklamalarını, itiraflarını, kabullerini inşa ediyor ve muhtemel veya gerçek iç konuşmanın gelişimini tamamlıyor vb. gibiyizdir). Gerçek veya muhtemel metin ve onun anlaşılması her yerdedir. Araştırma, bir sorgulama ve söyleşi, yani diyalog haline gelir. Doğayı sorguya çekmeyiz, zaten doğa da bizi yanıtlamaz. Soruları kendimize sorarız ve gözlemi veya deneyi bir yanıta ulaşacak şekilde düzenleriz. İnsanı incelerken, her yerde göstergeler arar buluruz ve bu göstergelerin anlamlarını kavramaya çalışırız.

Öncelikle, somut metin biçimleriyle ve metinlerin somut yaşam koşullarıyla, karşılıklı ilişkileri ve etkileşimleriyle ilgileniriz.

Tek tek sözcelere de içeriden sızan sözceler arası diyalojik ilişkiler, üstdil alanına girmektedir. Bu diyalojik ilişkiler, hem dil sistemindeki hem de tek tek sözcelerdeki öğeler arasında kurulması mümkün olan tüm dilsel ilişkilerden kökten farklıdır.

Sözcenin üstdilsel doğası (söylem üretimi).

Tek bir sözce içindeki anlamsal bağlar (her ne kadar potansiyel olarak, örneğin bilim sisteminde sonsuz olsa da) göndergesel bakımdan (kelimenin geniş anlamıyla) mantıksaldır, ama muhtelif sözceler arasındaki anlamsal bağlar diyalojik hale gelir (ya da en azından, diyalojik bir renge bürünür). Fikirler çeşitli sesler arasında dağılır. Sesin müstesna önemi, kişilik.

Dilsel öğeler, bu sözcelere bölünme bakımından nötrdür; sözcenin sınırlarını tanımaksızın, seslerin egemenliğini tanımaksızın özgürce hareket ederler.

Peki ama, sözcenin kesin sınırları nasıl belirlenir? Üstdilsel güçlerce.

Edebi-olmayan sözceler ve sınırları (yanıt vermeler, mektuplar, günlükler, iç konuşma vb.) bir edebi yapıta (örneğin, romana) aktarılır. Anlamları burada tümüyle değişir. Diğer seslerin yankıları üzerlerine çullanır ve yazar/yaratıcının kendisinin sesi onlara dahil olur.

Birbirleri hakkında hiçbir şey bilmeyen farklı insanlara ait yanyana duran iki sözce, şayet bu sözceler tek ve aynı konu (fikirde) doğrultusunda az da olsa birleşirse, kaçınılmaz olarak birbiriyle diyalojik ilişkilere girer. Müşterek bir temanın, müşterek bir fikrin alanında birbirleriyle temasa geçerler.

Yazıtbilim. Antik yazıt türleri sorunu. Yazıtların yazar/yaratıcısı ve alımlayıcısı. Zorunlu örüntüler. Mezar yazıtları ("Mutlu ol"). Canlıya hitap eden ölü. Orada bulunmayana seslenmenin, büyülü sözlerin, dualaların zorunlu standartlaşmış biçimleri. Övgü ve yüceltme biçimleri. Sövgü ve küfürün (törensel) biçimleri. Sözcüğün düşünceyle ve sözcüğün arzuyla, istemle, taleple ilişkisi sorunu. Sözcüğün büyülülüğüne ilişkin fikirler. Eylem olarak söz(cük). Anlatım halini alıp, saf (eylemsiz) bilgi olduğunda (bildirişim işlevi) sözcüğün tarihindeki toptan yön değiştirme. Sözcükte kişinin kendi anlamı ve bir başkasının anlamı. Yazarsal bilincin kaynağı.

Edebi bir yapıtın (bir romanın) yazarı, tutarlı ve bütünlüklü bir söz yapıtı (bir sözce) yaratır. Ama bunu, heterojen, yani yabancı sözcelerden yaratır. Dolaysız yazarsal anlatım bile, başkalarının kabul edilen sözleriyle doludur. Dolaylı anlatım, kişinin olası dillerden biri olarak kendi dili karşısındaki tutumu (ama olası ve koşulsuz tek dil olarak değil).

Resimde son şeklini almış, kesinleşmiş veya "kapalı" bireyler (portrecilik dahil). İnsanı tümüyle kapsayıcı bir şekilde sunar; insan zaten tamamen oradadır ve başkası olamaz. Çoktan her şeyi söylemiş olan, çoktan ölmüş [veya] ölseler de bir şey farketmeyecek insanların yüzleri. Sanatçı dikkatini, kesinleştirici, son şekli verici, tanımlayıcı, kapatıcı özellikler üzerinde yoğunlaştırır. Resmedilen kişinin tümünü görürüz ve daha başka (veya farklı) bir şey beklemeyiz. Yeniden doğamaz, yenilenemez veya dönüştürülemez -bu, onun kesinlik kazanmış, nihai evresidir.

Yazar/yaratıcının tasvir ettiği şeyle olan ilişkisi, daima imgeye dahil olur. Yazar/yaratıcının ilişkisi imgenin oluşturucu boyutlarından biridir. Bu ilişki son derece karmaşıktır. Dolaysız bir değerlendirmeye indirgememelidir. Böyle dolaysız değerlendirmeler, sanatsal imgeyi parçalar. Yerginin bile iyi örneklerinde (Gogol, Shched-

rin) böyle dolaysız değerlendirmeler bulunmaz. Bir şeyi ilk kez görmek, bir şeyi ilk kez fark etmek, zaten ona yönelik bir tutum takınmak demektir: o şey ne kendi içinde ne de kendisi için var olur, sadece bir başkası için vardır (halihazırda birbiriyle ilişkili iki bilinç). Anlama çok önemli bir tutumdur (anlama asla bir totoloji veya kopyalama değildir, çünkü daima, iki kişi ve potansiyel bir üçüncü içerir). İşitilmeme ve anlaşılmama durumu (bkz. Thomas Mann).[13] "Bilmiyorum" ve "Neyse o, benim için ne fark eder ki" önemli tutumlardır. Nesneye eklenen doğrudan değerlendirmelerin yıkılması ve tutumların yıkılması genellikle yeni bir tutum yaratır. Özel türde duygusal-değerlendirmeci tutumlar. Çeşitlilikleri ve karmaşıklıkları.

Yazar/yaratıcı imgelerden ve karakterlerden ayırılamaz, çünkü bu imgelere onların bölünmez parçası olarak dahil olur (imgeler ikilidir ve bazen de çift-seslidir). Yazar *imgesi*, karakterlerin imgelerinden koparılamaz. Ne var ki, bu imgenin kendisi de yazar tarafından yaratılmıştır ve dolayısıyla, o da ikilidir. Çoğunlukla, karakterlerin imgeleri, canlı insanlarla yer değiştirmiş gibi olur.

Karakterlerin sözleri ve yazarın sözünün yerleştirildiği muhtelif anlamsal düzlemler. Karakterler betimlenen yaşamın, sanki özel konumlara sahip katılımcıları olarak konuşurlar. Bakış açıları şu ya da bu şekilde sınırlıdır (yazarın bildiğinden daha az bilgiye sahiplerdir). Yazar, kendisi tarafından resmedilen (ve belirli bir anlamda da yaratılan) dünyanın dışındadır. Bu dünyanın tümünü daha yüksek ve nitel olarak farklı konumlardan yorumlar. Son olarak, tüm karakterler ve sözleri, yazarsal bir tutumun (ve yazarın sözünün) nesneleridir. Ama karakterlerin sözlerinin düzlemiyle yazarın sözünün düzlemi bir noktada kesişebilir, yani aralarında diyalojik ilişkiler olması olanaklıdır. Sözgelimi, karakterlerin ideologlar olarak resmedildiği Dostoyevski'de, yazar ve bu tip kahramanlar (düşünür-ideologlar) aynı düzlemde buluşur. Karakterlerin sözlerinin diyalojik bağlamları ve durumları, yazarın sözününkilerden temelde farklıdır. Karakterlerin sözleri, yapıtın içinde betimlenen diyaloglara dahil sözlerdir ve zamandaşlığın ideolojik diyaloğuna, yani, bir bü-

13. Bkz. 19. dip not.

tün olarak yapıtın dahil olduğu ve iletildiği gerçek sözlü iletişime doğrudan dahil olmazlar (yalnızca bu bütünün öğeleri olarak bu iletişimin parçası olurlar). Oysa, yazar tam da bu gerçek diyalogda bir konum işgal eder ve dönemin gerçek durumu tarafından belirlenir. Gerçek yazardan farklı olarak, yaratılan yazar imgesi, gerçek diyaloğa doğrudan katılımdan yoksundur (yalnızca tüm yapıt aracılığıyla buna dahil olur), ama yapıtın olay örgüsüne dahil olabilir ve karakterlerle birlikte betimlenen diyaloğa dahil olabilir ("yazar"la Onegin arasındaki söyleşi). Betimleyen (gerçek) yazarın sözü, eğer varsa, temelde, karakterlerin sözüyle aynı düzlemde var olamayacak özel tip bir sözdür. Yapıtın nihai bütünlüğünü ve nihai anlamsal enstantaneliğini, adeta nihai sözünü belirleyen tam da budur.

V. V. Vinogradov'a göre, yazarın imgeleri ve karakterlerin imgeleri, dil-biçemleri tarafından belirlenir ve farklılıkları, dillerdeki ve biçemlerdeki farklılıklara, yani tamamen dilsel farklılıklara indirgenir. Vinogradov, aralarındaki *dilsel-olmayan karşılıklı ilişkileri* açıklamaz. Ama, bu imgeler (dil-biçemleri), bir yapıtta dilsel veriler olarak yan yana bulunmaz; orada, özel tipte karmaşık, dinamik anlamsal ilişkilere girer. Bu tip ilişkiler, diyalojik ilişkiler olarak tanımlanabilir. *Diyalojik ilişkilerin* özgül bir doğası vardır: ne tümüyle mantıksala (diyalektik olsa bile) ne de tümüyle dilsel olana (kompozisyonal-sözdizimsel) indirgenebilirler. Yalnızca konuşan muhtelif öznelerin eksiksiz sözceleri arasında olanaklıdırlar (kişinin kendisiyle girdiği diyalog ikincildir ve çoğu durumda, zaten sahnelenmektedir). Burada, "diyalog" teriminin kökeni üzerinde durmayacağız (bkz. Hirzel).[14]

Hiçbir söz ve hiçbir dilin bulunmadığı yerde, diyalojik ilişki de olamaz; diyalojik ilişkiler, nesneler veya mantık birimleri (kavramlar, yargılar vb.) arasında var olamaz. Diyalojik ilişkiler dili önvar-

14. Rudolph Hirzel (1846-1917); Alman filolog; *Der Dialog: Ein literarhistorischer Versuch,* 2 cilt (Leipzig, 1895)'i kaleme almıştır. Bakhtin'in diyaloji anlayışını diğer yaklaşımlardan *ayırdeden* özelliklerin anlaşılması açısından önem taşıyan çalışmalar şunlardır: Gustav Tarde, *L'Opinion et la foule* (Paris, 1901); L. V. Shcherba, "On Dialogic Speech", *Russkija rech* (Petrograd, 1923), 1. cilt, s. 96-194; Jan Mukarovsky, "Two Studies of Dialogue", *The Word and Verbal Art içinde,* çev. John Burbank ve Peter Steiner (New Haven: Yale University Press, 1977), s. 81-115.

sayarlar, ama bir dil sistemi içinde bulunmazlar. Bir dilin öğeleri arasında olanaksızdırlar. Diyalojik ilişkilerin özgül doğası özel bir inceleme gerektirir.

Diyalogun, sözün kompozisyonel biçimlerinden biri olarak dar şekilde kavranması (diyalojik ve monolojik söz). Kendinde ve kendi başına her yanıtın monolojik olduğu (tamamen minimal diyalog) ve her monoloğun da daha büyük bir diyalogdan gelen bir yanıt olduğu söylenebilir (belli bir alanın söylem iletişimi). Hiç kimseye hitap etmeyen ve bir yanıt öngerektirmeyen söz olarak monolog. Monolojikliğin muhtelif olası dereceleri.

Diyalojik ilişkiler söylem iletişiminde her tür sözce arasındaki (anlamsal) ilişkilerdir. Herhangi iki sözce, anlamsal bir düzlemde bir arada, yan yana bulunuyorlarsa (ama şeyler olarak ve dilsel örnekler olarak değil), diyalojik bir ilişki kurar. Ama bu, kasıtsız diyalojikliğin özgül bir biçimidir (örneğin, tek bir sorun hakkında muhtelif dönemlerin muhtelif akademisyenlerinin veya bilimcilerinin muhtelif sözcelerinin seçilmesi).

"Üşüdüm, acıktım!" -tek bir konuşan öznenin tek bir sözcesi. "Acıktım!" -"Üşüdüm!"- iki farklı öznenin diyalojik olarak bağlantılı iki sözcesi: burada, birinci durumda var olmayan diyalojik ilişkiler ortaya çıkar. İki gelişkin tümcede olup biten de aynıdır (inandırıcı bir örnek bulmalıyım).

Bir sözce, dilsel analiz amacıyla kullanıldığında, diyalojik doğası göz ardı edilir; söylem iletişiminin daha büyük diyalogunda değil, dilin sistemi içinde (onun edimselleşmesi olarak) ele alınır.

Söylem türlerinin engin ve şimdiye dek incelenmemiş çeşitliliği: İç konuşmanın ifşa edilmemiş alanlarından sanatsal yapıtlar ve bilimsel incelemelere. Sokak türlerinin çeşitliliği (bkz. Rabelais), samimi türler vb. Dilin türeyişi muhtelif dönemlerde, muhtelif türlerde devam eder.

Dil ve sözcük insan yaşamında neredeyse her şeydir. Ama, bu her şeyi içine alan, çok yönlü gerçekliğin yalnızca tek bir bilimin, dilbilimin, konusu olabileceğini ya da yalnızca dilbilimsel yöntemlerle anlaşılabileceğini varsaymamak gerekir. Dilbilimin konusu, yalnızca malzemedir, yani sözlü iletişimde kullanılan araçlardır.

Dilbilim bizatihi sözlü iletişimi, özleri itibariyle sözceleri, sözceler arasındaki (diyalojik) ilişkileri, sözlü iletişim biçimlerini ve söz türlerini inceleme konusu olarak almaz.

Dilbilim yalnızca dil sistemi içindeki öğeler arası ilişkileri inceler, yoksa sözceler arasındaki ilişkileri ve/veya sözcelerin gerçeklikle ve konuşucuyla (yazar) olan ilişkilerini değil.

Gerçek sözceler ve gerçek konuşucular açısından, bir dil sistemi tamamen potansiyeldir. Bir sözcüğün anlamı, tümüyle dilbilimsel olarak incelendiği ölçüde (dilbilimsel kavrambilim), aynı dilin (veya herhangi başka bir dilin) diğer sözcüklerinin yardımıyla ve onlarla olan ilişkileriyle belirlenebilir yalnızca; bir kavramla, sanatsal bir imgeyle veya gerçek yaşamla ancak bir sözcede ve bir sözce aracılığıyla ilişki kurar. Bu, dilbilimin nesnesi olarak sözcüktür (ama somut bir sözce olarak veya sözcenin parçası olarak gerçek bir sözcük değil, bir parça değil bir araç yalnızca).

Sözün yaşamının başlangıçtaki gerçekliği olarak sözün üretilmesi sorunu. Gündelik yanıttan, birkaç ciltlik romana veya bilimsel incelemeye varana dek. Söylem yapıtlarının söylem sürecinde muhtelif alanlarındaki etkileşimi. "Edebi süreç", bilimde fikirlerin mücadelesi, ideolojik mücadele vb. İki söylem yapıtı, yan yana gelen iki sözce, diyalojik dediğimiz özel türde anlamsal ilişkilere girer. Bu ilişkilerin özgül doğası. Dil sistemi içindeki veya "metin" içindeki dil öğeleri (dar dilbilimsel anlamda), diyalojik ilişkilere giremez. Peki, diller ve lehçeler (bölgesel, toplumsal jargonlar), dilsel (işlevsel) biçemler (sözgelimi, bildik gündelik konuşma ve bilimsel dil vb.) bu ilişkilere girebilir mi, yani birbirleriyle konuşabilir mi, vb.? Ancak dilbilimsel-olmayan bir yaklaşımın benimsenmesi koşuluyla, yani, bir "dünya görüşü"ne (veya dünyanın dil veya söylem içre duyumsanışına), bir "bakış açısı"na, "toplumsal sesler"e vb. dönüştürülmeleri koşuluyla.

Sanatçı, tipik karakterlerin tipik veya özgün sözcelerini (tamamen cisimleşmemiş veya adlandırılmamış olsa bile) yarattığında böyle dönüşümler gerçekleştirir; estetik dilbilim (Vossler okulu ve özellikle de Spitzer'in en son çalışması) böyle bir dönüşüm gerçekleştirir (ama bir ölçüde farklı bir düzlemde). Dil bu tür dönüşümler-

le benzersiz bir "yazar/yaratıcı", konuşan bir özne, konuşmanın kolektif bir taşıyıcısını edinir (halk, ulus, meslek, toplumsal grup vb.). Böyle bir dönüşüm daima, (harfiyen veya tam anlamıyla) *dilbilimin sınırlarının ötesinde bir hareket noktasına* sahiptir. Peki bu tür dönüşümler yerinde midir? Evet, yerindedir, ama yalnızca kesin biçimde tanımlanmış koşullar altında (sözgelimi, sık sık, özellikle romanda, "diller"in ve dil-biçemlerinin diyaloglarına rastlandığı edebiyatta) ve kesin ve belirli metodolojik bir amaçla. Birisi kalkıp da, dilsel bir sistem olarak dilin ideoloji dışı (ve gayri şahsi) olduğunu söylüyorsa ve bir yandan da, dilin ve biçemlerin toplumsal-ideolojik özelliklerini el altından işin içine katıyorsa, (bir noktaya kadar Viktor Vinogradov'un çalışmasında) bu tür dönüşümler mubah sayılamaz. Bu çok karmaşık ve ilginç bir sorundur (örneğin, bir dilin öznesinden veya bir dil biçeminin konuşan öznesinden veya bilimsel bir dilin arkasında duran akademisyen imgesinden, bürokratik dilin arkasında duran bir bürokrat imgesinden vb. ne ölçüde söz edilebilir?).

Diyalojik ilişkilerin benzersiz doğası. İç diyalojizm sorunu. Sözceler arası sınırların bağlantıları. Çift sesli sözcük sorunu. Diyalog olarak anlama. Burada, dil felsefesinin ve genelde de beşeri bilimlerin düşünme biçiminin uzanmadığı bölgeye, bakir topraklara giriyoruz. Yazarlık (yaratan birey) sorununun yeni bir ifadesi.

Bir konuşma sözcesinde *verili* olanla *yaratılmış* olan. Bir sözce asla, verili ve kesin olarak bu sözcenin dışında zaten mevcut olan bir şeyin yansıması veya ifadesi değildir yalnızca. Daha önce asla var olmamış bir şey, tamamen yeni ve yinelenemez bir şey yaratır daima ve dahası, her zaman için değerle bir ilişki barındırır (doğru, iyi, güzel vb.). Ama yaratılan bir şey daima, verili bir şeyden yaratılır (dil, gerçekliğin gözlemlenmiş bir fenomeni, deneyimlenmiş bir duygu, konuşan öznenin kendisi, dünya görüşünde kesinleşmiş bir şey vb.). Verili olan, yaratılan içinde tamamen dönüştürülür. En basit gündelik diyaloğa ilişkin bir analiz ("Saat kaç?" -"Yedi"). Sorunun az ya da çok karmaşık durumu. Kişi saate bakmalıdır. Yanıt doğru veya yanlış olabilir, önemli olabilir vb. Hangi saat dilimi? Uzayda aynı sorunun sorulması, vb.

Gerçekleşmiş veya olası sözce, dünya görüşü, bakış açılarının vb. kısaltmaları ve temsilcileri olarak sözcükler ve biçimler. Sözcükte barınan olanaklar ve perspektifler; esas olarak sonsuzdur.

Diyalojik sınırlar, canlı insan düşüncesinin tüm alanıyla kesişir. Beşeri bilimlerde düşünme biçiminin monolojizmi. Dilbilimci her şeyi tek bir kapalı bağlamda (bir dil sistemi veya dilbilimsel olarak anlaşılan, bir başka, yanıtlayıcı metinle diyalojik olarak bağlantılı olmayan metin içinde) algılamaya alışkındır ve bir dilbilimci olarak kuşkusuz doğru davranır. Yapıtlara, teorilere, sözcelere dair düşünme biçimimizin -genelde de, insanlara dair düşünme biçimimizin- diyalojik doğası.

Neden yarı-dolaysız anlatım (quasi-direct speech) kabul edilir de, iki-sesli bir sözcük olarak kavranmasına dayalı bir anlayış kabul görmez?[15]

Yaratılanda *verili olanın* incelenmesi (örneğin, dil, dünya görüşünün hazır mamül ve genel öğeleri, gerçekliğin yansıtılan fenomenleri vb.), *yaratılanın* incelenmesinden çok daha kolaydır. Çoğunlukla, bilimsel analizin tümü, yapıtın var olmasından önce zaten elde ve hazır olarak verili olan her şeyin (sanatçı tarafından yaratılan değil, bulunan her şeyin) ifşa edilmesi anlamına gelir. Sanki verili olan her şey, yaratılanda yeniden yaratılmakta, onda dönüştürülmektedir. Daha önceden verili ve hazır mamul olana indirgeme. Bir nesne hazır mamuldür, betimlenmesine dair dilsel araçlar hazır mamuldür, sanatçının kendisi ve dünya görüşü de hazır mamuldür. Burada, hazır mamul araçlarla hazır mamul bir dünya görüşünün ışığında hazır mamul şair, hazır mamul bir nesneyi yansıtır. Ama aslında, nesne, tıpkı şairin kendisi, dünya görüşü ve ifade araçları gibi, yaratıcılık sürecinde yaratılır.

Tırnak içinde kullanılan, yani yabancı bir şey olarak hissedilen

15. Bakhtin, d*olaysız anlatım (prjamaja rech)* ve *dolaylı anlatım (kosvennaja rech)* şeklindeki iki geleneksel dilbilgisel kategori arasına, bir ara terim yerleştirir: yarı-dolaysız anlatım *(nesobstvenno-prjamaja rech).* Bu kategoriye ilişkin ayrıntılı bir tartışma için bkz. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language,* 4. bölüm, çev. Ladislav Matejka ve I. R. Titunik (New York: Academic Press, 1973), s. 141-159. Yarı-dolaysız anlatım, biçimsel olarak yazara aittir, ama "duygusal yapı bakımından", iç konuşması yazar tarafından aktarılan ve düzenlenen temsili bir karaktere aittir.

ve kullanılan sözcük ve tırnak içinde kullanılmayan aynı sözcük (veya başka bir sözcük). Sözcüklerin yabancılık (veya özümsenme) derecelerinin sonsuz çeşitliliği, merhaleleri, konuşucuya muhtelif uzaklıkları. Sözcükler çeşitli düzlemlerde ve yazara ait sözcüğün düzleminden çeşitli uzaklıklarda dağıtılırlar.

Yalnızca yarı-dolaysız anlatım değil, bir başkasının örtük, yarı örtük ve dağınık anlatımının muhtelif biçimleri de vb.[16] Tüm bunlar kullanılmadan kalmıştır.

Kişi dillerde, jargonlarda ve biçemlerde sesler işitmeye başladığında, bunlar potansiyel anlatım araçları olmaktan çıkıp, fiili, gerçekleşmiş anlatımlar haline gelir; onlara hükmeden ses onların içine girmiş, parçaları olmuştur. Söze dayalı (yaratıcı) iletişimde benzersiz ve yinelenemez rollerini oynamaya davet edilirler.

Dillerin ve biçemlerin karşılıklı olarak birbirlerini aydınlatması. Jey'le ilişki ve yapıtta veya başka bir gösterge malzemesi çeşitinde barınan (cisimleşen) *anlam*'la ilişki. Şeyle (saf şey olma niteliğiyle) ilişki diyalojik olamaz (başka bir deyişle, hiçbir söyleşi, argüman, fikir birliği vb. olamaz). *Anlamla* olan ilişki ise daima diyalojiktir. Hatta anlamanın kendisi de diyalojiktir.

Anlamın nedensel bir diziye dahil edilmek üzere *şeyleştirilmesi.*

Diyalojizmin argüman, polemik veya parodi olarak dar kavranışı. Bunlar, diyalojizmin dışsal olarak en belirgin ama en ham biçimleridir. Bir başkasının sözcüğüne duyulan güven, hürmetkâr alımlama (otoriter sözcük), çıraklık, derin anlam arayışı ve bu anlamın zorunlu doğası, *uyum* (uzlaşım), bunun derecelerinin ve tonlarının sonsuz çeşitliliği (ama mantıksal sınırlamaları ve tümüyle göndergesel çekinceleri değil), anlamın anlam üzerinde, sesin ses üzerinde katmanlaşması, kaynaşarak güçlenme (ama özdeşleşme değil), birçok sesin (bir sesler dehlizinin) anlamayı artıran bileşimi, an-

16. Rus dilinin yapısında, başkalarının anlatımlarının muhtelif iletim biçimleri -önceleyici, örtük, şeyleşmiş ve ornatılmış [ornatma; bir sözcede yer alan öğelerden birinin yerine bir başka öğe koyma] dolaysız anlatım- *Marxism and the Philosophy of Language'de* tanımlanır (yarı-dolaysız anlatım konusu ise başlıbaşına bir bölümde ele alınmaktadır).

laşılmış olanın sınırları ötesine geçiş vb. Bu özel ilişkiler ne tümüyle mantıksal ne de tamamen tematik olana indirgenebilir. Burada, karşımıza çıkan *bütünsel* konumlar, bütünsel kişilikler ve tam olarak da *sesler*'dir (kişilik kapsamlı bir ifşa gerektirmez -tek bir tınıyla ifade edilebilir, tek bir sözcükle açıklanabilir).

Sözcük (ve genelde herhangi bir gösterge) bireyler arasıdır. Söylenen, ifade edilen her şey konuşucunun "ruhu"nun dışında konumlanmıştır ve yalnızca konuşucuya ait değildir. Sözcük tek bir konuşucuya maledilemez. Yaratıcı (konuşucu), sözcüğe dair elinden alınamaz kendine ait bir hak sahibidir, ama dinleyicinin de kendi hakları vardır ve yaratıcı sözcüğü bulmadan önce o sözcüğün içinde sesleri işitilenler de kendi haklarına sahiptir (hiç kimseye ait olmayan bir sözcük yoktur). Sözcük üç karakterin rol aldığı bir piyestir (bir düet değil, üçlü bir gösteridir). Yaratıcının dışında icra edilir ve yalnızca yaratıcıya mal edilemez.

Eğer sözcükten hiçbir beklentimiz yoksa, söyleyebileceği her şeyi önceden biliyorsak, diyalogdan çıkar ve şeyleşir.

Öz-yabancılaşma olarak ve bir noktaya kadar da benliğin aşılması olarak öz-nesneleştirme (koşukta, itirafta vb.). Kendimi nesneleştirerek (başka bir deyişle, kendimi dışarı konumlandırarak) kendimle sahiden diyalojik bir ilişki kurma, şansına erişirim.

Yalnızca bir sözcenin, gerçeklikle ve canlı, konuşan kişiyle (özneyle) *dolaysız* bir ilişkisi vardır. Dilde bu ilişkilerin yalnızca potansiyel olanakları (taslakları) vardır (adıl, zamansal ve kipsel biçimler, sözlüksel araçlar vb.). Ama bir sözce, yalnızca nesneyle ve konuşan özne-yaratıcıyla olan ilişkisince (ve bir potansiyel olanaklar, veriler sistemi olarak dille olan ilişkisince) tanımlanmaz, aynı zamanda -ve bizim açımızdan en önemlisi- verili bir iletişim alanının sınırları içerisinde diğer sözcelerle olan dolaysız ilişkisince de tanımlanır. *Fiilen* (sadece bir *metin olarak)* bu ilişkinin dışında var olmaz. Yalnızca bir sözce, içten, doğru, yanlış, güzel, adil vb. olabilir.

Bir dilin anlaşılması ve bir sözcenin anlaşılması *(yanıtlayıcılık* ve dolayısıyla, değerlendirme de dahil olmak üzere).

Bizi ilgilendiren, diğer sözcelerle (ve anlamayla) olan ilişkinin

psikolojik boyutu değil, bizzat sözcenin yapısındaki yansımasıdır.[17]

Bir dilin ve öğelerinin dilsel (saf) tanımları ne ölçüde sanatsal-biçemsel analiz için kullanılabilir? Yalnızca betimlemenin ön terimleri işlevini görebilirler. Ama en önemli şey, onlar tarafından tanımlanmaz ve onlarda barınmaz. Burada önemli olan, dil sisteminin metnin öğeleri haline gelen öğeleri (birimleri) değil, sözcenin özellikleridir.

Anlamsal bir bütün olarak sözce.

Başkalarının sözceleriyle olan ilişki, nesneyle olan ilişkiden ayrılamaz (çünkü nesne üzerine tartışılır, uzlaşılır, çeşitli görüşler onun içinde birleşir); ayrıca, bizzat konuşucuyla olan ilişkiden de ayırılamaz. Bu, canlı bir üç taraflı birliktir. Ama yine de, üçüncü öğe genellikle hesaba katılmaz. Hesaba katıldığında bile (edebi sürece ilişkin bir analizde, gazetecilerin çalışmalarında, polemiklerde, bilimsel fikirler arasındaki mücadelelerde), sözceler olarak öbür sözcelere (yani anlamsal bütünlere) yönelik ilişkilerin özgül mahiyeti açığa çıkarılmaz ve incelenmez (bu ilişkiler soyut olarak, tematik veya mantıksal olarak ya da psikolojik olarak ve hatta, mekanik ve nedensel olarak kavranır). Anlamsal bütünlerin, anlamsal konumların, yani sözcelerin karşılıklı ilişkilerinin özgül diyalojik mahiyeti kavranmaz.

Deney yapan kimse, (mikrofizikte) deney sisteminin bir bölümünü oluşturur. Benzer şekilde, anlama sürecine katılan kişinin de anlaşılan sözcenin, metnin parçasını oluşturduğu söylenebilir (daha kesin bir ifadeyle, sözceler ve diyalogları metne yeni bir katılımcı olarak dahil olur). Beşeri bilimlerde iki bilincin diyalojik buluşması. Bir başkasının sözcelerinin diyalojikleştirici bir bağlamla çerçevelenmesi. Bir başkasının sözcelerine nedensel bir açıklama getirdiğimizde bile, tam da bu jestle onu çürütürüz. Başkalarının sözcelerinin şeyleştirilmesi onları çürütmenin özel bir yoludur (aslında,

17. Bakhtin, kariyerinin başlangıcından itibaren, psikolojizmin tehlikeleriyle son derece ilgiliydi. Bakhtin'in psikolojizme ilişkin en güçlü ve incelikli saldırısı, izlenimci Estetik Okulunu, özelde de Johann Volkelt (1848-1930) ve Theodor Lipps'in (1851-1914) çalışmalarını eleştirdiği "Author and Hero in Aesthetic Activity ("Estetik Faaliyet içinde Yazar ve Kahraman")" başlıklı çalışmasının bölümlerinde yer alır (bkz. *Estetika slovesnogo tvorchestva,* s. 58-81).

hatalı bir yoludur). Eğer sözce mekanik bir tepki olarak, diyalog da bir tepkiler zinciri olarak kavranıyorsa (betimleyici dilbilimde olduğu gibi veya davranışçıların yaptığı gibi), bu anlayış hem doğru hem de yanlış sözceleri, hem deha yapıtları hem de yetenekten yoksun olanları eşit ölçüde içine alır (fark yalnızca mekanik olarak anlaşılan etkilerde, kullanımda vb. olacaktır). Dilbilimsel bakış açısı gibi, göreceli olarak geçerli olan bu bakış açısı (aralarındaki tüm farklılıklara rağmen), anlamsal bir bütün, anlamsal bir bakış açısı, anlamsal bir konum vb. olarak sözcelerin özü üzerinde durmaz. Her sözce doğruluk, içtenlik, güzellik ve doğruculuk (bir model sözcesi) vb. iddiasında bulunur. Sözcelerin bu değerleri de, (tamamen dilsel bir sistem olarak) dille olan ilişkilerince değil, gerçeklikle, konuşan özneyle ve diğer (yabancı) sözcelerle (özellikle de, onları içten, güzel vb. diye değerlendiren sözcelerle) olan muhtelif ilişki biçimlerince tanımlanır.

Dilbilim yapıtla değil metinle ilgilenir. Yapıt hakkında söyledikleri, el altından işin içine katılır ve saf dilsel analizden kaynaklanmaz. Dilbilimin kendisi de genellikle daha en başından itibaren doğası gereği bir yığışımdır ve dilsel-olmayan öğelerle tıka basa doludur. Konuyu bir ölçüde basitleştirelim: tamamen dilsel ilişkiler (yani, dilbilimin nesnesi) göstergenin göstergeyle ve dil sisteminin veya metnin sınırlarındaki göstergelerle olan bağıntılarıdır (başka bir deyişle, göstergeler arasındaki dizgesel veya çizgisel bağıntılardır). Sözcelerin gerçeklikle, sahiden konuşan özneyle ve diğer sahici sözcelerle olan bağıntıları -sözceleri en başta doğru veya yanlış, güzel vb. yapan bağıntılar- asla dilbilimin konusu olamaz. Tekil göstergeler, dil dizgesi veya metin (anlamlandırıcı bir bütün olarak) asla doğru, yanlış, güzel vb. olamaz.

Her geniş ve yaratıcı sözel bütün, çok karmaşık ve çok yönlü bir bağıntılar dizgesidir. Dile yönelik yaratıcı bir tutum açısından, hiç kimseye ait olmayan sessiz bir sözcük olduğu söylenemez. Her sözcük bazen son derece uzak, adlandırılmamış, hemen hemen gayri kişisel olan sesler (sözlüksel gölgelemelerin, biçemlerin vb. sesleri), neredeyse saptanamaz olan sesler ve yakında ve eşanlı olarak yankılanan sesler içerir.

Herhangi bir konumdan, herhangi bir bakış açısından canlı, ehil ve tarafsız herhangi bir gözlem, değerini ve anlamını daima korur. Bir bakış açısının tek yanlı (taraflı) ve sınırlı doğası (gözlemcinin konumu), başkalarının bakış açılarından yapılan benzer gözlemlerin yardımıyla her zaman için düzeltilebilir, genişletilebilir. Yalın bakış açıları (canlı ve yeni gözlemler olmaksızın) verimsiz olur.

Puşkin'in sözlük ve kitaplara dair ünlü aforizması.[18]

Diyalojik bağıntılar sorunu üstüne. Bu bağıntılar son derece benzersizdir ve mantıksal, dilsel, psikolojik, mekanik veya başka herhangi doğal bağıntılara indirgenemez. Mensupları yalnızca, arkalarında gerçek veya potansiyel olarak gerçek konuşma özneleri, belirli sözcelerin yazar/yaratıcılarının durduğu (ve anlatımlarını bulan) *nihai sözceler* olabilen özel bir *anlamsal* bağıntılar tipini oluşturur. Gerçek diyalog (gündelik söyleşi, bilimsel tartışma, politik tartışma vb.). Bu tür diyalogların karşılıklı sözleri arasındaki bağıntılar, diyalojik bağıntıların daha basit ve dışsal olarak daha görünür bir çeşitidir. Ama kuşkusuz, diyalojik bağıntılar hiçbir şekilde, gerçek diyalog içindeki karşılıklı sözler arasındaki bağıntılarla örtüşmez -çok daha kapsamlı, daha değişken ve daha karmaşıklardır. Hem zaman hem de uzamda birbirinden ayrılmış olan ve birbirleri hakkında hiçbir bilgi barındırmayan iki sözce, anlamsal olarak karşılaştırıldıklarında, şayet aralarında herhangi bir anlamsal yakınlaşma varsa, diyalojik bağıntılarını açığa vurur (yalnızca kısmen paylaşılan bir tema, bir bakış açısı vb. olsa da). Herhangi bilimsel bir sorunun (belli bir soruna ilişkin bilimsel bir yapıt içinde olsun, bağımsız olsun) tarihine ilişkin herhangi bir araştırma da, birbirleri hakkında hiçbir şey bilmeyen ve bilmeleri imkansız olan bilimcilerin sözcelerine dair diyalojik kıyaslamalar üretir (sözceler, fikirler, bakış açıları). Burada, sorunun müşterek mahiyeti diyalojik bağın-

18. Puşkin'in makalesi "On Man's Duties, an Essay for Silvio Pellico"dan (1836): "...Akıl, tıpkı dilin sözcüklerin *birleşmesiyle* tüketilemediği gibi, kavramların *değerlendirilmesiyle* tüketilemez. Tüm sözcükler sözlüktedir; ama sürekli ortaya çıkan kitaplar sözlüğün bir tekrarı değildir... Tek başına ele alındığında bir *fikir,* yeni hiçbir şey sunamaz, ama *fikirler* sonsuzdur" *(The Critical Prose of Alexander Pushkin,* çev. Carl Proffer [Bloomington: Indiana University Press, 1969], s. 205).

tılar doğurur. Sanatsal edebiyatta -"ölülerin diyalogu" (on yedinci yüzyılda, Lucian'da)- edebiyatın özel niteliklerine uygun olarak, öbür dünyada buluşmaya dair hayali bir durum mevcuttur. Komedide yaygın olarak kullanılan zıt örnek ise, gerçek diyalojik temasın anlaşıldığı ama yanıtlar arasında anlamsal bir temasın (hatta tahayyül edilebilir herhangi bir temasın) bulunmadığı iki sağır insan arasında geçen diyalog durumudur. Sıfır derece diyalojik bağıntılar. Burada, diyalogda *üçüncü* bir kişinin bakış açısı sergilenir (diyaloğa katılmayan ama diyalogu *anlayan* birinin bakış açısı). Tüm bir sözcenin anlaşılması daima diyalojiktir.

Öte yandan, kişi, diyalojik bağıntıları çelişkiye, çatışmaya, polemiğe veya anlaşmazlığa (uzlaşmazlığa) indirgeyerek, bu bağıntıları basite indirgeyici ve tek taraflı olarak anlayamaz. *Uzlaşma* (anlaşma) çeşitleme ve ton bakımından çok zengindir. Bütün açılardan benzer olan iki sözce ("Güzel hava!" -"Hava güzel!"), gerçekten de aynı olmayan *farklı* seslere ait *iki* sözce ise, *diyalojik uzlaşma bağıntıları* ile bağlantılıdır. Bu, bir yankı değil, iki sözcenin karşılıklı bağıntılarındaki kesin bir diyalojik olaydır. Çünkü sonuçta, uzlaşma olmayabilirdi de ("Hayır, çok da güzel bir hava değil" vb.)

Dolayısıyla, diyalojik bağıntılar, sözcüğün dar anlamıyla diyalojik sözden çok daha kapsamlıdır. Ayrıca, diyalojik bağıntılar, son derece monolojik söz yapıtları arasında bile daima mevcuttur.

Dil birimleri arasında, bu birimleri nasıl anladığımızdan ve kendilerini aldığımız dil yapısının düzeyinden bağımsız olarak (sesbirimler, biçimbirimler, sözlükbirimler, tümceler vb.) hiçbir diyalojik bağıntı yoktur. Sözce (bir konuşma bütünü olarak), dil yapısının bir sonraki, daha yüksek düzeyinin veya dizisinin bir birimi olarak (sözdiziminin üzerinde) görülemez, çünkü diğer düzeylerin dilsel bağıntılarıyla kıyaslanamayan tamamen farklı (diyalojik) bağıntıların dünyasına girer. (Belirli bir düzlemde, yalnızca sözcenin *sözcükle* yan yana gelmesi olanaklıdır). Bir bütün olarak sözce, bundan böyle dilin bir birimi değildir ("söz akışı"nın veya "söz zinciri"nin bir birimi değildir); sırf resmi bir tanıma değil aynı zamanda *bağlamsal bir anlama* sahip sözlü iletişimin bir birimidir (yani, değerle -hakikat, güzellik vb.- bağıntılı olan ve *yanıtlayıcı* bir anla-

ma gerektiren, değerlendirme içeren bütünleşmiş anlam). Bir söz bütününün yanıtlayıcı şekilde anlaşılması, doğası gereği daima diyalojiktir.

Tüm sözcelerin ve aralarındaki diyalojik bağıntıların anlaşılması, daima diyalojik bir mahiyet barındırır (beşeri bilimlerde araştırmacıların sergiledikleri anlama da buna dahildir). Anlayan kişi (araştırmacının kendisi de dahil), (anlamanın veya araştırmanın alanına bağlı olarak) her ne kadar özel bir düzeyde de olsa diyalogun katılımcısıdır. Deney yapanın deney sistemine (bu sistemin bir parçası olarak) dahil edilmesi veya mikrofizikte (kuantum teorisi) gözlemcinin gözlemlenen dünyaya dahil edilmesi analojisi. Gözlemci, gözlemlenen dünyanın *dışında* bir konumda bulunmaz ve gözlemi de, gözlemlenen nesneye kurucu bir parça olarak dahil olur.

Bu, tüm sözceler ve aralarındaki bağıntılar için geçerlidir. Dışarıdan anlaşılamazlar. Bizzat anlama da, diyalojik bir öğe olarak diyalojik sisteme dahil olur ve bir ölçüde bu sistemin tüm anlamını değiştirir. Anlayan kişi kaçınılmaz olarak diyalogun *üçüncü* tarafı olur (harfiyen, aritmetik anlamda değil elbette, zira üçüncü kişiye ek olarak, anlaşılmakta olan diyalogun sınırsız sayıda katılımcı olabilir); ama bu üçüncü tarafın diyalojik konumu bir hayli özeldir. Her sözcenin, söylem yapıtının yazar/yaratıcısı tarafından yanıtlayıcı anlayışı talep edilen ve aşılan bir gönderileni (addressee) vardır (muhtelif türlerde, farklı yakınlık, somutluk, farkındalık vb. derecelerinde bir gönderilen). Bu, ikinci taraftır (elbette, yine aritmetik anlamda değil). Ama bu alıcıya (ikinci tarafa) ilaveten, sözcenin yazar/yaratıcısı az ya da çok bir farkındalıkla, ya metafizik bir uzaklıkta ya da uzak bir tarihsel zamanda mutlak adaletli yanıtlayıcı anlayışa sahip olduğu kabul edilen daha yüksek bir *üstgönderilenin* (yani, üçüncünün) mevcudiyetini varsayar (kaçamak gönderilen). Muhtelif dönemlerde ve muhtelif dünya anlayışlarında, bu üstgönderilen ve onun ideal olarak doğru yanıtlayıcı anlayışı muhtelif ideolojik anlatımlar bulur (Tanrı, mutlak hakikat, tarafsız insan vicdanının muhakemesi, halk, tarihin muhakemesi, bilim vb.).

Yazar/yaratıcı kendi tüm benliğini ve konuşma edimini, haliha-

zırdaki veya yakındaki gönderilenlerin/alıcıların nihai istemine teslim edemez asla (sonuçta, hemen sonraki nesilden olanlar bile yanılabilir); ve daima (az ya da çok bir farkındalıkla) kendisini farklı yönlerde uzak kılabilen daha yüksek bir yanıtlayıcı anlama örneği önvarsayar. Her diyalog sanki, diyaloğun tüm katılımcılarının üzerinde duran görünmez bir şekilde mevcut bir üçüncü tarafın yanıtlayıcı anlamasının artalanında gerçekleşir. (Karş. Faşist işkence sandalyesinin veya cehenneminin Thomas Mann'de mutlak *işitilme yoksunluğu* olarak, *üçüncü tarafın* mutlak eksikliği olarak anlaşılması.)[19]

Yukarıda sözü edilen üçüncü taraf mistik veya metafizik bir varlık değildir (her ne kadar, belirli bir dünya anlayışı göz önünde bulundurulduğunda, böyle ifade edilebilse de) -sözcenin bütününün kurucu boyutudur, daha derin bir analiz kapsamında, sözcenin bütününde açığa çıkarılabilir. Bu, her zaman için *işitilmeyi* isteyen, daima yanıtlayıcı anlama arayışında olan ve *dolaysız* anlamada durmayıp, daha da fazlasını zorlayan sözcüğün doğasından kaynaklanır.

Söz için (ve dolayısıyla, bir insan için) *yanıt yokluğundan* daha korkunç hiçbir şey yoktur. Yanlış olduğu bilinen bir söz bile tamamen yanlış değildir ve daima, biçimde bile olsa kendisini anlayacak ve haklı çıkaracak bir örnek önvarsayar: "*Benim konumumda* kim olsa yalan söylerdi."

Karl Marx, yalnızca sözde dile getirilen düşüncenin başka bir

19. Mann'ın *Dr. Faustus*'unda, şeytan cehennemi şöyle tasvir eder: "hiçbir merhamet, hiçbir isyan, hiçbir atfedişin, 'bir ruha gerçekten böyle yapamazsın' diye dile gelen, inanamayan, isyan dolu itiraza hiçbir kulak verişin olmayışıdır cehennem: yapılır, olur, hem de, hesabı sözlerle hiç verilmeden; ses geçirmez yeraltında, Tanrı'nın işitemeyeceği yerde ve ebediyen olur" *(Dr. Faustus,* çev. H. T. Lowe-Porter [Londra: Penguin Books, 1968], s. 238). Gestapo ve SS işkence odaları, romanını kaleme aldığı sırada Mann'ın zihninde önemli bir yer işgal ediyordu, zira tam da o dönemde, en korkunç soykırım kamplarındakiler kurtarılıyor ve Nazi dehşeti tüm boyutlarıyla dünyaya sergileniyordu. Mann bu dönemde, Amerikan askeri kuvvetlerinin işgalindeki bölgelerde Alman vatandaşlarına dağıtılan bir gazete için özel bir makale kaleme almıştı (bu makale önce "Almanların Suçu" adıyla, daha sonra da "Kamplar" adıyla yayımlandı) (bkz. *The Story of a Novel: The Genesis of 'Doktor Faustus',* çev. Richard ve Clara Winston [New York: Knopf, 19611, s. 115).

kişi için gerçek bir düşünce olduğunu ve ancak aynı yolla kişinin kendisi için bir düşünce olduğunu söyler.[20] Ama bu öteki yalnızca dolaysız öteki değildir (ikinci alıcı); söz, kendisine yanıt veren bir anlama arayışıyla ilerler sürekli.

Bizzat işitilme de zaten diyalojik bir bağıntıdır. Söz işitilmeyi, anlaşılmayı, karşılık verilmeyi, yanıtlanmayı ve verilen yanıta tekrar yanıt vermeyi vb. *ad infinitum* ister. *Anlamsal* sonu olmayan bir diyaloğa girer (ama bir katılımcı veya bir başkası için, fiziksel olarak sona erebilir). Bu, hiçbir şekilde, sözün tamamen tematik ve araştırıcı amaçlarını, kendi nesnesi üzerindeki yoğunlaşmasını zayıflatmaz elbette. Her iki boyut da, tek ve aynı madalyonun iki yüzüdür; birbirleriyle bölünmez bir şekilde bağlıdır. Yalnızca yanlış olarak bilinen bir sözde, yani aldatma peşinde olan bir sözde ayrılabilirler (göndergesel amaçla işitilme, anlaşılma amacı arasındaki ayrım).

Üçüncü taraftan korkan ve yalnızca dolaysız gönderilenlerin vereceği geçici kabulü talep eden söz.

Beşeri bilimlerde kavrayışın en yüksek kriterlerinden biri olarak anlamanın *derinliği.* Söz, şayet yalan olduğu itiraf edilen bir yalan değilse, dipsiz, uçsuz bucaksızdır. Bu derinliğe ulaşmak (yükseklik ve genişlik değil ama). Sözün mikro dünyası.

Yinelenemez, tarihsel açıdan benzersiz tekil bir bütün olarak sözce (söylem yapıtı).

Elbette bu, söylem yapıtlarının kompozisyonal ve biçemsel tipolojisini dışlamaz. *Söylem türleri* bulunmaktadır (gündelik, retorik, bilimsel, edebi vb.). Söylem türleri, bir söz bütününün inşa edilmesi için tipik modellerdir. Ama bu tür modelleri prensipte *dilsel tümce* modellerinden farklıdır.

Dilbilim tarafından irdelenen dil birimleri prensipte, sonsuz kereler ve sınırsız sayıda sözceyle yeniden üretilebilir (yeniden üretilen tümce modelleri de dahil). Yeniden üretimin sıklığı çeşitli bi-

20. Bkz. Karl Marx ve Friedrich Engels, *The German Ideology* (Moskova: Progress Publishers, 1964, s. 42): "Nosyonların, fikirlerin ve bilincin üretimi, en başından itibaren, doğrudan doğruya insanların maddi etkinliği ve maddi etkileşimiyle, gerçek yaşamın diliyle dokunmuştur, insanların fikirleri, düşünmeleri, tinsel etkileşimleri burada, maddi koşullarının doğrudan seyri olarak görünür."

rimlere bağlı olarak farklılık gösterir (sesbirim için en fazla iken, sözcük takımı için en azdır). Ancak bu yeniden üretilebilirlik sayesinde bir dilin birimleri olabilir ve işlevlerini yerine getirebilirler. Bu yeniden üretilebilir birimler arasındaki bağıntılar nasıl tanımlanırsa tanımlansın (karşıtlık, bitişiklik, aykırılık, dağılım vb.) bu bağıntılar asla *diyalojik* olamaz. Bu, onların dilsel işlevini ihlal ederdi.

Sözlü iletişim birimleri --sözce bütünleri- (alıntılanabilmelerine rağmen) yeniden üretilemezler ve birbirleriyle diyalojik olarak bağıntılıdırlar.

Dizin

A
A Faint Heart 300
Abaris 232
abartı *(exaggeration)* 84
abartılı heyecanlar *(pathos)* 194
abartılı ölüm ve yenilenme duygusu *(pathos)* 240
Acmeizm 53
açık ciddiyet 141
açık metin 24
açık saçık danslar 95
açık saçık jestler 95
açık seçik konuşmama 51
açık sözlülük 235
açık uçluluk 169, 170, 175, 180, 305
açıklama 345
ad infinitum 365
ad jocunditatem 96
adabımuaşeret 94, 125, 126, 129, 185, 231.238
adalet 119
Adem 55
Adem ve Havva 274
aedonic koşuklar 178
Aeschines 220
Aeschylus 144
Afrodil 91
Agathon 172, 173
Aglaya 307
agonlar 251
Agustine 231
Ağaoğlu, Adalet 21
ağlayan bebek 281
ahlâk ilkeleri 299
ahlâk kuralları 146
ahlâki deney 283, 285
ahlâki deneyim 279
ahlâki iklim 150
ahlâki piyesler 117
ahlakileştirici eğilim 115
ahlâki–psikolojik deney 230
ahlaksal çöküntüler ve arınmalar 232
aile 302
aile jargonu 68
aile romanı 211 ,213
aile–pastoral kronotopu 324
akademik poetika 167
akıl 361
akılcı ateizm 151
akılcılık ve klasisizm 121
akıl–ruh sağlığı ve çıldırmanın eşiği 272
aktuell güç 46
alaşağı etme 161. 189, 260, 283, 292. 294. 302,
alay (istihza) 85
alay ve övgü 161
alay ve zafer 295
alaycı taklit 102, 186, 192
alaycı tersyüz edilmeler 124
alaycılık 138, 248
Akestis 142
alçakgönüllülük 94
alçaklık ve bayağılık 312
alçaltıcı ve yenileyici 100
alçaltmalar 260, 283
alegori 123, 267
alegorik oyun 29
aleni mezarlık erotizmi 262
Atexamenos 220
alıntı 14, 342

alışılmadık 248
alışılmadık rüyalar 230
Alkhibiades 145, 252
Allemann, Beda 140
Almanya 119
alt tabakayı eğlendirme (*charme pour la canaille)* 128
Alim Eşek 99, 225, 253, 266, 317
altüst etme 191
Alyoşa 273, 284
Amcamın Rüyası 292, 293, 298
amentü 105
ampirik soyutlama 135
ampirizm 197
an 305
ana caddeler 233
ana–dehalar *(génies mères)* 142, 143, 144
anakrisis 223, 255, 262, 267, 282
anakronizm 151, 152
anayol 317
anekdot 118
anı 220, 226, 343
ani diyalojik sinkrisisler 282
anı edebiyatı 186
anılar 189
anırma *(aiai)* 98
Anissimov, I.I. 159
ankrisis 261
anlam 348
anlam'la ilişki 357
anlama 58, 351,355,358, 363
anlamanın derinliği 365
anlambilim 56
anlambilimsel 331
anlamlar 332
anlamsal öğeler 332
anlamsal yineleme 339
anlaşılmazlık (*obscurité)* 146
anlatı *(skaz)* 37, 324
anlatıcı–kahramanlar 27
anlatıcı yazar 27
anlatımsallık 35
Anna Karenina 336, 344
Annenskij 54
anolojiler 134
anonim vecizeler 335
ansiklopedi 232
Ansiklopediciler 138
ansızın 324
antik başyapıtlar 143
antik edebiyat 179, 186
antik gelenek 92
antik gülme 91
antik Hıristiyan edebiyatı 254,265
antik *menippea* 237
antik *moraliae* 129
antik Roma 175
antik romanın tarihi 166
antik türler 19
antik ütopya romanı 225
antik yergi tiyatrosu 108
antikite 117, 118, 129, 141, 166, 185, 187. 203, 205, 207, 215, 216. 217, 226, 232,236, 244, 248, 257, 258, 280, 287, 289
Antisthenes 220, 221, 225, 234
apartman 302
Apis 112
Apocolocyntosis 225, 229, 265
apokirifa 256, 255
Apology 223, 224
apomnemoneumata 189
aptallık ve bilgelik 242
Apuleius 18, 98. 225, 227, 228, 233, 234, 253,317
Aragon, Ferdinand 133
Ardalionovich, Semyon 259
aretoioji (mucizevi eylem öyküleri) 255
aretolojik türler 225, 236
argümanlar 256, 357
arı serüven 290
Ariler 94
arınmışlık ve iffet 312
Aristophanes 112, 118
Aristoteles 45, 89, 166, 171, 225, 297
Aristotelesci yazınbilim 47
arkaik 216, 236
armağan alıp vermeler 242
Armance 324
Artamonov, S.D. 159
Astronomi ve fizikte gözlemcinin bakış açısı 337
aşağı 302
aşağılama 102, 137
aşağılayıcı ritueller 101, 260
Aşai Rabbani 100
aşk 288
aşk–nefret 312
ataların düsturları 335

atasözler 118
Atellan *trice*leri 203
ateş 243
Athenaeus, 91, 118, 186
Atina komedisi 246
Augustine 234
Augustine'in yazınbilimi 47
Augustus'un yazıtları 183
Aurelius, Marcus 86, 234
Avrupa deliler karnavalı ve festivali 240
Avrupa *heteroglossiası* 73
Avrupa karnavalları 157
Avrupa romanı 187
Avrupa uygarlığı 175
ayaktakımı 128
Aydınlanma 135, 136, 137, 138, 257
Aydınlanma gerçekçiliği 290
Aydınlanmacılar 138, 143
ayrılma 322
ayyaşlık 110, 281
Aziz Germain panayırı 126
Aziz Lazarus bayramı 101
Aziz Mamik'i onurlandırmak 107
Azizlerin ve Şehitlerin Yaşamları 255
Azizlerin Yaşamları 265
Azizlerin yaşamlarını anlatan elyazması 116

B

Babamız 105
Babil–Kulesi 55
bağdaştırmacı (syncretic) 44
bağdaştırmacı bir debdebeli gösteri 237
bağırsaklar 145
bağlamsallık 14
bahis 305
baht değişiklikleri 110
Baîf 85
Bakcheev 294
Bakhtin Çevresi 12
Bakhtin, Mikhail 1, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 26, 28, 29, 30, 31, 169
bakış açılan 361
bakış açısı 331, 354, 361
Bakiis ayinleri 110
Bal'mont 65
bale 122
Balıkçı Kadın Gevezelikleri 125
balıkçılar 236
Balzac 18, 212,288, 289, 290, 300, 320, 321,314
Barclay, John 135
Barok roman 168, 174, 206, 319
Basia 86
basit komedi (fars) 249
Basoche Krallığı 117
bastırma 114
Başarının Yolu 81
başıboşlar (pikaro) romanı 287, 317
başka bir bilinç 313
başkasının örtük, yarı örtük ve dağınık anlatımı 357
başlangıçlar ve sonlar 329
batakhaneler 303
Batlamyus 63, 65
bayağı 137
bayram 99, 100, 102, 103, 104, 109, 110, 119
beden 124
bedenin alt kısmı 125, 128, 129, 130, 134, 138, 139, 145, 146
bedenin anlambilimi 24
bedensel alçalma 100
bedensel altyapı 102, 106, 123
bedensel aşk 110
bedensel festival 114
bedensel haz düşkünlüğü 268
bedensel ilke 121
bedensel imgeler 84
bedensel yaşamın tiyatrosu 108
bedensel zevkler 237, 238, 239, 240
belgesel metin parçaları 22
belirsizlik 180
Bellay, Du 85
Belleau 89
bellek 179, 189, 190, 194
ben ve öteki 9, 10
bencil olmama 288
benzer türlerle birleşme 256
bereket ayinleri 94
Bergerac, Cyrano de 274
Bergson 92
Berkovsky, N.Y. 119
Berni 131
berraklık 35
Bertrand, A. 149
beşeri bilimler 31, 335, 338, 363,340
beşeri bilimlerde düşünme biçimi 336
betimleme araçları 347

betimleyen özne 343
betimleyici dilbilim 360
Beyaz Geceler 199
Bezukhov, Pierre 323
Bibliothèque universelle des romans 137
biçem 22, 39,41,341
biçembilim 34, 35, 41, 42, 45, 49, 50, 50,51,52, 56,78
biçemler diyalogu 346
biçemler ve lehçeler 190
biçemleştirme 22, 168
biçemsel bütünlükler 37
biçemsel üçboyutluluk 174
biçim 79
biçimbilim 176
biçimciler 41, 43, 44
biçimsel yaklaşım 33
bildirişim 350
bildirişim teorisi 341
bildungsromane 172
bilge 228,233
bilge aptal 276
bilgece sözler 129
bilgenin gerçek özgürlüğü 232
bilgi 197
bilgilendirme ve iletme 324
bilim 342
bilim felsefesi 338
bilim teorisi 348
bilimsel araştırma 348
bilimsel incelemeler 353
bilimsel sanat 188
bilincin edimleştirilmesi 344
bilincin son anları 268, 306, 307, 309
bilinç 73
bilinç derecesi 349
bilinç özne sının 339
bilinçdışının dışavurumları 336
bilinçlilik 12, 20
bilinmedik topraklara yapılan geziler 232
bilmeceler 335
Bimarcus (Çift Marcus) 230
binaların dış cepheleri 303
Bion 228, 229
bir başı ve bir sonu 329
bir çizim 333
bir dilin öznesi 345
bir fikri görme ve hissetme 274
bir fikrin embiriyonik imgesi 223
bir fikrin ve bu fikrin taşıyıcısının sınanması 255
bir fikrin, bir hakikatin sınanması 227
bir hiyeroglif 333
bir insanın ve yazgısının epik ve trajik bütünlüğünün yıkılması 234
bir türün özü 258
bir yaşamın seyri, ataşı 317
Bir Yazarın Günlüğü 259
birey 45, 204, 205
birey imgesi 202
bireyci öznelcilik 13
bireysel lehçe 39
Birisinin Yanm Kalmış Mektubu 259
birlik arama yönelimi 50
biyografik roman 210, 211, 213
biyografik zaman 299, 303, 304, 311, 323
biyografiler 190
biyolojik zaman 306
Biyelkin'in Hikayeleri 288
Blanche 304
Blankenburg 173
Blok 99
Bobok 258, 259, 264, 266, 268, 269, 270, 271,275,278, 279, 281, 303
Boccaccio 86, 87, 92, 286
Boethius 192, 225, 226, 253
boğa güreşleri 250, 290
Bohemia tasviri 124
Boileau 194, 166, 266
bolluk 242
Boris Godunov 258, 288, 302
Borysthenes, Bion 225 228, 234
boş zaman 109
Boucher, G. 81, 109
Bouffonnade (maskaralık) 122
Boulenger, J. 81,82, 122, 149
Bourquelot, F. 95
Bovarycilik 199
bölümlendirme 329
bölünmüş kişilik 230
Brantöme 81
Brekhunov 323
Brentano 169
Brieve declaration 130
Budala 11, 27, 270, 279, 281, 284, 306, 307, 308, 309
bulgulayıcı yöntem 44

buluşma 322
bulvar romanı 211, 214, 215
bulvar romansı 199
Burdovski 307
burjuvazi 122, 123
burnun büyüklüğü 107
Büyük Cyrus 194
büyük dans 101
Büyük Engizisyoncu Efsanesi 284
Büyük İskender 192
Büyük Perhiz 99, 106, 109, 119
Byron 168, 199

c-ç

Calderón 273
Calvin 120
canavarca bir kargaşa 129
Candide 254, 267
canlı bir itki (*napravlennost)* 70
cantilena 178
Caquet 125
Cariyle 169
Cassirer 325, 338
catechism 222
cehennem 110, 111, 139, 145, 243, 364, 306
cehennem efsaneleri halkası 101
cehennem ve cennet 308
cehennem ve iblisler *(diableries)* 253
cehennemi 308
cenaze törenleri 94
cenaze ziyafeti 270
cenazedeki gülüş 244
cennet 272
cennetten yeryüzüne 192
Cervantes 51, 86, 87, 92, 119, 143, 144, 163, 203, 245, 250, 257,286, 287, 293, 296, 306, 314
ceza 94
cezaevi hamamı 306
char i tas vini 100
charivari 99
Charles, V. 133
Chateaubriand 54, 142, 144
Chaulières, Nicholas de 109
Chernyshevsky 273
Chiant 186
Childe Harold 168
Choricius 91
Chrysostom, John 94
Cicero 225
ciddi türler 217
ciddi ve kasvetli 247
ciddi ve komik 235
ciddiyet 94, 105, 114, 115, 116, 120, 140, 141, 154
ciddiyet ve gülme 142
ciddiyete dayalı edebiyat 140
cimri şövalye 305
cinnet 302
Clark ve Holquist 24
Claudius 229, 265, 266
Cloud, Aziz 124
Clouzot, H. 122, 149
Coena Cypriani 96
Cohen 338
Consummatum est (doyuma ulaştı) 106
Conte 267
Contes philosophiques 138, 267
contradicto in adjecto 343
Corbeille, Pierre 98
Curtius, Ebert 104
Corpus Christi 247
cümleler 336
Cyprian 94
Cyropaedia 194, 195
Cymbalum mundi 257
çağdaş bir ahlâki propaganda biçimi 43
çağdaş cesetler 262, 272
çağdaş eleştiri 15
Çağımızdaki Devrimde Rabelais' nin Etkisi ve Ruhban Sınıfı Hakkındaki Hüküm Üzerine 139
Çağımızın Kişileri ve Adetleri 127
çalışma odaları 304
Çan Kulesindeki İblis (E.A. Poe) 267
çelişkili tamlamalar 285
çerçevelendirici bağlam 340
çevrimyazımı 339, 340
çift anlam 240, 241, 243
çift kişilik 231
çift sesli 341
çift seslilik 219, 344, 345
çıldırmanın eşiğindeki bilinç 268
çilecilik 94
çılgınlık 114, 230, 301
çıplak 229, 241
çıplak nesne 189
çırılçıplak 277
çokdilli (*mıulti–languaged)* bilinçlilik 174

çokkatmanlılık 19
çoksesli *(polifonik)* roman 289
çok–biçemli 192
çok–biçemli ve hetero–sesli 219
çok–perdeli bir anlatı 219
çoksesli 11, 20
çoksesli diyaloglar 10
çokseslilik (*polyphony)* 209, 215, 237, 347
çoktan telaffuz edilmiş 55
çözümleme yöntemi 9
çürümüş bağlar 266, 299

D
d'Albret, Henri 133
d'Amboise, Kardinal 133
d'Assouci 126
d'Urfé, Honoré 168
Dadacılık 53
dalkavukluk 112
Dante 29, 30, 142, 143, 144, 190
Dante'nin cehennemi 145
dar, teatral–gösterişli karnaval 289
davranışçılık 341, 360
De Consolatione Philosophiae 225, 253
de Grieux 304
Débat 256
débat (tartışmalar) 108
debdebeli törenler 153
Decameron 86, 92
Dedekind 84
Defoe 318
değişim 244
değişim hızı 242
değişim pathosu 251
değişim ve değişiklikler 240, 248
değişim ve yeniden doğum 299
değiştirilemez 104
değiştirimler 336
deha ve özgünlük 128
dehanın kendi buluşu ve keşfi 144
dehşet 247
Dek, P. 155
deli 277
deli kadın 308
Delikanlı 280, 281, 284, 305
Deliler Bayramı 95, 96, 97,98, 99, 102, 103,110
Deliler Şenlikleri 247
Deliliğe Övgü (Erasmus) 257
delilik 95, 124, 230
delilik ve çılgınlık 96
Demokritos 89, 131,277
Demokritos'un deliliği 88
denetlenemez hayal kurmalar 230
deney 363
deneyim 219
deneysel fantastiklik 230
densizlik 136
Der deutsche Grandison 169
Der fliegende Wandersmann nach dem Monde 274
derinlemesine genelleme 286
derlemeler 116
Descartes 121
desputaisons, dits, débats 256
deşifre yöntemi 132, 133
devam ettirme dürtüsü 198
devam öyküsü 180
devlet törenleri 94
devrimci mahiyet 157
devrimci sokak şarkısı 100
Devuşkin 346, 347
diakronik 314
Dialogue des héros de romans 266
Dickens 288
Diderot 138, 266,267, 287, 288, 314
Dieterich, A. 141
Dijon Parlamentosu 98
dil 10, 13, 14, 15, 23, 45, 46, 47, 48, 61, 64, 65,68, 69,71,72, 325,339
dil aracılığı 78
dil bilinci 50
dil birimleri 362
dil bütünlüğü 76
dil çeşitliliği (*raznojazycie*) 72, 75, 77
dil dizgesi 360
dil felsefesi 44, 45, 49, 50, 51, 57, 355
dil seçme 73
dil sistemi 40,45, 337, 338, 354
dil ve lehçeler 354
dil ve söz 338, 341
dil ve sözcük 353
dil–biçemleri 352, 355
dilbilgisi 14
dilbilim 13, 42, 44, 45, 49, 50, 51, 56, 57, 335, 337, 353, 360,365,340, 342, 348
dilbilim teorisi 340
dilbilimin nesnesi 14

dilbilimin sınırlarının ötesinde bir hareket noktası 355
dilbilimsel kavrambilim 354
dilbilimci 356
dildeki dönemler 176
dildeki katmanlaşma ve ayrışmalar 18
dilenci prens 309
dilin bireyselliği 42
dilin dokusu 176
dilin katmanlaşması 77
dilin nesnel sergilenişi 64
dilin söylemi 289
dilin toplumsal sınırları 68
dilin toplumsal söylem çeşitliliği 77
diller 49. 50, 51, 59, 62, 69, 70, 73, 176, 355
diller diyalogu 72
dillerin farklılığı ve çeşitliliği 169
dillerin potansiyel dili 340
dilsel (işlevsel) biçemler 354
dilsel işaretleyiciler 70, 71
dilsel lehçeler 47
dilsel semboller 46
dilsel türler 51
dilsel–ideolojik dünya 46
dilsel–ideolojik merkezileştirme ve birleştirme 48
dilsel–ideolojik yaşam 68
dilsel–olmayan karşılıklı ilişkiler 352
din 32
dinamik bir tür 172
dindarlığın süreğen mayası ve Tanrı korkusu 104
dindarlık 238
dine saygısızlık ve küfürler 107
dini piyes 117,272, 275,281, 313, 314
dinin yadsınması 151
dinleyici 59, 327
dinleyici/okuyucu 332
dinsel kült 94
dinsel olanla grotesk 116
dinsel saygı 94
dinsel saygısızlık 153, 116
Diogenes 145, 227
Diogenes imgesi 205
dışsal karnaval 311
dışsal karnavallaşma 292
dışsal sansür 114
dışsal ve içsel diyalojiklik 234
dışyüzü ve içyüzü 242
dit 256
Dit d' aventures 168
diyalektik 338
diyalog 10, 19, 20. 23, 32, 53,56,57, 61, 68, 118, 281, 299, 320, 327, 349, 352, 358, 364
diyalog ve diyalektik 337
diyaloji 79
diyalojik 16, 31, 38, 41, 44, 49, 52, 54, 59, 70, 74, 217, 220,222, 224, 259, 296, 326, 361,366,313, 342
diyalojik bir söylem 17
diyalojik ilişkiler 282, 331, 337. 345, 349, 350, 351, 352, 353. 354, 355, 346. 347
diyalojik ilke 19
diyalojik kültür 267
diyalojik öğe 255
diyalojik sen 347
diyalojik *sinkrisis* 229
diyalojik şölen söylemi 235
diyalojik temas 362
diyalojik türler 224
diyalojik uzlaşma bağıntıları 362
diyalojik ve monolojik söz 353
diyalojikleşme 61, 169
diyalojikleşmiş bir imge 54
diyalojikleşmiş *heteroglossia* 49
diyalojizm 56, 357
Dmitri 281
dobra 248
dogma 115, 151
dogmatik 121
dogmatik ciddiyet 140
dogmatizm 140, 141, 142, 155, 160, 247. 297
doğa 349
doğa bilimleri 31, 335
doğa *kronotopu* 324
doğal jestler 339
doğalcı tiyatro 168
doğalcılık 53, 347
doğru dil 46
Doğru Söz ile aydınlatılma süreci 47
Doğu kültürü 195
doğum bilgisi 221
doğum ve ölüm 242
doğumda ölüm 295
dokhnut 260
Dokhody 260

Doktor Faustus 298
dokubilimsel (*histological)* 34
dolaylı anlatım 356, 356
dolaysız yazar 331
Dolgoruky, Makar 269
Domuzun Vasiyeti 106
Don Juan 168
Don Kişot 86, 123, 124, 245, 252, 296, 318, 306
Dostlarımla Yazışmalarımdan Seçilmiş Parçalar (Gogol) 294
Dostoyevski 10, 11, 12, 20, 26, 27, 30, 99, 199, 209,226, 228, 231, 236, 237,245, 256, 258, 259, 261, 264, 265,266, 267, 268, 269, 271, 272, 274, 275, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 322, 323, 324, 351
Dostoyevski'de bir fikrin imgesi 224
Dostoyevski'nin kahramanlan 210, 211
Dostoyevski'nin Poetikası'nın Sorunları 10
Dostoyevski'nin sanatsal yöntemi 276
double endendres 128
Doumergue, Jean 120
Dounia 299
dönüm noktalan 275, 322
drama 177
dramatürjist 344
Drozdov, General 269
dualar 105
DuBellay 93
Dubouchet 149
Duchat, Le 130
dukh (nefret/düşmanlık) 260
dukhovnoe litso 260
Dumas *fils* 287
duygu ve değerlendirme 316
duygular 347
duygusal roman 169, 174
duygusal–değerlendirmeci tutumlar 351
duygusallık 142
düet 358
dünya görüşü 15, 47, 61, 67, 69, 70, 74, 75,77, 354, 356, 341
dünya görüşünün nihai sorulan 274
dünyanın son sözü 297
dünyanın tersine çevrilmiş tarafı *(monde â l'envers)* 238
dünyaya görünmeyen gülme 226
dünyevi cennet 274, 280
dünyevi ezgiler 99
dürtüler 349
düş 272, 273, 274, 279, 280, 290, 300, 301
düş görüleri 273
düş kuran kişi 210
düş yergisi *(dream satire)* 272
düşler 232
düşlerle gerçek 27
düşünce 28
düşünce ustalan 232
düşünsel atmosfer 150
düşünür–ideologlar 351
düzanlamlı söz 348
düzyazı 17, 68, 76, 232
düzyazı sanatı 52, 72
düzyazı söylemi 35
düzyazı yazarı 18, 55, 62, 64, 77, 78
Dzhivelegov, A.K. 158

E

ebe 252
ebedi 104
ebedi hakikatlar 121
Ebedi Koca 281
Ebeling, Fr. W. 100
Ecinniler 269, 270, 279, 284, 298, 311, 313
edebi akımlar 290
edebi dil 49, 66, 67, 72, 73, 74, 169, 176
edebi dilde katmanlaşma 70
edebi imgeler 175, 325
edebi metinler 9
edebi sistemler 20
edebi süreç 354
edebi türler 15, 26
edebi türlerin teorisi ve tarihi 216
edebi yapıt 333
edebi yapıtların özneleri 345
edebi–polemik *menippea* 266
edebi–polemik yergi 266
edebiyat 9, 10, 15, 17, 19, 20, 23, 28, 327, 330
Edebiyat incelemelerinde Biçimsel Yöntem (Medvedev) 12
edebiyat tarihi 170
edebiyat teorisi 170, 171 348
edebiyat ve dil 170, 171

edebiyatın karnavallaşması 1, 237, 238, 250
edebiyatta karnavalesk 226
edepsiz konuşma metaforları 134
edepsizlik 84, 123, 128
Edgar Poe'dan Üç Öykü 267
edimsel dünya 328
efendi ve insan 323
Efes Masalları 235
efsane 219, 226
eğlence imgeleri 126
eğlence ve şölenler 116
eğlendirici *(plaisant)* 86
eğlendirici yapıtlar *(simplement/ plaisants)* 86
eğlendirmeye yönelik mizah 139
Eichenbaum, B.M. 41, 60
Einstein 316
ejder 116, 129
ekoller ve eğilimler 170
eksiksiz bir söz edimi 39
eleştirel felsefe 141
eleştirel gerçekçilik 290
Elevsis ayinleri 272
en eski grotesk parodi 105
Endymiones 230
Enfants sans soucis cemiyeti (Tasasız Çocuklar) 117
Engels 138
Epançin 309
Epançinlerin Evi 310
Epictetus 234
Epicurus imgesi 205
Epidemial 186, 189
epik 18, 19, 20, 25, 27, 28,29, 117, 141, 164,165, 173,174, 176, 177, 178, 182, 184, 193, 194, 198, 199, 201, 202, 203, 205, 217, 218, 220, 230,231,235,239,244,258
epik biçem 41, 42
epik dünya 181, 182
epik efsaneler 252
epik geçmiş 180, 181, 183, 184
epik kehanet 197
epik mesafe 25, 189, 206
epik şiir 168, 178
Epik ve Roman 25
epik ve trajedi 229
epik ve trajik kahraman 203
epik zaman 178,275
Epiphany yortusu 95
epistemoloji 180
Epistemon 90, 154
Erasmus 151, 154, 245, 257
erdemli orospular 232
erekler 349
ermiş 233
ermişler kitabı edebiyatı *(hagiographic)* 256
erotik havailikler 123
Esbuketov 294
Eschenbach, Wolfram von 317
eskatologya 1,297
Eski Ahid'in Eyüp Kitabı 96
Eski Mısır 92
Eski ve Yeni Ahit 106
eski Yunan romanları 235
estetik dilbilim 354
Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman 7, 9, 10
estetik nesne 17
Estienne, Henri 81, 107, 108, 119, 120, 125
Eşeğin Vasiyeti 106
eşek ayinleri 98
Eşek bayramı 98, 99, 110
eşek imgesi 99
Eşek Lucius 227
eşik 26,27,272, 275, 300, 322, 302, 303,305,309,311
eşik diyaloğu 245
eşik kronotopu 322
eşik ve ikame 303
eşikte diyalog 223
eşikte sözde cinayet 253
eşikte yaşamak 303
eşikteki diyaloglar 229
eşikteki zaman 306
eşikten uzak mekanlar 302
eşitler 112
eşitsizlik 238
eşleştirilme 293
et ve madde 104
et, oburluk ve cinsel ilişki 109
etik normlar 233
etik tekbencilik 279, 313
etkileyicilik 35
Euklides 220
Eulenspiegel 252
Eumenides 230

Euripides 118, 142
ev 302
evlilik 94
Evnina, E.M. 158, 159
evrensel gülme 142
evrensel kayıtsızlık ve varolmayışa dair önsezi 278
evrensel nitelik 134
evrenselcilik 253, 274
evrenselcilik ve özgürlük 110
evrensellik 154
Eyhenbaum 43
eylem olarak sözcük 350
Ezekiel 144
Ezhevikin 294
Ezilenler 281

F
fabl 186
fabliaux(koşuklu halk öyküleri) 49, 108
facetiae (nükteli söz) 97
fahişe–dürüst kadın 283
Fail, Noel du 81,83, 109
Falalei 294
fallusun büyüklüğü 107
Falstaff 162
fanatiklik ve ukalalık 142
fantastik 227. 228, 267, 275, 282, 301
fantastik bir sihirli hayal 290
fantastik olay örgüsü 271
fantastik öykü 257, 258
fantastik yolculuk 274
fantastik yolculuklar 272
fantazmagoria 122
fantezi mistisizmi 144
farklı diller 74
farklı zaman–uzamlar 330
Faust 123,252
Faustus, Dr. 364
Febvre, Lucien 150, 151, 152, 153, 155
felaketler 275
felaketler ve skandallar 285
felsefe 152, 342
felsefenin alacalı bulacalı bir cariye giysisiyle süslenmesi 254
Felsefenin Tesellisi 192
felsefi diyalog 254
felsefi evrenselcilik 229
felsefi farkındalık 234
felsefi masal 257
felsefi peri masalı 257
felsefi romanı 254
felsefi ve toplumsal genellemeler 325
felsefi yaratımın olağandışı özgürlüğü 226
felsefi, teolojik yapıtlar 86
felsefi–fantastik 274
Fénelon 266
feodal hakikat 113
feodal kültür 97
feodal rejim 94
feodal soyluluk *(junker)* 84
feodal törenler 94
Ferdişçenko 270, 310
Festa stultorum, fatuorum, follorum 95
festival 85, 96, 99, 100, 115
fête des fous 95
feuilleton (gazete makalesi) 233
Feuilleton (tefrika) 212
fıçı 145
Fielding 18,51, 169, 173, 318
figür [oèraz] 324
fikir 361
fikir ile serüvenin sanatsal imgesi 254
fikir sanatçısı 274
fikir–imge 268
fikirler 299, 325, 349, 361
fikirleri ve ideologları sınamak ve ifşa etmek 192
Filippovna, Nastasya 270, 307, 308, 310
filoloji 47, 335, 337, 348
filozof 233
Fischart 83, 84, 85
fizyoloji 341
Flaubert 321
Focht, I. 156
folk eğlencesi 102
folk festival ve karnaval 84, 103, 112
folk kültürü 92, 97, 128, 141, 146, 163
folk mizah kültürü 93, 97, 101,116, 129, 140, 150,152, 153, 155, 157, 162
folk–karnaval yaşamı 248
folklor 188, 202
folklora özgü insan 29
folklorik gülme 97
folklorik–kamavalesk 220, 221
Foma 294
fonetik 50
Fontenelle 266

Foucault 14
Fowler ve Fowler 90
Francion 124, 318
Francis, Assisili 99
Francis, I. 132, 133
Frankenstein 24
Fransa 99, 102, 105, 107, 118, 119, 122
Fransız Devrimi 139
Fransız edebiyatı 142
Fransız Romantikleri 142
Fransız Rönesansı 117, 155
Freiburg Okulu 338
Freudyan dil sürçmeleri 336
fütüristler 65

G
Gadara'lı Menippos 225
Gailen, Aziz 115
Ganya 310
Gargantua 24, 81, 84, 89, 98, 118, 119, 130, 132, 133, 134, 137, 139, 162, 252
Gargantua (Opéra–comique'de) 122
Gassendi 274
Gautier, Léon 94
Gavrila 294
gazeteci Dostoyevski 297
gazetecilik 232, 233
Gece Bahçesi 99
geçmiş 114
geçmiş, gelecek ve şimdi 29
geçmişin geleneği 179
geçmişten geleceğe 192
geiste.svissen.u haften 338
gelenek 180, 181, 184, 189
gemi güverteleri 233, 246
genç/yaşlı 110, 242, 312
genel hakikat 113
genelleme 135
gerçek dış görünümümüz 8
gerçek diyalog 361
gerçek dünya 331
gerçek insanlar 327
gerçek nesne 348
gerçek ve temsili dünyalar 328
gerçek zamanın temellük edilmesi 325
gerçekçilik 347
gerçeklik 144, 207
gerçeklik ve fantastik 290, 299
Gerçeküstücülük 53
Gestapo ve SS 364
Geveze Yürek (Poe) 267
gezgin aktörler kumpanyası 126
gezi romanı 319
gezinti sohbetleri 109
Gil Blas 287, 318
Ginguené 139
gizlice dinlemek ve dikizcilik 125
Glaukon 220
Glinka 294
glosematik 340
Glosematik Okulu 336
gnoseolojik 229
gnoseolojik tekbencilik 313
Goethe 123,126, 177, 243, 249, 266
Gogol 194, 205, 226, 283, 285, 288, 292,294,300, 318, 322
Goncharov 209, 286, 304
Gordeev, E.M. 159
gotik 319
gotik çağın karanlığı 118
göbek 145
göklere çıkarma 161
göksel kapılar edebiyatı 229
göndergesel amaçla işitilme 365
göndergesel diyalog 348
gönderilen 363
görelileştirme 299
görelilik teorisi 316
görüntü oyunları 122
gösterge biçimi 333
gösterge sistemi 337, 338, 339, 345
göstergeler 327, 348, 349, 358, 360
Götter, Helden und Wieland 266
gözlemci 363
grafik tekniği 337
Grandison der Zweite 169
Grek koro neşideleri 161
Grigorovich 213
Grillparzer 273
Grimmelshausen 51, 257. 273, 274, 286. 287
Grinev 318
grobianism 84, 115
Grobianus, Aziz 84
Grossman, L.P. 211, 212, 215. 236, 284
grotesk beden imgesi 26
grotesk 25, 83,95, 116, 121, 124, 125, 135,139,142,144,146,212
grotesk abartı ve yüceltme 130

grotesk gelenek ve akademik edebiyat 128
grotesk gerçekçilik 24, 84
grotesk gülme 122
grotesk yergi 273
Gruşenka 312
Guzman de Alfarache 318
güldürü 120, 293
gülen ölü kadın 301
gülme 24, 85, 87, 88, 89, 91, 94, 96,99, 100, 105, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 121, 134, 137, 138, 142, 147, 153, 160, 161,169, 189,202,203, 244, 295, 296
gülme felsefesi 89, 90, 91, 92, 140, 152
gülme savunusu 97
Gülme ve Ciddiyet (Schimpf und Ernst) 97
gülme ve ölüm 145
gülmenin dili 110
gülmenin düzlemi 189
gülmenin estetiği 140
gülmenin folkloru 150
gülmenin işlevi 112
gülmenin tarihi 87
Gülmenin Tarihinde Rabelais 23, 80
gülmenin tarihselliği 154
Gülünç Adamın Düşü (Dostoyevski) 258, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281,301,303
Gümüş Mark'ın Para İncili 105
günah 94
günah çıkarma 275
güncel ve revaçta olan konular 232
gündelik 213
gündelik yaşam 288
gündelik zaman 321, 322
gündelik–söyleşi dili 72
günlük 343
günlük söylem 344
günlükler 349
günün dilleri 68
güven 116
güzel ve yüce olan her şey 341
güzellik 233

H

hafifmeşreplik 138
hakikat 113, 114, 120, 154, 161,221, 276, 277, 278, 279, 280
hakikati gördüm, anladım 280
hakikatin diyalojik doğası 221
hakikatin serüvenleri 228
hakikatin tek dilinin yazınbilimi 47
hakikatin üniter dili 47
hakikatin yolu 227
halk eğlencesi 100
halk kültürü 23, 28, 121
hamamlar 233, 246
hapishaneler 236
Harlequin 203
Hauptmann 168
havailik 139
Havarilerin İşleri 255
hayır duası ve beddua 242
hayvan destanları 108
hazır mamul 356
Hebel 346
hedonistik yatak odası 139
Heine 54, 273, 319
Heiserman, Arthur 166
hekim 93
Helen 325
Helenistik 223
Helenizm 155, 179, 205,216
Helius 118
Hemingway 290
her neslin kendi dili 68
her şey mubahtır 268, 279
Heraklitos 102
Hermann 302
Herodot'ın Savunması (H. Estienne) 119
herşeyin eksik olduğu bir insan 305
Herzen 112
heteroglossia (raznorecie) 17, 38, 40, 46, 47, 48, 49, 50, 55, 61, 62, 64, 69, 73,74,77, 78, 79, 168, 169
heteroglot 53, 55, 60, 61, 62, 66, 68, 71, 76, 78, 169
heteroglot ve *poliglot* 51
Heulhard, A. 149
hezeyan 301
hiciv 138
Hicks, R.D. 235
Hint–Avrupa dilbilimi 47
hipokratik roman 88, 89, 225
Hippokrates 88, 89
Hippokratesin Aforizmaları 88
Hippokratik roman 277

Hıristiyan 32
Hıristiyan bayramları 97
Hıristiyan cehennemi 253
Hıristiyan edebiyatı 236
Hıristiyan kültü ve ideolojisi 96
Hıristiyanlar 91, 94
Hıristiyanlaşmış *menippea* 283
Hıristiyanlık 94, 233, 235
hırsızlar 236
Hirzel 352
Histoire comique des états et empires de la Lune 274
hiyerarşik 182, 183, 185, 188, 189, 239, 304
hiyerarşik düzeyler 102
hiyerarşik yapı 238
Hjemslev 336, 340
Hoffmann 257, 267, 283, 288
hokkabazlar 116
Holland, Philip 217
Holquist, Michael 19
Holy Innocents yortusu 95
Holzbeg–Pfenniger, Elizabeth 172
homeotetik ve idiografık 338
Homeros 91, 142, 142, 144, 231, 325
Homilae 186
Horace 120, 166, 187, 225
Horatian 54
hoşgörüsüz 140
hoşgörüsüz ciddiyet 151
hoşgörüsüz ve korkutucu 142
Huet, Abbé 187
Hugo, Victor 142, 144, 145, 146, 147, 284, 288, 314
hukukun, bilimin, siyasetin dili 15
Humanisme et Renaissance 148
Humboldt 47
Husserl 43
hümanist ilim 93
hümanizm 157
hürmet 238
hürmet ve dindarlık 247
Hypomnemata 189

I-İ
Ibsen 168
Icaromenippus 230
Ilvonen, Eero 104
Uyich, Ivan 323
Ilyushechka 281
İn Praise of Folly (Deliliğe Övgü) 154
Ion, Khioslu 186, 189,217
Ippolit 273,284, 307
Irtenevlerin jargonu 68
Isaiah 144
ıstırabın ciddiyeti 115
ıstırap 94
ışık tayfı dağılımı 54
ışın–sözcüğü 54
Italienische Reise 243
Ivan 284
Ivan'ın şeytanla konuşması 312
Ivanov, V. 65, 297
Ivanova, Tatyana 294
Ivanovich 305
İvanovna, Katerina 312
Ivolgin 307,310
Ivolginlerin Evi 310
ibadet 94, 115
ibadet törenleri 94
iç diyalojizm 355
iç gıcıklama 267
iç içe geçmiş türler 232
iç konuşma 349, 353
içeriğin monolojizmi 221
içerik 79
içerikle biçim 9
içerimlenen metin 335
içi boş giysi 189
içkili orjiler 100
içkili seks alemleri 95
içli dışlılık 260, 282
içsel bir mantık 234
içsel diyaloji 19, 236
içsel diyalojikleşme 17, 61
içsel sansür 114
içteki insan 235
idam cezası 268
idam zamanı 306
ideolog 10
ideologlar 222
ideoloji 47, 94
ideolojik anlatımlar 363
ideolojik sistemler 74
ideolojik sistemlerin kanonlaştırılması 47
ideolojik söylem 45
ideolojik yaklaşım 33
ideolojiler 15
idrak (anlama) 345

idrak tipleri 345
ifşa 242
ihtiras 288
ikame 40,41
iki bilincin diyalojik buluşması 359
iki bilinç 339
iki bilinç iki özne 345
iki olay 330
iki özne 339
iki özne iki yazar 340
iki ses, iki özne 341
i ki seslilik 22, 32, 334
ikici bir ritüel 241
ikidillilik *(bilingualism)* 192
ikili bir yaşam 247
ikinci bilinç 340
ikinci özne 336
ikinci ses 344
ikincil düzeydeki söz türleri 15, 17
ikircikli 243, 244, 242, 248, 251, 259, 276
ikircikli gülme 247, 297
ikircikli karnavalesk gülme 295
ikircikli methiyeler 256
iktidar 114
iktidarı aşağılama 112
İlahi Komedya 194
ilahiler 99
ilerleme 197
İlyada 198
imge 42, 331
imgelem 35
inançlar 299, 335
inançsızlığı göze almak 305
inançsızlık karşısında inanç 283
inançsızlık/inanç sınırı 312
incelikli açıklamalar 129
incelikli ahlâk (*morale fine)* 129
İncil 120.283
İncil yemekleri 255
İncil'de İsa ile Şeytan 284
İncil'in parodileri 105
İnciller 255, 265
indirgenmiş gülme 155,236, 295, 296, 297,298
İngiliz Astley 304
İngiliz mizah romanı 69
insan anatomisi 341
insan edimi 341
insan ilişkileri 299
insan imgesinin nesneleşmesi 347
insan tipi 341
insan varlık 327
İnsancıklar 291, 346
insanın ikinci doğası 96
insanlığa yol gösteren deha (*espirit phare de l'humanité)* 143
insan–varlık 329
intihar 230, 268, 278, 280
intihar zamanı 306
ironi 50, 120, 140, 141, 154, 155, 161, 169, 245, 296
İsa 98
İsa'nın çarmıhtaki son sözleri 106
İsa'nın dini 151
İsa'nın Vaftizi Yortusu 102
Ispanyol Catholikon'un Erdemlerine İlişkin Menippos Yergisi 81
İspanyol Dominikanları 100
istatistik 341
istihza 140, 244
işitilme 365
İsyan 281
İtalya 119
İtalyan komedisinin lazzi'si 203
itiraf 284, 331,343
İzlenimci Estetik Okulu 359
İzlenimcilik 53

J
Jacobsen, J.P. 94
Jacques le fataliste (Kaderci Jacques) 138
Jakobson, Roman 43, 339
Janus'un iki yüzü 101
jargonlar 176
jestler 94
Job 144
Joca monacorum 105
Jocorttm et seriorunı lihri duo 97
Johanneau ve Esmangart 132
John, Havari 144
John, Rahip 106, 107, 160, 162
joie de vivre 161, 162
Joubert, Laurent 88, 91
Joubert, M. Laur 88
Julian the Apostate 231
Julian, Mürtet 252
Juppiter tı ageodus 252
Juvenal 144, 187

K
kaba bohem karnaval 289
kaba güldürüler 117
kaba nükteli sözler 128
kaba saba 137
kaba sokak güldürüsü 285
kaba sözcükler 112
kaba şakalar 114
kabaca küçük düşürme 191
kabalık 189
kaçıklık 230
kadın dedikoduları 125
kâfirliğin doruğu 153
kahkaha ve trajedi 291
kahraman 11, 252
kahramana dair konuşma 185
kahraman–ideoloğu 223
kahramanın insan olma özelliği 213
kahramanın konuşma biçemi 185
kahramanlar 16, 27, 204, 214
kahramanlar ve yazar 202
kahramanların temsili dünyası 177
kahramanlaştırma biçimleri 174
kalabalık 32
kalem sürçmeleri 336
Kamaarinskaya 294
kamusal alan 18, 271, 275
kamusal alanlar 323
kamusal mekanlar 28
kamuya açık meydan 302, 309, 311
Kannitverstan 346
kanon 20, 146, 165, 258
kanonik 171, 191
Kanonik İncil 255
kanonik olmayan türler 121
kanonik türler 121
kanonik Hıristiyan edebiyatı 256
kanonlaşma 168, 179
kanonlaşmış türler 168
kansız karnaval savaşları 242
kapkacak ile yapılan gürültü 99
kapitalizm 299
kapsamlı toplumsal ve politik fikirler 129
Kaplan Matamore'un Şakaları 126
Kaplanın Kızı 318
kara büyüler 110
Kara Kedi (Poe) 267
kara roman 319
karakterler 351, 352
Karamazov Kardeşler 271, 276, 280, 281,284, 305,311,312,313
Karamazov ve şeytan 284
Karamazov, Alyoşa 312
Karamazov, Dimitri 273, 312
Karamazov, İvan 231, 245, 276, 278, 311
karanlığın gücü 323
karar anlan 322
kararsızlık 180
Karenin 336,344
karikatür 83
karnaval 1, 10, 23, 25, 26, 28, 32, 82, 93,95,99, 100, 101, 108, 110, 111, 112, 119, 122, 126, 138, 139, 141, 153, 154, 237,238. 240, 242, 246, 250
karnaval anatomisi 292
karnaval bileşimi 301
karnaval cenneti 308
karnaval çağrışımları 270
karnaval edimleri 240
karnaval eşleri 308
karnaval folklor 218
karnaval geleneği 289
karnaval gülmesi 243, 248
karnaval hafiflik 242
karnaval imgesi 311
karnaval jestleri stoku 248
karnaval kralı 292, 293, 294
karnaval mekanlan 27
karnaval meydanı 24, 246, 253, 270
karnaval meydanının yaşamı 247
karnaval mizahı 134
karnaval özgürlüğü 313
karnaval ruhu 249
karnaval şenlikleri 247
karnaval tipi şenlikler 246
karnaval topluluğu 304
karnaval yaşamı 116
karnaval zamanı 323, 311
karnavala özgü dünya 239, 248
karnavalesk 116, 122, 124, 126, 162, 218, 220, 238, 239, 241, 243, 254, 280
karnavalesk alaşağı etmeler 266
karnavalesk çağrışımlar 253
karnavalesk dünya 271, 288, 289, 313
karnavalesk düzlem 301
karnavalesk efsaneler 252

karnavalesk fantastik 308
karnavalesk folklor 217
karnavalesk gülme 244
karnavalesk küfürler 239
karnavalesk özgürlükler 262
karnavalesk yaşam 238, 290
karnavalesk–komik 233
karnavalesk–yergisel temsil 229
karnavalımsı 235
karnavallaşma 246, 250, 252, 253, 254, 256, 258, 271, 285, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 295, 298, 299, 309, 313
karnavallaşmış topluluk 306
karnavallaşmış antikite 118
karnavallaşmış edebiyat 25, 218, 245
karnavallaşmış folklor 224
karnavallaşmış *menippea* 257, 261, 276
karnavallaşmış ölüler diyarı 262, 269
karnavallaşmış tür 226
karnavallaşmış türler 26
karnavallaşmış zaman 311
karnavallaştırılma 190
karşılaşma kronotopu 316
karşılıklı dışsallık ve ötekilik ilişkileri 9
Kartezyen yazınbilimi 47
kasabalar 321, 322
kasvetli 308
kasvetli kadercilik 94
kasvetli resmi ciddiyet 289
katarsis (arınma) 297
katı ve bilimsel 141
katışıksız yazar 343
katmanlaşma 18, 48, 66, 67, 70, 71, 75, 76
Katoliklik 150, 151
keder 94
kefenlerde gülme 262
kendi gözleriyle görme 279
kendi kendine konuşma (*soliloquy)* 225, 234, 235, 255, 282, 284
kendim 201
kendini alçaltma 288
kendini–alaşağı etme 293
kent 303
kent ve kent kalabalığı 291
kentler 321
keskin karnavalesk karşıtlıklar 283
keskin nükte 120
keskin tezatlar 232
keşiş ile ateist 284
Kharms, Daniil 190
Khlebnikov, V. 65
kibir karşısında alçakgönüllülük 283
Kıbnslının yemeği 105
Kierkegaard 140
kılık değiştirme 242, 248
kılık değiştirmeler ve şaşırtmalar 253
kılık kıyafet 185
kilise 95, 96, 97, 99
kilise ideolojisi 94
kilise ritüelleri 95
kilise ve devlet 110
Kinikler 278
kır manzaraları 321,323
kır romanı (pastoral roman) 168
kır şiiri 186, 258,217
Kirillov 278, 279, 312
Kirk, Eugene P. 224
kırkıncı gün 89
kısa sahne 118
Kısa Trajediler 288
kişilik 349, 358
kişinin kendi benliğine yönelik aktif bir diyalojik yaklaşım 235
kişisel anılar 190
kitap 327
kitaplar 361
Kıyamet 255, 265
klasik antikite 189
klasik retorik 217
klasik Yunanlılar 175
Klein Zaches 258
Klinevich 262, 263, 266, 267, 268, 270
Kock, Paul de 287
kolektif bir psişe 323
komedi 64, 362
komedi yazarları 118
komiğin *par excellence* dehası 160
komik 87, 188, 189, 231, 293, 296
komik ayinler 153
komik bir şey 276
komik *dit'let* (peri masalları) 108
komik folk öğeleri 130
komik iblisler 116
komik opera 122
komik öbür dünya 192
komik roman 123, 126
komik seremoniler (*sermons joyeux*) 117

komik sokak güldürüleri 291
komiklik 226, 230,231,295
kompozisyon sorunları 35
komünal edim 289
konaklar 323
koncipirovanie 56
Konsey anayasaları 106
konumlar 214
konuşan *individuum* 45
konuşan özne 341
konuşma yaşamının karnavallaşması 248
konuşmaya başlamak 313
konuşucu 59
konuşucu imgesi 343
koparıp parçalama 189
Kopenhag Okulu 336
kopuş kronotopu 322
koridor 303, 322
korku 94, 114, 115
korku ve saygı 188
korku ve sindirme 142, 238
korkunun mağlubiyeti 111
Koşuk ve Düzyazıda Petersburg Vizyonları 290
koşuklar 178
kozmik büyüklükler 312
köklü değişim 119
köle olan bir imparator 232
köle–kral 242
köleler 236
Köln 247
köprüler 303
köylü emeği 324
kriptogram 83, 133
Kritias 186,217
Kriton 220
kriz 244, 322, 302, 305
kriz anı 26
kriz düşleri 273
kriz düşü teması 279
kriz noktaları 275
kriz zamanı 303
krizler ve dönüm noktaları 285
kronotop 28, 29, 30, 31, 315, 322
Krzhevsky, B.A 119, 158
Ksenophanes 18, 194, 195, 196,220, 221,235
kuantum teorisi 363
kumar 304
Kumarbaz 304, 305, 306
Kumarbaz'ın İncili 105
Kumarbazlar Ayini 105
kumarın zamanı 305, 306
Kuntmârchen 169
kurbanlık 292
kurmaca edebiyat 200
kuşakların dilleri 47
kuşku 120
kuşkuculuk 139, 335
kutsal 112, 114, 179, 181, 192
Kutsal Kitap 105
kutsal metinler 115
kutsal parodi *(parodia sacra)* 98, 103, 104
Kutsal Şişe Tapınağı 162
küçük düşürmeler 147, 247, 252, 266
küfür *<<l'ordure)* 127, 128, 247
küfür ve alay 248
küfürler 114, 128, 134
küfür–sözcükleri 68
kült 235
kült ve ordo 106
kültler 115
kültür 8, 16, 51, 327
kültürel ve edebi gelenekler 323
kürek cezası 306
Kvedlinburg Manastırı 100

L

L'Astrée 168
L'oeuvre de Rabelais, Sources, invention, et composition 149
La Bruyère 127, 128, 129, 130, 136
La langue de Rabelais 149
La Nouvelle Héloïse 172
La Société des Etudes Rabelaisiennes 156
La Vie et l'ouevre de François Rabelais 149
Lacedemonianyalilar 84
Laertius, Diogenes 225,234
Laetebundus 105
Laforgue 54
langue 14
Laocoon 325
Latin dini edebiyatı 256
Laünce 93
Laun, Henri van 128
Lazzarillo 318

Le Berger etravagant 168
Le neveu de Rameau 266
Le Problème de l'incroyance au XVIème siècle: la religion de Rabelais 150
Lebedev 307
Lebezyatnikov 269
Lebyadkin, Kaptan 270
Lefranc, Abel 148, 149, 150, 151, 152
lehçe temellükü 72
lehçebilimsel 72
lehçebilimsel işaretler 71
lehçeler 49, 65, 176
Lehmann, Paul 104, 105
Lehrejahre 318
Leibniz'in soyut dilbilgisel evrensel–ciliği 47
Leo, XIII. Papa 96
Les bijoux indiscrets 138
Lesage 287, 318
Lessing 325, 326
Lethe 75
Lewis. Monk 319
Lipps, Theodor 359
lirik 54, 117, 141,235
lirik şiir 35, 36, 168
Liublinsky, V.S. 116
Liza 270
Ljubimov, N.M. 159, 162, 163
lobi 302, 303
logistoricus 225
Lohusa Kadının Gevezeliği 124, 134
Lorraine, Kardinal Charles de 133
Lote, Georges 149
Lothar, Kral II. 96
Lotman 346
Lucian 90, 112, 118, 225, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 252,265, 291,362
Lucian tarzı diyaloglar 187
Lucian'daki Menippos imgesi 205
Lucianik diyalog 257
Lucilius 187. 225
Lucinda 172
Lucius 253
Lucretius 144
Luzhin ve Lebeziatnikov 245
lüks ve yoksulluk 232
Lycurgus, Havari 91
Lyon 247

M
Maccus 203
Macrobius 91, 118
Maça Kızı 288
Maça Kızı 300, 301,302
Madam Bovary 321
maddi bedensel ilke 110, 114
Magnificat 99
magnum tripudum 101
Maikov, A.N. 271
Maillard 154
maksimum temas noktaları 10
malikâneler 302, 323
Man, Ridiculous 278
mana 110
manastırlar 98
Mann, Thomas 140, 298, 351, 364
Marburg Okulu 338
Marcus 230
Margit 190
Mariotti 122
Marksizm ve Dil Felsefesi 1, 12, 13
Marmeladov 270, 303
Marot, Clément 87, 127
Marsy, Abbé 132, 137
Martial 91, 247
Martin, Aziz 100
Marx, Karl ve Engels, F. 121, 138
Marx, Karl 84, 121, 364
maskaraca konuşmalar 82
maskeler ve yapıları 204
maskeli balo 95, 116, 119, 122, 135, 249, 285, 289, 291
maskeli balo çizgisi 249. 250
Massenet 122
massier 100
Matamore 126
matematiksel bir formül 333
matematiksel kavramlar 332
Maurus, Rabanus 96, 97
mecaz 94
mecaz–imge oyunu 54
Medvedev 1,12
Meister, Wilhelm 318
mekan 26
mekan ve zaman 25
mektuplar 232, 349
Melander 97
melez bir oluşum 44
melezleşme 20

Melusine 129
menippea 226,227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235,236, 240, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 265,267,268, 271, 272, 273,274,276,277, 279, 282, 284, 285,314
Menippos 18, 90, 227, 228, 235, 277
Menippos hicvi 194
Menippos ya da Ölüler Krallığına Seyahat 265
Menippos yergisi 19, 27, 83, 187, 191, 192, 205, 217, 220, 222,224, 225, 226, 244, 272, 287, 306, 314
menkıbeler 116
Menot 154
merdiven 322, 302, 303
merdiven basamakları 303
merdiven sahanlığı 302, 303
merdivene açılan odalar 303
Meryem 98
mesafeler 238
mésalliances (uygunsuz birleşmeler) 239
mesleki jargon 66, 67, 70
mesleki ve türe ilişkin diller 47
meslekler 67
metamorfoz 311
Metamorfozlar 225, 253
metin 9, 31, 327, 334, 335, 336, 337, 340, 348, 349, 354, 358, 360
metin eleştirisi 335
metin teorisi 339
metinbilim 336
metinbilimci 336
metinbilimde metin 341
metinde temsil 327
metinlerarası oyun 18
metinlerarasılık 15, 18
metinsellik 15
metinsel zincir 337
metni yaratan dünya 327, 328
metni yenileyen dinleyiciler ve okuyucular 328
metnin doğal benzersizliği 339
metnin iki kutbu 337
metnin planı 336
metnin sınırlan 336
metnin yaşamı 339
Metropolis 284
mevsim değişiklikleri 101
meydan karnavalı 250
meydanlar 246,249, 303, 322
meyhaneler 233, 246, 303
mezar yazıtları 106, 350
mezbeleler 303
Michael, Aziz 100
Michelet 134, 143
Micromégas 230, 258, 274
Mikhail Bakhtin: Diyalojik İlke 18
mikrofizik 359, 363
milyar yıllar 303
misafir odaları 320, 323
misafir odaları ve salonlar 321
Mişkin, Prens 11, 27, 273, 276, 284, 308, 309, 310, 311
mitolojik düşünce 29
mizah 119, 121, 140, 169, 296
mizah ve yüksek edebiyat 117
Mizinchikov 294
Mme. de Scudéry 194
Moccoli ritüeli 243
model yargılar 336
modern mizah 155
Modernleştirilmiş Rabelais 132, 137
Molière 136
monad olarak metin 337
monoglossia (tekdillilik) 17, 175, 176
monolog 56
monolojik 19, 20, 296, 353
monolojik bilinç 313
monolojik bir söylem 17
monolojik sözce 45
mono–semik (tekanlamlı) 50
monotonluk 174
Montaigne 86, 87, 91, 118
Montluc, Jean de 133
Montmartre Kadınlarının Gevezelikleri 125
Montpellier Tıp Okulu 88
Morson, Gary Saul 212
Moskaleva, Marya Alexandrovna 293, 298
Motteux, La 132, 133
Mozart 141
muamma 323
mucize ve saygı 261
mucize yaratıcısı 233
muhabbet tellalı 221, 252
Mukarovsky, Jan 352

Musâus 169
Musil 140
mutlak 104, 299
mutlak geçmiş 177, 179,180, 181, 183, 191, 196, 198
mutlak geçmişin kahramanlan 192
mutlak kayıtsızlık 278
mutlak kesinlik ve kapalılık 180
mutlak monarşi 121
mutlak olumsuzlama ve yıkım 241
mutlak öteki 9
münacatlar 105
Müsrif Çoban 123
müstehcen 106
Müstehcen Öykü (Dostoyevski) 283
müstehcenlik 128, 129, 239, 247
müstehcenlik ve sövgüler 107
müzik 38
Myskin, Prens 212

N
naif biyografıcilik 328
naif gerçekçilik 328
namussuzluk ve kösnüllük 312
Napoli 247
Napolyonculuk 301
Natorp 338
natura creans et non creata (yaratılan değil yaratan doğa) 343
natura creata (yaratılmış doğa) 343
natura naturata el creans (doğan ve yaratan doğa) 343
Nazi dehşeti 364
nedamet 94
neden–sonuç analizleri 325
nefret 288
Nekrasov 318
Nelly 281
Nemirovich–Danchenko 249
neo–klasik kaside (*ode)* 179
nesne 52,55,59, 359
nesnel ampirizm 13
nesneleştirme 344, 347
nesnenin diyalektiği 55
nesnenin imgesi 53
nesnesinin dışında konumlanmış 8
neşe 94, 100, 136, 159
neşeli *(Joyeux)* 86
neşeli cehennem 253
neşeli cenaze töreni 119
neşeli görelilik 218, 240, 241, 242
neşeli gülme 87
neşeli hakikat 115
neşeli hekim 89
neşeli öyküler *(quelques facéties)* 120
Neva 291–
Nietzsche 140
nihai argümanlar 347
nihai kriz 313
nihai sorular 228, 229, 233
nihai sorunlar 253
nihai sorunların evrensel türü 272
nihai sözceler 361
nihai yalnızlık 282
nihilizm 289
Nikita 323
Nikolaevich, Platon 262, 263
Noel 100
Noel gülmesi 99
noktalar 302
normatif roman tanımlan 172
nosyonların, fikirlerin ve bilincin üretimi 365
Novalis 318
Novati, F. 103, 104, 105
Novelas ejemplares 257
novella 257
nötr 72
nötr sözcük ve biçim 71
Nuremberg 247
Nuremberg karnavalları 84

O–Ö
Obnoskin 294
oburluk ve sarhoşluk 146
oburluklar 100
oda 138, 302
Ofterdinger, Henrich von 318
okul ve üniversite eğlenceleri 104
okuma yazması olmayan 73
okur 21
okuyucular 327
olağandışı durumlar 227
olağandışılıklar 231
olay 329
olay örgüsü 198, 202, 203, 210, 213, 214, 215, 216, 222, 226, 240, 242, 267, 288
olayın anlatıcısı 331
Olivétan 120

olumlu ve olumsuz karakterler 345
olumsuzlama 121, 147, 151
olumsuzlama (aptalca sırıtma) 244
Olympos 112,229, 231, 252,265
On Artistic Prose (Sanatsal Düzyazı Üzerine) 44
On rit 153
onaylama (neşeli gülüş) 244
onaylama/yadsıma 312 *
Onegin 193, 352, 346
onur ve ahlâki davranış 169
Opiskin, Foma Fomich 293
Oppeln, Frank 81
orkestralama 38
Orléans'lı Genç Kız 138
ornatma 357
ortak kanı 55
Ortaçağ 17, 97, 152
Ortaçağ ciddiyeti 108, 114
Ortaçağ folk mizah kültürü 103, 104
Ortaçağ gülmesi 93, 108, 109, 111, 112, 117
Ortaçağ parodi edebiyatı 103
Ortaçağ parodisi 104, 105, 108
Ortaçağ sanatı 116
Ortaçağ soytarısı 93, 112, 113
Ortaçağ'da folk mizahı 92
Ortaçağ'da gülme 94
Ortaçağ'da Latince 65
Ortaçağ'ın edebiyatı 155
Ortaçağ'ın mizah edebiyatı 153
Ortaçağ'ın mizah kültürü 118
Ortaçağ'da komik 229
oryantal despotlar 183
otantik roman 191
otobiyografi 189, 331, 343
otobiyografi edebiyatı 217
otobiyografiler 190
otorite 185
otorite ve imtiyaz 185
otoriter 115
otoriter ve ciddi 121
ototelik bir sözcük 54
oturma odaları 302, 304
Ouevres choisies 137
Ovid 91
oyalayıcı *(recréatif)* 86
oyun ve gülme 105
ozan ve izleyicisinin zaman–uzamı 329
öbür türler 167
öğreticilik 142
Oklidci–olmayan 311
Ölmeye Yatmak 21, 22
Ölü Canlar 194, 318
Ölüler Diyaloğu 265
ölüler diyarı 229, 252,253, 270,272, 306
Ölüler Evi 306
ölülere dair dil 185
ölülerin diyalogları 229, 257, 266
Ölülerin Diyaloğu 224, 362
ölüm ve doğum 100
ölüm/yaşam 145, 312
ölüm/yenilenme 245
ölümde doğum 295
ölüm–gülme 261
ölümün komik görüntüleri 111
ölümün kutsanması 260
ön hol 322
ön ve arka avluya açılan kapılar 303
ön/arka 312
örnekleme 135
öteki 8, 9, 32
Öteki 23]
övgü 112
övgü ve yergi 235, 242, 292
övgü ve yüceltme 350
övgü/sövgü 295, 312
övgü–sözcükleri 68
övücü 248
öykülemenin zaman–uzamı 329
öykünün olay örgüsü 213
öz betimleme 346
öz–bilinçliliğin tamlığı 277
özel bir dil 286
özel bir şiir dili 65
özel hayat 121
özel mekanlar 28
özel sofra sohbeti 137
özel zanaatkârlık biçembilimi 34
özgür gülme 109
özgür ve içli dışlı, teklifsiz, samimi, sıcak bir temas 235, 238, 241
özgür yaratım 219
özgürlük 109, 115, 144
özgürlük silahı 114
özne ve yaratıcısı 335
öznelerarası bir ilişki 8
özneleştirme 347, 348

öz–nesneleştirme 358
öz–yabancılaşma 358

P
pagan ayinleri 94
pagan kutlamaları 100
panayırlar 100
Pantagruel 81,82,90, 118, 119, 150, 152, 161, 162
Pantagruel'in Doğuşu 122
Pantagruelciler 122
pantomim 91, 94, 118, 186
Panurge 122, 133, 160, 162
Panurge (1913) 122
Panzoult'lu Sibil 122
Papa genelgeleri 106
Papalık bildirileri 106
Papanın Mutfağı Üzerine Hıristiyan Yergiler 120
papazlar 100
papirüs 92
para 320
Para Ayini 105
paramparça etme 292
Paris 247
Parisli Öğrencinin Para İncili 105
parmak izi 339
parodi 10,22,50,51, 107, 114, 115, 141, 155, 186, 192, 236, 239, 244. 298, 357
parodia sacra (kutsal metinler ve ritüel–lerin parodisi) 244, 248
parodia sacra, risıs paschalis 153
parodik ilahiler 105
parodik İncil yorumlan 257
parodik–ironik 298
parodileştiren çiftler 245
parodileştirilmiş kutsal metinler 106
parodileştirme 232, 244
parole 14
Parzival 317
pasif anlama 58
Paskalya gülmesi 99, 247
Pasquier, Etienne 81, 125, 147
pastoral 321
pastoral emek kronotopu 324
pathos'lar (abartılı duygular) 297
patriyarkal 179
Paul i 98
Pavlovich, Fyodor 268
Pavlus, Aziz 144
pazar meydanı 99, 101, 110, 112, 116, 125, 138, 158
pazar yerleri 233
pelestradal 336
Penticus, Heraclides 225
Peregrinus 227
Périers, Des 81, 83, 86, 257
peri–masalı 267
Perraud, Abbé 137
Perry, Ben F. 166, 194
Persius 187
Pertz, G.H. 105
Pervoedov, General 268
Petersburg Düşü 291
Petersburg'dan Moskova'ya Yolculuk 319
Petersburg 299
petit–jeu 270
Petronius 18, 187, 192, 225. 228, 231, 233,235,317
Phaidon 220, 223
Philostratus 236
picaresque 317
Picrochole 133
pikaresk roman (başıboşlar romanı) 286
pileus (soytarının taktığı başlık) 109
Pindar'ın kasideleri 182
Pinsky, L.E. 156, 159, 160, 161, 162
Pinti Kral 305
Pis'ma 306
pisboğazlık 145, 160
pislik 136
plaisant (takılma) 87
planın gerçekleştirin» 336
Platon 186, 220, 221,223, 235, 251, 252, 296
Plattard, J. 118, 149
Plautus 118
plenius inde recreantur mortui 100
Pleyad topluluğu 118, 121
Plinly 90
Plutark 86, 118,201
poculımı char i ta ti s 100
Poe, Edgar Allan 267, 288
poetika 166, 167, 171
polemik 32, 60, 61, 232, 259, 357, 347
polemik biçem 50
polifonik roman 38
poliglossia 17

Polina 304, 305
politik deneyim 93
polyglossia (çokdillilik) 62, 176, 175, 182
polyglot 175, 176
Ponson du Terrail 290
Ponticus, Heraclides 228, 232
popüler eğlence gülmesi 135
popüler eğlence teması 126
popüler gülme 117. 130, 186, 188
popüler maskeler 203
popüler mizah 120
popüler ütopik ruh 123
popüler–festival 122
Porfiry 300
pozitif bilimler 338
pozitivizm 150. 197
Prag Dilbilim Çevresi 338
preciositi (yapmacıklık, özentilik) 168
Prens Mişkin 307
prince des sots (budalalar prensi) 117
pro et conıra 229
propaganda yazısı 233
Pmsloliıdin (alelade bir insan) 269
Protestan 84, 107. 151
Protestan liderler 119, 157
Protestan yergi 83
Proteus 226
psikolojizm 359
Pugachev 318
Pulcinello 203
Puşkin 18, 141, 190. 288, 300, 361, 301, 305, 346

Q - R

Quevedo 257, 273
Rabelais 24. 25, 29. 51, 80, 81, 82, 84, 85. 86. 87, 88, 89, 90. 91, 92, 93, 98, 99, 106, 107, 109, 112, 117, 118, 119, 120, 121, 122.124, 126, 127,128, 129, 131, 133,134. 135, 136,137, 138, 139, 140,142, 143, t44,145, 146, 147. 148,149. 151, 152,153, 154, 155, 156,157, 158. 159,160, 161, 162, 163, 203, 230,245. 250, 253, 257, 286, 293, 296, 353,
Rabelais Çalışmaları Derneği 148
Rabelais ve Dünyası 23, 24
Rabelais'in yapıtları 127, 128, 130, 131
Rabelais'nin pisboğazlığı 145
Rabelais'nin romanı 138
Rabelais'yi kısaltıp arındırma 137
Rabelaisci gülme 98, 147
Rabelaisci gülme teorisi 92
Rabelaiscilik 150
Radcliffe 319
radikal değişim 175
Radischev 319
rahip 233
Rahip John 122
raison d'être 134
Rameau 266
Raphael 141
Raskolnikov 26, 245, 273,276, 277, 283, 284, 300, 301, 302, 303, 311
Razumikhin 299, 303
reformasyon 157, 223
reformasyon edebiyatı 229
Reich, H. 91
Reinach, S. 92. 99
renk ve ışık oyunu 54
resim 350
resmi ciddiyet 96
resmi ciddiyet ve korku 117
resmi hakikat 119
resmi moıiolojizm 221
resmi ve karnavalesk 247, 248
resmi yaşam 116, 247
retorik 43,44, 57, 59, 155, 199, 217, 218, 220, 234, 251,296. 345
retorik biçimler 43
retorik fenomenler 50
retorik söylem 45, 57
retorik tür 45
Revıie des Etudes Rabelaisiennes 148
Revue du Seizième siècle 148
Richardson 174
Rickert 338
Riese 266
risus paschalise 99, 103, 247
ritm 76
rituel 237, 240
ritüel gülmesi 243, 244
ritüel–törensel düşünceler 239
riyakârlık 112, 114, 115
Rogozhin 307, 308, 309, 310
Rohde, Erwin 166
rois pour rire 102
rokoko edebiyatı 138, 139
rol yapma fenomenolojisi 339

roller 234
Roma 235,247
Roma edebiyatı 223
Roma İmparatorluğu 17
Roma karnavalları 243
Roma Satumalia'ları 97, 99, 101, 103, 157
Roma şenlikleri 252
Roma yergisi 187,225
roman 10, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 31, 34, 36, 37, 38, 40, 43, 49, 52, 61, 69, 140, 165, 166, 167, 171, 185, 187, 193, 197, 200, 204, 206, 207, 325, 347
roman â def 135
roman biçembilimi 34, 36
Roman de la Rose 87
roman dili 37, 185
roman kahramanı 173, 204, 205
roman kanonu 174
roman teorisi 165, 173, 174, 187
roman tipleri 171
roman türü 171, 186, 220
roman ve epik 41
roman: bir aşk öyküsü 172
roman: çok-katmanlı bir tür 172
roman: düzyazıya dayanan bir tür 172
roman: girift bir tür 172
roman: hakim tür 180
romancı 69, 77, 193
romancının dili 39
romanda başkasının söylemi 23
romanda karşılaşmalar 317
Romanda Söylem 9, 10, 12, 13, 15, 16, 25
Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri 27
romandaki sahneler 324
roman-epik kronotoplan 326
romanın biçemi 37
romanın dili ve diyalojik yapısı 25
romanın dilleri 39, 41
romanın gelişim süreci 208
romanın gelişimi 79, 164, 170
romanın incelenmesi 165
romanın modernliği 197
romanın otantik folklorik kökleri 186
romanın özgüllüğü 78
romanlara dönüşme 256
romanlaşma 20, 168, 169, 170
romanlaşmış türler 171
romansı düzyazı 36,44,51,234
romansı düzyazıdaki imge 54
romansı edebiyat 257
romansı söylem 35,.36,42, 45
romansı söylemin iç toplumsal diyalojizmi 78
Romansı Söylemin Tarih Öncesinden 17, 19
romansılık 20
romantik 212, 273, 288
romantik şiir 170
Romantikler 143, 144, 172
Romantizm 140, 143, 144, 146, 257, 290, 290,313
Ronsard 81, 89
Ronsard ve Pleyad sanatçı topluluğu 85
Rostanev, Albay 293, 294
Roulettenburg 304, 305
Rousseau 60, 112, 172
Rousseauculuk 53
Royer, Charles 81
Rönesans 17, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 102, 111, 115, 117, 118, 140, 141, 146, 152, 155, 157, 158, 162, 175, 197, 206, 207, 208, 223, 245, 248, 250,257
Rönesans edebiyatı 119, 139, 287, 296
Rönesans yazarları 286
ruh için ölümsüzlük 268
ruhban sınıfa dair şakalar 153, 154
ruhban sınıfı 97, 100, 137
ruhun ölümsüzlüğü 223
ruhun şen şakraklığı 162
rulet oyunu 304, 305, 306
Rus Biçimcileri 12, 13
Rus edebiyat eleştirisi 156
Rus kapitalizmi 301
Rusya'da Kim İyi Yaşar 318

S-Ş

saf algı 53
saf gülme biçimleri 94
saf ilişki 344
saf metin 337
saf nesnesiz sözcükler 343
sahanlık 303
sahici çokseslilik 314
sahte ciddiyet 308

sahte papazlar, piskoposlar veya papalar 240
Sainean, Lazare 81, 82, 148
Saint–Amant 126
Salgınlar (Epidemics) 88
Salieri 141
salonlar 302, 304, 320
Saltykov–Shchedrin 322
samimi temaslar 194, 248, 253
samimi türler 353
sanatçı Dostoyevski 297
sanat–dışı düzyazı söylemi 55
sanatsal düşünce 332
sanatsal düzyazı 42, 43, 44, 55, 61, 210, 219, 232
sanatsal düzyazı biçemi 41
sanatsal düzyazıdaki imge 54
sanatsal edebiyat 248
sanatsal imge 350
sanatsal imgeler dili 237
sanatsal naiflik 178
sanatsal söylem 43
sanatsal temsil 183
sanatsal tür 45
sanatsal yapıtlar 353
sanatsal zaman 311
sanatsal–düzyazı 49
sanatsal–olmayan düzyazı 61
Sand, Georg 273, 137, 212, 288
saray eğlenceleri 122
saray maskeli baloları 123
saray şairleri 122
Sardou, M.A.L. 131
Sarhoşlar Ayini 105
Sarhoşun İncili 105
satir tiyatrosu 244
Satirikon 225, 266
Satrikon 135, 187, 192, 253, 317
Saturae menippeae 224
Satum bayramı 240, 246, 247
saturnaUa 124
Satürn'ün Altın Çağı 192
Satyre Menippee de la vertu du Catholicon d'Espagne 257
Saussure 13, 14, 39, 338
Savaş ve Barış 258
saygısızlığa dayalı küçük düşürme 240
saygısızlık *(profanalion)* 136,239, 247, 282
sayıp dökmeler 292
Scarron 123, 126, 127, 250
Scheidt, Kaspar 84
Schiller 177
Schlegel, Friedrich 140, 187
Schmidt, J.P. 99
Schneegans 150, 158
schwanke (kaba komedi, fars) 49, 97, 108
Scott, Walter 318,320
Second,Jean 86
sefahatçi şairler 126
sefalet doğalcılığı 228, 235, 254, 281, 282
seks alemi 145
Selam Mary 105
sempozyum 118,232, 234, 235, 255
sempozyum literatürü 187
sempozyumcular 217
Seneca 86, 225, 229, 231,265
senin görülmesi 345
senkronik 314
serbest *menippea* 267
serüven 227
serüven kahramanı 210
serüven olay örgüsü 212, 214
serüven öyküsü 215
serüven romanı 215, 210, 211
serüven romanı yazarları 213
serüven ve fantastiklik 254
serüvencilik 215
ses 357
sesbilgisi (phonetics) 176, 338
sesbilim (phonology) 338
Sesculixes 229
sesin 349
sesler 272, 327, 358, 360, 346, 347
sevinç 159
seyahat notlan 319
seyahatnameler 319
Sforza, Lodovico 133
Shakespeare 87, 92, 142, 143, 144, 146, 162, 163,273,286, 287,314
Shato ve Kirillov 245
Shatov 270, 313
Shchedrin, Gogol 350
Shcherba, L.V. 352
Shishmareff, V.F. 158
Shpet, Gustav 43, 44
Sia ammazzalo! (Sana Ölüm!) 243
sibernetik 341

sıcak temas mıntıkası 287
simge 42
simge sistemi 260
simgeciler 65
Simgesel Biçimler Felsefesi (Cassirer) 325
simgesel derinlik 242
simgesel genelleme 286
Simias 220
Simonides'in yapıtları 182
Simplicissimus 252, 318
sınama 227
sınıf kültürünün ciddi yönleri 110
sinkretik 224
sinkrisis 229,255
sinkrisis ve anakrisis 222
sirk 249
sistematik ateizm 151, 152
sitio (susadım) 106
skandal 253, 283, 294, 302, 304, 310
skandal sahneleri 231, 271
skandal ve alaşağı etme 270
skandal–felaket 269, 292
skatoloji edebiyatı 134
skaz 41,44,51, 65
skolastik hakikat 113
skolastik şaklabanlıklar *(facetie)* 124
Skolosky, Prens 212
Slav Kilisesi 72, 74
slogan–sözcükleri 68
Smerdyakov 245
Smimov, A.A. 158
Smollett 51
Societas comardorum 98
Sofistler 222. 223
sofra 109
sofra sohbeti geleneği 109
sokak maskaralıkları 250
sokak türleri 353
sokaklar 233, 246, 321, 303, 322
Sokrates 141, 186, 191, 195, 203, 221, 222, 224, 252, 299
Sokrates imgesi 205,251
Sokrates'in şeytanı 274
Sokratik diyalog 19, 27, 190, 191, 220, 221, 222, 223, 224, 225,229, 235, 237, 251,267, 284,296,314
Sokratik diyaloglar 186, 187. 189, 217
Sokratik ironi 191. 251
Sokratik küçük düşürmeler 191
Soliloquia 231
son kez 313
son şeklini almış olma 230
sona erdirme dürtüsü 198
sonbahar bayramı 100
sonsuzluk 313
sonuçlandırıcı son 297
Sonya 11,283,303
Sophocles 186
Sophron 186
Sophron'un pantomimleri 217, 251
Sorel, Charles 123, 124, 126, 168, 250, 318
sorgulama ruhu 191
sorokoviny 269
Sosisler 122
sosyolojik bir biçembilim 78
sosyo–psikolojik 213
soties 117, 247, 256
Soulié, Frédéric 212, 287, 290, 300
Sovyet edebiyat eleştirisi 158
soylu haydut 232
soyluluk 233
soytarı 113, 291
soytarı cemiyetleri 117
soytarı şöleni 105
soytarıların başı 137
soyunma 95
soyut dilbilimsel öğeler 51
soyut düşünce 333
soyut nesnelcilik 13
soyutluk 174
sövgü ve küfür 350
sövgüler 112. 114, 128
söylem 1, 13, 14, 19, 22, 46, 49, 50, 52, 53. 57, 59, 70
söylem felsefesi 42. 51, 56
söylem iletişimi 353
söylem türleri 365
söylem üretimi 349
söylembilim 14, 15
söylemde biçim ve içerik 33
söylemin diyalojik yönelimi 55
söylemin ezeli diyalojizmi 51
söylemin içsel diyalojikleşmesi 60
söylemin temsili 16
söylemlerin ayrışıp çatışması 19
söylemsel otorite 21
söz (parole) 16, 20, 39, 56, 58, 364, 365
söz *agon*'ları 242

söz akışı 362
söz bütünü 40
söz çeşitliliği 74, 75
söz düelloları 242
söz tipleri 38
söz türleri 15
söz ve dil 40
söz zinciri 362
sözce (*utteratıce)* 1, 15, 39,48, 50, 52, 53, 56, 57, 58, 75, 342, 349, 350, 353,358, 359,360,361,363
sözce dilbilimi 39
sözce faktörleri 342
sözce olarak metin 336
sözce tanıtlamaları 348
sözceleme *(enuntiation)* 1
sözceler 13, 14, 31, 50, 51, 169, 354, 355
sözcenin anlaşılması 346
sözcenin başlıca ve kesin sınırları 346
sözcüğün büyülülüğü 350
sözcüğün iç diyalojizmi 56, 59
sözcük 20, 52, 55, 56, 58, 70, 71, 75, 76, 78, 176, 354, 357, 358, 360, 361
sözcük dağarcığı 68, 176
sözcük ile nesne 52, 53, 54
sözcük temellükü 71
sözcükte bağlamsal sezdirme 71
sözcükte barınan olanaklar ve perspektifler 356
sözdizim 56
sözel metinler 335
sözel tepki 341
sözel veya dilsel bir anlatım 333
sözle nesne 31
sözlük 361
sözün amaçsal çeşitliliği *(raznorecivost)* 72
sözün öznesi 342
Spinoza 161
Spitzer 354
spoudogeloion 186
spoudogeloios (ciddi ciddi gülümseyen) 217
St. John yortusu 95
St. Stephen yortusu 95
Stalin dönemi 31
Stapfer 130, 150
Statuarum Menippearum libri 192
Stavrogin 211, 245,270,276, 279, 284, 311,313
Stavrogina, Varvara Petrovna 270
Stendhal 320, 321, 324
Stepançikovo Köyü 293
Sterne 51, 288
stilize, üslupçu 168
Stoacılar 278
sub specie aeternitcıtis 183
Suç ve Ceza 11, 26, 27, 270, 283, 296, 299, 300, 301
Sue Eugène 212, 287, 290. 300
Sumarokov 265
sunakta yiyip içme 95
Suvorov, A.V. 265
süre (*duration*) 322
Svidrigailov 245, 268, 273, 281, 284, 303
Swift 230
Symposium 252
şair 18,40, 62, 63,64, 75,76
şairin dili 63
şaka 120, 153
şarap 110
Şark 195
şarkı 94
şaşırtmacalar 124, 266, 294
şatafatlı ve soyut 123
şato 319
şehvet düşkünlüğü 160
şen şakraklık 159
şey'le ilişki 357
şeyleri ölü nesnelere çevirme 189
şeylerin göstergeleri 347
şeyleştirici 347
Şeytan ve Rakitin 245
Şeytan: Ivan Fyodorovich'in Kâbusu 284
şeytanlar 110
şiddet 114
şiddet ve otorite 110
şiddetli duygusal tepki 308
şiir 16, 17, 19, 19, 20, 36, 43,49,68
şiir söylemi 232
şiirsel 44, 173
şiirsel biçem 18, 62
şiirsel dil 42, 65
şiirsel dünya 79
şiirsel fenomenler 50
şiirsel olan türler 62
şiirsel söylem 17,45

şiirsel söz 54
şiirsel tür 47, 48
şiirsel türler 17, 18,40,42, 54,61,64, 75
şiirsel türlerin ritmi 76
şiirsellik 174
şimdiden geçmişe 192
şimdiki zaman 218
şişirmecilik (*hyperbolism*) 84
Şklovski 41
şövalye öyküsü eksenli serüven romanı 168
şövalye romanı 123
şövalye romansları 317

T
Tabarins 121
tabu 110
tabut 303
tacir milyoner 309
Tacitus 144
taç giyme töreni 241
tahta çıkarma/tahttan indirme 304, 240, 241,242,246,248, 251,253,311
Tahureau, Jacques 81, 109
taklit 102
tamahkârlık 288
tamalgısal anlama artalanı 58
tamamlanmamışlık 146
tamamlanmışlık 178
Tanrı'nın kütüphanesi 137, 143
tanrıların şöleni 124
tanrısal bir özgürlük 287
Tantsev 294
tarafsız nesneler 12
Tarde, Gustav 352
tarih 217,226
tarihin seyri 317
tarihin tersine çevrilmesi 29
tarihsel bir dünya 327
tarihsel etkileşimler 338
tarihsel gerçeklik 326
tarihsel roman 318, 320
tarihsel yazınbilim 215, 286
tarihsel zaman 321
tarihsel–alegorik yorum 131,132
tarihsel–alegorik yöntem 133, 134, 135, 139
tartışmalar 256
tasımlar 336
taşlama (*diatribe*) 225, 235, 267, 275
taşra 321
taşralı *(bürger)* 84
tavan/taban 312
tefrika roman 212
tehditler 114
tek bir somut dil 339
tek bir uzamsal ve zamansal nokta 313
tek sesli sözcükler 343
tek yönlü ciddiyet 297, 298
tekil anlam 142
tekil düzey 142
teklifsiz konuşma tarzı 248
teklifsiz temas mıntıkası 239, 240, 289
Teles 228
temas mıntıkası 189, 197, 199, 202, 204, 206,218
Temel Bir Açıklama 284
temsil 25,31,325, 331
temsil eden ve temsil edilen zaman 330
temsil edilen dünya 331
temsil edilen söz 219
temsil etme 324
teolojik yapıtlarda komik öğe 120
tepetaklak edilmiş bir dünya 253
tercüme 339
Terence 118
tersyüz edilmiş bir yaşam 238
tersyüz edilmiş bir dünya 272, 293, 308
tersyüz edilmiş kutsal metinler 107
tersyüz etmeler 124
Tertullian 94
teslimiyet 114
teşhir 231
tevazu 114
tezatlar 285
The Castle of Otranto 319
The Second Grandi 169
Thélème 157, 158
Theophrastus 129
Thou, Jacques Auguste de 131
Tıeck 169, 290
Hkhon 284
tin bilimi 338
tin ve ruh 338
Tiraqueau, André 118
tiyatro 126, 141,168,249
tiyatro yazarının sesi 345
tiyatroda diller sistemi 41
Tobias Knouts 172

Todorov, Tzvetan 18, 19, 20
Toledo Konseyi 98
Tolstoy, Leo 18, 20, 54,60, 68, 209, 211, 271, 286, 323, 324, 336, 304, 344
Tolstoy'un romanı 35
Tolstoy'un söylemi 59, 60
Tom Jones 173
toplu ayinler 94
topluca alay etme 301
toplumsal ahlâk 266
toplumsal biçemsel imge 346
toplumsal diller 16, 51
toplumsal diyalog 55
toplumsal egzotiklik 319
toplumsal *heteroglossia* 76
toplumsal mesafeler 317
toplumsal serüven romanı 287, 300
toplumsal sesler 354
toplumsal ütopya 232
toplumsal–ideolojik dil bilinci 73
toplumsal–tarihsel heterojenlik 319
toyluk ve yanılsama 142
tragedya 141, 175
Traité de l'origine des romans 187
trajedi 117, 142, 165, 217, 244, 258
trajedi ve epik 217
trajediyle gülme 27
trajik 173,203,231,235,239
trajik ciddiyet 140
trajik diyalog 251
trajik felsefe 140
trajik *katar sis* 297
trajik mesafe 218
trajik soytarı 276
trajik üçleme 108
trajik zaman 311
trajik/komik 312
Trimalchiones 145
Tristia 91
Trofimovich, Stephan 270, 298
Trubetskoy 338
Truva 179
tuhaf 248
tuhaf çılgınlıklar 294
tuhaf davranışlar 231
tuhaflık 235, 239, 243, 276
tumturaklı söylevler 232
Turgenyev 20, 209, 211, 271, 286, 322, 304
Turlupins 121
tuşlama (*diatribe)* 234
tutarlılık 178
tutkular 230
tutkunun karnavallaşması 288
tüm sözcükler 71
tümce 342
tümce ve sözce 341
tümevarım 347
tür 1, 10, 15,19, 28, 39,66,165, 216
tür dilleri 70
tür edebiyatı 16
tür eleştirisi 167
tür estetiği 215
tür geleneği 236, 256,288, 290
tür kanonu 207
tür kaynakları 264, 268
tür özelliği 172
tür ve olay örgüsü 209
tür ve tarih 17, 19
tür yazınbilimi 218
türler 18, 67, 72, 170, 206
türler hiyerarşisi 85
türlere sızma 256
türlerin karnavallaştırılması 251
türlerin karşılıklı etkileşimi 166
türlerin parodileri 168
türün biçembilimi 34
türün dili 264, 286
türün mantığı 286
Tyana'lı Apollonius' un Yaşamı 236

u-ü

ucubelik (*monstruosité)* 146
uçarılık 289
Ukrayna karnavalesk folkloru 285
ulusal dil 16, 17, 19, 51
ulusal diller 176
ulusal gelenek 177, 178, 180
ulusal *heteroglossia* 72
ulusal kahramanlık geçmişi 177
Urquhart 132
uslamlayıcı akıl 138
Uspensky, Gleb 322
utançsız hakikat 266, 268
uyarıcılar 349
uygunluk 233
uygunsuz beraberlikler 283
uygunsuz birleşmeler 232, 240, 253, 260

uygunsuz davranışlar 114
uygunsuzluk 283
Uysal Biri 259,282
uyumsuz ve parodik 22
uzam 311
uzamda zamanı "görme" 321
uzam–zaman 193, 316
uzlaşma (anlaşma) 362
uzun öyküler *(novella)* 232
üçlü bir gösteri 358
üniter bir ulusal dil 65
üniter dil 45, 46, 47, 48, 76
üniter ve tekil bir dil 75
üst gönderilen 363
üst ve alt 242
üstdil 349
ütopik 280
ütopik boyut 24
ütopik öğe 274
ütopik özgürlük 109
ütopya 236, 254
ütopya romanı 232
ütopyacı bir fantezi 191

V

vaaz 275
vaftiz 94
vahiyler 335
vahşi ve barbar 136
Vaiman, S.T. 159
Valentine, Aziz 102
Valkovsky, Prens 212, 268
Variorum 132
varoluş ve varolmayış 299
Varro 192, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 233, 235, 252, 266, 291
Varrony 283
vasiyetler 106
Venedik 247
Venile adoremus 106
Venite, apotemus (gel de bir şey iç) 106
Verkhovensky 245, 270, 311
Versilov 273, 276, 280, 284, 312
Versuch über den Roman 173
Verville, Béroalde de 81, 109
Verzmen, I.E. 158
Veselovsky, A.N. 105, 112, 113, 156, 157, 158, 163
Viau, Théophile 126
Vidoplyasov 294
Vie de Rabelais 149
Villetard, H. 95
Villey, P. 118
Villon 54
Vinogradov, V. 44, 57, 352, 355
Viret, Pierre 81, 120
Virgil Taklidi 126, 127
Vitarum auctio 229
Vitus, Aziz 107
viva el mueno (yaşasın ölüler) 100
Volket, Johan 359
Voloşinov 1, 12, 356, 341
Voltaire 112, 133, 134, 136, 137, 138, 143, 197, 230, 254, 257, 267, 267, 274, 281, 284,287, 288, 290, 314
Vossler okulu 354
Vremia (Time) 291
Vurduyduymaz Gençler 117
vurgulama sistemi 68
Vygotsky 339, 341, 346

W

Walpole, Horace 319
Wanderjahre 318
Wezel 172
Wieland 172, 173
Wilhelm Meister 172, 173, 249
Windelband 338
Wireker, Nigel 106

X-Y

Xanthippe 190, 252
yabancı bir dil 64
yabancı bir kültürü anlamak 8
yabancı bir sözcük 59
yabancı diller 62
yabancı sözceler 62
yabancı sözcük 60
yabani kahkaha 291
yakınlık mıntıkası 188
yakışıksız konuşmalar 231
yalan 114, 115
yalan ve hakikat 272
yalnızlık türü 278
yanıt 12, 16, 56, 58, 61
yanıt vermeler 349
yanıt yokluğu 364
yanıta açık yönelim 57
yanıtı belirleme 346
yanıtlayıcı 57, 362

yanıtlayıcı anlama 364
yanıtlayıcıhk 358
yanıt–sözcük 56
yanlış ciddiyet 160
yansımanın yansıması 348
yapısalcılık 15, 340
yapıt 15, 16,18.328, 330, 360
yapıt ve yaşam 329
yapıtın eksiksizliği 330
yapıtın yaratıcısı 329
yaratıcı anlama 8
yaratıcı bilinç 175
yaratıcı imge 345
yaratıcı zaman–uzam 329
yaratılan zaman–uzam 328
yaratılanda verili olanın incelenmesi 356
yarı ciddi–yarı komik 186, 187, 188, 191, 193,203, 204,217,218,219, 220, 246, 251,272,276
yarı–dolaysız anlatım 356, 357
yaratıcı edebiyat *(imaginative literatüre)* 173
yasaklamalar 114
yasal metinler ve kanunlar 106
yaşam ve günah çıkarma 215
yaşam ve ölüm 24, 253
yaşam ve ölüm sorunlan 110
yaşama teğet konum 307
yaşamda birleştirme 307
yaşamın dışına itilmiş bir yaşam 306
yaşamın düzenlenmesi 91
yaşamın geçici mahiyeti 110
yaşamın ve ölümün düzenlenmesi 87
yaşamlanmızın ikamesi 199
yaşayan şimdi 218
yaşlılık 110
yatak odası 320, 321, 304
yavanlaşmış gülme 140
yazar 30, 31, 329, 332, 342, 344, 351, 352
yazar imgesi 31, 331, 332, 342, 343, 351,352
yazar imgesinin yazan 193
yazar tipleri 336
yazarın dilinin ve sözünün bireyselliği 40
Yazarın Günlüğü 233
yazarla kahramanı 9
yazarlar 327
yazarlık 355
yazar–yaratıcı 328, 330, 331
yazı dili 72
yazıtbilim 350
yazıtlar 327
yeme 145
yeme ve içmeye ilişkin imgeler 84
yemek odaları 304
yeni bir seyirde yola koyulmak 317
yeni mıntıka 175
yeni söz 298
yeni tarihsel bilinç 123
yeniden doğuş 279
yeniden üretilebilirlik 366
yeniden üretim 339
yenileme pathosu 299
yenilenme 332
yenilenme, büyüme ve bolluk 119
yenilgide zafer 295
Yeniyetme 273
yeraltı insanı 259
Yeraltından Nallar 259, 268, 282
yerel pagan ayinleri 97
yergi 50, 64, 83, 158, 284
yergi tiyatrosu 141
yergi ve iğneleme 247
yergici 160
yergisel alay (istihza) 84
yerici 248
yerinde oyunbazlık 120
yerinden kıpırdatılamaz 104
yerleşik iktidar 119
yeryüzü 252, 253, 272, 282
yeryüzündeki cennet 277
yeryüzünden ölüler diyarına 192
Yevgeni Onegin 18
yıkıcı gülme 147
yılan 145
Yılbaşı 95
yineleme 14
yinelenemez metin 340
yiyecek 110
yol 317, 318
yol kronotopu 30, 316, 317, 325
yol ve karşılaşma 318
yollar 246
yolun özgüllüğü 319
yorum 335
yorum ve değerlendirmedeki dogmatizm 328

yönetenlerin yasaları 335
yukarı 302
yukarıdakini aşağı kaydırma 102
Yunan romanı 187, 207,225
Yunan Sofist romanı 319
Yunan ve Roma meydanları 323
yurtdışındaki Ruslar 304
Yury Miloslavsky 318
yutkunma 145
yücelik ve soyluluk 312
yüceltmede alaşağı etme 295
yüksek edebiyat *(belles lettres)* 86, 92, 141, 155, 166, 168, 184
yüksek edebiyatta ciddiyet 87
yüksek otorite simgeleriyle oynanma 242
yüksek türler 184, 185
yükselme ve düşüşler 124
yükseltilmeler 294
zaferde yenilgi 295

Z

Zagoski 318
Zaide 187
zaman 26, 102
Zaman 267
zaman hiyerarşisi 185
zaman öğesi 110
zaman ve mekan 27, 28, 29, 275, 315, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 331, 332
zamandaş 25, 183, 184, 185, 188, 189, 190, 194, 196, 207, 330
zamandaş yaşam 186
zaman–değer 179, 219
zaman–değer düzlemi 178
zamanın dilde yansıtılması 325
zamanın mekanlaştırılması 26
zamanlar hiyerarşisi 191, 196
zamansal ilişkiler 333
zaman–uzamsal değerler 316
zarafet ve mükemmellik 128
zaten bilinen 55
zayıflık 114
Zeitblom 298
zekâ 267
Zerdüşt 90
Zevklilik Tapınağı 137
Zhdanov, I.N. 105
Zhukovsky 346
Zirmunskij, V.M. 35
zıt birleşimler 260
zıt değerler 293
zıt değerler barındırma 235
zıt değerlilik 283, 312
zıt imge çiftleri 253
zıt kavramlar 232
ziyafet 137, 145, 261
Zosima Baba 271