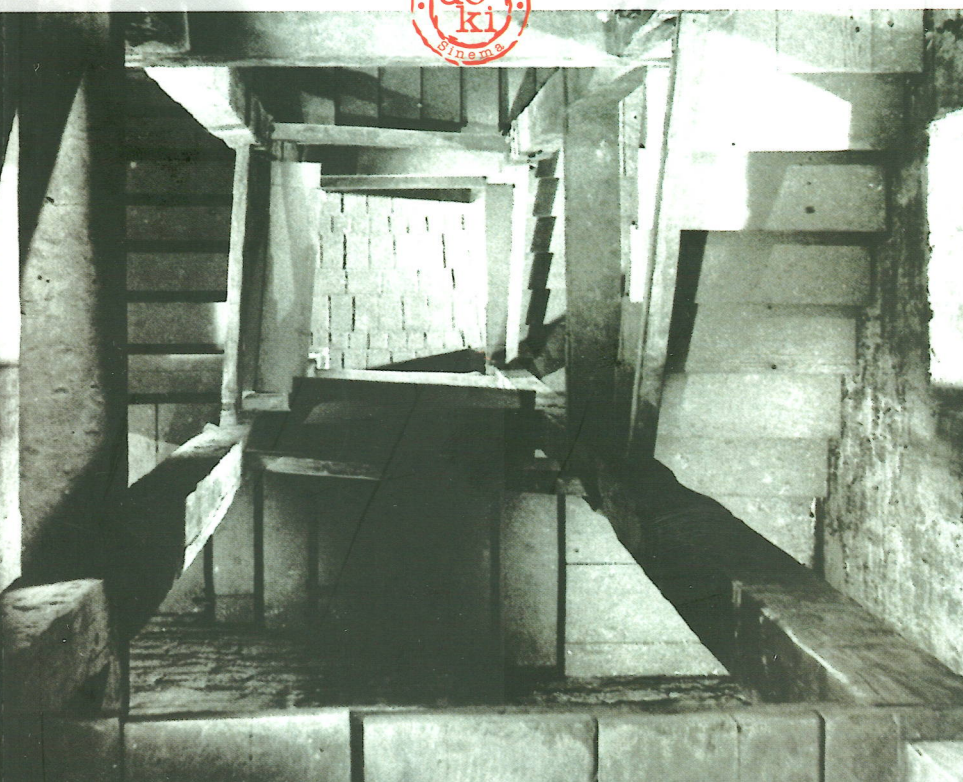
SEYMOUR CHATMAN

Öykü ve Söylem

Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı

Story and Discourse
Narrative Structure in Fiction and Film

Çeviren: Özgür Yaren



Seymour Chatman (1928), Amerikalı film ve edebiyat eleştirmeni ve Berkeley, California Üniversitesi'nden emekli retorik profesörü. Amerikan anlatı kuramının en önemli figürlerinden ve bu ekolün yapısalcı ya da "klasik" dalının önde giden temsilcilerinden biri olarak değerlendiriliyor. *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (1978) adlı çalışmasının yanı sıra, birçok dile çevrilen yapıtları arasında *The Later Style of Henry James* (1972), *Michelangelo Antonioni, or, the Surface of the World* (1986), *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (1990) ve Paul Duncan ile yazdığı *Michelangelo Antonioni: The Complete Films* (2004) adlı çalışmaları bulunuyor.

Özgür Yaren, 1995 yılında Samsun Anadolu Lisesi'ni bitirdi. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesinden mezun olduktan sonra, aynı okulda yüksek lisansını *Devrim Sonrası İran Sineması* üzerine, doktorasını *Avrupa Göçmen Sineması** üzerine yaptı. *Trik Trak* isimli kısa filmle 1999'da Ankara Uluslararası Film Festivalinde ödül aldı. Kısa bir süre TRT'de yapım asistanı, Ankara Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olarak çalıştı. Halen Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim elemanı olarak görev yapıyor.

**Altyazılı Rüyalar* (2008), Ankara: De Ki Basım Yayım

Seymour Chatman

ÖYKÜ VE SÖYLEM

Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı

Story and Discourse:

Narrative Structure in Fiction and Film

Çeviren:

Özgür Yaren

de ki Sinema

De Ki / 40

Öykü ve Söylem:
Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı
(Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film)

Seymour Chatman

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2008
© Cornell University Press, 1978
5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

İngilizce'den Çeviren: Özgür Yaren
Yayına Hazırlayan: Sinem Umman
Teknik Hazırlık: Binali Mansur
Kapak Tasarımı: İLEF Reklâm Atölyesi
Kapak Resmi: Alfred Hitchcock'un *Vertigo* (1958) filminden bir ayrıntı.

Baskı: Cantekin Matbaası (0 312 384 3435)
Birinci Baskı: Nisan 2009 (1100 Adet)

ISBN: 978-9944-492-43-0
Bandrol Seri No Aralığı:
SKB-VOE 622686'dan, SKB-VOE 623785'e kadar.



De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
İlkyerleşim Mahallesi, 1938 Sokak, Güzel Sıla Sitesi, B Blok No: 8
OSTİM-BATIKENT/ANKARA
Tel-Fax: + 90 312 386 27 58

bilgi@deki.com.tr • www.deki.com.tr

İçindekiler

1 *Giriş* 13
Anlatı ve Kuram 15
Bir Anlatı Kuramının Öğeleri 17
Anlatı Göstergebilimsel bir Yapı mıdır? 20
Ortaya Konuluş ve Fiziksel Nesne 23
Anlatısal Çıkarım, Seçme ve Tutarlılık 24
Anlatı Yapısının bir Taslağı 27
Bir Karikatür Bandı Örneği 31
"Okumak" ve "Okuma Yapmak" 37

2 *ÖYKÜ: Olaylar* 39
Ardışıklık, Olumsallık, Nedensellik 41
Gerçekgibilik ve Güdülenme 44
Çekirdekler ve Uydular 48
Öyküler ve Antiöyküler 51
Geciktirim ve Sürpriz 54
Zaman ve Olay Örgüsü 57
Sıralama, Süre ve Sıklık 58
Zaman Ayrımları Nasıl Ortaya Koyulur 73
Anlatı Makroyapısı ve Olay Örgüsü Tipolojisi 77

3 *ÖYKÜ: Varlıklar* 89
Öykü Uzamı ve Söylem Uzamı 89
Sinemasal Anlatıda Öykü Uzamı 90
Sözlü Anlatıda Öykü Uzamı 94
Öykü Varlıkları: Karakter 99
Aristo'nun Karakter Kuramı 100
Biçimci ve Yapısalcı Karakter Anlayışları 102
Karakter üzerine Todorov ve Barthes 105
Karakterler Açık Yapılar mıdır, Kapalı Yapılar mı? 108

Açık bir Karakter Kuramına Doğru 111
Karakter: Bir Karakteristik Özellik Paradigması 117
Karakter Türleri 123
A. C. Bradley ve Karakter Analizi 125
Zaman/Uzam 129

4 *SÖYLEM: Anlatılmamış Öyküler* **137**
Gerçek Yazar, Ben Anlatıcı, Anlatıcı, Gerçek Okur, İma Edilen Okur, Muhatap 138
Bakış Açısı ve Bakış Açısının Anlatı Sesiyle İlişkisi 142
Sinemada Bakış Açısı 148
Anlatıcıların ve Karakterlerin Söz Edimleri 151
"Anlatılmamış" Temsilin Genel İlkeleri 155
Anlatılmamış Kayıtlar: Yazılı Tipler 158
Saf Konuşma Kayıtları 162
Kendi Kendine Konuşma 166
Düşünce Kayıtları: Doğrudan Serbest Biçem = İç Monolog 169
Bilinç Akışı = Serbest Çağrışım 174
Sinemada İç Monolog 181

5 *SÖYLEM: Örtük Anlatıcılara karşı Açık Anlatıcılar* **183**
Örtük Anlatıcılar 184
Dolaylı Etiketlenmiş ve Serbest Biçem 185
Anlatısal Amaçlar Doğrultusunda Cümlelerin Yönlendirilmesi: Varsayım Örneği 195
Anlatı Aktarımında Yetki Sınırlaması 197
Değişken Sınırlı Erişime karşı Her şeyi Bilen Zihinsel Erişim 201
Açık Anlatı: Zaman/Uzam Betimlemeleri 204
Açık Anlatı: Zamansal Özetler 207
Karakterlerin Düşünmediklerine ve Yapmadıklarına İlişkin Raporlar 210
Ethos ve Yorum 211
Yorumlama 213
Örtük Yorumlama: İronik Anlatıcı ve Güvenilmez Anlatıcı 213
Öykü Üzerinde Yorumlama: Anlamlandırma 221
Öyküdeki Yorumlama: Yargılama 225
Öyküdeki Yorumlama: Genelleme 227
Söylemde Yorumlama 231
Muhatap 235

SONUÇ **245**
Dizin 250
Türkçe – İngilizce Kavram Karşılıkları 256

Çevirmenin Önsözü

Seymour Chatman, alanında referans haline gelmiş *Story and Discourse* adlı kitabı yazalı otuz yıldan fazla zaman geçmiş. Ancak onun kullandığı, birçoğu çok daha önceleri de kullanılan edebiyat kuramı ve sinemaya ilişkin teknik kavramların Türkçe karşılıkları hala oturmuş değil. Bu nedenle her kaynakta farklı karşılık buluyorlar. Bu karşılıklar da her nedense büyük ölçüde yeniden yarattığımız "öz Türkçe" paradigması içinde türetilen, saydam (anlamını çağrıştırmayan) sözcükler oluyor. Belki de on birinci yüzyılda at binip kılıç kuşanan atalarımızın roman okumadıklarını ya da film seyretmediklerini hatırlayıp, bu alanlardaki kavramlara önereceğimiz karşılığın kulağa Çağatayca gibi gelmesi zorunluluğunu bir kenara atmalıyız. Sizleri bilmem ama ben ne zaman 'almaç' lafını duysam, aklıma kamera değil, önceki cümledeki adamların heybesinde saklı tuhaf aletler geliyor. Buna rağmen birçok kavrama '-sel', '-sal' ekleriyle türetilmiş karşılıklar önerdiğimi (edimsel, deyimsel vb) ancak zorlama bir "arılıkla" kendimi kısıtlamayıp, dilimizin 'muhatap', 'tezahür' gibi 'olanaklarını' da doya doya kullandığımı belirtmeliyim. Bu tartışma bir yana, okura kolaylık sağlaması için elinizdeki çeviride dilimizde karşılığı oturmamış kavramların orjinalleriyle, kullanılan karşılıkların verildiği bir kavram indeksi yer alıyor.

Chatman'in kuramı sıklıkla anlatısal ya da sinemasal gramerle doğal dilin grameri arasında koşutluk arıyor. Doğal dildeki belli kullanımların, özellikle de zaman kiplerinin kullanımından yola çıkarak anlatı gramerine ilişkin çıkarımlarda bulunuyor. Chatman'in İngilizce'nin gramer yapısına dayanarak kurduğu bu ilişkiyi dilimize olduğu gibi çevirmek pek olası değil. Çünkü İngilizce ve Türkçe'nin örneğin zaman kipleriyle ilgili birbiriyle tamamen örtüşmeyen farklı olanakları var. Bu nedenle Chatman'in kuramını Türkçe'ye çevirmek yerine

Türkçe için yeniden düzenlemek belki de daha anlamlı olurdu. Ancak bu görev çevirmenin sorumluluk alanını aşıyor.

Bir alıntı içinde 'ç.n.' notu olmayan bir köşeli paranteze rastlarsanız, içeriğinin bu kitabın orjinal yazarına ait olduğundan emin olabilirsiniz. Ancak yukarıda bahsettiğim çeviri/uyarlama sorunları nedeniyle metinde zaman zaman çevirmenin notlarına da rastlayacaksınız. Bu nedenle doğrudan yazara ait metinler içinde yer alan ve tabii 'ç.n.' kısaltmasıyla başlayan köşeli parantezlerle zaman zaman metne müdahale etmekten kaçınamadığımı ama bunun zorunluluktan ötürü olduğunu belirtmem gerekiyor.

Özgür Yaren
Van

Önsöz

Fransızlar son zamanlarda edindikleri etimolojik coşkularıyla, anlatı yapısı çalışmaları için *narratologie* sözünü icat ettiler. Anglo-Amerikan entelektüel topluluğu ise belki de haklı nedenlerle, *–oloji* takısının olur olmadık yerlerde kullanılmasına şüpheyle yaklaşıyordu. Yine de bu adlandırmanın sorgulanabilirliğiyle konunun geçerliliği birbirine karıştırılmamalıdır. Kütüphaneler İngilizcede yazılmış belirli türler, sözgelimi romanlar, epikler, kısa öyküler, masallar, fabllar, vs üzerine yapılan çalışmalarla dolup taşsa da genel olarak anlatı konusunda çok az kitap bulunur. Türsel farklılıkların analizinin ötesinde genl olarak anlatının *kendi içinde* ne olduğunun saptanması yatar. Edebiyat eleştirmenleri sözlü ortamı özellikle ve fazlasıyla dikkate alma eğilimindedirler. Oysa onlar da gündelik yaşantılarında filmler, karikatür bantları, resimler, heykeller, dans hareketleri ve müzik yoluyla öyküler tüketirler. Bu farklı yapılar arasında bir ortak payda olmalıdır, yoksa "Uyuyan Güzel"in filme, baleye ya da bir mim gösterisine dönüşebilmesini açıklayamayız.

Bana göre bu sorunları en ilgi çekici biçimde ele alan, Aristocu gelenekten gelen düalist ve yapısalcı yaklaşımdır. Ben, Roland Barthes, Tzvetan Todorov ve Gérard Genette gibi Fransız yapısalcıları takip ederek kafamda *ne* ve *hangi yolla* sorularını oturtuyorum. Anlatının *ne*'si, onun 'öykü'südür, *yol*'u ise onun 'söylem'i. Birinci bölüm argümanımın özet halindeki açıklamasını ve varsayımlarını içeriyor. İkinci ve üçüncü bölümler, 'öykü'nün bileşenlerine, olaylara ve varlıklara (karakter ve zaman/uzam) odaklanıyor; Dördüncü ve beşinci bölümler 'söylem'i, öykünün aktarılmasında kullanılan yolları ele alıyor. Kitabı düzenlerken sadece iki ana grubun sıralamasında keyfi davrandım. Söylemle başlayıp öyküyle bitirmek de mümkündü ancak anlatının kuramsallaştırılması tarihini daha iyi yansıttığını düşündüğüm için, bu düzenlemenin tersini seçtim (kuramsal tarihle doğrudan ilgilenmek istediğim için değil; konunun

tarihsel boyutuna sadece argümanım için geri plan olarak, asgari düzeyde eğilebilirdim). Ancak okuyucuya kendi bölümlerini seçip istediği sırayla okuması gibi popüler bir seçeneği istesem de önere-meyeceğim. Parçalarının bir anlam ifade edebilmesi için, ne pahasına olursa olsun, kuram bir bütün olarak okunmalı.

Bir kuramı okumak, onu yazmak kadar zordur. Kuram, titiz, katı ve sıkıcıdır. Yine de ben elimden geldiğince onu canlı tutabilmek, ayrımlarını kafa karıştırıcı olmadan kışkırtıcı kılabilmek için uğraştım ve hepsinin de ötesinde uygulanabilirliğini değerlendirmek ve göstermek için mümkün olan her yerde örneklerden alıntılar yaptım. Kitabın yazım aşamasında bazen örnek önce gelip ayrımı berraklaştırdı. Sanat, kuramın kuramının dile getirdiklerini belgeleyerek yardım etti bana. Sözgelimi dolaylı serbest edebi biçemin olumlu ve olumsuz yanları hakkında yazarken, akademik düzyazıya bir parça Joseph Conrad alaycılığı karıştırmak okumayı kolaylaştırır. Bu arada kitabı satın alınabilir ve okunabilir sınırlarda tutabilmek için birçok hoş ve zor bulunan örneği elemek zorunda kaldım.

Bu çalışmayla ilgili en çok denge ve amaç sorunlarını yaşadım. Neden tam bu kadar kuramı (daha fazlasını değil) ortaya koyduğumu açıklamak durumundayım. İlk amacım elimden geldiğince açık bir şekilde öykü-söylem dikotomisinin sınıflandırma meselesini çözmek ve konunun başkalarının ve kendimin aklına getirdiklerini ortaya koymak oldu. Bu nedenle edebiyat üzerine çalışan akademisyenleri ilgilendiren, anlatıya ilişkin birçok başlığı dışarıda bıraktım. Buluş, mimesis, türlerin tarihsel gelişimi, anlatıların, edebiyatın diğer boyutlarıyla, antropolojiyle, felsefeyle, dilbilimle ve psikolojiyle olan ilişkileri gibi başlıklar böylece dışarıda kaldı. Çünkü anlatıya bir kenarından değen her ilginç konuyu tek bir cilt altında toplamak mümkün değildi ve belki de onlardan bahsetmemek, bahsedip de asıl tartışmayla ilişkilendirmemekten daha iyiydi. "Anlatı Nedir?" sorusuna makul ve modern bir karşılık öneriyorum. "Anlatının gerekli ve yardımcı bileşenleri nelerdir ve bunlar aralarında nasıl bir ilişki kurarlar?" Ancak anlatıda yer alabilecek her şeyi hesaba katmak istemiyorum (buna gücüm de yetmezdi zaten). Ben içerikten çok biçimle ya da bir biçim olarak ortaya konulabilen içerikle ilgileniyorum. Benim asıl nesnem *anlatı* biçimidir, sözel nüans, grafik tasarım, bale adımları gibi anlatıların yüzey formu değil. Biçem, üslup ya da stil, bu anlamda ortamın dokusu, etkileyicidir ve çalışmamı okuyanlar bunun üzerinde çok zaman harcadığımı bilirler. Yine de biçemsel detaylarla ancak

kendilerinden daha geniş, daha soyut anlatısal hareketlere katıldıkları ya da onları açığa çıkardıkları ölçüde ilgileniyorum.

Anlatı yapısıyla ilgili başlıkların bana özellikle çarpıcı, tartışmalı ya da zor gelenleri üzerine odaklandım. Eleştirel tartışmalarda "bakış açısı", "bilinç akışı", "anlatının sesi", "üçüncü kişi anlatımı" gibi kavramlar çok sık suistimal edilirler. Terminolojiyi açıklarken, eleştirel kavramları mümkün olduğunca uygulanabilir ve tutarlı olarak tanımlayabilmeyi, ancak sıkıntılı konuları, avangard öyküleri, konunun sınırları olarak değerlendirmeyi umuyorum.

Kuram dediğiniz şey aslında meta eleştiri olduğundan, hiç çekinmeksizin Wayne Booth, Mikhail Bakhtin, Barthes, Genette, Todorov gibi eleştirmenlerin ve kuramcıların yazılarından oldukça büyük boyutlarda alıntılar yaptım. Amacım polemikleştirmek değil en güçlü kavrayışları, Anglo-Amerikan, Rus ve Fransız anlayışlarını sentezlemekti. Belirli bir ekolü savunmadım. Beni ilgilendiren, sanatçıların ve seyircilerin olduğu kadar kuramcıların ve eleştirmenlerin pratiği (davranışları diyesim geliyor) idi.

Son olarak özel bir nedenle ilgilendiğim sanılabilecek kadar çok alıntı yaptığım belli bir öyküden, James Joyce'un "Eveline"inden bahsetmek istiyorum. Elbette bu öyküyle aramda bir tür aşk ilişkisi var: Eveline, benim anlatı kuramıyla ilgilenmeye ilk cüret edişimin; Roland Barthes'in 1966'da geliştirdiği fazlasıyla detaylı tekniği uyguladığım nesnesidir. Ancak bu öyküye karşı süren ilgim, duygusal olmaktan daha fazlasıydı. Bu öyküyle karşılaşmalarımın tarihini izleyerek, kuramsal merakın bazı analitik katmanlarını ortaya çıkartabildim. Yeni bir materyalle muhtemelen gerçekleşmeyecek bir durumdu bu. Dahası orjinal makaleyi bu kitapla karşılaştıran Fransızca bilmeyen okurlar, *narratolojist*'ler arasında benzer gelişmeler bulabilir. Her durumda, aksi belirtilmedikçe çeviriler bana aittir.

Nazik eleştirileri ve tavsiyeleri nedeniyle Zelda ve Julian Boyd'u, Eric Rabkin, Jonathan Culler, Bernhard Kendler, Barbara Herrnstein Smith, Susan Suleiman ve Thomas Sloane'u burada anmak isterim. Bu çalışmanın son müsveddesini okumasalar da Robert Alter, Robert Bell, Christine Brooke-Rose, Alain Cohen, Umberto Eco, Paolo Fabbri, Marilyn Fabe, Stanley Fish, Gérard Genette, Stephen Heath, Brian Henderson, Frederic Jameson, Ronald Levaco, Samuel Levin, Louis Marin, Christian Metz, Bruce Morrissette, Ralph Rader, Alain Robbe-Grillet, Robert Scholes, Tzvetan Todorov'dan ve Boulder, Colorado, 1977 Estetik Yaz Enstitüsü, Irvine, California, 1977 Eleştiri Okulu katılımcılarından

çok şey öğrendim. Roland Barthes'in çalışmaları benim için özel bir ilham kaynağı oldu.

Berkeley, California Üniversitesi Araştırma Komitesi'ne, bu kitabın yazım aşamasında sağladıkları finansal destek nedeniyle minnetarım. Judith Bloch ve Margaret Ganahl, kitabın hazırlanmasında paha biçilmez yardımlarda bulundular.

Bana daha önce yayınlanmış materyalleri kullanma izni veren editör ve yayıncılara da teşekkürlerimi bildirmek isterim. 2. Bölümün bazı kısımları, *L'Esprit Créateur*, 14(1974)'de "Genette'de Zaman İlişkileri Analizi" adıyla; 1. Bölümün bazı kısımları *New Literary History*, 6 (1975)'de "Bir Anlatı Kuramına Doğru" adıyla; 4. Bölümün bazı kısımları *Poetica*, 1 (1974)'de "Kurmaca ve Sinemada Anlatı ve Bakış Açısı" adıyla yayınlanmıştı. 5. Bölümün bazı kısımları ise Roger Fowler'in editörlüğünde yayınlanan *Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics* (c) Basil Blackwell 1975 (Edebiyatta Biçim ve Yapı: Yeni Biçembilimde Metinler) kitabında "Anlatı İletiminin Yapısı" adıyla yer almıştı. Bu son yazı Cornell University Press ve Basil Blackwell'in izniyle kullanıldı.

Seymour Chatman
Berkeley,California

1 Giriş

'Başından başlayın' diye buyurdu kral
tüm vakarıyla, 've sonuna varana dek
gidin: Sonra durun'.
Lewis Carroll,
Alice Harikalar Diyarında

Bir kavram türettiğinizde gerçek bir türe işaret etsin,
ve kesin bir farklılığa; aksi halde boş ve anlamsız
laf kalabalığından başka bir şey elde edemezsiniz.
Aristo,
Retorik

Edebiyat kuramlarının –ve daha geniş bir anlamda şiirin- birçok acil ihtiyacının arasında anlatı yapısının, öykü anlatımının ögelerinin, bunların kombinasyonlarının ve dolaşımlarının makul bir açıklaması yer alır. Bu görev Aristotales tarafından betimlenmiştir ancak onun yaptığı sadece görevi betimlemektir, daha fazlası değil. *Poetika* yanıtladığından daha çok soruyu açığa çıkarır. Henry James, Percy Lubbock, Wayne Booth gibi isimleri anarak, anlatı üzerine çalışmalarda belirgin bir biçimde kendini gösteren Anglo-Amerikan ekolünden söz edilebilir. Son zamanlarda Rusya ve Fransa'da yapılan bir yığın çalışma ise daha az bilinse de büyük önem taşır.

Rus Biçimci geleneği, özellikle Vladimir Propp'un çalışması halk masalları[1], mitler, *romans policiers* (polisiye roman) gibi basit anlatılara vurgu yapar. Ancak modern kurmaca anlatılar, yapıya yeni karmaşıklıklar katar. Kuşkusuz birçok modern anlatıda Rus

---

[1] **Türkçesi için bkz. *Masalın Biçimbilimi*, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, BSF yayınları [ç.n.]** *Morfologia Skazi* (Leningrad, 1928), İngilizce çevirisi için Laurence Scott, *The Morphology of the Folktale*, (Austin, 1970). Propp'un analizinin özetlendiği bir makale için bkz. "Les Transformations des contes fantastiques," *Théorie de la littérature*, ed. Tzvetan Todorov (Paris, 1966), s. 234-262; ayrıca Claude Bremond, "Le message narratif," *Communications*, 4 (1964), 4-10.

masallarında rastlanan olay örgüsünün katı homojenliği ve karakter sunumunun basitliği, tipik olarak yer almaz. Yine de bu sorgulamalardan, özellikle olay örgüsü kuramı ve anlatı yapısını onun salt belirtilerinden, dilbiliminden ve başka yönlerinden ayırmanın gerekliliği konusunda çok şey öğrenilebilir. Bu sorgulamaların belli dezavantajlarını, özellikle sınıflandırmacı indirgemeciliğini de dikkate almak gerekir. Her şeyi göz önünde tutarak soralım, uygulanabilir ve modern bir anlatı kuramını ne oluşturur?[2]

---

[2] Rus Biçimcilerinin metinleri üzerinde en geniş derleme, yakın zamanda yayınlanmış Almanca bir çeviri olan iki ciltlik *Texte der Russischen Formalisten*, ed. Juri Striedter (Munich, 1969) adlı yapıttır. Daha küçük ölçekli bir derlemenin Fransızca çevirisini Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature* (Paris, 1966) başlığı altında yapmıştır. Bu derleme Jakobson'un toparlayıcı önsözü ve Todorov'un giriş yazısıyla birlikte Eichenbaum, Shklovsky, Jakobson, Vinogradov, Tynianov, Brik ve Propp'un önemli metinlerini kapsar. Bu metnin Türkçesi için bkz. ***Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, YKY. [ç.n.]** Ayrıca bkz. Lee Lemon ve Marion Reis'in daha küçük bir derlemesi *Russian Formalist Criticism*, (Lincoln, Neb., 1965), L. Matejka ve K. Pormorska'nın derlemesi *Readings in Rusian Poetics*, (Cambridge, Mas., 1971) ve L. Matejka ve I. Titunik'in derlemesi *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (Cambridge, Mas., 1976).

Fransız Yapısalcıların bu konuyla ilgili sayısız çalışması vardır. Aşağıda sadece bir seçkiye yer verdim: Claude Lévi Strauss, "La structure et la forme", Propp'un İtalyanca çevirisinde; *Morphologia della fiaba*, ed. Gian Bravo (Turin, 1966); Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris,1958); Claude Bremond, "Le Message narratif," *Communications*, 4 (1964), 4-32, ve "La Logique des possibles narratifs," *Communications*, 8 (1966), 60-76, her iki makale de Bremond'da mevcut; *Logique du récit* (Paris, 1973); Roland Barthes, "Introduction a l'analyse structurale des récits,"*Communications*, 8 (1966), 1-27, İngilizce çevirisi için; Lionel Duisit, *New Literary History* (1975), 237-272; A.-J. Greimas, *Sémantique structurale* (Paris, 1966); Gérard Genette, "Frontieres du récit," *Communications*, 7 (1966),152-163, ve özellikle "Discours du récit," *Figures* III (Paris, 1972), 67-282 (Cornell Üniversitesi tarafından İngilizce çevirisi yayınlanacak), **bkz: *Narrative Discourse*, çev. Jane E. Lewin, Cornell UP (1983) [ç.n.]**; benim çalışmam üzerinde büyük bir etkisi olan Tzvetan Todorov, "Les Catégories du récit littéraire," *Communications*, 8 (1966), 125-151, *Littérature et signification* (Paris, 1967), "Poétique," ed. Oswald Ducrot, *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Paris,1968), s. 99-166, "Structural Analysis of Narrative," *Novel*, 3 (Güz 1969),70-76, ve *Grammaire du Décameron* (The Hague, 1970); Christian Metz, "Remarques pour une phénoménologie du narratif," *Essais sur la signification au cinéma* ,I (Paris, 1968) s. 25-35 içinde, bu kitabın İngilizce çevirisi için *Film Language*, çev. Michael Taylor (New York, 1974), s. 16-30; ve Roland Barthes, S/Z, İngilizce çevirisi için çev. Richard Miller (New York, 1974). **Türkçe çevirisi için bkz. S/Z, çev. Sündüz Öztürk Kasar, YKY, (1996) [ç.n.]**

Almanya ve Hollanda'da bir semiyoloji ekolü, modern dilbiliminin prosedürlerini cümlenin ötesine geçerek daha büyük söylem birimlerine genişletmeye girişirler ve anlatı analizine "metin grameri" bakış açısıyla yaklaşırlar.Bkz. Teun Van Dijk, Some Aspects of Text Grammars (The Hague, 1972), bu çalışma son derece zengin bir bibliygrafi içerir. Ayrıca bkz. Van Dijk'in dergisi *Poetics*.

Başlangıç için mevcut kuramın kavradığı biçimle, genel olarak edebiyat ve sanat kavramlarını kısaca tarif edelim.

Anlatı ve Kuram

Biçimciler ve yapısalcılar edebiyat kuramının konusunun edebi metnin kendisi değil –Roman Jakobson'un deyimiyle- "edebiliği" olduğunu ileri sürerler. Kuram için sorun (edebiyat eleştirisinde olduğu gibi) "*Machbet*'i mükemmel yapan nedir?" değil "Bu yapıtı trajedi yapan nedir?" sorusuyla açıklanır. Tzvetan Todorov'un sözleri bu durumun iyi bir özetini sunar:

> Edebiyat kuramı [poetika, *poétique*] edebi yapıtların betimlemesine her bilim dalının olduğu kadar uzaktır. Ancak betimlemek için saptamak gerektiğinden belli kuramsal öncüller temelinde, araştırma konusunun makul bir sunumu yapılır. Zira bilimsel bir çalışmayı sunmak, betimlenen nesnenin deneyimlenmesinden sonra kuramsal öncüllerin kendilerini tartışmak ve dönüştürmek demektir. Betimleme edebiyatta makul bir özet anlamına gelir; nesnenin temel esasları ihmal edilmeden, hatta daha da vurgulanarak yapılmalıdır. Betimleme kendi düzeninin mantıksal ilkelerini gizlemek yerine sergileyen bir açıklamadır. Bu anlamda herhangi bir çalışma kendisinin mümkün olan en iyi betimlemesidir: en ayrıntılı biçimde kendi içinde yer alır. Eğer betimlemeyle tatmin olamıyorsak bunun nedeni doktrinimizin çok farklı olmasıdır.
>
> Zamanımızda edebi yapıtın betimlenme teknikleri giderek daha da mükemmelleştiler. Örneğin bir şiirin tüm kurucu ve ilgili ögeleri tanımlanıyor, daha sonra bunların tavrı ortaya konuluyor, nihayet aynı şiirin anlamına daha iyi nüfuz edebilmemizi sağlayan yeni bir sunum yapılıyor. Ancak bir yapıtın betimlemesi asla kendi öncüllerimizi değiştirmemize yol açamaz, sadece onları örnekleyebilir.
>
> Edebiyat kuramcısının ["poetikçi"] prosedürü ise oldukça farklıdır. Kuramcı bir şiiri analiz ederse, bunu kendi öncüllerini örneklemek için değil (öyleyse bile bunu bir kereliğine, bilgilendirme amaçlı yapar) bu analizin temelini oluşturan öncülleri doğrulayan ya da değiştiren sonuçlar elde etmek için yapar. Başka bir deyişle edebiyat kuramının nesnesi yapıtlar değil ede-

---

Amerika'da bu gelişmeleri ele alan iki kitap yazıldı. İlki Robert Scholes, *Structuralism in Literature: An Introduction* (New Haven, 1974), ve diğeri Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca, N.Y., 1975). Gerald Prince, *A Grammar of Stories* (The Hague, 1973)'de Chomsky'nin satırları arasındaki "öyküleri" biçimlendirmeye girişti. Bu konuda daha önceki görüşlerim için bkz. "New Ways of Narrative Analysis," *Language and Style*, 2 (1968), 3-36, ve "The Structure of Fiction," *University Review*, 37 (1971), 199-214.

bi söylemdir ve edebiyat kuramının yeri her tür için ayrıca yapılanması gereken diğer söylem bilimlerinin arasındadır.

Edebiyat kuramı kendi özel ve birbirinden farklı amaçları için edebiyattan kaçınamaz; aynı zamanda bu amaca ulaşabilmek için somut yapıtın ötesine geçer.[3]

Bu görüşe göre edebiyat kuramı edebiyatın doğasını araştırır. Herhangi bir edebi yapıtın değerlendirilmesi ya da betimlenmesiyle kendi uğruna ilgilenmez. Edebiyat eleştirisi değil, eleştirinin belirli verilerinin incelemesidir. René Wellek ve Austin Warren'in vurguladığı gibi "bir metodlar sistemidir".[4]

Modern dilbilim gibi edebiyat kuramı da bildik ampirik yaklaşım yerine rasyonalist ve tümdengelimci bir yaklaşım sergileyebilir. Kuram, tanımlamaların keşfedilmek yerine yapıldığını, edebi kavramların tümdengeliminin, tümevarımlarından daha iyi sınanabildiğini, bu nedenle daha ikna edici olduğunu varsaymalıdır. Edebiyat kuramı "edebi söylemin yapısı ve işleyişine ilişkin bir kuram" inşa etmelidir. Bu kuram olası edebi nesnelerin bir setini [tablosunu] ortaya koyabilmeli ve bu tabloda varolan edebi yapıtlar ayrı vakalar olarak görünmelidir."[5] Aristo bir ilk örnek sağlar; *Poetika* belirli bir edebi söylem türünün özelliklerini ortaya koyan bir kuramdan daha azı değildir. Northrop Frye *Anatomy of Criticism* [*Eleştirinin Anatomisi*] yapıtında belirgin bir biçimde tümdengelimcidir. Varolan edebi yapıtların, kategorilerimizin pür örnekleri olmasını bekleyemeyiz. Kategoriler tek tek yapıtların yerlerini bulduğu bir soyut ağ çizerler. İster roman olsun, ister çizgi-roman ya da epik, hiç bir yapıt belirli bir türün kusursuz bir örneği değildir. Tüm yapıtlar az ya da çok jenerik karakter içinde karışmışlardır.

Başka türlü ortaya koymak gerekirse, türler özelliklerin yapıları ya da alaşımlarıdır. Örneğin roman ve drama, lirik şiirde gerekli olmayan olay örgüsü ve karakter gibi özelliklere ihtiyaç duyar. Ancak bu üç tür de figüratif dil özelliğini kullanabilir. Dahası, yapıtlar her zaman olduğu gibi özellikleri değişik dozajlarda karıştırırlar: Hem *Gurur ve Önyargı* [ç.n. yaygın çeviri başlığıyla *Aşk ve Gurur*], hem *Mrs. Dalloway* dolaylı serbest biçemin özelliklerini taşır ancak *Mrs. Dalloway*'de bu özelliğin dozajı çok daha fazladır ve bu onu nitelik olarak daha farklı bir roman yapar. Metinlerin kaçınılmaz olarak karışımlar olduğu gerçeği bizi şaşırtma-

---

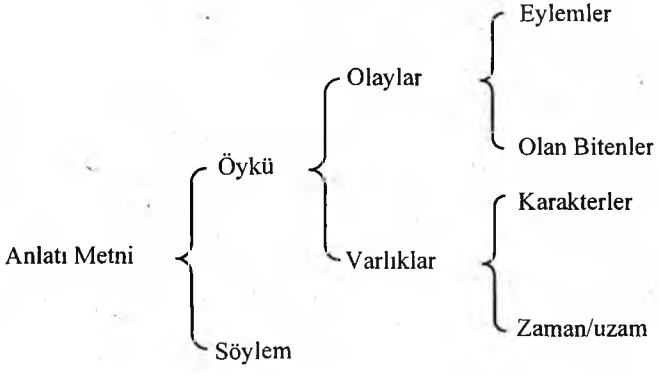
[3] Littérature et signification, s. 7.
[4] *Theory of Literature*, 3d ed. (Harmondsworth, England, 1963), s. 19.
[5] Todorov, "Poétique", s. 103.

malıdır; bu anlamda metinler organik nesnelere benzerler. Rasyonel sorgulamaya konu olan, metinlerin genel eğilimleridir.

Anlatı kuramının amaçları bellidir. Minimal anlatı kurucu özelliklerin saptanması yoluyla bir olasılıklar şablonu oluşturmak ve tek tek metinleri bu şablona yerleştirerek, uyum sağlamak üzere şablonun ayarlama gerektirip gerektirmeyeceğini sorgulamak. Kuram, yazarların ne yapıp ne yapmaması gerektiğiyle ilgilenmez. Daha çok şöyle bir sorunun peşindedir: Anlatı gibi yapıların kendilerini düzenleme yolları hakkında neler söyleyebiliriz? Bu sorunun ardından yeni sorular gelir. Anlatıcının varlığını ya da yokluğunu fark etmemizin yolları nelerdir? Olay örgüsü nedir? Peki ya karakter? Zaman, uzam? Bakış Açısı?

Bir Anlatı Kuramının Öğeleri

Edebiyat kuramını rasyonalist bir disiplin olarak alırsak, bir dilbilimcinin dil hakkında sorduğuna benzer biçimde sorabiliriz: Bir anlatının gerekli bileşenleri (ve sadece gerekli olanlar) nelerdir? Yapısalcı kuram her anlatının iki bölümü olduğunu ileri sürer: bir öykü (*histoire*); içerik ya da olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler), bunlarla birlikte varlıklar diyebileceklerimiz (karakterler, zaman ve uzamın öğeleri) ve bir söylem, yani ifade; içeriğin aktarılma yolu. Basit deyimiyle, öykü bir anlatının *ne*'sidir, söylem ise *nasıl*'ı. Aşağıdaki diyagram bu ayrımı ortaya koyuyor:



Kuşkusuz bu tür bir ayrım *Poetika*'dan beri bilinmektedir. Aristo için gerçek dünyadaki eylemlerin taklidi, *praksis* bir iddia oluşturmak, *logos* olarak anlaşılıyordu, olay örgüsünü oluşturan birimlerin seçildiği (ve muhtemelen yeniden düzenlendiği) alan ise *mitos* idi.

Rus biçimcileri de bir ayrım yapmış, ancak sadece iki terim kullanmışlardı: 'fabl' (*fabula*) ya da temel öykü malzemesi, anlatıyla ilişkilendirilebilecek olayların bütünü ve (diğer ayrımların aksine) 'olay örgüsü' (*sjuzet*), olayları birbirine bağlayarak anlatıldığı biçimiyle öykü.[6] Biçimcilere göre, fabl, "yapıtın gidişatı sırasında bize iletilen, birbirine bağlanmış olaylar kümesidir", ya da "aslında ne oldu" sorusunun yanıtıdır. Olay örgüsü ise "ne olup bittiğinden okuyucu nasıl haberdar oluyor" sorusunu yanıtlar. Bu basitçe "olayların yapıt içinde hangi sırayla göründüğünü",[7] anlatır. Bu sıralama normal (abc), geriye dönüşlü (acb) olabilir ya da *in medias res*, ortadan (bc) başlayabilir.

Fransız yapısalcılar da bu ayrımlara katılırlar. Claude Bremond mesajın bütününden yani öyküden [*récit*] yalıtılabilen bir yapıyla donatılmış özerk bir anlam katmanı bulunduğunu ileri sürer:

> Böylece her çeşit anlatı mesajı (sadece halk masalları değil) kullandığı ifade sürecinden bağımsız olarak aynı düzeyi aynı biçimde ortaya koyar. Dayandığı tekniklerden bağımsızdır. Gerekli özelliklerini yitirmeden bir medyumdan diğerine uyarlanabilir: bir öykünün konusu balede anlatılabilir, bir roman perdeye ya da sahneye uyarlanabilir, bir film onu hiç izlememiş birine sözlere dökülerek anlatılabilir. Bunlar okuduğumuz sözcükler, gördüğümüz görüntüler, deşifre ettiğimiz hareketlerdir ancak bunların aracılığıyla izlediğimiz bir öyküdür ve bu pekala aynı öykü olabilir. Anlatılanın [*raconté*] kendine has önemli öğeleri vardır. Ancak öykü öğeleri [*racontants*] ne sözcüklerdir, ne görüntüler, ne de hareketler. Öykü öğeleri, sözcüklerle, görüntülerle ya da hareketlerle gösterilen olaylar, durumlar ve davranışlardır.[8]

Öykü formunun uyarlanabilirliği, anlatıların herhangi bir medyumdan bağımsız yapılar olduğunun en güçlü kanıtıdır. Peki ama yapı nedir ve neden biz anlatıları, yapılar olarak sınıflandırmakta bu kadar istekliyiz? Bu konuya iyi bir giriş olarak Jean Piaget, matematik, sosyal antropoloji, felsefe, dilbilimi ve fizik gibi farklı disiplinlerin yapı kavramını nasıl kullandıklarını ve her durumda üç anahtar nosyonun, bütünlüğün, dönüşümün ve öz düzenlemenin nasıl devreye girdiklerini gösterir. Bu karakteristik özelliklere sahip olmayan herhangi bir nesneler grubu, bir yapı oluşturamayıp sadece küme

---

[6] Victor Erlich, *Russian Formalism: Histoy, Doctrine*, 2. baskı (The Hague, 1965), 240-241.

[7] Boris Tomashevsky, *Teorija literatury (Poetika)* (Leningrad, 1925). Konuyla ilgili bölüm, "Thématique", Todorov'da (ed.) yer alır, *Théorie de la littérature*, s. 263-307. Ayrıca bkz. Lemon ve Reis, (ed.) *Russian Formalist Criticism*, s. 61-98. Buradaki alıntılar Todorov'daki (ed.) Fransızca metnin çevirisidirler, s. 268. *Fabula* ve *sjuzet* arasındaki ayrım Lemon ve Reis'de sayfa 68'de yer alır.

[8] "Le message narratif", s. 4.

olarak kalır. İsterseniz anlatıları bu üç özellikle ilgili olarak ele alalım ve gerçekten bir yapı olup olmadıklarına bakalım.

Anlatı açıkça bir bütündür çünkü bir araya gelerek kendilerinden daha farklı bir bütün oluşturan ögelerden; olaylardan ve varlıklardan meydana gelir. Olaylar ve varlıklar tekil ve özerktirler ancak anlatı öğeleri ardışık bir bileşiktir. Dahası, anlatıdaki olaylar (şans eseri meydana gelmenin aksine) birbirleriyle ilgili ya da karşılıklı etkileşim halindedir. Eğer mahallenin dedikoducusundan farklı zamanlarda, farklı yerlerde olan ve farklı kişilerin başından geçen bir takım olayları rastgele seçseydik, elbette bu bir anlatı olmazdı (Tabii, bir sonuç çıkarmak için ısrar etmediğimiz sürece; bu olasılıktan ileride söz edeceğim). Öte yandan gerçek bir anlatıdaki olaylar Piaget'nin deyimiyle "sahneye düzenlendikleri gibi çıkarlar". Rastgele olaylardan meydana gelmiş bir yığınının aksine, farkedilebilir bir düzen ortaya koyarlar.

İkinci olarak, anlatılar dönüşüm ve öz düzenleme gerektirir. Öz düzenleme yapının kendi kendini sürdürmesi ve kapatmasıdır. Piaget'nin deyimiyle "bir yapının doğasında yer alan dönüşümler asla sistemin ötesine geçmezler ancak her zaman sistemin ögelerini meydana getirir ve yasalarını korurlar... Herhangi iki tam sayıyı birbirine ekleyerek ya da birbirinden çıkararak başka bir tam sayı elde edilir. Ortaya çıkan bu sayı tam sayıların "toplamsal grup" yasalarına uygundur. Bir yapı bu anlamda 'kapalı'dır".[9] Bir anlatı olayının ifade edildiği süreç, anlatının "dönüşümü"dür (dilbiliminde "derin yapı" içindeki bir öğenin yüzey temsilinde bulunabilmesi için "dönüştürülmesi" gerektiği gibi). Ancak bu dönüşüm – örneğin, yazar ister olayların aktarılma sırasını gerçek dizilimlerine göre, ister geri dönüş efektiyle ters çevirerek yapsın- ancak belli olasılıklar gerçekleşirse meydana gelebilir. Dahası, anlatı "kendisine ait olmayan" olayları ya da başka tür fenomenleri kabul etmeyecek, "kendi yasalarını koruyacaktır". Kuşkusuz doğrudan doğruya ilgili olmayan belli olaylar ve varlıklar anlatıya dahil edilebilir. Ancak bir noktadan sonra ilgileri ortaya çıkmak durumundadır, aksi halde anlatı gramerinin "sorunlu" olduğunu iddia ederiz.

Toparlayacak olursak, anlatıları "yapılar" olarak görmek için yapısalcıların titizliği düşünüldüğünde bile deliller yeterince güçlüdür.

---

[9] Jean Piaget, *Structuralism*, çev. Channinah Maschler (New York, 1970), s. 14.

Şu ana kadar anlatıların sadece öykü bileşeninden bahsettik. Anlatı söylemi, yani "nasıl" sorusunun yanıtı iki alt bileşene bölünür. Anlatı formunun kendisi –anlatı aktarımının yapısı- ve -onun ortaya konuluşu- sözlü, sinemasal, müzikal, ya da bale, pandomim vs. gibi belirli bir medyumda maddeleşmesi. Anlatının aktarımı, Öykünün kaynağı; anlatı sesi; "görüş açısı" vb. ile ve öykünün zamanının, öykünün nakledildiği zamanla olan ilişkisiyle ilgilenir. Doğal olarak medyum, aktarımı etkiler ancak kuram için medyumla aktarımı ayırt edebilmek çok önemlidir.

Anlatı Göstergebilimsel bir Yapı mıdır?

Anlatı bir yapıdır: ancak soru sormaya devam edebiliriz. Anlatı bağımsız olarak bir anlam ifade eder mi? Yani anlattığı öyküden ayrı olarak kendi içinde ve kendisi için bir anlam taşır mı? Dilbilim ve göstergebilim, gösterenlerin (sign) genel bilimi, ifade ve içerik arasındaki basit bir ayrımın, iletişimsel durumun tüm ögelerini kapsamakta yetersiz kalacağını öğretir. Bu ayrımı kesen öz ve biçim kavramları mevcuttur. Aşağıdaki şekil Ferdinand de Saussure ve Louis Hjelmslev okuyanlara tanıdık gelecektir:

	İfade	İçerik
Öz		
Biçim		

İfade alanının birimleri anlam taşıdığından içerik alanının birimleriyle benzeşir. Dillerde ifadenin özü dilbilimsel öğelerin materyal doğasıdır, sesler ya da kağıt üzerindeki işaretler gibi. Öte yandan içeriğin özü (ya da "anlam"), "konuştuğu farklı dillerden bağımsız olarak insana özgü tüm düşünce ve duygu yığınıdır".[10] Öyleyse her dil (kendi kültürünü yansıtarak) bu zihinsel deneyimleri farklı yollarla bölüştürür. Bu durumda içeriğin *biçimi* "altta yatan aynı özün üzerinde belirli bir dilin dayattığı ilişkilerin soyut yapısı"dır.[11]

---

[10] John Lyons, *Introduction to Theoretical Linguistics* (Cambridge, 1969), s. 56.

[11] A.g.e., s. 55. John Lyon'un örneği: İngilizce bir sözcük olan *brother-in-law* [Türkçe'ye enişte ya da bacanak olarak çevrilebilir] Rusça'ya *zjatj, shurin, svojak* ya da *deverj* olarak çevrilebilir; "ve . . . *zjatj* bazen İngilizce'ye *son-in-law* [damat, kız çocuğun kocası] olarak çevrilmelidir. Ancak buradan *zjatj* sözcüğünün iki anlamı olduğu ve bu anlamlardan birinin diğer üç sözcüğe karşılık geldiği çıkarılmamalıdır. Rusça'da bu dört sözcük de farklı anlamlara sahiptir. Rusça *zjatj* sözcüğü altında hem kız kardeşin hem de kız çocuğun kocası anlamlarını bir araya

Ses organları çok büyük bir ses çeşitliliğine elverişlidir ancak her dil anlamlarını ifade edebilmek üzere görece az sayıda ses seçer. İngilizce yüksek-ön sesli harfler arasında üçlü bir ayrım yaparken (*beat*, *bit* ve *bait* sözcüklerinde olduğu gibi) bir çok diğer Avrupa dili aynı ses aralığında yalnızca iki birim kullanırlar. Örneğin Fransızca'da *qui* ve *quai* sözcüklerinde sesli harfler vardır ancak aralarında başka bir sesli yoktur. Dilbilimciler sesli ifadenin *özü*'nü, yani herhangi bir dil tarafından kullanılan çok sayıda işitilebilir sesi, ifadenin *biçim*'inden, yani ayrık ses birimlerinin (fonem) küçük kümesinden ya da dile özgü ses karşıtlıkları aralığından ayırırlar.

Eğer anlatı yapısı göstergebilimsel ise (yani anlamla, öyküsünün analatılabilir içeriğinin üzerinde ve ötesinde, kendiliğinden iletişim kuruyorsa) yukarıda verilen dört parçalı diziyle açıklanabilir olmalıdır. Yani anlatı hem (1) ifadenin hem (2) içeriğin biçimini ve özünü içermelidir.

Bir anlatıda ifadenin sınırları içinde neler bulunur? Tam olarak anlatı söylemi! Öykü anlatı ifadesinin içeriği, söylem ise ifadenin biçimidir. Söylemi ve onun ortaya konulduğu materyali (sözcükler, çizimler vs.) ayrı ayrı ele almamız gerekir. Materyalin tezahürü bağımsız bir göstergebilimsel kodken, materyal aslında anlatı ifadesinin özüdür. Ancak genel kodlar, diğer kodlara öz olarak hizmet ederler. Örneğin Barthes, moda dünyasında giyinme kodlarının, "ancak gösterilenlerini (kullanımlar ya da gerekçeler biçiminde) aktaran dilin düzenleyiciliğinden geçtikleri ölçüde sistemlerin statüsünden faydalandıklarını" gösterir. Barthes, "*gösterilenleri* dilden bağımsız olarak var olabilen bir imgeler ve nesneler sistemi ortaya koymanın zor olacağı"[12] görüşüne varır. Tam olarak aynı biçimde anlatılar somut sözlü iletişimin ya da başka iletişim yollarının *paroles* [söz]leri aracılığıyla nakledilen *langues* [dil]lerdir.

Anlatı içeriği de bir öze ve biçime sahiptir. Olayların ve varlıkların özü tüm evrendir, ya da bir yazar (yönetmen vs.) tarafından "taklit edilebilen", olası nesneler, olaylar, soyutlamalar vd. kümesidir. Böylece:

---

getirir ancak karının erkek kardeşi; bacanak (*shurin*), baldızın kocası (*svojak*) ve kocanın erkek kardeşi (*deverj*) anlamlarını farklı sözcüklere ayırır. Yani aslında Rusça'da *brother-in-law* anlamına gelen bir sözcük olmadığı gibi İngilizce'de de *zjatj* anlamına gelen bir sözcük yoktur".

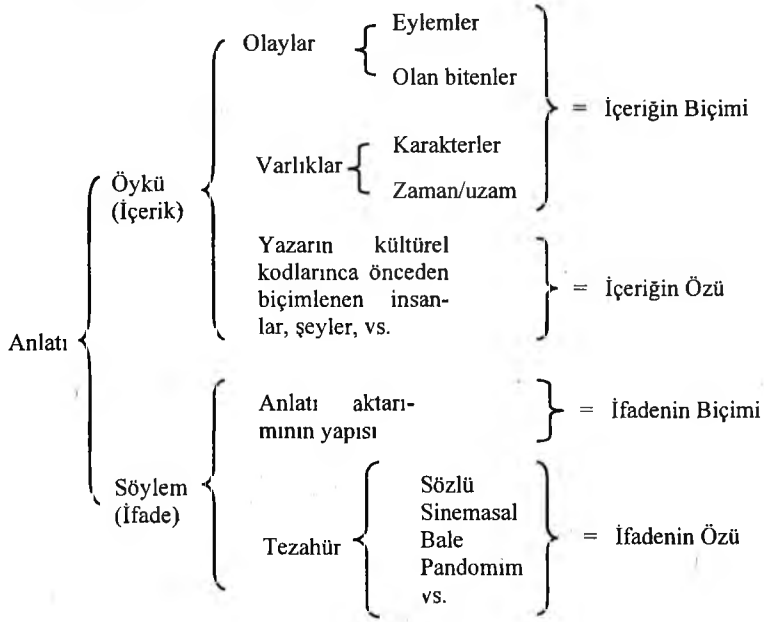
[12] Roland Barthes, *Elements of Semiology*, çev. Annette Lavers ve Colin Smith (Boston, 1967), s. 10.

	İfade	İçerik
Öz	Öyküyle iletişim kurabildikleri sürece; ortamlar (bazı ortamlar kendi başlarına göstergebilimsel sistemlerdir.)	Bir anlatı ortamında yazarın toplumunun kodlarından filtre edilerek taklit edilen, gerçek ve hayali dünyalardaki nesne ve eylem temsilleri.
Biçim	Anlatı söylemi (anlatı aktarımının yapısı); herhangi bir ortamda yer alan her anlatının paylaştığı öğeleri içerir.	Anlatısal öykü bileşenleri; olaylar, varlıklar ve bunların ilişkileri.

Peki anlatının kendi başına anlamlı bir yapı olduğunu söylemek pratikte ne anlama gelir? Burada sorulması gereken "Herhangi bir öykü ne anlama gelir?" değil, "Anlatının kendisi (ya da anlatım yapan bir metin) ne anlama gelir?" sorusudur. *Signifiés* ya da gösterilenler tam olarak üç tanedir: olaylar, karakterler ve zaman/uzam detayları. *Signifiants* ya da gösterenler ise anlatı ifadesi içinde (hangi ortamda olursa olsun) bu üç gösterilenin yerine geçen öğeler, yani olaylar için her tür fiziksel ya da zihinsel eylem, karakterleri için her insan (ya da kişilik kazandırılabilen her tür varlık) ve zaman/uzam için her tür uzam betimlemesidir. Sanırım anlatı yapısının bire bir temsil ilişkisi içinde, aksi halde anlam taşımayacak bir asıl metine olay, karakter ve zaman/uzam nosyonu sağlayabildiğini söylemekle bu yapının yukarıda sıralanan üç çeşit öğe ile anlam barındırdığını doğrulamış olduk. Bütünüyle içerikten yoksun bir nesnenin karaktere büründürüldüğü çizgi filmler vardır. Burada nesne uygun bir (ekrandaki hareketin insan hareketine benzetildiği) antropomorfik eylemle ilişkilendirildiğinden "karakter" anlamı kazanır. Chuck Jones'un *The Dot and the Line* adlı filmi buna iyi bir örnektir. Filmde bir çizgi bir noktaya kur yapar ancak nokta eğri büğrü, şakacı bir çizgiyle dolaşmaktadır. Nokta ve çizgi hakkında düşündüklerimiz geometrik olarak tanıdık durumlardır ancak eğri büğrü çizgi hareket edene kadar kesinlikle anlamsız durumdadır öyle ki, perdeye yansıtılan çizilmiş bir nesne olarak eğrilip bükülen çizgilerin rastgele bir araya geldiği bir kümeden başka birşeye benzetilemez. Ancak bağlam içinde, nokta ve diğer çizgiyle olan hareket ilişkisiyle birlikte eğri büğrü çizgi bir karaktere dönüşür (Gerçi öykü aynı zamanda bir anlatıcının üst sesiyle aktarılır ancak ses kuşağı olmadan izlesek de anlaşılabilecek durumdadır).

Bu kitap, anlatının özünden çok biçimiyle ilgilidir ancak anlatı biçimini anlamayı kolaylaştırdığı durumlarda öz de tartışılacaktır. Örneğin sözlü anlatılar zaman özetiyle ilgili anlatı içeriğini sinemasal anlatılardan daha kolay ifade ederken, sinemasal anlatılar uzamsal ilişkileri daha iyi ifade eder. Tamamen nedensiz bir görsel bağlantı iki çekimi birbirine bağlayabilir. *Yurttaş Kane*'de Charles Foster Kane'in çocukluğunu geçirdiği evin çatı desteğinin çizgisi, katı yürekli gardiyanı tarafından Kane'e noelde verilen bir hediye paketini saran sicime "dönüşür". Fellini'nin *La Dolce Vita* [*Tatlı Hayat*] filminde St. Peters'in tepesindeki Hollywood yıldızının vücudunun kıvrımı bir gece kulübünde çalınan saksafonun kıvrımına "dönüşür".

Bu durumda ilk diyagramımızı yeniden çizmemiz gerekiyor:



Ortaya Konuluş ve Fiziksel Nesne

Öykü, söylem ve ortaya konuluş, anlatıların salt fiziksel yer değiştirmelerinden (kitap baskıları, aktörlerin, dansçıların ya da kuklaların hareketlerinden, kağıt ya da tual üzerindeki çizgilerden vs.) ayrı ele alınmalıdır.

Bu konu fenomenolojik estetikte, "estetik nesne" ile müzelerde, kütüphanelerde, tiyatroda vs. bize sunulan "gerçek nesne" arasındaki kök-

ten farklılığı ortaya koyan Roman Ingarden tarafından çözülmüştür[13]. Gerçek nesne dış dünyadaki şeydir. Bir parça mermer, üzerinde bir parçanın boyanın kuruduğu bir tual, belli frekanslarda titreşen hava dalgaları, bir dikilip cilt haline getirilmiş bir kağıt yığınıdır. Estetik nesne ise gözlemci, gerçek nesneyi estetik olarak deneyimlediğinde varolur.Estetik nesneler bir gerçek nesnenin yokluğunda varolabilirler. İnsan bütünüyle kurmaca nesneler aracılığıyla estetik bir deneyim yaşayabilir. Örneğin "bir şiiri ezberimizden tekrarlarken sadece harfleri ya da onlara karşılık gelen sesleri hayal edebiliriz". Öyleyse bir materyal olarak kitap (ya da herneyse) "bir edebi yapıt değil sadece yapıtı 'sabitlemenin' ya da okuyucunun erişimine açmanın bir aracıdır". Belli bir noktaya kadar bir kitabın (ya da başka bir nesnenin) fiziksel durumu, kitapta sabitlenen estetik nesnenin doğasını etkilemez. İster şık bir kütüphane baskısı olsun, ister kirli, lekeli, karton kapaklı bir baskı, *David Copperfield, David Copperfield* olarak kalmaya devam eder. Ayrıca, bir kitabı *salt* okumak, ya da bir heykele sadece bakmak estetik bir deneyim değildir. Bunlar sadece estetik deneyim için bir başlangıçtır. Kavrayacak kişinin bir noktada estetik nesnenin "dünyasını" ya da "alanını" zihinsel olarak inşa etmelidir.

Bir anlatının estetik nesnesi, söylem tarafından dile getirilen öyküdür. Susanne Langer buna anlatının "sanal" nesnesi adını verir.[14] Bir ortam (dil, müzik, taş ve tual, vs.) anlatıyı gerçekleştirir. Onu gerçek bir nesneye, bir kitaba, müzik kompozisyonuna (bir oditoryumda ya da bir disk üzerinde titreşen ses dalgaları halinde), heykele, resme dönüştürür. Ancak okuyucu, ortam yüzeyine dalarak sanal anlatıyı kazıp çıkarmalıdır (Aşağıda yer alan, "okumak" ile "seslendirmek" arasındaki tartışmaya bakınız).

Anlatısal Çıkarım, Seçme ve Tutarlılık

Eğer söylem, öyküdeki tüm ifadelerin tabakasıysa, ona uygun ortam hangisi olursa olsun (doğal dil, bale, "program", müzik, karikatür bantları, mim vs.), bunun soyut bir tabaka olması ve herhangi bir yolla ortaya konulan anlatıların sadece ortak özelliklerini içermesi gerekir. Bu özelliklerin başlıcaları düzen ve seçmedir. İlkinden zaten bahsetmiştim, ikincisi herhangi bir söylemin hangi olayları ve

---

[13] Roman Ingarden, "Aesthetic Experience and Aesthetic Object", Nathaniel Lawrence ve Daniel O'Conner (ed.) *Readings in Existential Phenomenology* içinde (Englewood Cliffs, N.J., 1967), 304.

[14] Susanne Langer, *Feeling and Form* (New York, 1953), s. 48, ve dolayları. Anlatı üzerine olan kısım sayfa 260-65 arasında.

nesneleri gerçekten ifade etmek üzere seçip hangilerini sadece ima edeceğine karar verebilme kapasitesidir. Örneğin öykünün "bütün"ünde "ana fikir" ya da *logos* asla tüm detaylarıyla verilmez, belli ki önce her karakterin doğması gerekir. Ancak söylemin karakterin doğumundan bahsetmesine gerek yoktur, karakter amaca göre on, yirmi beş, elli yaşında başlatılabilir. Bu durumda *öykü* bir anlamda tüm akla yatkın (fiziksel evrenin normal kuralları uyarınca tahmin edilebilen) detaylar kümesinin önceden varsayan olay sürekliliğidir. Pratikte bu süreklilik ve küme aslında okuyucu tarafından çıkarımsanır, yani yorum farklılığına her zaman yer vardır.

Anlatı bir iletişimdir, bu nedenle iki taraf öngörür, bir gönderen ve bir alıcı. Her iki taraf da üç farklı kişilik gerektirir. Gönderen tarafında bir gerçek yazar, bir ben-anlatıcı ve (eğer varsa) anlatıcı bulunur; alıcı tarafında ise gerçek seyirci (dinleyici, okuyucu, izleyici), yazarın dinleyicisi ve muhatap yer alır (Bu ayrımlar 4. bölümde ayrıntılı olarak ele alınacak).

Anlatının etki ettiği duyu biçimi görsel, işitsel ya da hem görsel hem işitsel olabilir. Görsel kategoride sözlü olmayan anlatılar (resim, heykel, bale, saf ya da "balonsuz" karikatür bantları, mim, vs.) ile birlikte yazılı metinler yer alır. İşitsel kategoride ozan şarkıları, müzikal anlatılar, radyo oyunları ve diğer sözlü performanslar vardır. Ancak bu ayrım, yazılı ve sözlü metinler arasında önemli bir ortak noktayı gizlemektedir. Tüm yazılı metinler sözlü olarak ortaya konulabilirler; şu anda olmasa da her an sözlü olarak sergilenebilirler. Yani doğaları gereği sergilenmeye elverişlidirler.

Anlatı ister bir performans ister bir metin aracılığıyla sergilensin, seyircilerin bir yorumla karşılık vermeleri gerekir; bu işleme katılmaktan kaçınamazlar. Seyircilerin anlatıdaki boşlukları, çeşitli nedenlerle bahsedilmemiş ancak kaçınılmaz ya da olası olaylarla, kişilik özellikleriyle ve nesnelerle doldurmaları gerekir. Eğer bir cümlede John'un giyindiği, bir sonraki cümlede havaalanındaki bilet gişesine koşturduğu söyleniyorsa, bu zaman aralığında çantasını kaptığını, yatak odasından oturma odasına ve sokak kapısına yürüdüğünü, arabasına, otobüse ya da bir taksiye yöneldiğini, arabanın kapısı açtığını, arabaya bindiğini, yani bir dizi sanatsal olarak önemsiz ancak mantıksal olarak gerekli olayı tahmin ederiz. Seyircinin akla yatkın detayları tamamlama kapasitesi neredeyse sınırsızdır. Elbette bunu normal okuma sırasında yapmayız. Burada sadece anlatının mantıksal bir özelliğinden, bir çoğundan bahsedilmemiş ancak tamamlanabilir, potansiyel olay örgüsü detayla-

rından bir dünyayı akla getirebilmesinden bahsediyoruz. Aynı şey karakter için de geçerlidir. Bir karakter hakkında söylenenlerden yola çıkarak sınırsız sayıda ek ayrıntı tasarlayabiliriz. Eğer bir kız "sarışın", "mavi gözlü" ve "zarif" olarak tarif ediliyorsa, onun ak ve lekesiz bir cildi olduğunu, yumuşak ve nazik sesle konuştuğunu, ayaklarının görece küçük olduğunu ve bunlara benzer ayrıntıları varsayarız. Bu kız hakkındaki gerçekler farklı olabilir ancak bunun bize anlatılması gerekir, böylece sonuç çıkarma kapasitemizden birşey yitirmeden, kızdaki "uyumsuzluğun" nedeni olan bir dizi ayrıntıyı çıkarsamaya devam ederiz.

Anlatıların seçtiğini söyleyebileceğimiz özel bir eğilim vardır. Anlatısal olmayan resimlerde seçme, evrenin tamamından bir bölümü ayırmak demektir. Bir ressam ya da bir fotoğrafçı doğanın *bu kadarının* taklidini çerçeveleyecektir, geri kalan ne varsa çerçevenin dışında kalır. Bu çerçeve içinde belirgin olarak sunulan ayrıntılar, genel bir yapısal sorun değil biçemsel bir sorundurlar. Natürmort resimler yapan bir Felemenk ressam, önünde serili manzaranın bir anını gösterdiği detaylı reprodüksiyonunda, bir şeftali üzerindeki çiğ tanesine yer verebilir. Öte yandan bir izlenimci, uzaktan geçen bir yayayı tek bir fırça darbesiyle oluşturabilir. Ancak belli sayıda ifadenin ürünü olarak bir anlatı, akla yatkın ara eylemlerin ya da özelliklerin sayısı neredeyse sonsuz olduğundan, sözgelimi fotoğraf röprodüksiyonunun aksine asla bütünüyle "tamamlanmış" olamaz. Son derece gerçekçi bir tabloda gösterilenleri, ressamın görebildiği nesneler belirler. Ressamın betimlenen sahneye olan uzaklığının işlevi budur. Bu durumda ayrıntı sayısı ölçeğe bağlıdır. Ancak anlatılar uzamsal ölçekle sınırlı değildir, böyle bir denetim geçirmezler: bir görsel anlatı, bir karikatür bandı ya da bir film, yakın plandan genel plana kolaylıkla geçip, geri dönebilir. Meydana gelen olaylar arasında neredeyse sonsuz sayıda hayal edilebilir ayrıntı sürekliliği bulunur. Bu ayrıntılar genellikle ifade edilmeseler de her zaman *edilebilirler*. Yazar gerekli süreklilik duygusunu sağlamaya yeteceğini hissettiği olayları seçer. Normal olarak seyirci ana hatların arasındaki boşlukları günlük yaşamdan ve sanat deneyiminden elde ettiği bilgilerle doldurmayı memnuniyetle kabul eder.

Buraya kadar ortamına bakmaksızın tüm anlatılara özgü boşlukları değerlendirdik. Ancak bir de ortamın kendine özgü doğasından kaynaklanan belirsizlikler kategorisi vardır ki fenomenolojistler buna *Unbestimmtheiten* derler. Bir ortam belli anlatısal etkiler üzerinde uzmanlaşabilir. Örneğin sinema kolayca ve sıklıkla karakterleri onla-

rın zihinlerinin içindeki ifade etmeden sunar. Genellikle karakterlerin kafalarının içinden geçenleri, açıkça söylediklerinden ve yaptıklarından çıkarmak gerekir. Öte yandan sözlü anlatı için böyle bir sınırlama zordur. Karakterlerinin düşüncelerini ve algılarını açıkça ifade etmekten binbir zahmetle kaçınan Ernest Hemingway'in kalemi bile bazen bu yönde "kayabilir". Tam aksine, sözlü anlatı bazı görsel yönleri, sözgelimi bir karakterin giysilerini vermemeyi seçebilir. Giysiler tamamen *unbestimmt* kalabilir ya da genel bir tanımlamayla geçiştirilebilir: "Üzerinde sokak giysileri vardı." Öte yandan sinema daha belirgin bir görsel ayrıntı temsilinden kaçınamaz. Kolayca "odaya bir adam girdi" "diyemez", adam belli bir biçimde giyinmiş olmalıdır. Başka bir deyişle giyinmek sözlü anlatı için *unbestimmt*, sinema için *bestimmt* olmalıdır.

Seçme ve çıkarım üzerindeki bir başka sınırlama ise tutarlılıktır. Bir anlatıdaki varlıklar, bir olaydan ötekine aynı kalmalıdırlar. Öyle değillerse de, bunun açık ya da gizli bir açıklaması olmalıdır. Eğer şöyle bir öykümüz varsa; "Peter hasta oldu. Peter öldü. Peter gömüldü", bu öyküde geçen Peter'lerin hepsinin aynı kişi olduğunu varsayarız. E. M. Forster'in örneğinde; "Kral öldü ve sonra kederinden kraliçe öldü", kraliçenin, kralın karısı olduğunu varsayarız. Eğer öyle değilse, kraliçenin ölümünün bir açıklaması olmalıdır, örneğin, "Kraliçe, onu [kralı] tanımasa da, sarayın güçten düşüşü için duyduğu kederden öldü". Yani olaylar arasındaki nedensellik ilişkisi çok açık olmasa da, tutarlılık ilkesi devreye girmeli, varlıkların kimliğinin belirli ve sürmekte olduğu duygusu korunmalıdır.

Okuyucu tarafından bir anlatı içinde yapılan çıkarım, düşük düzeyde bir tür yorumlamadır. Hatta "yorumlama" sözcüğünün edebiyat eleştirisinde "*exegesis*" [kutsal metinlerin tefsiri] kavramının eşanlamlısı olarak yer bulduğunu hesaba katacak olursak, belki bu adı bile hak etmez. 'Anlatıda boşluk doldurma' eylemi kolaylıkla unutulur ya da hiç bir önem taşımadığı, okuyan zihnin refleksinden başka birşey olmadığı varsayılır. Ancak lirik, açıklayıcı metin ve diğer yazınsal türlerin ihtiyaç duyduğu çıkarım-tasarımın radikal olarak farklılık gösterdiği dikkate alınırsa, bu eylemi ihmal etmek kritik bir hata olur.

Anlatı Yapısının bir Taslağı

Anlatı söylemi birbirine bağlı anlatısal *ifadeler* zincirini içerir. "İfade", anlatan ortamın hangisi olduğundan oldukça bağımsızdır. Dans ifadesi, dilbilimsel ifade, grafik ifade vs gibi (bu ilişkinin

doğası ikinci bölümde ayrıntılı olarak ele alınacak). "Anlatı ifadesi" ya da "anlatısal olarak ifade etmek", burada bir anlatı öğesinin sergilenen özünden bağımsız olarak, herhangi bir anlatımı için teknik bir kavram olarak kullanılmaktadır. Kavramın gramer alanında değil söylem alanında geniş bir anlamı vardır. Örneğin bir anlatı ifadesi doğal dilin bildirim yapılarıyla olduğu gibi sorularla ya da emirlerle de ortaya konulabilir.

Anlatılar birer iletişim yolu olduklarından, yazardan seyirciye, basitçe okların soldan sağa hareketi olarak canlandırılabilirler. Ancak gerçek yazar ve 'ben anlatıcı'yla seyirciyi birbirinden ayırmalıyız. Sadece 'ben anlatıcılar' ya da 'yazarın dinleyicileri' yapıta içkindirler, yani metin içindeki anlatı işlevini gören yapılardır. Gerçek yazar ve seyirci sadece 'ben anlatıcılar' ve 'yazarın dinleyicileri' aracılığıyla iletişim kurarlar. Burada üzerinde iletişim kurulan şey *öykü*, yani anlatının biçimsel içerik öğesidir; öykü, *söylem* aracılığıyla, yani biçimsel ifade öğesi yoluyla iletişim kurar. Söylem, öyküyü "ifade eder". Bu ifadeler iki türlüdür, süreğen (*process*) ve durağandırlar (*stasis*). Süreğen söylem biri birşey yaptığında ya da birşeyler olduğunda söz konusudur. Durağan ise basitçe öyküde var olanlara ilişkindir. Süreğen ifadeler YAPMAK ya da MEYDANA GELMEK biçimindedirler. Bu eylemler İngilizce'deki ya da herhangi bir doğal dildeki (ifadenin özünü oluşturan) gerçek sözcükler değil, çok daha soyut ifade kategorileridir. İngilizce'de yazılmış "Kendisini bıçakladı" cümlesi ve bir mim sanatçısının hayali bir hançeri kalbine saplaması, aynı süreğen anlatı ifadesini ortaya koyar. Durağan ifadeler OLMAK biçimindedirler. Tamamen durağan ifadelerden oluşan bir metin sadece bir dizi şeyin varlığını ifade eder ve anlatıyı ancak ima edebilir. *Olaylar* ya mantıksal olarak gereklidir ya da değildir ("çekirdeklere" karşı "uydular"). Dahası ya bir varlığın, bir olayın aracı olduğu *davranış* veya *eylemler*'dir ya da varlığın maruz kaldığı *olan bitenler*'dir. Bir varlık, sırayla ya bir karakter ya da *zaman/uzam*'ın bir öğesidir. Bu ayrım, varlığın olay örgüsü içinde belirgin bir eylem sergileyip sergilemediğine göre yapılır. Durağan ifade, iki boyutla, bir varlığın kimliğiyle ve/ya da niteliklerinden biriyle sözgelimi kişilik özelliğiyle iletişim kurabilir (Bkz. 3. Bölüm).

Süreğen ifade bir olayın açıkça sunulup (bir anlatıcı tarafından dile getirilmesi) sunulmadığına göre olayı ya hikaye eder ya da canlandırır. Doğru anlatımla yani bir olayın hikaye edilmesiyle (5. bölümün konusu) olayın aracısız sunumu yani canlandırma (4.

bölümün konusu), Platocu anlamda *diegesis* ile *mimesis* arasında yapılan klasik ayrıma karşılık gelir. Modern terimlerle söylemek gerekirse bu ayrım *anlatmak* ve *göstermek* arasındadır. Diyalog elbette üstün bir canlandırma yoludur. Doğru anlatımla canlandırma arasındaki karşıtlık bir karakterin konuşmasını göstermenin iki temel biçiminde yani dolaylı anlatıma karşı doğrudan anlatımla örneklenebilir: "John, yorgun olduğunu söyledi" ifadesine karşı " 'Yorgunum', dedi John." ifadesi. İlk ifade, John'un ne söylediğini anlatacak birine ihtiyaç duyar, ikincisinde ise basitçe John, seyircilerin huzurunda birşeyler söyler.

Buna benzer olarak durağan ifade dolaysız, ya da dolaylı olabilir yani *teşhir* edebilir ya da *sunabilir*. Bu fark, şu iki örnekle açıklanabilir: "John kızgındı" ve "Maalesef, John kızgındı". Bu ayrımı ortadan ikiye bölen başka bir boyut da söz konusudur. Durağan ifade ya *tanımlar* ("John bir memurdu") ya da *niteler* ("John kızgındı").

Dahası, olaylar varlıkları ima edebilir ya da *işaret* edebilir; ve bunun tersi olarak, varlıklar olayları ortaya koyabilir. Örneğin "John, Mary'i taciz etti" ifadesi "John adında bir karakter var" ve "John bir tacizci" ifadelerine işaret ederken, "John bir zavallı" ifadesi "John çok zaman kaybetti ve kaybetmeye de devam edecek" ifadesini işaret eder. Sonunda bir olay diğerini, bir varlık başka bir varlığı ima edebilir: "John, Mary'i öldürdü" ifadesi ya "Daha sonra yakalandı" ya da "Adaletten kaçtı" ifadesini ima eder. "John bir katil" ifadesi "John pek hoş biri değil" ifadesini ima eder.

"John çıkıp gitti" ya da "John uzun boyluydu" ifadeleri birbirlerine, anlatının sahne canlandırmasına olabildiği kadar yakındırlar. Bir aktör sahneden çıkar ya da kısa boylu bir aktör yerine uzun boylusu seçilir. Böylece bunun gibi eylem ve sunuşlarla ilgili anlatı ifadelerine "öykülenmemiş" (*unnarrated*) adı verebiliriz. Ama "John maalesef çıkıp gitti" ya da "John maalesef uzun boyluydu" ifadeleri, birşeyin talihsiz olup olmadığına karar verebileceğini düşünen bir konuşmacı gerektirir. Bunlar belirgin bir biçimde yorumlamaya açık ifadelerdir ve yorum bir anlatıcının varlığını ima eder.

Dar anlamıya tabii ki tüm ifadeler, başka biri tarafından düzenlendikleri için "dolaylı"dırlar. Diyalogların bile bir yazar tarafından uydurulmaları gerekir. Ancak anlatıcı veya konuşmacıyla yazar arasında bir ayrım yapmamız gerektiği oldukça açıktır. Bu ayrım, kuram ve eleştiride sağlam olarak kurulmuştur. Anlatıcı ya da konuşmacı, mevcut öyküyü "anlatan"dır. Yazar ise bu fablın nihai tasarımcısıdır, bir anlatıcının varlığına, anlatıcının ne kadar

ön plana çıkacağına ve başka birçok şeye o karar verir. Yazarı görmezden gelerek anlatıcıyı dikkate almak temel bir uylaşımdır. Anlatıcının kimliği belli olabilir, anlatıcı gerçek bir kişilik olabilir (Conrad'ın Marlow'u gibi) ya da dışarıdan gelip araya giren bir taraf olabilir (Tom Jones'un anlatıcısı). Hemingway'in ya da Dorothy Parker'in sadece diyalog ve yorumsuz eylem barındıran öykülerinde olduğu gibi "kayıp" da olabilir. "Anlatıcı" ortaya çıktığında, anlatıya içkin, sergilenebilir, ayırt edilebilir bir varlık haline gelir. Her anlatı, tamamen "gösterilen" ya da dolaysız olanlar bile nihayetinde bir yazara, onu kuran birine sahiptir. Ancak "anlatıcı" sadece bu anlamda kullanılmamalıdır. Anlatıcı (sesini ne kadar az dikkat çekici hale getirse de) aslında öyküyü seyirciye anlatan birisi (insan ya da varlık) anlamına gelmelidir. Böyle bir varlık hissini vermeyen, onu uzun bir süre anlatının yüzeyinden silebilen bir anlatıya makul olarak "öykülenmemiş" anlatılar denebilir. Burada görünen sadece terminolojik bir paradokstur. Öykülenmemiş anlatı basitçe "açıkça öykülenmemiş" ya da "öykülüyor gibi görünmekten kaçınan" bir anlatının kısa söylenişidir. Yani "öykülenmemiş" anlatı için ("dramatik", "objektif" gibi) üçüncü bir anlatı kategorisi oluşturmaya gerek yoktur.

Varlıklar hakkındaki bir tartışma gereksiz ya da en azından minimal bir anlatı kuramı için ikincil önemde görünebilir. Ancak olaylar, neden oldukları ya da etkiledikleri şeylerin varlığı dikkate alınmadan anlatılamaz. Söylem düzeyinde, konusu olmayan bir olay, hiçbir ortamda ifade edilemez. Anlatılar açık tanımlamalara ya hiç yer vermezler ya da çok az yer verirler, ancak bir takım eylemler gerçekleştiren bir etmen olmaksızın bir anlatı oluşturmak mümkün değildir. Yine de minimal düzeyde bir tanımlama gereklidir. Örneğin birisi hakkında bir kadını sevdiğinden başka hiçbirşey anlatılmıyor ya da gösterilmiyorsa, elimizde en azından örtük bir tanımlama vardır: "Adam aşık" (karakter süreğen ifadeyle "indekslenmiş").

Bu konuyu örneklemek, anlatı bileşenlerinin ortaklığını (doğal dilin yanı sıra her ortamda gerçekleşebilirler) altını çizmek üzere, biraz da kitabın geri kalanında sadece sözlü ya da sinemasal örneklerden alıntı yapılacağı için, sözcük anlatısını değil resim anlatısını ele alalım. Bayeux duvar halısı ya da Benozzo Gozzoli'nin *Salome'nin Dansı ve Vaftizci Yahya'nın başının uçurulması* resmi gibi örneklerin de gösterdiği gibi, resim anlatıları elbette yüzyıllardır yaygın olarak biliniyorlardı. En basit formunda resim anlatısı olayları anlaşılır bir sırayla, örneğin batı alfabelerine benzer olarak

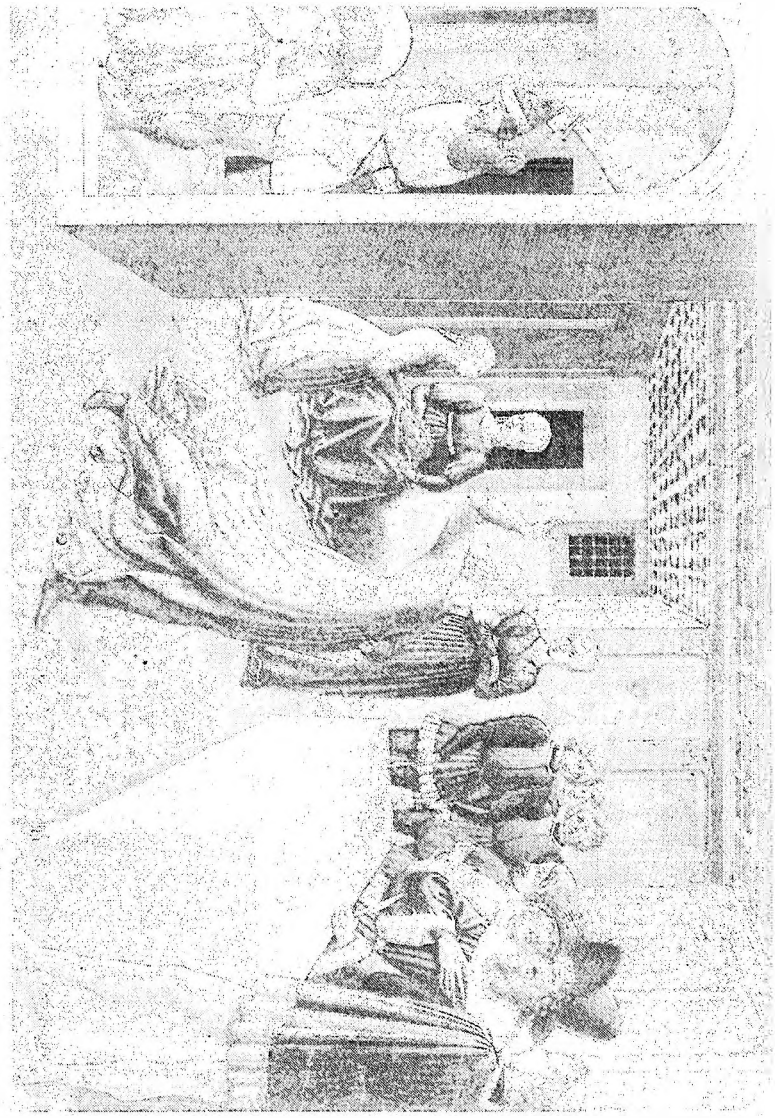
soldan sağa gösterir. Ancak düzen farklı olabilir. Örneğin Gozzoli'nin resminde Salome, resmin sağ tarafında Herod için dansederken, daha sonra gerçekleşen bir olay –Yahya'nın başının üzerinde kılıcını kaldırmış asker- resmin sol tarafında sunulur. Son olay ise ortada yer alır; Salome kesik başı annesine verir.

Bir Karikatür Bandı Örneği

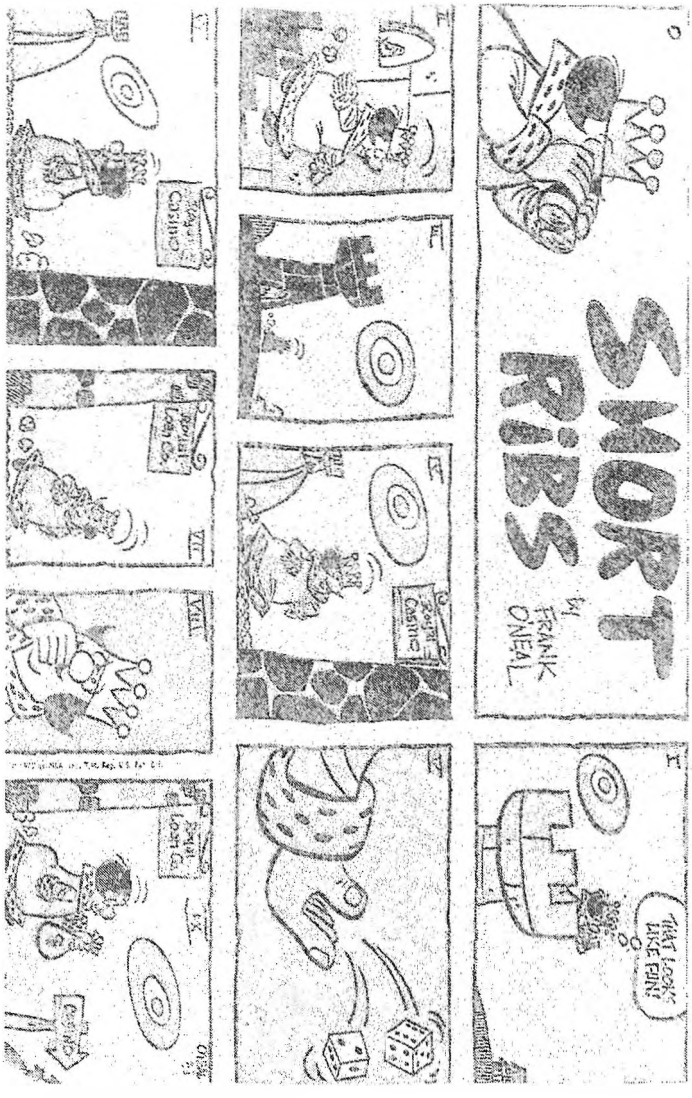
Resim anlatıları modern karikatür bandı tekniğinde olduğu gibi karelere bölünebilir. Diyalogsuz, yazısız ya da balonsuz karikatür bantları, resim formundaki anlatıların görece saf (ve sıradan) örnekleridir ve anlatı durumu diyagramıma uygun bir örnek oluştururlar.

Seçtiğim karikatür bandı 1970 yılında, San Francisco *Chronicle* gazetesinin Pazar ekinde yayınlandı. Bahsederken kolaylık sağlaması için on kareyi 0'dan IX'a kadar numaralandırdım. I. karedeki düşünce balonu, IV., VI. ve VII. karelerdeki tabelalar dışında bu anlatıda sözcükler yer almıyor. Üstelik tabelalardaki yazılar yerine, tefeciyi kumarhaneden ayırt etmek üzere görsel işaretlere yer verilebilir, ilki için geleneksel üç top, ikincisi için iki zar işareti kullanılabilirdi. Ancak görüldüğü gibi bu bir karma ortamdır. Bu ortamda temsili ya da stilize-uylaşımsal olarak (1) çizimleri, sözcüklerin iki farklı kullanımından, (2) diyalogdan (karikatür bandı uylaşımı olarak "balon") ve (3) lejand (iki binayı tanımlayan işaretler) ayırt etmeliyiz.

Bu öykü aşağıdaki gibi sözcüklere dökülebilir: Bir zamanlar bir kral varmış. Kalesinin kulesinde dürbünüyle bakınırken "eğlenceli gibi görünen" birşey fark etmiş. Merdivenlerden koşturup kalesinden çıkmış ve çok geçmeden kumarhaneye varmış. Zar atmış ve kaybetmiş. Üzüntüyle dışarı çıkmış ve tefeci dükkanına rastlamış. Kralın aklına kurnazca bir fikir gelmiş. Kral, tacını bir kese para karşılığında rehin vermiş, böylece kumarhaneye geri dönüp biraz daha kumar oynayabilecekmiş.



Salome'nin Dansı ve Vaftizci Yahya'nın başının uçurulması, Benozzo Gozzoli, National Gallery of Art, Washington, D.D., Samuel H. Kress Collection.



Short Ribs, Frank O'Neal. Newspaper Enterprise Association'un izniyle yeniden basıldı.

Bunlar soyut anlatı ifadeleri olduğu için italik olarak yer verdim. İngiliz dilindeki bu versiyon asla öykünün ta kendisi değil, sadece farklı (ve daha zayıf) bir tezahür temsilidir. Öykü, sözcüğün teknik anlamıyla sadece soyut bir düzeyde varolur; Herhangi bir tezahür

verili bir ortamda gerçekleşirken söylemin seçme ve düzenlemesini gerektirir. Bu bakımdan ayrıcalıklı bir tezahür yoktur.

Dahası, bence yukarıdaki paragraf, öyküde "ne olduğunu" eksiksiz olarak dile getirse de sonsuz sayıdaki olası olaylar arasından sadece bazılarını aktarır. Örneğin kralın varlığını, onun doğumu ve kral oluşunu, daha önce kral olan bir babanın ya da ataların varlığını, taç giyme törenini ve benzeri olayları önceden varsayar. Bunlar gerçek öyküyü anlayabilmek için gereklidir. Bu basit anlatıda bile önemli olaylar okuyucunun çıkarımına bırakılmıştır. Kritik olay –zar masasında oyunun kaybedilişi- V. ve VI. kare arasındaki boşlukta gerçekleşir (tıpkı Robbe-Grillet'nin *Le Voyeur* romanında cinayetin bir "delikte" gerçekleşmesi gibi). Burada karikatürist kraldan parayı alan bir krupiyeyi gösterebilirdi ama çıkarım yükünü okuyucuya bırakarak göstermemeyi tercih etti. Esas olayı varlıklardan çıkarıyoruz, kralın VI. çerçevedeki üzgün görünümü, sarkmış kolları, büzülmüş ağzı, II. ve IV. karedeki hareketleriyle tezat oluşturuyor. Başka bir deyişle, diyagrama göre durağan ifade olarak *Kral üzgünmüş,* kralın kumarda kaybetmesi olayını yansıtıyor.

Şimdi de bu öyküdeki soyut anlatı ifadelerini ele alalım.

İlk (0) karede anlarız ki; *Bir kral varmış* (dolaysız durağan ifade, bir karakteri sergiler (tanımlar). Karakter, basit bir temsili çizimle, özellikle sivri uçlu tac, kürk yaka ve manşetlerle ortaya konmuştur). *Kral meraklanmış* (durağan ifade karakterin duygusal durumunu sergiler. Bu an uylaşımsal bir şablonla, gözler üzerinde havada çizili yaylarla ortaya konur). *Kral dürbününden bakıyormuş* (süreğen ifade, temsili bir çizimle ortaya konan bir eylemi canlandırıyor). Bu olaylar öyküde yer alır. Söylem daha çok dolaysızdır, yani işitilir ya da görünür bir anlatıcı yoktur. Bununla birlikte, kralın dürbününden gördüğü görüntünün bilinçli olarak bu çerçevenin dışında bırakıldığı olgusuyla ilgili önemli bir söylemsel özellik söz konusudur. Bu görüntüyü biz de göremeyiz. Burada açıkça kralın bakış açısını veya perspektifini paylaşmaya, ya da sinemacıların tercih edeceği biçimde söylecek olursak, ekran dışı "bakış uyumu"na davet ediliriz ("Bakış açısı" için bkz. 4. bölüm). Daha sonra özellikle IV. kareden başlayarak, *kralla birlikte* bakmak yerine, nesnel olarak *krala* bakarız; yani bakış açısı kayar.

I. kareden itibaren şuna benzer anlatı ifadeleri okuruz; *Güneşli bir gün. Kral kulesine çıkmış. Kendi kendine düşünüyor...* (uylaşımsal şablonla yani "düşünce"yi temsil eden, ucuna giderek küçülen bağlantısız balonlar eklenmiş diyalog balonuyla ortaya konulu-

yor); ... "*Eğlenceli gibi görünüyor*" (kralın düşünceleri basılı harflerle ortaya konuluyor); ve *Aşağıda sağda bir bina var.*

Burada belli düzeyde ek çıkarımlar da yapılabilir. Eliptik (kırmızı) nesneye bakarak, güneşli bir gün olduğunu varsayarız. Bu nesnenin daha düzgün bir daire olmaması ilk başta kafa karıştırıcıdır ancak zamana aykırı dürbün ve kulenin saçma eğimini dikkate alarak "bu olayların tuhaf bir dünyada geçtiği" yorumunu yaparız. Krallar hakkında, Barthes'ın gönderim kodu, atasözü (*gnomic*) kodu ya da Kültürel Kod dediği, herkesin malumu bilgilere dayanarak kralın kulesini tanırız.[15] Sözel ifade, "*Eğlenceli gibi görünüyor*" 0 numaralı karedeki kalkık kaşların heyecanlı merakını açıklar. Sözler ve kaşlar, I. karede hevesli bir ilgiyi gösteren gülümsemeyle; ağzın yukarı kıvrılan çizgisiyle desteklenir. Bu noktada hala kralın bakış açısını paylaşırız ancak henüz onun ilgisini çeken nesne belirgin değildir. Kral binanın olduğu tarafa baktığı için, "eğlence" ya orada ya da hala çerçevenin ötesinde biryerlerdedir.

II. karede *Kulenin penceresinde tünemiş bir kuş var; Kral merdivenlerden aşağı ... koşuyor* (iki ayağın da yerden kesildiği bir an olarak betimleniyor); ... *hızla* ... (uylaşımsal işaretlerle; arkasındaki toz bulutu ve başının üstünde eğimlenen "hareket çizgileri" ile ortaya konuyor).

III. karede *Kral "eğlenceli gibi görünen" binaya doğru koşuyor* (toz bulutu uylaşımı yine "hız" anlamına geliyor). Bu binanın eğlenceyle ilişkilendirilmesinin nedeni etrafta başka binanın görünmemesi ve bu binanın I. karedeki binaya benzemesi. IV. karede *Kral, kraliyet kumarhanesine girmek üzeredir* (Tabelada lejand olarak doğal dil kullanılıyor). İlk kareden beri kralın erişmek için can attığı (yön olarak) hedef olduğu için Kraliyet kumarhanesinin "eğlenceli gibi görünen" yer olduğu yorumuna varıyoruz. *Kral eğlenmeye heveslidir* (yüzündeki gülümsemeden).

V. karede *Kral zar atar* (zara yüklenen iki hareket türünü gösteren uylaşımsal araçlar). zarın kumarhanelerde atıldığına ilişkin kültürel bilgilerimize dayanarak kralın IV. ve V. kareler arasında kumarhaneye girdiği yorumuna varıyoruz. Bu eylem görsel bir *synecdoche* (sinemasal dilde "ayrıntı ölçek" ya da "*close-up*") içinde gösterilir; sadece kralın zar atan eli ve kol ağzı görünür.

---

[15] S/Z çev. Richard Miller, s. 18: "geleneksel insan deneyiminden kaynaklanan, kolektif ve anonim bir sesle..." [ç.n.: Türkçesi için bkz. çev. Sündüz Öztürk Kasar, s. 28]

VI. karede *Kral yavaşça terk eder* (her iki ayak da yerdedir); *Kral üzgündür* (ağzın aşağı doğru eğrilmesi, kolların iki yana düşmesi). Yine "atasözü koduyla", kralın tüm parasını kaybettiği yorumunu yapıyoruz. Bir varlığa ilişkin durağan ifadeden yola çıkarak daha önce olmuş bir olayı çıkarsıyoruz. VII. Karede Kral, *kraliyet tefecisine rastlıyor* (kralın bu rastlantıyı geç farkettiğini gösteren kavisli çizgiler var. Tefeciyi gösteren lejand doğal dilde).

VIII. karede *Kralın aklına bir fikir geliyor*. Aslında bu yorum *Kral düşünceli görünüyor* gibi bir durağan ifadeden çıkartılıyor (kralın birşeyler düşündüğünü elini ağzına götürmesinden anlıyoruz). *Kral bir kurnazlık yapacağa benziyor* (bu ifade bir jestle, kaşların "şeytani" açısıyla naklediliyor; bu jestten metonimi yoluyla 'Kralın aklında fena fikirler var' çıkarımı yapıyoruz; böylece bir durağan ifadeden başka bir durağan ifadeyi çıkarsıyoruz). IX. karede *Kral kraliyet tefecilik şirketini bir kese parayla* (lejand işlevi gören simgesel araç)... *ancak başında tacı olmadan terk ediyor* (daha önce sunulan bir aksesuarın yokluğu). Buradan kralın tacını tefeciye rehin verdiğini çıkarıyoruz; ve *Kral kumarhaneye doğru yola koyuluyor*... Buradan da kralın *biraz daha kumar oynayacak* olduğunu çıkarıyoruz.

Öyküyü okuyup bitirdiğimizde kralın karakterini yorumlamaya, onun budala olduğunu, en azından krallığını hafife aldığını düşünmeye ikna ediliyoruz. Böylece bir karakterin niteliğini eylemin tamamından çıkarsıyoruz yani olaylar dizisi, kralın karakterine işaret ediyor. Elbette yorumlarımızı bu noktada bitirmek zorunda değiliz. Kralın tüm çabasının boşuna olduğu sonucuna varabiliriz çünkü eğer tabelalardaki "Kraliyet" yazısı sözcüğün anlamını kastediyorsa, kral zaten hem kumarhanenin hem de tefecinin sahibidir. Tüm anlatıdaki tek insan figürü olarak karşımıza kral çıkıyor. Tüm krallığın sahibi o ve görünüşe göre krallığın tek sakini de kral. Parayı kendisine karşı kaybediyor ve kendi parasından daha fazla alıp yine kaybedebilmek için tacını rehine veriyor. Kendisine karşı kaybedebilmek için. Ancak zaten öykünün tuhaf bir dünyada geçtiği konusunda uyarılmıştık. Daha derinlerde yatan yorumsal mayınları (diyelim Freud'çu ya da Marksist yorumları) araştırmaya meraklı olanlar buyursunlar efendim.[16]

---

[16] Bilgili bir okuyucu bu karikatür bandıyla ilgili çok farklı bir yorumla çıkageldi. *Kraliyet* kumarhanesinin son karedeki yön levhasında sadece "kumarhane" olarak görünmesinin çok şey değiştirdiğini hisseden okuyucu, tabelalardaki "Krali-

"Okumak" ve "Okuma Yapmak"

Kitabın bu bölümü öyküyü bir nesne olarak ele aldıysa da, bunun bir "okuyucu"nun (bu kavramı sadece koltuklarında kitap okuyanları değil, sinemada, bale salonlarında, kukla gösterilerindeki izleyiciyi vs. içerecek biçimde kullanıyorum) bilincinde ortaya çıkan süreçten ayrı, somut kabul edilen bir nesne olduğu kastedilmiyor. Burada bir okurun, bir tür sözsüz tezahürden, yani karikatür bandından ilgili anlatı özelliğini okuma sürecini canlandırmaya giriştim. Bu tür "okuma yapmak", nitelik olarak sıradan okumadan farklıdır, bu nedenle tamamen "doğal" görünmesi çok bildik bir durumdur. Ancak burada uylaşımlar –hem de kaçınılmaz olarak- karşımıza çıkar. Bunlar çok açık ve kendi kendine öğrenilebilir düzeydedirler; keyfi olarak biçimlendirilmiş figürler, karikatür kareleri, hızı göstermek için kullanılan duman bulutları, diyaloglar ya da düşünceler için kullanılan baloncuklar çok küçük çocuklar tarafından bile kolaylıkla öğrenilebilirler. Yine de bunların birer uylaşım olduğu gayet açıktır. Uylaşımlar okumanın yüzeyinden ya da tezahür düzeyinden, daha derin bir anlatı düzeyine doğru işlerlik gösterirler. Teknik olarak *okuma yapmak* diye adlandırdığım süreç budur. Salt "okumak" "düzey içi" bir kavramken, okuma yapmak "düzeyler arası"dır. Teknik söz dağarcığından mümkün olduğu kadar kaçınmaya çalışıyorum ancak bunun gerekli bir ayrım olduğunu düşünüyorum. Zaten okuma yapmak, "yüzeyden derine doğru anlatı yapılarının deşifre edilmesinden" görece daha şeffaf bir kavram gibi duruyor. Bu nedenle bir ortamdan başka bir ortama anlatı uyarlamak, kabaca aynı olaylar ve varlıklar dizisinin okuması yapılabildiği için mümkündür.

Açıkçası bu kitap basitçe anlatıların yüzeylerinin okunmasından çok anlatıların okumasının yapılmasıyla ilgilidir. Yüzeysel

---

yet" adına rağmen kralın ne kumarhaneye ne tefeciye sahip olduğunu düşünüyor. Kral bunlara sahip olsaydı "a) her şeyden önce tefeci dükkanına ihtiyaç duymazdı ve b) tefeci, rehin olarak kralın tacını istemezdi. *Short Ribs* (*Dana Kaburga*) dünyası ilk önce dürbününden merakla etrafı seyreden kral tarafından kurulur. Bu modern bir dünyadır. Kral gelişmiş teknolojik aygıtıyla birlikte kulesinde yalnız kalmıştır. İçinde bulunduğu durumu düzeltme umuduyla kendisine ait *gibi görünen* dünyaya iner. Ancak bu dünyanın krala ait olmadığını öğreniriz. Buradaki gerçek hepimiz için geçerlidir, Marksgil ya da başka sosyoekonomik yorumları gerektirmez (ancak onları destekleyebilir)". Öğrencilerimden ve meslektaşlarımdan bu bant üzerine başka birçok derin yorumlamalar da geldi. Belli ki, yorumbilimi pazar kahvaltılarında krep yanında yemek için yeni, görkemli bir ortam bulmuş durumda.

okumayla ilişkili sorunları göz ardı ediyor değilim, bu hiçbir biçimde "doğal" değil, başlıbaşına derinlikli bir kültürel süreçtir. Antropologların raporları aborijinlerin, bize gayet "açık" ve "belirgin" gelen video ve sinemasal görüntüleri görmekte bile zorlandıklarına tanıklık eder. Ancak "okuma yapma" düzeyinde, başlangıç seviyesindeki edebiyat derslerinde ortaya çıkan sorunlar (öğrencilerin yalıtılmış olarak, ayrı ayrı her cümlenin anlamını anlasalar da anlatı metninin tamamından hiçbir -tatmin edici- anlam çıkaramamaları) kendini gösterir.

Şimdi dilerseniz öncelikle olay-boyut ya da olay örgüsünü ele alarak, öykünün çok daha ayrıntılı bir incelemesine geçelim.

2 ÖYKÜ: Olaylar

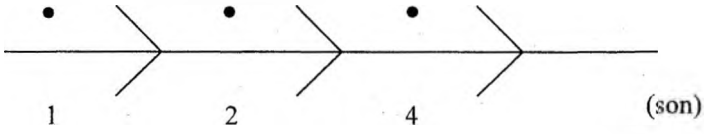
Olay örgüsü ne demeye gelir,
hoş şeyler sunmaktan başka?
Buckingham Dükü,
The Rehearsal

Geleneksel olarak bir öyküde olayların "olay örgüsü" adı verilen bir düzen oluşturduğu söylenir. Aristo olay örgüsünü (*mythos*) "olayların düzenlenmesi" olarak tanımlar. Yapısalcı anlatı kuramı düzenlemenin tamamen söylem tarafından gerçekleştirilen bir etkinlik olduğunu ileri sürer. Bir öyküdeki olaylar, öykünün söylemi yani sunumun biçimi tarafından olay örgüsüne dönüştürülür. Söylem türlü ortamlarda ortaya konur ancak olası tezahürlerinden farklı bir niteliksel iç yapısı vardır. Bu da olay örgüsü, yani söyleme konu olmuş öyküdür. Olay örgüsü, herhangi bir somutlaştırmadan, herhangi bir filmden ya da romandan vs çok daha genel bir düzeyde varolur. Sunuş düzeni, öykünün doğal mantığının düzeniyle aynı olmak zorunda değildir. İşlevi belli öykü olaylarını vurgulamak ya da önemsizleştirmek, bazılarını yorumlamak bazılarını çıkarsamaya bırakmak, göstermek ya da anlatmak, yorum yapmak ya da sessiz kalmak, bir olayın ya da karakterin şu veya bu yönüne odaklanmaktır. Yazar "bir öyküdeki olayları sayısız yolla düzenleyebilir. Bazı olayları ayrıntılarıyla ele alırken, diğerlerinden çok az bahsedebilir hatta Sofokles'in Tebai'deki salgından önce Oidipus'un başına gelen her şeyi atlaması gibi bahsetmeden geçebilir. Kronolojik sırayı dikkate alabilir ya da onu bozabilir, haberciler, geri dönüşler kullanabilir. Her düzenleme farklı bir olay örgüsü üretir ve aynı öyküden sayısız olay örgüsü üretilebilir".[1]

---

[1] O. B. Hardison, Jr., "A Commentary on Aristotle's Poetics, " *Aristotle's Poetics* (Englewood Cliffs, 1968), s. 123.

Aşağıdaki mini olay örgüsünü ele alalım: (1) Peter hasta oldu. (2) Öldü. (3) Hiç arkadaşı ya da akrabası yoktu. (4) Cenazesine yalnızca bir kişi geldi (Bunlar aslında İngilizce cümleleri değil, "öykü"nün soyut düzeyindeki birimleri temsil ediyor; yani bir sessiz film birinci birimi, Peter'i sokakta bayılırken ya da yatakta can çekişirken göstererek ifade edebilir). Birinci, ikinci ve dördüncü ifadeler açıkça olayları anlatırlar; bunlar benim deyimimle "süreğen ifadelerdir". Zamanı temsil eden yatay bir düzlemde bu ifadeleri noktalarla gösterebiliriz:



Buna karşın üçüncü ifadenin farklı bir türde olduğuna dikkat edin: Bu ifade kronolojik ya da daha iyisi, "krono-lojik" [ç.n. zaman-mantıksal] dizi içinde değildir (tire işareti sadece zaman hakkında değil zamanın *mantığı* hakkında konuştuğumuzu gösterir). Elbette bu hiçbir şekilde bir süreğen ifade değildir. Peter'in ya da başka birinin yaptığı birşey, meydana gelen bir olay değil, Peter'in özelliklerinden ya da yönlerinden yapılan bir aktarmadır, yani tanımlama yapan bir durağan ifadedir. Yazınsal anlatıda tanımlama açık bir biçimde yapılmalıdır ancak tiyatroda ya da sinemada basitçe Peter'i canlandıran aktörün fiziksel görünüşüne tanıklık ederiz.

Peki anlatısal anlamda olay nedir? Olaylar ya *eylemler* (*hareketler*) ya da *olan bitenlerdir*. Her ikisi de durumdaki değişikliklerdir. Eylem, bir eyleyicinin meydana getirdiği bir durum değişikliği ya da maruz kalan bir kimseyi etkilemektir. Eğer eylem, olay örgüsü içinde kayda değer bir önem taşıyorsa, eyleyen ya da maruz kalan kimse bir karakterdir.[2] Yani karakter, anlatı yükleminin anlatı öznesidir (ille de dilbilgisine uygun olmak zorunda olmadan). Tartışmamız hala her-

---

[2] "Olay", Rus biçimcilerin metinlerinde *motif* olarak adlandırılır: bkz Boris Tomashevsky, Tzvetan Todorov (ed.) içinde, *Théorie de la littérature* (Paris, 1966), s. 269: "Fabl [*fabula*] kendi kronolojik ardışıklığında, nedenden etkiye doğru dizilen motiflerin topluluğu olarak ortaya çıkar; konu [*sjuzet*] ise aynı motiflerin topluluğu olarak ancak yapıt içndeki sıralamaya uygun biçimde ortaya çıkar". "Durum" - "olay" ve "olan biten-olay" - "eylem-olay" kavramları arasında yapılan ayrımın kusursuzca ele alındığı bir çalışma için bkz. Zelda ve Julian Boyd, "To Lose the Name of Action: The Semantics of Action and Motion in Tennyson's Poetry," *PTL*, 2(1977), 21-32. Bu çalışmada aynı zamanda "hareketler" ve "eylemler" arasında da bir ayrım yapılır. Bu kavramların ilki belli bir anda olan, ikincisi süregiden bir edime işaret eder.

hangi bir tezahür türünden bağımsız olarak, öykünün soyut düzeyinde seyrediyor. Sözel tezahürde, örneğin İngiliz dilindeki gerçek bir cümlede karakter, dilbilgisi anlamında özne olmak zorunda değildir: "Elmaslar bir hırsız tarafından çalındı" ya da "Polis bazı elmasların çalındığını öğrendi". Son örnekte karakter tezahür içinde görünmez bile; burada karakterin varlığı çıkarsanmalıdır.

Bir karakterin ya da başka bir varlığın sergileyebileceği başlıca eylem türleri sözsüz fiziksel hareketler ("John sokaktan aşağı koştu"), konuşmalar ("John 'açım,' dedi" ya da "John aç olduğunu söyledi"), düşünceler (zihinde sözel olarak dile getirme; "John 'gitmem gerek,' diye düşündü" ya da "John gitmesi gerektiğini düşündü"), duygular, algılamalar ve duyumsamalardır (sözcüklerle dile getirilemeyenler; "John huzursuzluk hissetti", ya da "John arabanın uzaktan belirdiğini gördü"). Anlatı kuramı bunları basit kavramlar olarak, ön tanımlama yapmaksızın kullanabilir (ancak belki de konuşmalar "edimsellik" ya da söz edimi felsefesi çerçevesinde kullanışlı olarak analiz edilebilirler: bkz. 4. bölüm).

Olan bitenler, karakterin ya da üzerinde odaklanılmış diğer varlığın anlatısal nesne olduğu bir eylemliliği gerektirir. Örneğin, *Fırtına Peter'i sürüklüyor*. Burada yine genel anlatı kuramı için önemli olan, kesin dilbilimsel tezahür değil öykü mantığıdır. Bu nedenle "Peter yelkenleri indirmeye çalıştı ancak seren direğinin kırıldığını hissetti ve tekne kocaman bir dalgaya yakalandı" ifadesinde Peter yüzeyde, tezahür düzeyinde bir dizi eylemin öznesidir. Daha derin bir öykü düzeyinde ise Peter anlatının nesnesidir, etki eden değil, etkilenendir.

Ardışıklık, Olumsallık, Nedensellik

Aristo'dan bu yana anlatılardaki olayların radikal olarak bağıntılı oldukları, zincirleme olarak geliştikleri ve birbirine yol açtıkları ileri sürülmüştür. Geleneksel savlar, olayların ardışıklığının basitçe doğrusal değil nedensel olduklarını söyler. Nedensellik belirgin, aşikar ya da örtük, imalı olabilir.

E. M. Forster'in (şu anki amaçlarımız için hafifçe değiştirilmiş) örneğini tekrar ele alalım. Forster, "Kral öldü ve sonra kraliçe öldü" ifadesinin sadece bir "öykü" ("salt tarihsel kayıt" anlamında) olduğunu ileri sürer. "Kral öldü ve sonra üzüntüsünden kraliçe öldü" ifadesi "olay örgüsü"dür, çünkü işin içine nedensellik ekler. Burada ilginç olan zihinlerimizin bağımlılar gibi sürekli olarak bir yapı aramasıdır. Gerekirse zihin bu yapıyı kendisi sağlayacaktır. Aksi söylenmediği

takdirde okurlar "Kral öldü ve sonra kraliçe öldü" ifadesinin nedensel bir bağlantı sunduğunu, kralın ölümünün kraliçenin ölümüyle bir ilişkisi olduğunu varsayma eğiliminde olacaklardır. Aynı şeyi görsel alanda tutarlılık ararken yaparız. İnsan doğası, ham duyumu algıya çevirmek üzere düzenlenmiştir. Bu durumda saf tarihsel kayıt yapabilmenin zor olduğu ileri sürülebilir. "Kral öldü ve sonra kraliçe öldü" ve "Kral öldü ve sonra üzüntüsünden kraliçe öldü" ifadeleri anlatısal olarak sadece yüzeydeki açıklık derecesinde farklılık gösterirler. Daha derin yapısal düzeyde nedensel öge her iki ifadede de yer alır. Okuyucu "anlar" ya da karşılar; kralın ölümünün, kraliçenin ölümünün nedeni olduğunu çıkarsar. Burada "çünkü", konuşmanın belli bir amaca yönelik olduğuna dair varsayım gibi, dünyaya ilişkin gündelik varsayımlar yoluyla çıkarsanır.

Klasik anlatılarda olaylar belli bir bölüşümle meydana gelir: her olay bir diğerine neden sonuç ilişkisiyle bağlıdır, sonuçlar başka sonuçlara neden olurlar. İki farklı olay birbiriyle belirgin bir ilişki içinde görünmese bile, bir ilişki olabileceğini çıkarsarız ve daha genel bir kural olarak bu ilişkiyi daha sonra keşfederiz.

Aristo ve Aristocu kuramcılar nedenselliği bir olasılık modeli üzerinden açıklarlar. Örneğin Paul Goodman: "Daha önce sunulmuş parçaları izleyen parça olma ve diğer parçalara yol açma ilişkisine 'olasılık' diyoruz. Macbeth'in cadıları tekrar aramaya gideceği, I.-III. perdelerde sunulan olaylar, karakterler, konuşmalar ve atmosferden sonra bir olasılık olarak ortaya çıkar". Elbette salt "sonraki parça olmak" ya da tam tersi, "önceki parça olmak", olasılığı nitelemeye yeterli değildir. Burada önemli olan, nedensellik iması taşıyan "yol açmak" sözcüğüdür. Goodman'ın aksiyomu belki de şöyle başlamalıydı: "Takip eden (ya da sonra gelen) parçaların sunulmuş parçalarla ilişkisi ve bu ilişkinin diğer parçalara yol açması..." Goodman şöyle devam eder: "Bir şiirin biçimsel analizi daha çok, tüm parçalar arasındaki olasılığın sergilenmesidir. Ya da daha iyisi, başlangıçta her şey mümkündür; ortada şeyler olası hale gelir; sonda ise her şey gereklidir".[3] Bu önemli bir kavrayıştır: olay örgüsü (en azından bazı olay örgüleri) olasılıkları azaltma ve daraltma süreci olarak iş görürler. Seçenekler giderek daha fazla sınırlanır; sonuncusu bir seçenek değil, kaçınılmazlıktır.

Aristo, "başlangıç", "orta" ve "son" kavramlarını, anlatıya, gerçek eylemler yerine onları taklit eden öykü olaylarına uygular

[3] Paul Goodman, *The Structure of Literature* (Chicago, 1954), s. 14.

çünkü bu kavramlar gerçek dünyada bir anlam ifade etmezler. Gerçekte hiçbir son, bir romanın ya da filmin "SON"u gibi değildir. Ölüm bile, sözcüğü biyolojik, tarihsel, hangi anlamla alırsanız alın, bir son değildir. Böyle bir kavram ancak olay örgüsüne, yani söylemleştirilmiş öyküye işaret eder. Son, ham öykü malzemesinin (kaynağı ister gerçek, ister bulunmuş, ne olursa olsun) bir işlevi değil, tam olarak kompozisyonun bir yapısıdır.

Ardışıklık ve nedensellik arasındaki ilişki gereklilikten mi kaynaklanır yoksa olasılıkla mı ilgilidir? Tek başına ardışıklık, yani sadece birbiri ardına gelen ancak hiçbir anlamda varlıklarını birbirlerine borçlu olmayan olayların tasviri mümkün olabilir mi?

Bazı modern yazarlar katı nedensellik kavramını reddetme ya da dönüştürme iddiasındadırlar. Birçok eleştirmen, modern beğenideki değişimi açıklıyor.[4] Peki o zaman bu metinleri birarada tutan nedir? Jean Poillon ekstrem modern durumları kavrayabilecek "olumsallık" terimini öneriyor.[5] Bu kavram "belirsizlik" ya da "rastlantı" anlamında değil, daha katı felsefi anlamında, "varlığı, gerçekleşmesi, karakteri vs henüz belli olmayan birşeye bağlı olmak" (*The American College Dictionary*) anlamında kullanılıyor. Olumsallık fikri cazip derecede geniş olduğu için Robbe-Grillet'nin 'birikmiş betimleyici tekrarlaması' gibi yeni düzenleme ilkelerine yer verebilir.

"Olumsallık" gibi tek bir kavramın herhangi bir anlatının düzenlenme ilkesini ele alıp alamayacağı bir kenara, kuramın en ilgisiz olayları bile birbirine bağlama eğilimimizi dikkate alması gerekir. Okuyucunun bir kutu dolusu basılı sayfayı karıştırarak kendi öyküsünü ortaya çıkarttığı anlatı deneyi,[6] zihnimizin şeyleri bir araya toplamaya şartlanmış olmasına dayanır. Bu noktada sayfaların rastgele yan yana gelmesi gibi tesadüfi koşullar bile bizi yıldırmaz.

Olay örgüsü olamayan bir anlatı mantıksal bir olasılıksızlıktır. Olay örgüsünün olmaması değil, anlaşılmaz bir bulmaca olmaması, olayların "büyük önem taşımaması", "hiçbirşeyin değişmemesi" söz konusu olabilir. Geleneksel olarak anlatının çözüm kısmında bir tür sorun-giderme eğilimi vardır. Bir takım şeyler ya bir tür mutlak düşünceyle ya da duygusal teleolojiyle halledilirler. Roland Barthes bu işlevi açıklamak için "yorumsal" [hermenötik] tanımını kullanır. Yorumlama, "bir soruyu, onun cevaplarını, soruyu oluşturan ya da yanı-

---

[4] Örneğin, A. A. Mendilow, *Time and the Novel* (New York, 1965), s. 48.
[5] Jean Pouillon, *Temps et roman* (Paris, 1946), 26-27.
[6] Marc Saporta, *Composition N. 1* (Paris, 1962).

tını geciktiren olayların farklı olasılıklarını, türlü yollarla dile getirir".[7] Burada temel soru "ne olacak?" sorusudur. Ancak modern, açığa çıkaran olay örgüsünde vurgu başka bir yerdedir; söylemin işlevi bu soruyu sormak hatta onu ortaya koymak değildir. Kısa zamanda şeylerin hemen hemen aynı kalacağını anlarız. Olaylar mutlu ya da trajik biçimde çözüleceklerine, bir ilişkiler durumu açığa çıkar. Açığa çıkaran olay örgülerine kıyasla çözümlenen olay örgülerinde güçlü bir zamansal düzen duygusu belirgindir. Gelişmeler ilkinde sergilenirken ikincisinde çözümlenir. Açığa çıkaran olay örgüleri daha belirgin bir biçimde karakter merkezlidir, olay örgüsü varlıkların sonsuz ayrıntılarıyla ilgilenirken olaylar görece küçük, betimleyici bir role indirgenir. Elizabeth Bennet'in evlenip evlenmemesi kritik bir durumdur ama Clarissa Dalloway'in zamanını alışverişle, mektup yazmakla ya da gündüz düşleri görmekle geçirmesi, bu eylemlerin hiçbiri onun karakterini ve durumunu doğru olarak göz önüne sermeyeceği için böylesine kritik bir özellik taşımaz.

Gerçekgibilik ve Güdülenme

Bu bölüme olayların bir anlatı oluşturmak üzere birbirleriyle nasıl ilişki kurduklarına (bu ilkeye ister "nedensellik", ister "olumsallık" isterse başka birşey diyelim) bakarak başladık. Açıkçası genel eğilim geleneksel (uylaşımcı) bir ilişkiden yanadır ve herhangi bir anlatı kuramının temelinde uylaşımın doğasının kavranışı yer alır. Bu bölümde yer alan diğer başlıkların hepsi ve kitabın geri kalanı, uylaşım kavramını olayların görece öneminden, araştırmacıların olay örgüsü makroyapılarını nasıl niteleyeceklerine ilişkin kararına dek, türlü açılardan ele alıyor. Gerçekgibiliği kullanarak "eksikliği doldurma" uylaşımı, anlatısal tutarlılığın temelinde yer aldığı için bu tartışmada ilk olarak ele alındı. Bu uylaşımın tartışılması diğer anlatı uylaşımları üzerine yapılacak sonraki tartışmalar için fikir verici bir prototip oluşturabilir.

Seyirciler uylaşımları "doğallaştırma" (Lévi-Strauss tarafından ortaya konulan antropolojik *doğa/kültür* dikotomisindeki "*doğa*") yoluyla tanıyıp yorumlarlar.[8] Bir anlatı uylaşımını doğallaştırmak, onu sadece anlamak değil, onun uylaşımsal karakterini "unutmak",

---

[7] Bkz. Roland Barthes, *S/Z*, s. 17.

[8] Bu konunun mükemmel bir özetini yapan Jonathan Culler'a kendimi borçlu hissediyorum. Bkz. *Structuralist Poetics* (Ithaca, N.Y., 1975), 7. Bölüm, "Convention and Naturalization", ayrıca *Communications* (*Vraisemblance* özel sayısı), (ed.) Todorov, 11 (1968).

okuma sürecinde o uylaşımı özümsemek, kendi yorumlama ağına katmak, onu ortaya koyan medyumdan, diyelim İngiliz dilinden ya da oyun sahnesinden daha fazla düşünmemek anlamına gelir.[9]

"Doğallaştırma", gerçekgibilik kavramına çok yakındır. Eskiden beri gerçek olandan çok, akla yatkın görünen cazip gelir. Yapısalcılar, günlük yaşam beklentilerinin geçerliliğinin sorgulandığı metinlerde bile, okuyucunun olayları ve varlıkları tutarlı bir bütünlüğe uyarlayarak metindeki boşlukları "doldurma", tekniğini açıkladığı için, doğallaştırma yerine 'tat verme' kavramını kullanırlar.

Olay örgüsünün özel bağlamından 1. bölümde bahsetmiştim ancak bu konuda söyleyecek daha çok şey vardır. Bir anlatı kuramı neden anlatı ögelerinin gerçek hayattaki olgulara ve olasılıklara uygun olarak doğallaştırılması üzerine bir tartışmaya gerek duyar? Çünkü bir anlatının iyi biçimlendirilmesi (bir anlatıyı iyi ya da kötü yapan ve başka tür metinlerden ayıran da budur) bu tür sorunlarla ilgilidir. "Gerçekliği" ya da "olabilirliği" inşa eden şey, kurmacanın yazarları onu "doğal" kılsalar da, tam anlamıyla kültürel bir fenomendir. Gerçi "doğal" olan, bir toplumdan diğerine ve aynı toplum içinde farklı dönemlerde değişir. I. Dünya Savaşı öncesinin okurları, hatta çağdaş Anglosakson okurlar, Joseph Conrad'ın *Gizli Ajan*'ının bir "devrimci"yi anlattığını (bu anlatımın bakış açısıyla uyuşmasalar bile: "Devrimcilerin çoğu disiplin ve angaryanın düşmanıdırlar") düşünürler. Oysa Sovyetler Birliği ya da Çin vatandaşları için bu görüş sadece tartışma götürür bile değil, muhtemelen akıl almazdır. Jonathan Culler'in verdiği örneği alalım: "Madam de Lafayette, Kont de Tende'in karısının bir başka adamdan hamile kaldığını öğrenmesi üzerine Kont'un bu koşullarda doğal olarak akla gelebilecek her şeyi düşündüğünü' ...yazarken, bu tür bir yazının ima ettiği biçimde, okuyucularına duyduğu engin güveni ortaya koyuyor."[10]

Okuma yapmak herhalde, Culler'in ileri sürdüğü gibi "referans almak ya da referans inşa etmektir." Ancak açıkçası modern Avru-

---

[9] Bu durumu anlatabilmek için Culler tarafından derlenen bazı eş anlamlı sözcükler şunlardır: "Yeniden kazanmak" (iyileştirmek, kullanıma sokmak), "güdülemek", Rus Biçimcilerinin kullandığı anlamla "ögenin gelişigüzel ya da anlamsız değil makul olduğunu göstererek ögeyi meşrulaştırmak", "okuyucunun bilgi alanına yerleştirmek", "tuhaflığı, iletişimsel bir işleve dönüştürmek", "asimile etmek", "garipliği metne indirgemek", "mesafeyi (ve farklılığı, Derrida'nın deyimiyle *différance*'ı) ortadan kaldırmak", "konumlandırmak", "uygun beklentiler anlamında bir çerçeve oluşturmak".

[10] Structuralist Poetics, s. 134.

palı ya da Amerikan okuyucu, yukarıdaki duruma uygun, açık bir referans inşa edemez. Modern cinsel adetlerin nasıl oldukları bir yana, okurlar tek bir uygun karşılık üzerinde, hatta böyle bir karşılığın olup olmayacağı üzerinde anlaşamayacaklardır. Yukarıdaki cümle günümüzün gerçekgibiliğinde pek az şey ifade eder. Bu cümle yüzeyde yeteri kadar açık bir "anlama gelse" de, cümlenin daha derin bir anlatı düzeyinde okumasının yapılabilmesi için onyedinci yüzyıl adetlerini bilmek gerekir.

Peki sanatsal olarak olasının, muhtemel olanın temeli nedir? Genette, ufuk açıcı çalışmasında bu temelin kamuoyu, sağduyu ideolojisi, Aristocu sıradanlık ya da *topoi*[11] olduğunu gösterir. Kavram eninde sonunda platoniktir. Gerçekgibilik sadece kazara gerçek olanla değil, aslen ideal olanla; "şeylerin ne olduklarıyla değil, ne olmaları gerektiğiyle" (l'Abbé d'Aubignac)[12] ilgilidir.

Yapısalcılara göre gerçekgibiliğin kuralları önceki metinlerde; sadece gerçek söylemlerde değil, genel olarak toplumda uygun bulunan davranış "metinlerinde" belirlenmiştir. Gerçekgibilik bir "corpus etkisi"dir, "metinlerarası", dolayısıyla öznelerarasıdır. Etkiden nedeni gösteren, hatta bir kurala indirgenebilen bir açıklama biçimidir. Dahası, kurallar kamusal oldukları, "söylenmeden işlerlik gösterme eğiliminde oldukları" için örtük olabilir, kendilerini göstermeyebilirler. Jonathan Wild, Miss Laetitia'ya evlenme teklif ederken "okuyucunun kolaylıkla tahmin edebileceği, bu nedenle buraya almadığım" sözler eder. Yazar Fielding, geleneksel gerçekgibiliğin sessiz yoluyla, okuyucunun Jonathan Wild'ın konuşmasını tahmin edebileceğini varsayar. Onsekizinci yüzyılda bir adam "Sevgili Hanımefendi . . ."den *başka* ne diyebilir ki?

Klasik anlatılarda açık tanımlamalara, sadece (kamusal ve genel) davranış standartlarını kullanarak tahmin edilemeyecek eylemler için başvurulur, o zaman da bu bir *de rigueur,* yani zorunluluktur. Böylesi durumlarda açık tanımlamalar, benim "genelleme" dediğim anlatısal yorumlama biçimini alırlar; bu egzantrik görünen fenomeni açıklığa kavuşturabilmek için bazı "genel gerçekler" yorumlanır. Bu ifadeyi tırnak içine aldım çünkü "gerçek" böylesi durumlarda ilginç bir biçimde değişkendir, hatta "kanıtlanacak"

---

[11] "Bugün ideoloji olarak anılan şey, ortaya bir dünya görüşü ve değerler sistemi koyan bir kurallar ve önermeler birliğidir", Gérard Genette, "Vraisemblance et motivation," *Communications,* 11 (1968), 6.

[12] A.g.e.

noktaya göre tersine bile dönebilir. Sahtekar Kont'la kumar oynarken, "Genç Wild'ın elleri, Kont'un cebini sık sık ziyaret ediyordu". Yaygın kanıya göre bu durumda kurban öfke duymalıdır. Bir Amerikan Western'inde böyle bir durumda aniden silahlar patlardı. Ancak Fielding'in planı bu değildir. Yazar, Kontu Wild'ın "arkadaşı" ve duruma göre işbirlikçisi olarak tutmak istemiştir. Bu nedenle genelleştirilmiş bir açıklamaya ihtiyaç duyar:

> Bu farkediş, iki hırsızın arasında bir tartışmaya neden olmaktan çok uzaktı. Aksine, akıllı bir adam, diyelim ki bir düzenbaz gerçek hayattaki bir üçkağıdı, bir kumarbazın oyunda hile yapmasına benzeteceğinden, bu durum ikisinin birbirini beğenmesine yol açtı.

Belli ki Fielding, yazarın okuyucusunun kendi açıklayıcı kurallarını oluşturamayacağını, "Hırsızların da gururu vardır" ya da "Hırsızların gururu olmaz" önermelerinin hangisinin geçerli olduğunu unutmuş olabileceklerini sezmiştir. Burada önemli olan, yapılan genellemenin doğru olup olmaması değil, bir açıklama sağlayabilmesidir. Sonunda gereken tek şey akla yatkınlıktır. Açıklanabildiği ya da nedeninin ortaya konabildiği ölçüde öngörülemeyen eylemlere yer vardır. Bu nedenle klasik kurmacada genel yorumlama, zor anları normalleştirmeye yarıyordu. Açıklama ne kadar gelişigüzel ya da gülünç olursa olsun, sadece sunulmuş olması, alışılagelmiş akla yatkınlığın ihtiyaçlarını karşılamaya yeterliydi.

Yine de belirgin açıklamalara sadece ekstrem durumlarda ihtiyaç duyulurdu. Burada kural nedensiz gerçekgibilikti. Birçok olay açıklama gerektirmezdi çünkü "herkes" (yani tüm saygıdeğer okurlar) böyle şeylerin nasıl olabileceğini kolaylıkla anlayabilirdi. Ancak tarih, geç onsekizinci yüzyıl ve ondokuzuncu yüzyılın yakıcı siyasal ve sosyal olayları, özellikle Fransa'da genel anlayışın temelini değiştirecekti. Tarih gizemli hale geldiğinden, en gerçekçi romancılar bile gizemli, anlaşılmaz oldular. Ondokuzuncu yüzyıl boyunca anlatıda ağır bir keyfilik giderek yaygınlaştı. Julien Sorel Mme. Renal'a saldırır ancak hiçbir açıklama verilmez. [ç.n. Stendhal, Kırmızı ve Siyah] Roderick Hudson'ın davranışları en yakın arkadaşı için bile anlaşılmazdır. [ç.n. Henry James, Roderick Hudson] Bir de Raskolnikov'u düşünün.[13]

---

[13] Ancak orta ya da Balzac'gil anlatı türünde açıklama devam etti; "kamuya görünür ve şeffaf olmak için fazlasıyla orjinal (fazlasıyla 'gerçek')" [akla yatkın durumların öngörülemez olması anlamında], yine de Stendhal'in, Dostoyevski'nin ya da James'in "ışık geçirmezliğine [anlaşılmazlığına] hükmetmek için fazlasıyla

Eylemlerin gerçekgibiliğine ilişkin tutumların farklılaşması, sinemanın hızla değişen dünyasında son derece belirgindir. Örneğin basit yer değiştirmeler: yirmi yıl önce yapılan filmlerde karakterin bir yerden başka bir yere nasıl gittiğini göstermekle ne kadar vakit harcandığını görmek çok çarpıcıdır. 1956 yılında yapılmış küçük bütçeli bir film olan Patterns (yön. Fielder Cook), meslektaşının ölümü üzerine bir barda oturup düşüncelere dalan bir müdürü sunar. Karısı, adamı bulur ve adam ona istifa dilekçesini, meslektaşının ölümünden sorumlu genel müdürün suratına çarpmaya karar verdiğini söyler. Karısı ona eşlik etmek için ısrar eder. Burada yönetmenin mantıksal sorunu sadece müdürü ve karısını bardan çıkarıp genel müdürün süitine götürmektir. Modern standartlarda bar sahnesinden süite doğrudan kesmeyle geçebilir. Ancak filmde aradaki olaylar tam beş çekimde sunulur: (1) müdür ve karısı barın kapısından çıkarlar; (2) ikisi arabalarına binerler ve günümüzde kurgucuların gereksiz bulacağı bir kararmayla, hedeflerine varmak için geçen zaman vurgulanır; (3) şehrin finansal bölgesindeki gökdelenler; (4) genel müdürün süiti; ve (5) genel müdürle yüzleşmek için ofis kapısından ileri atılan kahramanımız. Gökdelenin baskıcı atmosferini (3) ve şirket dekorunu (4) vurgulamak için sunulan çekimlerin uygunluğunu onaylasak bile, ilk iki çekim yersiz görünmektedir. Eylemi gereksiz biçimde yavaşlatırlar ve kendi kendimize anlayabileceğimiz şeyleri göstererek "zekamıza hakaret ederler". Buna karşın, belli ki yönetmen 1956 yılında yukarıda önerilen araçekimin "fazla ekstrem", "kafa karıştırıcı" vs. (bundan kırk yıl önce, D.W. Griffith'in tüm film grameri [perdedeki noktalama işaretleri] aygıtlarını geliştirmeye başladığı günlerden bu yana, film stüdyosu yönetimlerinin bildik şikayetleri) olabileceğini düşünmüştür.

Çekirdekler ve Uydular

Anlatı olayları sadece bağlantı mantığına değil *hiyerarşi* mantığına da sahiptir. Bazı olaylar, diğerlerinden daha önemlidir. Klasik anlatıda sadece önemli olaylar olumsallık zincirinin parçalarıdır. Önemsiz olayların farklı bir yapısı vardır. Barthes'a göre her önemli olay (Barthes'ın *noyau* kavramını çevirerek *çekirdek* diyeceğim) yorumsal kodun bir parçasıdır; sorunlar çıkarıp bu sorunları çözerek

---

tutuk ya da kayıtsız". Bundan dolayı Balzac'ın fazlasıyla sık kullanılmış "pedagojik cümleleri, *İnsanlık Komedisi*'ndeki açıklayıcı sunuşların kudretli ağırlığını taşır: *'Voici porquoi ...', 'Ceci veut une explication'*, vb.") (Genette, "Vraisemblance et motivation," s. 13).

olay örgüsünü geliştirirler. Çekirdekler, olayların aldığı yön doğrultusunda düğüm noktalarını ortaya koyan anlatı anlarıdır. Yapının düğüm ve dayanakları olarak, hareketi iki ya da daha fazla olası yoldan birine sevkeden kavşaklardır. Akhilleus sevdiği kızdan vazgeçebilir ya da bunu reddedebilir [*İlyada*]; Huck Finn evde kalabilir ya da ırmağa doğru yola koyulabilir [Mark Twain, *Huckleberry Finn'in Maceraları*]; Lambert Strether, Chad'e Paris'de kalmasını ya da geri dönmesini tavsiye edebilir [Henry James, *The Ambassadors*]; Bayan Emily vergileri ödeyebilir ya da vergi memurunu gönderebilir [Faulkner, *Emily İçin Bir Gül*]; vb. Çekirdekler çıkartıldığında anlatı mantığı çöker. Klasik anlatı metinlerinde, olayların herhangi bir anda uygun biçimde yorumlanması, bu süregiden seçimleri izleyebilme ve daha sonraki çekirdekleri, daha öncekilerin sonucu olarak görebilme yeteneğinin, bir işlevidir.

Olay örgüsündeki önemsiz bir olay, yani bir *uydu*[14] ise bu anlamda vazgeçilemez değildir. Uydunun eksikliği elbette anlatıyı estetik olarak yoksullaştıracaktır ancak bu öge, olay örgüsünün mantığını zedelemeden metinden çıkarılabilir. Uydular hiçbir sonuç gerektirmez, onlar sadece çekirdeklerde varılan kararların sonuçlarıdırlar. İster istemez çekirdeklerin varlıklarını ima ederler ancak bunun tersi geçerli değildir. Uyduların işlevi boşluk doldurma, ayrıntılandırma, çekirdeği tamamlamadır; iskelet üzerindeki eti oluştururlar. Çekirdek-iskelet, kuramsal olarak sınırsız düzeyde ayrıntılandırmaya izin verir. Herhangi bir eylem çok sayıda parçaya bölünebilir, bu parçalar da alt parçalara ayrılabilir. Söylem öyküye denk olmadığı için, uydular çekirdeklerin tam yakınlarında ortaya çıkmak zorunda değildirler. Çekirdeklerden önce meydana gelebilir ya da belli bir mesafeden onları izleyebilirler. Ancak olaylar ve varlıklar, öykü ve söylem daha derin bir yapısal düzeyde, ortamdan bağımsız olarak işlediğinden, verili bir metinde kimse sözcüklerin

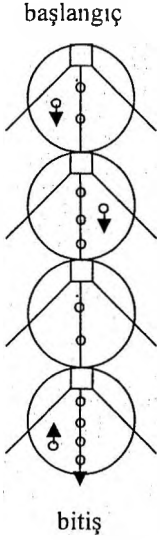
---

[14] Bu sözcük Fransız yapısalcıların *catalyse* kavramının çevirisidir. "Catalyst"in dilimizdeki karşılığı, neden-sonuç zincirinin kendini izleyen parça *olmaksızın* meydana gelemeyeceğini ancak uydunun her zaman mantıksal olarak gözden çıkarılabileceğini önerir.

Tomashevsky'nin çekirdek için kullandığı kavramı Todorov, *motif associé* olarak çevirir, uydu için de *motif libre* kavramını önerir (*Théorie de la littérature*, s. 270). Bu son kavramın yanıltıcı olduğunu düşünüyorum çünkü uydular tam olarak çekirdeklere tabidirler ve onlara önemli biçimlerle bağlanırlar. Barthes *S/Z* kitabında, *noyau-catalyse* ayrımını gerekçe göstermeden terk etmiştir, yine de böylesi bir ayrımın, Barthes'ın "Sarrasine"deki olayları listelerken tutunduğu tavırda örtük olarak yer alır görünmektedir.

(görüntülerin vs) arasında çekirdeklerin çevresini aramaz. Uydular sadece metnin başka sözcüklerle açıklandığı (metnin başka bir tezahürü), analizcinin metadili içinde tartışılabilirler.

Aşağıda çekirdeklerle uyduların ilişkilerini betimleyen kullanışlı bir diyagrama yer veriliyor:



Diyagramda her çemberin tepesinde yer alan kareler, çekirdeklerdir. Çember anlatı bloğunun tamamıdır. Çekirdekler öykü mantığının ana yönelimini göstermek üzere dikey bir çizgiyle birbirlerine bağlanmışlardır. Eğimli çizgiler olası olduğu halde izlenmeyen anlatı yollarını gösterir. Noktalar ise uydulardır: dikey çizgi üzerinde yer alanlar öykünün normal sıralamasını izlerler; çizgi dışında oklara bağlı olanlar, okun yönüne göre daha sonraki ya da daha önceki çekirdeklerin geleceğine ya da geçmişine aittirler.

Yapısal anlatı kuramındaki bu ayrımlar tamamen terminolojik ve mekanik olmakla eleştirilmişlerdir: "yeni birşey katmadıkları, okumayı geliştirmedikleri", en iyi ihtimalle "sadece normal okuma sırasında hepimizin bilinçaltında isabetle yaptığımız şeyi açıklamanın kullanışsız ve sıkıcı bir yolu olduğu" söylenir.[15] Ancak kuram,

---

[15] Frank Kermode, "Literature and Linguistics," *The Listener*, Aralık 2, 1971, s. 769-770. Jonathan Culler'ın cevabı, "The Linguistic Basis of Structuralism", David Robey (ed.) içinde, *Structuralism: An Introduction; Wolfson College Lectures 1972* (Oxford, 1973), Culler, Barthes'dan alıntı yapar: "Barthes, anlam-

eleştiri değildir. Kuramın amacı, yapıtların yeni ya da geliştirilmiş okumalarını önermek değil, tam da "normal okuma sırasında bilinçaltında isabetle yaptığımız şeyin ne olduğunu açıklamaktır". Böylesi bir açıklama küçümsenemez. Bu eğer gerçekten bir açıklama ise, anlatı biçimlerini ve genel olarak metinleri anlamamıza önemli bir katkı sağlayacaktır. Noam Chomsky ve diğer modern düşünürler bizim sezgisel düzeyde "zaten bildiğimizin" ne olduğunu belirlemenin yaşamsal önemini göstermişlerdir. Herkes nasıl yürüyeceğini "zaten bilir" ancak bu durum fizyoloji bilimini utandırmaz. Bir anlatıda yer alan önemli dayanak olaylarıyla önemsiz tamamlayıcı olaylar arasındaki ayrım, herkesin kendi kendine kanıtlayabileceği bir psikolojik gerçekliktir. Verili bir öyküde hangi olayların çekirdek, hangilerinin uydu olduğu üzerinde ne kadar kolayca fikir birliğine varılabileceği görülebilir. Bu belirli kavramların kullanışsız ve sıkıcı olmaları bir yana, önemli olan anlatı ögelerinin varolduğu ve elbette anlatı kuramı için çok önemli olduklarıdır.[16]

Öyküler ve Antiöyküler

Yukarıdaki çekirdeklerle ilgili diyagramın en ilginç taraflarından biri, klasik anlatıyla modernist anlatının bir türü arasındaki farka dikkat çekmesidir. Eğer klasik anlatı sadece birinin mümkün

---

ları yapıtlara tahsis eden bir eleştiriyle, edebiyat 'bilimi' ya da 'poetika' arasında bir ayrım yaparken, sonuncunun, anlamın koşulları üzerinde bir çalışma olması gerektiğini söyler" (s. 31). Bu koşullar bir yorumlama vermez ancak yorumlamaların ulaştığı mantığı tanımlar.

[16] Öte yandan çekirdeklerin tam olarak nasıl tanımlanıp adlandırıldıkları, meşru bir sorudur. Birkaç yıl önce bu süreci Joyce'un "Eveline"ini analiz ederken betimlemeye çalışmıştım. Jonathan Culler, "Defining Narrative Units", Roger Fowler (ed.) içinde, *Style and Structure in Literature* (Ithaca, N. Y., 1975), s. 136'da benim çekirdekleri saptayıp etiketlememin herhangi bir tanımlanabilir prosedüre uymadığını, sezgilerimin sadece yıllar içinde benimsediğim ve metinlerin yorumu için çağırdığım (a) geçmişe dönük, (b) kültürel modellere dayalı olabileceğini, akıllıca ortaya koymuştu. Culler'a göre, "okuyucu, eylemleri bir dizi içinde yerleştirmeye başladığında, organize yapıları teleolojik olarak algılamaya başladığında, olay örgüsünü kavramaya başlar. 'Eveline' örneğinde olay örgüsü ancak biri açılış cümlesinde aktarılan pencere önünde oturma eylemini geriye dönük olarak teşhis ettiğinde biçimlenmeye başlar. Pencere önünde oturma, derin düşüncelere dalma sürecinin bir parçasıdır ve bu da diğer sekanstaki 'bir karara varma' eyleminin önemli bir bileşenidir. Burada eylemden olay örgüsüne doğru bir hareket inşa edilir". Başka bir deyişle, ilk çekirdek için uygun adı ya da *mot-clef*'i, ancak tüm anlatıyı bitirdikten sonra yalıtıp belirleyebilirim. Eveline'in pencere önünde oturması başka bir öyküde tamamen farklı bir işleve sahip olabilirdi. Bu sekansı *adlandırana* kadar ne çekirdeği, ne de bu çekirdeğin içinde yer aldığı sekansın sınırlarını doğru olarak tanımlayabildim.

olduğu seçenek yollarını meydana getirebilen çekirdeklerden oluşan bir ağ (ya da "zincirlenme") ise, tüm seçenekleri eşit olarak değerlendiren *antiöykü* bu uylaşıma yönelik bir saldırı olarak tanımlanabilir.

Jorge Luis Borges bu tür antiöyküyü "The Garden of Forking Paths" adlı yapıtında çok güzel bir biçimde tanımlar. Başlık Ts'ui Pen adlı bir yazarın aynı adlı bir romanına gönderme yapar. Yazarın yöntemi bir İngiliz sinolog tarafından anlatıcıya, aslında onu öldürmek üzere olan Çinli bir casusa tarif edilir. Sinolog şöyle der:

> Derken şu cümle ilgimi çekti, 'türlü gelecek zamanlara gittim ama hepsine değil, benim çatallanan patikalar bahçesi.' Cümleyi okuyuşum üzerine, hayli zaman geçtikten sonra anladım. . . 'türlü gelecek zamanlar ama hepsi değil' deyimi, uzam içinde değil, zaman içinde çatallanma imgesini öneriyordu. Tüm yapıtı tekrar okumak bu kuramı doğruladı. Tüm kurmacada bir adam alternatiflerle karşılaştığında diğerleri pahasına birini seçer. Akıl ermez Ts'ui Pen'de, adam aynı anda hepsini seçiyordu. Böylece türlü gelecekler, sıraları geldiğinde başka zamanlar içinde çatallanıp iki kola ayrılacak türlü zamanlar *yaratıyordu*. Romandaki çelişkilerinin nedeni buydu.
>
> Diyelim ki Fang'ın bir sırrı var. Bir yabancı, kapısını çalar. Fang, yabancıyı öldürmeyi tasarlar. Doğal olarak çeşitli olası sonuçlar doğabilir. Fang yabancıyı öldürebilir, yabancı Fang'i öldürebilir. Her ikisi de kurtulabilir. Her ikisi de ölebilir, vesaire vesaire. Ts'ui Pen'in yapıtında tüm olası çözümler meydana geliyor, her biri başka çatallanmalar için çıkış noktası oluyor. Bazen bu labirentin patikaları bir noktaya yöneliyor. Örneğin sen bu eve geliyorsun; başka olası geçmişlerde sen benim düşmanımsın; ötekilerinde ise dostum."[17]

Böyle metinler, bir şeyin başka bir şeye ama tek bir şeye, onun bir ikincisine, onun da bir üçüncüsüne yol açtığı ve böylece finale varılan anlatı mantığını sorunsallaştırdıkları için gerçek anlamda "antianlatılar" olarak adlandırılırlar. Ancak etkileri geleneksel anlatılardaki seçenek çizgisi varsayımına bağlı olduğu için antianlatıların olay örgüsüne sahip olmadıklarını söylemek doğru olmaz.[18]

---

[17] İngilizce'ye çeviren, Anthony Kerrigan.

[18] Bir okuyucu şu gözlemde bulunuyor: "'Çatallanan Patikalar Bahçesi' sadece Ts'ui Pen'in romanına değil, kendine, yaftaladığı öyküye, Yu Tsun'un evinin olduğu bölgenin manzarasına, Yu'nun özel bahçesine ve nihayet Borges'in bu adı taşıyan öyküsüne gönderme yapar". Bu doğru: ben sadece bu alıntıyı yaptım çünkü sonsuz çatallanma kuramını çok iyi bir biçimde dile getiriyor ve Borges'in öyküsü bu noktada çok açık bir anlatı-kuramsal bildiride bulunuyor.

Alain Robbe-Grillet'nin göz alıcı romanları başka tür bir antiöykü (ya da en azından öykü-*manqué*) örneği oluşturuyorlar. Yazar sonsuz seçeneklerle ilgilenmiyor ancak önemli olaylardan bahsetmek için bulduğu kasıtlı "kusur" yöntemini kullanıyor. Örneğin *Kıskançlık*'da varlık, elbette anlatıcı-karakterin, isimsiz kocanın varlığı asla belirtilmiyor. Sözdizimi bütünüyle kişiliksiz; anlatıcı bir *je-néant* [varolmayan]; onun varlığını sadece tahmin yoluyla kavrıyoruz. Ama o, orada: anlatı, onsuz pek anlamsız olurdu. Yine de ona yönelik isim ya da adıl olarak herhangi bir ima engellenmiş durumda. Öyleyse onun eylemleri, en basit fiziksel hareketleri nasıl iletilebilir? Bu ancak başka varlıkların adını anma yoluyla yansıtılarak yapılabilir. A... ve Franck'in önünde olduğu sürece, anlatıcının eylemleri görece daha kolay tahmin edilebiliyor. Onların yanından ayrıldığında ise ne yaptığını ancak yanlarından geçtiği nesneler hakkındaki durağan ifadelerden yola çıkarak çıkarsayabiliyoruz. Örneğin:

> Bu içkinin yeterince soğuk olmadığını söylemek için bir yudum yeter. Oysa şimdiden iki yudum almasına rağmen, Franck hala öyle ya da böyle bir cevap vermiş değil. Ayrıca buzdolabından yalnızca bir şişe geldi: yeşilimsi yüzeyi, parmakları giderek incelen bir elin iz bıraktığı solgun çiğ tabakasıyla kaplı bir soda şişesi.
>
> Konyak her zaman büfede saklanıyor. Her gün kadehlerle birlikte buz kovasını da getiren A... bugün böyle yapmadı.
>
> "Sızlanmaya değmez", dedi Franck.
>
> Kilere gitmek için en kolay yol evin karşısında. Bir kere eşiği geçtin mi yarı karanlığa bir de serinlik duygusu eşlik eder. Sağda yarı aralık ofis kapısı var.
>
> Hafif, lastik tabanlı ayakkabılar, koridorun karo zemininde hiç ses çıkarmıyorlar. Kapı, menteşeleri etrafında gıcırdamadan dönüyor. Ofisin zemini de karo taşlarıyla döşeli. Üç pencere de kapalı, öğle sıcağını odanın dışında tutmak için yalnızca panjurları yarı açık...
>
> Ofis, yatak odaları ve banyo gibi koridora açılırken, koridor da arada bir kapı olmaksızın yemek odasında bitiyor. Masa üç kişi için hazırlanmış. ...Bugün öğle yemeği için misafir beklememesi gerekirdi, herhalde A... Franck'in yerini çocuğa az önce hazırlatmış.
>
> Kilerde çocuk şimdiden buz küplerini kalıplarından çıkarıyor. Su dolu bir sürahi yere konulmuş, metal kalıpların altlarını ısıtmaya yarıyor. Çocuk bu yana bakıp genişçe gülümsüyor.[19]

Kıskançlık'da ilerlerken anlatıcı-kahramanın eylemlerini, diğer karakterlerin eylemleri üzerinden okumayı öğreniyoruz. Başka karak-

[19] İngilizce'ye çeviren Richard Howard.

terlerin eylemlerinin bir biçimde doğrudan anlatıcı-kahramana yönelik olmadığı durumlarda, anlaşılmaz olduğunu ve özellikle gerekli varoluş dışı ifadelerin ancak ima edilen başkahramanın fiziksel konumundaki bir değişiklikten elde edilebileceğini kavrıyoruz. Peki başkahramanın buz almaya gittiğini nereden biliyoruz? Kilere giden yolun farklı bölümlerinin uzun betimlemelerinden, koridorun serinliğinden, karo zeminde ayakkabıların sessizliğinden, ofisin kapısından görünen avlu manzarasından, yemek odasından ve üç kişi için hazırlanmış yemek masasından, çocuğun bakıp gülümsediği kilerden vs. Bu betimlemelerin yapılış sırası çok önemlidir: başkahramanın mutfağa gidip verandaya dönüşünü (teknik anlamda) yansıtırlar.

Geciktirim ve Sürpriz

Geciktirim ve sürpriz arasındaki ayrım çok eskiye dayanır. Bu kavramlar olay örgüsü çekirdekleri ve uydularıyla belirgin olarak ilişkilidirler. Yeni bir edebiyat terimleri sözlüğünde geciktirim için aşağıdaki tanım veriliyor:

> Belirsizlik çoğu zaman endişeyle karakterize edilir. Geciktirim genellikle acı ve hazzın meraklı bir karışımıdır... Birçok büyük sanat yapıtı *sürpriz*den daha çok geciktirime dayalıdır. Sürprize bağlı yapıtlar nadiren yeniden okunabilir; bir kez sürpriz ortaya çıkınca ilgi kaybolur. Geciktirim genellikle önceden gösterme yoluyla, nelerin gelmekte olduğuna dair ipuçları vererek elde edilir... Geciktirim ... trajik ironiyle ilgilidir. Trajik karakter kendi kötü yazgısına adım adım yaklaşır ve felaketiyle şaşkınlık içinde yüzleşir ancak gecikitirimin farkında olduğumuz için biz bu duruma şaşırmayız. Aslında kahraman aniden, beklenmedik bir biçimde felaketinden kurtulursa (bir melodram kahramanın başına gelebileceği gibi), kendimizi aldatılmış hissederiz.[20]

Peki eğer karakterin felaketine şaşırmayacaksak "belirsizlik"ten nasıl bahsedebiliriz? En iyi olasılıkla bir parça belirsizlik gereklidir. Son bellidir ancak nasıl olacağı belirsizdir. Tıpkı boğa güreşleri gibi: sonunda boğa mutlaka ölecektir ama nasıl öleceği bilinmez. Yani endişe sonuç hakkındaki belirsizliğin refleksi değildir, sonuç zaten kaçınılmazdır. Endişenin kaynağı bizim ne olacağını bilmemiz ancak bu bilgiyi kendileriyle özdeşleştiğimiz karakterlerle paylaşamamamızdır. Tüm kariyerini bu etki üzerine kuran bir film yönetmeni bu durumu şöyle ifade eder:

---

[20] Sylvan Barnet, Morton Berman ve William Burto, *A Dictionary of Literary Terms* (Boston, 1960), 83-84.

> Geciktirim üzerindeki dikkati dağıttığı ve gizemle ilişkili olarak ele alındığı için polisiye roman (katil kim?) tekniğini hiç kullanmadım. Seyircinin katilin kim olduğunu başından beri bildiği bir oyunda ya da filmde neredeyse dayanılmaz bir gerilim kurmak mümkündür. Seyirciler yapıtın başından itibaren olay örgüsündeki diğer karakterlere bağırarak onları uyarmak isterler, "Aman şuna şuna dikkat et. O bir katil!" Bu noktada gerçek bir gerginlik yaşar, ne olacağını bilmek için dayanılmaz bir arzu duyarsınız. Bu, bir insan satrancı probleminde bir grup karakterin kullanılmasına benzemez. Bu nedenle seyircilere tüm gerçekleri mümkün olduğunca erkenden vermek gerektiğine inanırım.[21]

"Önceden gösterme" (uyduların ileriye yönelik olarak tohumlanması) ve "seyircilere tüm gerçekleri mümkün olduğunca erkenden verme" arasında ilginç bir ilişki vardır. Önceden gösterme, varlıklardan derlenen sonuçlar biçimini alabilir. Bu yukarıda bahsettiğimiz gibi bir tür "yansıtma"dır. Ancak geciktirim her zaman daha düşük ya da yüksek derecede önceden gösterime gerek duysa da, tersi böyle olmak zorunda değildir. Anlatılar geciktirimden başka yollar kullanarak önceden gösterebilir. Eğer kahraman için ufukta bir tehdit görünmüyorsa, ileriye yönelik uydular çok daha "normal" bir olayla, "zamanı gelen" bir olayla sonuçlanabilirler. Anlatının ilerlemesinin bütünüyle geciktirim ilkesine bağlı olduğunu savunmak hata olabilir.22 Bir anlatı karakterin nasıl tepki vereceğini geciktirim kullanmadan gizli tutabilir. Elbette geciktirimsiz anlatılar da vardır.

Geciktirim ve sürpriz karşıt değil birbirlerini tamamlayıcı kavramlardır. Anlatılarda her ikisi de karmaşık biçimlerde birarada çalışabilirler: olaylar zinciri bir sürpriz olarak başlayabilir, geciktirim modeline dönüşebilir ve beklenen sonucun boşa çıktığı, başka bir sürpriz olan "bükülme" (*twist*) ile sonuçlanabilir. Bu konuda *Büyük Beklentiler*'de klasik örnekler vardır. Romanın olay örgüsü geciktirim-sürpriz bileşiminin gerçek bir ağı gibidir. Karmaşıklığa eklenmek üzere bu bileşim hem öykü hem söylem düzeyinde işlerlik gösterir. Bir örnek dizilimi ele alalım. İlk sürpriz, mezarlıkta Magwitch'le karşılaştıklarında Pip'in yaşadığı şoktur; bu olay, yiyeceklerin ve eğenin çalınmasını gerektiren geciktirim kreşendosuna yol açar ("yolumun üstünde ahşap döşemedeki her parça, her parça-

---

21 Alfred Hitchcock, "Pete Martin Calls on Hitchcock"da alıntılanmış. Harry Geduld (ed.), *Film Makers on Film Making* (Bloomington, 1971), s. 128. Kenneth Burke, geciktirim, sürpriz ve açığa çıkarma hakkında kısa ancak akıllıca sözler etmiş, "Lexicon Rhetoricae", *Counterstatement* (New York, 1931), s. 145.

22 Eric Rabkin'in *Narrative Suspense* (Ann Arbor, 1973)'de yaptığı gibi...

daki her çatlak arkamdan bağırıyordu, 'Hırsız var!', 'Uyanın Bayan Joe!'"). Yiyecekler Magwitch'e iletildiğinde geciktirim kısmen dindirilir. Artık Pip'in kalbi ve ciğeri için endişe etmesine gerek yoktur. Burada hem Pip'in kendi korkularıyla ilgili olarak öyküden kaynaklanan, hem de onun farkında olmadığı belayı önceden gösteren söylemden kaynaklanan çifte geciktirim yaşarız. Pip eline ne gelirse alır, "biraz ekmek, bir parça peynir kabuğu, yarım kavanoz kadar kıyma... bir taş şişede biraz brendi." Yiyecekler arasında kıymalı pay özel bir ilgi için ayrılmıştır. Kıymalı pay noel yemeği için hazırlanmıştır ve bu yeni koşullarda Pip'in planlarının istediği gibi gitmeyeceğinden korkarız. Nitekim endişemiz yersiz çıkmaz. Pudingden sonra, tam da Pip'in "en azından şimdilik kurtulduğunu" düşündüğü sırada, kız kardeşi aniden Joe'ya "soğuyan tabakları temizle," der. Gecikirim duygumuz şimdi doğrulanmıştır ancak bu durum Pip'de sürpriz etkisi yaratır. Böylece söylemde geciktirim, öyküde sürpriz ortaya çıkar. Pip'in sürprizi dayanamayacağı bir geciktirime dönüşür: "masanın ayağını bırakıp canımı kurtarmak için kaçtım". Bu koşu ancak yeni bir (öykü) sürprizle, kapıdaki askerlerle kesilecektir. Kitabın bu bölümü burada sona erer. Askerler de *bizi* şaşırtırlar ancak farklı nedenlerle: genç Pip'in hırsızlığı ortaya çıksa bile, bir takım askerin orada olmasını gerektirmeyeceğini biliriz (elbette yorum yapmaktan kaçınan anlatıcı, yetişkin Pip'in bildiği gibi). Peki ama askerler neden buradadırlar?

Yeni karmaşıklıklar ortaya çıkar. Yiyeceğin ve eğenin iletilmesindeki geciktirim bir sürprizle; Pip'in Magwitch sandığı adamın başka bir hapishane kaçağı olduğu gerçeğiyle yarıda kesilir. Şimdi geciktirim Magwitch'in diğer adamla ilgili merakına iliştirilmiştir. Pip bu adamın, eğer yiyecek getirmezse kalbini ve ciğerini deşecek Magwitch'in "yoldaşı" olduğunu düşünür. Ancak Pip yalnızca saf bir çocuktur. Burada asıl iletişim, erişkin bir anlatıcı olarak Pip'in betimlediği Magwitch'in reaksiyonuyla anlatının muhatapları arasındadır. Genç Pip'in aksine, biz Magwitch'in genç adamla ilgili yaptığı zalim şakayı anlarız ve onun kimliğiyle ilgili geciktirimimiz başlar.

Bu, birçok sürpriz ve geciktirimden oluşan ve sınırlı bir düzeyde işlerlik gösteren bileşimlerden sadece biridir. Bir de büyük ve genel bir bileşim vardır; Pip'in 'Büyük Beklentiler'inin gizemi. Burada anlatının muhatapları, anlatıcı Pip tarafından kasıtlı olarak yanlış yönlendirilir, böylece karakter Pip'in inandığını kabul ederler. Miss Havisham, Estelle'i Pip'in kalbini kırması için tembihle-

se, Joe'ya Pip'in hizmetçilik sözleşmesi uyarınca alacağı yirmi beş pounddan başka tek metelik bekmemesi gerektiğini söylese de Pip, kendisine miras bırakanın Bayan Havisham olduğuna inanır. Ancak Jaggers'ın Pip'e kendisini iyi bir servet beklediğini söylemesinden, Magwitch'in ziyaretine ve sırrın açığa çıkmasına kadar, yani yirmi bir bölüm sonra bile genç Pip kendisine yeni mülkünü verenin Bayan Havisham olduğuna inanır. Anlatıcı olarak yetişkin Pip yorum yapmaz; aynı zamanda Jagger tesadüf eseri hem Bayan Havisham hem de Magwitch için çalışmaktadır. Ayrıca ortada çok daha güçlü bir sözlü tesadüf bulunmaktadır. Jaggers'in "Şunu anlamalısın ki, emirlerimi aldığım şahsın isteği, senin her zaman Pip adını kullanmandır" demesinden sadece birkaç gün sonra Bayan Havisham Pip'e şöyle der:

> "...Yani yarın gidiyorsun?"
> "Evet, Bayan Havisham."
> "Ve zengin bir insan tarafından evlatlık alındın?"
> "Evet, Bayan Havisham."
> "Bu adamın ismi belli değil?"
> "Hayır, Bayan Havisham."
> Ve Mr. Jaggers sizin korumanız olacak?
> "Evet, Bayan Havisham."
> "... Güle güle Pip! – Her zaman Pip adını koruyacaksın, biliyorsun değil mi?
> "Evet, Bayan Havisham."

Bayan Havisham bu diyalogda sadece gözlem yapıyor, ancak bu şartlar altında onun söylediklerini biz de Pip gibi mirasçısının emri olarak yorumluyoruz.

Zaman ve Olay Örgüsü

İki tür zamandan bahsedilebilir, okuma zamanı ve olay örgüsü zamanı ya da benim tercih ettiğim gibi ayırırsak, söylem zamanı; söylemi okuyup anlamak için gerekli zaman ve öykü zamanı; anlatıda ifade edilen olayların süresi.[23]

---

[23] Mendilow okuma zamanını "kronolojik" zaman, olay örgüsü zamanını ise "psödo-kronolojik" ya da "kurmaca" zamanı olarak tanımlar (s. 65-71). Günther Müller ise kullanışlı bir ayrım önerisinde bulunur, "Erzählzeit und Erzählte Zeit" *Morphologische Poetik* (Tübingen, 1968) içinde. Christian Metz ise anlatılan şeyin zamanıyla anlatma zamanı (göstegenin ve gösterenin zamanı) arasında bir ayrım yapar. Bkz. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, çev. Michael Taylor (New York, 1974), s. 18. Brooks ve Warren bu ilişkiyi "ölçek" olarak anar.

Bu ikisi arasındaki ilişkiden birçok ilginç kuramsal soru doğar. Örneğin öykü güncel zamana nasıl bağlanır? Başlangıç ne zamandır? Anlatı belli bir andaki duruma yol açan olaylar hakkında nasıl bilgi sağlar? Öyküdeki olayların doğal sıralamasıyla, söylemin sunduğu sıralama arasındaki ilişki nedir? Peki ya söylemsel sunumun süresiyle öyküdeki olayların süresi arasındaki ilişki? Söylem, yinelenen olayları nasıl betimler?

Anlatılar bir şimdiki zaman duygusu kurarlar. Buna anlatısal ŞİMDİ diyebiliriz.[24] Eğer bir anlatı açıksa, zorunlu olarak iki ŞİMDİ vardır, söyleminki, yani anlatıcı tarafından şimdiki zaman/geniş zaman kipinde meşgul edilen an ("Size bir öykü anlatayım") ve öykününki, yani eylemin gerçekleşmeye başladığı, genellikle geçmiş zamanda bulunan an. Eğer anlatıcı tamamen eksik ya da gizliyse, sadece öykünün ŞİMDİ'si belirgin olarak ortaya çıkar. Demek ki diyalogların, dış ve iç monologların şimdiki zamanı hariç, anlatının zamanı geçmiş zamandır.

Sıralama, Süre ve Sıklık

Gérard Genette'nin öykü ve söylem zamanı arasındaki zaman ilişkileri üzerine yaptığı akıllıca analiz, bu konuda yapılacak herhangi bir tartışmanın temelini oluşturmalıdır.[25] Genette bu ilişkileri üç kategori altında ele alır: sıralama (*ordre*), süre (*durée*) ve sıklık (*fréquence*).

A. *Sıralama.* Söylem, öykü diziminin anlaşılır kalması kaydıyla, öyküdeki olayların sıralamasını dilediği gibi düzenleyebilir. Öykü diziminin anlaşılırlığı bozulursa klasik olay örgüsü "birliği" sağlayamaz. Bu özellikle sinema için bir sorun olabilir. Sinemanın normal düzenleme tekniği *montage* ya da kurguda kullanılan kesmedir. Bazen bir kesmenin geridönüş, sıçrama ya da sadece öyküde yer alan sonraki (uzamsal olarak yer değiştirmiş) olay tarafından izlenen bir eksilti olduğunu söylemek zor olabilir.

Genette öykü ve söylemin sıralamasının aynı olduğu (1 2 3 4) normal dizilim ve "anakronik" dizilim arasında bir ayrım yapar. Anakroni ise iki türlü olabilir: söylemin daha önceki olayları çağırmak için öykü akışını kırdığı (2 1 3 4) geridönüş (analepsi) ve

---

[24] Mendilow: "öyküdeki zamanın referans noktası olarak kullanılabilecek bir noktası".

[25] G. Genette tarafından özetlenmiş, "Time and Narrative in *A la recherche du temps perdu*", çev. Paul de Man, J. Hillis Miller (ed.) *Aspects of Narrative* (New York, 1970). S. 93-118 içinde.

söylemin ortadaki olayları atlayarak ileri geçtiği sıçrama (prolepsi) biçiminde.[26] Ortada yer alan olaylar daha sonra tekrar anlatılmalıdır, aksi halde sıçrama bir eksilti oluşturur. Sıçramalar sadece geriye dönük olarak anlaşılabilirler. Sıçrama mutlaka çekirdek gerektirdiğinden, ileriye yönelik uydu ya da Çehov'un duvarda asılı tüfeği gibi anlatı "tohum"undan farklıdır.

Ancak "geridönüş" ve "sıçrama" kavramları belki de sadece sinemasal ortamla sınırlandırılmalıdır. İlk sinemacıları bu renkli metaforlarla tanışmaya yönelten, sadece edebiyat geleneğinin cahilliği değildi. Sinemada "geridönüş" "geriye giden" bir anlatı pasajıdır. Ancak bu pasaj, kendi özerkliği içinde yani diğer bölümlerden kesme ya da zincirleme gibi belirgin bir geçişle ayrılan bir sahne olarak özellikle görseldir. Geleneksel özet pasajlarını "geridönüş" olarak nitelemek doğru değildir. Geridönüş ve sıçramalar, genel olarak analepsi ve prolepsinin sadece ortama özgü örnekleridir.

Sesli filmler, iki ileti kuşağından birini, görüntü ya da ses kuşağını şimdiki zamanda tutup diğerinde geriye dönerek, kısmi ya da bölünmüş geridönüşler de sunabilirler. Buna uygun en yaygın örnekler dış ses anlatımlardır. Üst ses, perdede gösterileni sözlü olarak tanıtır, yorumlar ya da yeniden üretir. Üst ses, şimdiki andadır ancak görüntüler öykü zamanı içinde geçmişte kalmışlardır. Bu durumun tersi de mümkündür (ancak daha seyrek başvurulur): görsel imgeler şimdiki anda kalırken ses geriye döner. Henning Carlsen'in *The Cats* filminde bir grup çamaşırhane işçisi kadın yanlış yere suçlanır. İşçilerin müdireleri kızlardan birini lezbiyen ilişkiye zorlar. Bir sabah çamaşırcı kız Rika işe gelir, felekten çaldığı bir gecenin ardından hasta ve yorgundur. Müdire kıza duş aldırır ve onu sıcak bir battaniyeyle sarmalar; iki kadın bir süre birbirlerine bakarak ancak dudaklarını kıpırdatmadan otururlar. Aynı anda, bu görüntünün üzerine onların seslerini duyarız ancak söylenenlerden bu sözlerin iç monologa ait değil, iki kadının dostluklarının önceki bir aşamasında yaptıkları bir konuşmanın duyulabilir hale getirilmiş ekosu olduğu bellidir.

---

[26] *The Anderson Tapes* filminden tipik ve basmakalıp bir örnek verilebilir: Bir çete tüm bir apartmanı işgal eder ve her daireyi sistematik olarak yağmalar. Soyguncular ŞİMDİ gerçekleşirken, sıçramalar apartman sakinlerinin başlarından geçenleri anlattıkları karakol sahnesine geçerler. Bu geçişler geridönüşlerle soyguncuları dönen ŞİMDİ değil, sıçramalar olmalıdır çünkü başkahramanlara, soyguncuları sonunda ne olduğunu henüz bilmeyiz.

Genette, bir anakroninin "uzaklığı" (*portée*) ile "genişliği" (*amplitude*) arasında bir ayrım yapar. "Uzaklık" zamanın ŞİMDİ'den, anakroninin başlangıcının öncesine ya da sonrasına olan mesafeyi tanımlar. Genişlik ise anakronik olayın kendi süresidir. Süregiden öyküde anakroniye katılmanın farklı yolları vardır. Bunlar dışarıdan, içeriden ya da karışık anakronilerdir. Dışarıdan anakroninin başlangıcı ve sonu ŞİMDİ'den önce meydana gelir. İçeriden anakroni ŞİMDİ'den sonra başlar; karışık anakroni ise ŞİMDİ'den önce başlayıp ŞİMDİ'den sonra biter. İçeriden anakronilerin, yarıda kesilen öyküye karışmayan ("*heterodiegetic*") ya da karışan ("*homeodiegetic*") türleri vardır. Dışarıdan anakroniler ise tamamlayan (*complétive* ya da *renvois*) ve tekrarlayan (*répétitives* ya da *rappels*) biçimlerde kendini gösterebilir. Tamamlayan anakroniler geçmişteki ya da gelecekteki boşlukları doldururlar. Bu boşluklar ya doğrudan eksiltilerdir ya da Marcel'in aile üyelerinden birinin varlığını sistematik olarak saklaması örneğinde olduğu gibi, çıkarılan yerlerin olaylarla değil ortaya çıkmakta olan durumun bileşenleriyle ilgili olduğu, yan eksiltilerdir (*paralipse*). Öte yandan, tekrarlayan anakroniler daha önce ifade edilmiş birşeyi tekrar ederler. "Anlatı bazen belirgin biçimde geriye, kendi ayak izlerine geri döner". Ancak bu geri dönüş, orijinal olaylar üzerinde farklı bir yöne sapmasıyla gerçekleşir. Bu yöntem Eisenstein'dan beri sinemada bilinir.

Genette'in *achrony* (ve *syllepsis* paralel figürü) adını verdiği üçüncü olasılığı, öykü ve söylem arasında hiçbir zaman-mantık ilişkisine (tersine dahi) izin vermez. Burada gruplama ya rastgele ya da başka tür metinlere (uzamsal yakınlık, söylemsel mantık, konuyla ilgililik ve benzeri) uygun düzenleme prensiplerine dayalı olarak yapılır. Örnek olarak *Kıskançlık* gibi olayların gerçekleşme sırası hakkında bizi şaşırtan anlatılardan bahsedebiliriz. Burada gizemlileştirme, anlatının güvenilmezliğinin bir işlevi olarak ortaya çıkar.

Bu ayrımlar (diyelim ki) zamansal ağırlık merkezine dayanan tek bir öykü-kanal varsayımına dayalıdır. Tüm anakroniler ve akroniler, merkezde yer alan bu kanala göre anlaşılır. Ancak anlatılar çok eski zamanlardan beri, iki ya da daha fazla öykü kanalı içerirler ve bazen böyle bir öncelik varsayımı arzulanmayabilir. Her kanalın kendi ağırlık merkezi, kendi ŞİMDİ'si vardır. Bu duruma uygun klasik bir sinemasal örnek olarak D. W. Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* filmi gösterilebilir. Filmde dört öykü kanalı vardır: (1) "Modern Öykü (Ana ve Yasa)", yanlış yere cinayetle suçlanan bir genç adam son anda kurtulur; (2) "Yahudilerle ilgili Öykü (Nasıralı)" İsa ve Ferisiler arasındaki çatışma hakkındadır; (3)

"Ortaçağ Öyküsü", Protestan Fransızlar olan Huguenotların 1572'de Aziz Bartolome gününde Paris'e gelişlerinin ardından katliama uğramalarını anlatır; ve son olarak (4) "Babil'in Düşüşü", Babil'in Persler tarafından istila edilişini anlatır. Film hoşgörüsüzlüğün sonsuza kadar ortadan kalkacağı kehanetinde bulunan bir epilogla sona erer. Film boyunca yukarıdaki öyküler arasında sürekli çapraz kurgu yapılır. Griffith tipik olarak bir kanalda karakterleri çok kısa süreliğine umutsuz darboğazlarda bırakıp başka bir kanala geçer. Bu dört kanaldan hiçbiri, diğerlerine göre zamansal bir önceliğe sahip değildir. Daha önceki dönemlerde geçenler hiçbir anlamda modern öyküye "yol açmazlar", ancak ona kuramsal olarak paraleldirler. Bu nedenle her biri kendi ŞİMDİ'sine, öykü ve söylem arasındaki zamansal ilişkiler dizisine sahiptir.

Hoşgörüsüzlük'deki gibi farklı öykü-kanallarının eşit önceliğe sahip olmasına ya da *Madame Bovary*'deki Yonville fuarı sekansında olduğu gibi kanallardan birinin diğerini arka plana atmasına göre olayların iki olası düzenlemesi olduğu önerilebilir. Ya her iki farklı olay sekansı zamansal olarak üst üste biner ve bir sonraki saniyede her kanal sanki hiç kesintiye uğramamış gibi devam eder (*Madame Bovary*'de olduğu gibi);[27] ya da iki kanal aynı zamanda geçer, öykü-kanalı B'deki zaman geçişi, belirgin biçimde anlatılan kanal A'dakiyle aynı orandadır, böylece araya giren olaylar anlatılmaz. İkinci olasılığa "kaydedilmemiş büyüme" uylaşımı denir.[28]

"Sergileme" kavramı anlatısal sıralama tartışmasına nasıl dahil olur? Sergileme, analepsis ya da prolepsisin bir alt sınıfı olmaktan çok bir işlevdir. Bu işlev "bir öyküdeki eylemler tam olarak başlamadan önce varolan karakterlerle ve olaylarla ilgili gerekli bilgiyi" sağlamaktır.[29] Vurgunun bütünüyle açıklama üzerinde olduğu sergileme, geleneksel olarak özet biçiminde yapılır. Ondokuzuncu yüzyıl romanları tipik olarak geçmiş zaman kipinde sunulan bu tür özetleri romanın en başında bir yığın halinde ortaya koyarlar: "Emma Woodhouse, alımlı,

---

[27] Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature", *Sewanee Review* 53 (1945) (Mark Schorer, Josephine Miles ve Gordon McKenzie (ed.), *Criticism* [New York, 1948], s. 384 içinde): "sahne süresi boyunca en azından anlatının zaman akışı durur".

[28] Carl Grabo, *Technique of the Novel* (New York, 1928), s. 215: "Öykü bir yan olay örgüsünden diğerine kaydığı zaman karakterler kaydedilmemiş varlığı takip etmeyi bırakırlar".

[29] Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (New York, 1959), s. 684. Meir Sternberg'in metni bu özellik için Tomashevsky'nin *fabula* ve *sjuzet* arasındaki ayrımı içinde sıkı kriterler önerir. Bkz.: "What is Exposition?" John Halperin (ed.), *The Theory of Novel* (New York, 1974), s. 25-70.

akıllı ve zengin bir kadın olarak konforlu bir evde mutlu bir mizaçla yaşarken varolmanın getirdiği en iyi nimetleri kendisinde toplamış görünüyordu. Böylece onu üzecek ya da canını sıkacak hiçbir tasası olmaksızın dünyada yaklaşık yirmi bir yıl geçirdi". Bir başka seçenek de Bizi sisli bir günde adalet sarayına getiren kısa bir giriş sahnesinden (*in medias res*) sonra Dickens'ın *Kasvetli Ev* romanında yaptığı gibi özete geçmektir: Jarndyce ve Jarndyce davası sürüyor. Bu rezil dava zaman içinde öyle karmaşık hale geldi ki yaşayan hiç kimse ne anlama geldiğini bilmiyor."

"Yığın halinde sunulan özet" uylaşımı günümüzde romancılar ve roman kuramcıları tarafından sorgulanır olmuştur. Ford Madox Ford, önceki olayları ortaya çıkarmak için "kronolojik döngüleme" adını verdiği tekniği önerir. Ford'un önerisi sergilemeyi "dağıtmak", "öncelikle güçlü bir izlenim oluşturacak biçimde karaktere girip, daha sonra onun geçmişi üzerinde ileri geri giderek" çalışmaktır.[30] Geridönüşler az ya da çok açıklayıcı biçimde iş görürler, ancak kısa ve beklenmedik oluşları, asıl anlatının hangi yönlerinin aydınlatıldığı hakkında bir belirsizlik doğurabilir.

B. *Süre*. Süre, anlatıyı okuyup bitirmek için gereken zamanla öykü olaylarının sona ermeleri için gerekli zaman arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Bu noktada karşımıza beş olasılık çıkar: (1) özet: söylem zamanı öykü zamanından kısadır; (2) eksilti: ilk olasılık gibi, yalnızca burada söylem zamanı sıfırdır; (3) sahne: söylem zamanı ve öykü zamanı eşittir; (4) esnetme: söylem zamanı öykü zamanından uzundur;[31] (5) duraklama: bir önceki gibi, ancak burada öykü zamanı sıfırdır.

1. *Özet*: Söylem, anlatılan olaylardan daha kısa sürer. Anlatı ifadesi bir grup olayı özetler; sözlü anlatıda bu bir çeşit süreğen eylem ya da belirteç gerektirir ("John New York'da yedi yıl yaşadı") ve tekrarlayan formları da kapsar ("Şirket grevi sona erdirmek için yine zaman zaman girişimlerde bulundu ancak başarılı olamadı").

---

[30] Mendilow'da aktarıldığı gibi, *Time and the Novel*, s. 104.

[31] Genette sadece dört olasılığa yer verir, ancak o da zaman ilişkilerindeki asimetriden söz eder. Proust'daki örneklerden yola çıkarak "yavaşlatılmış sahne" kavramını ileri sürer. Ancak bunlar ona göre "anlatıdışı ögelerle" ya da "betimleyici duraklamalarla" uzatılmıştır. "Eylemlerin ve olayların ayrıntılı anlatısının, bunların sergilenmesinden ya da gerçekleşmesinden daha uzun sürmesi... şüphesiz bilinçli olarak tasarlanmış ve gerçekleştirilebilir deneylerdir ancak bunlar kanonik bir biçim oluşturamazlar" ("Discours du récit", s. 130). "Kanonik" olsun ya da olmasın, böylesi biçimler modern kurmacada ve özellikle filmde yaygındır ve kuramsal olasılıklar listesinin dışında tutulmamalıdır.

Dil, özet bildirmek için gramerle ve sözcüklerle ilgili çeşitli özelliklere sahiptir (eylemlerde ve eylem türlerinde zaman ilişkin ayrımlar gibi). Bazı eylemler anlamsal doğaları gereği belli bir (kısa) anda olup biterler. Bir anda ya da görece kısa bir zamanda gerçekleşen ve yinelenmeyen olayları anlatırlar. Örneğin "atladı", "karar verdi" ya da "evlendiler". Bu eylemler sadece dışsal araçlar yoluyla süreğen ya da yinelenen hale getirilebilirler. Bu araçlar sürekli eylem formları ("atlıyordu"), yardımcı fiiller ("atlamaya devam etti"), yinelemeler ("tekrar tekrar atladı") vb. Öte yandan anlamları gereği doğal olarak süreğen eylemler vardır; "bekledi", "düşündü", "gezindi". Bu eylemlerin ifade ettikleri anlamlar sadece zaman belirteçleriyle sınırlanan zaman uzunluğuna sahiptirler ("bir saatliğine", "Salı gününden beri").

Özet örnekleri, söylem ve öykü arasındaki mutlak eşzamanlılığın bir zorunluluk olduğu durumlarda (sözgelimi diyaloglarda) bile ortaya çıkabilir. Jane Austen gibi erken dönem romancılardan bu yana karakterin söylediklerinin özünü veren özetlenmiş diyalogun, tek bir alıntıyla birlikte kullanıldığına rastlanır.

Romancının muhtemelen birçok farklı konuşmada dile getirilenleri tek bir konuşmada toplamaya hakkı vardır. Bu yöntemle elde edilen hız ve etkinin yoğunlaşması kayda değer ölçüdedir...

> [örneğin *Northanger Abbey*'de:] Kaygıyla arkadaşlarını beklerken saatin 12'ye vurduğunu duyan Catherine Morland: "Henüz umudumu yitirmedim. 12'yi çeyrek geçene dek de yitirmeyeceğim. Günün bu vakti tam da onun belirdiği zamandır. Sadece şimdi biraz fazla aydınlık gibi. İşte, şimdi 12'yi yirmi geçiyor, şimdi tamamen vazgeçebilirim..." Burada romancı hiç yüzü kızarmadan kırk taneden az sözcüğün telaffuz edildiği süre içinde yirmi dakika geçmesine izin verir.[32]

Sinemada ise özet sorunludur. Yönetmenler sıklıkla özel araçlara sığınırlar. "Montaj sekansı" uzun süreden beri popülerdir: Bu, genellikle süregiden bir müzik eşliğinde sunulan, bir olayın ya da sekansın farklı aşamalarından seçilmiş çekimlerin bir koleksiyonudur. Bunun yanında yaprakları dökülen takvim, görüntü üzerine bindirilen tarih yazıları ve üst ses anlatıcılar gibi daha ham metodlar da kullanılır. Bazı yönetmenler bu sorunu çözmede çok beceriklidirler. Örneğin *Yurttaş Kane*, başkahramanının yaşamını özetleyen bir haber filmiyle açılır. Clouzot'nun filmi *Wages of Fear*'da, bir grup serserinin hiçliğin ortasındaki bir Orta Amerika kasabasında çakılıp kalması ve başka bir yere

---

[32] Norman Page, *Speech in the English Novel* (Londra, 1973), s. 29-30.

gidememesi, filmin açılışında yeni gelen biriyle oranın eskilerinden bir adam arasında geçen diyalog yoluyla açıklanır. Ancak Mario'nun Joe'ya anlattıklarının uzun günlere yayılmış bir diyaloğun özeti olduğunu biliriz. Bu özet, iki adamın kasabanın farklı yerlerinde, farklı hava koşullarında, farklı yönlerde gezinirlerken vs. çekilmiş görüntüleri üzerine ses kuşağına süregiden diyalogun yerleştirilmesiyle gerçekleştirilir. Bu durumda duyduğumuz konuşma, iki adamın günlere yayılmış diyaloglarının özünü sunan uylaşımsal bir temsil olmalıdır.

Asıl ilginç olan, bir filmdeki sorunu çözmek için geliştirilen montaj sekansı tekniğinin, aynı zamanda sözel kurmacada da kendisine yer bulabilmesidir. *Lolita*'da özetlenen dönemin nasıl olduğunu ifade etmekten çok betimleyen vinyet benzeri kısa karakteristik öyküler aracılığıyla bir özet sunulur. Humbert bize Beardsley Kolejindeki yaşamını kesik kesik kamera çekimlerini anımsatan kısa, temsil edici sahneler halinde sunar:

> Lolita'nın soğuk yatak odasındaki umutsuzluk ve tapınma seansından sonra, stüdyomdaki dar kanepeme yattığımda, kendi görüntümü zihnimde dolanıp durur gibi gözden geçirir, biten günü anımsardım. Karanlık ve güzel, Keltik olmayanlardan değil, muhtemelen yüksek bir kilise, belki de çok yüksek bir kilise izledim, Dr. Humbert kızının okula gittiğini görüyor. Onu ağır gülümsemesi ve hoş bir biçimde kıvrılmış kalın siyah kaşlarıyla, felaketin kokusunu alan (ve biliyorum ki ilk fırsatta doğruca patronunun cinine yönelecek olan) Mrs. Holigan'ı selamlarken izledim. Emekli cellat ya da dini risale yazarı (kimin umrunda) Mr. West ile birlikte komşuyu gördüm. Neydi onun adı, sanırım Fransız ya da İsviçreliydiler, fransız pencereli çalışma odasında, daktilosu önünde düşüncelere dalmış, sıska vücutlu, solgun alnına nerdeyse Hitler'inki gibi bir perçem düşmüş. Haftasonları, Profesör H. iyi dikilmiş paltosu ve kahverengi eldivenleriyle, kızıyla birlikte Walton Inn'e (aralarına oturup hala sizden öncekilerin artıklarıyla kirli "iki kişilik bir masa" için beklediğiniz mor kurdelalı çin tavşanları ve çikolata kutularıyla ünlü) doğru gezinirken görülebilir. Hafta içinde, öğleden sonra bir gibi, arabasını garajdan çıkarıp kahrolası çam ağaçlarının arasında manevra yapıp kaygan yola çıkacağı sırada Argus gözlü East'i asaletle selamlarken görülür... Dolly ile kasabada akşam yemeğinde, Mr. Edgar H. Humbert bifteğini Avrupalı çatal bıçak hareketleriyle yerken görüldü. Bir konser, benzerliğe bakıp eğlenme, iki asık suratlı, yerlerinde çakılı Fransız, yan yana oturuyorlar, Mösyö H. H.'nin küçük müzikal kızı, babasının sağında. Profesör W.'nin küçük müzikal oğlu (babası Providence'da hijyenik bir akşam geçiriyor), Mösyö H. H.'nin solunda. Garajı açınca, bir ışık karesi arabayı yutup sönüyor. Parlak pijamalı, Dolly'nin yatak odasında pencerenin perdesini hızla çekiyor. Cumartesi sabahı, kış solgunu kız görülmeden, ağırbaşlılıkla banyoda tartılıyor...

Bu cümleler Humbert'in zamanını nasıl geçirdiğini gösteren film çekimlerini eşit olarak bölüyor. İsmi zarif bir şekilde çeşitlendirilse de, eylemlerinin geçtiği ortak alanlar tekrarlanarak, dizilim görece sabit tutuluyor. Böylece bir anlatı ortamında bilinen eksikliği kapatmak üzere (*faute de mieux*) gelişen bir teknik görüyor ve bu tekniğin heyecan uyandırıcı yeni bir olasılık olarak, aynı biçimsel sınırlamalara tabi olmayan başka bir ortamda kullanılmasına tanıklık ediyoruz.

2. Eksilti: Öyküde zaman geçse de söylem duraklıyor. Hemingway'in *Güneş de Doğar* kitabının 5. bölümünün sonunda Jake Barnes, Robert Cohn ile öğle yemeğine çıkıyor: sonra, "şundan bundan konuştuk ve sonra ofise gelmek üzere yanından ayrıldım." 6. bölüm şöyle başlıyor "Saat beşte Hotel Crillon'da Brett'i bekliyordum." Burada bahsedilmeyen üç dört saat bulunuyor; bu zaman diliminde Jake'in ofiste her zamanki gazetecilik işlerini yaptığını, daha sonra otele gittiğini varsayıyoruz. Ayrıntılardan bahsetmeye gerek yok.

Eksilti *İlyada* kadar eskidir ancak birçok eleştirmenin dile getirdiği üzere, özellikle geniş ve beklenmedik biçimde eksiltiler, modern anlatılara özgüdür. Genette, Proust'un *Kayıp Zaman*'ındaki eksiltilerinin giderek daha fazla beklenmedik hale geldiğini gösterir. Herhalde bunun nedeni aradaki sahnelerin gittikçe daha az öykü zamanını kaplasalar da, git gide daha detaylı hale gelmelerini telafi etmektir. Bu da söylem zamanıyla öykü zamanı arasında giderek büyüyen bir süreksizlik etkisi doğurur. Aynı tür süreksizlik *Mrs. Dalloway*'de de kendini gösterir.

Sinemada eksilti bazen çekimler arasındaki "kesme" ile tanımlanır. Birbirlerine bağlanan iki çekim arasındaki geçiş, gösterim sırasında ilk çekimin aniden ikincisiyle yer değiştirdiği izlenimi uyandıran basit bir birleşmeyle sağlanır. ("Kesme" tam olarak kurgucunun yaptığı iştir. Kurgucu *A* çekiminin sonundaki ve *B* çekiminin başındaki uygun karenin kenarını makasla keser ve birbirine yapıştırır). Ancak "eksilti" ve "kesme" kavramları dikkatlice ayırt edilmelidir. Arada bir düzey farkı vardır. Eksilti anlatıdaki öykü ve söylem arasındaki süreksizlikle ilgilidir. Öte yandan "kesme", belli bir ortamdaki süreç olarak, basılı sayfadaki boşluğa[33] ya da yıldız işaretine benzer biçimde gerçekleştirilen eksiltinin tezahür biçimidir.

Çok daha kesinlikle bir kesme, eksiltiyi ifade *edebilir* ancak sadece uzamdaki bir değişimi de temsil edebilir yani kesinlikle ya

---

[33] Proust'un *Contre Sainte-Beuve*'de bahsettiği "Beyaz boşluk", bir geçişin gölgesi düşmemiş, engin beyaz boşluk" (aktaran Genette, s. 132).

da neredeyse birbirinin peşi sıra gelen iki eylemi birleştirebilir. *A* çekimi, eliyle kapı kolunu çeviren ve kapıyı dışa doğru açan bir adamı gösterirken, kesmeden sonra karşıt *B* çekimi dışarıdan, koridordan aynı kapının bu kez içeriye, kameraya doğru açılışını ve adamın ortaya çıkışını gösterir. Bu örnekte söylem öykü kadar süreklilik taşır; kesme, kameranın duvardan geçememesiyle ilgili uzamsal sorun nedeniyle gerekmiştir. Bir kesme aynı zamanda sonraki çekimin karakterin zihninde geçtiğini, yani hayali olduğunu vs. göstermek için de kullanılabilir. Zincirleme, silinme, diyafram açılma ve kararma ve bunlar gibi diğer geçişler ya da sinemasal teknoloji için de aynı şey geçerlidir. Bunların hepsi sinemasal tezahürün repertuarında yer alır, bunlar anlatı söyleminin parçaları değildirler. Kendi kendilerine barındırdıkları belli bir anlatısal anlam yoktur. Sadece bağlam bize verili bir zincirlemenin "haftalar sonra", "haftalar önce" ya da "bu arada kasabanın başka bir yerinde" demek olduğunu söyleyebilir.

3. *Sahne*: Sahne, dramatik ilkelerin anlatıda birleşmesidir. Öykü ve söylem burada görece eşit süreededir. Sergilemesi anlatmaktan daha uzun sürmeyen iki olağan bileşen, diyalog ve görece kısa süreli açık fiziksel eylemlerdir. John Dos Passos'un *USA* romanından bir örnek verelim:

> Çiğ et suratlı bir adam basamakları tırmandığında Fainy ofisi süpürüyordu. Adam, Fainy'nin daha önce hiç görmediği ince, siyah bir puro içiyordu. Buzlu camdan kapıyı tıklattı.
>
> "Bay O'Hara'yla konuşmak istiyorum. Timothy O'Hara."
>
> "Henüz burada değil ama her an gelebilir, beyefendi. Bekleyecek misiniz?
>
> "Emin ol bekleyeceğim."

Şimdi de söylem zamanının öykü zamanından yavaş olduğu durumlara bakalım.

4. *Esnetme*: Burada söylem zamanı, öykü zamanında uzundur. "Yavaşlatılmış devinimle", yani kamera, gösterim sırasındaki projeksiyondan daha hızlı çalıştırıldığında, sinema iyi bilinen "ağır çekim" yöntemiyle esnetmeyi gerçekleştirebilir. Ancak söylem zamanını uzatmak için başka yollar da vardır; öykü zamanı örneğin bir çeşit bindirme ya da yinelenen kurguyla esnetilebilir.[34] Bununla ilgili kla-

---

[34] Noël Burch, *Praxis du cinéma* (Paris, 1969), s. 17'de *retour en arrière* [ç.n. geriye dönüş] olarak adlandırmış. (İngilizce'ye "time reversal" [zamanı tersine çevirme] olarak kötü biçimde çevrilmiş, *Theory of Film Practice* [New York, 1973]). Burch ilginç bir biçimde, günümüzdeki anlatı kuramıyla açıkça aynı yolda *retour*

sik bir örnek Eisenstein'ın *Ekim* filminde yer alır. Filmde Bolşeviklerin Petrograd'da aldıkları ilk yenilginin dokunaklılığı açılarak proleteryanın nehri geçip Kışlık Saraya varmalarını engelleyen köprü ile ilişkilenirilir. Bindirme kurguyla köprülerin açılması bitmez tükenmez bir uzunlukta verilir; yenilginin yarattığı düş kırıklığı, daha önce Bolşeviklerin yük arabasını çekmiş ölü bir atın, yükselen köprünün ortasında grotesk bir biçimde asılı kaldığı görüntünün yinelenmesiyle vurgulanır. Aynı teknik seyircilerin, askerlerin eziyet etme noktasına alçalmalarını izleme deneyimi esnetilerek *Potemkin Zırhlısı*'nda ünlü Odessa basamakları sekansında kullanılır.

Edebi anlatıların bindirme kurgu ya da ağır çekim gibi kaynakları olmadığı açıktır ancak sözcükler de tekrarlanabilir, anlattıkları başka sözcüklerle açıklanabilir, böylece verili olaylar çok kereler sözlü ifade edilebilir. Robbe-Grillet'nin *Kıskançlık* öyküsünde belki de A... çıyanı gördüğünde yalnızca bir kez ağlar ancak bu olayın söylem tarafından ifadesi birçok defa tekrarlanır.

Sözlü ifadeler, en azından izlenimci bir ölçüyle, olayların kendisinden daha uzun sürebilir. Zihinsel olaylar konusu özellikle ilginçtir. Düşüncelerinizi dile getirmek, onları düşünmekten daha uzun sürer, yazmak ise çok daha fazla zaman ister. Yani bir anlamda sözel söylem, karakterin zihnindekileri, özellikle ani algılamaları ve içgörüleri aktarmaya kalktığında her zaman daha yavaştır. Birçok yazar bu eşitsizlik ve sözcüklerin yol açtığı gecikme nedeniyle af diler.[35] Esnetme üzerine klasik bir örnek de Ambrose Bierce'nin "Occurence at Owl Creek Bridge" öyküsüdür. Öyküde casusluk yaptığı için asılacak olan bir adam, tüm ayrıntılarıyla cellatlarından kaçtığını, zincirlerini kırdığını, mermi sağanağı altında nehirde yüzdüğünü, sürünerek kıyıya çıktığını ve eve dönene dek kilometrelerce koştuğunu hayal eder. Sonunda eve varıp karısına sarıldığında "kör edici bir ışık adamı sarmalar ve top patlaması gibi bir ses duyulur. Sonrası sadece karanlık ve sessizliktir. Peyton Farquhar ölmüştür; boynu kırılmış, bedeni Owl Creek köprüsünün kalasları altında bir yandan diğer yana hafifçe sallanmaktadır". Onlarca sözcükten oluşan fantezi, bilincin bir anını betimler.

---

en arriere'nin uzamsal olarak ayrı iki çekim arasında meydana gelebilecek beş olası zaman ilişkisinden biri olduğunu dile getirir.

35 Joseph Conrad, kendi anlatı sözcüsü Marlow'a (kendisi hiçbir biçimde kuramcı değildir) yakın çevresine anlattığı bir sahne hakkında şunları dedirtir: "Görsel izlenimlerin ani efektlerini sizin için ağır konuşmaya çevirmeye çalıştığımdan, tüm bunların olup bitmesi, olanları anlatmaktan çok daha kısa sürdü".

5. *Duraklama*: betimleyici pasajlarda olduğu gibi, öykü zamanı durur ancak söylem devam eder. Anlatı özellikle zamanla ilgili bir sanat olduğu için başka bir söylem biçimi ön plana çıkar. *Lolita*'ya bakalım:

> ... Mrs. Haze'in yukarılara çıkmış kontralto sesi geliyor...
>
> Sanırım onu hemen anlatsam daha iyi olacak. Zavallı kadın otuzlu yaşlarının ortalarındaydı, parlak bir alnı, yolunmuş kaşları vardı ve Marlene Dietrich'in zayıf bir örneği olarak tanımlanabilecek bir tipin gayet basit ancak çirkin sayılmayacak özelliklerine sahipti.

Yukarıdaki pasajda olduğu gibi bilinçli olarak, zevk için yapılmıyorsa, modern anlatılar betimleme yapmak için göstere göstere duraklamaktan kaçınır, dramatik bir mod tercih ederler. Yeni bir makalede belirtildiği üzere, Zola gibi yazarlar gerekli gördükleri aktarımlar için düzenli formüller geliştirmişlerdi. Kurmaca dünyanın yüzeyini olabildiğince ayrıntılandırmak isteyen ancak sözcükleri bir anlatıcının ağzından vermeyi reddeden Zola, bu işi karakterlerine yaptırıyordu. Tipik olarak meraklı ya da bilgili biri (ressam, estet, casus, teknisyen, kaşif vb.) boş bir zaman buluyor (gezintiye çıkmak, bir buluşma için beklemek, işinin ortasında mola vermek gibi), bu fırsatı herhangi bir nedenle (dikkat dağıtmak, bilgiçlik, merak, estetik haz, gevezelik), bir takım karmaşık nesneyi (bir lokomotif, bir bahçe vs.), onu hiç bilmeyen birine (genç olduğu için, cahillikten, deneyimsizlikten), anlatarak (öğreterek, işaret ederek, göstererek) değerlendiriyordu. Başka bir deyişle herhangi bir şeyi çabucak tanımlamak için bir diyalog, karakterler arasındaki bir etkileşim yaratılıyor, böylece anlatıcı üzerinden bu görevin yükü kalkmış oluyordu.[36]

Genellikle anlatısal filmlerde betimlemenin kendiliğinden imkansız olduğunu düşünüyorum. Filmlerde perdeye görüntüler yansıtıldığı sürece, kameranın çalışmayı sürdürdüğünü hissederiz ve öykü zamanı akmaya devam eder. Stanley Kubrick'in *Lolita* uyarlamasında, yukarıda aktarılan pasaja karşılık gelen sekansta Humbert sadece merdivenlerden inen Charlotte'u izler; odak olay üzerinde kalır. Filmdeki Humbert için zaman nasıl geçiyorsa öykü zaman da bizim için öyle geçmeye devam eder.

Salt betimleme etkisi sadece film gerçekten "durursa", yani "donuk kare" etkisi kullanılırsa (projektör çalışmaya devam eder ancak

---

[36] Philippe Hamon, "Qu'est-ce qu'une description?", *Poetique*, 12 (1972), 465-487.

tüm kareler aynı görüntüyü gösterirler) ortaya çıkabilir. Joseph Mankiewicz'in *All About Eve* (*Perde Açılıyor*) filminde böyle bir örnek vardır: Eve'e (Anne Baxter) gıpta edilen bir tiyatro ödülü sunulduğunda, aktrisin elleri ödüle uzandığı anda görüntü donar. Öykü zamanı dururken alaycı drama eleştirmeni (George Sanders) anlatıcı dış ses olarak Eve'in şöhrete yükselişinin karanlık yönlerini ima eder ve yemek masası etrafında oturan diğer oyunculara onu takdim eder.

Eleştirmenler (sözgelimi Percy Lubbock) klasik romanlarda sahne ve özetin görece istikrarlı bir biçimde yer değiştirdiğini vurgularlar. Buna karşın Virginia Woolf'un yapıtları gibi modernist romanların hem kuramda hem de pratikte özetten kaçındıkları, bunun yerine bir dizi sahneyi, okuyucunun doldurması gereken eksiltilerle ayırarak sunmayı seçtikleri gözlenir. Yani modernist roman (sinemanın etkisi altında değiştiğini ileri sürmesem de) çok daha sinemasaldır.

Eğer *Gurur ve Önyargı* gibi erken dönem bir romandan rastgele bir bölüm seçsek, diyelim 6. bölüm; "sahne" ve "özet" diye tanımladığımız parçaların klasik yer değiştirme ritmini bulabiliriz. Bölüm, bir açılış özeti (Jane'nin Bingley'le giderek derinleşen ilişkisi); bir sahne (Charlotte ve Elizabeth'in sohbeti); başka bir özet (Darcy'nin Elizabet'e yönelik artan ilgisi); bir sahne (Sir William Lucas'ların evindeki parti) biçiminde ilerler. Bu son sahne bir dizi farklı sahneciğe bölünmüştür. Elizabeth'in şikayeti ve Darcy'e sataşması, Elizabeth'in piyano performansı (bu parça Mary'nin müzikal tutkusu üzerine betimleyici bir ara söz ve kısa bir özetle ayrılmış), Sir William'ın Darcy ile yıldırıcı konuşması ve onu dans için Elizabeth'le eşleştirmeye yeltenmesi, Darcy'nin dalgınlığı ve son olarak onun Miss Bingley ile özetlenen konuşması.

Ancak ritm pürüzlüdür, yaklaşık olarak biçimlenir ve sahne daha çok uzamsal boyutuyla tutarlılık içindedir. Bir çeşit sabit uzamsal çerçeve (Sir William'ın evi), söylem zamanının açıkça öykü zamanından daha kısa sürdüğü anlarda bile (Darcy'nin dalgınlaştığı ya da Miss Bingley'le konuştuğu zaman-uzam) sahne duygusunun sürekliliğini garanti eder. Böylece özetin başka işlevlerini de (eğilimlerin ve eylemlerin ana fikrini sahneler içinde vermek) ayırt edebiliriz.

Bunun tersi de geçerlidir. Yalıtılmış kısa bir sahne, içinde meydana geldiği genel özeti canlandırmaktan ve örneklemekten daha fazla işe yarar. *Gurur ve Önyargı*'da bu tür sahneler çoklukla uzamsızdır. Bunlar sadece salt zamansal anlamda sahnedir: söylem zamanı, öykü zamanının hızına dek yavaşlar. Örneğin:

> Göllere yaptığı gezi şimdi en mutlu düşüncelerinin kaynağıydı; annesinin ve Kitty'nin hoşnutsuzluklarının kaçınılmaz kıldığı tüm o rahatsız saatlerin olabilecek en iyi avuntusuydu. Bu plana Jane'i de katabilseydi, gezi her anlamda tamamen mükemmel olacaktı.
>
> "Ama dileyebileceğim bir şey olması da bir şans," diye düşündü. Tüm düzenleme eksiksiz olsaydı, hayal kırıklığım daha kesin olacaktı. Ama şimdi, kızkardeşimin eksikliğinden gelen bitmek bilmez üzüntü kaynağını beraberimde taşıyarak tüm keyif beklentilerimin gerçekleşeceğini umabilirim. Her parçası keyif veren bir plan asla başarılı olamaz; genel hayal kırıklığı ancak belli küçük dertlerle savuşturulabilir."
>
> Lydia gittiğinde ona annesi ve Kitty hakkında sık sık yazacağına söz verdi.

Ortadaki paragraf Elizabeth'in zihninden geçen edebi sözcükleri temsil ediyor; bu paragrafın söylem zamanı açıkça öykü zamanına eşit, bundan dolayı, tanım gereği bu bir "sahne" olmalı. Ancak bu sözlerin ortaya çıktığı yer ve zaman noktasının belirsiz olduğu da açık, yani pasaj bağımsız bir olay gerektirmiyor; sadece özetlenen periyod boyunca Elizabeth'in kafasında oluşturduğu düşüncelerin biçimini betimliyor.

Çağdaş kurmacada özetleme yapmak için kullanılan yaygın yöntem, bu işi karakterlere bırakmaktır. Özetleme ya karakterlerin zihninde ya da dış diyaloglarında gerçekleşir. Ancak böyle pasajlar klasik anlamda "özet" değildirler çünkü burada, olayların süresiyle onların betimlenmesi için gereken süre arasında değil, karakterlerin o olayla ilgili anılarının süresiyle, onları okumak için gereken süre arasında bir orantı vardır ve kabaca bu orantı eşit yani "sahne" ile ilgilidir. Özet boyutu, ise düşünsel eylemin bir yan ürünü olarak ikincil derecede önemlidir.

Mrs. Dalloway'in büyük bir bölümü, karakterlerin hatıralarıyla geçer. Ancak bu hatıralar yalnızca Clarissa, Peter ve Lucrezia gibi önemli karakterlere değil, tek bir kez, kısa bir süre için ortaya çıkan, kahramanlarla ya da asıl eylemle ya çok az ilişkili ya da tamamen ilgisiz karakterlere de aittir. Gelip geçenlerin bilinçlerine yapılan dalışlar, kitabın ilginç yeniliklerinden biridir. Yapıt şehrin görüntülerinin ve seslerinin modernist sunumuyla (otobüsler, Big Ben, pankart taşıyan uçaklar, Regent's Park'daki bankta oturan hanımefendi), tesadüfen oradan geçen, ilginç ve provokatif biçimde isim taşıyan Moll Pratt, Mr. Bowley, Mrs. Coates gibi insanların iç yaşamlarını birleştirir. Şehrin iç ve dış yaşamı romanın söylemsel tekniği sayesinde biraraya gelir. Özetin anlatıdan çıkarılma-

sı belirgin bir biçimde kentsel deneyimin hızına ve aniliğine katkıda bulunur. Geçmiş, ana karakterlerin anılarına son derece egemen olduğu için, anlatıcının özetleme yapmasına gerek yoktur:

> Ona bir takım sözcükler borçluydu: "duygusal", "uygar"; hayatının her gününe, onun tarafından korunuyormuş gibi başlıyordu. Bir kitap duygusaldı; hayata karşı bir yaklaşım duygusaldı. Belki de geçmişi düşündüğü için "duygusal"dı.

Şimdi elli yaşını aşan Clarissa alışverişden eve, hücresine çekilen bir rahibe gibi dönüyor, üstünü değiştiriyor, geçmişe, Bourton'daki gençliğine ve daha sonra Peter ile yaşadığı ilişkiye dair derin düşüncelere dalıyor. Burada uzun bir dönem kapsanır ancak söylem zamanı öykü zamanına eşittir; öykü zamanı, hayatın geride kalmış otuz yılı değil, Clarissa'nın bu dönem üzerinde düşündüğü zamandır. Yapısal olarak özetlenen malzeme, bizim üzerinde odaklandığımız birincil anlatı olayına, yani Clarissa'nın hatırlama eylemine göre ikincil düzeydedir.

1925'de yayınlanan bir eleştiride, "Mrs. Woolf'un ... küçük malzemeler üzerindeki müthiş çalışmasının insana yaşamın dokusunun sonsuz bir zenginliği olduğu duygusunu" verdiği ileri sürülür. Küçük malzemeler zengin hatıraların orkestrasyonu yoluyla önemli hale gelir: "heyecanının geçtiğini ve bir tür esriklik halinde saçını taradığını (şimdi tokalarını çıkarıp tuvalet masasına koyduğunda ve saçlarını taramaya başladığında, aklına bu eski his geliyor), pembe akşam ışığında çaylakların yukarı aşağı dolaşıp caka sattığını, tarandıktan sonra giyindiğini, aşağı indiğini, holü geçerken 'şimdi ölseydim mutlu giderdim!' dediğini hatırlayabilir". Bir anlamda tüm kitap gündelik hayatın harala gürelesinden kaçan anıların yeterince yaşlanmış ve bunu yapabilecek zamanı olmuş karakterler tarafından yakalanışının kutlanmasıdır. Elbette anılar birincil anlatı etkinliğidir; diğerleri yalnızca görünen yüzleri ifade ederler.

Bu tür bir anlatıda ve böylesi karakterler için sergileme bir sorun değildir. Proust'da olduğu gibi geçmiş, günümüzden daha az canlı değil, hatta genellikle daha da canlıdır. ŞİMDİ'nin konumu artık önemli değildir. Olay örgüsünü aydınlatmak için bilgiye gerek yoktur. Çünkü olay örgüsü ortaya hiçbir problem koymaz. İzlenecek düşünsel bir patika yoktur. Ulaşmak için yönlendirilmemiz gereken bir amaç yoktur. Romanın son satırları, başından beri nasıl bir resimle karşı karşıya olduğumuzu gayet açık bir biçimde gösterir.

> Bu Clarissa, dedi adam.
> O orada olduğu için.

Bu durumda, *Mrs.Dalloway*'in modernist ritmi, özet ve sahne arasındaki bir salınım değil, yalnızca sahnelerin ritmidir. Öyküdeki karakterler birbirlerini tanımasalar, sadece farkında olmadan birbirlerinin yakınlarında "ortaya çıksalar" da, bayrak yarışındaki gibi bayrağı bir elden diğerine geçirirler.

C. *Sıklık*. Söylem zamanıyla öykü zamanı arasındaki üçüncü olası ilişki sıklıktır. Bu noktada Genette şöyle bir ayrım yapar: (1) tekil; tek bir öykü anının tek bir söylemsel temsili. Örneğin, "Dün erken yattım"; (2) çoklu-tekil; her biri birçok öykü anından birine yönelik birçok temsil. Örneğin, "Pazartesi günü erken yattım; Salı günü erken yattım; Perşembe günü erken yattım", vs. (3) yinelenen; aynı öykü anının farklı birçok söylemsel temsili. Örneğin, "Dün erken yattım; dün erken yattım, dün erken yattım"; (4) döngüsel; birçok öykü anının tek bir söylemsel temsili. Örneğin, "Haftanın her günü erken yattım".

Genette'in ilk üç kategoriyle ilgili savlarına ekleyecek birşey yoktur. Doğal olarak tekillik, temel ve belki de zorunlu formdur. En azından klasik anlatılarda durum böyledir. Genette'in ikinci ve üçüncü kategorileri ise, özel etkiler yaratmak üzere, görece nadiren kullanılan aşırı örneklerdir. Ancak biz de aşırı zamanlarda yaşadığımızdan, bu örnekleri değerlendirmemiz gerekir. Robbe-Grillet'nin *Kıskançlık* yapıtındaki olayların yorucu tekrarını hatırlayın: çıyanın ezilmesi, A...'nın içki sunması ya da saçlarını fırçalaması, nehrin yüzeyinde çömelmiş yerli, vs. Bu çok kafa karıştırıcıdır. Bunlar birbirlerine çok benzeyen ayrı öykü anlarının tekil söylemsel temsili midir (1), aynı öykü anının birden çok söylemsel temsili mi (3)? Örneğin A... verandada Franck'e ve anlatıcıya kaç kez içki sunar, bir kezden fazlaysa, her ifade hangi durumlara karşılık gelir?

Genette'in dördüncü kategorisi daha fazla yorum gerektirir. İngilizce'de ve diğer dillerde döngüsel formların belli kavramları vardır. "Süresince", "boyunca" gibi ilgeçler, zaman aralıklarını ifade eden adlar ve özellikle bazı yardımcı fiiller ve eylem zamanları aracılığıyla anlaşılabilirler. Thomas Hardy'nin *Adsız Sansız Bir Jude* romanının başında "Sonraki *yıllar boyunca*, acayip ve eşsiz bir arabanın Marygreen yakınlarındaki patikalarda ve yol kenarlarında acayip ve eşsiz bir biçimde sürüldüğüne *tanık olunabilirdi*" (italikler bana ait). Buradaki etki, bizim bağlamı kavrayışımızın bir ürünüdür ve sadece sürekli değil tekrarlayıcıdır: arabanın yolculuğu Marygreen dolaylarındadır ve düz bir çizgi üzerinde değil, bütün bir çevre etrafındadır. Buradan tekrarlama özelliğini

çıkarırız. Rotanın kendisi devamlılığa sahiptir: "Bundan sonra haftada üç kez köylülere ve Marygreen çevresindeki yalnız rençberlere ekmek somunu taşımak Jude'un işi haline geldi." Burada "tanık olunabilirdi" fiilinin işlevi, görüşü sadece uzamsal olarak (sinemasal "geniş plan"ın edebiyattaki karşılığı) değil, zamansal olarak da belli bir mesafede tutmaktır. Böylelikle görmenin tesadüf eseri oluşu vurgulanır. Böylece eğer araba görünmüyorsa, bakan kişinin ya yanlış zamanda, ya yanlış yerde bulunduğu, Jude'un rotasının ise kusursuz bir düzende olduğu ima edilir.

Zaman Ayrımları Nasıl Ortaya Koyulur

Sözlü anlatılar öykü zamanına, zaman kipleri (konuşmacının, "yüklemin yerine getirilmesine ilişkin eğilimi"), durumlar (zamanda bir nokta, genişlik vs olarak eylemin süresi) ve belirteçler gibi dilbilgisine ait bir dizi ögenin yanı sıra, anlam yoluyla da vurgu yapar. Sinemanın da "gramer" gibi birşeye eşit olup olmadığı tartışılabilir olsa da, öykü içindeki zamansal değişimleri belirtmek üzere geliştirdiği yollar vardır. Christian Metz, bu yolları "noktalama" sistemi olarak ele almanın daha uygun olacağını savunur.

İngilizcedeki kip sistemi pek zengin değildir ancak belirteçlerin yardımına gerek duymadan, bir olaylar dizisi içindeki en az dört zamansal durumu belirtebilecek olanağa sahiptir: (1) en erken olay için *past perfect*, (2) onu izleyen bir periyod için *past progressive,* (3) daha sonraki bir periyod için şimdiki zaman (ya da present progressive) ve (4) en son olay için gelecek zaman (ya da gelecek zaman işlevine göre *simple present*, *present progressive*) [ç.n. İngilizce'nin gramer yapısı Türkçe'ninkinden hayli farklıdır. Aslında İngilizce'yle karşılaştırıldığında Türkçe'nin eylem kiplerinin daha zengin anlatım olanaklarına sahip olduğu görülür. Bununla birlikte, anlatısal ya da sinemasal gramerle konuşulan dilin grameri arasında koşutluk arayan bir kuramı Türkçe'ye çevirmek yerine Türkçe için yeniden düzenlemek daha anlamlı olacaktır]. Şimdi anlatı periyodlarını "en önceki zaman", "geçmiş zaman", "şimdiki zaman", ve "gelecek zaman" olarak adlandıralım. Aynı zamanda "zamansız" bir referansın varlığını da kabul etmemiz gerekecek. Genel bir durumu belirten ifadelerin "zamanı" (ya da zamanın eksikliği) çoklukla geniş zamandır [*simple present tense*]; "Hayat güzeldir", "Altın değerlidir", "Zaman akar" (Anlatılarda bu zaman, geçmiş zaman kipleriyle verilir). Çoğu anlatı, öykülerinin ŞİMDİ'sini yukarıdaki durumların ikincisine, "geçmiş zaman"a ayarlar. Sözlü anlatılar da genellikle geçmiş zaman kullanırlar. Ancak çok seyrek görülmekle birlikte, bazı anlatı-

Burda öykünün ŞİMDİ'si, yukarıda sunulan üçüncü duruma ayarlıdır. Bu azından bir romanda ise gelecek zaman kullanılır.[37] Söylemin ŞİMDİ'si genellikle üçüncü durumda yani şimdiki zamandadır. Bunun istisnası "çerçeve" anlatılardır. Örneğin, Marlow'un en önceki zamanda ne olduğunu anlatması.

Bu düzeni karıştırabilecek şey ise, zaman belirteçlerinin eylem formlarıyla ilişkisidir. Bu konu anlatı analizi için ilginç bir malzeme oluşturur. Şimdiki zamana ilişkin belirteçlerin geçmiş zamandaki eylem formlarıyla birlikte kullanılması rastlanmadık şey değildir. "*Bu kez*, onun için hiç umut kalmamıştı. Bu üçüncü kalp kriziydi... Bana sık sık 'bu dünyada kalıcı değilim' derdi de, yersiz konuştuğunu düşünürdüm. *Şimdi* doğru söylediğini biliyordum". Normal koşullarda, burada şimdiki zamana ait belirteç formları yerine "o zaman" ve "sonra" kullanılır. "Bu kez" ve "şimdi" açıkça, bakış açısını daha sonraki somutlaşan duruma karşı hareketlendirmek için karakter olarak "Ben"in ve geri dönüp çocukluk duygularına bakabilmesi için anlatıcı olarak "Ben"in ŞİMDİ'sini vurgulamaya hizmet eder. Bu kullanıma "karakter eşzamanlaması" diyebiliriz. Bir kuramcı bu kullanımı, dolaylı serbest biçemin ana bileşeni olarak kabul eder,[38] başka biri çok daha güçlü bir savla, bu kullanımın kurmacayı kurgusal olmayandan ayırdığını, geçmiş zaman kiplerinin de özel bir "epik" kip oluşturmak için kullanıldığını ileri sürer.[39] Bu sonuncu görüş açıkça abartılıdır; geçmiş zaman kipleriyle şimdiki zaman belirteçlerinin karışımı, her konuşmacının kullanabileceği bir ifadedir. Hayalgücünü zorlamaya gerek kalmadan "kurgusallık" denen yoğun kuramsal varlığı tanımlamak için kullanılabilir.[40]

Bir önceki sorun daha geçerlidir ancak anlatısal aktarımla, yani söylemle ilgili olduğu için, söylemin "serbest" türlerinin tanımını

---

[37] Michael Frayn'ın *A Very Private Life* (Londra, 1968) romanı W. J. M. Bronzwaer tarafından *Tense in the Novel* (Groningen, 1970), s. 70. kitabında tartışılır.

[38] Franz Stanzel, "Episches Prateritum, Erlebte Rede, Historisches Praesens", *Deutsche Vierteljahrfeschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 33 (1959), 1-12. Bronzwaer bu görüşü destekler.

[39] Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1968), birçok yerde. Stanzel kendi kavramlaştırması içinde "epik" etkinin yalnızca okuyucunun "yön belirleme merkezinin, bir figürün bilincinde ya da kurgusal eylem sahnesindeki hayali bir gözlemcide" yer aldığı durumlarda meydana gelebileceğini ileri sürer.

[40] Hamburger'in kuramı birçok eleştiri almıştır ancak bunların en kapsamlısı Bronzwaer'in dilbilim üzerine yazılmış bir makale, bir dergiye gönderilmiş okuyucu mektubu, popüler bir tarih kitabı gibi açıkça kurgusal olmayan metinlerden derlediği ikna edici örneklerle donanmış eleştirisidir.

daha sonraki bir bölüme bırakıp burada yalnızca zaman problemiyle ilgili kısmı tartışabilirim.

Şimdiye dek birçok kez öykü zamanıyla söylem zamanını ayırdım. Buna koşut bir ayrım ise karakterin ŞİMDİ'si (karakterin şimdiki zamanındaki an) ile anlatıcının ŞİMDİ'si (öykünün anlatılışı içinde, anlatıcıyla eşzamanlı olan an) arasındadır. Peki bu durumda zamanla eylem kipi, durum gibi salt dilbilimsel fenomenler arasındaki ilişki nedir? Zaman, anlatının, öykünün, söylemin, eylem kiplerinin ve gramerin bir meselesidir. Zaman içindeki noktalar ve periyodlar öykü *içinde* yer alır, söylem *tarafından* ifade edilirler. Buna karşılık söylem, bir ortam tarafından ortaya konur. Sözel anlatıda verili bir zaman ögesi, eylem formları, zaman belirteçleri, söz dağarcığı vb. arasından farklı seçeneklerce ortaya konur. Genellikle gramere ilişkin seçenekler mutlak biçimde minimaldir. *Dublinliler*'in ikinci öyküsü "Bir karşılaşma"da, neredeyse her zamansal durum, basit geçmiş zamanla damgalanmıştır. Öykü zamansal ve tekrarlayıcı referansla başlar: "Vahşi Batı'yı bize tanıştıran Joe Dillon'du. Joe'nun *The Union Jack*, *Pluck* ve *Halfpenny Marvel*'in eski sayılarından oluşan küçük bir kitaplığı vardı. Her akşam okuldan sonra onun arka bahçesinde buluşur ve kızılderili savaşları düzenlerdik." Joe Dillon'un bir kızılderili gibi sıçramasının renkli betimlemesi, attığı savaş çığlığının doğrudan alıntılanmasıyla ("Ya! Yaka, yaka, yaka!") bittikten sonra şu cümleyi okuruz, "Joe'nun rahiplik için davet aldığı haber verildiğinde kimse inanmamıştı. Ancak bu doğruydu". Metinde çok daha sonra, bir gelecek zaman periyodunda meydana gelen olaylar anlatılır ancak eylem formu hala basit geçmiş zamandır [*simple past tense*]. Bunu anlamak için "daha sonra" ya da bunun gibi bir belirteçe bile ihtiyaç duymayız. Bunun için bağlam yeterlidir.

Elbette [geçmişte tamamlanmış bir eylemi haber veren] *past perfect,* İngilizce'de olayların geçmişte olup bittiğinin vurgulanması gereken durumlar bir yana, konuşma sırasında, sofistike konuşmacılar tarafından bile görece az kullanılır. Üst düzey edebi dilde ise çok daha sık rastlanır ve kullanılıp kullanılmaması, karakter eşzamanlaması gibi çeşitli biçimsel imalar içerebilir.

Karakter eşzamanlamasının başka bir işareti, geçmiş zaman kiplerinin genel ya da zamansız anlam taşıyan ifadelerde ve atasözlerinde kullanılmasıdır. Geçmiş zaman kullanılan bir anlatıda "Savaş cehennemdir" gibi bir ifade okuduğumuz zaman, bu genellemenin karakter kadar (hatta onun yerine) anlatıcı için geçerli olduğunu düşünürüz. Ancak "Savaş cehennemdi" ifadesi, karakte-

rin öyle düşündüğü anlamına gelir (İronik genellemelerde bu her zaman böyle olmaz. *Gurur ve Önyargı* şöyle başlar: "Herkesin bildiği bir gerçek vardır ki iyi bir serveti olan bekar bir adamın, kendisi için bir eş istiyor olması gerekir"). Bu görüş ne kadar "evrensel" olursa olsun anlatıcı ve muhatapları, onu kabul etmemeyi bilirler. Eğer bu cümle "...herkesin bildiği bir *gerçekti*" biçiminde olsaydı, ironi ancak karakterler için geçerli olurdu.

İngilizce'de sözlü anlatılar bazen geniş zamanda yazılırlar. Ancak öykü zamanı hala daha çok geçmiş zaman kipindedir. Bu nedenle bu kipe "tarihsel şimdiki zaman" kipi de denir. Ancak bu durum sadece geçmiş zaman kipiyle yapılan bir yer değiştirmeden ibarettir: Anlatıcı öykünün sonunu bildiğinden ve anlatıcının şimdiki zamanının öyküdeki karakterlerin zamanının sonrasında yer aldığı aşikar olduğundan, öykünün ŞİMDİ'si ile söylemin ŞİMDİ'si arasındaki ayrım açık bir biçimde devam eder. Truman Capote'nin "Bir Noel Hatırası" adlı öyküsü ilginç bir örnektir. Söylemin ŞİMDİ'si, anlatıcının şimdiki zamanı, bir kolej ya da hazırlık okulu öğrencisi "bir okulun kampüsünde yürürken", metnin son paragrafında "özel bir Aralık sabahı" olarak, öykünün (karakter yedi yaşındayken gerçekleşen) asıl olaylarından on onbeş yıl sonrasında kurulur. Bu olaylar (altmış küsür yaşlarındaki evde kalmış kuziniyle seve seve beraber yapılan noel hazırlıkları), üç saatten uzun haftalara kadar değişen eksiltilerle birbirinden ayrılmış yedi öykü ŞİMDİ'sinde betimlenmiştir. İlk ŞİMDİ son paragrafta meydana gelir (genç adama kuzininin öldüğü haberinin verilmesi). Böylece sekizinci bir öykü ŞİMDİ'si, söylem ŞİMDİ'sinin anına denk gelir. Capote, dakiklik boyutunu yani öykü zamanındaki kesin anı vurgulamak üzere şimdiki zaman kipi kullanır çünkü geçmiş zamanın aksine geniş zaman yineleme, alışkanlık vb. ima eder. Bu öyküde geçmiş zaman, her yıl sergilenen eylemlerin anıları için ayrılmıştır. Bu nedenle ikili bir etki ortaya çıkar: Olaylar "bu" belirli noel dönemine aittir ancak daha önceki noel dönemlerindeki olaylarla benzerlik taşır. "Ancak bu alışverişler yapılmadan önce para sorunu söz konusu olur. Hiçbirimizde tek kuruş para yoktur". Bu sadece "belli bir an" değil, "hiçbir zaman" anlamına da gelir. Geniş zaman ("ateşin ışığı etrafında çalışırken yansımalarımız ay ışığına karışır"), şimdiki zamanla yer değiştirir (Mutfak giderek karanlığa bürünüyor"). Zaman mesafesi geçmişten günümüze ve ötesine uzandığında her eylem kipi kullanılabilir: "Tam bugün şömine sezonluk gümbürtüsüne başladı", "şapka bulundu, dışarıdan toplanmış kadife güllerle süslenmiş hasır çember soldu," "ona bir uçurtma yapıyorum", vb. Geçmişte başlayıp biten zamansal etkinlikler *present perfect* kiplerle ("...[ceviz] bulabilmek ne kadar güçtü (ağacı sallayan ana

mahsül, meyveliğin sahipleri tarafından satılmıştı)) ya da açıklayıcı belirteçlerle birlikte basit geçmiş zaman kipleriyle ("[şapka] bir zamanlar çok daha şık bir akrabaya aitti") anlatılmıştır. Geniş zaman kipi geleceği de kastedebileceği için bu tür bir öyküde gelecek zamanı anlatmak başlı başına bir sorundur. Bu nedenle belirteçler büyük önem kazanırlar: "Akşam yemeğini yedik ve ertesi gün hakkında konuştuk. Yarın en sevdiğim iş başlıyor [ç.n. ingilizce'de; 'başlar']: alışveriş". Capote, bu sorunu açıklığa kavuşturmak için aynı zamanda gerçek gelecek zaman kipini de öyküye dahil eder: "...neden? Çocuk arabasını eve çekmek için bir midilliye ihtiyacımız olacak".

Sinemanın sadece şimdiki zamanda (*present time*) varolabileceğini söylenir. Sözel ortamın aksine film kendi saf, kurgulanmamış haliyle kesinlikle gerçek zamana bağlıdır. "John kalktı, giyindi, havaalanına gitmek için bir taksi tuttu" cümlesini bir anda okuyabilirsiniz ancak seyretmek, kuramsal olarak yapmak kadar vakit alabilir. Elbette hemen tüm filmler eksiltili olarak kurgulanır (Andy Warhol'un ve Michael Snow'un deneyleri nadir istisnalardır). Yazar gibi sinemacı da göstermenin fazlasıyla gereksiz olacağı eksiltilmiş materyali izleyicinin yeniden inşa etme ya da sağlama kapasitesine güvenir. Bunu ne kadar çok ya da ne kadar az yaptığı ise biçemle ilgili bir sorundur. Seyircilerin kültürü arttıkça sinemacılar da eksilti konusunda daha radikal olabilirler.

Anlatı Makroyapısı ve Olay Örgüsü Tipolojisi

Şimdiye kadar olay örgüsünün moleküler birimlerinin biçimsel doğası ve negatif olasılıkları (antiöyküleri) ve bu olasılıkların güncel ortamda sergilenmeleri de dahil olmak üzere, bu birimlerin düzenlenme ilkeleri üzerinde yoğunlaştık. Bu konular anlatıların mikroyapılarını ve tek tek parçaların nasıl bir araya geldiklerini kapsar. Elbette genel bir anlatı kuramı aynı zamanda makroyapıları, yani olay örgüsünün genel tasarımlarını da dikkate almayı gerektirir. Makroyapı, olay örgüsü tipolojisi üzerine bir kuramı gerektirir. Bu tipolojiyle, olay örgülerini yapısal benzerliklerine göre nasıl gruplandırabileceğimizin cevabını arayabiliriz.

Şu anki bilgi düzeyimiz sadece spekülasyon yapmaya olanak veriyor. Bu konuda genel kabul gören şemaların birkaçını incelemek, problemin zorluğunu ortaya koyacaktır.

Geleneksel olarak kuramcılar makroyapısal kriterler belirlemek için ifadeden çok içeriğe ağırlık vermişlerdir. Örneğin trajedideki klasik *peripeteia* (baht dönüşü), eylemin bir noktasında bir

durumdan tam aksi bir duruma geçişi anlatır. *Anagnorisis* (aydınlanma), kahramanın cahillikten bilgiye geçişini bildirir. Bunlar, "cahillik" ve "bilgi" gibi geniş tavır kategorilerini gerektiren olayları değerlendirmeyi varsaydıklarından, tam anlamıyla içerik genelleştirmeleridir.

Aristo'dan bu yana edebiyat çalışmaları, olay örgüsü makroyapılarının analizinde kahramandaki değişimi temel aldılar. Aristo, kahramanın durumunun iyileşmesine ya da kötüleşmesine göre, talihli ve ölümcül olay örgüleri arasında bir ayrım yapardı. Onun için en ilginci, karmaşık yani yön değiştiren formlardı: Trajik ya da ölümcül olay örgüsü çizgisine karşı komik ya da talihli çizgi. Bu olasılıklar, kahramanın karakterindeki değişimlere göre genişletilirdi. Aristo, sınıflandırmasında üç tipe izin vermişti: sınırsız iyi, sınırsız kötü ve ikisinin arasında bir yerde bulunan asil. Asil tip yeterince iyi olmalıydı ki hatalı seçimi ya da *hamartia* yüzünden başarısızlığa uğrayacağı için ona karşı acıma ve korku duymamızı engellemesin. Buradan altı tip olay örgüsü çıkıyordu. Ölümcül taraftaki olay örgüleri;

1. Sınırsız iyi kahraman başarısızlığa uğrar: olasılığa aykırı olduğundan, bizim için şok edici derecede anlaşılmazdır;

2. Hain bir kahraman başarısızlığa uğrar; adalet yerine geldiği için, düşüşünden tatmin sağlarız;

3.Asil bir kahraman hatalı seçim sonucu başarısızlığa uğrar; bu durum acıma ve korku duygularımızı uyandırır;

Talihli taraftaki olay örgüleri:

4. Hain bir kahraman başarılı olur; ancak olasılık duygumuzu ihlal ettiği için, bu durum bizde nefret uyandırır;

5. Sınırsız iyi kahraman başarılı olur, bu durum ahlaki tatmin sağlamamıza neden olur;

6. Asil bir kahraman (Orestes gibi) önce geçiçi olarak hatalı seçim yapar ancak son anda verdiği doğru karar tatmin edicidir.[41]

Elbette bu sınıflandırma sadece "iyi" ya da "başarılı olmak" gibi kavramların kesinlikle belirli olduğu küçük bir grup anlatıya uygulanabilir.

Northrop Frye, Ronald Crane ve Norman Friedman gibi isimlerin makroyapı ve tipoloji analizine yönelik modern girişimleri

---

[41] Hardison ve Golden'den uyarlandı, s. 179-185. Aslında Aristo son iki tipi kaydetmese de, bunlar onun sisteminde açıkça ima edilirler.

parametrelerin sayısını artırmış, böylece olasılıklar ağını daha yeni anlatı türlerine doğru genişletmiştir.

Frye bir değil iki farklı makroyapısal analiz yaklaşımı önerir. İlk yaklaşım karakter merkezlidir ve Frye'ın "mod" dediği "tarihsel dizi içinde birbirini izleme eğilimdeki kurmaca edebiyatın baş karakterlerinin sahip olduğu varsayılan uylaşımsal bir eylem gücüdür".[42] Karaktere vurgu Aristo'yu hatırlatır ancak burada değerlendirme kriteri iyilik ya da kötülük değil, kahramanın izleyicilerle karşılaştırılan güçleridir. Eğer kahraman tamamen güçlüyse yücedir, bu durumda makroyapı "mitsel"dir; eğer izleyiciden daha güçlüyse, kahraman insansa ancak olağanüstüyse, makroyapı "romatik"tir; eğer daha güçlü ancak hala yalnızca bir insanoğluysa, örneğin asilse, "yüksek mimetik"; izeyiciye eşitse "alçak mimetik"; içimizden biriyse "ironik"tir. Bu kategoriler ayrıntılı bir karakter tipleri, dolayısıyla olay örgüsü tipleri ağı sağlamak üzere başka parametrelerce (Trajik olana ("toplumdan sürülmüş") karşı komik ("toplumla bütünleşmiş"), naif olana karşı sofistike, zavallıya karşı ürkütücü) enine kesilirler.

Frye'in ikinci formülasyonu, olay örgüsü tipolojisine cepheden saldıran, doğrudan mitos kuramıdır.[43] Frye dört *mythoi* ileri sürer: komedi, romans, trajedi ve ironi-satir. Her mitos, kendisine komşu iki mitosa olan mesafeye göre değişen altı aşamaya bölünür. Böylece toplam yirmi dört kategori elde edilir. Bunlar "...sıradan edebi türlerden daha geniş ya da mantıksal olarak onları önceleyen anlatı kategorileridir". Başka bir deyişle, türlerle birleşen bir özellikler dizisidir. Romanlar, oyunlar kadar komik, trajik, romantik ya da ironik-satirik olabilirler. Sözgelimi *Humphery Clinker*'in ana karakterlerinin geçirdikleri araba kazasından sonra kurulanırlarken birbirlerini tanıdıkları sahne, Frye'in "gülünç toplum zafer kazanır ya da asla yenilmez" olarak açıkladığı ironinin sınırlarındaki komedi aşamasıdır.

---

[42] *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957), First Essay, "Historical Criticism: Theory of Modes".

[43] A.g.e. s. 158-239. Aslında Frye'ın Fourth Essay, "Rhetorical Criticism: Theory of Genres" (s. 303-314) çalışmasında, olay örgüsü tipolojisi için üçüncü bir temel önerilir. Türler seyirciye aktarım tiplerine göre ayrılır. Örneğin "epos"da [destan] "sunuşun esası", "sözlü olarak ezberden okuyacak yazar ya da ozan" iken, kurmacada "basılı ya da yazılı sözcükler"dir. Kurmacanın alt tipleri romanı ve romansı (First Essay'de kullanıldığından farklı bir anlamda) içerir. Bunlar karakterlerini işleyişlerine göre (gerçek insanlara karşı stilize insanlar) birbirlerinden ayrılırlar. Diğer kurmaca tipleri arasında itiraflar, Menippusçu satir ya da anatomi yer alır. Hepsinde toplam onbir olası kombinasyon bulunmaktadır.

Frye'in hem kavramsal olarak geniş, hem de İlyada'dan Lucian'ın Sale of Lives'ine, Huckleberry Finn'den Finnegans Wake'e birçok örnekle donanmış kategorileri yazarın bilgeliğinden izler taşır. Dahası, bu sınıflandırmanın temeli imrendirecek kadar tümdengelimcidir. Ancak Frye bu tümdengelimin kavramsal temellerine ilişkin hiç değilse bile çok az şey anlatır, sınıflandırmanın keyfi olduğunu bile söylemez. Neden altı tip, dört aşama ya da on tip, on aşama yerine dört tip ve altı aşama vardır? Başlıklarda mythoi dört mevsimle özdeştirilir. Komedi baharla, romans yazla, trajedi güzle ve ironi-satir kışla eşleştirilir. Ancak kutsal üçlemenin üçü, erdem ve günahların yedisi, burçların on ikisi gibi belli anlamlar yüklü başka sayılar da vardır. Bir metafora dayanan ancak bu metaforu açıklamayan bir tipoloji rahatsız edicidir. Hermetik olarak mühürlü, ayrımlarına karşı örneklerle itiraz edilemeyen, yani düzeltmeye kapalı bir sistemi kabul etmeye çağrılmak rahatsız edicidir.

Ronald Crane'in taksonomisi de geleneğe dayanır: Aristo'nun ileri sürdüğü poetikanın altı özelliğinden üçünü kullanır. Crane eyleme dayalı, karaktere dayalı ve düşünceye dayalı olay örgüleri arasında bir ayrım önerir. Eyleme dayalı olay örgüsü kahramanın durumunda bir değişim gerektirir (*Karamazof Kardeşler*), karaktere dayalı olay örgüsünde, kahramanın ahlaki karakterinde bir değişim söz konusu olur (*Bir Kadının Portresi*), son kategori ise düşünce ve duygulardaki değişime dayalıdır (Pater'in *Marius the Epicurean* romanı gibi).[44]

Norman Friedman tüm bunlara Aristo'nun üç çeşit kahraman ve iki çeşit kader arasında yaptığı ayrımını ekleyip on dört tipe ulaşır (insan, matematiksel olarak daha çok bekliyor). Böylece örneğin "hayranlık" olay örgüsü, "iyi kahramanın karakterinin asilliğinden kaynaklanan daha iyiye doğru değişimi" kapsayan bir eylem olay örgüsüdür (örneğin Thomas Heggen'in *Mister Roberts* romanı). "Olgunlaşma" olay örgüsü, "yanlış hedeflere yönelen iyi

---

[44] "The concept of Plot and the Plot of 'Tom Jones'", *Critics and Criticism* (Chicago, 1957), s. 66-67. Crane'nin formülasyonu bazı ilginç sorular doğurur. Kimin "düşünceleri", ben anlatıcının mı, karakterin mi, anlatıcının mı? Bu düşünceler ne *hakkındadır*?: Yapıtın dünyası, bu dünyadaki olaylar, karakterler, durumlar hakkında mı? Ya da genel olarak her şey hakkında mı? Aristo'nun müşfik hayaletini tatmin etmek dışında "düşünce"yi diğer eylemlerden ayırmanın bir nedeni var mıdır? Eğer konuşma eylemi, eylem türlerinden biriyse, düşünce eylemi neden olmasın? Peki neden ilk üç kategoride duruyoruz? Neden sözgelimi Gertrude Stein'in yazıları ya da *Finnegans Wake* gibi anlatılar için 'söyleyim olay örgüsü' yok? Ya da seyirlik olay örgüsü, melodik olay örgüsü söz konusu değil?

kahramanın" daha iyiye doğru değişmesini içeren karakter olay örgüsüdür (*Lord Jim*). "Eğitim" olay örgüsünde kahramanın düşünceleri gelişir ancak "bu olumlu değişimin etkileri davranışlarına yansımaz", zaten yansısaydı, o zaman olgunlaşma olay örgüsü olacaktı (bunun örnekleri de *Kralın Tüm Adamları* ve Graham Greene'in *Confidential Agent* kitabı).[45]

Burada tartışabileceğimiz başka şemalar da vardır,[46] ancak bu kadarı içerik temelli olay örgüsü tipolojisinin getirilerini ve risklerini göstermeye yeter. Belki de bu tür sınıflandırmalar için yapılacak ilk gözlem, bunların kaynağı belirtilmemiş kültürel varsayımlara dayalı olduğudur. "İyiliğe" dayanan kuramlar, "eylem" ve "düşünce" arasında yapılan ayrımlar, bu sözcüklerin aslında genel olarak anlaşılan ve üzerinde fikir birliğine varılmış basit kavramlar olduğunu varsayarlar. Bu genel olarak ya da yalnızca belli bir dizi klasik metin için doğru olabilir. Bu durum yalnızca biz de izleyicinin doğru varsayılan geri planı nasıl bildiğini ve kabul ettiğini görmezden gelirsek söz konusu edilebilir. Ancak kültürel varsayım izleyici davranışının ilginç bir bileşimini gerektirdiğinden, bütün-

---

[45] "Forms of the Plot", *Journal of General Education*, 8 (1955), 241-253. Diğer on bir kategori ise eylem olay örgüsü (R. L. Stevenson'un romanları), patetik olay örgüleri (*Tess*), trajik olay örgüleri (*Oidipus Rex*), cezalandırıcı olay örgüleri (*III. Richard*), duygusal olay örgüleri (*Cymbeline*), reformcu olay örgüleri (Hawthorne'dan *Kızıl Harf*), sınayan olay örgüleri (*Çanlar Kimin İçin Çalıyor*), dejenerasyon olay örgüleri (F. Scott Fitzgerald'dan *Geceler Güzeldir*), açığa çıkarma olay örgüleri (Roald Dahl, *Beware of the Dog*), dokunaklı olay örgüleri (*Gurur ve Önyargı*) ve kahramanın gözünün açıldığı olay örgüleri (Eugene O'Neill'den *The Hairy Ape*).

[46] Örneğin E. M. Forster uzamsal metaforlar önerir (*Aspects of the Novel*, s. 151): "kum saati biçiminde bir kitap ve eski zamanlarda, kadril dansındaki büyük zincire benzeyen bir kitap". Anatole France'in *Thais*'i ve Henry James'in *The Ambassadors*'u "kum saati" romanlarıdır. Öte yandan Percy Lubbock'un *Roman Pictures* adlı yapıtı "büyük zincir" tasarımına örnektir. Diğer modeller 'Catherine tekerleği' ve 'Procrustes'in yatağı'dır. Diğer kuramcılar, olay örgüsü yapılarının retorik trope ve figürlere olan benzerliğine dikkat çekmişlerdir. Bkz. T. Todorov'da Shklovsky'den alıntılar, "L'Héritage methodologique du formalisme", *L'Homme*, 5 (1965), 76, ayrıca *The Poetics of Prose* (Ithaca, N. Y., 1977; çev. Richard Howard) içinde. Bahsi geçen makale, *O teorii prozy* (Düzyazı Kuramı) (Moskova, 1929) içinde bir bölümdür. Fransızca çevirisi için bkz. "La Construction de la nouvelle et du roman", *Théorie de la littérature*, s. 170-196. Ancak bu benzerliğin nedensel ya da genetik olması düşük ihtimaldir. Daha çok zihinlerimizin son derece genel biçimli modeller içermesi, bu modellerin de anlatıların (ve elbette genel olarak metinlerin) hem dar hem genel düzeyinde ortaya konulabilmesi söz konusudur. Kenneth Burke, 1931 gibi erken bir tarihte, "Lexicon Rhetoricae", "Psychology and Form" ve "The Poetic Process" (*Counterstatement*) adlı yapıtlarında bu noktaya değinir.

lıklı bir kuramda bu olgunun bir biçimde dikkate alınması gerekir. Bir insanı iyi kılan kişisel özellikler bütünü yüzyıllar boyunca ve toplumdan topluma değişir. Verili bir eylemin ya da kişisel özelliğin aslında iyi olup olmadığını anlamak, kişinin kendi gelenekleri dışındaki geleneklere aşinalığını ve yaratıcı sempatisini gerektirir. Helen ve Hristiyan erdemler, birbirlerine benzeme ve Afrikalı ya da Amerikan yerli uygarlıklarının yücelttiklerinden farklılaşma eğilimi gösterirler. Ancak batı geleneği içinde bile bir çok varsayım öğrenmemiz gerektiğini unutmak çok kolaydır. Oidipus'un yol ayrımlarında kendisinden yaşlı insanları öldürme tutkusuna rağmen, temelde iyi ve asil biri olduğunu kavrayabilmek için bildiklerimizi yeniden gözden geçirmek gerekebilir.

Analiz etmek ve sınıflandırmak bir yana, herhangi bir anlatıyı kavrama eyleminin özünde görecilik kendisini hissettirir. Eğer kuram hakkında ciddiysek, bu tür kararları nasıl aldığımızı sorgulamamız gerekir. Modern karakterlere ya da durumlara uymasalar da Aristo'nun ahlaki önermelerine sonsuza kadar mecbur muyuz? Eğer mecbur değilsek, yeni ve çok daha yeterli taksonomik özellikleri bulmak için ne yapmalıyız? Öte yandan sınıflandırmada aşırıya kaçmayı nasıl engelleriz? Kontrol aygıtımız nedir? Çok sayıda potansiyel değişken arasında çok az sayıda ikna edici tanı yöntemiyle nasıl yolumuzu buluruz? Bir yanıtım olduğunu söyleyemem ancak bence biçimcilerin ve yapısalcıların belli homojen metinler üzerinde yaptıkları makroyapısal analizlerin başarısına bakmak öğretici olabilir. Araştırmalarına temel oluşturan ilkelerin başka anlatı türleri üzerindeki uygulanabilirliğini sorgulayabiliriz.

Yapısalcı taksonomiler anlatı içeriğiyle ilgili maddeler yerine *biçimlere* dayanır. Vladimir Propp bu görüşün ilk savunucusudur:

> Masallarla ilgili [daha önceki] en yaygın sınıflandırmada... fantastik içerikli masallar, gündelik yaşama ilişkin masallar ve hayvan masalları ayrıştırılır. İlk bakışta her şey düzgün görünmektedir. Ancak insanın aklına elinde olmadan şöyle bir soru takılır, "hayvanlarla ilgili masallarda da bazen bol miktarda fantastik ögeye rastlamaz mıyız?" Ya da tam tersi, "Fantastik masallarda aslında hayvanlar da önemli bir rol oynamazlar mı?" Böyle bir göstergenin yeterince açık olduğunu ileri sürmek mümkün müdür?[47]

Propp, birbiriyle ilgisiz biyolojik ve fiziksel özelliklerin ve farklı karakterlerin (sözgelimi yaşlı bir kadın, bir ayı, bir orman

[47] Morphology of the Folktale, s. 5 [Masalın Göstergebilimi]

perisi, ya da bir kısrak başı), farklı ancak birbiriyle ilişkili masallarda, "aynı" eylemi (örneğin bir kahramanın sınanıp ödüllendirilmesi), sergileyebildiğini, kısaca aynı işlevi yerine getiren benzer özneler olabildiklerini farketmişti. Propp bunu, her öykünün gövdesinde gizli bir kural olduğunu keşfederek ve ortaya koyarak başarmıştı. Bunlar Rus masallarına tutkun olanların bildiği ve her masalda olmasını beklediği kurallardı. Bir dili konuşanların o dildeki bir sesin farklı telaffuzlarının ya da en küçük anlam biriminin farklı biçimlerinin "aynı kapıya çıktığını" bildikleri gibi, Rus masallarının dinleyicileri de farklı aktörlerin ve eylem gruplarının "aynı kapıya çıktığını" öğrenmişti. Onlara verilen adın önemi yoktur, önemli olan bir işlevi yerine getirenlerin birbirleriyle yer değiştirilebilir olmalarıdır. Aslında seyircisi için bir türü ayakta tutan şey, tam olarak yer değiştirebilirliktir. Türün seyircisi hem eskinin rahatlığını (işlevin ta kendisi) hem yeninin yaratıcı tatlarını (bir Marslı da kötü adam olabilir) fark eder. Bir araştırmacı olarak Propp, Rus masalının anlatı "dil"ini konuşanların davranışlarına bakmıştır. Propp, başarısını çekirdeklerin dizisi ve doğası hakkında hipotezler üretip onları sınamaya yetecek kadar çok sayıda masal olmasına ve masalların görece basitliğine borçludur.[48] Benzer bir

---

[48] Propp'un kendi analizi hakkında, bu analizin kaldırabileceğinden daha fazla iddiada bulunmak durumunda oluşu talihsizliktir. Veselovskij'in öngürüsünü kabul edip *Masalın Göstergebilimi*'ni bu öngörüyle bitirmesinden ancak pişmanlık duyulabilir: " 'Bu alanda örnek şemalarla... yeni oluşumlar yaratabilecek... şemalarla ilgili bir sorun ortaya atılabilir mi? Çağdaş anlatı yazını, konularının karmaşıklığıyla ve gerçeği fotoğraf gibi yeniden yaratmasıyla böyle bir sorunun olasılığını bile ortadan kaldırıyor gibidir; ama bu sorun, gelecek kuşakların gözünde, bizlerle Eskiçağ (Tarihöncesi'nden Ortaçağ'a kadar) arasındaki bir uzaklıkta yer aldığında, her şeyi son derece yalınlaştıran zamanın bireşimi, olguların karmaşıklığı üstünden geçerek onları derinlere gömülen bir nokta boyutuna indirgediğinde ve de bizler bu çok uzaklardaki şiirsel yaratıma bakmak için geriye döndüğümüzde, bu olguların çizgileri, şu ana dek ortaya çıkardıklarımızla kaynaşacaktır. Ve gerek şemalar, gerekse yinelemeler bütün bu sürece yayılacaktır.'" (s. 116). [ç.n. *Masalın Göstergebilimi*, çev. Mehmet Rıfat, Sema Rıfat, s. 121] Neyse ki Propp bu absürd görüşü daha sonra, kitabının İtalyanca çevirisinde düzeltti: "Bu kitapta yapısalcılığın çıkışından önce önerilen yöntemler... uygulama alanlarıyla sınırlıdır. Dilde ya da folklörde olduğu gibi geniş bir ölçekte tekrarlanabildiği takdirde bu yöntemler akla uygun ve yararlıdır. Ancak sanat tekrarlanamayan bir dehanın eylem alanı haline geldiğinde, bu yöntemler yalnızca tekrarlanabilir ögelerle ilgili çalışmaya, bilinemeyen bir mucize tezahürü olarak gözlemlediğimiz, benzersiz olanla ilgili çalışma eşlik ederse olumlu sonuç vereceklerdir" (İngilizce'ye çeviren D'Arco Silvio Avalli, *Proceedings of the First International Congress of Semiotics*).

tekniği *Decameron* üzerinde ikna edici bir biçimde uygulayan Todorov, açık bir biçimde tekniğinin ilkelerini ortaya koyar:

> İlişkilerin tekrarlanması bir anlatı yapısını tanımlamak için çok önemlidir... Kendimizi yalnızca kısa bir öyküyle sınırladıysak, o öykünün yapısı hakkında konuşamayız... Çok sayıda örnek bir tür garantidir. Bize hipotezlerimizi doğrulayacak ya da yanlışlayacak kanıtlara erişme olanağı verir. Yalnızca kapsamlı bir gövde, sistemin düzenlenişine ilişkin sorular sormaya izin verir. Eşit derecede güvenilir iki tanımdan birini seçmenin ölçütü sadeliktir.[49]

Propp (ve diğer yeni anlatıbilimciler) gibi Todorov da Decameron öykülerindeki olay örgüsü tekrarlamalarını cebir formülleriyle sunar. Önce bir öyküyü açıklama cümlesine indirger. Açıklama cümlesinden üç temel simge çıkarır. Bunlar karakterler için anlatı ad-özneleri, karakterlerin özellikleri ya da durumları için anlatı sıfatları ve sergilenen eylemler için anlatı yüklemleridir. Elbette simgeler kendi başlarına önem taşımazlar. Sadece adlar ve sözcükler büyük ya da küçük harflere, artı, eksi işaretlerine, oklara vb simgelere çevrilerek anlamlı bir analiz elde edilemez. Bu indirgemeler yeni bir anlayışa yol açmadıkları sürece gereksizdirler. Ancak indirgeme karmaşık bir lütuftur. İşin iyi tarafında indirgeme bir karar oluşturur, hatta bu kararda ısrar eder; karakterler, nitelikler, durumlar, eylemler simgelerle yer değiştirmelidir. Bu simgelerin dizilişiyle, aksi halde görünmeyecek örüntüler (modeller) ortaya çıkabilir ve bu örüntüler yapıtın gövdesindeki diğer öykülerle kontrol edilebilir. Bu tür bir sınıflandırma, sınamaya açık birçok hipotez oluşturmaya olanak verir. "Yeni" Decameronesk öyküler yaratılabilir. Ancak yapılan indirgemenin gereğinden fazla güçlü olup olmadığının hiçbir garantisi yoktur. Açıklama cümlesi oluşturmak zararsız bir prosedür değildir. Bu prosedürün ilkelerinin iyi anlaşıldığı da söylenemez. Bu işlem sırasında potansiyel olarak eleştirinin yararlanabileceği bir öge, açıklamadan çıkarılabilir. Propp ve Todorov, sırtlarını güçlü sezgilerine dayarlar. Örüntünün nasıl çalışması *gerektiğini*, simgelerin bu sezgiyi sınamak üzere nasıl ortaya konulduğunu bilir, bu dilin konuşmacısı olma avantajını kullanırlar. Bu nedenle kullandıkları "gramer" keşifçi bir prosedür değildir: Cebir, Rus masallarının ve Decameronesk öykünün yapılarını gün ışığına çıkartmamış, yalnızca araştırmacının önceden edindiği örüntü duygusunun *açıklamasını yapmaya* yaramıştır.

---

[49] 49. Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décameron* (The Hague, 1969), s. 11. ayrıca bkz. Todorov, "Narrative Transformations," *The Poetics of Prose*, s. 218-233, ve A.-J. Greimas, *Du Sens* (Paris, 1970).içinde III. Bölüm.

(Aristo'nun yaptığı da (kural koyucu olmasının yanı sıra) aynı şeydi. Aristo, antik dramatik olay örgülerinin, metinlerin tutarlı bir evrenini oluşturduğunu varsayıyordu. Böylece "erkekler" gibi öznelerden, "asil", "talihli" gibi özelliklerden ve "çıkış", "düşüş" gibi eylemlerden oluşan sabitleri bir araya getirebildi. Ancak kurallarını formülleştirmeden önce bu yapı üzerinde sezgilerini kullanmış olmalıdır. Aristo'nun kuralları tüm Yunan dramaları için geçerli ve sadece bu alanla sınırlıdır).

Ancak Propp'un ve Todorov'un yöntemini herhangi bir anlatısal makroyapıya aktarmaya kalkmak her durumda tartışmaya açıktır. Birçok makroyapıda kapsayıcı tekrarlar yoktur. Modern kurmacanın ve sinemanın dünyaları, Rus masallarında ya da *Decameron*'da olduğu gibi iki-değerden ibaret, siyah ve beyaz değildir. Mauriac'ın *Engerek Düğümü* romanında ya da Unamuno'nun *Abel Sanchez*'inde kimin kahraman, kimin kötü adam olduğunu söyleyebilir misiniz? Ya da Aristo'nun dikotomisini tersine çevirecek olursak, Sartre'ın *Özgürlüğün Yolları* romanında olduğu gibi ele aldığı toplumun değerlerini sorgulamayı amaçlayan bir anlatıda, bir karakterin durumunun iyileştiğini ya da kötüleştiğini nasıl bilebiliriz?

Sınırları dışarıdan çizilmiş yapıt gövdesinin bağlamsal desteğini de alabileceğimiz şüphelidir. Günümüzde çoğu anlatı, *Decameron*'daki çevreleyen ve açıklayan çerçeveler içinde değildir. Modern kültür birçok anlatı için, en azından edebi niteliğe sahip olanlar için karakter ve eylem sterotipleri sağlamaz. Yine de Hollywood'da (ve Moskova'da) gevelenen öyküler, Rus masallarında olduğu gibi aynı katı formatı izlerler. Sanatsal anlatılara tam da bu yüzden değer verilir çünkü bunlar belli bir formüle indirgenemezler.

Biçimci-Yapısalcı makroyapısal analiz kuramlarının değersiz olduğunu, uygulanabilecekleri durumlarda da sürdürülmemelerini kastetmiyorum. Yalnızca bu kuramların, tek tek anlatıların üzerinde uyuyamayacakları Procrustes'in yatağı haline gelmemeleri gerektiğini söylüyorum. Dikkat çekici iki örnek verelim: (1) Robert Scholes'in, Todorov'un cebir yöntemini "Eveline"e[50] uyguladığında elde ettiği başarı, Scholes'un daha önce gelen *Dublinliler*'in tematik çerçevesine ilişkin bilgisine dayalıdır. Belli ki, hangi simgelerin ne anlama geleceğine dair karar verilirken, [kitaptaki] *tüm* öykülerin ne hakkında olduklarına ilişkin bir kuramdan esinlenilmiştir. Örneğin Eveline'e

---

[50] "Semiotic Approaches to a Fictional Text: Joyce's 'Eveline,'" *University of Idaho Pound Lectures in the Humanities*, 8 Nisan, 1976.

altındaki özelliklerin seçimi ("*A* = Dublinli", "*B* = Bakire") belli ki tüm koleksiyona göz atıldıktan sonra yapılmıştır. Neden "İrlandalı bir kadın", "Avrupalı", "kadın", yerine "bir Dublinli" kullanılmış? Neden "bakir" ya da "alçakgönüllü" yerine "bakire"? Scholes bu durumu şöyle açıklar: "Bu nitelik [bir Dublinli olmak], kitapta yer alan tüm öykülerin üzerinde kurulmuştur. Aslında tüm öyküler bu nitelik hakkındadır... Dublinliler ya bakiredir ya da mutsuz bir evlilik yapmışlardır..." Ancak elbette anlatıların daha geniş tematik bütünlerin bir parçası olmaları gerekmez. Bu durumda niteliklerin seçilmesi çok daha sorunlu hale gelir. Yorum üzerindeki denetim belirsizleşir. Cebir modeli kullanacak en yanlış model olabilir. (2) Claude Bremond gibi bazı Fransız yapısalcılar, Propp ve Todorov'u da aşıp, taksonomik yöntemin tüm anlatılar üzerinde uygulanabileceğini ileri sürerler. Bunlar, ne olursa olsun her türlü eylemin içlerine yerleştirilebileceği genel kategori kümeleri olduğu savındadırlar. Bu görüşe göre eninde sonunda her anlatı, yaklaşık bir düzine kadar sabit ve "belli başlı" yaşam durumlarına ("hileli", "sözleşme", "korunma" vb.) karşılık gelen mikroanlatı ögesinin bir bileşimi olarak analiz edilebilir. Anlatıyı analiz edecek kişinin görevi, bu temel durumlar kümesi üzerinde çalışmaktır. Her hipotez gibi bu da üzerinde düşünülmesini hak eder. Bu görüş ilginç fikirlere ve kışkırtıcı karşı örneklere yol açabilir, yani Bremond'un düzinesiyle öngörülemeyen anlatılar bu durumda potansiyel olarak yeni ve daha kapsayıcı kategoriler önerebilirler. Yine de insan huzursuz olmaktan kendini alamıyor. Genel kategoriler salt olay örgülerini açıklamak için değil, onları gerekçelendirerek, karmaşıklıklarını, önceden hazırlanmış bir formülün basitliğine indirgemek için de kullanılabilir. Ya da kategoriler neredeyse anlatı yapısının kendisiyle (yani varlık artı olay) özdeş hale gelebilecek kadar geniş tutulup anlamsızlaşabilirler.

Benzer biçimde, anahtar sözcükleri ya da daha geniş bir grup anlatının çekirdeklerini adlandıran betimleyici kavramlar kümesini de herhangi bir öykünün indirgenebileceği kategoriler olarak değerlendirmek hata olur. Çekirdekler olay örgülerine aittir. Varolur, yalıtılabilirler ve adlandırılmaları gerekir. Birçok anlatı için gerçek bir analizin detaylı ve ince karmaşıklığı, indirgemenin güçlü basitliğinden daha önemlidir. Culler ve diğerleri verili bir olayın, özellikle final olayın, bağlamından ayrı olarak sınıflandırılamayacağını ileri sürerler. Öldürmek cinayet değil, merhametlilik, kurban etme, yurtsever bir eylem, bir kaza ya da bir düzine başka şey olabilir. Önceden kurulmuş hiçbir kategori, öykünün tamamı okunmadan ya da öyküden bağımsız olarak bir eylemi karakterize edemez.

Edebiyat kuramcısı, olası anlatı olaylarının önceden verili semantik sınıflandırılmasında bir yarar görmeyecektir. Ya da antropologun aksine (bu tür soruların meşru faydalarını reddetmeden) verili bir olayı "intikam", "reddetme", "ayrılık" ya da başka bazı hazır kavramların hangisinin en iyi tanımlayacağına ilişkin zorlama kararlar almaktan zevk almayacaktır. [Bir yapı] "kurmak" tam anlamıyla, bütüne ilişkin bir yorumun parçasıdır. Edebiyat kuramcısı, analizci tarafından öykünün bütünü dikkate alınarak çekirdeklerin nasıl adlandırıldığını, her çekirdeğin diğerleriyle nasıl bağlandığını anlamak ister. Başka tür bir araştırmacı olarak antropologun, genel davranış sınıflandırması konusundaki yetkinliğine güvenmek ister. Onu ilgilendiren, kuralları sınıflandırmak değil, bu kuralların, anlatıların kendi aralarındaki benzerliklere nasıl işaret ettiğini öğrenmek, Thomas Mann'ın *Tonio Kröger* romanının neden *Savaş ve Barış*'tan çok *Huckleberry Finn*'e benzediğini bilmektir. Bir edebiyat tarihçisi, *Bildungsroman* tipindeki bir olay örgüsünü böyle tanımlar. Belki de taksonomileri anlamanın en iyi yolu, tarihçiyi ya da eleştirmeni "bir dilin konuşanı", belli bir kodun usta kullanıcısı olarak görmekten geçer. İncelememiz gereken, yapıtın kendisi kadar kuramcının davranışıdır. Bu, anlatı kuramının edebiyat tarihi içinde eridiği anlamına gelmez. Aksine, kuramcı edebiyat tarihini, geçerliliği "gerçek" doğasına değil uylaşıma dayalı ayrımların haznesi olarak çalışmalıdır. Otello'nun kıskançlığının *hamartia* [hatalı seçim] ölçeğinde uygun bir düzey tutturması önemli değildir; önemli olan, seyircinin ne düşündüğüdür, yani seyircinin kıskançlığın, kocaları cinayete yöneltebilecek güçte bir duygu olduğu kuralını anlaması ve kabul etmesidir.

Kısacası olay örgüsünün makroyapılar ve tipolojiler üzerinden sınıflandırılması, kültürel yasalara ve bunların edebiyatla, sanatsal yasalarla ve günlük yaşama dair yasalarla olan etkileşimine bağlıdır. Bu sınıflandırma büyük ölçüde gerçekgibiliğe dayanır. *Tüm* kültürel yasaları formüle edebileceğimiz güne dek, bu konu üzerindeki düşüncelerimiz Propp'un ve Todorov'un çalışmalarıyla karşılaştırıldığında izlenimcilikle sınırlı kalmalıdır. Olay örgülerini sınıflandıranlar, olay örgüsünün en temel birimlerinin uylaşımsal doğasını dikkate almalıdır. Bu birimler yalnızca seyirci ve yazar, bilinen ya da öğrenebilinen uylaşımlar temelinde bir sözleşme yaptığı zaman gerçeklik kazanır. Bu, ayrıntıları hakkında çok az şey bildiğimiz bir mekanizmadır. Olay örgüsü tiplerinin sınıflandırılmasının, anlatı çalışmalarının en sorunlu alanı olduğu açıktır. Bu alanda *S/Z* gibi derinlikli bir dizi analiz yapılıp genel göstergebilim

kültürüne dahil olana kadar beklenmesi gerekebilir. O zaman bile amacımız indirgemecilik olmamalıdır.

Şimdilik, tüm anlatıların birkaç olay örgüsü-içerik biçimine göre başarıyla sınıflandırılabileceği fikri bana çok sorunlu geliyor. Böyle bir çalışmada, anlatıların içerik-biçimsel bakış açısından karşılaştırılmasında öğrenmemiz gereken çok şey olduğu için, türler tek tek ele alınmalıdır. Zira henüz olay örgüsü makroyapısı ve sınıflandırması sorununa karşı topyekün bir saldırıya hazır değiliz.

3 ÖYKÜ: Varlıklar

Davranışlarımızı belirlediğimiz kadar davranışlarımız da bizi belirler
George Eliot,
Adam Bede

Öykü Uzamı ve Söylem Uzamı

Öykü olaylarının boyutunun zaman olduğu gibi, öykü varlıklarının boyutu da uzamdır. Bu nedenle öykü zamanını söylem zamanından ayırdığımız gibi öykü uzamını da söylem uzamından ayırmamız gerekir. Bu ayrım kendini en açık biçimde görsel anlatılarda gösterir. Filmlerde açık biçimde sunulan öykü uzamı, perdede gösterilen dünyanın bir parçasıdır, ima edilen öykü uzamı ise çerçevenin dışında kalan ancak karakterlerin görebildiği, onların işitme mesafesinde olan, ya da eylem yoluyla ima ettikleri her şeydir.

Bir dizi nesneyi gerçek yaşamda görmekle sinemada görmek arasındaki en büyük fark çerçevenin getirdiği kaçınılmaz sınırlamadır. Gerçek yaşamda, görsel bir alanı keskin bir biçimde sınırlayan siyah, dikdörtgen bir çerçeve yoktur. Bunun yerini gördüğümüz kadarını farkedebileceğimiz kademeli bir netsizleşme alır. Başımızın hafif bir hareketiyle çevrede yer alan nesnelere odaklanabiliriz. Son olarak elbette gerçek yaşamda şeyleri karanlık bir odada otururken görmeyiz.

Öykü zamanı olayları içerdiği gibi öykü uzamı da varlıkları içerir. Olaylar uzamsal değildir ancak uzamda meydana gelirler. Uzamsal olan, olayları gerçekleştiren ya da onların etkisi altında kalan varlıklardır.[1]

---

[1] Şans eseri bu kitabı hiç okumayacak olan fizikçiler, haklı olarak bu ayrımın naifliği karşısında gülümsemeden edemeyeceklerdir. Elbette evrendeki her şey bir anlamda bir olaydır. Yalnızca güneş değil her taş parçası da sonunda belli ölçüde elektrik akımına sahiptir. Olay – varlık ayrımı kültürümüzün kodlarınca bize öğretilen ve bütünüyle "halk arasında" kullanılan bir ayrımdır. Kültür, olay-

Sinemada öykü uzamı "sözcüğü sözcüğüne" verilir, yani nesneler, boyutlar ve ilişkiler en azından iki boyutlu olarak gerçek dünyadakilerle benzeşirler. Sözlü anlatıda ise uzam soyuttur, zihinde canlandırma gerektirir. Bu nedenle, öykü uzamıyla ilgili bir tartışmaya başlamak için en uygun alan sinemadır.

Sinemasal Anlatıda Öykü Uzamı

Sinemada öyküyle ilişkili uzamsal ölçütleri ele alalım. Yukarıda değinildiği gibi bunlar açıkça belirtilmiş olmalıdır çünkü sinemanın *bestimmt*'i yani kesin özellikleridir. Sinemayla ilgili birçok referans kitabında bu tür ayrımlara geniş yer ayrılır.[2] Ben burada sadece öykü ve söylem uzamı arasındaki farkın altını çizmek istiyorum.

1. *Ölçek ya da boyut.* Her varlığın kendi boyutu vardır. Bu boyut, varlığın gerçek dünyadaki (diğer nesnelerle karşılaştırıldığında) "normal" boyutuna ve kameranın merceğine olan uzaklığına göre biçimlenir. Uzaklığa doğal ya da doğaüstü efektlerle müdahale edilebilir. Küçük ölçekli bir İspanyol kalyonu maketi küvette yüzdürülürken görece yakın ölçekte görüntülendiğinde, gösterim sırasında gerçek gibi görünecektir. 5 santimetrelik bir kertenkele, yakın planda çekilip *back-projection* (geriden gösterim) ile görüntüye bindirildiğinde Tokyo gökdelenlerine saldıran öfkeli bir dinozora dönüşecektir.

2. *Kontur, doku ve yoğunluk.* Perde üzerindeki çizgisel hatlarla fotoğraflanan nesneler arasında tam bir benzerlik vardır. Ancak sinema iki boyutlu bir ortam olarak üçüncü boyutunu kendisi kurmalıdır. Yüzeylerin dokusu düz perde üzerinde yalnızca gölge modellemesiyle ifade edilebilir.

3. *Konum.* Her varlık (a) çerçevenin dikey ve yatay boyutunda (b) çerçevedeki diğer varlıklarla ilişki içinde, kamera önünde belli bir açıyla, kameranın tam karşısında ya da arkası dönük, kameraya göre daha yüksekte ya da alçakta, solda ya da sağda konumlanmıştır.

---

ları varlıklara "dönüştürebilir": "yumruk" dilimizde bir addır, bu nedenle onun bir nesne olduğunu düşünürüz ancak başka dillerde eylem yani bir olaydır. Anlatı analizi bilime, fiziğe değil folka dayalıdır.

[2] Örnek olarak bkz., Alan Casty, *The Dramatic Art of the Film* (New York, 1971), 4., 5., 6., 7., 11. ve 12. bölümler; Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film* (Berkeley ve Los Angeles, 1965); Noel Burch, *Theory of Film Practice* (New York, 1973).

4. *Yansıtılan aydınlatmanın derecesi, çeşiti ve alanı (ve renkli filmlerde renk ögesi).* Varlık güçlü ya da zayıf olarak aydınlatılır. Işık kaynağı odaklanmış ya da dağılmıştır, vb.

5. *Optik çözünürlüğün berraklığı ya da derecesi.* Varlık üzerinde keskin ya da "yumuşak" netlik (resimdeki *sfumato* efektine karşılık gelecek biçimde) vardır, varlık net ya da netsizdir ya da bozucu bir mercekle görüntülenir.

Öykü uzamı ve söylem uzamı arasındaki sınırlar, öykü zamanı ve söylem zamanı arasında olduğu kadar kolay çizilemez. Zamansal sıralanmanın aksine, yerleştirmenin ya da fiziksel konumlandırmanın gerçek dünyada doğal bir mantığı yoktur. Zaman hepimiz için aynı saat yönünde ilerler (psikolojik değerlendirme söz konusu değilse) ancak bir nesnenin uzamsal konumlandırılması diğer nesnelere ve izleyicinin uzam içindeki kendi konumuna göre gerçekleştirilir.[3] Açı, mesafe ve diğerleri, yönetmenin kamerayı yerleştirmesi yoluyla kontrol edilir. Yaşam bu konumlandırmalar için önceden belirlenmiş hiçbir mantıksal temel önermez. Bunların hepsi seçimler yani yönetmenin sanatının ürünleridir. *Yurttaş Kane*'de Jed Leland'ın *Inquirer* gazetesinin Şikago bürosuna tayin edilmeyi istediği sahneyi ele alalım. Normal anlatı "zaman-mantığı" tarafından yapılan bir anlatı seçimi ortaya konur. Kane bu isteği kabul edebilir ya da geri çevirebilir. Kane isteği geri çevirmeyi seçer. Daha sonra Leland, *Inquirer*'in New York bürosunda kalmayı ya da istifa etmeyi seçebilir. Leland istifa tehdidinde bulunur. Bundan sonra Kane ya Leland'ın istifasını kabul edebilir ya da transferini onaylayabilir. O ikincisini yapmayı seçer. Burada anlatı olaylarının zamansal yapısının tipik olarak nasıl dallandığını görüyoruz. Ancak bize, Leland'ın isteğini iletirken Kane'nin solunda ya da sağında durması gerektiğini hatta çerçevede yer alıp almayacağını söyleyecek karşılaştırılabilir bir mantık yoktur. Her şey Kane'nin yüzüne odaklanıp Leland'ın isteğini dış ses olarak duyduğunda takındığı yüz ifadesini izleyerek de yapılabilir.

Aşağıda bu sahneden alt açıyla çekilmiş bir kare yer alıyor. Çerçevede iki adam üzerimize doğru geliyor. Burada açıkça anı daha da dramatikleştiren ve birbirine yabancılaşmış iki arkadaş arasındaki çatışmayı pekiştiren bir efekt söz konusu. Leland Kane'nin satıldığını düşünüyor, dolayısıyla çatışmanın kişisel olduğu kadar ideolojik bir boyutu var. Alt açı figürleri yükseltiyor,

---

[3] E. H. Gombrich bu fenomeni *Art and Illusion* (Princeton 1972) [ç.n. Türkçesi için bkz. *Sanat ve Yanılsama*] ve diğer çalışmalarında çok güzel bir biçimde açıklamıştır.

olduklarından daha büyük bir konuma getirip özel bireyler yerine ilkelerin simgesi olarak gösteriyor.



Orson Welles'in *Yurttaş Kane* filminden bir kare (RKO General Pictures'ın izniyle).

Dilerseniz bu kareyi aşağıda sıralanan ölçütler doğrultusunda ele alalım (varlıklarla ilgili bilgilerin yalnızca bu özellikler yoluyla sağlandığını kastetmiyorum ancak bu özellikler diyalogdan, öykünün bağlamından ve benzeri olgulardan derlediğimiz bilgileri güçlendiriyor). Ölçek: Hollywood jargonunda buna *two-shot* (ikili çekim) deniyor. Bu çekimde perde iki kişinin bedeniyle olabildiğince doldurulуyor, orta-yakın kamera uzaklığıyla kabaca kafaların tepesinden başlayıp kalçalara kadar inen bir çerçeve elde ediliyor. Bedenlerin çerçevenin iki kenarında oluşturduğu yığın, iki karakter arasındaki çatışmanın gerçekleştiği boş alanı abartarak bir gerilim duygusu yaratıyor. Kontur: Leland'ın meydan okuması sarhoş bedeninin dikilmesiyle pekiştiriliyor. Öte yandan Kane bu bağlamda yenilgi tavrı olarak okunabilecek biçimde başını hafifçe eğmiş. İki figürün de perişan ve dağınık bir dokusallığı var. Leland sarhoşlu-

ğuyla (çana benzeyen bir şapka, yakasız gömlek), Kane ise yorgunluğuyla (yine de giysileri zarafetini biraz koruyor) bu perişanlığı sergiliyorlar. Konum: Leland solda yer alıyor ve (Kane'in kafası hariç) her iki figür de çerçevenin dikey hatlarına paralel olarak konumlanıyorlar. Leland'ın paltosu, önü açık olsa da çerçevenin kenarlarına paralel olarak uzanırken Kane'in yeleğindeki, ceketindeki ve pantolonundaki boyuna çizgilerin "eğriliği" belki de Leland'ın moralinin "dim dik dürüstlüğünü" destekliyor. İki karakter arasındaki arkadaşlığın kopmasını dile getiren fiziksel boşluk viski şişesinin varlığıyla yumuşamıyor. Şişenin belirsiz bir açısı var, bu nedenle aradaki boşluğu kapatabilmekten uzak. İki adam birbirlerine yalnızca tavandaki iki kirişin düşmanlığı çağrıştıran verev hatlarıyla bağlanıyorlar. Kirişlerin kesişmesi Leland'ın gövdesince engelleniyor. Figürlerin gövdeleri kameraya yarı dönük bir açıyla yükselseler de Leland'ın yüzü suçlayıcı bir biçimde dönmüş durumda. Öte yandan Kane'in gözleri, kavga için isteksizliğini onaylar biçimde aşağı bakıyor. Aydınlatma: Yabancılaşma hissi arttırılmış. Derin gölgeler Leland'ın gözlerini gizlerken burnunu sivriltiyor (kirişlerin açısının tersten sergilenmesi gibi), kaşlarını ve acı bir ifadeye bürünmüş çenesini vurguluyor. Kane'nin yüzünde de spot aydınlatma var. Yüzündeki çizgiler, özellikle şakaklarında ve sol elmacık kemiği üzerinde keskinleşerek yorgunluğunu ve savaşmak için isteksizliğini gösteriyor. Odak: Keskin ve açık. Leland'ın adem elması ve yaka düğmesi, Kane'nin yeleğinin ilikleri gibi detaylar açıkça seçilebiliyor. Bu sertlik, anın sert gerçekliğini, eski bir dostluğun kesin bir biçimde kopuşunu yansıtıyor.

Filmler elbette tek tek karelerin oluşturduğu bir diziden ibaret değildir: varlıklar çerçeve dışı da dahil olmak üzere her yöne hareket eder, kamera hareketi için de onlarla birlikte ya da onların aksi yönüne doğru sonsuz bir olasılık vardır. Dahası kurgulama yoluyla da hareket gösterilebilir. Sürekli hareketlilik sinemasal öykü uzamını gerekli ilüzyona (öykünün aslında *orada geçtiği*) zarar vermeden son derece esnek hale getirir. Öyle ki bir sözlü anlatı içine bir başka anlatının gömülebileceği gibi, varsayılan söylemsel limitlerimizi oluşturan ekran üzerinde ikinci bir kurmaca ekran da gömülebilir. *Yurttaş Kane* böylesi bir iç öyküyü açılışta Kane'nin yaşamını anlatan haber filminde kullanır. Haber filmi boyunca seyircinin haberi olmadan iki ekran çakışır, daha sonra ancak "gerçek" kamera sola doğru kayıp haber filminin jenerik yazılarını eğri bir açıyla gösterdiğinde bu numara kendisini belli eder. Projektö-

rün konik yansısı, gösterim salonunda içilen sigaranın dumanıyla vurgulanır.

Sözlü Anlatıda Öykü Uzamı

Sözlü anlatıda bir perdeye yansıtılan fotoğraflanmış imgelerin sağladığı ikon ya da analoji söz konusu olmadığından, öykü uzamı izleyiciye göre okuyucudan daha uzaktadır. Varlıklar ve onların uzamı "görülüyorsa" bile bu ancak sözcüklerden zihinsel tasarımlara dönüştürülen hayal gücüyle mümkün olabilir. Sinemada olduğu gibi varlıkların "standart bir görünüşü" yoktur. Kitap okurken herkes sözgelimi Uğultulu Tepelerin kendi zihinsel imgesini yarartır. Ancak William Wyler'ın perdeye uyarlamasında, Uğultulu Tepelerin görüntüsü hepimiz için belirlenmiştir. Bu anlamda sözlü öykü uzamının soyut olduğu söylenir. Bu, sözlü öykü uzamının varolmadığı anlamına gelmez ancak bir *analogon* (benzer) olarak değil, zihinsel bir yapı olarak varolduğu anlamına gelir.

Sözlü anlatılar aynı zamanda hareketi öykü uzamı üzerinden (hatta sinemasal yollarla) anlatırlar. William Golding'in *Sineklerin Tanrısı* romanında öykü uzamı, çocukların mahzur kaldığı çorak adanın sahilleriyle sınırlandırılmıştır. Bu verili uzamda roman bir filme benzer biçimde sıklıkla "çerçevelenir".

> Piggy perişan bir halde pastel rengi kumsaldan karanlık dağlara baktı.
>
> "Emin misin? Yani gerçekten emin misin?"
>
> "Şimdiye kadar on defa söyledim", dedi Ralph, "onu gördük."
>
> "Burada güvende miyiz sence?"
>
> "Nereden bileyim?"
>
> Ralph ani bir hareketle onun yanından ayrıldı ve kumsal boyunca gezinmeye başladı. Jack diz çökmüş, ayak baş parmağıyla kumda daireler çiziyordu. İkisi Piggy'nin fısıldayan sesini duydular.
>
> "Emin misin? Gerçekten?"

Burada filmdeki "pan" (yatay çevrinme) hareketine benzer bir efekt vardır. Hareket Piggy'le karşılaşmasından Jack'le karşılaşmasına kadar Ralph'ı izler. İlgi odağımız aralıksız hareket edip Piggy'i geride bırakır. "İkisi Piggy'nin fısıldayan sesini" çerçeve dışından "duydular".

Söylem uzamının genel bir özelliği *uzamsal ilginin odağı* olarak tanımlanabilir. Yazarın dinleyicisinin ilgisi, söylem tarafından çerçeveli alana yöneltilir. Tüm öykü uzamının bu parçası, ortamın gereksi-

nimlerine göre, bir anlatıcı ya da kamera gözü aracılığıyla (sözel anlatıda betimleme yoluyla, sinemada olduğu gibi) göz önüne getirilir.

Sözel anlatılar zihinsel imgeleri nasıl öykü uzamına sevk ederler? Bunun en az üç yolu olduğu söylenebilir: sözel niteleyicilerin doğrudan kullanımı ("kocaman", "torpido biçiminde", "kabarık tüylü"); ölçütleri doğaları gereği "standartlaşmış" yani kendi niteleyenlerini taşıyan varlıklara gönderme ("gökdelen", 1940 model Chevrolet", "vizon kürk"); ve bu standartların karşılaştırma için kullanılması ("at kadar büyük bir köpek"). Bunların yanı sıra imgeler başka imgeleri ima etmek için de kullanılabilir ("John 100 kiloluk bir halteri tek elle kaldırabilirdi" ifadesi John'un pazılarının büyüklüğünü ima eder).

Başka bir önemli nokta ise uzamın kimin bakış açısıyla betimlendiğidir. Biz anlatıcının, karakterin, ben anlatıcının "gözüyle" görürüz. Peki biz karakterin içinde miyiz yoksa dışında mı? Hangi anlamda karakterin "dışında" oluruz? Tamamen ayrı mı, yoksa onunla yan yana mı oluruz? Bu noktada *bakış açısının* karanlık sahasına dalmış oluyoruz. 4. Bölümde bakış açısının anlamlarını ve bakış açısıyla sık sık karıştırılan anlatı *sesi* arasındaki ilişkiyi ayrıştırmaya çalışacağım.

Bir karakter sadece öykünün dünyasında olan şeyleri, algısal anlatı eylemi aracılığıyla algılayabilir. Bu eylemin nesnesi, karakterin *algıladığı* öykü uzamı içinde ortaya çıkar ve karakterin bakış açısı, onun *doldurduğu* öykü uzamından kaynaklanır: "Richard Dalloway ve Hugh Whitbread... bir mağazanın vitrininden içeri baktılar... Richard, baktığı şeyin I. James dönemine ait iki kulplu gümüş bir kupa olduğunun farkındaydı... Hugh Whitbread ise bir İspanyol gerdanlığa hayran kalmıştı"... Bu metinden Dalloway'in ve Whitbread'in görüş alanının mesafesini (yaklaşık bir metre) açısını (aşağı doğru eğik), boyutunu (bir mağaza vitrini, diyelim üç metrekare) ve benzerini çıkarsayabiliyoruz.

Bir kez sözlü anlatı, karakterin zihninde bir mekan yarattığında, bu mekan karakterin algısal uzamıyla açık algısal yüklemler olmaksızın temasa geçebilir (tıpkı sözlü anlatıda açık bilişsel yüklemler kullanılmaksızın iç mekanların anlatılabileceği gibi). Rezia ve Septimus perişan bir halde Regent's Parkın banklarında otururlarken Edinburgh'dan yeni gelmiş Maisie Johnson onlara metro istasyonuna nasıl gidileceğini sorar:

> ... Kızın adres sorduğu bu çift ne acayipti. Kız irkilip hızla elini çekti. Adam fena halde tuhaf görünüyordu; tartışıyorlardı,

> belki de sonsuza dek ayrılmak üzereydiler, belki birşeyler olmak üzereydi ve kız bunu biliyordu; şimdi tüm bu insanlar (çünkü kız gezinti yoluna geri dönmüştü), taş havuzlar, çiçekler, çoğu tekerlekli sandalyede oturan hasta yaşlı adamlar ve kadınlar, tüm bunlar Edinburgh'dan sonra çok acayip görünüyordu.

Bu paragrafta anlatılan şeyleri "kızın gördüğüne" dair tek bir eylem yoktur. Ancak salt çiftten bahsedilmesi, taş havuzlar, çiçekler ve tekerlekli sandalyede oturan yaşlı insanların oluşturduğu söylemsel beklentiler dizisi, Maisie'nin tüm bunları ve etrafındakileri görmesini gerektirir.

Öte yandan bir anlatıcı, öykü uzamını ya doğrudan betimleme yoluyla ya da dolaylı yoldan *en passant* sınırlandırabilir. İnsanların ve yerlerin tanıtılması gerektiğini düşünen bir anlatıcı tarafından gözlemler aktarılabilir. Anlatıcı her zaman ve her yerde hazır bulunabilir (her şeyi bilme gücünden ayrı bir güç) Her yerde olma, anlatıcının karakterlerin erişemeyeceği kaçış noktalarından bahsedilme, bir yerden başka bir yere atlayabilme ya da aynı anda iki yerde birden bulunabilme yeteneğidir. *Adsız Sansız Bir Jude* romanının açılış cümlesinde dikkatimiz ilk önce bir okulun önünde bir atın ve onun çektiği küçük bir arabanın durduğu Marygreen köyüne çekilir. Anlatıcının nesnelerle görsel ilişkisi belirsizdir. Pasaj şeylerin nasıl göründüğünü değil önemlerini ve tarihlerini (Miller'in arabası ve atı, okul müdürünün hiç çalmadığı piyanosu vs.) vurgular. Anlatıcının tam olarak nerede durduğunu ya da herhangi bir yerde "durup durmadığını" bilmeyiz. İkinci paragraf yine uzamsal olarak belirsiz bırakılmıştır: "Papaz o gün için yerinde yoktu..." Papazın uzamı "*allotopic*"dir; hala öykü dünyasında biryerlerdedir. Üçüncü paragrafın uzamı ise somuttur. Sadece okul binasının içinden ibarettir. Hayali görsel çerçevemiz şimdi tam olarak üç adamı ve bir piyanoyu içine alabilecek genişliktedir (daha fazlası değil).[4]

Bu durumda sözlü öykü uzamı, karakterlerin algılamaları ve / ya da anlatıcının verdiği bilgiler doğrultusunda okuyucunun yönlendirilerek hayalinde canlandırdığı (tabii, yapabileceği ölçüde) şeydir. *Madame Bovary*'den alınan bu örnekte olduğu gibi, karak-

---

[4] "Butor şöyle açıklar: Bir anlatı ya da müzik kompozisyonu içindeki her zaman dilimi düzenlemesinin... yalnızca okumak ya da dinlemek için gereken zamanın geciktiriminin etkisiyle var olabileceği gibi, bana anlatılan tüm karakterlerin ya da maceraların uzamsal ilişkileri de yalnızca içinde bulunduğum ve beni sarmalayan mekanla ilişkili olarak koyduğum bir mesafenin dolayımıyla bana ulaşabilir". Aktaran F. Van Rossum-Guyon, *Critique du roman* (Paris, 1970), s. 25 ve dolayları (ilk olarak "L'Espace du roman", *Répertoire* II, 43 içinde).

terlerin ve anlatıcının uzamı örtüşebilir ya da odak ileriye ya da geriye doğru serbestçe kayabilir:

> Bir gün saat üç gibi eve geldi. O sırada herkes tarladaydı. Mutfağa girdi, ilkin Emma'yı fark etmedi. Panjur kapalıydı; panjurun çıtalarından süzülen güneş, zemini, mobilyanın köşelerinde kırılan uzun ince çizgilerle kaplayıp tavanda titreşiyordu. Masada sinekler yeni kullanılmış bardakların ağızlarına tırmanıyor, bardakların dibindeki tatlı elma şarabına düşmemek için vızıldayarak çaba harcıyorlardı. Bacadan gelen ışık şöminenin kurumunu kadifeye döndürüyor, soğuk küllere mavimsi bir renk veriyordu. Ocakla pencere arasında Emma dikiş dikiyordu, boncuk boncuk terleyen omuzları açıktaydı.

Burada ilk iki cümle, katı algısal bakış açısı yönünden belirsizdir. Charles'ın girişi ya dışarıdan, yani anlatıcının bakış açısından, ya da karakterin bakış açısından görülür (*onun* eve dönmesiyle ilgili duyumunu paylaşırız. Onunla birlikte kapıyı görür ve içeri gireriz). Ancak üçüncü cümlede öykü uzamı kesinlikle anlatıcının bakış açısından verilir: "... ilkin [Charles] Emma'yı fark etmedi". Halbuki Emma odadadır. Ancak sonraki cümleler Charles'ın algılamasını ima eder. Sunumun sıralaması (kapalı panjurlar, çıtalardan süzülen günışığı hüzmeleri vs.) bu görüntülerin Charles'ın görüşüne girme sırasına uyar. Bu çember pencere üzerinde tamamlandığında Charles'ın bakışı sonunda Emma'nın üzerine düşer.

Okuyucu kitabı okurken bu tür spekülatif döngüleri izlemez ancak öykü uzamını kavrama mantığı herhalde aşağı yukarı böyledir. Söylem uzamının benzer (analog) olduğu sinemasal anlatıları titizlikle incelemenin avantajlarından biri, bizi sahnelerin nasıl değiştiği, karakterlerin bir noktadan diğerine nasıl gittikleri vb. üzerine bilinçlendirmesidir. Sözlü ve sinemasal anlatılar, uzam betimlemede geleneksel sahnede mümkün olmayan çeviklikte bir akışkanlığı paylaşırlar. Klasik sahne oyununda tek bir set, bir sahne, bir perde hatta tüm oyun için yeterli olabilir. "Diğer kısımları" yalnızca diyalog ima edecektir. Dahası, karakterlerin mesafesi, görüş açısı vb. arasındaki ilişkiler görece sabitlenmiştir. Bir karakter sahnenin izin verdiği en uzun mesafeye hareket etse, diyelim sahnenin arka sağ ucundan ön sol ucuna yürüse bile, seyirci, karakter yerinde kalsaydı göreceğinden çok daha fazlasını göremeyecektir. Ancak sinemada olduğu gibi (romanda ise betimleme yoluyla) karakterin yüzündeki gözenekleri bile, kamera göstermek isterse görebiliriz.

Sinemasal ve sözlü anlatım arasındaki akrabalığa sıklıkla değindik. Elbette "kamera gözü" gelenekçi edebiyat eleştirisinde konforlu bir metafordur: "*Kasvetli Ev* romanının birinci bölümünde sahneyi tarayan

her şeyi bilen göz, hareket halindeki bir kameranın merceği gibidir. Geniş bir panoramik manzarayı çevreleyebilir ya da bir cümle içinde bazı karakter ya da mekan ayrıntıları üzerine dikkatle çullanabilir".[5] Peki sanatçının sadece sözcüklere hüküm geçirebildiği sözlü anlatılarda bu tam olarak nasıl yapılır? Cevap, sözcüklerin içinde yatmalıdır. *Kasvetli Ev*'in ilk sayfasında anlamı yayılma ve kaplama ima eden adlar kullanılarak Güney İngiltere "taranır": "Sis her tarafı... ırmak boyunca... ırmağın aşağısında... Essex bataklığında... Kentish tepelerinde", "sokakların farklı noktalarında kendini gösteren gaz, sisle karışıyor...", "sanki daha önce burada su varken, şimdi yeryüzünden çekilmiş gibi, sokaklardaki çamur..." Bunlar (engin bir süreklilikte varolmak anlamına gelen) "yığın" ima eden adlardır. Var olan "sayma" adları belirsiz bir çoğulluk taşır ve yine yayılma ima eder, birbirinden tamamen farklı şeylerin geniş bir koleksiyonunu ortaya koyarlar: "sokaklar", "bataktan ayırt edilemeyen köpekler", "atlar", "birbirlerinin şemsiyesini itip kakan yayalar", "yulaflar ve çayırlar", "yük istifleri", "bataklıklar ve tepeler", "kömür taşıyan gemilerin kadırgaları ve mavnaların, küçük teknelerin küpeşteleri" Anlatıcının gözü her yerdedir, kuşbakışı perspektifte ve kuş uçuşu hareketle caddelerden çayırlara, yük istiflerinden Grenwich tahsildarlarının şöminelerine gezer. Eisenstein'ı, Dickens romanlarının, D. W. Griffith filmleri için ilham kaynağı olduğunu bulmaya iten de bu "sinematografik" gözetim (salt "fotografik" yeniden üretim değil) kapasitesinin yarattığı, kanvası statik değil dinamik tablodur.

Ancak sözel ve sinemasal öykü uzamı arasında önemli farklılıklar da vardır. Çerçeveyi hatırlayın. Sözel betimleyici pasajların zihnimde uyandırdığı imgeler, çerçeve içinde değildirler ancak bir filme kendimi ne kadar kaptırsam da gördüğüm şeyin, perdenin kenarı tarafından sınırlanmış olduğu duygusunu asla yitirmem. Dahası, okuyan zihnimin gözlerinde yalnızca adı verilen şeyleri "görürüm". Oysa filmlerde hem odaktaki nesneleri, örneğin vahşi batının uzak bir kasabasında, boş bir caddede yürüyen bir kovboyu, hem de çevredeki nesneleri, gökyüzünü, binaları, bağlı atları fark ederim. Eğer film üzerindeki dikkatim dağılmışsa ilgim odaktan kıyıya köşeye kayabilir. Kıyıdaki alan nötr gri ya da siyahla silinmiş olsa bile çerçeve, yapıtın dünyasını uzamsal olarak isteğe göre parçalara bölmeye devam eder. Dahası sözlü anlatılar tamamen mekansız olabilir, herhangi bir yerde değil düşünceler alanında varlık bulabilirler. Filmler bu tür bir mekansızlık duygusunu

[5] W. J. Harvey, *Character and the Novel* (Ithaca, N. Y., 1966), s. 95.

uyandırmakta zorlanırlar. Tamamen siyah, gri ya da beyaz bir fon bile geceyi, sisli bir yeri, cenneti, aşırı aydınlatılmış bir odayı çağrıştırabilir ancak "hiçbir yer" etkisini çok nadiren uyandırabilir.

Son olarak sinema, sözcüğün dar anlamıyla eylemi kesip *betimleme* yapamaz. Sadece "görülmesini sağlar". Betimleme için çeşitli numaralar vardır; yakın çekimler, belli kamera hareketleri vb. gibi. Ancak bunlar tam anlamıyla betimleme değildirler. Sinemacılar bir anlatıcının "üst sesini" kullanabilirler ancak bu efekti çok sanat dışı bulurlar ve genellikle bu kullanımı giriş bölümleriyle sınırlı tutarlar. Fazla aleni sözlü açıklamalar, Doris Lessing'in teessüf edeceği türden ortama dair inanç eksikliğini akla getirir. Elbette sinema açık görsel simgesel set materyali kullanmanın yolunu araştırmalıdır. *Georgy Girl* adlı İngiliz filminde olduğu gibi annelik güdüleri kabarmış genç bir kızı örnek alalım. Yönetmen bu durumu anlatmak için kızı çift odaklı gözlüklerle ve saçında bir Mother Hubbard "fileyle" televizyonun karşısında oturmuş, doğum hakında bir program seyredip küçük birşeyler örerken gösterir. Nesnelerin sinemasal sunumuyla sözel betimlemesi arasındaki farkın önemli bir sonucu da şudur: Bir nesne ne kadar büyük, parçaları ne denli karmaşık olursa olsun, bu nesnenin filme alınmış imgesi perde üzerinde tüm olarak görünebilir. Bu noktada dolaysız bir görsel sentez oluştururuz. Öte yandan sözlü betimleme zaman içinde çizgisel bir ayrıntılandırmadan kaçınamaz: "Böylece her parça... tekilleşmiş, vurgulanmış ve bağımsız olarak... kalır.... Film nesnesi *güçlü bir otonomiye* sahipken,... betimlenen nesnenin ... [sadece] göreceli otonomisinden söz edilebilir".[6]

Dilerseniz şimdi öykü uzamındaki nesneleri, varlıkları, yani karakterleri ve zaman/uzamı ele alalım.

Öykü Varlıkları: Karakter

Edebiyat tarihi ve eleştirisinde karakter kuramından ne kadar az söz edildiği dikkate değerdir. Standart bir referans kitabına başvursak, büyük olasılıkla "karakter"in janr (*genre*) tanımını buluruz (Thomas Overbury, La Bruyère). Eğer "karakterleştirme" maddesine dönersek şunu okuruz: "Yazıda bir insanın görünümünü, eylemlerini, düşüncelerini ve yaşamla ilgili davranışlarını açıkça betimlemek. Bir insanın doğası, çevresi, alışkanlıkları, duyguları, arzuları ve içgüdüleri; bunlar insanları oldukları gibi kılan özelliklerdir ve yetenekli yazarlar önem verdiği kişileri bu ögelerin portrelenmesi yoluyla bizim için

[6] Jean Ricardou, *Problèmes du noveau roman* (Paris, 1967), s. 70.

daha belirgin hale getirirler".[7] Ancak genellikle karakterlerin yazıda betimlenen "kişiler" ya da "insanlar" olarak tanımlanmalarından yalnızca biraz daha fazlasıyla baş başa kalırız".[8]

Karakterler, bir biçimde kitapların iki kapağı arasında tutulan, sahnedeki ya da perdedeki aktörler tarafından özellikleri alınan "insanlar" olarak dile getirilmemiş bir aksiyom, simgesel mantıktaki ∃ simgesini izleyen sessiz varlık gibi görünürler. Belki de aksiyom kaçınılmazdır ancak bugüne dek kimse öyle olup olmadığını, "karakter" ve "insanların" Kenneth Burke'ün diyebileceği gibi "aynı özü paylaşıp paylaşmadıklarına" karar vermek gerektiğini tartışmamıştır. Anlatı kuramının en azından bu ikisinin ilişkisi üzerinde düşünülmesi gerektiği açıktır. Karakterlere kişilik psikolojisinin yasalarını uygulamamız, sadece alternatifleri üzerinde düşünmediğimizden değil, bilinçli olarak yaptığımız birşey olmalıdır. Şu anda karaktere ilişkin tartışmak üzere elimizde yalnızca "karakteristik özellik" kavramı vardır. Ancak karakteristik özelliğin kurmaca varlıklara aktarılmasının (kaçınılmazlığından çok) uylaşımsallığına daha çok önem verilmelidir. Kuram, anlatısal inşanın gereksinimlerine daha iyi uyabilecek diğer olasılıklara açık bir zihne gerek duyar.

Aristo'nun Karakter Kuramı

Poetika'nın II. bölümü şu ifadeyle başlar, "Sanatçılar eyleme girişen insanları taklit eder". O. B. Hardison'a göre "Yunanlarda vurgu,

---

[7] William F. Thrall ve Addison Hibbard, *A Handbook to Literature* (New York, 1936), s. 74-75. W. J. Harvey, *Character and the Novel*, s. 192. şu yorumda bulunur: "Modern eleştiri, genellikle karakter yönetimini ilgi alanının uzağına itmiş, bu konuda kibarlıkla alel acele başını sallayıp, bunu genellikle yanlış yönlendirilmiş ve yanlış yola sapmış bir soyutlama olarak değerlendirmiştir. Hala birçok "karakter taslağı", böylesi bir düşmanlığa kolay hedef olmaktan başka bir işe yaramaz görünmektedir. Öğrencilerimi kurmacada akıllı ve güçlü bir genel karakter yönetimine yönlendirmek istesem de, E. M. Forster'ın otuz yıl önce sergilediği aldatıcı hafif özne yönetiminden bu yana önerebileceğim görece az sayıda örnek vardır".

[8] M. H. Abrahams, *A Glossary of Literary Terms* (New York, 1958), s. 69. ayrıca "insanlar" üzerinde durur: "Olay örgüsü, bir dramatik ya da anlatısal yapıtta sunulan eylemler sistemidir; karakterler ise belirli moral nitelikleri ve mizaçla donatılmış, eylemi taşıyan insanlardır... 'Karakter' alanı, bir kişinin karakteri tarafından güdülenen fiziksel eylemlerden yola çıkarak, karakterin kendisini ortaya koyduğu düşünce ve konuşmaları da içerecek biçimde genişletilebilir". Fiziksel eylemlerin, düşünce ve konuşmaların karakter tarafından sergilenen etkinlikler değil, karakterin bir parçası olduklarını öğrenmek kaşların kalkmasına neden olabilir. Ancak daha üzücü olan, karakterin tam olay örgüsünün (bir "eylemler sistemi" olarak) yapay ve kurmaca karakterinin açıkça ortaya konulduğu anda "insanlar" ve "kişiler" tarafından açıklanmasındaki rahatlıktır.

eylemi sergileyen insanlar üzerinde değil, doğrudan eylem üzerindedir... Eylem, taklit edilen şey olduğu için önce gelir. Eylemi sergileyen aracılar ikinci plandadır". Hardison, Aristo'nun kuramındaki önemli bir ayrımın da altını çizer: "Aracılar (*pratton*) karakterden (*ethos*) dikkatli bir biçimde ayrılmalıdırlar çünkü eylemi sergileyen insanlar olarak aracılar bir drama için gereklidir ancak teknik Aristocu anlamda karakter, daha sonra eklenmiştir ve aslında VI. bölümde (1. 59) öğrendiğimiz gibi, başarılı bir trajedi için gerekli bile değildir". [9] "Varsa bile... daha sonra eklenmiştir": Aristo'ya göre bazı karakteristik özellikler sadece ikincil önemde değil gereksizdirler. Ancak her aracının ya da *pratton*'un kesinlikle en az bir karakteristik özelliği olmalıdır. Bu özellik, aracının sergilediği eylemden çıkarılmalı, *nomina agentis*'de gizli bir gerçek olmalıdır: Cinayet işleyen ya da tefecilik yapan biri (en azından), katil ya da tefecidir. Bunun açıkça ifade edilmesine gerek yoktur; karakteristik özellik, salt eylemin ortaya konulmasından elde edilebilir. Hardison'a göre, "aracıların *anahtar* karakteristik özellikleri, "karakter" [*ethos*] eklenmeden önce belirlenir".

Bununla birlikte Aristo (II. Bölümde) *pratton*'a yeni bir karakteristik özellik yükler: Aracı "ya asil ya da adi olmalıdır çünkü insan karakteri düzenli olarak bu ayrıma uyar, hepimiz iyilik ya da kötülükten belli ölçüde nasibimizi aldığımız için farklı karakterde oluruz". Asillik (*spoudaios*) ve adilik (*phaulos*) nitelikleri; sadece bunlar, dolaylı yoldan ya da "ek olarak" karakterine (*ethos*) değil de doğrudan aracılara (*pratton*) ait başlıca niteliklerdir çünkü "bunlar giriştikleri eylemler nedeniyle aracıların doğasında olan niteliklerdir". [10] "Eylem"in tek yansımasının neden sadece adi/asil karakteristik özellikleri olduklarını sormak akla uygun düşer. Eğer bir karakteristik özellik bir eyleme ayrılmışsa burada neden bent kapakları açılmıyor? Odysseus eylemleriyle "kurnaz" olarak gösterilir. Bu ne "asildir" ne de "adi". Öyleyse neden "kurnazlık" Odysseus'un *pratton*'una atfedilmez?

"Asil" ya da "adi" olmanın yanı sıra, bir aracının karakteri, bir *ethos*'u, örneğin "iyi" bir kalbi (*chrestos*) olabilir ya da olmayabilir.

---

[9] Golden ve Hardison, *Aristotle's Poetics*, s. 4, 82. Eylemin önceliği *Poetika* içinde birçok kez vurgulanır. Örneğin 6. bölümde olay örgüsü "bir resmin tüm planına", karakter ise boşlukları dolduran "renklere" benzetilir. Ancak bu resimde desenler de tek başına tatmin edicidir. Sadece renklerin olduğu bir resim bizi "bir figürün siyah beyaz taslağı kadar hoşnut etmez".

[10] A.g.e. s. 5, 83. Diğer yorumcuların aksine Hardison "asillik ve adiliğin hiçbir biçimde karakterin bir parçası olamayacağını" kaydeder. Bu iki özellik olay örgüsü ve karakter arasındaki bir tür 'sahipsiz topraklarda' yer alırlar".

Aristo "karakter"le, "belli bir tipin aracılarına uygun ögeleri" kastettiğini söyler. Buradaki "öge", "*Nikomakhos'a Etik* gibi kaynaklardan ve özellikle klasik retorikte bulunan tip formüllerinden" (örneğin genç, yaşlı, zengin, güçlü) derlenen kişilik özellikleri ya da karakteristik özelliklerin bir bileşenidir.[11] Aristo karakter tasarımının dört boyutundan bahseder. İlk boyut olan iyilikten (*chreston*) bahsettik. İkincisi *harmotton*, Hardison'a göre "[karakterin] özelliklerinin eylemle ilişkili ve / ya da gerekli biçimlerde, daha ayrıntılı olarak tasarlanmasına izin veren, uygun karakteristik özellikler" anlamına gelir. Karakter tasarımının üçüncü ilkesini çevirmekteki zorluğu teslim ederek *homoios*'un genellikle "benzer" olarak çevrildiğini söyleyebiliriz. Hardison "bir birey gibi" karşılığını önerir. Başka bir deyişle bu, "genel taslağı belirsizleştirmeden yumuşatan kişisel huylara" sahip olmak demektir. Yunan trajedisi gibi son derece gelenekçi bir sanat formunda sözünü ettiğimiz "benzeme", doğanın ve yaşayan modellerin sıkı bir taklidi demek değildir. Örneğin "Şair, Agamemnon'u betimlerken, efsanedeki Agamemnon'la geleneksel olarak özdeşleştirilmiş niteliklere 'benzer' karakteristik özellikler kullanmalıdır".[12] Son ilke *homalon* ya da "tutarlılıktır": "oyunun sonundaki konuşmalarla ortaya çıkan karakteristik özellikler, oyunun başındaki konuşmalarda ortaya çıkanlarla aynı türde olmalıdır".[13]

Aristo'nun karakter ve karakter tasarımı üzerine genel formülasyonunun, genel anlatı kuramına tamamen uygun olmadığı açıktır. Yine de Aristo her zamanki gibi, ortaya görmezden gelinemeyecek sorular atar.

Eylemin bir karakteristik özellik kaynağı olarak önceliğine ilişkin hiçbir açık gerekçe yok gibi görünmektedir. Tabii bunun tersi için de aynı şey söylenebilir. Peki aracı ve karakter arasındaki ayrım gerçekten gerekli midir? Dilerseniz, olay örgüsü ve karakterin eşit derecede önemli olduğunu ileri sürelim ve karakterin (*ethos*) karakteristik özelliklerinin nasıl ve ne zaman aracılara "eklendiğini" açıklama tuhaflığından kaçınalım.

Biçimci ve Yapısalcı Karakter Anlayışları

Biçimcilerin ve (bazı) yapısalcıların görüşleri çarpıcı derecede Aristo'nun görüşlerini andırır. Onlar da karakterlerin, olay örgüle-

---

[11] A.g.e., s. 199.
[12] A.g.e., s. 203.
[13] A.g.e., s. 204.

rinin ürünleri olduğunu, "işlevsel" bir statüleri olduğunu, kısaca *personnage* [kişilik] olmaktan çok katkıda bulunan ya da *actant* [eyleyen] olduklarını, karakterlerin gerçek varlıklar olarak değerlendirilmesinin hatalı olduğunu ileri sürerler. Onlara göre anlatı kuramı psikolojik niteliklerden kaçınmalıdır. Karakterlerin farklı boyutları sadece "işlevler" olabilir. Bu nedenle karakterlerin ne olduklarıyla (dışsal psikolojik ya da moral ölçütlerle açıklanan boyutu) değil yalnızca öyküde ne yaptıklarıyla ilgilenirler. Dahası içinde bir karakterin hareket ettiği "eylem alanlarının görece küçük sayıda, tipik ve sınıflandırılabilir olduğunu ileri sürerler.

Vladimir Propp'a göre karakterler, bir Rus masalının onlardan yapmalarını beklediği şeyin ürünüdürler.[14] Buna göre yaş, cinsiyet, yaşamla ilgili kaygılar, konum gibi görünüşteki farklılıklar *salt* farklılık olarak tanımlanırlar. Önemli olan tek şey işlevin benzerliğidir.

Tomashevsky'nin koşulları karşılaştırmalı halk bilimcilerin koşullarına benzemez, ancak onun için de karakter olay örgüsüne göre ikincil derecede önemlidir: "Karakterlerin sunumu, farklı *motive*'ler için bir tür yaşam desteği olarak süregiden, karakterleri gruplama ve birbirleriyle ilişkilendirme sürecidir... Karakter, yığılan ayrıntıların içinde yolumuzu bulabilmemiz için, ipuçlarını birleştirme görevini üstlenir ve belli güdüleri sınıflandırıp düzenlemeye yarayan bir yardımcı araç olarak iş görür".[15] Tomashevsky, anlatılar, hisler ve ahlak duygusu yoluyla ilgi çektikleri için, seyircilerin karakterlerle ilgileri ve karşıtlıkları paylaşması gerektiğini kabul eder. Bu noktadan, çözümleri, gerilimleri ve çatışmalarıyla öykünün konumu ortaya çıkar. Karakterler hala olay örgüsünün bir ürünü olarak ikincil önemdedir. "Niteliklerin" bileşimi, kahramanın "psike"sini (yapısalcıların reddeddiği bir sözcük) oluşturan, "ona ayrılmaz bir şekilde bağlı motifler sistemi" olsa da, "kahraman, öykü (*fabula*) için neredeyse hiç önemli değildir. Öykü, bir motifler sistemi olarak kahramanı ve onun karakteristik özelliklerini baştan sona hazırlayabilir".[16]

Fransız *narratologist*'ler daha çok "karakterlerin öykünün amacı değil aracı" olduğunu savunan Biçimci konumu izlemişlerdir. Gerçi Claude Bremond, Propp'un masallarının bu kurala karşı gele-

---

[14] Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, s. 20.

[15] B. Tomashevsky, "Thematique," Todorov, (ed.), *Theorie de la litterature*, s. 293 içinde.

[16] A.g.e. s. 296. Barthes, *Communications*, 8:16, Tomashevsky'nin daha sonra bu uç konumunu değiştirdiğini kaydeder.

bildiğini ve aslında bu masalların genellikle "bir karakterin psikolojik ya da ahlaki evrimini göstermek üzere"[17] düzenlendiklerini gösterse de onun sistemi karakterleri tamamen ihmal ederek yalnızca olası olay dizilimleriyle ilgilenmiştir. Ancak bir karakterin oynadığı rol, seyircinin ilgisini çeken konuların yalnızca bir bölümünü oluşturur. Karakterlerin "olan bitenle" ilgisiz ya da çok az ilgili karakter özelliklerini, sadece kayda değer oldukları için değerlendiririz. Belli rollerin özelliklerinin durumlar ya da "yardımcı", "intikamcı", "yargıç" gibi temel kategori kompleksleri olarak nasıl açıklanması gerektiğini görmek zordur. Örneğin Lambert Strether tarafından oynanan "elçi" rolünün (ülkeyi terk eden birini geri getirmek için görevlendirilen ancak pazarlık sırasında ikna olup kendisi de geri dönmemeyi seçen elçi) bütünüyle ironik olduğunu nasıl açıklayabiliriz? *Deniz Feneri*'nde Mrs. Ramsay'in rolü nedir? Ya da Gide'in *Kalpazanlar*'ında Edward'ın rolü, Samuel Beckett'in karakterlerinin herhangi birinin rolü nedir? Bu kavramın uyumsuzluğu, her durumu karşılayacak yeterli genel kategoriler bulmanın olanaksızlığının ya da her karakterin ayrı bir durum olduğunun göstergesidir.

Leopold Bloom ve Marcel gibi modern karakterlerle Beyaz Atlı Prens ya da Ivan gibi karakterler arasında niceliksel olmaktan çok, büyük ölçüde niteliksel farklılıklar vardır. Modern karakterler hem çok daha fazla sayıda karakteristik özelliğe sahiptirler, hem de [olay örgüsüne] "eklenme" yerine onu "kırma" eğilimindedirler; tek bir boyuta ya da modele sığdırılamazlar. Modern karakterler dallanıp budaklanan dikotomilerle anlaşılamazlar. Bunu zorlamak, yalnızca onların kimliklerinin biricikliğini yok etmeye yarar. Modern kurmaca karakterine modern beğeniye uyan bir yanılsama olanağı veren şey, tam olarak onun kişiliğindeki heterojenlik hatta bölünmedir.

Bazı eleştirmenler dengeyi yeniden kurmaya girişirler. Henry James "Karakter, olayların belirlenmesi değil de nedir? Olay, karakterin betimlenmesi değil de nedir?" diye sorar. Anlatı için mantıksal olarak hem karakter hem de olay gereklidir. Asıl ilginin hangisine yöneldiği, tamamen yazarların ve onların toplumlarının farklı beğenileriyle ilgili bir sorundur. Modern sanat anlatısında ağır basan tercih, karakter üzerinde yoğunlaşmaktır. Bu da bireyin biricikliği uylaşmıyla ilgilidir. Ancak bu da sonunda, eylemin ağır bastığı biçimindeki eski ısrar gibi bir uylaşımdır.

---

[17] "Le Message narratif", *Communications*, 4:15 (yeni basım; *Logique du récit*, Paris, 1973).

Aristo ve Biçimciler ve bazı yapısalcılar karakteri olay örgüsüne tabi kılmışlar, karakteri olay örgüsünün bir işlevi, gerekli ancak öykünün zaman-mantığından türeyen bir sonuç olarak ele almışlardır. Buna benzer olarak "hiçbir şeyin olup bitmediği", yani olayların bağımsız bir ilgi alanı olarak, örneğin bir bilmece gibi biçimlenmediği modern anlatıyı meşrulaştırmak üzere pekala karakterin üstün, olay örgüsünün türetilmiş olduğu ileri sürülebilir. Ancak bana göre "öncelik" ya da "egemenlik" sorunu çok anlamlı değildir. Öyküler sadece hem olayların hem de varlıkların hazır bulunmasıyla ortaya çıkabilir. Bir metinde olaylar olmaksızın varlıklara yer verilebileceği doğruysa da (bir portre, tanımlayıcı bir makale gibi), kimse o metni anlatı olarak düşünmez.

Karakter üzerine Todorov ve Barthes

Sofistike anlatılarla ilgilenen diğer yapısalcılar işlevsel olmayan, daha açık bir karakter düşüncesini benimserler.

Todorov, *Decameron, Binbir Gece Masalları, Denizci Sinbad* ve "fıkra tarzında" diğer anlatılar üzerine yaptığı çalışmalarında karakterle ilgili olarak Propp'çu yaklaşımı savunur ancak aynı zamanda iki geniş kategori, yani olay örgüsü merkezli ya da psikolojik olmayan anlatılarla karakter merkezli ya da psikoloji anlatılar arasında bir ayrım yapar: "James'in kuramsal ideali her şeyin karakterlerin psikolojisine hizmet ettiği bir anlatı olsa da, edebiyattaki eylemlerin yalnızca karakterleri "betimlemek" için orada olmadığı, aksine karakterlerin, eylemlerin hizmetinde olduğu bir tarza yönelik eğilimi görmezden gelmek zordur".[18] *Binbir Gece Masalları* ve *Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması* gibi metinler, edebi psikolojik dışılığın uç örnekleridir. Şu anlatı ifadesini ele alalım; "X, Y'yi görür". James'inki gibi psikolojik anlatıların X'in deneyimini vurgulayacağı noktada apsikolojik anlatılar görme eylemine odaklanırlar. Psikolojik anlatılar için eylemler, kişiliğin "ifadeleri" hatta "belirtileridir", bu nedenle eylemler "geçişlidir"; apsikolojik anlatılarda ise eylemler bağımsız haz kaynakları olarak kendi başlarına varolurlar, dolayısıyla "geçişsizdirler". Anlatı grameri terimleriyle söyleyecek olursak, ilki özneye odaklanırken ikincisi fiile odaklanır. Sinbad kahramanların en kişiliksizidir: onun masallarındaki model cümle "Sinbad, X'i görür" değil, "X, görülür" biçimindedir.

Todorov bir apiskolojik anlatıda herhangi bir karakteristik özellikten bahsedildiğinde sonuçlarının hemen ardından ortaya çıkması

---

[18] "Narrative Men", *The Poetics of Prose*, s. 66.

gerektiğini ortaya koyar (Eğer Haşim açgözlüyse, bir an evvel para arayışına girişecektir). Ancak bu durumda karakteristik özellik yol açtığı eylemle tam anlamıyla iç içe geçer: bu durumda *potansiyel/yerine getirme* ilişkisi değil *sürekli/dakik* ya da *tekrarlayıcı/anlık* ilişki söz konusudur. Fıkramsı karakteristik özellik her zaman eylemi beraberinde getirir; üzerine bir eylemin gerçekleştirilmediği bir arzu ya da motif olamaz. İkinci olarak, yalnızca psikolojik anlatı bir karakteristik özelliği farklı biçimlerde ortaya koyar. Eğer bir psikolojik anlatıda "*X*, *Y*'yi kıskanıyor" ifadesi geçerse, *X* (a) inzivaya çekilebilir, (b) kendini öldürebilir, (c) *Y*'ye kur yapabilir, (d) *Y*'ye zarar vermeye çalışabilir. *Binbir Gece Masalları* gibi bir apsikolojik anlatıda ise *X* yalnızca *Y*'ye zarar vermeye çalışır. Daha önce sadece ima edilen (bir potansiyel, dolayısıyla öznenin bir özelliği olarak), şimdi eylemin bir alt parçasına indirgenir. "Karakterler" seçenekten mahrum bırakılmış ve gerçek anlamda salt olay örgüsünün otomatik işlevleri haline gelir. Apsikolojik anlatılarda karakterin kendisi "gerçek öykü, yani kendi yaşamının öyküsüdür".[19]

Roland Barthes da dar işlevsel karakter anlayışından, psikolojik anlayışa benzeyen bir karaktere doğru kaymıştır. *Communications* dergisinin ünlü 1966 sayısının girişinde Barthes "karakter kavramının ikincil olduğunu, karakterin tamamen olay örgüsü kavramına bağlı olduğunu" ileri sürer ve "psikolojik öz"e olan inancın tarihsel olarak yalnızca sapkın burjuva etkisinin bir ürünü olduğunu ima eder. Ancak o zaman bile karakter sorunun kolaylıkla çözülemeyeceğini kabul eder:

> Bir yandan karakterler (onlara ne ad verilirse verilsin: *dramatis*, *personae* ya da *actants*) gerekli bir açıklama alanı oluştururlar. Bu alanın dışındaki sıradan "eylemler", anlaşılabilir olmaktan çıkarlar. Böylece dünyada "karakterlerin" ya da en azından "aktaranların" yer almadığı tek bir anlatının olamayacağını rahatlıkla varsayabiliriz. Yine de... "Kişi", ister belli türlerle sınırlı, saf tarihsel bir form olarak... ister... aslında tamamen anlatı aktaranı olduğu halde, içinde bulunduğumuz dönem tarafından uygulanan kullanışlı bir ussallaştırılma olarak ele alınsın, bu sayısız "aktaranlar", ne "kişiler" olarak tanımlanabilirler ne de böyle sınıflandırılabilirler.

Barthes yine de Bremond, Todorov ve Greimas'ın isabetli bir biçimde "bir karakteri, eylem alanına katılımıyla tanımladığı, bu sınırlı sayıda alanın tipik ve sınıflandırmaya açık" olduğu sonucuna varır. Böylesi bir formülasyonun sorunları ("çok sayıda anlatının üstesinden

---

[19] A.g.e., s.68-70.

gelememe", "perspektif açısından analiz yapılırken, katılımcı eylemlerin çeşitliliğini hesaplamaktaki güçlük", "ve karakterler sisteminin parçalar ayrılması") oldukça hızlı bir biçimde düzeltilebilir".[20] Bu tahmin hiçbir makul değerlendirmeye göre gerçekleşmiş değildir. Nitekim Barthes'ın kendisi de burada kullandığı tonu daha sonra değiştirir.

Barthes'ın Balzac'ın "Sarrasine"i üzerine yaptığı analiz olan *S/Z*, anıtsal, parlak ve biraz da kendi eliptik, tek kullanımlık üslubu içinde delice bir yapıttır. Bu analizin kendisi, kitap uzunluğunda bir çalışmayı hakeder ancak burada kendimi bu yapıtın karakter analizi üzerindeki etkileri konusunda yapacağım yorumlarla sınırlayayım. Artık Barthes karakter ve zaman/uzamın eylemin hizmetinde olduğu iddiasında değildir. Bunlar kendi "kod"larıyla, Barthes'in deyimiyle "anlambirimcik" (*semic*) koduyla (kısaltması SEM) ortaya konan anlatısal özelliklerdir.[21] Onun 1966'da "psikolojik öze" karşı giriştiği saldırı, "karakteristik özellik", "kişilik" gibi sözcüklerin *S/Z*'deki kullanımlarıyla çelişir: "Karakter, kombinasyonların bir ürünüdür. Kombinasyon görece kararlı (anlambirimciğin yinelenmesiyle belirlenir), az ya da çok karmaşıktır (az ya da çok uyumlu, az ya da çok çelişen figürleri [karakteristik özellikler] kapsar); bu karmaşıklık, karakterin "kişiliğini" belirler. Bu da hemen hemen yemeğin tadıyla şarabın bukesinin kombinasyonu gibidir".[22]

---

[20] "Introduction...", s. 256-259.

[21] *S/Z*, çev. Richard Miller, s. 17 ve dolayları [Türkçesi için bkz. *S/Z*]. "Seme" [anlambirimcik] kavramının kullanımı birçok durumda tartışmaya açıktır. Hjelmslevci-Greimascı kuramda seme, Amerikan dilbiliminde "temel anlamsal özelliğe" karşılık gelir ve sözcüğün genel anlamının tek bir bileşeni olarak iş görür. Örneğin İngilizce'deki "*colt*" gibi bir sözcük (ya da Greimas'ın terminolojisinde "semanteme") en az iki seme'den oluşur; /genç/ ve /atla ilgili/ (Buradaki genç (*young*), *youngster* (delikanlı) sözcüğünde olduğu gibi fonetik bileşen /yəŋ/ değil, "oğlan", "buzağı", "civciv" sözcüklerinde olduğu gibi anlamsal bileşendir). Barthes tam olarak neden yaptığını açıklamadan kavramı metafor olarak karakter üzerinde kullanır. Karakteristik özelliklere "anlambirimcik" olarak yaklaşmanın ardında, bunların anlamlı bir bütünün parçası olduğu iması yatar. Peki ama bir karakter, hangi anlamda olursa olsun "semanteme" midir? Anlambirimcik, bir ifade ögesi olmaktan çok içerik ögesidir ve bir dereceye kadar anlatıdaki karakteristik özelliklerle, uygun adın biricik göndergesinin bir bileşeni "kastedilir" (Bu konuda Barthes'ın verimli bir tartışmasını aşağıda bulabilirsiniz). Son olarak neden "anlambirimcik" sadece varlıklara göndermede bulunur ancak eşit derecede olaylara bulunmaz (Barthes'ın "eylem" kodu ögeleri)? Oysa bir anlatı eylemi de, aynı "anlanbirimsel" yolla bileşenlerine ayrılabilir. Sözgelimi "birisine kitap hediye etmek", şöyle analiz edilebilir; /vermek/ + /sahiplik vermek/ + /onurlandırmak/, vb. Yani "anlambirimcik" kavramının anlatı analizi için aydınlatıcı olup olmadığı çok açık değildir.

[22] *S/Z*, s. 67. Richard Miller zaten zor bir metin olan *S/Z*'de, Fransızca *traits* sözcüğüne İngilizce "figures" [figürler] karşılığı vererek kafa karışıklığı yaratmıştır

1970 yılına geldiğimizde Barthes "karakteristik özellik" ve "kişilik" gibi kavramların meşruluğunu vurgulamakla kalmaz, anlatı okumanın bir "adlandırma sürecinden" daha azı olmadığını, adlandırılacak bir ögenin de karakteristik özellik olduğunu savunur. "Okumak, bir adla uğraşmak, metnin cümlelerini anlamsal bir dönüşüme maruz bırakmak demektir. Bu kararsız, değişken bir dönüşümdür; birçok ad arasında kararsız kalmayı da içerir. Eğer bize Sarrasine'in '*hiçbir engel tanımayan güçlü bir iradesi*' olduğu söylense, okuyacaklarımız neler olur? *İrade, enerji, hırçınlık, inat*, vb.?".[23]

Karakterler Açık Yapılar mıdır, Kapalı Yapılar mı?

Karakter üzerindeki başka bir sınırlama, öykü ve söylemin sözel tezahürünü birbirine karşıtırmaktan kaynaklanır. Şu çok yaygın bir düşüncedir: "Kendisine bazı soruların uygun bir biçimde sorulamaması, kurmacanın özelliğidir. Lady Macbeth'in kaç çocuğu olduğunu, Hamlet'in Wittenberg Üniversitesinde hangi dersleri aldığını soramayız".[24] Ancak bir sorunun yersiz olması, karakterlerle ilgili her sorunun yersiz olduğu anlamına gelir mi? Peki "Lady Macbeth iyi bir anne midir, eğer öyleyse hangi anlamda 'iyidir'?" ya da "Macbeth'in karakterinde, kana susamış tutkusuna rağmen bir kez savaş başladığında gücü elinde tutmakta görece yetersiz kalışını açıklayacak ne vardır?" Ya da Hamlet hakkında, "Nasıl bir öğrenciydi? Akademik ilgileriyle genel mizacı arasındaki ilişki nedir?" soruları sorulamaz mı? Kısacası tanrının verdiği anlam çıkarma ve hatta dilediğimizde karakterler üzerinde spekülasyon yapma hakkımızı dizginlemeli miyiz? Böylesi bir dizginle-

---

[ç.n. bu sözcük elinizdeki çeviride "karakteristik özellik" olarak karşılık bulur]. Ancak aynı bölümün sonunda "figure" daha çok, "geçici kişilik özelliği", "rol" ya da "duruş" olarak kullanılır. Elbette *figure* tam olarak *actantiel* [eyleyenle ilgili] bir öge olabilir. Yani olay örgüsü tarafından o an için gerek duyulan ancak karakterin özünde olması gerekmeyen bir özellik olabilir. Barthes şöyle yazar: "Figür tamamen farklıdır: yasal bir Ad içinde bir araya gelmiş anlambirimciklerin bir kombinasyonu değildir. Biyografi, psikoloji ya da zaman da onu ele geçiremez... Karakter, figür olarak iki rol arasında gidip gelebilir. Bu bocalamanın hiçbir anlamı yoktur... Böylece çocuk-kadın ve anlatıcı-baba... kraliçe-kadın ve anlatıcı-köle olarak ortaya çıkabilirler" (*S/Z*, s. 68). Figür "simgesel bir ülküsellik" (SYM [Türkçe'de SİM] kısaltması kullanılır) olarak muhtemelen karakterin "anlamsal gerçekliğine" karşı konumlanır. Bu da belirgin bir biçimde sonraki *trait*-Barthes'la, önceki *actantiel*-Barthes'ın arasında mesafe oluşturur ve bu kuramın daha zengin anlatıları ele almasını sağlar.

[23] A.g.e., s. 92

[24] Aktaran David Lodge, *The Language of Fiction* (Londra, 1967), s. 39, J.M. Cameron'un ders notu, "Poetry and Dialectic", *The Night Battle* (Londra, 1962) içinde.

me, estetik deneyimin yoksunlaşması kadar yıkıcı olurdu. Akıl yürütme ve sonuç çıkarma, olay örgüsü, tema ve diğer anlatı ögelerinin yorumlanmasıyla olduğu kadar, karakter yorumlanmasıyla da ilişkilidir. Dolayısıyla, O. B. Hardison'un bu konudaki gözlemleri beni tedirgin eder:

> İnsan eylemlerini ele aldığımıza, bunların karakter ve zekanın yani onları sergileyen bireylerin 'kişiliklerinin' ürünü olduğunu düşünürüz. Karakter ve düşünce, eylemin 'doğal nedenleridir'. Bir trajedi okurken bu peşin hükmü beraberimizde taşırız. Hamlet ya da Macbeth'in eylemlerini, bu iki dramatik figürün kişiliklerinin bir sonucu olarak değerlendiririz. Ancak bu konuda birazcık düşünmek, bunun yanlış bir gerekçelendirme olduğunu gösterecektir. Hamlet ve Macbeth yalnızca basılı bir kağıttaki sözcükler olarak var olurlar. Onların bilinci yoktur, oyun yazarı ne isterse onu yerine getirirler. Onların yaşayan birer insan oldukları ve kişiliklerinin eylemlerini belirlediği duygusu bir yanılsamadır.[25]

Bu noktada birazcıktan daha fazla düşündüm ve Hardison'a katılamadım. Elbette Hamlet ve Macbeth "yaşayan insanlar" değildirler; ancak bu hiçbir biçimde onların inşa edilmiş taklitler olarak basılı sayfadaki sözcüklerle sınırlı oldukları anlamına gelmez. Elbette onların tamamen sözlü düzeyde yer alan varlıkları görece yüzeyseldir. Neden "Hamlet"in inşasının içyüzünü kavramak için Shakespeare'in sözcükleri arasında arayışa çıkmaya, sözgelimi "Samuel Johnson"ın inşasının içyüzünü kavramak için Boswell'in sözcükleri arasında arayışa çıkmaktan daha az eğilimli olmamız gereksin ki? Elbette Samuel Johnson yaşamış bir kişilikti ancak onu "bilmek" için yapılacak herhangi bir yeni girişim, yeniden inşa, sonuç çıkarma ve spekülasyon gerektirir. Boswell'in sağladığı gerçeklerin ve fikirlerin, Shakespeare tarafından sağlananlardan çok daha fazla olmasının önemi yoktur. Her zaman yeniden inşa edecek ve spekülasyon yapacak birşeyler bulunur. Kişiliğin ufukları her zaman bizden önce geri çekilir. Coğrafyacıların aksine, biyografi yazarlarının işsiz kalmamak için endişelenmelerine asla gerek yoktur. Kimse biyografi yazarlarını, nesneleri salt sözcüklerden ibaret olduğu için suçlamaz. Aynı ilke yeni tanıştığımız insanlar için de geçerlidir: Onların satır aralarını okuruz, bildiklerimize ve gördüklerimize dayanarak hipotezler geliştiririz; onları anlamaya, eylemlerini öngörmeye çalışırız, vb.

Karakterlerle "salt sözcüklerin" denkliği başka zeminlerde de yanlıştır. Onca pandomimci, onca yazısız sessiz film, onca bale

---

[25] Hardison, *Aristotle's Poetics*, s. 122.

temsili, böylesi bir sınırlamanın budalalığını göstermiştir. Geldikleri metindeki tek bir sözcük canlı olmasa bile, çok kereler, kurmaca karakterleri gayet canlı bir biçimde hatırlarız. Hatta okuyucuların genellikle karakterleri böyle hatırladığını söyleme riskini de alabilirim. Lubbock'un dediği gibi, "sönüklüğe ve belirsizliğe düşen", tam olarak metnin kendisidir.[26] Yoksa Clarissa Harlowe ya da Anna Karenina'yla ilgili anılarımız asla sönükleşmez.

Biçemle ilgilenen biri olarak, ortamın ilginç düzenlemelerinin ve sözlü anlatıda karakteri sergileyen sözcüklerin, üzerinde çalışılmayı, anlatı bileşeninin diğer parçalarından daha az hak ettiklerini söyleyecek son kişi ben olurum. Ancak bunların ayrılabilir olduklarını, olay örgüsü ve karakterin birbirinden bağımsız olarak hatırlanabildiklerini ileri sürebilirim.

Sofistike anlatılardaki bazı karakterler, açık yapılar olarak kalırlar. Bu tıpkı gerçek dünyada bazı insanların haklarında ne kadar çok şey bilirseniz bilin, gizemli kalmaları gibidir. Herhalde bu nedenle filmlerde iyi bilinen karakterlerin zorunlu görselleştirilmesi sıkıntısı ortaya çıkar. Fazlasıyla görünür oyuncular; Emma Bovary rolünde Jennifer Jones, Elizabeth Bennet rolünde Greer Garson, hatta Heathcliff rolünde Laurence Olivier gibi üstün bir aktör bile, sergiledikleri parlak performansa rağmen, haksız yere canlandırdıkları karakteri sınırlamış gibi görünürler.[27] Karakterin daha basit, "düz" olduğu durumlarda bu sorun daha az şiddetlidir. Basil Rathbone'u Sherlock Holmes olarak kabul etmek daha kolaydır çünkü Conan Doyle'un karakteri başlangıç olarak çok daha

---

[26] Lubbock, *Craft of Fiction*, s. 4.

[27] Ayrıca bkz. Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (Baltimore, 1974), s. 283: "Gözleminin doğruluğu, ...bir romanın filmini seyreden birçok insanın deneyiminden kaynaklanıyor. *Tom Jones*'u okuyanların kafalarında kahramanın aslında neye benzediğine dair açık bir fikir olmayabilir. Buna karşın filmi gördüklerinde bazıları 'Bu benim hayal ettiğim gibi değil' diyebilir. Buradaki mesele, *Tom Jones*'un okuyucusunun, kahramanı tamamen kendisine göre görselleştirebilmesidir. Okuyucunun hayal gücü sınırsız sayıda olasılığı kapsayabilir. Bu olasılıkların tek bir tamamlanmış ve sabit resme indirgendiği an, hayal gücü devre dışı kalır ve bir biçimde aldatıldığımız hissine kapılırız. Belki de süreci fazlasıyla basitleştirmiş oluyoruz ancak bu açıklama kabaca roman kahramanının betimlenmesi gerektiği ancak görülemeyeceği olgusundan doğan potansiyel zenginliği ortaya koyar. Roman okuyucusu, kendisine verilen bilgiyi sentezlemek için hayalgücüne ihtiyaç duyar, böylece algı yeteneği zenginleşir ve daha kişisel hale gelir; oysa film izlerken salt fiziksel algıyla sınırlanır ve kafasında canlandırdığı dünya hakkında hatırladığı her şey şiddetle silinir" (s. 283). Flaubert aynı nedenle kitaplarının resimlenmesini reddetmiştir: "Bir kadın çizimi, bir kadına benzer, hepsi bu kadar. Ondan sonra düşünce kapanır, tamamlanır ve tüm cümleler gereksiz hale gelir" (Ernest Duplan'a mektup, Ricardou tarafından alıntılanmış, *Problèmes*, s. 79).

sınırlıdır. Holmes'un davranışlarının kestirilebilirliği (ipucu toplama yeteneği, Watson'la alay edişi) aktörün kestirilebilir görünüşüyle oldukça makul bir biçimde uyum sağlar.

Açık bir Karakter Kuramına Doğru

Yaşayabilir bir karakter kuramı açıklığı korumalı ve karakterleri salt olay örgüsü işlevleri olarak değil, otonom varlıklar olarak ele almalıdır. Böyle bir kuram, seyircinin hangi ortamda olursa olsun söylem tarafından orjinal yapıda bildirilen ya da örtülü bulguları kullanarak karakteri yeniden inşa ettiğini savunmalıdır.

Peki yeniden inşa ettiğimiz şey nedir? Başlangıç için pek karmaşık olmayan bir cevap gerek: "Karakterlerin neye benzediği sorusunun cevabını yeniden inşa ederiz". Burada "benzemek", karakterlerin kişiliklerinin açık uçlu olduğunu, sonraki spekülasyonlara ve zenginleştirmelere, hayallere ve gözden geçirmeye açık olduğunu ima eder. Elbette bunun sınırları vardır. Eleştirmenler, öykünün sınırlarından taşan spekülasyonlara ve gereksiz, fazla somut ayrıntı araıyışına haklı olarak direnirler. Bu anlamda, kendine düşkün hayali uçuşların sonunda tutarsız derecede geniş ya da gereksiz düzeyde özgül kavrayışlar yerine, yaşam ve sanatta elde edilen deneyimle zenginleşmiş "derin" kavrayış biçimleri arzulanır. Dublin'e yapacağımız bir yolculuk, mutlaka Joyce'un şehrin sakinlerine özel bir nitelik olarak atfettiği felç olma halini anlamamıza yardım edecektir. Burada işçi sınıfından bir kızla tanışmak bugün bile bize Eveline'in içinde bulunduğu durumu ve kişiliği üzerinde daha derin düşünme şansı verecektir. Böylelikle atladığımız ya da emin olamadığımız karakteristik özellikler hakkında daha kesin yorumlar yapabiliriz. Bunun yanı sıra, bir tür kapana kısılma halinin, dinsel tonlar, sıkı aile bağları, suçluluk duygusu, bu hapishaneyi çekilebilir kılan duygusal karışımlar ("eğlence" duygusu – "çocukları güldürmek için babası, annesinin bonesini kendi kafasına geçiriyordu") vb. gibi İrlandalılar'a özgü boyutlarını öğrenebiliriz. İrlanda'ya hiç gitmedim ancak orada bulunsaydım Eveline'in babasının da yaptığı, oraya has "caka satmayı" bilirdim. Anlatı bir dünyayı çağrıştırır ve bu bir çağrışımdan daha fazlası olmadığı için, daha önce edindiğimiz gerçek ya da kurmaca deneyimlerimizle onu zenginleştirme olanağımız vardır. Yine de spekülasyon yaparken bir biçimde nerede duracağımızı biliriz. Ernest sigara içti mi? Eveline'in saçı ne renkti? Elbette kayda değer olanı, önemsizden ayıran bir çizgi bulunur (Ancak eğer seçmemiz gerekirse, karakterler hakkında potansiyel olarak zengin çıkarsamaları ve spekülasyonları dışarıda bırakacağımıza, konu dışına çıkma riskini göze alalım, derim).

Biz [anlatının muhatapları] "karakterlerin neye benzediğini" yeniden kurgularız. Peki bu nasıl olur? Gerçek ve kurmaca kişilik arasındaki ilişki nedir? *Dictionary of Philosophy*'de[28] "karakter" için yapılmış şu kısa tanımla karşılaşırız: "Bireysel kişiliği ya da kendisini biçimlendiren zihinsel karakteristik özellikler bütünü. Bkz *Kendi*". Yazarın tanım içinde tanımlanacak sözcüğü kullanmasını bağışlayıp "kendi" maddesine baktığımızda amacımız için en uygun tanımı buluruz: "Herhangi bir insanın kendisini diğer kişilerden ayırıp 'ben' olarak adlandırmasının getirdiği değişimler yoluyla sağlanan ve kendim, kendin, kendisi, vb gibi sözcüklerle ima edilen biriciklik ve süreklilik niteliği".[29] Burada özel ilgi gerektiren kavramlar, *bütünlük, zihinsel karakteristik özellikler* ve *diğer kişilerden ayrılmaya yol açan... biriciklik*'dir.

Bütünlük: Bu kavram akla iki soru getirir: (1) Bu bütünlüğün doğası nedir? Bu bütünlük anlatıda yakalanabilir mi? Elbette hayır. "Bütünlük" kuramsal bir yapıdır, asla ulaşılamayacak bir sınır, ona doğru entelektüel ve duygusal olgunluğumuzu artırmak umuduyla yolculuk ettiğimiz bir ufuktur. (2) Bütünlük bir biçimde düzenlenmiş midir? Amaçsal bir küme midir yoksa salt yığından mı oluşur? Bu soru tam bir değerlendirmeye ihtiyaç duyar. Şu anda, açık bir kuram, muhtemelen her iki olasılığı da ileri sürebilir. Aslında edebiyat tarihinde her iki durumun da örneğine rastlanır.

Karakteristik Özellikler: Kişilik, zihinsel karakteristik özelliklerle mi sınırlıdır? Felsefeden psikolojiye döndüğümüzde psikologların genellikle bu kavramı sınırlandırmadığını görürüz. Bizim de kurmaca karakterler için böyle bir sınırlandırmaya gitmemizin gereği yoktur. Bir karakteristik özellik nedir? Bu, bir kurmaca karakterin minimal niteliği için iyi bir ad mıdır? Bununla ilgili bulduğum en iyi tanım J. P. Guilford'a aittir; "bir bireyi diğerinden ayıran herhangi bir ayırt edilebilir ve görece kalıcı yol".[30] "Karak-

---

[28] Dagobert Runes (ed.) (Totowa, N.J., 1975), s.230. Burada belki de yanlışlıkla "kişilik" yerine "kişi" yazılmıştır: Bu sözlük "kişi" sözcüğünün "eylemlerin somut birliği" anlamına geldiğini söyler. Bu da bizi Aristo ve Biçimcileri tatmin edebilecek denli radikal davranışçı bir görüşe götürür ancak yukarıdaki tanım hiçbir biçimde genel ve açık bir anlatı kuramı için uygun değildir.

[29] A.g.e., s. 288.

[30] J. P. Guilford, *Personality* (New York, 1959), aktaran E. L. Kelly, *Assessment of Human Characteristics* (Belmont, Ca., 1967), s. 15. Diğer bazı tanımlar: "bir bireyin çevresine uyumunu sağlayan kalıcı ve kararlı yöntemler" (Gordon W. Allport ve Henry S. Odbert, *Trait-Names: A Psycholexical Study, Psychological Monograms*, vol. 47 [Princeton, 1936], s. 26); "bir insanın ayırt edici davranışla-

teristik özelliğin" klasik psikolojik nitelendirilmesi, Gordon W. Allport tarafından yapılmıştır. Allport'un verdiği sekiz özellikten dördü, anlatı kuramı için önemli görünüyor:

> 1. Bir karakteristik özellik, alışkanlıktan daha genelleştirilmiştir... [Bu] birbirine bağlı alışkanlıklardan oluşan büyük bir sistemdir... Eğer diş fırçalama alışkanlığının... satıcıyı bastırıp ona üstün gelme alışkanlığıyla ilgisiz olduğu gösterilebilirse, bu iki alışkanlığı içerecek bir ortak karakteristik söz konusu olamaz... Ancak eğer satıcıyı bastırıp ona üstün gelme alışkanlığının... bekçileri atlatma alışkanlığıyla ilişkili olduğu gösterilebilirse, bu iki alışkanlığı içeren karakteristik özelliği taşıyan bir kişiliğin olduğu varsayılabilir...
>
> 2. Bir karakteristik özelliğin varlığı ampirik ya da istatistik olarak kurulabilir... Bir bireyin karakteristik özelliğini bilmek için yinelenen reaksiyonların oluşturduğu kanıta gerek duyulur. Yine de belli bir tipte olmayan reaksiyonlar da aynı belirleyici etkenin bağıntılı işlevi olabilir...
>
> 3. Karakteristik özellikler birbirlerinden yalnızca görece olarak bağımsızdırlar... [örneğin] bir çalışmada yayılma, dışa dönüklükle +.39 derecesinde; üstünlük, muhafazakarlıkla +.22 derecesinde, mizah, sezgi ile +.83 derecesinde ilişkilendirilmiştir...
>
> 4. Bir karakteristik özellikle uyumsuzluk gösteren davranışlar hatta alışkanlıklar, karakteristik özelliğin olmadığına kanıt olamaz... Tek bir kişilikte birbirine zıt bileşimler, karşıt karakteristik özellikler bulunabilir... Her kişilikte, varolan karakteristik özelliklerle ilgisiz, bütünüyle belli bir andaki durumun ve uyaranların ürünü olan davranış anları vardır.[31]

Karakteristik özelliğin birbirine bağlı alışkanlıklardan oluşan büyük bir sistem olarak nitelenmesi gibi, "karakteristik özellik" ve "alışkanlık" arasındaki ayrımın anlatı kuramına büyük yardımı

---

rının taşıyıcısı birim ya da öge" (Allport, "What Is a Trait of Personality?", *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 25 [1931], 368); "bütünsel kişilik yapısının birimlerini kapsayan eylem eğilimleri sistemiyle birleşmiş... kişisel yaratılış", "genelleştirilmiş bir düzenin 'eylem için kalıcı olasılıkları'... özgül evre reaksiyonlarını denetleme ya da yönlendirme kapasitesine sahip korteks, korteks altı ya da postural eğilimler... Karakteristik özellikler... 'algısal tepki eğilimleri', 'kişisel yapılar' ve 'bilişsel stiller' gibi değişkenleri olduğu kadar, uzun vadeli setleri ve eğilimleri de içerir". (Allport, "Traits Revisited", *The Person in Psychology* [Boston, 1968], s. 43, 48); "bir bireyin tepkisel doğasıyla ilgili kavramsal bir özellik ya da tanım... (1) toplumun tanımlamak ve adlandırmak üzere yeterince önemli bulduğu, (2) bireyin yapısal doğasıyla ilgili ifadeler ya da tezahürler olarak değelendirilen özellikler [üzerinden].... gözlemlenebilir..."; "Gerek doğuştan gelen, gerekse edinilmiş bu özellikler "verili bir bireyi karkterize eder ve çevresinden farklılaştırır..." (H. A. Carr ve F. A. Kingsbury, "The Concept of Traits", *Psychological Review*, 45 (1938], 497).

[31] "What Is a Trait of Personality?" *birçok yerde.*

dokunur. Anlatılar, alışkanlıkları mikroskopik olarak inceleyemez ancak izleyiciden belli alışkanlıkları, bir karakteristik özelliğin belirtileri olarak kavramasını bekler: Eğer bir karakter sürekli ellerini yıkıyor, zaten temiz görünen yerleri paspaslıyor, eşyasının tozunu alıyorsa, seyirci "takıntılı" gibi bir karakteristik özelliği çıkarsamaya zorlanır.

Bir karakteristik özelliğin görece sürekliliği kritiktir. Anlatı seyircileri istatistik analizler yapmazlar ancak kanıtlarını gözleme dayandırırlar. En azından klasik anlatılar için karakteristik özelliklerin genellikle örtüştüğü gözlemi eşit derecede anlamlıdır. Bu örtüşme, karakterlerin muhtemel tutarlılığı duygusuna katkıda bulunur ki bu da kurmacanın, en azından klasik türde olan kurmacaların köşetaşını oluşturur. "Davranışların ve hatta alışkanlıkların" bir karakteristik özellikle tutarsızlık gösterebileceği gözlemi ve bunula ilişkili olarak, verili bir kişilikte doğası gereği birbirleriyle çatışan karakteristik özelliklerin bulunabilmesi, modern karakter kuramı için kesinlikle yaşamsal özelliklerdir. İlk nokta *Tehlikeli İlişkiler*'deki Valmont gibi gerçekten kötücül bir karakterin nasıl olup da erdemli bir davranış sergileyebildiğini açıklar; ikinci nokta ise Hamlet ya da Leopold Bloom gibi "yuvarlatılmış", karmaşık karakterleri açıklar.

Diğer kişilerden ayrılmaya yol açan... biriciklik: Genel karakter kuramının böyle bir ölçüte ihtiyaç duyduğunu söylemeye gerek yok. Yalnızca belli karakterlerin adını akla getirmek, sözgelimi Othello, Tom Jones, Heathcliff, Dorothea Brooke, Mr. Micawber, Julien Sarel, Mart Tavşanı ve Augie March'ı hatırlamak, bu adların bize tanıdıklarımızdan ya da (heyhat) eski öğrencilerimizden daha tanıdık geldiğini anlamamıza yeter. Bir karakterin karakteristik özelliği unutulsa bile, onların biricikliğine dair duygumuz nadiren söner.

Karakteristik özelliklerin nasıl ad kazandıkları üzerine düşünmek ilginçtir, çünkü sonunda onların da kültürel olarak kodlanmış oldukları ortay çıkar. Psikologların gözlemlerine göre:

> İnsan niteliklerini dönemin standartları ve ilgileri ışığında karakterize etmek her toplumsal dönemin eğilimidir. Tarihsel olarak olarak karakteristik özellik adlarının tanıtılmasının çarpıcı bir derecede kültürel (psikolojik değil) belirlenim ilkesini izlediği görülebilir. İnsanlık herhalde sayısız yıllar boyunca *özveri*, *acıma* ve *sabır* gibi nitelikleri sergilemiştir ancak bu kavramlar, Kilise onları tanınan ve dile getirilen hristiyan erdemler haline getirmeden önce şimdiki anlamlarıyla yerleşmemişlerdir.[32]

[32] Trait-Names, s. 2.

Karakteristik özellik adları için diğer kaynaklarımızı astroloji (*neşeli, somurtkan*), bitkisel tıp (*güler yüzlü, soğukkanlı*), Reformasyon (*samimi, bağnaz, fanatik, kendinden emin*), Neoklasizm (*budala, duyarsız, taşralı*), Romantizm (*kederli, duygusuz, utangaç*), psikoloji ve psikoanaliz (*içe dönük, nevrotik, şizoid*), vb oluşturur. Bunlar göstergebilimciler için ilginç malzemelerdir. Tüm önemli felsefi sorunlar gibi bunlar da gerçekçiliğin ve adcılığın zıt kutuplarının perspektifleriyle ele alınabilirler. Gerçekçilik, hangi kaynaktan gelirlerse gelsinler bu kavramları, "tek tek olaylardan farklı olarak varolan 'genel olguları' işaret etmek" üzere kullanır.[33] Adcılık ise karakteristik özelliklerin "adlardan başka birşey olmadıklarını", "genel olgulara dilbilimsel simgelerin karşılık gelmesine gerek olmadığını", zaten genel olgu diye birşeyin de söz konusu olmadığını ileri sürer.[34] Gerçekçiler, adcıların kabul ettiği gibi "adların bir dizi algılanmış benzerlikleri göstermesinin... genel olguların nesnel geçerliliğinin kanıtı olduğunu... [adların ve genel olguların] belli yönlerden benzer olduklarını ve genel olguların varlıklarını bu benzerlik içeren yönlerde sürdürdüğünü ileri sürerler".[35] Bununla birrlikte adcılar karakteristik özellikler için kullanılan *adların* "toplumsal olarak bulunmuş işaretler olduğu, doğanın derinliklerinden maddesel olarak neler olup bittiğini mükemmel bir biçimde açıklamaktan uzak olduğu ve karakteristik özellik adlarının kendilerinin karakteristik özellik olmadığı" konusunda haklıdır.[36]

Psikolojik görüş üzerine yapılan bu alçakgönüllü derleme, anlatı kuramı üzerine çalışanların gündelik dilin tarihsel belleğinde saklanan karakteristik özellik adlarının zengin kodlamasına haklı olarak güvenebileceklerini gösteriyor. Ad repertuarı, kişileri kültürel açıdan yani gerçekgibilik yoluyla (dil engeline rağmen) analiz eden seyirciye hitap eden janra mükemmel bir biçimde uyar. Psikologlar, Francis Bacon'la hemfikir olarak, geleneksel adlardan daha iyisini öneremeyeceklerini kabul ederler: "İnsan yaratılışı sorunu... insanların ortak söyleminin kitaplardan daha bilgece olduğu (nadiren olabilecek birşey) durumlardan biridir". Ludwig Klages ise "Dil, bilinçal-

---

[33] A.g.e., s. 5.

[34] A.g.e., s. 6. A. P. Weiss, sözgelimi *yardımseverlik* gibi bir karakteristik özellik olduğunu reddeder: "sensimotor [duygusal ve motor aktivite] bakış açısından bu eylemlerin hepsi ["yardımseverliğin" varsayılan biçimleri] farklıdır". Ya da Allport ve Odbert, adcı konumdan şöyle seslenirler: "Bir karakteristik özellik adı... davranışlarda kestirilen bazı benzerlikleri kapsar ancak benzerlikler kestirmek... çoklukla analitik kestirim sırasında yapılan bir hatanın ürünüdür".

[35] Trait-Names, s. 8

[36] A.g.e., s. 17.

tı düşüncede en yetenekli düşünürün sezgilerinden daha üstün gelir, ileri sürebiliriz ki doğru yeteneğe sahip olmak kaydıyla, her kim insan ruhuyla ilgili sözcükleri ve deyimleri incelerse, insan ruhu hakkında bu incelemeyi yapmamış her bilgeden daha fazla bilgili olur ve belki de insan üzerine gözlemle, aygıtlarla ve deney yoluyla bulunmuş her şeyden bin kez daha fazla bilgi sahibi olur."[37]

Bu durumda anlatıyla ilgili amaçlar için karakteristik özelliğin anlatısal sıfat olduğu ve öykünün bir bölümünde ya da tümünde (niteliğin "alanı") sürdüğü biçimiyle bir karakterin kişisel niteliğini, konuşma dilinde edindiği etikete göre nitelediği söylenebilir. Öykü düzeyinde "olayı" anlatısal yüklemlerle (YAPMAK ya da OLMAK) tanımladığımız gibi, "karakteristik özelliği" de, normal geçişli yüklemin yerini aldığında anlatı yapısına bağlanan anlatısal sıfat olarak tanımlayabiliriz. Elbette asıl sözel sıfatların kullanılmasına gerek yoktur. Modernist anlatılarda kullanılmayacaklardır. Ancak bu sıfatlar ifade edilse de edilmese de metnin derin yapısına içkindirler. Örneğin "Eveline"de "tutuk" ya da "felçli" gibi bir sözcük geçmez. Yine de anlatıyı anlamak için bu karakteristik özellikleri çıkarsamamız gerektiği açıktır. Anlayan okuyucular da böyle yaparlar. Yani karakteristik özellikler öykü düzeyinde yer alırlar: elbette tüm söylem onların okuyucunun bilincinde belirmelerini sağlamak üzere özellikle tasarlanmıştır.

Kişisel bir nitelik olarak tanımlanan anlatısal karakteristik özelliğin sıfat olarak da tanımlanması sorgulanmaya muhtaç olarak görülebilir ya da salt adları değiştirmek olarak anlaşılabilir. Ancak anlatı ve seyirci arasındaki anlaşmayı kullanışlı bir biçimde vurgular. Seyirci gerçek dünyadaki karakteristik özellik kılavuzu bilgisine güvenir. Bu kılavuz devasa büyüklüktedir.[38] Adlandırma sırasında kültür tarafından kabul edilen karakteristik özelliği tanımla-

---

[37] A.g.e., s.4 (*The Advencement of Learning*, cilt VIII, böl. 3'den) ve s.1 (*The Science of Character*), aktaran Allport ve Odbert.

[38] Allport ve Odbert, *Webster's Unabridged Dictionary*'den 17.953 karakteristik özellik derlemiştir. Bu özelliklerden oluşan listede dört bölümlü bir ayrım yapılmıştır (s. 38): I. "Olası uygun karakteristik özelliklere işaret eden tarafsız kavramlar" (örn. kaba, unutkan, kanaatkar); II. "Özellikle geçiçi ruh hallerini ve etkinliklerini tanımlayan kavramlar" (utanmış, bulunmayan, dikkat vermiş); III. "Kişisel tavır üzerine toplumsal ya da karakterle ilgili yargılamaları ya da başkaları üzerinde etki göstermeyi ifade eden ağırlaştırılmış kavramlar" [bkz. Allport'un yukarıda verien karakteristik özellik nitelikleri listesinin altıncı maddesinde "ahlaki nitelikleri" dışarıda bırakması] (anormal, ilgi çekici, absürd, makul); ve IV. Muhtelif kavramlar:"Fizik, yetenek ve gelişmeye ilişkin durumların açıklamaları; Metaforik ve belirsiz kavramlar" (becerikli, başarısız, rahatsız edici, eksiksiz).

rız. Anlatı kuramı psikologların ahlaki erdemler ve ahlaksızlıklar arasında yaptığı ayrımlara, davranışsal yatkınlıklara, eğilimlere, güdülere vb. gerek duymaz. Eğer tek derdimiz karakterlerin neye benzediği ise, tüm görece kalıcı kişilik özellikleri, karakteristik özellikler olarak kabaca ve hazır biçimde biraraya getirilebilir. Yine de ben seyirciden ve karakteristik özellik kılavuzundan yardım isteyerek bu sorunu savuşturabileceğimizi sanmıyorum. Aksine, bu seçim karakter yorumlamasında karar verme işlevini tam olarak anlatı anlaşmasının anlatı kuran [yazar] tarafına verir ve yargılama mekanizmaları üzerinde çalışmayı diğerlerine; okuyucu-tepki kuramcılarına, yorumbilimcilere vb bırakır.

"Karakteristik özellik" gibi geleneksel kavramları, yenilikçi ve titiz olma iddasındaki bir kuram içinde eski moda ve dolayısıyla şüpheli görünebileceklerinin tamamen bilincinde olarak kullandım. Bunun için görece basit nedenlerim var. İlk olarak yeni kavramsal ayrımlarla gerekçelendirilmedikleri sürece yeni kavramlar ortaya sürülmemelidir. Anlatı seyircisinden karakterleri gerçek insanlarla karşılaştıklarında yaptıkları gibi değerlendirmesi bekleniyorsa, "karakteristik özellik" ve "alışkanlık" gibi sözcükler gayet makuldür. Bu durumda daha çok ya da daha az gizemli eşanlamlı sözcükleri ortaya sürmek için hiçbir gerekçe bulamıyorum. Anlatı biçimini gerçek yaşam olayından ayırmak için "anlatı" ya da "kurmaca" sözcüklerini eklemek yeterlidir. Bu ayrım bizim psikolojik gerçekliklerle değil sanatsal yapılarla ilgilendiğimizi hatırlatmak için iş görür. Yine de bu yapıları, sanatla olan deneyimlerimizi de kapsayan günlük yaşamdan toplanan fazla kodlanmış psikolojik bilgiler yoluyla kavrarız.

Karakter: Bir Karakteristik Özellik Paradigması

Bunu ilk söyleyen ben olmasam da gayet kararlı bir biçimde, karakterin bir karakteristik özellikler paradigması olarak kavramsallaştırılması gerektiğini ileri sürüyorum; "karakteristik özelliği" gelişebileceğini yani öykü akışının erken ya da geç aşamalarında ortaya çıkabileceğini ya da kaybolup yerini başka bir özelliğe bırakabileceğini (yani alanının sona erebileceğini) akılda tutarak "görece kararlı ve kalıcı kişisel nitelik" anlamında kullanıyorum. Pip'in utangaç karakteristik özelliği, kendisine miras kaldıktan sonra yerini snobluğa bırakıyor, Pip servetinin kaynağını keşfettiğinde ise son olarak minnettarlık ve alçakgönüllülük diğer özelliklerin yerini alıyor. Yine de karakteristik özelliklerin duygular, ruh halleri, düşünceler, geçici güdüler, eğilimler gibi daha kısa ömürlü psikolojik fenomenlerden ayırt edil-

mesi gerekiyor. Bunlar karakteristik özelliklerle örtüşebilir ya da örtüşmeyebilir. Aslında nazik ve cömert bir insan olan Elizabeth Bennet'in önyargılı davrandığı anlarını da biliyoruz. Öte yandan Knut Hamsun'un *Açlık*'daki karakterinin yoğun huzursuzluğu, salt açlığın getirdiği bir abartı olarak çarpıcılık kazanıyor. Burada yoğun duygulara ve romantik coşkuya sahip genel ve kalıcı bir yaradılış değil, açlığın etkisiyle beliren geçici delilik nöbetleri söz konusu olduğundan, tutkulu ve adanmış bir karakteristik özellikten farklı bir durum ortaya çıkıyor.

Geçici ruh halleri ve duygular herhalde Aristo'nun *dianoia*, "düşünce" olarak adlandırdığı özelliklere giriyor. Bunlar belli bir anda bir karakterin zihninden geçenlerdir. Karakterin ahlaki yaratılışından yani kalıcı bir nitelik olmaktan çok "duruma uygun olarak" yeri geldiğinde devreye girerler. Aynı biçimde *topoi* ile; karakterden hayli bağımsız olarak varolan tezler ve genel doğrularla ilişkilidirler.

Karaktere ilişkin paradigmatik görüş, karakteristik özellik dizisini, metaforik bir biçimde dile getirmek gerekirse, olay örgüsünü oluşturan dizimsel olaylar zinciriyle kesişen dikey bir montaj olarak görür. Bu düşünce ile dilbilimsel analizdeki paradigma arasında önemli bir fark vardır. Yapısal dilbiliminde tek bir birimin; sözcük, morfem vb., kendisinin kapladığı konumu potansiyel olarak doldurabilecek tüm diğer parçaların yokluğunda ya da onların yerine, belli bir konumda ortaya çıkması düşünülür. Yani:

Kedi	gizli	ce	koşuyor
Köpek	düzgün	ce	
Adam	yavaş	ça	
At Araba [vb]	hızlı	ca	
	kızgın [vb]	ca	

Gündelik söylemde verili tek bir parça, sözgelimi *adam* ya da *gizli*, ifadenin geri kalanını akla getirmez. Ancak I. A. Richards ve diğerlerinin gösterdiği gibi, şiirde duyarlılığın genel olarak yükseltilmesi, sessel çağrışım gibi nedenlerle, diğer olasılıkların yanı sıra yankılanma ya da akla getirmeyle de mümkün olabilir.[39] Anlatılarda da karakterin o ana kadar oturtulmuş tüm karakteristik özellik-

[39] "Poetic Process and Literary Analysis", *Style in Language* (New York, 1960).

leri seyirciye açıktır. Belli bir eylem için hangi karakteristik özelliğin geçerli olduğunu bulmak için paradigmayı tararız, eğer bulamazsak, listeye başka bir karakteristik özellik ekleriz (ya da en azından atfettiğimiz karakteristik özelliğe dair daha sonra çıkabilecek kanıtları beklemeye koyuluruz). Kısacası karakteristik özellik paradigması, şiirsel paradigma gibi ancak dilbilimsel paradigmadan farklı olarak *in absentia*'da [gıyabında] değil *in praesentia*'da [huzurunda] varlık gösterme eğilimindedir.[40]

Bu pratik, gerçek dünyada rastladığımız insanlara ilişkin gündelik değerlendirmelerimizden çok da farklı değildir. Percy Lubbock'un belirttiği gibi:

> Bir kişi, figür ya da karakter hakkında, bir kaç kısa bakış ve anektoddan yola çıkarak insanın kendisi için bir fikir oluşturması kadar kolay birşey yoktur. Her gün bu tür yaratımlar yaparız. Sürekli olarak etrafımızdaki insanlar hakkındaki parçalı delilleri birleştirip kafamızdaki imajlarını bir kalıba dökeriz. Bu yolla dünyamızı kurarız; kusurlu, eksik, gelişigüzel ancak yine de durmadan, sürekli olarak. Bu deneyimi herkes bir sanatçı gibi yaşar.[41]

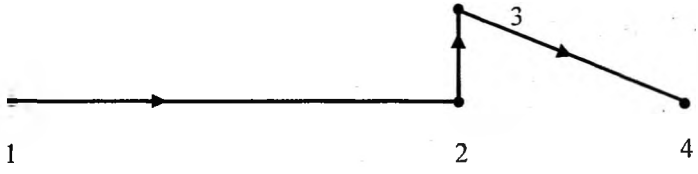
Şimdi olaylar ve karakteristik özellikler arasında kökten farklılığı kavrayabiliriz. Olayların öyküdeki (en azından klasik anlatılarda) konumu katı bir biçimde belirlenmiştir: X olur, sonra X nedeniyle Y olur ve sonuç olarak Z meydana gelir. Öykünün düzeni sabittir; söylem farklı bir sıralama sunsa da, doğal düzen her zaman yeniden inşa edilebilir. Dahası olaylar ayrıktır; çakışabilir ya da üst üste gelebilirler ancak her birinin belirgin bir başlangıcı ve sonu vardır, alanları sınırlıdır. Öte yandan karakteristik özellikler bu sınırlamalara tabi değildir. Yapıt boyunca ve elbette belleğimizin işini yaptığı ölçüde, yapıtın ötesinde hüküm sürebilirler. Eveline'in Dublin dışındaki dünyaya duyduğu "korku" bu anlamda kalıcıdır. Oysa gelip geçen ya da geçici ruh halleri metin içinde

---

[40] Barthes anlatı ögelerinin huzurunda oluşlarını bir tür serap gibi gizemli bulur: "Burada Kod'u bir tür liste anlamında değil, yeniden inşa edilmesi gereken [yani daha önce inşa edilmiş] bir paradigma olarak kullanıyoruz. Kod bir alıntılar perspektifi, bir yapılar serabıdır; biz sadece onun gidiş ve dönüşlerini biliriz, ondan kaynaklanan birimlerin kendileri (daha önce kaydettiklerimiz) her zaman metnin çıkışlarıdır, bir katalogdan geri kalanlara yönelik konu dışı bir göstergenin belirtisi, ilk adımlarıdır (*Adam kaçırma*, daha önce yazılmış bütün adam kaçırmalara gönderme yapar)Bunlar hep *daha önce* okunmuş, görülmüş, yapılmış, yaşanmış birşeylerin kırık dökük parçalarıdırlar. Kod, bu '*daha önce*'nin uyanışıdır (*S/Z*, s. 20).

[41] *The Craft of Fiction*, s. 7. Kenneth Burke, "Lexicon Rhetoricae"deki karakteristik özellik örneklerinin soykütüğü hakkında yazar, *Counterstatement*, s. 152.

belli zaman aralıklarıyla sınırlıdır. Eveline sadece öykünün başında "yorgun"dur, devamında değil. Yorgunluğun öykünün hangi aşamasına kadar eriştiği belli değildir. Belki Frank ve onun an meselesi olan gidişini düşünmeye başladığında, belki daha da önce, tarlada çocukların koşturduğu iyi zamanları hatırladığında yorgunluğunu unutmuştur. "Yorgunluk" kalıcı değil geçicidir; yani bir karakteristik özelik değildir; varlık gösterdiği alan kısa sürelidir. Olayların aksine, karakteristik özellikler zaman zinciri içinde değildir ancak bu zincirin tamamı ya da büyük bir bölümü ile birlikte varolur. Olaylar vektörler gibi daha önceden daha sonraya doğru "yatay" olarak ilerlerler. Karakteristik özellikler ise olaylarla sınırları belirlenen zaman mesafeleri üzerinde yayılırlar. Olay zincirine göre *parametrik*'dirler.[42] Varlıkların ilişkisi zaman-mantık'a olayların olduğu kadar titizlikle bağlı değildir. Peter hakkındaki basit öykümüzü (1. bölüm) ve bununla ilgili gözlemimizi hatırlayalım.



Öykü, düz çizgi diyagramına uymuyordu çünkü üçüncü ifade ("Peter'in hiç arkadaşı ya da akrabası yoktu") bir olaydan söz etmiyordu bu nedenle olay doğrusu üzerinde gösterilmemeliydi. Şimdi hiçbir anlatı *hareketi* üçüncü noktadan geçmediği için, oklarla ikinci noktayı üçüncüye, üçüncüyü dördüncüye bağlamanın bile hata olduğunu görüyoruz. Şu çizim daha geçerli görünüyor:



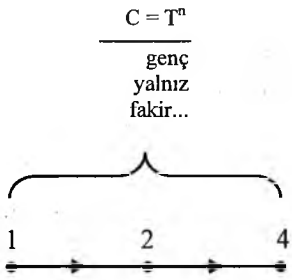
Ancak eğer karakteristik özellik "tek başına" (üçüncü nokta) ardışık olarak olaylara bağlı değilse (birinci, ikinci ve dördüncü nokta), niteliğin "tek başına" anlatıya girdiği an kesin olarak belli

[42] Barthes, "Introduction...", s. 249, Nicole Ruwet'in müzikal referansını analojik olarak alıntılar: "bir müzik parçasının süresi boyunca sabit kalan bir öge".

olamayacağı için, diyagramda ona herhangi bir biçimde yer vermek bile yanıltıcı olabilir.

Bir karakteristik özelliğin ya da başka bir varlığın bir alanda bulunmadığını söylemek, söylem içinde onun ifade edildiği anın önemsiz olduğu anlamına gelmez. Örneğin "Peter hasta oldu; hiç arkadaşı ya da akrabası yoktu; Peter öldü" dizilimi pekala 'Peter'in hiç arkadaşı ya da akrabası olmadığı *için* hastalığıyla ilgilenilmedi, bu nedenle öldü' anlamını ima edebilir. Aynı şekilde "Peter'in hiç arkadaşı ya da akrabası yoktu. Hasta oldu. Öldü" biçiminde bir dizilim, aynı mantıkla 'hasta oldu çünkü ona bakacak kimsesi yoktu' gibi bir imaya sahip olabilir. Yine "Peter hasta oldu. Öldü. Hiç arkadaşı ya da akrabası yoktu" ifadesi kimsenin Peter'in yasını tutmadığını da akla getirebilir. Bir karakteristik özelliğin durağan ifadesinin ilgili konumunun olay-düzeyinde de anlamlı olduğu ortaya çıkabilir. Bu durum önceki nitelememizi geçersizleştirmez. Söylem ifadeleri sıklıkla aynı anda hem olay hem varlık boyutlarını bildirir. Bu nedenle Peter'in arkadaşsız, ailesiz durumu durağan bir özellliktir; olay zincirine ait olan sadece *çünkü* ögesidir.

Bu durumda belki de karakteristik özellikleri en iyi gösterecek şekil aşağıdaki gibidir:



Burada C = karakter, T^n = verili bir karakteristik özelliktir. Tırnaklı parantez, varlıkları, öykünün zamansal diziliminden ayırır ancak onların öykünün zamansal dizilimine yaptıkları parametrik göndermelere karışmaz. Bu şekil karakteristik özelliklerin hem paradigmatik hem parametrik olduğunu açıkça gösterir. Karakteristik özellik paradigması, açık uçluluğunu göstermek, henüz bilinmeyen karakteristik özelliklerin kendilerini ilerleyen aşamalarda göstermelerine olanak vermek için T^n ile simgelenir. Anlatıda ilerledikçe giderek daha geçerli betimleyici sıfatlar kullanabiliriz.

> Karakter bir sıfat, bir özellik, bir yüklemdir... Sarrasine, taşkınlık, sanatsal yetenek, bağımsızlık, aşırılık, kadınsılık, çir-

> kinlik, karma doğa, dine saygısızlık, kesip biçme düşkünlüğü, irade vb'nin bir toplamı, buluşma noktasıdır. Bu da toplama değerli bir kalıntı (niteliksel, sözle anlatılamaz olup oluşturucu niteliklerin bayağı muhasebecilikten kaçabilmesi açısından *bireysellik* gibi bir şey) eklendiği yanılsamasını yaratır. Özel Addır bu, farklılığı kendisine özgü olan şey tarafından kapatılır. Özel ad, kişinin anlambirimciklerin dışında varolabilmesine olanak tanır, yine de onu tümüyle oluşturan bu anlambirimciklerinin toplamıdır. Kendisine doğru akılacak ve bağlanacak bir adın (hatta bir zamirin) varolduğu andan itibaren anlambirimcikler gerçeği getiren yüklemlere dönüşürler, Ad da özneye dönüşür: Diyebiliriz ki bir anlatının özü eylem değil Özel Ad olarak karakterdir. Anlambirimsel hammadde... özü varlıkla tamamlar, adı sıfatlarla *doldurur*.[43]

Bu anlamda özel ad, tam olarak birinci bölümde tartışılan kimlik ya da kişiliğin en özlü özelliğidir. Özel ad, aynı zamanda Aristo'nun *homoios* olarak adlandırdığı olgu da olabilir. Bu kişiliğin son konağıdır, bir nitelik değil, niteliklerin bir araya geldikleri bir yerdir. Anlatı adlarına doğuştan sahiptir ama asla niteliklerden yani anlatı sıfatlarından çıkartılmaz. Yansıma sözcükler (*onomatopoetic*) ya da simgesel karşılıklar gibi adın bir niteliğe son derece uygun olduğu durumlarda bile (Pecksniff, Volpone, Allworthy [ç.n. İkiyüzlü, Kocakurt, Pekdeğerli gibi adlarıyla kişilikleri örtüşen roman karakterleri]) "değerli kalıntılarını" yitirmez. "Pecksniff" olarak adlandırılan karakter yine de bir insandır ve başka diğer nitelikleri de olması gerekir ancak Dickens onlardan bahsetmekten titizlikle kaçınır (İma edilen okurun diğer karakteristik özellikler için ısrar edeceğini söylemiyorum. O elbette ben anlatıcının dileklerini izleyecektir).

Adlar *deiktik*dir yani doğrudan bir kesinliği işaret eder, sınırsızlığı kesilmiş, somutlaştırılmış ve (çok minimal düzeyde de olsa) kataloglanmıştır. Bu nedenle anlatılar katı anlamda uygun adlara gerek duymazlar. Nasıl olsa herhangi bir *deiktik* işaret; kişisel bir zamir, bir epitet [takma ad gibi kullanılan betimleyici bir sözcük ya da tümce] ("sakallı adam", "mavili kadın" gibi) hatta bir işaret zamiri ya da harfitarif [ç.n. artikeller gibi dilimizde bulunmayan bir takım sözde sözcükler] (İlk cümlede bir kereliğine "bir adam" olarak tanımlanan karakterin daha sonra "o adam" olarak adlandırılması) iş görecektir.

---

[43] *S/Z*, s. 190-191.

Karakter Türleri

İşlevsel ya da *actantiel* kuram yetersizse, bu durum karakter türlerini ayırt etmek için yapılan tüm girişimlerin aynı kaderi paylaşacağı anlamına gelir mi? Edebi tartışma fırtınalarını atlatan önerilerden biri E. M. Forster'in "çember" ve "düz" karakter ayrımıdır. Peki bu ayrım açık bir yapısalcı kuramda uygun bir ifade bulabildi mi?

Anladığım kadarıyla, karakteristik özellikler anlamında kesin bir biçimde formüle edilebildiği için, bu ayrımın uygun bir ifade bulabildiği söylenebilir (Forster "fikir" ya da "nitelik" sözcüklerini kullanır ancak bunlar açıkça eşdeğerdirler). Bu formülasyon iki yönü vardır. İlk olarak, bir düz karaktere tek (ya da çok az) karakteristik özellik bahşedilmiştir: "Şuradaki Mrs. Micawber –Mr. Micawber'i terk etmeyeceğni söylüyor; etmedi de, işte orada".[44] Bu, düz karakterin büyük bir canlılığa ya da güce yetkin olmadığı, hatta "tipleştirilmesi" gerektiği (sıklıkla öyle yapılsa da) anlamına gelmez ("Tipleştirilmiş" demekle Forster, "gerçek ya da kurmaca dünyadaki bildik tiplere gönderme yapıldığında kolaylıkla tanınabilirliği kastetmiş olmalı). İkinci olarak ortada sadece tek bir karakteristik özellik (ya da bir karakteristik özelliğin diğerlerine açıkça egemen olduğu durumlar) olduğu için, düz karakterin davranışları büyük ölçüde öngörülebilir. Öte yandan çember karakterler, bazıları birbirleriyle çatışan hatta çelişen farklı karakteristik özelliklere sahiptir. Onların davranışları öngörülemez. Değişebilir, bizi şaşırtabilirler. Yapısalcı söz dağarcığını kullanarak, düz karakterin paradigması yöneltilmiş ya da amaçsal iken, çember karakterin paradigmasının yığın halinde olduğunu söyleyebiliriz. Düz karakterin etkisi, onun belirli bir yönelimi olmasından gelir. Böylece Forster'in saptadığı üzere, düz karakter daha belirgin olarak (eğer daha kolay değilse) hatırlanır; hatırlayacak *daha az* şey vardır, olanlar da açık seçik yapılanmıştır. Çember karakterler ise "eklenmemelerine" rağmen çok daha güçlü bir yakınlık uyandırabilirler. Onları gerçek insanlar olarak hatırlarız. Tuhaf bir biçimde tanıdıktırlar. Gerçek arkadaşlarda ya da düşmanlarda olduğu gibi, onların tam olarak neye benzediğini tanımlamak zordur.

Karakterlerin bizi şaşırtma yeteneği olmasından bahsetmek, onların "açık uçlu" olduklarını söylemenin başka bir yoludur. [Anlatılarda] yeni ve umulmadık karakteristik özellikleri keşfetme

---

[44] *Aspects of the Novel* (Harmondsworth, 1962), s. 75.

olasılığını umar ya da isteriz. Bu nedenle çember karakterler açık yapılar olarak işlerler, ilerleyen aşamalarda üzerlerinde düşünülmeye elverişlidirler. "Okumalarımız" metinle gerçek dolaysız ilişki süresiyle sınırlı değildir.

Kendimize ve etrafımızdakilere dair değişip gelişen kavrayışımızla bir karakterin çelişkilerini ve boşluklarını anlamlandırmaya çalışırken, karakter günlerce hatta yıllarca aklımızdan çıkmayabilir. Büyük çember karakterler derin düşüncelere dalmak için bitmez tükenmez nesnelerdir. Onları bizden ayrı varlıklar olarak değil, birlikte ya da içinde yaşadığımız nesneler olarak bile hatırlayabiliriz.

Çember karakterlerin sözcüklerle ifade edilemezliği, bir ölçüde karakteristik özelliklerin geniş bir yelpaze olarak içinde barındırdığı farklılıklardan ve hatta çelişkilerden kaynaklanır.Ancak diğer etkenler de katkıda bulunabilir. Karakteristik özelliklerinin bulguları bir biçimde belirsiz olabilir. Örneğin ortam yalnızca yaşamsal bir bilginin ipucunu vermekle yetinebilir. Özellikle filmler karakterlerin sözü edilmeyen iç yaşamlarını özlü bir biçimde sergilemekte beceriklidirler. Michelangelo Antonioni'nin *L'Avventura, La Notte, L'Eclisse* [*Tutulma*], *Il Deserto Rosso* [*Kızıl Çöl*], *Blow-Up* gibi filmlerinin bitkin, kayıtsız, gizemli bir biçimde dertli kadın ve erkek kahramanları, tam olarak onların zihinlerine doğrudan erişemediğimiz için çekicidirler. Bu kahramanların diyalogları, yüzeyin altındaki karmaşıklıkları sezdirdiği halde sunmayan salt ipuçlarıdır.

Ortam derin psikolojik dalışlara olanak verse bile, söylem tarafından ayrıntılar bulandırılabilir. Conrad'ın *Lord Jim*'i bunun açık bir örneğidir: Jim hakkındaki tüm bilginin kaynağı olarak, sürekli onun derinliklerine inemediğini, tutarsızlıklarını bağdaştıramadığını itiraf eden bir anlatıcıyı göstermekle, yazar kahraman üzerinde olası bir son muhasebenin önünü tıkar. Böylece Jim'in karakteristik özelliklerinin en sonuncusu olan "gizemli", en güçlüsü haline gelir. Daha modern anlatılar arasında ise Hemingway'in ve Robbe-Grillet'nin ketumlukları, "sessizlik yoluyla zenginleştirmenin" açık örnekleridir.

Bir karakter eğer açık uçluysa; bu bizim spekülasyonumuz elbette, bu durumda yalnızca karakteristik özelliklerle değil, gelecekteki olası eylemlerle de sınırlıdır. Pekala Eveline'i rıhtımda bir tür zaman balonu içinde bıraktığımızı düşünürüz. Ya da Giuliana'nın *Kızıl Çöl*'deki kalıcı kaderi çocuğuyla birlikte kirli gökyüzü altında yürümektir. Elbette Truffaut *Dört Yüz Darbe*'nin son karesini buna benzer bir etkiyi amaçlayarak dondurup genç kahramanı Antoine'ı otoriteden kaçarken sabitlemiştir. Ancak zihinlerimiz ille de balonun

sınırlamalarını kabul etmeyebilir. "Otoriteden kaçma"nın Antoine'ın gelecekteki davranışlarını büyük ölçüde nitelediğini anlayabiliriz ancak bu kaçışın ayrıntıları (Antoine'ın kendine özgü tatlılığına ve terbiyeli karakterine karşın akrabalarla, arkadaşlarla, iyiliğini isteyenlerle düşeceği yeni yanlış anlaşılmalar, yasalarla başının belaya girmesi gibi) üzerine düşünme hakkından vazgeçmeyi reddederiz. Federico Fellini'nin *8½* filmindeki yönetmen-kahraman Guido gibi biz de fantezi dünyamıza katılan bu sevgili yaratıklara ne olacağını merak etmekten kendimizi alamayız. Halkın devam kitapları/filmleri ve dizilere yönelik isteklerini naif cahillik olarak alamayız. Bu istekler, yanılsamayı sürdürmek, kaderin, duygularımızı ve ilgimizi sarfettiğimiz karakterler için neler hazırladığını bulmak gibi kuramsal ilgi için meşru olan arzuyu temsil eder. Yazarın bu isteklere karşılık verip vermeyeceği tabii ki onun kendi estetik meselesidir.

A. C. Bradley ve Karakter Analizi

Barthes belirsiz karakteristik özellik takibini kışkırtıcı bir biçimde "düzdeğişmece (*metonymic*) kayağı" olarak tanımlar. Karakteristik özellikleri (anlambirimcikler) ararken, çoğunlukla kendimizi adları değil eşanlamlı bileşikleri keşfederken buluruz,

> söylem bizi başka olasılıklara, başka benzer gösterilenlere doğru yönlendirirken bile [eşanlamlı bileşiklerin] ortak çekirdeğini hissedebiliriz: okuma böylece bir tür düzdeğişmece kayağı içinde emilir, her eşanlamlı yanındakine yeni bir karakteristik özellik, yeni bir kalkış noktası ekler... Bu yayılım, anlamın deviniminin ta kendisidir: anlam aynı anda hem kayar hem kendisini yeniden toplar, hem de ilerler; onu çözümlemek şöyle dursun, tersine onun yayılımlarıyla, sözlüksel aşkınlığıyla, hep [oluşturmaya] çalıştığı türsel sözcükle betimlemek gerekir.[45]

"Kayma" güdüsü, karakterin özü için yapılan bir arayış, onu bütünüyle kavrayacak karakteristik özellik adlarının kesin kombinasyonudur. Bu türden eleştirel etkinliğin kötü dönemleri de olmuştur. A. C. Bradley, Shakespeare trajedileri üzerine yaptığı ünlü çalışmasıyla doruk noktasına eriştikten sonra, sözel "yüzey"i ihmal ettiği gerekçesiyle eleştiri bombardımanına tutulur. Ancak Bradley'in çalışması, bir tür açık karakteristik özellik analizi modeli olarak üzerinde yeniden düşünülmeyi hakeder.

Bradley'in yöntemi basit ve etkilidir. Temel olarak metnin özellikle geleneğin sadeleştirici eğilimleriyle bizi kör ettiği yerle-

---

[45] *S/Z*, s. 92.

rinin titizlike yeniden taranmasını içerir: "Iago kötüdür, işte o kadar". Bradley Iago'nun tam olarak ne çeşit bir kötü olduğunu belirlemek ister, bu yolla karakterin gerçek kaynağına ulaşmayı umar. Böylece Iago'nun yaptıklarının ve yapmadıklarının, söylediklerinin ve söylemediklerinin, ona söylenenlerin ve onun için söylenenlerin, "okumasını yapmak" ve elde edeceği bilgiler hakkında spekülasyonlarda bulunmak için dikkatle değerlendirir. Eğer Iago'nun karakteristik özelliklerinin bağımsız olarak tutarlı bir görünümünü ortaya koyabilirse, onun Othello'ya karşı çevirdiği entrikaların arkasındaki güdüyü keşfedebileceğini hissetmiştir. Bradley'in çabaları hazır ve son derece gelişkin bir karakter formülasyonuyla sonuçlanır. Bu nedenle onun betimleyici sıfatlar kümesinin üzerinden gitmek yararlı bir egzersiz olacaktır.

Bradley, Iago'nun kamu önündeki itibarıyla ilgili karakteristik özelliklerinden, başkalarının onun hakkındaki düşüncelerinden yola çıkar. İnsanlar onun "korkusuz", "kaba", "dobra" ancak "neşeli", "samimi... ve... bu nedenle sevilen", "mizah ve hiciv duygusu güçlü" ancak gerektiğinde "ciddi" ve her şeyin ötesinde "dürüst" olduğunu düşünürler. Buradan, insanların çoğunlukla onun ikiyüzlülüğüne kandığı ortaya çıkar.

Iago elbette oldukça farklı bir insandır ve gerçek karakteri "şaşılacak derecede güçlü öz denetim ve duygularını saklama" mekanizmasına sahip olduğunu gösterir. Bu durumda iğneleyici konuşması, açıksözlü dürüstlüğünün bir ürünü değil, derin "ikiyüzlülüğünün" sıkıntısından kurtulmak için kullandığı bir tür "güvenlik subabıdır". Elbette Bradley onun "güçlü duyguların ve tutkuların adamı" değil son kez şeytana uyacağını bilse suç işlemekten kaçınabilecek "soğuk" biri olduğunu sezer. Yaptıklarının etkili olabilmesi için Iago'nun son derece zeki olması, "insan doğasını iyi bilmesi ve bunun üzerinde tutkulu bir biçimde çalışması", "ani zorluklar ya da fırsatlar karşısında çabuk ve beceriyle tepki verebilmesi", "üşengeçlik ya da duygusallıkla çelinemez olması", "vicdanı, onuru ya da başkalarına karşı saygısı olmaması" gerekir. Bu karakteristik özellikler, "olumlu bir garezle" değil "ölü duygularla" ilişkilidir. Bradley, Ialgo'nun alışılmadık derecede "kıskanç" ya da "tutkulu" biri olduğunu reddeder. O daha çok "kendi gururuna ya da öz saygısına dokunacak her şeye karşı son derece duyarlı" bir adamdır. Diğerlerine karşı "üstünlük" hisseder ve "duyduğu üstünlük hissini rahatsız edecek ya da yaralayacak her şey" onu öfkelendirir. İyilik "bir tür aptallık olarak Ialgo'nun zihnini rahatsız eder".

Ialgo'nun karakteristik özelliklerini kurduktan sonra Bradley asıl işine, yani Ialgo'nun Othello'ya karşı kurduğu adi entrikayı açıklayan güdülerin arayışına geri döner. Ialgo'nun nasıl biri olduğu düşünülecek olursa, ne yapacağını neden seçiyor diye sorar? Birçok eleştirmen onun Othello'ya duyduğu nefretle ve askeri gelişme arzusuyla harekete geçtiğini düşünür ancak Bradley, Ialgo'yu tutkularının yönlendirmediğini, onun keyif beklentisinin cazibesine kapıldığını ileri sürer: "Böyle birisi için en keyiflisi, onun güç ve üstünlük duygularının en uç noktada tatminini sağlayacak birşeydir; ikincisi eğer devreye girmişlerse, yeteneklerinin zaferle sonuçlanan çabası, üçüncüsü ise aldığı zevki tamamlayacak tehlike heyecanıdır".[46] Tabii Bradley, Ialgo'yu çarpık bir sanatçı gibi görür: onun şeytani hileleri Ialgo'ya "sanatsal yaratımın gerilimini ve hazzını" verir.[47]

Bradley'in Ialgo'nun kişiliğini değerlendirmesi, lirik bir şiirin ya da *The Turn of The Screw* gibi gizemli bir romanın olay örgüsünün "yakın okunması" gibi bir yorumlama eylemidir. Bradley önceki yorumlamaların hatalı olabileceğini düşündüğü için böyle bir yorumlamaya girişmiştir. Onu yorumuyla ilgilenmemin nedeni bu yorumun özünü savunmak değil (bu edebiyat eleştirisinin sorunudur), *bir operasyon olarak* meşruluğudur (bu metakritik ya da kuramsal bir sorundur).

Bradley, Shakespear'in şiirinin sözel dokusunu ihmal etmek pahasına karakteri vurguladığı için *Detaylı İnceleme* grubunun, özellikle L. C. Knights'ın eleştirilerine maruz kalmıştır. Knights'a göre Bradley'in "dille ilgili her tür ciddi kaygıyı dışarıda bırakarak, çalışmasının birçok sayfasını oyunlardaki karakterlerin ayrıntılı psikolojik ve ahlaki analizine" adaması ve özellikle "Shakespeare'in *dramatis personae*'si üzerine, sanki onlar gerçek insanlarmış ve yaşamlarının, bulundukları oyunun ötesine genişleyebileceği ciddi ciddi düşünülebilirmiş gibi yazma geleneğini" sürdürmesi, "Shakespeare'in kemiklerini sızlatmıştır". Knights, "bir dramanın ya da romanın 'karakterlerinin' ve 'olay örgüsünün', okuyucunun belleğinde okuduklarından geride kalan bir 'tortu'dan başka bir varlık olmadığını ve bunların salt eleştirel 'soyutlamalar' olduğunu, bu soyutlamalara ancak yapıta karşı 'bütüncül tepkimizi' yoksullaştırmak pahasına dikkat verebileceğimizi ileri sürer".

---

[46] A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (New York, 1955), s. 185.
[47] A.g.e., s. 187.

Elbette kimse Shakespeare'in oyunlarını, onların enfes biçemsel yüzeyinden sıyırmak istemez. Ancak eğer savımız doğruysa, poetika, tezahürün içinde yani ifadenin özünde varolur. Ortama yönelik ilgi, eleştirel eylemin bir biçimi olarak bütünüyle meşrulaştırılıyorsa da, hiçbir biçimde oyunlardaki ve anlatılardaki diğer yapıların (karakter, zaman/uzam, olay örgüsü) gerçek varlığını ya da eleştirmenlerin bu yapılarla ilgilenme hakkını dikkate almaz. Bradley'in çalışmasının hiçbir yerinde poetikayı reddettiğine dair bir veriye rastlamadım. Onun çalışmaları hakkında söylenebilecek en kötü şey, başka bir yere odaklanmasıdır. R. S. Crane'nin ortaya koyduğu gibi, iki taraf aslında iki farklı şeyden bahsediyor. "Karakterlere, her biri dramanın tamamında sergilediği belli eylemlerden az ya da çok bağımsız varlıklar olan gerçek adam ve kadınların somut benzerliklerinden yola çıkan oyunların sözcüklerinden 'soyutlamalar' olarak değil de 'trajik olgu'nun ana kaynağı olarak yoğunlaşmanın hiçbir kötü tarafı yoktur".[48] Bu, eleştirmenler arasında, sanat yapıtlarının belli yönlerinin aslında diğerlerinden daha değerli olduğuna ilişkin gereksiz tartışmalardan biridir. Karakterleri sözcüklerden "soyutlamalar" ya "tortular" olarak tanımlamak absürd bir durumdur. Bu tıpkı bir heykelin mermer "tortusu" olduğunu söylemek gibi birşeydir. Karakterlerin de bir parçası olduğu öykü yapısı, söylem yapısı ve tezahür yapısı, yalnızca birbirlerinden bağımsız bir biçimde sistematik oldukları için birbirlerine bağlanabilirler. Bu yapıların arasında bir hiyerarşi bulunmaz. Bunların her biri yapıtın bütününün ortak amacına hizmet ederler. Sözcükler karakterleri canlandırır ancak aynı şeyi sessiz filmlerde aktörlerin ya da sahnede mim sanatçılarının görsel imgeleri yapar ve kimse *onların* soyutlamalar ya da sözel tortular olduğunu ileri sürmez. Crane isabetle onları "somut benzerlikler" olarak adlandırarak onların hem gerçek hem kurmaca doğalarını vurgulamıştır. Onlar bir ada, hiç varolmamış birinin (gerçek olduğu iddia edilmeyen, edilemeyen birinin) adına iliştirilmiş bir dizi karakteristik özelliktir.[49]

---

[48] Ronald Crane, *The Language of Criticism and the Structure of Poetry* (Toronto, 1953), s. 16.

[49] Bir karakter, "dilin ürünü ya da oyunun genel bağlamı içinde bir işlev olmaktan fazlasını ifade eder. 'Böyle bir durumda şöyle davranacak biçimde biridir'. Bu, gerçek yaşamda birinin karakteri hakkında tartışırken sıklıkla kullandığımız bir yorum biçimidir. Bu yorum biçimi, bir Shakespeare karakteri için kullanılabiliyorsa, daha geniş bir ölçeğe sahip romanda kullanılması çok daha meşrudur. Romancının daha çok zamanı ve uzamı olduğu için, durumu okuyucunun *şöyle şöyle yapar* yorumunu haklı çıkarmak üzere tasarlayabilir. Elbette bundan fazlasını da yapabilir. Örneğin aslında romanda varolan durumdan farklı başka du-

Kişiliği "karakteristik özellik kılavuzu" olarak ele alan görüş, karakterleri analiz etmenin yararlı ve doğal bir yoludur. Elbette bu görüş hiçbir şekilde karakterlerin "yaşamlarının, içinde oldukları [kurmacaların] ötesine geçtiğini" ima etmez. Karakterlerin "yaşamları" yoktur; biz ancak kişiliğin bizim için yaşamda ve sanatta tanıdık bir yapı olması çerçevesinde karakterlere kişilik veririz. Bunu reddetmek, kesinlikle kökten bir estetik deneyimi reddetmek gibidir. Fantastik anlatılar bile, *normal* insanların nasıl olduklarına ilişkin düşüncelerimiz uyarınca gerçekleşecek çıkarımlara, tahminlere ve beklentilere gerek duyar. Davranışlarımızın resmi psikoloji çalışmaları açısından bir anlamı olabilir ya da olmayabilir; bu konunun dışındadır. Benim söylemek istediğim, basitçe seyircilerin karakter yorumlayıcı davranışının düzenlenmiş olduğudur. Bu, karakterlerin "canlı" olduğunu değil, az ya da çok canlı gibi olduğunu söylemek demektir. Kurmaca karakterlere, gerçek insanlarmış gibi psikoanaliz yapılsa, dik başlı eleştirmenlerin bu çabaya karşı saf almaları doğru olabilir. Ancak karakterler, anlatısal inşaalar olarak betimlenmek için kavramlara gerek duyarlar. Bu kavramların psikolojinin, ahlakın ve insan deneyiminin diğer ilgili alanlarının genel dağarcığından derlenmesine itiraz etmenin bir anlamı yoktur. Kavramların kendileri psikolojik geçerlilik savında değildir. Geçerlilik burada söz konusu değildir. Bir kurmaca karakterinin karakteristik özelliği, gerçek bir insanın karakteristik özelliğinin aksine, yalnızca anlatı inşaasının bir parçası olabilir. Bize gereken yalnızca tırnak gibi noktalama işaretleridir. Tırnak işareti bize şu gerçeği hatırlatır: Iago "soğuk"tur, soğuk değil.

Zaman/Uzam

Karakterler soyut olarak derin anlatı düzeyinde yer alan bir uzamda varolur ve hareket ederler. Bu uzam, iki boyutlu sinema perdesi, üç boyutlu tiyatro sahnesi, hayalgücünün kurgulanmış uzamı gibi her çeşit maddeleştirmeden önce gelir. Soyut anlatı uzamı açık bir kutupluluk halinde bir figür ve bir zemin içerir. Bir portre resimde, fonda duran bir insanla ona poz veren arasındaki

---

rumlar tasarlayabilmemiz ve spekülasyon yapabilmemiz için fırsat hazırlayabilir. Başka bir deyişle, bazen akla uygun olarak bir karakterin özerkliğini varsayabiliriz ve anti-Bradleyci eleştirmenlerin saldırısına dayanıklı spekülasyon ve çıkarsama biçimleri için uygun bir yer olabilir. Böylesine spekülatif bir etkinlik aslında bizim için karakterin gerçekliğinin büyük bir bölümünü oluşturur" (W. J. Harvey, *Charater and the Novel*, Ithaca, N.Y., 1966), s. 204-205.

farkı nasıl ayırt ediyorsak, bir öyküde de karakteri zaman/uzamdan öyle ayırabiliriz. Zaman/uzam, ifadenin olağan figüratif anlamıyla "karakteri belirginleştirir"; karakterler eylemlerini ve duygularını, nesnelerin toplandığı yer olan zaman/uzama "karşı" uygun bir biçimde ortaya çıkartırlar.

Ancak bu bölümlenmenin ayrıntıları üzerinde durulduğunda bazı sorular akla gelir. Önemsiz karakterlerle salt zaman/uzamın ögesi olan insanları yani "figüranları" birbirinden ayırmak için açık bir ölçüt var mıdır? Bu sorun kritik bir sınır oluşturur ve herhangi bir katı sınıflandırmanın kaderi, onun dile getirilmesine dayanır. Bu alanda hiçbiri kendi içinde yeterli olmasa da en az üç ölçüt düşünülebilir: (1) biyoloji, (2) kimlik (yani ad verme), (3) önem.

1. Biyolojik ölçütün kendi başına tatmin edici olamayacağı açıktır. Figüran kalabalığını karakter gibi ele almanın bir anlamı yoktur. *Mezbaha No: 5*'de anlatıcı anılarını aktarır, "Nöbet tutan Rus askerleri... İngilizler, Amerikalılar, Hollandalılar, Belçikalılar, Fransızlar, Kanadalılar, Güney Afrikalılar, Yeni Zelandalılar, Avustralyalılar, binlercemiz". Bu kalabalıklar insan olmalarına karşın elbette karakterlerden oluşmaz; onlar yağmur gibi, pancar tarlası gibi, anlatıcı ve badisi O'Hare'ın karşısında durdukları Elbe Irmağı gibi, kasvetli zaman/uzamın birer parçalarıdır. Bu durumun zıttı da eşit ölçüde doğrudur. Kahramanları hayvanlar olan anlatıları (Ezop'un fabl̇ları gibi) hatta cansız kahramanları düşünmek zor değildir. Sadece bilim-kurgu romanlarındaki dost ya da düşman robotlar değil, ateş, rüzgar, fırtına, güneş ya da ay bile karakter olabilir. Dünyanın baş kahraman olduğu, güneş sisteminin tarihini anlatan bir anlatı hayal edilebilir. Bu nedenle karakterlerin insan sıfatında olması gerektiği kesin değildir (çoğu durumda öyle olsalar da).

2. Kimlik ya da adlandırmayla, yani Barthes'ın yukarıda sözü edilen 'tortu' kavramıyla gizemli özellik bir ada kavuşur. Eğer ad, etrafında karakteristik özelliklerin dolaştığı bir yörünge ya da atom çekirdeği ise, karakterliğin ölçütü olarak özelliği önerebiliriz. Üzerinde kısa bir an düşünerek bu kuramı da çürütebiliriz. Kurmacada, karakter olarak anılması beklenemeyecek birçok adlandırılmış insan örneğine rastlayabiliriz. Bunlar ancak karakterin içinde bulunduğu çevrenin parçalarıdır. André Gide'in *Vatikan'ın Zindanları* romanı şöyle başlar: "1890'da 13. Leo'nun papalığı sırasında inançsız ve farmason Anthime Armand-Dubois, tanınmış romatizma uzmanı Dr. X'e muayene olmak üzere Roma'yı ziyaret eder". Her ikisinin de adının geçmesine rağmen 13. Leo'nun ya da Dr. X'in bu romanda (sözcüğün

herhangi bir anlamı uyarınca) karakter olmadıkları açıktır. Anthime'in aksine, çalışmanın dünyası içinde bir biçimde varoldukları halde ikisi de "eyleme girmezler". Onların karakter olmamaları, *yeniden* ortaya çıkmamalarıyla ilişkilidir. Yani "yokluk" olarak tanımlayabileceğimiz, yapıtın dünyası içinde, bir sahnede kendi başına ortaya çıkmamaları, *Eveline*'de olduğu gibi yalnızca bir karakterin hayallerinde ya da anılarında yaşayan bu adlandırılmış insanları karakter olmaktan alıkoyar. Eveline'in belleği, annesi, babası, kardeşleri, aile rahibi, eski oyun arkadaşları vb gibileriyle doludur. Birçoğu adlandırılmış olsalar da, bunlara karakter demek istemeyiz. Bunlar eşyanın bir parçası, Eveline'in zihnindeki biblolardır ancak sadece Eveline bir karakterdir.

3. Olay örgüsüne göre taşınan önem en verimli ölçüt gibi görünebilir. Önemi, varlığın olay örgüsündeki kayda değer eylemi (bir çekirdek olayı) gerçekleştirme ya da ondan etkilenme derecesiyle tanımlayabiliriz. Ancak burada da karşı örnekler hemen kendilerini gösterirler. Nesneler de bir olay örgüsü için mutlak önem taşıyabilirler. Yine de onlar aksesuarın bir parçası, küçük birer aygıt olarak kalırlar. Hitchcock bu tür aygıtların büyük ustasıdır. Bunlara "MacGuffins" adını verir. Bir MacGuffin, "filmdeki karakterin büyük değer verdiği birşeydir". Bu, zehirli bir fincan, uranyum cevheriyle dolu bir viski şişesi, bir kalenin planı, "bir uçağın motoru ya da bomba kapağıdır".[50] Yazar, MacGuffin cismini uygun biçimci küçümsemeyle ele alır. Cisim sadece karakterleri tehlikeye sokmaya yarar. Bu tehlike, ölüm kalım meselesi olarak addedilse de taşıdığı önem, MacGuffin'i karakter yapmaya yetmez.

Burada araya girilebilir: "Peki eylem için önem taşıyan bir insana ne demeli?" Ancak insan MacGuffinler olduğunu da düşünebiliriz. Örneğin Godot, bir Beckett karakterinin olabileceği kadar insandır ve "karakterlerin... önemsediği birşey" ölçütünü karşılar. Peki bu onu karakter yapar mı? Herhalde en iyi ihtimalle bir potansiyel karakter, bir eksik karakter olabilir. Eksik olan şey, Godot'un varlığıdır.

Sanırım bu fikir jimnastiği, anlatı ögelerini belirleyen özellikleri araştırmaktan çok bu ögelerin sınıflandırılmasıyla ilgili sorunları görmemize yarıyor. Yukarıdaki maddeler karakter olmanın ölçütleri olamasalar da özellikler olarak amaçlarına uygun görünürler. Ayrıca anlatı ögelerinin, çeşitli özelliklerin bileşeni olduğu da kanıtlanır. Özellikler ne kadar karakterliyse, karakterler de o kadar belirgindir. Karakter olmak bu açıdan bir derece sorunu ola-

---

[50] *Focus on Hitchcock*, ed. Albert J. La Valley (New York, 1972), s. 43.

rak görülebilir; adlandırılmış, mevcut ve önemli bir insan, karakter olmaya (küçük de olsa), adlandırılmış, mevcut ve önemli bir nesneden ya da adlandırılmış, mevcut ancak önemsiz bir insandan vb *daha yatkın* görünür. Tek bir özellik olamayacağına göre, bir dizi toplanmış özellik de aynı işi görebilir. Anlatı varlıkları sınıfının iki alt sınıf içerdiği, bunların basit bir çizgiyle değil yine bir sürekli-likle ayrıldığı söylenebilir.

Karakterler ve zaman/uzam ögeleri arasındaki son bir farklılık ise karakterlerin daha zor öngörülebilir olmasıdır. Karakterler sadece varlıkları duyurulduğunda ya da güçlü bir biçimde ima edildiklerinde orada, sahnede yer alırlar. Ancak her zaman zaman/uzamı tanımlayabilmek için gerekli eksiklikleri tamamlayabiliriz. Bir romanda sahnenin bir New York sokağında geçtiği söyleniyorsa, gerekli ayrıntıları, arabaları, yayaları, mağazaları, polisleri zihinsel olarak sağlayabiliriz. Ancak bir kahramanı sağlayamayız: Kahraman, "eksiklikleri doldurulamayacak" kadar özeldir.

Zaman/uzamın normal ve belki de öncelikli işlevi, anlatının ruh haline katkıda bulunmaktır. "Eveline"in kısalığı onu yine iyi bir örnek yapar. Öykü sakin, düşünceli, geçmişi hatırlatan bir ruh haliyle başlar. Zaman/uzam akşam vaktidir, sokakta pek az insan kalmıştır ve evler dikkati üzerlerine çekerek anılara dalmak için zemin hazırlarlar. Az sayıdaki insan sokağı tenha gösterir, Eveline'in kararı da yalnızlıktan yanadır. Perdeler tozludur ama Eveline yoksul bir ev sahibi olduğu için değil, kaçıp gitmek istediği, çökmekte olan bir mahallede eski bir ev olduğundan. Perdeler kretondur, ucuz bir kumaştır, başka bir şey değil. Çöküşün izleri başka yerlerde de görünür; fotoğraf sararmıştır, harmonyum ise kırık.

"Eveline"de manzarayla ilgili sahne donanımı üç çeşittir. Evindeki her şey kirli ve yoksul görünür. Kreton perdeler ve kırık harmonyum, "maaşının tamamı, yedi şiling", siyah deri çantası (kendisine daha neşeli bir renk için izin vermezdi), pazardaki kalabalık, erzak yükleri (onun için bir hamal çocuk verilmez), "sorumluluğu altında" iki çocuk, "koridorun diğer tarafındaki, annesinin öldüğü kapalı karanlık oda" vb. Ancak Eveline'in iç dünyasında, zihinsel zaman/uzamında, yangından öncesi, Howth tepesindeki piknik, babasının şakacılıkla kafasına geçirdiği, annesinin bonesi gibi bazı hoş, rahat ögeler buluruz.

Eveline'in evinin dışında her şey yabancı, korkutucu ve sonunda kabul edilemezdir. Bunların en başında ise, karanlık gövdesi ve aydınlatılmış lombozları, ambarın geniş kapılarının ardına sak-

lanmış gece teknesi gelir (*gündüz* teknesi değil). Tekne, sisin ardına gizlenmiştir. Kahverengi çantalarıyla askerler uzaklara, anlamsız bir şiddete ve korkuya çağrılıdır.

Zaman/uzamın ögeleri birden fazla işleve sahip olabilir. Laternanın uyandırdığı zengin çağrışımlar, mekanın üç bileşeninden, yoksulluktan, ev rahatlığından ve yabancılıktan kaynaklanır. Laterna, polisin dilencileri sokaklarına yaklaştırmadığı şehrin zengin kesimlerinden çok yoksul kesimlerinde yaygındır. Eveline, laternayı özellikle annesinin ölümünün acılı hatırasıyla özdeşleştirir. Yine de laternanın sesinde, onu hayatı boyu bir işçi mahallesinin gürültü patırtısını bastırırken dinlemiş biri için rahatlatıcı bir yan vardır. Son olarak laterna yabancıdır. Aleti kullanan bir İtalyandır ve İtalyan ezgileri çalar. Finalde zaman/uzamın simgesel bir boyut kazanması da eşit derecede ilgi çekici bir durumdur. Normalde kendisini unutturan anlatıcı, tam olarak kahramanın kederinin doruğa çıktığı anda birçok can alıcı metafor kullanmaktan kendisini alamaz. Eveline'in durumunun vehameti, birdenbire ortaya çıkan bu aşkın söyleyiş tarzını geçerli kılar: "Kalbinde bir zil çınladı... Dünyanın bütün denizleri kalbinin üstüne kapandı. Adam onu denizlere sürüyordu: Sularda boğacaktı onu... Denizlerin ortasından bir keder çığlığı koparttı". Bu arada gerçek bir zil teknenin kalkışını haber verir, limanın ötesinde gerçek bir deniz uzanmaktadır. Metaforlar ard arda dizilirler: "Denizler kalbinin üstüne kapandı", "adam onu boğacaktı". Burada metaforların karakter ve zaman/uzamla kaynaşması onları güçlü kılar. Karakterin, zaman/uzamın saldırısına maruz kalması, zaman/uzamı neredeyse bir karaktere dönüştürür. Frank ve denizler, yabancı ve tekinsiz dış dünyayla Eveline'i ezmek için gizlice anlaşmıştır. Anlatıcı bu öyküde böyle salkım salkım metafor kullanmak için yalnızca bir defalığına, en etkili noktada kendisine izin vermiştir.

Bazı eleştirmenler, zaman/uzamın olay örgüsü ve karakterle ilişkili olarak sınıflandırılmasını önermiştir. Robert Liddell, doğal zaman/uzam üzerinde yoğunlaşarak beş ayrı tip önerir.[51] İlk tip kullanışlı, basit ve gösterişsizdir. Eylem için gerekli asgari koşullardan ibarettir, genellikle duygusal bir etki barındırmaz. Jane Austen'in romanlarında bu tipe uygun örnekler bulabiliriz. İkinci tip simgeseldir, eylemle sıkı bir ilişkiyi vurgular, burada zaman/uzam nötr değildir, eyleme *benzer*. Çalkantılı olaylar çalkantılı yerlerde geçer,

---

[51] Robert Liddell, *A Treatise on the Novel* (Londra, 1947), 6. bölüm.

Büyük Beklentiler'deki bataklık buna örnektir. *Kasvetli Ev*'de yağmurlu hava, Lady Dedlock'un kalbindeki kederin karşılığıdır. Liddel'in üçüncü tipi "ilgisiz"dir; Etrafın görünümü bir anlam ifade etmez. Karakterlerin özellikle farkında oldukları bir uzam söz konusu değildir. *Madame Bovary*'de Charles Bovary'yi kırsalda izleyen bölüm bu tipe örnektir. İlgisiz tipe yakın ya da onun alt sınıfı olabilecek ironik tipte ise zaman/uzamın, karakterin duygusal durumuyla ya da hakim atmosferle karşıtlık içinde olduğu görülür. *The Ambassadors*'da Strether, "kendine özgü ferahlatıcı yeşilliğiyle... Fransız kırlarının", yıllar önce Boston'da bir sanat galerisinde gördüğü Lambinet'nin bir doğa manzarası tablosuna olan benzerliğini fark ettiği için heyecana kapılmışken, kayık gezintisine çıkmış Mme. Vionnet ve Chad'e rastlar. Strether için bu raslantı "rüyadaymış gibi birden bire patlak veren keskin ve fantastik bir kriz"dir. Liddell'in dördüncü tipi "zihindeki ülkeler", Eveline'in anıları gibi bir tür içsel manzarayı anlatır. Son olarak "kaleydoskopik" beşinci tip, fiziksel dış dünyayla hayalgücünün dünyası arasındaki hızlı gidiş gelişleri anlatır. Virginia Woolf'un romanları bu tipe örnek oluşturur. Şüphesiz başka zaman/uzam tiplerine ilişkin ayrımlar yapılabilir. Burada yine sınıflandırmayla ilgili yöntemsel ilkelere gereksinim kendini gösterir.

Roland Barthes, zaman/uzamı sadece klasik (*lisible*) anlatıların bir işlevi olarak tartışmanın anlamlı olabileceğini ileri sürer. Bu düşünce bizi gerçekgibiliğe geri götürür ve zaman/uzamı olay örgüsü ve karakterle birbirine bağlar. Örneğin Flaubert'in "Un cœur simple" öyküsünde Madam Aubain'in odasında bir piyano, onun üzerinde istiflenmiş bir kaç kutu ve onların desteklediği bir barometre bulunur. Barthes'a göre barometre ayrıntısı "gereksiz" ve anlatı için lükstür. Piyano Madam Aubain'in burjuvalığını vurgular, kutular ise evinin düzensizliğini gösterir ancak barometrenin "gerçeğe", gerçekgibiliğe katkı sağlamak dışında bir işlevi yoktur. Bu nedenle anlatı bilgisinin "pahasını" arttırır, onu bir biçimde daha değerli kılar (üstelik sadece anlatıyı geciktirme anlamında değil). Bu açıklama tam olarak anlatı açısından ele alındığında oldukça anlaşılmaz görünür. Barthes'a göre anlatı kendiliğinden "kestirilebilir" özelliğe sahiptir. Anlatıda şöyle bir akıl yürütme vardır: Kahraman *X* eylemini yapar, bunun sonucu *Y* olur. "Geri kalan her şey açıklama... ya da 'benzerlik'tir". Açıkça gereksiz ayrıntıların kaynağı, antik retorik türü olan *epideictic*, yani görkem ve gösteriş söylemi, konuşmacı için hayranlık uyandıracak bir gösteriş parçası, özellikle de bu tür içinde "parlak bir kendi kendi yeterli, ayrılabilir parça örneği" olan *ecphrasis* figürüdür. *Madame Bovary*'de Barthes, Rouen kentinin salt

sözel portreleme hazzı için betimlendiğini hisseder. Bu betimlemenin varlık nedeni, olay örgüsü ve karakterlerle olan ilişkisinden bağımsız olarak, "temsilin [temsili inşa eden] kültürel kurallarıyla" açıklanabilir. İlgisiz ancak gerçekçi ayrıntıların betimlenmesi, anlatının denetimden çıkmasını engellemek için fanteziyi dizginlemeye yarar. Böylesi betimlemeler, duyuların dizginlenmemiş zekâya karşı, gerçekte yaşananların entelektüel bakımdan potansiyel olanlara karşı sergilediği bir direniştir. Burada tarihin kurmaca anlatılar üzerinde yarattığı önemli bir etkiyi görürüz. Antik düşünürler saf gerçeği, yani tarihin alanını, olası olan, gerçekgibi, gerçek görünenle, yani kurmacanın alanıyla kesin biçimde ayırmışlardı. Kurmacanın alanı her zaman toplumda yaygın olan muhtemellik fikrine dayanırdı. Geneldi ve her zaman karşıtınca el verilirdi. "Her klasik söylemin başında, muhtemel olana yönelik sarf edilen olmazsa olmaz bir büyük söz vardı: *Esto* ('Hepimiz kabul edelim ki...')".[52] Barthes, modern söylemin bu girişi ortadan kaldırdığını ve sadece "nesnel olan" gerçeği kabul ettiğini ileri sürer. Ancak böylece yeni bir tür muhtemellik, bir "kendi kendine" gerçek yaratılır. Barthes'a göre bu yeni biçem gösterileni aradan çıkarır, doğruca gösterenden göndergeye yönelir. Bu yeni gerçekgibilik bir "göndergesel yanılsamadır". Anlam, anlatılan şeyler için bir ihtiyaç değildir artık. Sadece *vardırlar*; onların anlamı budur. "Bu, kendi kendine gerçeğin kategorisidir (ve salt onun tesadüfi içeriği değildir) ve sonunda gösterilendir".

Zaman/uzamın karakterle, karakterin doğasıyla, onun kimliğinin ve karakteristik özelliklerinin niteliklerinden meydana gelen bedeniyle olan ilişkileri ve işlevleri nasıl formüle edilirse edilsin, varlık kavramının, olaydan daha az önemli olmadığı ve anlatı kuramının varlıkları ihmal edemeyeceği görülür.

---

[52] Roland Barthes, "L'Effet du réel", *Communications*, 11 (1968), s. 88. Kenneth Burke benzer sözler eder ancak betimlemeyle salt kendisi uğruna meşgul olmayı, anlatı biçiminin bir "hastalığı" olarak anar (*Counterstatement*, s. 144).

4 SÖYLEM: Anlatılmamış Öyküler

Sessizlik onun anadili oldu.
Oliver Goldsmith,
The Good-Natured Man

Her anlatı (bu kuram böyle gidiyor) bir içerik ("öykü") ve bir ifade ("söylem") düzlemine sahip yapıdadır. 2. ve 3. bölümlerde öyküyü inceledikten sonra anlatı dikotomisinin diğer yarısına dönebiliriz. İfade düzlemi anlatı ifadelerinin kümesidir. "İfade" ise herhangi bir tezahürden bağımsız ve daha soyut olarak, dile getirme biçiminin en temel bileşenidir. Yani her sanat dalında değişen dile getirmenin özüdür. Baledeki belli bir duruş, bir dizi film çekimi, bir romandaki paragraf ya da tek bir sözcük, bunların her biri tek bir anlatı ifadesini ortaya koyabilir ya da onun tezahürü olabilir. Derin anlatının (dilbilimsel yüzeyin değil) varlık (OLMAK) ya da eylem (YAPMAK) bildirmesine göre, durağan ve süreğen olmak üzere değişen, iki çeşit anlatı ifadesi olduğunu ileri sürmüştüm.

Bu dikotomiyi enlemesine kesen bir başka dikotomi vardır: İfade seyirciye doğrudan mı sunulur yoksa anlatıcı dediğimiz başka biri aracılığıyla mı? Doğrudan sunum seyircinin kulak misafiri olduğunu varsayar. Dolaylı anlatı ise anlatıcıdan seyirciye az ya da çok belirgin bir iletişim olduğunu varsayar. Bu aslında Plato'nun *mimesis* ve *diegesis* ayrımı,[1] modern kavramlarla söyleyecek olursak göstermek ve anlatmak arasındaki ayrımıdır. Anlatma olduğu sürece bir anlatan kimse, anlatıcı ses olmak zorundadır.

---

[1] Gérard Genette bu kavramları yeniden dolaşıma sokmuştur. Bkz. "Frontières du récit", *Communications*, 8 (1966).

Anlatan kimse yani aktaran kaynak, en iyi biçimde, sesi en az işitilir anlatıcıdan en çok işitilir olana kadar uzanan bir olasılıklar yelpazesi olarak tanımlanabilir. Anlatıcılığın negatif ucuna iliştirilen yaftanın ne olduğu, onun yelpaze içindeki gerçekliğinden daha önemli değildir. Ben "anlatılmamış" diyebilirim, okuyucu ise "minimal olarak anlatılmış" demeyi tercih edebilir ancak bu tür bir aktarımın varlığı sorgulanmaz.

Anlatıcının varlığı, seyircinin sergilenebilir iletişim duygusundan kaynaklanır. Birşeyler anlatıldığı hissi, bir anlatıcıyı varsayar. Bunun alternatifi ise eyleme "doğrudan tanıklık" etmektir. Elbette drama ve bale gibi sahne sanatlarında bile pür mimesis bir yanılsamadır. Ancak olası benzerliğin derecesi değişkendir. Burada asıl soru yanılsamanın nasıl elde edildiğidir. Hangi uylaşımla bir seyirci ya da okuyucu, bir tiyatro koltuğunda oturuyor ya da bir kitabın sayfalarını çeviriyor olsa da, sanki kendisinin de orada, sahnede olduğu fikrini kabul eder? Yazarlar, olayların "tam olarak okuyucunun gözü önünde geliştiği" yanılsamasını korumak için, çoğunlukla ortaya çıkabilecek ifadeleri sınırlayarak özel çaba harcarlar.

Anlatıcının sesi kavramını ("yokluğu" da dahil olmak üzere) anlamak için başlangıç olarak üç sorunu ele almak gerekir: birçok tarafın anlatıda karşılıklı etkileşimi, "bakış açısı"nın anlamı, sesle ve genel olarak eylemler sınıfının bir alt sınıfı olarak konuşma ve düşünce eylemlerinin doğasıyla olan ilişkisi. Bu başlıklar, herhangi bir anlatı söylemi tartışmasının dayandığı anlatıcının sesi analizi için gerekli bir başlangıç oluştururlar.

Gerçek Yazar, Ben Anlatıcı, Anlatıcı, Gerçek Okur, İma Edilen Okur, Muhatap

Yazar ve anlatıcının karıştırılmaması gerektiğini söylemek, edebiyat kuramında sıradan bir iş haline gelmiştir. Monroe Beardsley'in ileri sürdüğü gibi, "yazar pragmatik bir bağlam sağlamadığı ya da anlatıcıyla kendisini ilişkilendiren bir iddiada bulunmadığı sürece, bir edebi yapıtın anlatıcısı yazarla özdeşleştirilemez. Bu nedenle karakter ve anlatıcının durumu yalnızca içsel bulgularla bilinebilir".[2] Ancak uygun bağlamda bile anlatıcı yazar

[2] *Aesthetics* (New York, 1958), s. 240 içinde. Ayrıca bkz. Walker Gibson, "Authors, Speakers, Readers, Mock Readers", *College English*, 11 (1950), 265-269; ve Kathleen Tillotson, *The Tale and the Teller* (Londra, 1959).

değil, "yazar" ("sözde" anlamı veren tırnak işaretleri) ya da daha iyisi, olası birçok çeşitten biri, "yazar"-anlatıcıdır.

Buna ek olarak Wayne Booth tarafından uygun bir biçimde adlandırılmış, sergilenebilir üçüncü bir taraf söz konusudur; "ben anlatıcı" [ima edilen yazar]:

> [Gerçek yazar], yazarken sadece bir ideal, kişisel olmayan "ortalama bir insan" yaratmaz, 'kendisinin' ima edilmiş bir türevini, başkalarının yapıtlarında karşılaştığımız ben anlatıcılardan farklı bir ben anlatıcıyı da yaratır... Bu ben anlatıcıya ister 'resmi yazar', ister Kathleen Tillotson tarafından yakın zamanda canlandırılan kavramı benimseyerek, yazarın 'ikinci kendisi' diyelim, okurun bu varlıktan edineceği izlenim, yazarın en önemli etkilerinden biridir. Ancak yazar ne kadar kişisellikten uzak kalmaya çalışsa da okuyucusu kaçınılmaz olarak resmi yazarla ilgili bir izlenim geliştirecektir.[3]

Yazarın "ima edilmesi", okur tarafından anlatıdan yola çıkarak yeniden inşa edilmesi demektir. O, anlatıcı değil, anlatıdaki her şeyle birlikte anlatıcıyı da bulan, kartları kendine göre dizen, bu sözcükler ya da imgeler içinde karakterlerin başına birşeyler gelmesini sağlayan ilkedir. Anlatıcının aksine ben anlatıcı bize hiçbir şey *anlatamaz*. Onun kendi sesi, doğrudan iletişim kurabilecek araçları yoktur. Bütünün tasarımı yoluyla, tüm seslerle, kendi seçtiği, öğrenmemizi sağlayacak tüm yollarla bizi sessizce bilgilendirir. Ben anlatıcı kavramını anlamanın en iyi yolu, aynı gerçek yazarın farklı anlatılarını, farklı ben anlatıcıları varsayarak karşılaştırmaktır. Booth'un örneğinde, *Jonathan Wild*'ın ben anlatıcısı, "kamusal sorunlarla ve dünyada güce ulaşmış 'büyük adamların' kontrolsüz tutkularının etkisiyle yakından ilgili görünürken, "*Amelia*'nın ilk sayfasında bizi karşılayan" ben anlatıcı, daha çok özlü, ağırbaşlı bir hava taşır".[4] *Joseph Andrews*'da yalnızca anlatıcı değil, tasarımın tamamı, *Jonathan Wild* ya da *Amelia*'dan bütünüyle farklı bir biçimde iş görür. Henry Fielding, üç farklı ben anlatıcı modeli ortaya koyar.

Ayrım bir ölçüde "güvenilmez anlatıcı" (Booth'un uydurduğu başka bir neşeli sözcük) örneğinde kendini belli eder. Bir anlatıcıyı güvenilmez yapan şey, onun değerlerinin, ben anlatıcının değerlerinden çarpıcı bir şekilde ayrılmasıdır. Bu durumda anlatının geri kalanı ("yapıtın normu") anlatıcının sunuşuyla çatışır ve böylece anlatıcının "işin aslını" anlatma yeteneği ya da dürüstlüğü sorgula-

---

[3] Rhetoric of Fiction, s. 70-71.
[4] A.g.e., s. 72

nır hale gelir. Güvenilmez anlatıcının, ben anlatıcıyla çelişmesi gerekir, aksi halde güvenilmezliği ortaya çıkmaz.

Ben anlatıcı, anlatının normlarını ortaya koyar ancak Booth'un, bunların ahlaki olduğu kousundaki ısrarı gereksizdir. Normlar genellikle öyküyle olan ilişkilerini daha önce ele aldığımız kültürel kurallardır. Gerçek yazar, ben anlatıcısı yoluyla istediği normu ortaya sürebilir. Gerçek Céline'i ya da Montherlant'ı, *Gecenin Sonuna Yolculuk*'da ya da *Les Jeunes Filles*'de ben anlatıcının neden olduğu şeylerden ötürü suçlamak, gerçek Conrad'ı *Gizli Ajan* ya da *Batılı Gözler Altında* romanlarının ben anlatıcısının gerici eğilimlerinden sorumlu tutmaktan (ya da aynı biçimde, Dante'yi, *İlahi Komedya*'nın ben anlatıcısının katolik düşünceleri için suçlamaktan) daha anlamlı değildir. Kimse ahlaki bakımdan, oyunbaz ben anlatıcılar tarafından "baştan çıkartılamaz". Onların evrenini etik olarak değil estetik olarak kabul ederiz. "Ben anlatıcı"yı bir yapısal ilke olarak, ahlaki, politik ya da kişisel olarak takdir edebileceğimiz ya da edemeyeceğimiz belli bir tarihi figürle karıştırmak, kuramsal girişimimizi ciddi anlamda baltalayacaktır.[5]

Her zaman bir ben anlatıcı olsa da alışılagelmiş anlamda tek bir gerçek yazar olmayabilir: Anlatı bir komite tarafından (Hollywood filmleri), uzun bir zaman aralığında bambaşka insanlar tarafından (birçok halk türküsü), rastgele sayı türeten bir bilgisayar tarafından vb. biçimde yazılabilir.[6]

Ben anlatıcının karşılığı, *ima edilen okur*'dur. Bunlar odasında oturup kitap okuyan, etten kemikten insanlar değil anlatının varsaydığı seyircilerdir. Ben anlatıcı gibi, ima edilen okur da her zaman mevcuttur. Yanı sıra, nasıl bir anlatıcı var olabilir ya da olmayabilirse, onun *muhatabı* da aynı şekilde var olabilir ya da olmayabilir.[7] Yapıtın dünyası içinde bir karakter olarak somutlaşabilir: Bu örneğin, Marlow, Jim ve Kurtz'un öyküsünü açıklarken onu dinleyen birisi olabilir. Ya da varlığı hissedilse bile ona ilişkin hiç bir açık gönderme yapılmayabilir. Böyle durumlarda yazar arzuladığı okur duruşunu açık eder. Bizim de eğer

---

[5] Bu sorunla ilgili ilginç bir tartışma için bkz. Susan Suleiman, "Ideological Dissent from Works of Fiction: Toward a Rhetoric of the *Roman à thèse*", *Neophilologus* (Nisan, 1976), 162-177. Suleiman, ben anlatıcının da anlatıcı gibi güvenilmez olabileceğini, bu nedenle ideolojik olarak reddettiğimiz bir anlatıyı hayal gücüne dayanarak kabul edebileceğimizi düşünür.

[6] Christian Metz, *Film Language*, s. 20.

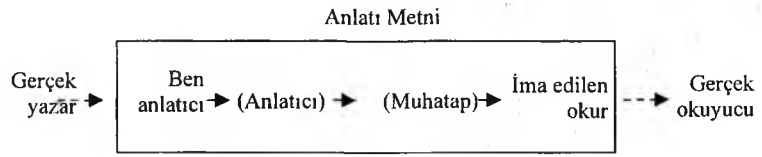
[7] Bildiğim kadarıyla muhatap kavramı ilkin Gerald Prince tarafından öne sürülmüştür, "Notes Toward a Categorization of Fictional Narratees", *Genre*, 4 (1971), 100-105. Booth'un "kabul edilen okur"u (157) benim ima edilen okur kavramımın karşılığıdır.

devam edeceksek, ona istediğini vermemiz gerekir. Muhatap karakter sadece, ben anlatıcının gerçek okura nasıl ima edilen okur olarak davranacağını, hangi *Weltanschauung*'a uyacağını gösteren bir aygıttır. Muhatap karakter, Conrad'ınki gibi ahlâki dokusu özellikle karmaşık olan, iyinin kötüden kolayca ayırt edilemediği anlatılarda ortaya çıkma eğilimindedir. Açık muhatapların olmadığı anlatılarda ima edilen okurun duruşu sadece alışılagelmiş kültürel ve ahlaki kurallardan çıkarsanabilir. Bu nedenle Hemingway'in "Katiller" öyküsü, bizim de çetenin üyeleri olduğumuzu varsaymamıza izin vermez çünkü aksi halde öykü işlemeyecektir. Elbette gerçek okur nihayetinde kendisine biçilen rolü reddebilir. İnançsızlar *Cehennem*'i ya da *Kayıp Cennet*'i okumakla birden hıristiyan olmazlar. Ancak böylesi bir itiraz, ima edilen okurluğun hayali ya da "mış gibi"liğini kabul etmenin, anlatının temel kavranışı için gerekli olmasıyla çelişmez.

Muhataplar arasında ima edilen okurlarla (anlatıya içkin taraf) gerçek okurları (dıştan gelen ve anlatıya tesadüf eden taraf) ayırt etmek, anlatıcı, ben anlatıcı ve gerçek yazarı ayırt etmek kadar gereklidir. *Tom Jones*'un anlatıcısı tarafından hitap edilen "siz" ya da "sevgili okur", artık Seymour Chatman değildir. Kurmaca sözleşmesine girmekle kendime yeni bir ben ekler, ima edilen okur olurum. Anlatıcı kendisini ben anlatıcıyla birleştirip birleştirmemek konusunda tercih yapabileceği gibi gibi gerçek okurun sağladığı, ima edilen okur da kendisini bir muhatapla birleştirebilir ya da birleştirmeyebilir. *Tom Jones*'da ya da *Tristram Shandy*'de bu ittifak epey yakındır. Öte yandan *Tehlikeli İlişkiler*'de ya da Conrad'ın *Karanlığın Yüreği*'nde arada büyük bir mesafe bulunur.

Muhatabın konumu anlatıcınınkine paraleldir. Bütünüyle tanımlanmış bir bireyden "hiç kimse"ye uzanan geniş bir yelpazede yer alabilir. Yine "yokluk" ya da "belirtilmemişlik" tırnak işaretiyle anılmıştır çünkü her öykü bir biçimde bir anlatıcı gibi dinleyici ya da okur da ima eder. Ancak yazar türlü nedenlerle bu bileşenlerden bahsetmeyebilir ve elbette kendi yoluna gidip, bunların varolmadıklarını ileri sürebilir.

Şimdi tüm anlatı-iletişim durumunun tablosunu aşağıdaki şekilde çizebiliriz:



Burada çerçeve sadece ben anlatıcı ve ima edilen okurun anlatıya içkin olduğunu, anlatıcı ve muhatabın ise isteğe bağlı olduğunu gösterir (parantezler). Gerçek yazar ve gerçek okur, elbette sonunda pratik anlamda varlıkları zorunlu olsa da anlatı sürecinin dışındadırlar.

Bu bölümde "anlatılmamış", [öykülenmemiş] biçimleri ele alarak, örtük ya da açık anlatıcılar ve muhataplarla ilgili tartışmayı sona bırakacağım.

Bakış Açısı ve Bakış Açısının Anlatı Sesiyle İlişkisi

Anlatı kuramının görevi, her kuramda olduğu gibi, alanına aktarılmış kavramların belirsizlikleriyle ve bulanıklıklarıyla uğraşmaktır. Anlatıcının sesi kavramını (onun "olmadığı" ya da minimum düzeyde varolduğu durumları da kapsayacak biçimde) anlamak için önce onu en sorunlu eleştirel kavramlardan biri olan "bakış açısı"ndan ayırmamız gerekir. Bakış açısını titiz bir tartışmada kullanmak isteyen birinin öncelikle, kavramın çok anlamlılığını engellemesi gerekir. Alışılagelen kullanımında en az üç farklı anlam ayırdedilebilir:

Düz anlam: birisinin gözünden (algılama);

Simgesel: birisinin dünya görüşünden (ideoloji, düşünsel sistem, *Weltanschauung*, vb.);

Aktarılmış: birisinin çıkarıyla ilgili bakış noktası (kişinin genel çıkarını, kazancını, refahını, iyiliğini niteler).

Aşağıdaki cümleler bu ayrımları örnekler:

John'un bakış açısıyla Coit Kulesinin tepesinden bakıldığında San Francisco körfezinin manzarası nefes kesiciydi.

John kendi bakış açısından, Nixon'un konumunun taraftarlarınca desteklense de asillikten uzak olduğunu söyledi.

Zamanında farkına varmasa da, John'un bakış açısından bu boşanma bir felaket olmuştu.

İlk cümlede, "körfezin manzarası", John'un gördüğü biçimde anlatılır; John, görüntünün oluşturduğu yarım dairenin ortasındadır. Dilerseniz buna *algısal* bakış açısı diyelim. İkincisinde, John'un gerçek dünyadaki fiziksel konumuna değil, onun eğilimlerine ve düşünme tarzına, düşünsel aygıtına ve olgularla izlenimleri nasıl süzdüğüne gönderme yapılır. Buna *düşünsel* bakış açısı diyebiliriz. Üçüncü cümlede John'un zihnine, algısal ya da düşünsel yetilerine ilişkin hiçbir göndermede bulunulmaz. Bahsedilen sonuçların farkında olmadığına göre, John gerçek ya simgesel anlamda "görmüyordur". Bu durumda

kavram "John'un ilgilendiği ölçüde" ifadesinin basit bir eşanlamlısıdır. Buna da *çıkarla ilgili* bakış açısı diyelim. Kafa karıştırıcı olan, "bakış açısının" bir tür *eyleme* (algılayan ya da kavrayan) ya da üçüncü anlamda olduğu gibi *durağan bir konuma* işaret edebilmesidir.

Metinler, her tür metin hatta sıradan konuşmalar bile bu anlamların birini ya da herhangi bir kombinasyonunu içerebilir. Bir deneyin basit bir açıklaması ya da bir kaşifin yeni bir ada üzerine yazdıkları, yalnızca yazarın edebi algılamalarını kapsayabilir ancak bunun yanı sıra yazarın *Weltanschauung*'unu ya da pratik çıkarlarını da içerebilir. Soyut konular üzerine yazılmış bir felsefi yapıt genelikle algısal bakış açısını içermez ancak pekala yazarın ideolojisiyle birlikte konu üzerindeki kişisel çıkarlarını da güzelce işleyebilir.

Anlatısal metinlere döndüğümüzde çok daha karmaşık bir durumla karşılaşırız. Çünkü anlatılarda, açıklayıcı metinler, vaazlar, politik nutuklar, vb'de olduğu gibi tek bir varlık değil iki (karakter ve anlatıcı) varlık söz konusudur (ben anlatıcıdan bahsetmeye bile gerek yok). Bunların her biri bir ya da daha fazla bakış açısı türü sergilerler. Bir karakter düz anlamıyla belli bir nesneyi ya da olayı algılayabilir; ve/ya da kendi düşünce sistemi doğrultusunda sunulabilir ya da çıkarına başvurulabilir (kendisi bu çıkarın farkında olmasa bile).[8]

"Bakış açısı" ile anlatı sesi arasındaki önemli farkı şöyle açıklayabiliriz. Bakış açısı, anlatı olaylarının ilişki içinde olduğu fiziksel yer, ideolojik konum ya da pratik yaşam-yönelimidir. Öte yandan ses, olayların ve varlıkların seyirciyle iletişim kurmak üzere aracı olarak kullandıkları konuşmaya ya da diğer açık yollara işaret eder. Bakış açısı ifade demek *değildir*. Sadece ifadeyi biçimlendiren perspektiftir. *Perspektif ve ifade aynı insanda bulunmak zorunda değildir.*[9] Birçok kombinasyon mümkündür. Sadece düz anlamlı yani

---

[8] "Bakış açısı"yla ilgili başka bir belirsizlik, Sister Kristin Morrison tarafından saptanmıştır. "James's and Lubbock's Differing Points of View", *Nineteenth-Century Fiction*, 16 (1961), 245-256. Lubbock ve takipçileri bu kavramı konuşmacının (anlatıcı) anlatı perspektifi anlamında kullanırlarken, James, bilen ya da okurun perspektifi anlamında kullanmıştır. Boris Uspensky, *Poetics of Composition* (İngilizce'ye çev.) Valentina Zavarin ve Susan Wittig (Berkeley, 1974) çalışmasının birinci bölümünde, bakış açılarının çeşitli türlerini, ana hatlarıyla benimkine benzeyen bir sınıflandırmayla ayırt eder. "Bakış açısı" için bazı alternatifler önerilmiştir: Örneğin James'in "merkezi bilinçliliği", Allen Tate'in "gözlemleme sonrası" ve Todorov'un "*görüntü*" kavramı bu alternatiflerdendir (Jean Pouillon tarafından derlenmiştir). Ancak son iki ad, kavrama ve çıkarı birbirine karıştırmaya devam etmişlerdir.

[9] Örneğin yakın zamanda yayınlanan bir makalede karakterin bakış açısıyla anlatıcının sesi karıştırıldığı için "Eveline" yanlış değerlendirilir (Clive Hart,

algısal bakış açısını düşünelim. Olaylar ve varlıklar anlatıcı tarafından kendi birinci tekil kişisi ile algılanıp anlatılabilir: "Tepeden aşağı yuvarlandığımı hissettim" ya da "Jack'in tepeden aşağı yuvarlandığını gördüm" (ilk durumda anlatıcı kahraman, ikincisinde tanıktır). Ya da bakış açısı, anlatıcı olmayan bir karaktere devredilmiş olabilir; daha sonra ayrı bir anlatıcı ses duyulabilir ("Mary, *zavallım benim*, Jack'i tepeden aşağı düşerken gördü") ya da duyulmayabilir ("Mary, Jack'i tepeden aşağı düşerken gördü"). Ya da olay, birisi gördüyse kimin gördüğü belli edilmeden (ya da görme söz konusu edilmeksizin) sunulabilir; "Jack, tepeden aşağı düştü".

"Kamera gözü", olayların nötr bir kayıt cihazı huzurunda "gerçekleşmiş" gibi yapan bir uylaşımın ("mimesis yanılsaması") adıdır. Bu tür anlatı aktarımını "kısıtlı üçüncü kişi" anlatımı olarak tanımlamak doğru olmaz çünkü bu ad anlatı sesini değil, sadece bakış açısını tanımlar. "örtük bir anlatıcı tarafından seslendirilmiş kısıtlı üçüncü kişi bakış açısını", "açık bir anlatıcı tarafından seslendirilmiş kısıtlı üçüncü kişi bakış açısından" ayırt etmek gerekir, vb.

Algılama, kavrama ve çıkarla ilgili bakış açıları, nasıl ifade edildiklerinden gayet bağımsız olarak varolurlar. "İfade"den bahsederken, sadece bir perspektif ya da duruş olarak bakış açısından, anlatı sesinin alanına, algılama, kavrama ve diğer her şeyin anlatıldığı ortama geçeriz. Böylece bakış açısı öykünün *içindeyken* (karaktere ait olduğunda), ses her zaman dışarıda, söylemle birliktedir. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nden bir örnek: "Kısa bir süre sonra kendisini sahnede, parlak ışıkların ve soluk dekorun tam ortasında buldu". Burada algısal bakış açısı Stephen'a aittir ancak ses, anlatıcınındır. Karakterlerin algılarının dile getirilmesine

---

"Eveline", *James Joyce's Dubliners: Critical Essays*, Londra, 1969, s. 51 içinde). Yazar Eveline'in sığ ve sevme yeteneği olmayan biri olduğunu ileri sürer (ki bu doğru olabilir). Ancak argümanını kuşkulu bir kanıtla destekler: "Eveline, Frank'le olan arkadaşlığını fazla dramatize eder, ona göre bu bir 'ilişki', Frank ise onun 'sevgili'sidir. Kendisini beyaz roman kavramlarıyla, 'tarifsiz' derecede usanmış olarak düşünür. Ancak en belirgini, ayrılmak üzere verdiği kararı yeniden ileri sürdüğü pasajın dilindeki güçlü yanlışlık belirtisidir: 'Annesinin yaşamının acıklı hayaliyle düşüncelere daldığında, bu hayalin etkisini can evinde hissetti...' Dublin, Eveline'in duygularını öylesine felç etmişti ki, kız sevmekten aciz kalmış, kendisini ve durumunu yalnızca bir dizi ucuz klişe yoluyla düşünebilir hale gelmişti". Burada kuşkusuz itiraz edilebilir sözcükler Eveline'in değil, anlatıcınındır. Ucuz klişelerle beyaz roman duygusallığının parodisini yapan anlatıcının kendisidir (tıpkı *Ulysses*'in "Nausicaa" bölümünde anlatıcının yaptığı gibi). Eveline elbette aşırı duygusallığa kapılmış olabilir ancak "düşüncelere dalmak", "acıklı hayal", "can evinde hissetmek" onun sözleri değildir.

gerek yoktur. Stephen "parlak ışıklar ve soluk dekor" *sözcüklerini* kendi kendine söylemez; bu sözcükler anlatıcınındır. Bu, anlatıcının anlatımıdır. Ancak "'Bir parça ürperdi ve sanki yukarıdan uzanan güçlü bir el saçlarından tutup çekiyormuş gibi, onun sandalyeden yavaşça doğrulduğunu fark ettim'" (*Lord Jim*) örneğinde sadece ses değil, algısal bakış açısı da Jim'in değil, anlatıcının yani Marlow'undur. "Şimdi de tabuta koyun. Buraya bizden önce geldi. Ölümü de bizden önce olsun. At, tepesinde tüy sorgucu, kafasını çevirip bakıyor. Boş bakışlar: Boynunu sıkan yaka bir damara falan baskı yapıyor. Buraya her gün ne taşıdıklarını biliyorlar mı?" ("Hades", *Ulysses*). Burada algısal bakış açısı ve sözcükler Leopold Bloom'a ait olsa da anlatıcı o değildir. Bir muhataba birşey anlatmaz. Elbette kendi kendine bile konuşmaz: uylaşım, Leopold Blooom'un doğrudan tabutu ve yaşlı beygiri algıladığını başka da birşey yapmadığını iddia eder. Bir anlatıcı *yoktur*.

Tüm bu örneklerde algılayan karakterdir. Öykü dünyasında dışa yöneltilen onun duyumlarıdır. Ancak ilk iki örnekte olduğu gibi, bu algılama anlatıldığında, bağımsız bir bakış açısına sahip başka bir "görme" eyleminin varsayılması gerekir. Bu bakış açısı, karakterin zihninin içindekilere bakan (kaçınılmaz metaforlar) ve eriştiği içeriği *kendi* bakış açısından aktaran anlatıcıya aittir. Bu tür bir bakış açısına "algısal" denebilir mi? Bu sözcük kulağa tuhaf geliyor. Öyle olması da çok doğaldır. Karakterin, yapıtın dünyası içinde (Genette, "*homodiegetic* olarak" derdi) tam anlamıyla birşeyler algıladığını söylemek anlamlıdır. Ancak anlatıcının kendi perspektifinden aktardıkları her zaman öykünün dışındadır (*heterodiegetic*), yalnızca geriye yöenlik olsa bile, bu zamansal bir mesafeye işaret eder. Genellikle anlatıcı, bir karakter olarak daha önce deneyimlediği algılamalarına dönüp bakmaktadır. Ancak geriye dönüş bir algılama değil, düşüncedir. Tamamen dışsal anlatıcı çok daha saf bir düşünsel bakış sunar çünkü yapıtın dünyasında hiç *bulunmamıştır*: söylem zamanı, öykü zamanının sonrasında yer alan bir uzantısı değildir. Bir karakter gibi doğrudan ya da *diegetic* anlamda "algılamamıştır". Dar anlamıyla konuşacak olursak, bahsettiğimiz diğer dünyada hiçbir şey "görmemiştir".

Bu nedenle "bakış" ve "görmek" gibi kavramların kullanılışı tehlikeli derecede metaforik olabilir. Meseleleri bazı kültürel ya da psikolojik eğilimlerimiz doğrultusunda "görürüz"; buradaki mekanizma, örneğin kedileri ya da otomobilleri görmemize olanak veren mekanizmadan bütünüyle farklıdır. Çeşitli önyargıların bütünüyle fizyolojik görüşümüzü de etkilediği doğru olsa da (insanlar zorunlu kişisel

nedenlerden ötürü tam anlamıyla burunlarının dibindekileri bile görmeyebilirler), algılamalar ve düşünceler arasında önemli bir farklılık saklı kalır. Ayrıca, anlatıcınınki öyküye dair ikinci dereceden ya da *heterodiegetic* kavramsallaştırmayken, öykü içindeki karakterin düşünceleri birinci dereceden kavramsallaştırmadır. Bu ayrımlar en iyi biçimde, anlatıcının karakterinkinden bütünüyle farklı bir eğilimler dizisi içinde iş gördüğü, yani anlatıcıyla karakterin çatıştığı durumlarda ortaya çıkar. Böyle bir durumda anlatıcının düşünsel bakış açısı (anlatıcının güvenilmez olduğu durumların dışında), karakterinkine ağır basma eğilimindedir. Yine de karakterin düşünsel bakış açısı ilgi odağında kalmaya devam eder. Örneğin Conrad'ın *Gizli Ajan*'ında anlatıcı açıkça Verloc'a karşı soğuktur. Daha açık biçimde dile getirmek gerekirse, karakterin bakış açısı, anlatıcının onu aktarma biçimiyle baltalanmıştır. Verloc'un ideolojisi (öyleymiş gibi) uyuşukluk kokar; anlatıcı onu bu şekilde nitelemek için sözcükleri dikkatlice seçer: Örneğin Verloc sadece yatakta kalmaz, içinde "yuvarlanır". Ancak anlatıcı (Conrad'ın tüm anlatıcıları gibi) canlı ve güçlü performansın tarafındadır. Bunun gibi anlatıcı bize Verloc'un "dış görünümü hakkında hiçbir biçimde estetik endişe" duymadığını anlatır. Anlatıcının düşünsel bakış açısı örtük olarak Verloc'un fiziksel dağınıklığının azarlanmayı hak ettiğini, açıkça politik sahtekarlık ve ahlaki tembelliği çağrıştırdığını dile getirir. Verloc'un ve anlatıcının, kadın psikolojisine yönelik eğilimleri arasındaki farkı da ele alabiliriz. Verloc'un Mr. Vladimir'le hiç de hoş olmayan karşılaşması, onu büyük bir öfke içinde eve getirir. Karısının, ölümünden kendisinin sorumlu olduğu kardeşi için yas tuttuğunu unutarak, kendisini teselli etmediği için hayalkırıklığına uğrar. Yine de hızlı bir biçimde "pek az söz eden bir kadın" olduğunu farkeder. Ancak Verloc'un kızla ilişkisi üzerinde düşünceleri yani kendi düşünsel bakış açısı, anlatıcının üstün gelen ifadesinde alıntılanır: "[Winnie'nin] birbirlerine olan derin güveni ifade etmekteki çekingenliği, aynı zamanda ilişkilerine bir ölçüde belirsizlik getiriyordu"."Birbirlerine olan derin güven", sözel biçeminin bu kadar zarif olmadığını bildiğimiz Verloc'un değil anlatıcının ifadesi olsa da, bu duygular sadece Verloc'a ait olabilir. Elbette onun halinden duyduğu hoşnutluk intihara yol açacaktır.

Karakterin bakış açısıyla anlatıcının bunu ifade etmesi arasındaki uyumsuzluğun ironik bir zıtlık içermesine gerek yoktur. Anlatıcı, karakterin dile getiremediğini tarafsız olarak hatta belli bir sempatiyle (gençlik, eğitim ya da zeka eksikliğiyle ilgili gerekçelerle) söze dökebilir. Örneğin James'in *What Maisie Knew* romanının bütün yapısı bu ilke üzerine kuruludur. Maisie'nin annesini gelecek sefer

ne zaman ziyaret edeceği konusundaki şüpheleri şu şekilde ifade edilir: "Bunula birlikte annemin çatısı çocuk için uzak bir olasılık olarak görünmeye başladı..." Bu ifadeler elbette Maisie'nin dağarcığından gelmez. Yine de, hassas küçük bir kızın, anlatıcının zarif sözlerine uyabilecek bu tür duyguları olabileceği için bu ifadeleri kabul ederiz. Yani çok daha çocuksu sözlere tercüme edebiliriz ("Bir daha ne zaman anneme gideceğimi bilmiyorum"). Bu söyleyiş ancak "güzel konuşan anlatıcı" uylaşımıyla kabul görebilir.

Birisinin çıkarını ifade eden "bakış açısı", simgesel bir "görme" bile söz konusu olmadığı için, çok daha radikal olarak mesafelidir. Özne, olayların kendi çıkarlarına (zenginlik, başarı, mutluluk) uygun mu yoksa onlara karşı mı geliştiği konusunda bütünüyle bilgisiz olabilir. Çıkarla ilgili bakış açısının tanımlanması, karakterin algısal ve düşünsel bakış açısının net olarak belirlenmesinin ardından yapılabilir. Bir kez algısal ve düşünsel bakış açısı oturtulduğunda, karakterin çıkarlarını, o bazı şeylerden haberdar olmasa da eylemsizlik süreciyle tanımlamaya devam edebiliriz. *The Ambassadors*'da anlatıcı Maria Gostrey'in "sevgili ölümlülerini sınıflandırma" yeteneğinden bahseder: "Strether'in aksine, bu konuda iyi donanımlıydı, Strether bu konuda aralarındaki karşıtlığın farkında olsaydı, teklifte bulunmaktan çekinebilirdi". Anlatıcı bizi Maria'nın karakterinin, Strether'in bilmediği yönleri konusunda bilgilendirir. Yine de bu ifadenin Strether'in "bakış açısıyla" dile getirildiğini söylemek doğru olur. Maria'nın karakteristik özellikleri yalnızca Strether'le ilgili olarak (o bunların farkında olmasa da) anlam ifade eder.

Karakterin bilinci, onun bakış açısının standart giriş kapısıdır. Onunla özdeşleşmenin en yaygın ve hızlı yolu budur. Karakterin düşüncelerini öğrenmek, sıkı bir bağlantıyı temin eder. Düşünceler, bilerek kendini aldatma durumları dışında samimi ve doğrudur. Anlatıcının aksine, yalnızca karakterler kendilerine karşı "güvenilmez" olabilirler.

Aynı zamanda çıkarla ilgili bakış açısı gayet bağımsız olarak kurulabilir. Bakış açısı, düşüncelerine ilişkin hiçbir gönderme olmasa da, bir şekilde "izlenen" bir karakterde bulunabilir. İlk sahnede Jack ve Peter var diyelim. İkincisinde Jack ve Mary, üçüncü sahnede ise Jack ve Joseph; bu durumda sürekli olarak sahnede yer aldığı için Jack'le özdeşleşiriz. Bu durumun bizim Jack'i herhangi bir anlamda umursayıp umursamamızla hiçbir ilgisi yoktur.

Çıkarla ilgili bakış açısı fikri bir dış anlatıcıya pek anlamlı bir biçimde uygulanmaz. Dış anlatıcının tek derdi anlatmaktır. Sadece aynı zamanda karakter olan anlatıcıların başka dertleri olabilir. Böyle durumlarda anlatıcı, anlatıyı savunma, kefaret, ussallaştırma, suçlama vb. aracı olarak kullanabilir. Bir öykü anlatmanın yüzlerce gerekçesi vardır ancak bu gerekçeler, kişiliği, hatta varlığı olmayan ben anlatıcılara değil, anlatıcılara aittir. Ben anlatıcıların, anlatının kendisini inşa etmek gibi bütünüyle kuramsal bir motivasyonun dışında hiçbir güdüleri yoktur. Anlatıcının çıkarları ise fazla vurgulanmış olabilir ki bu durumlarda onun güvenilmez olduğu düşüncesine varırız.

Farklı bakış açıları genellikle bir araya gelir ancak önemli ve ilginç durumlarda bu geçerli olmaz. *Büyük Beklentiler*'de olduğu gibi "otobiyografik" ya da birinci kişi anlatımı ele alalım. Anlatıcı olarak kahraman, olayları kendi gençliğinin algısal bakış açısından aktarır. Öte yandan ideolojisinin yaşlılık dönemine ait olduğu görülür. Anlatıcı, daha yaşlı ve edindiği deneyimlerden ötürü daha bilgedir. Başka anlatılarda ideoloji değişmeyebilir; anlatıcı büyük ölçüde kendi gençliğinde nitelenen aynı karakteristik özellikleri sergileyebilir. Kahramandan farklı bir insan olduğu durumlarda anlatıcı, yargıladığı kahramanın eylemlerine karşı kendi ideolojisini sunabilir. Bu durum ya *Tom Jones*'da olduğu gibi açıkça ya da *The Ambassadors*'da olduğu gibi örtük ve dolaylı olarak gerçekleşebilir. Anlatıcı, kuş bakışı bir manzarayı, kimsenin olmadığı bir sahneyi ya da karakterin fark *etmediği* birşeyi betimlerken, hiçbir karakter için mümkün olamayacak bir algısal bakış açısını devreye sokabilir.

Sinemada Bakış Açısı

Filmler, bir değil iki eşzamanlı bilgi kanalına sahip oldukları için (görüntü kuşağı ve ses kuşağı; üstelik ses kuşağında sadece konuşma sesleri değil, müzik ve gürültü de yer alır) anlatıyı, bakış açısını yönlendirmeye yarayan yeni ve ilginç olanaklarla donatır. Bu kanallar birbirinden bağımsız olarak kullanılabileceği gibi (siyah ekran üzerinde ses kuşağı ya da bütünüyle sessiz görüntüler), türlü yollarla bir araya getirilebilirler. Ses tamamen senkronize edilebilir; dudak hareketleri, konuşanın sözleriyle örtüşür ya da eşlemesiz olabilir: kimsenin dudağı kıpırdamasa da bir ses duyarız. Bu durumda, dile getirilmemiş düşünceleri vb dinlediğimize ilişkin bir uylaşım söz konusudur. Üst ses ve ses bindirmenin eşzamanlı kullanımıyla, durum daha da karışık hale getirilebilir. Hatta Robert Bresson'un *Le Journal d'un curé de campagne* [*Bir Köy Papazının*

Günlüğü] filminde olduğu gibi aynı ses de kullanılabilir. Filmde üst ses papazın tam kendi rolünü izlemekte olduğumuz eylem hakkında günlüğünde yaptığı yorumu sunar.

En basit film durumu, "Katiller"deki gibi, "orada" ne olduğunun görsel bir kaydını sunmakla yetinir. Böyle bir örnekte kamera hareket etse de tek bir konumdan çekim yapmalıdır. Bu konum herhangi bir karakterin algısal bakış açısıyla örtüşmemelidir. Bütün film tamamen görsel bir nesnellik içinde gözümüzün önünden geçmelidir. Kamera hiçbir biçimde herhangi bir karakterle özdeşleşmemelidir. Karakter için hissettiğimiz özdeşleşme tamamen tematik empatiden kaynaklanmalı ya da belki de onun herkesten daha fazla kamera önünde kaldığı gerçeğine dayanmalıdır.

Ancak eğer yönetmen bir karakterin bakış açısını vurgulamak isterse, önünde iki seçenek bulur. Aktör çerçeveye, onunla olan bağımızı artıracak şekilde yerleştirilebilir. Örneğin sırtı ya da profili, perdenin en kenarında görünebilir. Karakter geriye bakarken biz de onla birlikte bakarız. Diğer uylaşım (ya da "montaj") basit bir uyum kesmesi kullanır. Eğer ilk çekimde karakter çerçeve dışında, sağa, sola, ileriye ya da geriye bakıyorsa, bir kesmeyle onun bakışına konu alanın çekimine geçeriz. Böylece aslında karakterin kendi algısal bakış açısından bu sahneye baktığını varsayarız. Biz de aynı sahneyi onunla birlikte görürüz (bu durumun tam tersinde, birşeyi önce biz görürüz, ikinci kesme karakterin bizim gördüğümüz şeye baktığını gösterir).

Her şeye rağmen bizim nesneleri karakterlerden ayrı olarak, onlarla birlikte ya da onun aracılığıyla görüp görmediğimiz her zaman açık değildir. Sadece karakterle algısal bir paylaşımdan emin olabiliriz. *Yurttaş Kane*'de gazeteci Thompson, banker Thatcher'ın anılarından "Rosebud"ın sırrını bulmaya çalışır. Kamera alçalan heykele odaklanır ve WALTER PARKS THATCHER yazısına doğru kayar. Kürator Bertha kameraya "Thatcher Memorial Kitaplığının yöneticileri bana şöyle sordular..." derken, kamera geri çekilir ve arka planda Thompson'u ve masasında oturan Bertha'yı göz önüne getirir. Bağlam içinde seyirci bu gösterişli ve zengin kendini yüceltme biçimi karşısında korkuyla karışık saygı, keyif ve hafif bir bunaltı hisseder. Heykele bakan Thompson'u göstermek üzere geri çekilen kameranın hareketi, onun da aynı duyguyu hissettiğini ortaya koyar. Elbette bu bir çıkarımdır. Thompson'u da tıpkı heykeli gördüğümüz gibi görürüz. Ancak heykeli onunla birlikte görürüz; onun algısal bakış açısı sahneye egemendir. Bu tuhaf fenomene, yani bir karakterin, bakışımı-

zın hem nesnesi hem de yönlendiricisi olması durumuna görsel anlatı sanatlarında sıkça rastlanır. Sözel anlatıda, anlatıcının yer aldığı bir sahneyi normal olarak onun gözlerinden gözlemlemediğimiz için bu durum çok daha nadirdir. [Karakter], anlatıcının çizdiği resimdeki algısal bir nesne olarak, aynı zamanda algısal bir özne olamaz. "The Pit and the Pendulum" ya da "The Tell-Tale Heart"da olduğu gibi karakterle anlatıcı aynı kişi olsalar da, anlatan taraf, karakter olarak diğer tarafın durumunu olaydan sonra ve özne olarak değil nesne olarak aktarır. Söylem anlatısının zamanıyla öykü olaylarının zamanı arasındaki fark önemlidir. Çoğu birinci kişi anlatımı geriye dönüktür.

Ancak eğer isterse, yönetmen kamerasının merceğini karakterin yanı başına değil içine, tam olarak gözlerinin ardına yerleştirerek, bakışımızı tamamen karakterin bakışıyla özdeşleştirebilir. Öznel kamera denilen bu teknik bir çok filmde yer yer kullanılır ancak bu tekniğin sürekli olarak kullanıldığını bildiğim tek bir örnek vardır, *The Lady in the Lake*. Filmde kahramanı canlandıran aktör kamerayı göğsüne bağlanmış halde taşımıştır. Film, bakış açısını belli yollarla sınırlandırır. Örneğin karakter aynaya bakmadığı sürece bir an için bile görünmez; yalnızca zaman zaman uzuvları çerçevenin kenarlarında (elbette oldukça çarpıtılmış olarak) görünür; onunla konuşan diğer karakterler doğrudan kameraya bakarlar ve ona yaklaşan nesneler, örneğin yumruklar merceği bloke ederler.

Kamera, herhangi bir yöne hızla ya da yumuşak bir biçimde hareket edebildiği için, bakış açısını kolaylıkla değiştirebilir. Bakış açısındaki değişim, basit bir kesmeyle, kameranın görsel bir *glissando* [kayma] içinde kaydırma ya da pan [çevrinme] hareketiyle sağlanabilir. *La Dolce Vita* filminde bununla ilgili klasik bir örnek yer alır. Kahramanımız Marcello, arkadaşı Steiner'in dairesine gider. Biz sadece açılan kapıyı görürüz. Sonra Steiner'in karısı doğruca kameraya bakar, böylece çekimin öznel olduğunu, algısal bakış açısının Marcello'ya ait olduğunu, onun gözlerinden gördüğümüzü anlarız. Odaya getiririliriz, Marcello, kendisi de kameraya bakan Steiner tarafından karşılanır ancak daha sonra Steiner gözlerini sağa çevirir ve kamera zarif ve kusursuz yumuşaklıkta bir hareketle sola doğru pan yaparak Marcello'yu çerçevenin solunda gösterir. Burada öznel çekimden nesnel çekime doğru bir geçiş olmuştur ve bundan sonra Marcello partide bütünüyle görünür kalır. Bakış açısını değiştiren buna benzer kaymalar bazen modernist sözlü anlatılarda, örneğin *Mrs. Dalloway*'de meydana gelir. Algılama bazen tek bir cümlenin sınırları içinde bile bir karakterden diğerine ya da anlatıcının anlattıklarına kayabilir.

Anlatıcıların ve Karakterlerin Söz Edimleri

Sonraki iki bölümün ana başlıklarına yani anlatıcı aracılığıyla ya da anlatıcının aracılığı olmaksızın öykü aktarımına geçmeden önce son bir konuya değinelim. İlkin konuşma, düşünme ve genel olarak fiziksel eylem açıklamalarının doğası üzerinde duralım. Çünkü bunlar seyircinin, konuşanın, düşünenin ya da hareket edenin anlatıcı mı yoksa karakter mi olduğuna karar verebilmesine yarayan yegane gereçlerdir.

Yakın zamanda felsefede gelişen bir alan olarak "söz edimi" kuramı, böylesi ayrımlar için uygun bir temel sağlar. Söz edimi, katı anlamıya dilbilimiyle ilgili değildir. Bir dildeki cümlelerin gramer bileşimleriyle değil, konuşmacıların gerçek eylemleri anlamında iletişim durumundaki rolleriyle ilgilenir. İngiliz filozof John Austin'e[10] borçlu olduğumuz bu kuram, kabaca cümlelerin yapmayı amaçladıklarının (Austin "edimsel" olarak adlandırır) salt gramer ya da "deyimsel" boyutundan, yaptıklarının, aslında yapmış olduklarından, dinleyici üzerindeki etkilerinden ya da "etkisel" boyutundan kesin biçimde ayrılması gerektiğini ileri sürer. Buna göre bir konuşmacı İngilizce'de (ya da herhangi bir doğal dilde) bir cümleyi dile getirdiğinde, en az iki, muhtemelen üç ayrı şey yapar: (1) O cümleyi kurar yani onu İngilizce gramerinin kurallarına göre biçimlendirir (cümleyi "söyler"), (2) Cümleyi söyleme *sırasında*, dilbilimsel olmayan yollarla da ortaya konulabilecek oldukça farklı bir eylem sergiler ("edimde" bulunur). Örneğin eğer "Suya atla!" derse, (1) "Suya atla" sözünü, emir kipi yapılarıyla ilişkili vb standart İngilizce kuralları uyarınca oluşturmuş olur. Aynı zamanda (2) *emretme* edimi sergiler ki bu eylem havuzun kenarında atlama hareketleri yaparak da anlatılabilir. Eğer edim amacını gerçekleştirirse, eğer muhatabının havuza atlamasını sağlayabilirse, (3) *ikna etme* etkisini elde etmiş olur.

Tek bir edim, geniş bir çeşitlilikte deyim ve etkileri içerebilir. Aşağıda *öngörmek* edimsel eylemi için betimleyici bir tablo verilmiştir.[11]

---

[10] John Austin, *How to Do Things with Words* (New York, 1962).

[11] William Alston, *Philosophy of Language* (Englewood Cliffs, N.J., 1964), s.25'de bunu bir dizi edimsel eylemden biri olarak önerir. Diğer eylemler arasında bildirmek, duyurmak, kabul etmek, görüş belirtmek, istemek, paylamak, rica etmek, önermek, emretmek, teklif etmek, ifade etmek, tebrik etmek, söz vermek, teşekkür etmek ve yüreklendirmek bulunur.

Deyim	Edim	Olası Etkiler
"John mutlaka delirecek". "John'un sonunda çıldıracağı muhtemel". "John'un deliliği herhalde kendini gösterecek". "John keçileri kaçırıyor". vb.	öngörü	öğretme ikna kandırma kızdırma korkutma eğlendirme vb.

Tabloda görüldüğü üzere, *öngörmek* gibi verili herhangi bir edim, farklı sözdizimsel ve anlamsal ögeler kullanılarak bir dizi deyimden herhangi biriyle ifade edilebilir. Böylece muhatabında bağlamına göre (hiçbir efekt içermeksizin) çok çeşitli etkilere yol açabilir.

Söz edimi kuramı, anlatı seyircisinin karşısında anlatıcının dilini, karakterlerin birbirlerinin karşısındaki dillerinden ayırmaya yarayan kullanışlı bir gereç sağlar. *Karamazof Kardeşler*'in ilk üç cümlesini ele alalım:

> Aleksey Fyodoroviç Karamazof, onüç yıl önceki hüzünlü ve feci ölümü sayesinde çevremizde hala hatırlanan, zamanında bölgemizde herkesin bildiği toprak ağası Fedor Pavloviç Karamazof'un üçüncü oğluydu. Babasının ölümünü yeri geldiği zaman anlatacağım. Şimdilik, hayatı boyunca çiftliğinde hemen hemen hiç oturmamış olsa da "toprak ağası" olarak andığımız bu adamın sadece ilginç bir tip olduğunu söylemekle yetineceğim. Yine de oldukça sık rastlanan yalnız rezil ve ahlaksız değil üstelik kafasız, fakat kendi dünyevi işlerini gayet iyi beceren kafasız tiplerdendi. Başka işlere de aklı ermiyordu galiba.

Paragrafta farklı sözdizimlerinin kullanılmasına karşın aşağıdaki kimlik tanımlama edimleri yer alır:

> Aleksey Fyodoroviç Karamazof adında bir adam vardı.
> Fedor Pavloviç Karamazof adında bir adam vardı.
> Aleksey, Fedor'un üçüncü oğluydu.
> Fedor toprak ağasıydı.

Sözcüğün mantıksal anlamıyla bu önermeler "a"nın "b" olduğunu, "a" ve "b"nin varlık olduklarını tanımlar. Diğer varoluş ifadeleri edimsel *betimlemelerdir* (ya da *nitelemelerdir*). Yani yüklemin bir niteliği, özne olarak bir varlığa atfedilir:

> İlginç bir tipti.

Rezil ve ahlaksız, üstelik kafasız biriydi.

Sözdizimlerine bakarak süreğen ifadeler olduklarını düşündüren belli başka ifadeler de aslında betimlemelerdir:

Zamanında bölgemizde herkes Fedor'u bilirdi.
Fedor çevremizde hala hatırlanır.

Söz edimi kuramı bize kökten anlatı birimlerini, yani ne yüzeyde ne de altta yatan derin yapılarda cümlelerle bir tutulamayacak olan öykü ifadelerini anlamakta yardımcı olur. Burada "bilinme" ve "hatırlanma" ögeleri, Fedor'a atfedilmiş belirgin nitelikler ya da karakteristik özellikler olarak iş görür. Anlatı için önemli olan "bizim" onu bilmemiz ya da hatırlamamız değil onun bilinmesi ve hatırlanmasıdır. Yüzey nitelikleri, "bilinmek" ve "hatırlanmak" fiilleri, anlatı ifadesi içinde karakteristik özelliklere tercüme edilirler. "Onu 'toprak ağası' olarak anardık" ve "Hayatı boyunca çiftliğinde hemen hemen hiç oturmamıştı" ifadeleri, anlatı için benzer biçimde "kılık değiştirmişlerdir". Öykü için önemli nokta, onu "bizim" "toprak ağası" olarak anmamız değil, onun genelikle öyle anılmasıdır çünkü bu onun niteliklerinden biridir. Cümle, cümle olmaklığıyla bir olay için biçimlendirilir. Bu da onun deyimsel boyutudur. Ancak edimsel olarak aynı cümle betimleyici görevini görür.

Öte yandan "hüzünlü ve feci ölümü sayesinde," ifadesi betimleyici olarak iş görmez. Bu daha çok Fedor'un ölümü olayını bildiren bir söz edimidir. Saf anlatı ifadesi, *Hüzünlü ve feci bir biçimde öldü* gibi birşey olmalıdır (Elbette Dostoyevski'nin bu yapıtını yeniden yazmaya cüret etmiyorum. Yaptığım sadece bu cümlelerin anlatı itkisini vurgulamaktır).

Bu pasajdaki diğer söz edimleri *genelleştirir* ya da *fikir belirtir*. Örneğin "yine de oldukça sık rastlanan" ve "...kafasız tiplerdendi" ifadelerinin ikincisi diyelim "Bazı kafasız insanlar vardır ki..." gibi kimlik tanımlama biçimini almış görünebilir. Ancak örneğin "Fedor Pavloviç Karamazof adında bir adam vardı" gibi açık seçik yapılmış bir kimlik tanımlamasından, önemli ölçüde farklıdır. Gerçek bir tanımlama her zaman öykünün ayrılmaz bir parçasıdır ve okur tarafından sorgulanamaz çünkü onu sorgulamak anlatının ilerlemesini engellemek, öykü malzemesini reddetmek demektir. Uylaşım gereği, yazarın tüm bu gerekli varlıkları ve eylemleri anlatısına yerleştirmeye hakkı olsa da anlatıcının düşüncelerini taşıyan ifadelerin böyle bir garantisi yoktur. Anlatıcının düşünceleri, gerçek dünyadaki görüşleri-

ne ilişkindir, öykünün iç dünyasına değil. Okur, öykü dünyasının gerekliliklerinden uzaklaşıldığını hemen anlayabilir.[12] Anlatıcı kafasız ama bir yandan da kendi dünya işlerini gayet iyi becerebilen (şimdiki zaman kullanımına dikkat) insanlar olduğunu ve böylelerine oldukça sık rastlandığını söylerken, muhtemelen 19. yy Rusya'sının gerçek dünyasına göndermede bulunmaktadır. Dış dünyaya dayandığına göre *fikir belirtmek*, dar anlamıyla söz edimi anlamında açık bir doğruluk iddiası ortaya koyar. Anlatıcının bağımsız zeminde haklı olup olmadığını sorgulamak gayet makuldür. Ancak Fedor Pavloviç Karamazof diye bir adamın gerçekten varolup olmadığını sormak anlamlı değildir. 19. yüzyılda Rus kişilik tipleri üzerine yapılmış istatistiksel bir araştırma, mantıksal bir olasılıktır ancak kimse Fedor'un gerçekten varolduğunu ileri sürmediğine göre, onun ahlaksız biri olup olmadığına karar vermek mümkün değildir (5. bölümde, "yorumlama" konusunu işlerken bu soruna geri döneceğiz).

Karakterlerin söz edimleri mantıksal olarak anlatıcılarınkinden farklıdır. Bir karakter asıl öykü içinde bir öykü anlatırken bile, ana söylemden çok karakterin söz edimleri öykü içinde varolmaya devam eder. Karakterin diğer eylemleri gibi söz edimleri de muhatap ya da ima edilen okurla değil, doğrudan başka karakterlerle etkileşime geçer. Bu nedenle anlatıcıya kıyasla karaktere açık daha geniş bir edim alanı vardır. Clarissa Harlowe "Size daha önce yazamadığım için bağışlayın" diye yazarken belirtilmek istenen edim *özür dilemek*'tir. Clarissa'nın annesi "Eşinizin kibarlığı konusunda uyarılarımı yinelemeden edemeyeceğim" diye cevapladığında, bir *uyarı* vardır vb. Elbette anlatıcı özür dileyebilir ya da uyarıda bulunabilir (Fielding'in ve diğer yazarların anlatıcıları bunu sıklıkla yaparlar da) ancak bu sadece ve ister istemez muhatapla anlatısal karşılaşmalarında söz konusu olabilir. Sadece anlatının kendisi hakkında özür dileyebilir ya da uyarıda bulunabilirler. *Tom Jones*'un ikinci kitabında anlatıcı *niyetlenme* söz edimini sergiler ancak buradaki niyet açıkça anlatıyla ilgilidir: "Yapıtımızı yaşam, hatta moda olduğu üzere yaşam için bir apoloji değil de tarih olarak yeterince uygun bir biçimde adlandırmamıza karşın, dertli ve verimli tarihçileri taklit etmektense ülkelerin devrimlerini açıkça dile getiren yazarların yöntemini izlemeye niyetlendik". Açıkçası

[12] "Düşünce belirtmek", Barthes'ın "göndergesel", "kültürel" ya da "atasözü" kodlarının bir örneğidir (*S/Z*, çev. Richard Miller, s. 20). Bu eylemin "göndergesel" olmasının nedeni, söylemin dışarıya, gerçek dünyaya, bir tür bilimsel ya da ahlaki otoriteye göndermede bulunmasına izin vermesidir.

niyetlenmek ve buna benzer diğer söz edimleri bir anlatıcının asıl söz edimine yani *anlatma*'ya yardımcı roldedirler. Oysa bir karakter, anlatıcı olmadığı yani öyküyü terk edip ikinci bir söyleme girmediği sürece, *anlatmak* onun asıl işlevi olamaz.

Karakterler dili tartışmak, sevişmek, iş yapmak, övmek, uzun uzadıya düşünmek, söz vermek, sorumluluk almak, yalan söylemek vb için ve her zaman öykü dünyasının sınırları içinde kullanırlar.[13]

Anlatı söyleminin tarafları, bakış açısının anlamı, edimsel eylemler olarak konuşma ve düşüncenin doğası gibi başlangıç için gerekli alanları inceledikten sonra anlatıcılığın aşamalarında ilerlemek üzere, anlatıcının sözel tezahürlerine geçebiliriz. Bu noktada asıl ilgi alanımızın sabit janrlar yani türler değil, çeşitli biçimlerde biraraya gelebilen söylem *nitelikleri* olduğunu hatırlamalıyız (gerçi nitelikleri yalıttıktan sonra niteliklerin bileşimi olarak türleri kabaca sınıflandırmak mümkün olabilir). Söylem niteliği demekle anlatı söyleminin tek bir özelliğini, sözgelimi anlatıcının birinci tekil kişi zamiriyle kendisine yaptığı göndermeyi ya da zaman özetinin kullanılıp kullanılmamasını kastediyorum. Söylem biçemleri arasındaki çeşitlilik, bağımsız niteliklerin karışımı anlamında ele alınabilir. Anlatı kuramı kategorilere fazlasıyla güvendiği için zarar görmüştür. Öyle ki bazen anlatıların tam söylemsel karmaşıklıkları sırf kategorilere "uymadıkları" için atlandığı olmuştur.

"Anlatılmamış" Temsilin Genel İlkeleri

Anlatıcı varlığının zıt kutbunda karakterlerin davranışlarının el değmemiş belgeleri gibi iş gören anlatılar tarafından temsil edilen "pür mimesis" yer alır. Öte yandan pür diegesisin pozitif kutbunda anlatıcı kendi özel sesiyle konuşur, "ben" zamirini ya da benzerini kullanır, genel ya da ahlaki gözlemler yapıp yorumlarda bulunur vb.

Dolaysız ya da en alt düzeyde dolaylanmış anlatı kayıtları, karakterlerin konuşmaları ya da dile getirilmiş düşüncelerinden öte birşey değildir. Anlatının varlığına ilişkin küçük imler ya da "diye düşündü", "dedi ki" gibi etiketler metinden çıkartılabilir. Bu etki genellikle serbest biçem olarak adlandırılır. Ancak etiketler kullanılıyor olsa da bu durum bütünüyle uylaşımsaldır. Yoksa metnin paragraflara ayrılması bile kolaylıkla konuşmacının değiştiğini gösterebilir.

---

[13] Karakterlerin söz edimlerinin bir analizi için bkz. Richard Ohmann, "Literature as Act", Seymour Chatman (ed.) *Approaches to Poetics, English Institute Essays* (New York, 1973) içinde.

Yalnızca karakterlerin konuşmalarının ya da düşüncelerinin taklit edildiğini söylemek, mimesisin salt sözdizimini vurguladığı anlamına gelmez. Mihail Bahtin önemli bir kuramsal çalışmasında tırnak işaretlerinin aslında iki yönlü işlediklerini gösterir. Bir yandan diğer uylaşımsal işaretler gibi gösterilenlerine yönelmişlerdir. Gazeteler, ders notları gibi gündelik metinlerde böyle kullanılırlar. Diğer yandan "nesneleştirilirler" yani "sadece... nesnelerinin bakış açısından" anlaşılmazlar, aynı zamanda "[kendileri] de karakteristik, tipik ya da pitoresk nesnelere" yani bir anlamda karakterlerin yansımasına dönüşürler. Bu nedenle ben anlatıcı bir anlatıcı kullanmasa da bir karakterin her sözü ya da düşüncesi her zaman *iki* "söz merkezi ve iki söz birliği" gerektirir. Ben anlatıcı yani "pür nesne yönelimli bir anlayış gerektiren asıl sözdizimsel otorite her edebi yapıtta bulunur ancak her zaman doğrudan yazarın sözcükleriyle temsil edilmez".

> Ben anlatıcının farklı niyetleri nesneleştirilmiş [konuşma] ögelerine nüfuz edemez. Onu bir bütün olarak alır ve anlamını veya tonunu değiştirmeksizin onu kendi görevlerine tabi kılar. [Konuşmayı] başka bir nesne yönelimli anlamla donatmaz. [Konuşma] bir nesne haline geldiğinin farkında değil gibidir; kendi işine dalan ve bu arada gözlendiğinin farkında olmayan biri gibidir.[14]

Kuramsal olarak kopyalanmış bir metin minimal bir durumdur. Söylem sadece önceden yazılmış materyali, örneğin mektupları ya da karakterin günlüğünü aktarıyormuş gibi görünür. Başka bir durum da sadece birisinin karakterlerin konuşmalarını yazıya döktüğü varsayımına dayanan alıntılanmış diyaloglardır. Bunlar bize sadece bir ses kaydının yazılı versiyonunu sunarlar yani bir stenograf gibi oldukları varsayılır. Birilerinin bu konuşulanları söze döktüğü imasından kaçınamayız ancak uylaşım bu eylemi görmezden gelerek ifadenin pür mimesis olduğunu varsayar. Yine de mantık olarak sözlü biçimden yazılı konuşmaya yönelik bir dönüşüm söz konusudur.

Pür nesnel kutuptan daha uzak bir başka durum ise söz eylemleridir. Bunların içine beden hareketleriyle birlikte düşünceler, duygular, duyu izlenimleri gibi diğer hareket ve içsel süreçler girer. Uylaşım, bir karakterin zihninde olup bitenlerin sözcüklere dökülebileceğini söyler. Bu ise stenograftan daha karmaşık bir aygıt gerektirir. Bu sadece

---

[14] Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, İng. Çev. R. W. Rotsel (Ann Arbor, 1973), s. 154, 155, 156. [ç.n. Türkçesi için bkz. Mihail M. Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Metis, 2004, s. 261] Bahtin'in ilgi alanı çerçevesinde gereksizce metaforik olduğunu düşündüğüm için çevirmenin "sözcük" kullandığı yerlerde "konuşma" terimini kullanmayı yeğledim.

sözel düşünceleri değil algılamaları, duyumları, dile getirilmemiş duyguları okuyan ve onları dilsel bir biçeme sokan bir aygıt olmalıdır.

Anlatı, dramanın aksine dış fiziksel eylemler için doğrudan fiziksel hareketleri taklit edemez. Bir aktör oturduğunda bedeniyle karakterin hareketlerini taklit etmiş olur. Karakteri somutlaştıran aktördür, oyun yazarı değil. Sözlü anlatıda ise "John sandalyeye çöreklendi" ya da "John iyice yayıldı" ifadeleri bir yorum verir. Bu yorum elbette bir anlatıcıya aittir. "Yayıldı" yerine daha nötr olabilecek "oturdu" sözünün kullanılmasında bile aynı mantık geçerlidir. "Oturdu", anlamca daha yüklü diğer kavramların sakındığı bir nötr betimleme sunar. Ancak ifade bu haliyle de yorum olarak adlandırılabilir: "John [*sadece*] oturdu"; ancak uylaşım gereği, eylemler için kullanılan nötr sözcükler, anlatıcı dolayımından bilinçli olarak sakınma eğilimini yansıtır. Fiziksel eylemin çıplak betimlenmesinin özellikle dolayımsız olduğu, açık tematik bir yorum içermediği hissedilmelidir. Okuyucu saf dışsal davranışların çıplak anlatımından içeriği çıkarsamalıdır. Hemingway'in "Katiller" öyküsündeki yüklemler, katışıksız röportajın standart örnekleridir. Bunlar sadece açıkça görünür eylemleri ifade eder, içsel davranışlara ilişkin en ufak bir ipucu vermekten bile özenle kaçınırlar: "Nick sokak boyunca arabaların yanı sıra yürüdü ve bir sonraki sokak lambasının önünden yan sokağa saptı" ya da "Nick karanlık sokakta, sokak lambasının altına kadar yürüdü, sonra da arabaların arasından Henry'nin aşevine gitti". Ya da "Ole Anderson hiçbir şey söylemedi". Nick'in ya da Ole'nin ne düşündüğünü her zaman tahmin etmemiz gerekir.

Hemingway'in öyküsünde, uzamı kendi içinde ayrı ayrı betimleyen cümlelerden de sakınılmışa benzer. Öykü sadece Nick'in eylemlerini çerçevelemeye yaradıkları için arabalardan ve sokak lambalarından bahseder. Bunlar Nick'in hareketlerinin uzamsal işaretleridir. Belli bir amaçla ve dayanakla bahsedilerek sözdizimi içinde bir yerlere sıkıştırılmışlardır. Bunlar asla Flaubert'in Rouen betimlemesi hakkında Barthes'ın söylediği gibi, olay örgüsü içinde görkemli bir biçimde ilgisiz kalabilen "kurulmuş" betimlemeler değildirler.

Bir başka kişilik taşımayan anlatı biçemi de belli *nouveau roman*'larda bulunur. Bunlarda betimleme son derece yaygın hatta hakimdir. Jean Ricardou[15] bu romanların bazılarında yazı yazma işi yazardan (ya da ben anlatıcıdan) alınıp otonom hale getirilmiş gibidir. Ricardou buna *scriptural* [ç.n. kutsal metinlere gönderme

[15] Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (Paris, 1967), 2. bölüm.

yapan 'kitaba ait' kavramı] der (bu kavramı Barthes'ın *scriptible* [yazılabilir] anlatılar düşüncesiyle karşılaştırın). Daha önceki bir düşünceden yola çıkıp onu sözcüklere dökmek yerine kalem, şeylerin ana hatlarını kendi kendine takip eder. Böyle düz biçimde betimlenen şeylerde insana dair bir iz bulunmaz. Yazının şeylerin işlevi olacağı yerde şeyler yazının işlevi haline gelirler. Philippe Sollers'in *Drame* romanı kırmızı renge takıktır. Ricardou'nun *L'Observatoire de Cannes* romanı üçgenden üçgene koşar. Claude Mauriac, Alain Robbe-Grillet, Claude Ollier ve diğerlerinin romanlarında da benzer ögeler bulunabilir.

Anlatılmamış Kayıtlar: Yazılı Tipler

Anlatıcı dolayımında en alt düzeyden en üst düzeye; anlatıcının sesinin duyulabilirliğini vurgulayan özelliklerin en azından en çoğuna geçişte, ilkin "önceden yazılmış belgeler" incelenmelidir. Bulunmuş mektuplarla ve günlüklerle oluşturulmuş gibi yapan tüm edebi anlatı biçimlerinde en azından bir anlatıcı olduğu varsayılır. Eğer ben anlatıcının ötesinde bir aracı için ısrar edeceksek, bu aracı yalnızca bir koleksiyoncu ya da düzenleyici olabilir. Bu aracının mektupları ya da günlüğü edinmek (ve belki de düzenlemek) ve dizgiciye iletmekle sınırlı bir gücü vardır. Karakterlerin fiziksel eylemlerinin dolaysız kayıtlarından bile sorumlu değildir, yalnızca onların yazılı yapıtlarını sunar. Anlamlı gibi görünen tek değişim, yazıların elyazısından baskıya aktarılmasıdır. Aracı, noktalama ve imla gibi stenografın tercihi olabilecek konular için bile kendisine serbestçe davranmak için izin vermeyebilir. Varlığını sadece dipnotlar ve önsöz aracılığıyla ortaya koymayı seçebilir. Laclos'un *Tehlikeli İlişkiler* yapıtının redaktörü bize mektuplardaki kişi isimlerini değiştirdiğini ve gereksiz görünen yerleri çıkartabilmek için izin aldığını söyler. *La Nausée*'nin editörü, Roquentin'in ilk sayfalarını tarihlendirmede yaşadığı sorunlardan, yazmaların fiziksel durumlarından ve belli sözcüklerin yorumlarından bahseder. Karakterleri ("Kendini eğitmiş" adam) tanımlar ve Roquentin'in okuduklarına dair bir kaynakça sunar.

Ancak eğer dışarıdan anlatıcı indirgenmiş durumdaysa ya da hiç yoksa, bir tür içeriden anlatıcı varsayamaz mıyız? Birçok mektuplaşma ya da günlük anlatısının, bir anlatının çerçevelerini belirlemek üzere, mektuplaşanlar ya da günlük tutanlar tarafından inşa edildiği doğru değil midir? Öyleyse bunlar neden sadece birinci kişi ya da otobiyografik anlatının bir alt sınıfı olmasınlar? Mektuplarda ya da günlüklerde öyküleme yapılabilir, çoklukla yapılır da. Yine de bu

bir zorunluluk değildir. Diğer yandan bir öykü mektuplaşma gibi biçimlendirilebilir. Öyle ki her cümle sadece mektuplaşan taraflar arasındaki ilişkinin o anki halini ifade eder. Böyle bir örnek, tırnak işaretleriyle sınırları çizilen saf diyalog yoluyla yapılan aktarımdan daha az "dramatik" değildir. Mark Harris'in son romanı *Wake Up, Stupid* böyle bir örnektir. Romanda kahramanın mektupları o an için ona önemli gelen sorunlarla ilgilidir, yoksa bunlar son mektuptan beri neler olduğunu anlatan raporlar değildir. Olup bitenleri anlamak için okuyucunun parçaları birleştirmesi gerekir.

Mektuplar önemli ölçüde öyküleme içerse de içlerinde o anla ilgili birçok ögeye rastlayabiliriz. Örneğin *Pamela*'da anlatılar ve öyküye özgü diğer söz edimleri (dilekler, emirler, hayıflanmalar, sorular vb) arasında az ya da çok sabit bir hareket vardır.

Pamela'nın ilk söz edimi, *o anki niyetlerini duyurmaktır*: "Çok dertli ama seninle tanışmaktan dolayı biraz da huzurluyum". Sonra, daha önceki özette sunulan duyurunun başlığında sunulduğu üzere, *öyküleme* durumuna geçilir: "Derdim, benim iyi hanımefendimin size daha önce bahsettiğim gibi hastalıktan vefat etmesidir. Hanımefendim kaybından ötürü bizi derin keder içinde bıraktı". Daha sonra bir karakteri *betimleme* gelir: "iyi ve canayakın bir hanımefendi olduğu ve biz hizmetçilerine iyi davrandığı için". Biraz daha öykülemeden sonra annenin durumu hakkında bir *değerlendirme* sunulur: "...sizlerin geçimini sağlamak için elinden geleni yapan..." Bu değerlendirme, anlatı (söylem) değil gerçektir (*diegetic*) yani öykü dünyasının şu anki durumuyla ilgili bir kestirimdir. Pamela babasına ve annesine bilmedikleri bir öyküyü anlatmaz, onların anlattıklarıyla olan ilişkilerini ele alıp bu konunun önemini tartar. Başka bir önemli nitelik ise gerçek anlatıcıların aksine, mektup ya da günlük yazarının sonunda ne olacağını bilmemesidir. Neyin önemli neyin önemsiz olduğunu da bilmez. Öykünün geleceğini değil yalnızca geçmişini anlatabilir. Geleceğe yönelik sadece endişeleri ya da tahminleri olabilir. Burada geciktirim, mektup ya da günlük yazarının umutlarının ya da korkularının gerçekleşip gerçekleşmeyeceğine dair merakımızdan kaynaklanır. Pamela endişelerini dile getirir ve ancak sonraki mektuplarda sonunda ne olduğunu öğrenebiliriz.

Elbette anlatılan olaylarla bunların mektupta ya da günlükteki kayıtları arasında belli bir zaman olmalıdır. Ancak bu zaman aralığı, geçmişe yönelik gerçek bir anlatının, sözgelimi otobiyografik bir romanın öykü zamanı ve söylem zamanı arasındaki farktan çok daha kısa olma eğilimindedir. Olayların derlenmesi genellikle öyküdeki

fırtınaların arasındaki durgunluk anlarında gerçekleşir. Pamela'nın bazen soluklanmaya bile fırsatı olmaz, mektupları düzenli olarak Mr. B. Richardson'un saldırılarıyla yarıda kesilir ve genç kız mektubunun sonuna eklediği bir notla durumun aciliyetini bildirmek zorunda kalır: "İliklerime kadar ürperdim, az önce tam rahmetli hanımımın giyinme odasında bu mektubu katlarken genç beyefendi içeri girdi! İyi kalpli bayım! Nasıl da korktum!"

Sonuç olarak mektuplaşma anlatısı bir tür canlandırma, dolayımsız bir anlatı metnidir (ikinci dolayım her zaman mümkün olsa ve genellikle yapılsa da). Ancak Jean Rousset'in yaptığı gibi,[16] mektuplaşma anlatılarında karakterlerin "yaşamlarının öykülerini, onları yaşarken" anlattıklarını, okurun "eylemle eşzamanlı hale getirildiğini" ve karakterin yaşamını "tam onu yaşayıp yazdığı sırada" gördüğünü söylemek hatalı ya da en azından fazla basitleştirilmiş bir argümandır. Yazma anı doğru olabilir ancak yaşama anından söz etmek doğru değildir. Yazmak yaşamaktan sonra gerçekleşir. Yazma eylemiyle yazanın yaşamı arasında ne kadar az olursa olsun her zaman bir mesafe bulunur. Yazan "yaşayan"ın yaşamının arasına girer. Olay ve onun yazıya dökülmesi arasındaki gecikme çok kısa olsa bile, olaylar "henüz sıcaklığını korurken sunulsa" bile (Rousset'nin deyimiyle *saisie à chaud*), yine de bu bir gecikmedir. Mektuplaşma ve günlük anlatılarını iç monolog gibi gerçek eş zamanlı öykü formlarından ayıran bu gecikmenin ta kendisidir.

Ayrıca mektuplaşma ve günlük anlatıları *açıklamalardır*; kesinlikle seyirciye gerek duyarlar. Öte yandan iç monologun kasıtlı anlamda seyircisi yoktur. İç monolog karakterin düşüncelerinin anlatılması değil dışavurulmasıdır.

Günlük anlatısı muhatabı açısından mektuplaşmalardan farklıdır. Bir mektubun muhatabı, mektubun gönderildiği taraftır. Özel bir günlüğün muhatabı ise, genellikle yazarın kendisidir. Yine de bazen sonunda başka birisinin görmesi de amaçlanabilir (*Engerek Düğümü, Zamanın Bekçileri: Anahtar, Abel Sanchez*). Günlük yazarı olayları kendi ahlaki gelişiminden ve belleğinden hareketle anlatabilir ya da sorunlarını kağıt üzerinde ele alabilir. Yine de her durumda kendisiyle konuşmaktadır. *La Nausée*'de Roquentin'in günlüğünün pek çok sayfası anlatısal değil açıklayıcı biçimdedir:

> Tarihçinin işinin psikolojik analize çok bağlı olduğunu düşünmüyorum. Çalışmamızda yalnızca Tutku ve İlgi gibi genel adlar verdiğimiz duygulara ihtiyaç duyuyoruz.

---

[16] Jean Rousset, "Le roman par lettres", *Forme et signification* (Paris, 1960), s. 67.

Anlatı kendisini gösterdiğinde genellikle aşağıdaki örneğin işlevini görür:

> Bu nadiren düşündüğüm bir mesele; küçük dönüşümlerden oluşan bir yığın farkına varamadan içimde birikiyor ve güzel bir günde gerçek bir devrim meydana geliyor. Bu durum hayatıma ne kadar aptalca ve abuk sabuk bir boyut katıyor. Örneğin Fransa'dan ayrıldığımda birçok insan geçici bir heves uğruna gittiğimi söyledi. Altı yıl gezdikten sonra bir gün aniden çıkıp geldiğimde buna hala geçici heves diyebiliyorlardı. Kendimi geçen yıl Petrou işinden sonra istifa eden şu Fransız memurun ofisinde Mercier'le birlikte gördüm. Mercier Bengal'e gidiyordu ve benim de onla gitmem için üsteliyordu. Şimdi neden böyle yaptığını merak ediyorum.[17]

Sinemanın günlük uylaşımı için bazı ilginç çözümleri vardır. Gördüğüm en iyi örnek, Georges Bernanos'un *Bir Köy Papazının Günlüğü* (1950) adlı yapıtının Robert Bresson versiyonudur.[18] Özellikle başlangıçta papazın günlüğe yazan elinin çekimleriyle papaz evindeki kasvetli yaşamının nasıl olduğunu gösteren kısa çekimler iç içe geçer (çektiği fiziksel ve ruhsal sıkıntılar sık mürekkep lekeleriyle yansıtılır). Aynı zamanda kendi üst sesi, elin günlüğe yazdıklarını okur. Ancak kamera onu terkedip "o anda" anlattığı eyleme dönse bile günlük üst ses efektiyle "konuşmaya" devam edebilir. Böyle anlarda perdenin bildik "şimdiki zamanı" içinde gördüğümüz eylemler, papazın görüntü dışı sesi günlüğü okurken geçmişte duyduklarımızın görsel karşılıklarıdır. Sözlerin varlığı korunur yine de rutin bir sinemasal uylaşımla karşılık geldikleri geridönüş görüntülerine dönüştürülürler. Bu arada bazı acayip efektler de uygulanabilir. Bir yerde papazın günlüğe yazan elinin görüntüsüne eşlik eden üst ses aniden kesilir ve papaz bu olanları derhal günlüğe geçirmesi gerektiğini söyler. Ancak üst ses sözkonusu eylemi betimlerken görüntü günlüğe yazan eli değil eylemin kendisini gösterir. "Yaşamın" anlatısı "yaşamın" kendisi tarafından bastırılır.

Bir başka ilginç efekt ise papazın zihninin kendisine söylenenleri kavrayamadığını (sorun sadece papazın hastalığı değil naifliğidir; büyük bir kederle, insanları asla anlayamayacağını söyler) göstermek üzere pek çok kez kullanılır. Anlatı tamamen dramatik

---

[17] İngilizce'ye çeviren Lloyd Alexander

[18] Raymond Durgnat'a göre bu romanda "Papaz (a) ya romancı olarak dünyaya gelmiş (b) ya da zamanının çoğunu günlüğe yazmakla geçiriyor olmalıdır". Yani günlük 'açıkça' bir uylaşımdır (*The Films of Robert Bresson*, New York, 1969, s. 46). Durgnat bu açıdan film günlüğünün daha gerçekçi olduğunu ileri sürer. Birkaç sözcük karalayan papazın görüntüsünü bir kesme takip edebilir, bu sergilemenin yükünü ortadan kaldıran, pür "gösteren" bir sinemasal yöntemdir.

biçimde devam eder yani papazın (karakter olarak) kontesle konuştuğu sahnede olduğu gibi üst ses sesi kapalıdır. Kamera düşesi dinleyen papaza odaklanır, duyduğumuz ses de kontese aittir. Sonra kontesin sesi alçalır yine de duyulabilir düzeydedir, bu arada papazın günlük üst sesi daha yüksek bir sesle olduğu halde kontesin konşmasıyla birleşir ve neden öykünün o anında kontesin söylediklerini anlayamadığını açıklar.

Saf Konuşma Kayıtları

Yukarıdaki durumların bir adım ötesinde konuşmanın yazıya dökülmesi için sadece bir diziciye değil aynı zamanda bir stenografa da ihtiyaç duyulur. Konuşmanın kaydı klasik dramatik monologda olduğu üzere tek bir karaktere ya da dolayımsız diyalogda olduğu üzere iki ya da daha fazla karaktere ait olabilir.

Dramatik monologlar bir karakterin başka bir sessiz karaktere konuşmasını da kapsar.[19] Gerekli sınırlama, konuşmacının asıl etkinliğinin anlatı olmamasıdır çünkü bu onu anlatıcı yapar ve böyle bir sahne ikinci anlatı için bir çerçeveden başka bir anlam ifade etmez. Gerçekten saf bir dramatik monolog örneği, Dorothy Parker'in "Lady with a Lamp" öyküsündeki adsız karakterin sinir krizi geçiren arkadaşı Mona'yı görünürde yatıştırmak için yaptığı ancak işleri daha da kötüleştiren konuşmasının kaydıdır. Öyküde karakterin dolaysız serbest anlatımı kullanılır (şimdiki zamanda, birinci kişi zamirine göndermeyle ve tırnak işaretleri ya da "dedi ki" gibi diyalog etiketleri olmaksızın yapılan anlatım):

> Ah, Mona! Ah, seni zavallı hasta şey! Ah şu koca yatakta yatarken ne kadar ufak, ne kadar solgun ve *ufak* görünüyorsun. Kendini öyle çocuksu öyle zavallı kılıyorsun ki seni azarlamaya kimsenin yüreği dayanmaz. Ama ben seni azarlamalıyım Mona. Hem de öyle azarlamalıyım ki. Hasta olduğunu bilmezmiş gibi.

("Hem de öyle azarlamalıyım ki" ifadesi bu noktada Mona'nın azarlanması gerektiğine itiraz ettiğini gösteriyor. Mona'nın sözlü tepkileri yazıda hiç yer almıyor ancak arkadaşının söylediklerinden çıkartılabiliyor)

---

[19] Sadece en iyi örneklerini Browning'in şiirlerinde gördüğümüz için "dramatik monologu" şiirle sınırlandırmanın anlamı yoktur. Joseph Shipley basit ancak kullanışlı bir tanım sunar: "Dramatik monolog bir karakter eskizi ya da tek bir bölüme sıkıştırılmış bir dramadır ve bir insanın başka birine ya da bir gruba yönelik olarak yaptığı tek taraflı bir konuşma biçiminde sunulur. Bkz. *Dictionary of World Literature* (Paterson, N.J., 1960) s.273. Bahtin dramatik monologu "gizli diyalojiklik fenomeni" olarak anar (s.163).

Hatalıydım, hepsi bu. Sadece bu daha sonra aklıma geldi. - Aa, şimdi böyle yapmana hiç gerek yok. *Benden* özür dilemek zorunda değilsin. Seni anlıyorum.

(Mona'nın özrü konuşmayı "geldi"den sonra bölmüş olmalı) Sonunda konuşmacı Mona'yı öyle üzer ki aldığı tepki kendisini de telaşlandırır:

Yapma Mona! Mona, dur! Lütfen, Mona! Böyle konuşmamalısın, böyle şeyler söylememelisin.

(Herhalde Mona onu intiharla tehdit eder) Çaresizlik içinde konuşmacı Mona'nın hizmetçisi Edie'ye seslenir, konuşmacının muhatabının değişmesi italik yazıyla bildirilir:

Edie, Ah Edie! Edie, Dr. Britton'u arayıp aşağı gelmesini ve Miss Morrison'a sakinleştirici birşeyler vermesini söylesen iyi edersin. Galiba Miss Morrison kendisini biraz üzdü.

Elbette dramatik monolog, çok büyük bir neden olmadıkça kullanılmayacak, özel bir efekttir. "Lady with a Lamp"de bir karakterin ahlaki ve psikolojik açıdan kalın kafalılığı ve olası art niyetleri onun muhatabını (kurbanını) duyulmaz kılan bir teknikle desteklenir.

Dramatik monologların çoğunda muhatapların yanıtları bütünüyle metnin dışında bırakılır ancak Katherine Mansfield'in "Two Tuppeny Ones, Please" adlı kısa öyküsünde muhatapların seslerinin hayalleri eksilti noktalarla verilir:

Hanımefendi.... Teddy hakkındaki haberleri duydun, değil mi?

Arkadaşı. . . . .

Hanımefendi. Şeyini almış... Şeyini... Neyini yahu? Ne olabilir? Ne gülüncüm ben!

Arkadaşı. . . . ?

Hanımefendi. Yok, olur mu? O yıllardır binbaşı.

Arkadaşı. . . . ?

Hanımefendi Albay mı? Ah, hayır canım, ondan çok daha büyük bir şey...

Burada sanki bizden başka tarafa dönmüş ve sadece ifadelerinin sonundaki sorulu tonlamayı yakalayabilirmişiz gibi, yalnızca hanımefendinin arkadaşının tonlama yapmasına izin verilir.

Karakterler arasındaki saf diyalog, dramatik monologdan daha yaygın olsa da, diyalogun görünüşteki yapısal basitliği bir yanılsamadır. Diyalog hakkında, bir anlatı bilgilendirme kaynağı olduğundan çok daha fazlası söylenebilir ancak kendimi çıkarım ve sınıflandırma sorunlarıyla sınırlamalıyım. Bütünüyle diyaloglardan oluşan ya da büyük ölçüde onlara dayalı öyküler, ima edilen okurun diğer türlerde olduğundan daha fazla çıkarsama yapmasına gerek duyar.

Öyle değilse bile en azından özel bir türdür. Söz edimi kuramı bu konuyu açıklığa kavuşturur. Karakterlerin birbirlerine sarf ettikleri cümlelerin edimsel gücünü kendiliğinden sezebilmek için okurların normalden daha fazla çabalaması gerekir. Edimsel güç, karakterlerin yaptıklarının doğrudan raporları olmadığı için, eylem bağlamında *yaptıklarının* bir işlevi olarak cümlelerin ne "anlama geldiklerini" belirtir. Burada söz edimini üstmetinsel olarak doğru fiil etiketiyle ("yakındı", "ileri sürdü", "yalvardı") nitelememiz beklenir. Örnek olarak Hemingway'in "Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler" öyküsünden alınan şu cümleleri ele alalım:

> Tepelere bakıyordu kız. Tepeler güneş altında ak, arazi boz ve kuraktı.
>
> Kız "beyaz fillere benziyorlar" dedi.
>
> "Hiç beyaz fil görmedim" Birasını yudumladı adam.
>
> "Görmemişsindir, elbette"
>
> "Görebilirdim" dedi adam. "Görmediğimi söylemen hiçbir şeyi kanıtlamaz".

Edimsel olarak ilkin kız *şiirselleştirir* ya da buna benzer bir edimde bulunur. Adam *cehaleti kabullenir* gibidir ancak daha sonra parçanın bağlamı bize kızın kurduğu hayali adamın *reddettiğini* söyler. Daha sonra kız adamı *eleştirir* ya da *küçümser*. Karşılığında adam kendisini *savunur* ve kızın onun hakkında hüküm vermesine *karşı çıkar*.

Konuşanın tanımlanması diyalogun sunumunda vazgeçilmez bir ögedir. En az göze batan işaretleme basit konumdur. Genel uylaşım konuşanların paragraftan paragrafa değişmeleridir. "Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler" pasajında "Görmemişsindir, elbette" diyenin kız olduğunu biliriz çünkü bu onun "sırasıdır". Tek sıralı paragraflar kzıa aittir. Eğer metin şöyle okunsaydı;

> Kız "beyaz fillere benziyorlar" dedi. "Hiç beyaz fil görmedim"
>
> Birasını yudumladı adam. "Görmemişsindir, elbette"

Tersindense, adamın kızı yeterince hayalgücüne sahip olmamakla suçladığını düşünürdük.

Söz edimlerine ilişkin bu çıkarımları da okuma sırasında yaptığımız tüm çıkarımlar gibi dünyaya ilişkin genel kodlanmış bilgilerimizden ve insanların toplum içinde davranışlarına ilişkin beklentilerimizden yola çıkarak yaparız. Bu nedenle büyük kültürel farklılıklar söz konusu olduğunda saf konuşma aktarımı anlatılarını anlamak özellikle zordur.

Tüm anlatı kuramcıları arasında diyalog sorunlarıyla en çok ilgilenen isim Bahtin'dir. Bahtin diyalog sözcüğünü sıklıkla çok genişletilmiş bir anlamda kullansa da (örneğin, yazarın toplumla olan "diyalogu") olağan öykü içi durum üzerinde de dikkatle çalışmıştır. Diyalogla çok çeşitli efektlerin mümkün olduğunu,[20] sözgelimi Dostoyevski karakterlerinin zihinlerinin muhataplarının olası cevaplarıyla nasıl yoğun bir biçimde meşgul olduğunu farketmiştir. Hemingway'in yukarıdaki pasajında da muhataptan gelmekte olan her konuşmadan kaynaklanan büyük bir gerilim açıkça hissedilir. "Hiç beyaz fil görmedim" açıkça kavga çıkarmak için meydan okunmasını bekleyen bir yorumdur. Kız, meydan okumakta gecikmez. Bu sert cevap da daha sert bir karşılığı kışkırtır. İkili birbirlerinin zayıf noktalarını bildikleri ve sonuna kadar mücadele ettikleri için bitmek bilmez bir ağız dalaşına girerler.

Bu örnekten çok daha farklı bir eğilim, Bahtin'in "köle ruhlu" ya da "yaltakçı" adını verdiği davranış, yani "meydan okumanın ürkek ve sıkılgan çığlığı Dostoyevski'de çok yaygındır. *İnsancıklar*'dan bir örnek:

> Mutfakta yaşıyorum ya da daha doğrusu burada, mutfağın yanındaki küçük odada (ancak mutfağımızın temiz, aydınlık, iyi bir mutfak olduğunu vurgulamak isterim), küçük bir kuytuda, mütavazi bir köşede... Yaa, işte bu da benim küçük köşem...

"Duraklayan konuşma,... yarıda kesilmeler [ve] çekinceler", Devuşkin'in mektuplaşma muhatabı Varenka Dobroselova'ya, "çekinerek bakmasını" simgeler ve Devuşkin'in horgörülebileceği korkusuyla gerginliğini yansıtır. "Diğer insanın sözcükleri konuşma içinde bir yere sıkışırlar ve aslında orada olmamalarına karşın etkileri bu konuşmanın radikal bir biçimde yeniden düzenlenmesine yol açar".

Böylesi diyaloglar daha derinlere gidebilir, iki "muhatap" aynı kişiliğin farklı yüzlerini oluşturabilir. Golyadkin, *Öteki* romanında alter egosuyla diyaloga girer. Kendi tonu, kendisine güven vermek için tasarlanmıştır, bağımsız ve kayıtsız gibi davranır ("o, onun kendi adamı, onda bir sorun yok"). Kendi kendine yarattığı, "daha yaşlı, kendine daha çok güvenen biri" olan ikizi onu rahatlatarak, teselli ederek işe başlar ancak sonunda (ironik anlatıcı işlevine el koyarak) Golyadkin'in kendi yaygaracı, öfkeli sözcüklerini kendisine karşı kullanır. Aynı etki *Yeraltından Notlar, Budala, Suç ve Ceza* ve *Karamazof Kardeşler* romanlarında da görülür.

---

[20] Bakhtin, *Dostoevsky's Poetics*, s. 110 ve dolayları.

Metinsel ve anlamsal analiz konusunda daha çok şey bilebilirsek, diyalog tiplerinin geçerli bir sınıflandırmasını geliştirme olanağı bulabiliriz. Hali hazırda Maurice Blanchot, bu konuda kullanışlı olabilecek üçlü bir ayrım önermiştir. Blanchot, örnek olarak Malraux, James ve Kafka'yı alır. Malraux'nun yapıtında diyalog, Sokratik anlamda gerçek bir tartışma işlevi sunar. Malraux'nun karakterleri, tutkulu keskinliklerine rağmen "berraklık anlarında... aniden ve doğallıkla tarihteki büyük düşüncelerin sesi" olurlar. Zaman baskısı onların uzlaşmalarını engellese de gerçeği bulmak için tartışırlar. Öte yandan James'in karakterleri diyaogları boş bir konuşma ruhuyla, Hawthorne'un söylediği gibi "yaşlı bir kadının fincanındaki çay etrafında" sürdürürler. Ancak böyle bir diyalog içinde aniden "kahramanların bilmeye hakları olmadıklarını düşündükleri bir gizemin ardından, anlatılmaz olanların arasında anlaşarak, kendilerini çevreledikleri çekinceler ve konuşur gibi görünmeksizin konuşmalarına izin veren karşılıklı anlayış sayesinde, birbirlerini şaşılacak bir biçimde anladıkları, sıradışı bir açıklama" ortaya çıkabilir. Kafka'nın karakterlerinin payına da birbirlerini atlayıp, sonsuza kadar karşıt amaçlarla konuşmaya lanetlenmek düşer. Kafka'da "karakterler aslında birbirlerinin muhatabı değildir; karşılıklı bir konuşma yapılamaz ve yüzey anlamında bir benzerlik olsa da konuşmalar aynı anlama ve aynı gerçekliğe sahip olamazlar: bazıları sözcüklerin üzerindeki sözcükler biçimindedir, yargı, emir, otorite ve ayartma sözcükleridir; diğerleri ise onlara karşılık verilmesini engelleyecek özelliklere sahip hile, kaçış, dolandırıcılık sözcükleridir".[21]

Kendi Kendine Konuşma

Anlatı kuramcıları *kendi kendine konuşma* kavramını, Virgina Woolf'dan *Dalgalar* ve Faulkner'den *Döşeğimde Ölürken* gibi yapıtları anarak, karakterin konuşmasının başka bir tür dolayımsız sunumu olarak kullanırlar.[22] Kavramın anlatı yapısına aktarılması

---

[21] Maurice Blanchot, "La douleur du dialogue", *Le Livre à venir* (Paris, 1959), s. 223-234. Jonathan Culler'a dikkatimi bu kaynağa ve diğerlerine çektiği için minnettarım.

[22] Örneğin Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in Modern Novel* (Berkeley ve Los Angeles, 1959), s. 35-38. adlı yapıtında kendi kendine konuşmayı "bir karakterin ruhsal içeriğini ve süreçlerini, karakterden okura, bir yazarın varlığı olmaksızın, doğrudan ancak seyirciye (açıkça dile getirilmeden) gerek duyarak sunma tekniği" olarak tanımlar (iç monolog ise seyircinin varlığına gerek duymaz). Karakter özellikle bir seyirciye hitap etmez ancak ne olup bittiğine dair

yararlı mıdır? Kavram geçerli bir anlatı niteliği midir? Dilerseniz kendi kendine konuşmanın drama dalındaki anlamını hatırlayalım. Bu konuda standart örnekler olan Hamlet ve Macbeth (en azından) aşağıdaki nitelikleri kapsar:

(1) karakter aslında konuşmaz (sinema versiyonunda teknik bir hile ile dudakları kapalı kalmaya devam eder ancak karakterin sesini duyarız);

(2) karakter sahnede ya yalnızdır ya diğerleri tavır ve eylemleriyle onu duymadıklarını gösterirler;

(3) karakter geleneksel olarak seyirciye yüzünü döner;

(4) ancak ille de seyirciye hitap etmez; ikinci kişi zamirini ya da emir kipini ya kendisine ya da orada bulunmayan, olmayan birisine ("Siz tanrılar" vb) yöneltir;

(5) Seyirciye hitap edilmez ancak seyirci, karakterin kendisine ya da olmayan birisine hitap edişine kulak misafiri olur.

(6) Genellikle kendi kendine konuşmanın biçem ve söyleyiş şekli, karakterin sıradan diyaloglarının bir parçasına çok benzer. Bu nedenle eğer karakter, diğer karakterlerle resmi ve şiirsel bir tavırla konuşuyorsa, kendi kendine konuşmanın biçemi de böyle olacaktır. Kendi kendine konuşmanın bir iç fenomen olduğunu gösterecek biçimde kullanılan dilde değişiklik yapmak gibi bir girişim yoktur;

(7) İçerik genellikle karakterin durumuna ilişkin bir açıklama ya da yorum inşa eder.

(1) ve (2) numaralı nitelikler zorunlu, geri kalanlar ise isteğe bağlı ancak yaygındırlar.

Peki anlatıdaki pasajlar neye göre kendi kendine konuşma olarak adlandırılabilirler? Aslında *Dalgalar* ve *Döşeğimde Ölürken* bu niteliklerin bir kısmını sergiler.[23] *Dalgalar*'da karakterlerin konuştuğu bildirilir: "dedi ki" etiketi genellikle yer alır ve karakterlere atfedilen pasajlar her zaman tırnak içine alınmıştır. Bu nedenle doğrudan etiketlenmiş biçem söz konusudur ("etiketlenmiş", *verbum dicendi* [konuşma alıntısı bildiren sözcükler] tarafından işaretlenmiş demektir).

---

bir açıklama ya da yorum yaptığına göre bu konuşmayı birisi için yaptığını varsayarız.

[23] Bu nedenle L. E. Bowling, *Dalgalar*'ı bir iç monolog romanı olarak tanımlamakla hataya düşer ("What Is the Stream of Consciousness Technique?" *PMLA*, 65[1950], s. 339). İç monologla ilgili tartışma aşağıda görülebilir.

> "Susan önümüzden geçti", dedi Bernard. "Alet edevat odasının kapısının önünden geçti, mendilini buruşturup top top etmişti. Ağlamıyordu ama gözleri, o güzel gözleri sıçramaya hazır kedilerin gözleri kadar kısıktı. Onu izlemeliyim, Neville. Usulca arkasında gitmeli, yakınında olmalıyım. Bir öfkeyle patlayıp 'Yalnızım ben' diye düşündüğünde onu ilgimle teselli etmeliyim".

Döşeğimde Ölürken etiket yerine, konuşmacıları tanımlamak için ad başlıkları kullanır:

> DARL
>
> Jewel ve ben patikayı tek sıra haline izleyerek tarladan döndük. Onun beş metre önünde olmama rağmen bizi pamuk evden izleyen biri Jewel'in yıpranmış ve kırık hasır şapkasını benimkinin tam arkasındaymış gibi görebilirdi.

Her iki romanda da diğer karakterler konuşmacının söylediklerine doğrudan karşılık vermezler. Bu nedenle diğerlerinin onları duymadığına hükmederiz. Bu durumda örnekler "dramatik monolog" biçiminde olamazlar. Bernard doğrudan Neville'e hitap ediyormuş gibi görünse de, Neville'in (dört sayfa ve on konuşmacı sonra ortaya çıkacak olan) kendi konuşmasında, Bernard'ın söylediklerini işittiğine dair hiçbir işaret yoktur. Hatta konuşmadan Bernard'ın orada olmadığı bile çıkartılabilir:

> "Bernard nerede?" dedi Neville. "Bıçağım onda kaldı. Alet edevat odasında tekne yapıyorduk, Susan kapının önünden geçmişti..."

Dalgalar ve *Döşeğimde Ölürken* romanlarında okurlara da hitap edilmez. Louis'in okulu bitirdikten sonra yaptığı konuşmada olduğu gibi çok az durumda "sen" ortaya çıkar ve orada olmayan birine hitap etme görevi görür:

> "Siz kara cüppeliler ve sen, ölü, size yol gösterdiğiniz için, koruduğunuz için minnetarım..."

Sonuç olarak, etiketlenmek, konuşma olduklarının açık bir biçimde anlaşılması gerektiği gibi basit bir nedene dayalı olarak asla serbest olmamak kaydıyla, ancak salt düşüncenin ve konuşmanın stilize edilmiş dışavurumcu bir biçimi olmaya indirgenmeksizin, anlatılarda kendi kendine konuşmalar da olasıdır. Bu anlamda *Döşeğimde Ölürken*, yalnızca ad başlıkları verdiği ve başlıkların altındaki sözlerin, adı geçen karakterin düşünceleri ya da konuşmaları olduğunu belirtmediği için, *Dalgalar*'dan çok daha belirsiz bir yapıttır. Kendi fikrim, Faulkner'in romanlarındaki sözcüklerin söylenmiş ya da düşünülmüş olduklarını değil, doğa dışı bir biçimde karakterlere atfedilmiş olduklarını varsaymamız gerektiği-

dir. Ancak ifade etme her zaman dışsaldır bu nedenle buraya, dolayımsız konuşma tartışmasına aittir.

Kendi kendine konuşma belki de en iyi doğalcı olmayan ya da "dışavurumcu" anlatılarla ilişkili olarak kullanılabilecek bir kavramdır. Bu anlatılarda tek bilgi kaynağı karakterlerin şeyleri biçimsel olarak sunmaları, açıklamaları ve onlar üzerine yaptıkları yorumlardır. Bunlar bildik anlamıyla düşünce ya da konuşmalar değil, bu ikisinin stilize edilmiş bir bileşimi olan biçimsel hitaplardır. Dramatik monologda ve diyalogda olduğu gibi burada da uylaşım, bu sözlerin birileri tarafından "duyulduklarını" ve yazılı metne dönüştürüldüklerini varsayar.

Düşünce Kayıtları: Doğrudan Serbest Biçem = İç Monolog

Şimdi de karakterlerin düşüncelerine dönelim. Bir karakterin bilincinin temsili de dolaysız yapılabilir (gerçi sadece ortaya çıkarılması bile, harfi harfine yapılmış bir konuşma kaydına kıyasla biraz daha fazla dolayım ima eder). Ancak "bilinç" bir anlatı kavramı olarak dikkat ve sınırlama gerektirir. Bazı düz anlamlı gözlemler sıklıkla birbirleriyle karıştırılan durumları ayırt etmeye yarayabilir.

Psikolojiye dalmadan,[24] iki tür zihinsel etkinliği, "sözelleştirme" gerektiren ve gerektirmeyen etkinlikleri birbirinden ayırabiliriz. Bu ayrım kabaca bilişsel olanla algısal olan arasındaki ayrıma karşılık gelir. Bazen marketin önünden geçerken kendi kendime "süt ve ekmek almalıyım" sözlerini ettiğimi farkederim. Ancak bir bahçeden geçerken pek "Şu gül kırmızı renkli" ya da "Şu kırmızı güle bak" ya da "şu gülün kırmızılığı" gibi laflar etmem. İkinci tip, söylenmekten çok "hissedilen" birşeydir.

Bir kavrayış [biliş] halihazırda sözel bir yapı olduğundan ya da kolaylıkla böyle bir yapıya indirgenebileceğinden, sözel anlatıya aktarılması basit ve dolaysız olur. Ancak algıların aktarılması dile

---

[24] Erwin Steinberg böyle yapar. Bkz. "The Stream-of-Consciousness Novelist: an Inquiry into the Relation of Consciousness and Language", *Etc.* 17 (1969), 423-439. Steinberg, yeni eski bir dizi psikolojik kuram arasında araştırma yaptıktan sonra bilincin bazı bölümlerinin sözel olmadığını gözlemlemekten daha fazla şey bulamaz. Bu nedenle yazarın görevi sözel ögeleri olduğu kadar, karakterin zihninden geçen sözel olmayan ögeleri de benzeştirmektir. Ancak Bowling daha önce de bu noktayı piskologların belgelemesine ihtiyaç duymadan onaylanmıştır (s. 342). Anlatı kuramı için önemli olan, yazarların, sinemacıların, karikatüristlerin ve onların seyircilerinin zihnin nasıl olduğuna dair *varsayımlarıdır*. Onların varsayımları bilimsel olarak yanlış olabilir ancak yine de muhtemelen kültürel bir basmakalıp olarak iş görür.

doğru yapılacak bir dönüşüm gerektirir. Sinema gibi görsel bir ortam kırmızı bir gülü doğrudan, sözel olmayan yollarla ve tarafsızca taklit edebilir ve çerçeve dışına bakan karakterden kesmeyle gülün kendisine geçmek gibi basit uylaşımlarla o gülün, bir karakterin algıladığı nesne olduğunu gösterebilir. Ancak sözel ortam, özü gereği sözel olmayanın sözelleştirilmesini gerektirir.

Burada önemli bir sorun ortaya çıkar, sözelleştirme sözcüklerin bir anlatıcıyla ilişkilendirilmesini gerektirir mi, gerektirmez mi? Sözel olmayan duyumlar, "ilişkilendirilmemiş" sözcüklere dönüştürülebilir mi? Cevap olumludur; "iç monolog" yoluyla yapılabilir.

Bir karakterin düşüncelerini ele almanın en belirgin ve doğrudan yolu, onlara "seslendirilmemiş konuşma" gibi davranmaktır, onları tırnak içine alıp "diye düşündü" gibi etiketlerle eşlik etmektir. *Gurur ve Önyargı*'dan bir örnek; "'Şu gelen Mr. Darcy olabilir mi?' diye düşündü". Bu doğrudan etiketlenmiş düşüncedir. Bildirilen cümle, dolaylı biçimdeki gibi geçmiş zaman değil, şimdiki zaman kipindedir. Bir etiket kullanılmış ve düşünce tırnak içine alınmıştır. Stenografiğin yanına zihin okuma işlevi eklenmiştir. Ancak bundan fazlası söz konusu olmaz. Yorumlama yapılmaz. Yalnızca sözcükler, karakterin zihninde "konuşulduğu" gibi aynı sözcükler, aynı söyleyiş ve sıralamayla alınır. Anlatıcı bu işlevi üstlendiği için yalnızca bir parça daha üstündür. Bu da bizi yelpaze üzerinde sadece bir iki yaprak ilerletir.

Ayrıca tırnak işaretlerini kaldırmak çok kolaydır ve aslına bakacak olursanız bu batı kurmacasında uzun zamandır sıradan bir uygulamadır. Daha yakın zamanlarda etiket de ortadan kalkmıştır. Elde edilen sonuç *doğrudan serbest düşüncedir*. Bu da genişletilmiş haline "iç monolog" dediğimiz canlandırma biçimidir.[25] Bu biçimin ölçüt nitelikleri sunlardır:

(1) Karakter eğer kendini anıyorsa, birinci kişiyi kullanır.

---

[25] Karşılaştırmak için bkz. Scholes'in ve Kellog'un tanımı: "karakterin seslendirilmemiş düşüncelerinin, anlatıcının müdahalesine uğramaksızın doğrudan, aracısız sunumu" (s. 177). Ancak yetersiz tanımlar istisna değil kuraldır. Dorothy Van Ghent'in tanımı buna tipik bir örnek oluşturur: "'iç monolog' tekniği, öznel bakış açısının hafifçe değiştirilmiş bir versiyonudur. Geleneksel uylaşımdan uzaklaşma sayılamaz. Fielding bile bir karakterin zihninin nasıl çalıştığını 'içeriden' göstermek için bakış açısını kullanmıştır. Ancak bu yöntem, öznel bakış açısının, yapıtın bütünü içinde dağınık olarak değil, tüm roman boyunca kullanılmasını içerir". (*The English Novel: Form and Function*, New York, 1953, s. 267). Ancak buradaki "değişim" kesinlikle salt niceliksel olmaktan fazlasıdır.

(2) Mevcut söylem anı, öykü anıyla aynıdır; bu durumda mevcut ana göndermede bulunan herhangi bir yüklem şimdiki zamanda olacaktır. Bu geçmiş zamanı anlatan "epik şimdiki zaman" değil, eylemle aynı zamana işaret eden gerçek bir şimdiki zaman kipidir. Anılar ve geçmişe yapılan diğer göndermeler *past perfect* kipinde değil *simple preterite* [di'li geçmiş zaman] kipinde olacaktır.

(3) Başka bir yerde anlatıcı devreye girse de girmese de iç monologda dil (deyim, söyleyiş, sözcük ve sözdizim seçimi) belirgin bir biçimde karaktere aittir.

(4) karakterin düşünürken kendi yaşantısına dair yapacağı anıştırmalar için gerekenden daha fazla açıklama yapılmaz. Yani,

(5) kendi kendine düşünen karakter dışında hiçbir seyirci varsayılmadığı için, bir muhatabın belli konulardaki bilgisizliği ya da açıklama gereksinimleri dikkate alınmaz.

(1), (2) ve (4) numaralı koşullar elbette doğrudan serbest düşünceye özgü değildir. Bunlar herhangi bir dolayımsız konuşma biçimine, iç monologa, diyaloga ve kendi kendine konuşmaya eşit olarak uygulanabilir (ancak anlatıcı dolayımıyla gerçekleşen dolaylı serbest düşünceye ve konuşmaya uygulanamaz. Gerçi en az düzeyde ya da bazen belisiz bir biçimde uygulandığı da olur).

İç monologun bu biçimde nitelendirilmesi, hem algıların hem de kavrayışların devreye girmesini içerir. Bu anlamda, yukarıda bahsettiğimiz niteleme, iç monologu "bilinç akışından" ayırmak için algı/kavrayış ayrımını kullanan Lawrence Bowling gibi kuramcıların görüşlerinden farklıdır.

Doğrudan serbest düşünceye örnek olarak *Ulysses*'in "Calypso" bölümünden aşağıdaki parçayı ele alalım. Leopold Bloom'la ilk olarak mutfakta karşılaşırız (okurlara kolaylık sağlaması için cümleleri numaralandırdım):

> [1] Mutfağa girip kahvaltılıklarını tümsekli tepsiye yerleştirirken aklında böbrekler vardı. [2] Mutfakta soğuk bir hava ve soğuk bir ışık hakimdi ama dışarıda ılık bir yaz sabahı kendisini gösteriyordu.
>
> [3] Biraz aç hissettirdi.
>
> [4] Kömürler közleniyordu.
>
> [5] Bir dilim daha tereyağlı ekmek: üç, dört: doğru [6] Tabağını dolu sevmedi o. [7] Doğru. [8] Tepsiden uzaklaştı, çaydanlığı ocaktan alıp ateşin yanına yerleştirdi. [9] Bodur ve ağır çaydanlık oraya yerleşti. Çaydanlığın ağzı dışarda kaldı. [10] Yakında bir bardak çay. [11] Güzel. [12] Ağız kuruması. [13]

Kedi kuyruğunu havaya kaldırıp masanın bir ayağı etrafında gergince dolandı.

[14] –Mkgnao!

[15] –Ah, buradasın işte, dedi Mr Bloom, ateşten başını çevirip.

Böyle pasajlar iç monologun standart örnekleri olarak sıklıkla alıntılansalar da saf doğrudan serbest düşünce örneği değildirler. İlk dört cümle arka planda kalmış bir anlatıcının açık raporunu bildirir. Karakter üçüncü kişi olarak anılır, eylemleri ve düşünceleri geçmiş zamanda aktarılır. Aslında anlatıcının sesi "Katiller"de olduğundan daha duyulur durumdadır. Üçüncü cümlede "o"nun çıkarılması doğrudan biçemin ipucunun verir ancak fiilin kipi geçmiş zamanda kalır.

Yine de beş numaralı cümlede, budanmış sözdizimi (üçüncü cümle aktarım tarzında bir değişim olmaksızın budanmıştır) nedeniyle değil ama çıkartılan parçanın açıkça "diye düşündü" gibi bir etiket ve "ben" zamiri olmasından dolayı doğrudan serbest düşünceye geçiş yapılır. Pasajdan çıkartılan fiilin geniş zaman kipinde olduğunu anlarız: "Bir dilim daha tereyağlı ekmek [hazırlamam gerek, diye düşündü.]" (ya da buna benzer). Peki Bloom'un aklından geçenlerin tam bu sözcükler olduğuna neden bu kadar eminiz? (1) Çünkü "doğru" sözcükleri anlatıcıya atfedilemez: bu bağlamda anlatıcının, herhangi birşeyin "doğruluğunu" tartacak biri gibi düşünülmesi mantıksızdır. Bunu sadece Bloom yapabilir. (2) Çünkü uylaşım gereği anlatıcılar budanmış sözdizimleriyle konuşmazlar. (3) Çünkü hiç seyirci yoktur: Bloom kendi kendisinin muhatabı değildir. (4) Anlamla ilgili olarak: üç dilime bir dilim daha eklerseniz dört dilim olur; Molly'nin zevkine uyacak "doğru" sayı budur. Sadece Bloom aritmetikle ilgili olabilir.

Öte yandan altıncı cümle dolaylı serbest biçemdedir. Fiil geniş zaman yerinde geçmiş zaman kipindedir. Yedi yine yüklemsizdir, yani doğrudan serbest düşünce olduğunu varsayarız. Sekizde ve dokuzda anlatıcının sesi devam eder. Onuncu cümledeki "yakında" ise gelecek zaman belirtecidir ve cümlede fiil yine eksiktir. Eksik fiil gelecek zaman kipinde olabilirdi, bu da bizi Bloom'un aklından geçen sözcüklerin alıntısına götürür: "Yakında bir bardak çay [alacağım]". Benzer olarak on bir, "Bu çok güzel" cümlesinin kısaltmasıdır. Ancak on iki ilginç bir biçimde farklılaşır. Buraya kadar tüm doğrudan serbest düşünce cümleleri (beş, yedi, on, on bir) kavrayış bildirdiler. Sözcükler tam olarak Bloom'un zihnindeki sesin söylediği şeyleri söylüyor gibi göründüler. Ancak "Ağız kuruması",

Bloom'un ağzının kuruduğunu *hissetmesi* anlamına gelebilir. Bu durumda ise sözcükler yukarıda bahsettiğimiz standart uylaşım gereği, dile getirilmemiş bir duyumu tercüme etmiş olur. Bloom kuruluk duyumuna karşılık olarak bunu kendisine *söylüyor* da olabilir, "Ağzım kurudu". Hangisinin (ya da ikisinin de) kastedildiğini bilebilmenin yolu yoktur. İç monologlarda kavrama ve algılama arasındaki ayrımın budama yoluyla nötrleştirilmesi çok yaygındır. On üçüncü cümle doğrudan anlatıyı sürdürür, on dört ve on beş ise elbette diyalog yani doğrudan etiketlenmiş konuşmadır.

Doğrudan serbest düşünceye karşılık "iç monolog" efektini önermek için fazla uğraşmaya gerek olmadığını görebiliriz. Dahası parçalı sözdizimi bu biçeme eşlik edebilirse de, tek zorunlu teknik doğrudan serbest düşüncedir (eğer kullanılıyorsa- birinci kişi zamiriyle kendine işaret etmek, yüklem kiplerinin gelecek zaman yönelimli olması ve tırnak işaretlerinin kaldırılması).

İç monologu diğer bilinç temsillerinden mutlak biçimde ayıran nokta, bu tekniğin anlatıcıya karakterin aslında düşünüyor ya da algılıyor olduğunu belirtecek ifadeleri yasaklamasıdır. Sözcükler kesinlikle ve sadece karakterin aklından geçenleri ya da eğer düşünce veya algılamalar söz konusuysa, onların yerini tutabilecek olanları ifade ederler.

"Calypso"nun yukarıda verilen bölümünün karmaşık karakteri kaza eseri değildir. Eleştirmenler değişmeden sürdürülen saf iç monologlarda eğer metin tamamen karakterin zihni içinde kalmışsa, o karakterin dışsal eylemlerini ve durumunu ifade etmenin zorluğuna dikkat çekerler. Çıkarımlar bir yere kadar işe yarayabilir. Joyce'un en azından Leopold ve Stephen'a ayrılan bölümlerde iç monolog ve örtülü anlatı arasında gidip gelmek için geçerli nedenleri vardır. Leopold'un şehirde dolaştığını göstermek için nesnel bir bakış gerekir. Zihne dalış ancak karakterin fiziksel konumu mutlak olarak sabitlenmişse tamamlanabilir, ortamdaki değişimler bu açıdan önemsizdir. Molly'nin iç monologu saf olabilir çünkü o yatakta haraketsizdir. Karanlıkta aklında sadece uyku, anılar ve spekülasyonlar vardır. Ancak daha önceki bölümlerde Joyce'un içeriden dışarıya, düşüncelere dalmış Bloom'dan anlatıcının ona dair enstantanelerine, bir adamdan Dublin'in caddelerinde yürüyen diğer bir adama geçişindeki akıcılık, muhteşem bir sanatçılık örneğidir. Edouard Dujardin'in *Les Lauriers sont coupés* romanında iç monologu yansıtmadaki beceriksizliğiyle güçlü bir karşıtlık yaratır. Böyle durumlarda insanın aklına belki de zaman zaman [iç

monologdan] dışarı çıkmanın daha iyi olabileceği gelir. Merleau Ponty'nin belirttiği gibi, sonuç bilincin istenmeyen bir ikizidir. "*Ces gens me regardent entrer...*" ("Bu insanlar beni içeri girerken görüyorlar") gibi satırlar özellikle kaba saba ve beceriksizdir. Çünkü karakterler yalnızca içlerine kapanık, sıkılgan vb olduklarında bedenlerinin konumlanmasına ilişkin yorum yaparlar ve bu romanda sıkılganlık söz konusu değildir.

Bilinç Akışı = Serbest Çağrışım

"Bilinç akışı" kavramı ne demektir? Nasıl tanımlanabilir? Ya da tümdengelimci edebiyat kuramı çerçevesinde anlatıyla ilgilendiğimize göre daha yararlı bir soru sormak gerekirse, hangi nitelikleri bu kavramla ilişkilendireceğimize nasıl karar verebiliriz? Bilinç akışı, iç monologun basit bir karşılığı mıdır? Yoksa bu iki kavram arasında bir ayrım yapabilmek için yeterince farklılıklar var mıdır? Bence daha önceki araştırmacıların önerdiğinden biraz farklı bir temelde de olsa bu konuda yararlı bir ayrım yapılabilir.

Daha önceki tartışmalarda iki kavram arasındaki farklılık etimolojikti. "İç (ya da "içsel") monolog", (belli ki Dumas baba tarafından bulunmuş) Fransızca *monologue intérieur* kavramının dilimize yapılmış bir uyarlamasıydı. "Bilinç akışı" ise ilkin William James'in *Principles of Psychology* adlı yapıtında kullanılmış, daha sonra Anglo-Amerikan edebiyat tartışmalarında kendisine yer bulmuştu (Dorothy Richardson'un *Pilgrimage* romanı için May Sinclair'in yazdığı önsöz gibi). İki kavram önceleri birbirlerinin eşanlamlıları olarak görülüyorlardı. Bugün de pek çok eleştirmen tarafından öyle görülürler. Daha sonra çeşitli ayrımlar belirlendi (İngilizce'nin tarihsel gelişimi içinde yaygın bir pratik).

Konuyla ilgili en iyi çalışmaların birinde Lawrence Bowling, "iç monolog"un kavrayışlarla yani karakterin zihninde zaten sözel biçimde yer alan düşüncelerin anlatılmasıyla, insanın kendi kendisiyle sessizce "konuşmasıyla" sınırlı olması gerektiğini ileri sürdü. "Zihnin dile tercüme etmediği saf duyumlar ve imgeler" ise ona göre "duyum izlenimleriydi" (benim "algılar" dediğim şey). Bowling'in örneği Dorothy Richardson'un *Honeycomb* romanındandı:

> Her iki yanda yükselen gri binalar yaklaşma mesafesinde eğiliyorlar – gökyüzüne karşı keskin açılar... binaların diğer binalara karşı yumuşayan açıları... derin gölgeleriyle ekmek içi kadar yumuşak, yüksek biçimli açılar... balkonlardan saçaklanan sarmaşıklar...

Uylaşım gereği Miriam sadece şeyleri duyumsar ancak onları dile getirmez. Kendi kendine "gri binalar" *sözcüklerini* telaffuz etmez vb. Yine de bunlar herhangi bir anlatıcının *onun* sözcükleriyle yaptığı açıklama değil, onun doğrudan izlenimleridir. Anlatıcının karakterin sözcüklerini kullanarak yaptığı açıklamaya Bowling akla yatkın olarak "içsel analiz" der. Ona göre "bilinç akışı", "yazarın *zihinden doğruca yapılan bir alıntı* vermeye giriştiği anlatı yönteminin" tamamıdır. Burada zihnin sadece dilsel bölgesi değil, tüm bilinç söz konusudur. Bu açıdan "bilinç akışı" sadece sözelleştirilmiş düşüncelerin kaydını (yani iç monolog) değil, karakterin zihninde bulunan ancak sözcüklerle formüle edilmemiş "duyum izlenimlerini" de içerir ancak yine de anlatıcının yaptığı içsel bir analizin ürünü değildir.

Elbette "doğrudan alıntı" ile "içsel analiz" arasındaki ayrım korunmalıdır. Ancak karakterin kendi sözcüklerini içermeyen "algıların, duyum izlenimlerinin doğrudan alıntılanmasından" nasıl bahsedebiliriz? "Alıntı" birilerine ait sözcüklerin aktarılması demektir. "Mış gibi" biçiminde bir alıntı bu soruya yanıt olabilir. Aslında bu alanda sözcükler yoktur: sözcükler *faute de mieux*, daha iyi birşeyin yokluğunda kullanılır. Algılamalar sözel olmadıkları için anlatı yapısı da sözel olmayan bir ifadeye gerek duyar. Başka ortamlarda bunun yolları vardır. Sinema Miriam'ın duyum izlenimlerini sadece görsel olarak anlatabilir (bu, anlatı söyleminin, ortamından gayet bağımsız olduğunu bir kez daha ortaya koyar). Ancak sözel anlatılar sözcüklerin ötesine gidemezler, böylece sözcükler kullanılırlar ancak bunların sözcük olmadığını, aktarılan deneyimlerin sözcüklerle ilgili olmadığını göstermek için birşeyler yapılmalıdır. Peki ne yapılabilir? Bowling, pasajın anlatıcının içsel analizi değil Miriam'ın duyumlarından doğrudan yapılan alıntılar olduğundan nasıl emin olabilir? Ona göre budanmış sözdizimi ("eksilti ifade eden üç noktayla ayrılmış kısa cümlecikler"), bir nesne hareket etmiyorsa ya da bir ortaça (sıfat-fiil) eklenmişse adların yüklemsiz kullanılması doğrudan alıntının belirtileridir.[26] Elbette kavramsal düşünme de aynı

[26] Budanmış sözdizimi ya zihnin tipik derin düşünme anlarında dilbilgisel kısa yollara başvurmasını ya da gramerin normal kurallarına uymayan "konuşma öncesi" ya da "sözcük öncesi" gibi bir fenomenin varlığını varsayan bir uylaşımdır. Oysa kısaltılmış söz dizimi, normal bir söz diziminden kaynaklanmıyorsa anlamlı olamaz. Bu nedenle dilbilimciler bu görüşü yanıltıcı bulabilirler. Dahası, bilinç akışı yazarlarının kullandıkları kısaltmaların sayısı oldukça kısıtlıdır. Diğer uylaşımlar gibi budanmış sözdizimi de yazar ve seyircinin, hakkında görüş

biçimde ifade edilebilir. Belki de Bowling budanmış sözdiziminin "duyum izlenimlerinin" eşsiz bir özelliği olduğunu ileri sürmüyor, yalnızca verili içeriğin, biçimi içsel analiz değil bilinç akışı olarak işaret etmeye yaradığını savunuyordur.

Peki "duyum izlenimini" anlatmak için neden "bilinç akışı" tekniğini kullanmalıyız? Neden "duyum izlenimi" kendi başına yeterli bir kavram değildir? Bowling'in değerli ayrımını tersine çevirerek korumalıyız: Varsayalım "iç monolog" sınıf kavramı olsun ve diğer iki kavram "kavramsal" ve "algısal" iki alt sınıfa işaret etsinler. "Kavramsal iç monolog" karakterin aklından geçen gerçek sözcüklerin kayıtlarını nitelerken, "algısal iç monolog", iletişim, karakterin dile getirilmemiş duyum izlenimlerinin (bir anlatıcının içsel analizi olmaksızın) uylaşımsal sözel dönüşümü anlamına gelsin.

Bu durumda "bilinç akışı" kavramı başka bir anlam için serbest kalabilir, düşünce ve izlenimlerin rastgele sıralanması anlamına gelebilir. Bu anlam "akış" [ç.n. dilimizdeki tam karşılığı, "akıntı"] sözcüğünün içerdiği imalara da uygundur. Zihin, "belli bir amaç için düşünme" kutbunun karşısında sıradan çağrışım akışıyla meşgul olur.

> Zihnin dikkati ya kasıtlı olarak nesnesiyle ilgilenmeye çekilir (buna "denetimli çağrışım" denir), ya da zihnin dikkati beklenmedik, ani ya da çarpıcı bir uyaran tarafından bir nesneden diğerine yöneltilir (buna ise genellikle "serbest çağrışım" denir). Serbest çağrışım süreci özellikle bilinç akışı tekniğiyle yazıma özgüdür. Ancak bunun nedeni bilinç akışında denetimli çağrışıma yer olmaması değil, serbest çağrışımın doğrudan sunumunun genellikle diğer yazım yöntemleriyle yapılmamasıdır.[27]

---

birliğine vardıkları her anlama gelebilir. Derin düşüncenin ve benzerinin *göstereni* olabilir ve bir gösterenin gösterilenleriyle gerçek ya da "güdülenmiş" bir bağlantıya ihtiyacı yoktur.

[27] H. A. Kelly, "Consciousness in the Monologues of 'Ulysses'", *Modern Language Quarterly*, 24 (1963), 7. Eric Auerbach başka bir tanımlama yapar (*Mimesis*, Princeton, 1953, s. 473-475): "bilincin akışı ve oyununun değişen izlenimler akıntısına kapılması... bilincin kendi doğal ve işlevsiz özgürlüğünde sürekli olarak düşüncelere dalması... belli bir amaçla kısıtlanmamış ya da düşünce tarafından spesifik bir konuda yönlendirilmemiş, kendine has bir özgürlüğü olan süreçlerin doğal ve hatta aksi istense bile doğala benzer bir biçimde işlenmesi". Daha tartışmalı bir iddia ise "bilinç akışının" bir *janr* olduğu yönündedir. Bkz. Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method* (New Haven, 1955): "eleştirmenler bu iki kavramı tanımlarken bir 'janr' olan bilinç akışıyla bir 'teknik' olan iç monologu birbirine karıştırıyorlar. Bilinç akışı romanı, asıl ilgisi bilincin geniş alanını, genellikle bir ya da daha çok karakterin bilinç alanının tamamını kullanmak olan bir roman türü olarak değerlendirilmelidir... Elbette bilinç akışı diye bir teknik yoktur; eleştirel ter-

İç monolog sözdizimiyle göze çarpar. Düşünen karakteri işaret etmek üzere şimdiki zaman yüklemleri ve birinci kişi zamirleri kullanır (ya da sözdizimi budandığında bunları ima eder). Bilinç akışı, burada kullanıldığı gibi sözdiziminin ötesine geçer. Anlamsal ögeleri, serbest çağrışım ilkesine göre düzenlenmeye zorlar. İç monologla bilinç akışının neden bir arada bulunmak zorunda olduklarının bir açıklaması yoktur, yine de genellikle bir aradadırlar. Yazarlar isteyerek ve kolayca serbest çağrışımsal ilkeyi epik geçmiş zamanla, etiketlerle birleştirirler. Scholes ve Kellogg'un işaret ettiği gibi, bilinç akışı diyalogda bile düzenleyici bir ilke olabilir. Bunun tam tersi, sürdürülen bir iç monolog, son derece amaca yönelik olarak, "denetimli çağrışım" biçiminde içerik gelişimini gösterebilir.

İç monolog ve bilinç akışının metinlerde birarada yer aldığı tarihsel olarak doğrudur. Ancak eğer analizlerimizi açık ve kesin yapacaksak, bu ikisinin ayrı ayrı inceleyemeyeceğimiz kadar iç içe geçmesine izin vermemeliyiz. Ayrımlar ve ayrım yapma kapasitesi olmadan yeni düzenlemelerle, niteliklerin biraraya geldikleri yeni takımyıldızlarıyla uğraşamayız. Örneğin Robert Humphrey'in "bilinç akışı" ile ilgili yaptığı açıklama bize *Kıskançlık* ve diğer birçok avant-garde anlatının yöntemi hakkında hiçbir şey söylemez. Bir kez daha söylemek gerekirse, edebiyat ve estetik kuramlarını ilginç ve geçerli kılan da yeni olasılıkları öngörme kapasitesidir.

Serbest çağrışım üzerine çok tartışma yapılmıştır ancak bu konuda özellikle denetimli çağrışımla kıyaslandığında çok az pratik örnek bulunur. Belki de serbest çağrışımsal pasajları örneklemenin en kolay yolu, onları zihnin açık bir biçimde o durumda *olmadığı* anlatımlarla karşı karşıya getirmektir. *Gurur ve Önyargı* bunun için iyi bir zemin olabilir. Lady Catherine, Elizabeth'i Mr. Darcy'den bir teklif beklememesi konusunda uyardıktan hemen sonraki anı ele alalım:

> Bu beklenmedik ziyaretin Elizabeth'i içine ittiği moral çöküntüsü, kolaylıkla üstesinden gelinebilecek gibi değildi. O da saatlerdir bu durumun üstesinden gelemiyor, bir an için bile bu durumu düşünmemezlik edemiyordu. Belli ki Lady Catherine, Rosings'den buraya kadar seyahat etme sıkıntısını sırf Elizabeth'in Mr. Darcy'le sözümona nişanını engellemek amacıyla çekmişti. Bu elbette akla yatkın bir plandı ama nişanlanacakları bilgisi nereden kaynaklanmış

---

minoloji içinde böyle söylemekle ciddi bir hata yapılmış olunur. Bilinç akışı tıpkı lirik nazım, sone gibi bir roman tipinin tanımıdır". Bu bağlamda "janr" kavramının uygun görülmesini kavramak zordur. "Bilinç akışının" pastoral, taşlama şiiri ya da gotik romanla ne gibi bir ortak noktası olabilir ki?

> olabilirdi? Elizabeth hayal etmekte aciz kalmıştı; ancak şaşkınlığı, bir düğünün yapılacak olmasının herkesin aklına ikinci bir düğünü getirdiğini, Mr. Darcy'nin, Bingley'in yakın arkadaşı, kendisinin ise Jane'in kardeşi oluşunun da böyle bir söylenti için yeterli olduğunu anlayana kadar sürdü. Ablasının evliliğinin onları daha sık biraraya getireceğini kendisi de düşünmemiş değildi. Lucas köşkündeki komşuları da (çünkü bu haberin Lady Catherine'e, komşularının Collins'lerle görüşmeleri aracılığıyla ulaştığı sonucuna varmıştı) genç kızın ileride belki de olur gözüyle baktığı bu işi hemen olmuş gibi kabul etmişlerdi.

Bu pasajda Elizabeth'in düşüncelerinin sonuçlarının temsilinde ima edilen amaçlılık, çarpıcı düzeydedir. Elizabeth'in zihnine tek bir neden için, takip eden olay örgüsünün ihtiyaçlarını karşılamak üzere girilir: Elizabeth, alt üst olmuş, meraklı ve kendisine rağmen umutlu olarak gösterilmelidir. Darcy'nin evlilik teklifini daha yeni reddetmiştir ve bu teklifin tekrarlanacağına inanmak için hiçbir geçerli neden yoktur. Yine de ona karşı beslediği önyargılardan dolayı pişmanlık duymaya başlar. Lady Catherine, aniden üstüne çullanır, ikisinin nişanlandığına dair bir dedikodudan bahseder ve Elizabeth'den onunla evlenmeyeceğine söz vermesini ister. Elizabeth bir hesap yaparak değil ama gurur refleksiyle böyle bir söz vermeyi reddeder. Lady Catherine'in ayrılışından sonra şaşkın, kızgın yine de garip bir biçimde umutlu hisseder (onun her zamanki ihtiyatlılığına ve terbiye duygusuna uygun olarak kendi zihninin mahremiyetinde bile bastırılmış bir biçimde). Pasaj bize ilk önce Elizabeth'in telaşlandığını; ikinci olarak sadece özü gereği değil, Darcy'nin pekala harekete geçebileceğini açıkça hissetmiş olan Lady Catherine tarafından atfedilen aciliyeti nedeniyle sıradışı olan bu ziyareti aklından çıkaramadığını; üçüncü olarak böyle bir dedikodunun nasıl başladığını merak ettiğini; dördüncü olarak Darcy'nin Bingley'in arkadaşı olmasının, kendisinin de Jane'in kardeşi olmasının da beklentilerine ilişkin spekülasyonları harekete geçirdiğini; son olarak da Lucas'ların da Elizabeth'in yalnızca kendi zihninin mahremiyetinde düşünmeye başladığı olasılığın üstüne bir kibrit yaktılarını anlatır.

Elizabeth'in bilincinden yapılan bu seçme, diyalektik gibi ciddi biçimde düzenlenmiştir. İlkin Elizabeth'in genelleştirilmiş yine de dile getirilmemiş telaşı; sonra bu olayın neden üzücü olduğuna ilişkin yaptığı analiz; daha sonra dedikodunun gerekçelerini ve kaynağını saptama çabaları; ve son olarak da onun bundan sonra ne olacağına ilişkin spekülasyonları gelir. Bundan daha düzenli, onun da ötesinde daha iyi gösterebilen bir form olabilir mi? Ve serbest çağrışıma daha az benzer? Amaçlarımız için önemli olan

Elizabeth'in düzenli bir zihne sahip olması değil (ama elbette öyledir), ben anlatıcının zihinsel betimlemeyi diğer anlatı eylemleri gibi "bundan sonra ne olacak" basitliğinde ele alışıdır. Olay örgüsü katı biçimde amaçsaldır. "Elizabeth ve Darcy sonunda evlenecekler mi?" sorusuna yanıt verir. Bu sorudan uzaklaşılmasına fırsat vermez. Serbest çağrışım elbette bu klasik anlatı biçeminin düz gidişatını bozacaktır. Böyle romanlarda, karakterlerin düşünceleri dahil her şey, Mihail Bahtin'in deyimiyle "olay örgüsü-faydacılığı" barındırır.[28] Psikolojik olarak bu biçem, daha sonraki biçemlerden daha az ya da çok "gerçekçi" değildir. Sadece zihinsel çağrışım sürecinin düşüncelerin kendilerine tabi olduklarını, düşüncelerin de kesin olarak olay örgüsünün hizmetinde olduğunu varsayan farklı bir gerçekçilik kavramını kullanır.

Şimdi *Ulysses*'in "Lotus Yiyenler" bölümünün başına bakalım:

> [1] Mr Bloom ölçülü adımlarla SIR JOHN ROGERSON RIHTIMI BOYUNCA DİZİLİ KAMYONLARIN YANINDA ilerledi, Windmill lane'i, Leask'in keten tohumu ezim evini ve telgrafhaneyi geçti. [2] Bu adresi de verebilirdim bak. [3] Denizciler evini de geçti. [4] Rıhtım civarının sabah hayhuyunu ardında bırakıp Lime street'e saptı. [5] Brady konutlarının orada bir tabakhane çırağı, koluna geçirdiği sakatat kovasıyla çiğnenmiş bir izmariti tüttürerek siftinmekte. [6] Daha küçükçe bir kızcağız, kırık bir fıçı çemberini isteksizce tutmuş, alnındaki mayasıl kabuklarının altından gözlerini dikmiş ona bakmakta. [7] Sigara içtiği takdirde gelişemeyeceğini söyle ona. [8] Amaan, bırak içsin [9] Yaşam sanki güllük gülistanlıktı da pek. [10] Meyhane kapılarında bekleşir, babası çıksın da eve götürsün diye. [11] Haydi buba, annem evde bekliyo, [*sic*: burada bir boşluk olmalı] [12] Bu saatte ortalık sakin: kimsecikler yok. [13] Townsend street'den sonra da somurtuk bir suratın önünden geçti: Bethel. [14] El, evet: Aleph, Beth Evi. [15] Nichols cenaze işleri evini de geçti. [16] Onbirde. [17] Daha epey var. [18] Sanırım O'Neille için o işi, Corny Kelleher ayarlamıştır. [19] Gözlerini kapatıp öyle söyler şarkısını. [20] Corny. [21] Bir keresinde parkta rastlamıştım karıya. [22] Karanlıkta. [23] Ne cümbüştü ya. [24] Gammazın teki. [25] Adını adresini söylediydi de benimkiyle hoppanina ninanay nom. [26] O kıvırmıştır, garanti. [27] Gömüverin nederlerozımbırtının içine bedavadan ucuzuna. [28] Benimkiyle hoppanina hoppanina hoppanina hoppanina. [ç.n. Nevzat Erkmen'in çevirisinden]

Bu, düşünen bir adamın temsilidir. Ancak adam özel olarak herhangi bir konuda düşünmez, düşünceleri (Elizabeth'inkiler gibi)

---

[28] Bakhtin, Dostoevsky's Poetics, s. 5.

yöneltilmiş ya da olayların değiştirilemez gidişine bağlı zincir biçiminde değildir. *Ulysses*'deki olaylar (cenaze, Leopold'un Gertie Macdowell'a duyduğu saf aşkı ve Stephen'la buluşması), geleneksel anlamda hiçbir yere "varmaz". Hiçbir durumda *Gurur ve Önyargı*'da olduğu gibi (Elizabet başlangıçta bekardır, sonunda evlenir) önemli bir değişiklik olmaz. Olayları tersine çevirmekle sanatsal kayıplar ortaya çıkabilirse de (diyelim ki Leopold postaneyi cenazeden sonra değil de önce ziyaret etmiş olsun), anlatı mantığı hemen hemen aynı kalır. Joyce, Woolf, Ingmar Bergman ve diğer modern sanatçılar olay örgüsünü çözülmesi gereken karmaşık bir bulmaca gibi ele almazlar. Olay örgüsü, durumlardaki değişiklikler değil, durumların kendisidir. Bu bağlamda bilincin bağlantısız akışı, böyle olay örgülerinin doğal barınağı haline gelir.

Yine de bu pasaj, izlenimlerden oluşan bir kaostan ibaret değildir. Serbest çağrışımın, Freud ve diğerlerinin açık ettiği kendi organizasyon ilkeleri vardır. Genelleme, analiz, örnekleme ilkeleri vb gibi. Bunlarla birlikte "daha az saygın" zihinsel fenomenler, kelime oyunları ve diğer *Klang*-çağrışımları [ses ya da kafiye çağrışımları], bastırmalar, yoğunlaşmalar meydana gelir.

Dilerseniz bu ilkelerin bazılarına, örneğin ikinci cümledeki *fiziksel yakınlığa* bakalım. Bloom'un postaneye yakınlığı doğrudan anlatıcı tarafından bildirilir. Bu nedenle iç monologda zihinsel tepkisini atlarız. "Bu adresi de verebilirdim bak". Yakınlık ilkesiyle gösteren "bu", anlatıcı tarafından anılan son nesneye işaret eder (Bunun ne anlama geldiğini biraz sonra anlayacağız: telgrafhane, Martha'yla kaçamak mektuplaşmaları için postane kadar iyi bir gizli adres olabilirdi). Bloom'un telgrafhaneyi algılaması kayıtlı değildir ancak iki cümle arasındaki boşlukta olduğu ima edilir. Fiziksel yakınlık 5 ve 7 numaralı cümlelerde yine devreye girer. Bloom sigara içen bir çocuk görür ve ona bir büyük tavsiyesinde bulunmak üzere harekete geçer. 8. cümlenin düzenlenme ilkesi *yeniden düşünme* olur: Bloom'un sonradan aklına gelir ("Amaan, bırak içsin"). Bu da *spekülasyonla* harekete geçer ("Yaşam sanki güllük gülistanlıktı da pek", 9). Spekülasyon, çocuğun yaşamındaki *bir sahnenin akla getirilmesini* ("Meyhane kapılarında bekleşir", 10), hayali diyalogu ("'Haydi buba, annem evde bekliyo'") içerir. Bir sonraki cümleyle bağlantının temeli *eşzamanlılıktır* (işine ara veren çocuk, "ortalık sakin" gözlemine neden olur). Anlatılan 13. cümleyle monolog biçimindeki 14. cümle arasında bir *Klang çağrışımı* bulunur. "Bethel. El", ve 14. cümle içinde Klang,

metonimiyle birleşir. "Bethel-El-Aleph, Beth" sinagogun adını, İbranicedeki ilk iki harf izler.

Bir önceki bölümde Paddy Digman'ın öldüğünü zaten öğrenmiştik. Nichols'un cenaze işleri evinin önünden geçerken Bloom'un aklından "Onbirde" (16) sözcüğü geçer. Dignam'ın cenazesi saat onbirde olmalıdır. Yakınlık ve bellek işbirliği yapar. Daha sonra "O'Neill'in" (18) de cenazede konuşmacı olacağını, *bir sınıfın başka bir örneği* ilkesince tahmin ederiz; bu durumda "o iş" Dignam'ın cenazesi olmalıdır. Corny Kelleher ise cenaze töreni müdürünün elemanıdır. Bu bir tahmin ağıdır elbette ancak sonraki olaylar (tüm Hades bölümü) tahminlerin doğru olduğunu kanıtlar. Kafiyeler ve *hoppanina ninanay* gibi saçma sözcükler (25, 28) metonimi aracılığıyla Corny ile ilişkilendirilirler (Corny bir komedyen ve hafif şarkılar söyleyen bir şarkıcıdır) ancak aynı zamanda *fonetik takıntı* ilkesiyle vb de gerekçelendirilebilirler.

Bilinç akışı uylaşımında, karakterin düşünceleri bir anlatıcı tarafından seçilip elenmez ve hiçbir dış güdülenmeye maruz kalmaz. Buradaki etki, Elizabeth'in düşüncelerinin sürekli olarak belli bir amaca göre anlatılmasına göre oldukça farklıdır. İkinci durumda Elizabeth bundan sonra ne olacağını merak etse de okur onun sayfalar boyu uzayan düşüncelerinin sonunda geçmiş olaylar üzerinde tekrarlanıp yorumlamaya dönüşeceğini bilir. Elizabeth'in düşünceleri köklü bir biçimde amaç yönelimlidir. Kolaylıkla son soru-cevap mantığına indirgenebilir ve bir son yanıta ulaşabilir. *Gurur ve Önyargı*'da tüm diğer eylemler gibi düşünceler de geleneksel ondokuzuncu yüzyıl romanının Barthes'ın deyimiyle "hermenötik" dizisini izler. Göndermeler her zaman belirgindir ve birbirlerini açık bir düzende izlerler. Ancak Bloom'un düşünceleri her zaman *in medias res*, her şeyin ortasındadır. Herhangi bir anda beklenmedik bir konu ortaya çıkabilir. Birçok durumda açık bir çözümleme (gösteren zamirin tanımlanması örneğin) daha sonra, bazen çok daha sonra gelebilir, bazen kendisini hiç göstermeyebilir.

Sinemada İç Monolog

Sinema iç monologa ve bilinç akışına nadiren başvurur. Bunun gerekçelerini düşünmek ilginç olabilir. Bazı kuramcılar, genel olarak dilin, özellikle de düşünce dilinin değerini yitirdiği davranışçı modern kurmaca okulunun (örneğin Hemingway) etkisini ileri sürerler. Yine de filmler her şeyi *gösterdikleri* için bu durumu genel olarak dış sesin fazla göze battığı ve pek sanatsal sayılmadı-

ğı, budanmış sözdizimi ve serbest çağrışım örneklerinin ise özellikle böyle görüldüğü düşüncesine bağlamak daha akla yatkındır.

Filmlerde iç monologu kullanmak teknik olarak yeterince kolaydır. Gereken tek şey, üst sesin dudakları kımıldayan karaktere ait olduğunun anlaşılmasını sağlamaktır. Ancak bu kombinasyon başka anlamları da çağrıştırabilir. Böyle bir durumun iç monolog mu, kendi kendine konuşma mı yoksa eylem üzerine geriye dönük olarak yapılan bir yorum mu (bir futbolcunun maç bandı üzerinden kendi performansını değerlendirmesi gibi) olduğunu bize sadece bağlam söyleyebilir. Durumu netleştirmek için başka özellikler de kullanılabilir. Fısıldayan bir üst ses, iç monoloğun mahremiyeti anlamına gelebilir. Ayrıca elbette sözel anlatı pasajlarındaki klasik iç monologda olduğu gibi, metin, sözdizimi üzerinde parçalara ayrılıp psiklojik çağrışımları serbest bırakabilir. Ancak bu çok nadir görülür. Buna benzer sadece bir iki film hatırlıyorum, sözgelimi Hitchcock'un *Murder* (1930) filmi.[29] Ortamın uylaşımları nedeniyle kandırılmak mümkündür. Jean-Luc Godard'ın *Une Femme Mariée* filmini ilk birkaç izleyişimde serbest çağrışımsal bölünmüş sözdiziminde yapılan üst ses fısıldamanın, evli kadının iç monologu olduğunu düşünmüştüm. Filmi son izleyişimde ise fikrimi değiştirdim: bu kez üst ses, eylem hakkında yapılan soyutlanmış ve bedensiz bir yorum gibi geldi. Ancak en az evli kadının ve hizmetçisinin okuduğu *Elle* kadın dergisindeki makaleler kadar bayağı bir dizi klişe ya da gelen misafiri eğlendirmek üzere kadının apartmanları hakkında yaptığı dedikodudan farklı olarak, bu ses kesinlikle evli kadına ait değildi. Bu örnekteki parçalanma dolayımsızlığı ve düşünme sürecinin serbest akan karakterini yansıtmak yerine anlamsız reklam ve ucuz roman sterotiplerini yansıtır. Leopold ya da Stephen'in düşüncelerinden farklı olarak üst sesin görünmeyen dudaklarından duyduğumuz böyle bir ifade tarzı ("Ne demek istedi?", "Bilmiyorum, yapabilir miyim", "Seni seviyorum" vb), kahramanın süregiden düşünüşüyle hiçbir dolaysız ve açıklanabilir ilişkiye dayanmaz. Bu ifadeler daha çok evli kadının eylemlerine eşlik eden banal popüler şarkılardan parçalar gibi yaşamının niteliğine ilişkin bir eleştiri oluşturur.

---

[29] Hitchcock, "dış ses" ya da "üst ses" gibi daha standart bir sinemasal kavram yerine aklında açıkça edebi gelenek olduğunu göstermek için, bu sahneyi anlatırken özellikle "bilinç akışı" kavramını kullanır (François Truffaut, *Hitchcock*, New York, 1966, s. 53).

5 SÖYLEM: Örtük Anlatıcılara karşı Açık Anlatıcılar

Temiz gür bir ses, işitilemeyen
Büyük kalabalıklarca.
William Wordsworth,
The Excursion

Tanrı'nın gününde Ruh'un etkisinde kalarak.
borazan sesine benzer,
yüksek bir ses işittim ardımda.
Vahiy

Anlatıcıların işitilebilirliklerinin derecelerini belirleyen nitelikleri tanımlamak, anlatıcı tiplerini sınıflandırmaktan daha önemlidir. Burada niceliksel bir etki devreye girer: ne kadar tanımlayıcı nitelik varsa, bir anlatıcının varlığına ilişkin algımız o kadar güçlenir.[1] "Anlatılmamış" ya da en az düzeyde anlatılmış öykü aslında içinde [anlatıcıya ilişkin] çok az ya da hiç nitelik barındırmayan öyküdür. Yine de örtük ve açık anlatıcılar arasında temel bir ayrıma gidilebilir. Bu bölümün amacı da budur. Her nitelik ayrıntılı olarak tartışılamayacağına göre dikkat çekici ve özellikle sorunlu niteliklere odaklanılacaktır.

Buna göre başat öneme sahip üç konudan söz edebiliriz: dolaylı söylemin doğası, örtük anlatı amaçları için metin yüzeyinin yönlendirilmesi ve bakış açısının belli bir ya da daha çok karakterle sınırlandırılması. Son zamanlarda yapılan araştırmaların da gösterdiği gibi, bunların ilk ikisi gayet açık başlıklardır. Dolaylı söylemin karmaşıklı-

---

[1] Wayne Booth'un anlatılarda "nesnellik" dogmasına ilişkin *reductio ad absurdum* [olmayana ergi] yöntemiyle ele aldığı argümanında "Anlatıcılık derecelerinin" bir hiyerarşisi olduğu ima edilir (*Rhetoric of Fiction*, s. 16-19). Yine de ben anlatıcılık dereceleri görüşünü ciddiye alıyorum.

ğı henüz sonuca varmamış geniş bir literatür yaratmıştır. Çağdaş dilbilimi, geleneksel formülasyonlara meydan okuyarak dolaylı biçeme ilişkin etkileyici sorular sormuştur. Ayrıca cümlelerdeki belli ögeleri özel olarak vurgulamaya yarayan mekanizmaları analiz etmeye başlamıştır. Bu mekanizmalar örtük anlatıcının "gizlice" cümle yapılarını yönlendirebilmesine, böylece farklı önem derecesine sahip anlatı ögelerini vurgulamasına ya da perdelemesine hizmet eder. Daha önce örneklerle "varsayım" mekanizması tartışmıştık. Ben anlatıcının, anlatıcının bilgisi üzerinde uyguladığı sınırlandırma, örtüklükle yakın ilişkilidir ve elbette sıkça onunla karıştırılır.

Açık anlatıcılara geçecek olursak, en belirsiz işaretten en dikkat çekici olana kadar uzanan bir nitelikler yelpazesi düşünebiliriz. Bu yelpaze, uzam betimlemeleri ve karakterlerin söylemeyip düşünmediklerine ilişkin açıklamalardan çeşitli yorumlamalara (yorumlar, yargılar, genelleştirme) uzanır. Bu bölüm (ve kitap) anlatıcının muhatabı hakkında bazı gözlemler üzerinden belli hükümlere varır.

Örtük Anlatıcılar

Örtük ya da silik anlatıcılar, "öykülenmemişlik" ile bariz olarak işitilebilir anlatının ortasında yer alırlar. Örtük anlatıda olaylardan, karakterlerden ve uzamdan bahseden bir ses duyarız ancak bu sesin sahibi söylemin gölgesi ardında gizli kalır. "Öykülenmemiş" öykünün aksine, örtük anlatılar bir karakterin konuşmasını ya da düşüncelerini dolaylı biçimde ifade edebilir. Bu tür bir ifade, öykülenmemiş anlatıların basit zihin okuyan stenografından niteliksel olarak farklı bir yorumlayıcı aygıtın ya da aracın varlığını gerektirir. Karakterlerin düşüncelerini dolaylı ifadelere dönüştüren bazı yorumlayıcılar olmalıdır. Ancak biz onların eğilimlerinin sözcüklerin ardına saklanıp saklanmadığını bilemeyiz: "John geleceğini söyledi" cümlesi, "John, 'Geleceğim' dedi"den başka ifadeler de aktarabilir çünkü John'un tam olarak bu sözcüğü kullandığının garantisi olamaz. Gölgede kalmış bir anlatıcının bir kenarda sessizce beklemekte olduğuna dair sezgilerimiz için de aynı durum geçerlidir.

Örtük anlatının zemini şaşırtıcıdır, insan kolaylıkla yönünü şaşırabilir. Yakın zamanda bir derste Joyce'un anlatıcıları arasında onun en önemli karakterlerinin (Eveline, Lenehan, Gabriel, Stephen Dedalus, Leopold ve Molly Bloom) olduğunu duymaktan dolayı canım sıkılmıştı. "Anlatıcı" kavramının, karakterlerin iç monologlardaki kendi zihinsel seslerine atfedilmesinin yanlışlığı 4.

bölümde gösterilmişti.[2] Karakterlerin düşünceleri örtük anlatıcılar tarafından ifade edildiğinde bu durum daha belirgin hale gelir. Lenehan'ın herhangi bir biçimde Joyce'un "İki Çapkın" öyküsünün "anlatıcısı" olduğunu ileri sürmek yanlıştır. Lenehan tahminde bulunduğunda, hatırladığında vs kimseye hatta kendine bile bir öykü anlatıyor değildir. Onun düşüncelerini ("içsel analiz" yaparak) bildiren bir dış konuşmacıdır:

> Hayalinde aşık çifti karanlık bir yolda yürürlerken fark etti; Corley'in derin ve coşkun bir nezaketle çınlayan sesini duydu ve yine genç kadının davetkar ağzını gördü. Bu manzarayı görmek ona cüzdanının ve ruhunun yoksunluğunu şiddetle hissettirdi. Orada burada sürtmekten, şeytana pabucunu ters giydirmeye çalışmaktan, değişimlerden, dalaverelerden sıkılmıştı.

Elbette Lenehan'ın dağarcığı "derin ve coşkun bir nezaket", "cüzdanının ve ruhunun yoksunluğu", "değişimler ve dalavereler" gibi ifadelerden yoksundur. Bu sözler ona ait olmadığına göre, bu sözlerin anlattığı öykünün anlatıcısı o olamaz. Lenahan'a "cüzdanın ve ruhun yoksunluğu" duygusunu anlatıcı *yükler* ancak bu sadece bir atıf, örtük anlatıcı tarafından yapılan bir içsel analiz ya da bildirimdir. Lenehan'ın dağarcığına ait olabilecek sözcükler ve deyimler ortaya çıktığında ise ("orada burada sürtmek", "şeytana pabucunu ters giydirmek"), dolaylı serbest biçimde bir alıntı yapıldığını anlarız.

Dolaylı Etiketlenmiş ve Serbest Biçem

Karakterlerin ve anlatıcıların söz edimleri arasındaki karmaşık ilişkilerin analizi, iletişim kuran konuşma (dış ses) ya da düşünce (iç ses) biçimlerini anlamayı gerektirir. Alıntı ve bildirim ya da daha geleneksel kavramlarla ifade edecek olursak "doğrudan" ve "dolaylı" biçimler arasında yapılmış temel ayrım yüzyıllardır kullanılır. Bu ayrım genellikle konuşmayla ilgili olarak formüle edilmişse de (""Gitmem gerek', dedi" ve "Gitmesi gerektiğini söyledi" ifadelerinin far-

---

[2] Dorrit Cohn ("Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style", *Comparative Literature,* 18 (1966), 102) böyle bir yanlışın nedenine ilişkin bir açıklama yapmayı göze alır: "Henry James, Percy Lubbock ve Joseph Warren Beach gibi yazarların güçlü bir biçimde savunduğu, içsel bir bakış açından yana savlar, dramatize edilen romanlarda ayrı anlatıcının olmadığına dair bir inanca yol açtılar. Bu durumda birinci kişi anlatımındaki bir öykünün anlatıcısının 'Ben', olması gibi, [uyarlama romanlarda da] 'asıl akıl' anlatıcının kendisiydi. Bu yanlış anlamayı, karaktere 'dramatize edilmiş yazar', 'yazarın sözcüsü', 'canlı anlatıcı' gibi adlar atfeden Lubbock başlatmış olabilir. Ancak bu yanlış yönlendiren metaforlara karşın Lubbock tüm üçüncü kişi romanlarının biçimsel ruhunun 'omuzları üzerinden bakan... başka biri...' tarafından tamamlandığının bütünüyle farkındaydı'".

kı), doğal olarak düşünceye de uyarlanabilir; "'Gitmeliyim', diye düşündü " ve "Gitmesi gerektiğini düşündü" gibi.

İki biçim arasındaki yüzeysel farklılık yeterince belirgindir. Her iki durumda da iki cümlecik yer alır, bunların biri isteğe bağlı, diğeri zorunludur. Yeterince açıklığa kavuşturmak için tanıtıcı ya da isteğe bağlı cümleciği "etiket" ("dedi"), ikincisini ise "gönderme" olarak adlandıracağım. Etiket cümleciği, bildirilen ya da alıntı yapılan cümleciğin "gönderme" cümlesi olduğuna işaret eder ("Gitmeliyim" ya da "Gitmesi gerek"). İngilizce'de doğrudan ve dolaylı biçem arasındaki fark (1) gönderme cümleciğindeki yüklemin zaman kipinde, (2) cümleciğin öznesinin kimliğinde ve (3) "şunu/ki"nin (isteğe bağlı) kullanımında yatar. Dolaylı biçemde gönderme cümleciğinin zamanı, genellikle doğrudan karşılığının zamanının bir kip *öncesidir*. [ç.n. İngilizce'de, geçmişte yer alan farklı noktalara ya da dönemlere işaret eden ve aralarında bugüne olan yakınlıklarına bakarak, yakın geçmiş, uzak geçmiş, önce, daha önce gibi bir hiyerarşi kurulabilecek simple past, past progressive, present perfect ve past perfect gibi farklı zaman kipleri bulunur] Zamir ise birinci kişiden üçüncü kişiye dönüşür.

Öte yandan iki biçimin derinde yer alan anlamsal ilişkileri daha belirsizdir. Yakın zamana kadar "Gitmesi gerektiğini söyledi" ifadesiyle "'Gitmek gerek' dedi" ifadesinin birbirlerinin doğrudan varyantı oldukları düşünülüyordu. Ancak dilbilimciler bu basit varsayımı çürütecek önemli farklılıklar gösterdiler.[3] Örneğin bazı cümleler sadece doğrudan biçimde olabilirler. "Egbert ağzından kaçırdı, 'Nasıl sevdim onu!'" ifadesi "Egbert onu nasıl sevdiğini ağzından kaçırdı" ifadesine dönüştürüldüğünde orjinal anlamını koruyamaz. İlk cümlede "nasıl", "ne kadar çok" anlamına gelirken ikinci cümlede "hangi yolla" anlamına gelir. Yine "Clarissa 'Orada!' diye fısıldadı" örneği dolaylı biçimde var olamaz *"Clarissa orada olduğunu fısıldadı". Belki de en ilginç kısıtlama anlatısal bakış açısından gelir; sadece doğrudan biçimler konuşmacının sözcüklerini harfi harfine alıntılayabilir. Dolaylı biçimlerde bu durum garanti altında değildir. Bu nedenle yalnızca dolaylı bildirim cümleciklerinin dilini sorgulamak mümkündür. "Oedipus, annesiyle korkunç birşey yaptığını haykırdı ancak ne söylediğini tekrarlamayacağım"

---

[3] Bkz. Ann Banfield, "Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech", *Foundations of Language*, 10 (1973), 1-39 (ve orada alıntılanmış literatür); ayrıca Roy Pascal'ın önemli çalışması için bkz. *The Dual Voice* (totowa, N. J., 1977). Örnekler Banfield'ın katılmasam da ilgi çekici bulduğum makalesinden alınmıştır. Yıldız işaretleri İngilizce'ye uymayan biçimleri imler.

diyebiliriz ancak *"Oedipus haykırdı, 'Annemle korkunç birşey yaptım', ama ne söylediğini tekrarlamayacağım" diyemeyiz.

Anlatılarda dolaylı biçim, anlatıcının bir ton daha fazla müdahale ettiğini gösterir çünkü bildirim cümlesindeki sözcüklerin tam olarak alıntılanan konuşmacıya ait olup olmadıklarını bilemeyiz. Elbette bu sözler, söyleyiş ve sözdizimi açısından anlatıcının metne yerleştirdiği "güzel konuşma" biçeminden radikal olarak farklıysa, karaktere ait sözler ayırt edilebilir. Örneğin "Eveline"de "... son zamanlarda Eveline'in babası onu tehdit etmeye ve *ne yaptıysa sadece* ölmüş anasının hatırı için yaptığını söylemeye başlamıştı" cümlesinin bağlamı, italik yerlerin "*yaptıklarının* ölmüş annesinin hatırı için" ifadesinin alt sınıf İrlanda ağzındaki karşılığı olduğunu gösterir. Ancak güzel konuşmaya yetkin anlatıcı, alt sınıf ağzıyla konuşmaz. Bundan başka karakterin sözlerinin ya da düşüncesinin doğrudan alıntılandığını gösteren daha pek çok tür ifade efekti vardır. Örneğin vurgulamayı artırmak üzere cümlenin bazı bölümleri yer değiştirebilir ve bazı ögeler çıkartılabilir: "John, Mary'nin nasıl bu kadar kötü davranabildiğini aklının almadığını haykırdı". Ara sözler kullanılabilir: "Richard karşı çıkıp, aman tanrım! hiç beğenmediğini söyledi". Tereddütler devreye girebilir: "İtiraz ederek, onun, tanrı yardımcısı olsun, onun sorumlu tutulamayacağını söyledi". Ya da özel vurgu yapılabilir: "İtiraz ederek, *onun* sorumlu tutulamayacağını söyledi".[4]

Öte yandan yukarıda yer verilen Oedipus örneğinde olduğu gibi, sözcüklerin harfi harfine alınmadığının çok belli olduğu durumlar vardır. Orada "Ben"in, Oedipus'un orjinal sözlerini kendi sözcükleriyle ifade ettiğini sezeriz. "Ben", alıntılanan konuşmacının sözlerini aynı biçimde özetleyebilir, örnekleyebilir, yorumlayabilir ya da orjinal sözcüklerini başka sözcüklerle değiştirebilir. Elbette "ben", böyle cümlelerin öznesini anlatması gereken kişi olarak, kendisine gönderme yapmayabilir, böylece "ben" zamiri metinde görünmeyebilir.

On dokuzuncu yüzyılda birçok Avrupa dilinde, doğrudan ve dolaylı söz/düşünce yani "etiketlenmiş" ve "serbest" biçem (*style indirect libre, erlebte Rede*) ayrımını tam ortadan kesen başka bir ayrım ortaya çıktı.[5]

---

[4] Bu örnekler, onları yıldız işaretiyle imleyen Banfield'e rağmen kurmacalarda pekala kullanılabilirler. Ancak her ifade ögesi kullanılamayabilir. Banfield, "Clarissa, 'Bu ne saçmalık!' diye haykırdı" gibi cümlelerin dolaylı karşılıklarının olamayacağı konusunda haklıdır (s. 7).

[5] Bkz. Dorrit Cohn'un makalesinin dipnotlarında yer alan bibliyografi ve Stephen Ullmannın çalışması; "Reported Speech and Internal Monologue in Flaubert,"

	Etiketlenmiş	Serbest
Doğrudan:		
Söz	"Gitmem gerek", dedi.	Gitmem gerek
Düşünce	"Gitmem gerek", diye düşündü	Gitmem gerek
Dolaylı:		
Söz	Gitmesi gerektiğini söyledi	Gitmesi gerekiyordu
Düşünce	Gitmesi gerektiğini düşündü	Gitmesi gerekiyordu

Serbest söz ve düşünce aynı biçimde ifade edilir bu nedenle bağlam açıklığa kavuşturmadıkça belirsizdir.

Doğrudan serbest biçimlerin iç monologun özelliği olduğunu ileri sürmüştüm. Dolaylı serbest biçimler ise üçüncü kişi zamirleri ve geçmiş zaman kiplerinin anlatıcı varlığını gerektirmesi nedeniyle iç monologu niteleyen bir özellik olamazlar. Elbette doğrudan serbest biçimlerle bir arada kullanılabilirler. *Ulysses* bunun gibi örneklerle doludur. Ancak Virginia Woolf'un önemli romanlarında olduğu gibi çoğunlukla sadece dolaylı etiketlenmiş biçimlerle birlikte kullanılırlar.

Yine de dolaylı serbest biçim, basitçe dolaylı etiketlenmiş biçimin etiketlerinin çıkarılmış hali demek değildir. Dolaylı serbest biçim çok daha yüksek bir özerklik derecesine sahiptir ve belirsizliğin sürdüğü durumlar olsa bile, etiketin yokluğu sayesinde bu biçim, anlatıcının bildiriminden çok karakter konuşmasını ya da düşüncesini andırır. "John'un, tanrı uzun ömür versin! ailesine bakabileceğini hissetti" gibi bir cümle, karakterin, anlatıcının ya da her ikisinin de John için iyi dileklerde bulunduğu anlamına gelebilir. Bu cümlenin dolaylı serbest karşılığı olan "John, tanrı uzun ömür versin, ailesine bakabilir" cümlesinin bağlamı ise özellikle karakterin iyi dileklerde bulunduğu anlamına gelir. Bu özerklik durumu tüm ifade özellikleri için geçerlidir: Ünlemler, sorular, pekiştiriciler, emirler, yinelemeler ve benzer vurgular, yarıda kesilmeler, "evet" ve "hayır" sözcükleri, konuşma diline ait anlatım-

---

Style in the French Novel (Cambridge, 1957). "*Style direct libre*" kavramına yapılmış, benim bildiğim ilk gönderme Derek Bickerton tarafından alıntılanmış ("Modes of Interior Monologue: A Formal Definition", *Modern Language Notes*, 28 (1976), 233) ve şu kaynakta yer almıştır; L. C. Harmer, *The French Language Today* (Melbourne, 1954), s. 301.

lar ve diğer "anlatısal olmayan" söyleyiş biçimleri (örneğin ev hayvanı isimleri, teknik jargon, yabancı dil ögeleri vb). Öte yandan bu tür biçimleri anlatıcı kullanmaya kalkarsa daha fazla örtük kalamaz.

Sözgelimi ünlemleri ele alalım. Örtük anlatıcı ünlem kullanmakta zorlanır çünkü ünlemler itiraz, coşkunluk gibi güçlü duygular ifade ederler. Böylesi ifadeler bu duygulara gereğinden fazla dikkat çekerler. Biz de bu duygular ve özellikle *duyguların sahibinin* ardındaki öykü hakkında meraklanırız. Ünlemler kişiliği silinmiş ya da şeffaf aracı rolüne uymaz. Örtük anlatının mantığı yalnızca karakterlerin ünlemlerine izin verir. Joyce'un "Ölüler" öyküsüne bakalım:

> Gabriel'in sıcak ve titrek parmakları pencerenin soğuk camını tıklattı. Dışarısı kimbilir ne kadar soğuktur! Yalnız başına önce nehir boyunca sonra parkın içinden yürümek ne hoş olurdu! Kar şimdi ağaçların dallarına yağıyor ve Wellington anıtının tepesinde parlak bir başlık oluşturuyordur. Yemek masasında oturmaktansa orada olmak kimbilir ne kadar hoş olurdu!

Bu pasajda ünlemlerin özellikle Gabriel'e ait olduğunu, onun zihninden geçenlerin doğrudan alıntısının yapıldığını varsayarız. Ünlemlerin anlatıcıya ait olması için hiçbir neden yoktur.[6]

Biçemsel olarak gönderme cümlesi ya karakterin tahmin edilebilir sözleriyle özdeş olabilir ya da bu sözlerden açıkça uzak olabilir. Elbette uzaklık, karakterin sözlerini anlatıcının kendi sözleriyle ifade etmesiyle sınırlıdır. İşinden atılmış bir çöpçünün dolaylı ifadesinin açıkça kendisine ait olup olmadığını gösterebilirim. "Kapının önüne konulduğunu ve bunun tanrının belası ustabaşının suçu olduğunu söyledi". Ya da yetki alanının sınırlarına ilişkin sorunlar olduğunu ima ederek, istifaya zorlandığını söyledi". Bu ifadelerin her ikisi de serbest dolaylı biçemde oluşturulabilir. Bu nedenle serbest dolaylı biçim, anlatıcıya ya da karaktere yüklenmek üzere iki alt sınıfa ayrılır. İkisinin arasında, değişen belirsizlik derecelerindeki ifadeler yer alır. Belirgin olarak karaktere ait bir dil için yakın zaman önce önerilmiş olan uygun bir etiket vardır; *anlatılan monolog*.[7] Burada "anlatılan", üçüncü kişi ve daha erken zaman

---

[6] Pierre Guiraud incelikle yazdığı makalesinde ünlemlerin neden bir karakterin dolaylı serbest söylemini işaret etmesi gerektiğini açıklar. Bkz. "Modern Linguistics Looks at Rhetoric: Serbest Dolaylı Biçem", Joseph Strelka (ed.), *Patterns of Literary Style* içinde, Yearbook of Comparative Criticism, Vol. III (University Park, Penn., 1971) s. 83.

[7] Cohn, "Narrated Monologue", s. 98. Bu konuda önerilen diğer kavramlar arasında "ikame konuşma", *verschleierte Rede, erlebte Rede*, "dolaylı söylemin bağımsız biçi-

kipleri gibi dolaylı özellikleri kapsar. "Monolog" ise harfi harfine karaktere ait sözcükleri duyma duygusunu belirtir. Anlatılan monolog, karakterin düşünce ya da sözlerinin anlatıcıya ait olduğu anlaşılan sözcüklerle ifade edildiği anlatı bildiriminden (iç analiz) belirgin biçimde farklıdır. Son olarak, konuşan sesin sahibini bilmenin görece zor olduğu yaygın bir belirsizlik durumu üzerinde durulabilir.

Şu ana kadar ele aldığımız dolaylı biçim bütünüyle sözel alandaydı yani karakter tarafından söylenen ya da düşünülen *sözcükler* üzerineydi. Ancak başka bir bildirim türü daha vardır ki bunun temeli sözcükler değil algılardır. *Madame Bovary*'nin IV. bölümünün sonuyla V. bölümünün başına bakalım:

> Yaşlı uşak göründü, saygılarını sundu, akşam yemeğini hazır edemediği için özür dileyerek, Madam'a bu arada yeni evini gezmesini önerdi.
>
> V
>
> Evin tuğladan cephesi sokağa ya da daha çok yola gömülmüştü. Kapının ardında kısa başlıklı bir palto, bir dizgin bir de siyah deri başlık asılıydı...

Bu biçimde oturma odasının, salonun, Charles'ın ofisinin, odunluk ve depo olarak kullanılan geniş bir odanın ve bahçenin betimlenmesinden sonra;

> Emma yatak odalarına çıktı. İlki döşenmemişti ama ikincisinde yani karı kocanın yatak odasında kırmızı kumaşlarla örtülü bir girintiye maun bir karyola yerleştirilmişti...

Bir dış anlatıcı tarafından yapılan bu betimleme yalnızca Tostes'deki evi değil, aynı zamanda bu yerin ilk görüşte Emma'yı nasıl çarptığını da anlatır. Pasajda Emma'nın algılarına işaret eden hiçbir eylem yer almasa da, bunlar açıkça ima edilmiştir. Örneğin aslında ikinci cümlenin "Emma, evin tuğladan cephesinin sokağa gömülmüş olduğunu gördü" cümlesinin kısaltılmış bir türevi olduğunu çıkarsarız. Buna "dolaylı serbest düşünce" denemez çünkü yukarıdaki cümlenin tam hali "Emma, evin tuğladan cephesinin sokağa gömülmüş olduğunu düşündü" değildir. Bu cümle daha çok "serbest dolaylı algı"dır.[8]

---

mi", *uneigentlich direkte Rede,* "temsili konuşma", "anlatısal taklit", *Rede als Tatsache, monologue intérieur indirect* yer alır. Bkz. Paul Hernandi, *Beyond Genre* (Ithaca, N. Y., 1972), s. 187-205 ve Edward Versluis, "Narrative Mimicry and the Representation of the Mental Processes" (doktora tezi, University of Chicago, 1972).

[8] Ya da Bernard Fehr'in ifadesiyle "ikame algılama", "Substitutionary Narration and Description: A Chapter in Stylistics", *Von Englands geistigen Bestanden* (Frauenfeld,

Dilerseniz anlatılan monologla iç analiz arasındaki ayrımı iki alıntıyla örnekleyelim. Burada dolaylı söylemde duyduğumuz sesin kime ait olduğunu anlamakta kullandığımız mantık söz konusudur. "Eveline'in açılış cümlesine geri dönelim:

(1) "Pencere kenarına oturmuş, akşam karanlığının sokağı tutmasını seyrediyordu". İlk başta bir anlatıcı olup olmadığından emin olamayız. Söylem yalnızca bir canlandırma, bir oyuncunun sahnede bir pencere dekoru önünde oturmasının anlatısal karşılığı olabilir. "Pencere kenarında oturmak" kolaylıkla "öykülenmemiş" olarak değerlendirilebilir ancak "seyrediyordu" belirsizdir. Birşeyleri izleyen bir karakter, bir anlatıcı olmaksızın, dış bakış açısından betimleniyor olabilir. Ya da eylem, karakterin algısını sözelleştirmiş olabilir ki bu da örtük bir anlatıcıyı gerektirir.

Daha sonra "akşam karanlığının sokağı tutması" deyimiyle karşılaşırız. Burada kullanılan metafor onu yaratmaya yetkin bir zihin gerektirir; eğer bunu yapan Eveline değilse, sesini duyduğumuz sadece anlatıcı olabilir. Daha sonraki kanıtlar bu hipotezi onaylar (aşağıda 5 numara).

(2) "Başı perdeye yaslıydı ve burnunda tozlu kumaşın kokusu vardı". Bu cümlenin ilk bölümü yine basit bir canlandırma sunuyor gibi görünür. Ancak bağlam belirginleştikçe, bunun daha çok örtük anlatıcının telaffuzu, yani serbest dolaylı algılama olduğu anlaşılır.

(3) "Yorgundu". Bu cümle belirsizdir. Ya "O, yorgun [olduğunu] hissetti", ya da "O ne düşünürse düşünsün, ben [anlatıcı] onun yorgun olduğu bildiriyorum" (Ya da *her ikisi*: serbest dolaylı formların belirsizliği).

(4) "Çok az insan geçti". Aynı şekilde: "Çok az insanın geçtiğini gördü" ya da "Yetkime [anlatıcının yetkisine] dayanarak söylüyorum ki çok az insan geçti". Ya da her ikisi.

(5) "Sokağın son evinde eyleşen adam da evine doğru geçip gitti". Burada açıkça iki sessel biçemi ayırt edebiliriz. "Eyleşmek", "oturmanın" sınıfsal bir söyleyişidir. Akşam karanlığının "sokağı tutması"ndan bahseden ses elbette son evde "eyleşen" adamdan bahseden sesle bir aynı değildir. İlk ses belirgin bir biçimde bir "yazar"-anlatıcıya aitken, ikincisi karakterin sesidir. Cümlenin temel biçimi dolaylı serbest algıdır ancak "son evde eyleşen" cümleciği bir

---

1944), s. 264-279. Fehr, ikame algının bazı ilginç özelliklerini, örneğin ikame algıları genellikle basit değil sürekli (*progressive*) fiil biçimlerinin izlediğini kaydeder: "Silva'yla dönen adamların birini gördü. Adam teknesinde... dikiliyordu"

doğrudan alıntı, yani anlatılan monologdur.[9] (metinde ilerledikçe edebi karşılıkları yerine seçilmiş avam sözcük ve cümlecikler; "ona her zaman dayılanırdı", "onları kovalar", "hiç fena değil" gibi ifadeler ve "erketecilik", "büyümüş kardeşler" gibi Eveline'in hala çok genç olduğunu gösteren biçimler bu savı doğrular).

Joyce'un, *Dublinliler* kitabında yeniden yayınlamak üzere "Eveline" öyküsü (ilk olarak 10 Eylül 1904'de, *Irish Homestead*'de yayınlanmıştır) üzerinde yaptığı onlarca değişikliğin amacı belirgin bir biçimde, karakterin sesini daha çok vurgulamaktır. Gözden geçirilmiş metinde Eveline "o kadar tozun nereden geldiğini" merak eder; orjinal metinde ise odası toz "salgılar". Bir dilek şart kipi, diyalektik formla yer değiştirir; babasının "ölmüş annesinin hatırı olmasaydı ne yapacağını söylemesi", "onun için ne yaptıysa, ölmüş annesinin hatırı için" yaptığına dönüşür. Belki de en ilginç değişiklik, orijinal metinde Miss Gavan'la ilgili cümlede "dayılanırdı" sözcüğü için kullanılan tırnak işaretlerinin kaldırılmasıdır. "Miss Gavan ona her zaman 'dayılanırdı'..." Burada tırnak işaretlerini kaldırmak cümleyi anlatılan monologa çevirir (tırnak işaretleri doğrudan serbest düşünce anlamına gelmez ancak anlatıcının argoyla ilgili "Henry James'gil" farkındalığını gösterir).

Böylece Eveline karakterinin basit konuşma diline ait sesiyle, edebi olarak yetkin anlatıcının sesini birbirinden ayırdık. Elbette bu ayrım öykünün içeriğince de desteklenir. Şu ana dek Eveline'in yoksul bir çevresi olduğunu, onun çocukluktan beri bu yoksul çevrede yaşadığını, mahallenin diğer çocuklarıyla (özel bir yatılı okulun çim sahasında değil) boş arsalarda oynadığını vb hissedecek kadar çok okuduk (perdeler tozlu çünkü havası dumanlı bir mahalledeki yıpranmış bir binanın pencerelerine asılılar). Bu nedenle, söyleyişle ilgili kanıtlar olmadan da bu ayrıntıları bilmek, onun sözgelimi garsoniyerinde mücadele veren bir yazarın edebiliğine sahip olmaktan ne kadar uzak olduğunu gösterir. Daha sonraki cümleler bizim ilk iki cümlede verdiğimiz hükmü destekler: bunlar kesinlikle bir anlatıcının bildirimidir.[10]

---

[9] Graham Hough, "güzel konuşan" anlatıcı uylaşımını tanımlamış ve bunun, karakterlerin seslerinin karşısında yer alan bir norm olarak önemini vurgulamıştır. Ona göre iki ses arasındaki karşıtlık, romanın niteliği olduğu halde epik türünün niteliği değildir ("Narrative and Dialogue in Jane Austen", *Critical Quarterly*, 12 [1970], 201).

[10] Ayrıca Clive Hart'ın, ilk cümledeki "tutmak" figürünün "tam da Eveline gibi bir kızın kullanması beklenen bir abartma biçimi" olduğuna ilişkin varsayımının yanlışlığını gösterir (bkz. "Eveline", *James Joyce's Dubliners: Critical Essays*, Londra, 1969, s. 51).

Elbette okurlar bu zahmetli ve doğal olmayan okuma yöntemini kullanmazlar. Ancak, bu sadece okurların karar verme mantığının nasıl olduğuna dair bir fikirdir. Muhatap gibi okur da anlatıcının bildirimini *duyar*; gerçekten karaktere ait lafları ise tesadüfen işitir.

Bazen dolaylı serbest biçimde yer alan sözcüklerin karaktere mi yoksa anlatıcıya mı ait olduğuna karar vermek mümkün değildir (örneğin her ikisi de yüksek edebi tavırla konuşuyorlarsa). İki sesin birbirine karışması amaçlanmış bir estetik etki olabileceği için bu olumsuz bir özellik değildir. Burada şöyle bir ima vardır: 'bunu kimin söylediği ya da düşündüğü önemli değil; bu hem karaktere hem de anlatıcıya uyan bir söz'. Belirsizlik karakter ve anlatıcı arasındaki bağı güçlendirebilir, yine de bizi daha çok anlatıcının yetkinliğine güvenmeye iter. Belki de böyle bir durumda belirsizlikten değil 'nötrleştirme' ya da 'birleştirme'den söz etmeliyiz.

Örtük anlatıcı dış bakış açısından betimleme yapabilir, karakterin düşüncelerinden ve sözlerinden alıntı yapabilir ya da karakterin iç yaşamını ayırt edilmez bir biçimde ifade ederek, göstererek, anlatarak ve canlandırarak bir deyime belirsizlik katabilir.

Virgina Woolf'un *Mrs. Dalloway* romanında "nötrleştirilmiş" dolaylı serbest biçemin parlak örnekleri vardır. İlk cümlelere bakalım:

> Mrs. Dalloway çiçekleri kendisinin alacağını söyledi. Lucy işini onun için yarıda bırakmasın diye. Kapıların menteşeleri çıkartılabilir; Rumplemayer'in adamları geliyorlar.

Burada bir "duygudaşlık" etkisi ortaya çıkar çünkü Clarissa'nın idiolektinin anlatıcınınkinden belirgin bir biçimde farklı olduğunu varsaymak için hiçbir neden yoktur. Böyle ifadeler karakter ve anlatıcının çok yakın olduğunu ve böylesi bir sempatide ifadeyi kime atfettiğimizin önemi olmadığını ima eder. "Gördüğün gibi, sevgili okur, Lucy işini onun için yarıda kesti" (yani "ben, anlatıcı olarak bu durumu gözlemledim") ya da "[Mrs. Dalloway] Lucy'nin kendisi için işini yarıda kestiğini [hatırladı]" arasındaki fark anlamsızdır. Elbette böyle bir durumda *konuşma* kolaylıkla ima edilebileceği için belirsizlik daha da derinleşir: "[Mrs. Dalloway *dedi* ki] Lucy işini onun için yarıda kesmiş". Yukarıdaki cümle için bu üç olasılık da söz konusudur. Burada anlatıcının sadece karakterin zihnine girebilme yeteneğine değil, bu zihinle olağanüstü bir yakınlığa ya da titreşim benzerliğine de sahip olduğu duygusu pekiştirilir. Bir tür grup "içi" psikoloji söz konusudur: "'Kendim' de (anlatıcı) dahil olmak üzere tüm taraflarca anlaşıldı ki, Lucy onun için işini yarıda kesmiş". İlk cümlenin içeriği bizi bu uzlaşma için hazırlar: Mrs.

Dalloway'in çiçekleri alacağını söylediği ancak bunu belli birine söylemediği bildirilir. Bu ifade diyalogdan çok dile getirmeye benzer. Bu noktada daha geniş bir toplumsal bağlam ortaya çıkar: Mrs. Dalloway, hizmetçiler, ahçılar, uşaklar gibi yardımcı dinleyicileri olmasına alışıktır. Aynı tür uzlaşı Katherine Mansfield'ın "The Garden Party"sinin başlangıcında söz konusudur. "Üstelik hava da uygundu. Emir verseler, bahçe partisi için böyle mükemmel bir gün bulamazlardı": Burada da bir kişinin ya da ailenin tamamının düşüncesi, içlerinden birinin diğerlerine söyledikleri ya da anlatıcının duruma ilişkin yargısı birbirinden ayırt edilemez.

Ancak dolaylı serbest biçem hiçbir şekilde sempatiyle, duygudaşlıkla bağlı değildir. Bu biçem ironik olarak da iş görebilir.[11] Flaubert, güzelce düşünülmüş bir pasajda Charles ve Emma Bovary'nin rüyalarını birbirlerine karşı konumlandırır:

> Charles, gecenin bir yarısında eve geldiğinde onu uyandırmaya cesaret edemedi... Karısını ve kızını seyretti... Kızı ileride on beş yaşına geldiğinde ne kadar güzel olacaktı! Tıpkı annesine benzeyecek, yazın ikisi beraber geniş kenarlıklı hasır şapkalar giyecekler, belli bir mesafeden iki kardeş gibi görüneceklerdi. İkisi kızın evliliği hakkında düşünecekler, kıza iyi bir konumu olan hoş bir genç adam bulacaklardı. Delikanlı kızını mutlu edecek, kızın mutluluğu sonsuza kadar sürecekti.
>
> Emma uyumamıştı ama uyumuş gibi yapıyordu. Yanı başında Charles uykuya dalarken o, yatağında uyanık, başka hayallere dalmıştı.
>
> O ve Rodolphe bir haftadır seyahat ediyorlar, dört nala giden dört atın çektiği arabayla asla geri dönmeyecekleri yeni bir ülkeye gidiyorladı. Kolları birbirlerine sarılı, konuşmaksızın gittiler, gittiler. Sık sık bir dağın tepesinden geçerken, kubbeleri, köprüleri, gemileri, limonlukları ve çan kulelerine leyleklerin yuva yaptığı beyaz mermerden katedralleriyle aşağıda uzanan muhteşem şehirlerin manzaralarıyla karşılaştılar.

Burada ironi, iki farklı fantezi dünyasına dalan dolaylı serbest düşüncelerin yan yana getirilmesinde yatar. Bedenler bir kaç santimetreyle ayrılmışken zihinler arasında milyonlarca kilometrelik bir mesafe vardır.

---

[11] Dorrit Cohn da serbest dolaylı biçemin "iki temel olasılığı ima ettiğini" kaydeder: aktörün kendisini özdeşleştirdiği özneyle kaynaşma, taklit ettiği kişiliğe 'dönüşme' ya da özneden uzaklaşma, karikatüre uzanan alaycı özdeşleşme. Buna göre anlatılan monologa açılan ve hangi taklitçi eğilimin baskın geleceğine göre değişen iki farklı yön vardır: lirik ve ironik" (110-111). "Lirik" bana göre "duygudaşlık" etkisinden (*sympathetic*) daha az betimleyicidir. Duygudaşlığın sözcük anlamının kökeninde "başkasıyla zevk, ruh hali, duygu, durum vb açısından uyuşmak" yer alır.

Daha önce de dile getirdiğim gibi, dolaylı etiketlenmiş biçimler, anlatıcının varlığını ortaya çıkaracak denli ileri gider. Elbette etiket doğrudan karakterin düşünce duygu ya da sözlerini yorumlayabilir: "John, haklı olduğu sonucuna vardı" cümlesi, "John haklı olduğunu düşündü" cümlesinden daha çok anlatıcı dolayımı ima eder çünkü ilk cümlede John'un sonunda karara vardığı zihinsel süreç anlatıcı tarafından nitelendirilir.

Ayrıca yorumlayıcı cümlelerde düşünce ya da duyum *ki / diye* cümleciğiyle değil isim içeren bir deyimle ifade edilir. Bu sözdizimsel adım bir tür örnekleştirmenin altını çizer, bu nedenle anlatıcı işitilebilirliği daha çoktur. "John, tutumunun doğru olduğu kararına vardı" cümlesi, John'un kendi kendine, tam olarak "tutumumun doğruluğu" sözcüklerini söylediği çok daha az kesin olsa bile, belli ki anlatıcının duruma ilişkin bir analizdir.

"İç analiz" ya da "anlatıcının bildirimi" şüphesiz eleştirmenlerin "kısıtlı üçüncü kişi anlatımı" dediği şeydir (ancak yukarıda anlattığım gibi "üçüncü kişi" yanlış kullanılmıştır). Saf örtük anlatıda, anlatıcı asla kendisine işaret etmez, yani "birinci kişi anlatımıyla" gerçek bir koşutluk söz konusu değildir. Birinci kişi anlatımda elbette anlatıcı *kendisine* birinci kişi zamiriyle işaret eder. Ancak örtük anlatıda üçüncü kişi zamiriyle işaret edilen *karakterdir*. Anlatıcı kendisine işaret etmez. Bu nedenle anlatıcıyı "o" diye adlandırmak, "ben" ya da "sen" diye adlandırmaktan daha anlamlı olmaz.

Anlatısal Amaçlar Doğrultusunda Cümlelerin Yönlendirilmesi: Varsayım Örneği

Şimdi anlatı metinlerinde öne çıkan başka dilbilimsel özelliklere dönelim. Dil son derece çok amaçlı bir araçtır. Becerikli yazarlar pek çok sözel vurgulama ve gizleme, tanıtma ve aldatma yöntemini kullanabilirler. Bu etkileri yeterince duyarlı olarak ölçebilecek aygıtları dilbilim ve felsefe ancak çok yakın zamanlarda geliştirmiştir. Örneğin artık "odaklama"yı, yani bir cümle ögesinin vurgulanmak üzere daha belirgin bir konuma getirilmesini açıklayabiliyoruz: "görmem gerektiğini" ya da "Hawaii'ye gitmektir benim rüyam". Başka bir örnek de ögeyi vurgulamak üzere isim fiil kullanarak, vurgulanacak ögeyi öne çeken devrik cümlelerdir [ç.n. burada verilen orjinal örnek ögenin *what* bağlacıyla öncelenmesidir: "What you need is a good car."]: "Senin ihtiyacın olan iyi bir araba". Belki de

en ilginç olan ve diğerlerinin faydasını güzel bir biçimde örnekleyebilen ifade aygıtları "varsayım"lardır.[12]

Örtük anlatıcı, kendisini açığa çıkarma, varlığını açık etme ihtimaline karşı sözlerine dikkat etmelidir. Kendisini gösterecek biçimde doğrudan savlar öne sürmekten kaçınmalıdır. Varsayım, böylesi sakınma gerektiren durumlar için kullanışlı bir aygıttır. Varsayım, *datum* yani bilgi olarak sunulan, "aşikar olan", kendiliğinden anlaşılan, ister istemez dinleyici dahil herkes tarafından kabul edilen cümlenin bir parçasıdır (diğer parçası ise savdır). Eğer "Jack'in bu kadar çok içmeyi bıraktığına sevindim" dersem, yalnızca kendim için değil, sizin için ve dinleyici için de Jack'in daha önce çok içtiğini varsaymış olurum. "*X*'i gördüğüme sevindim", buradaki tek yeni savdır. Geri kalan her şey, cümlenin bir anlam ifade edebilmesi için varsayılmalıdır. Varsayım hakkındaki bir soru sadece onun geçerliliğini doğrular: Eğer "Jack çok mu içerdi?" diye sorarsanız, ben zaten onun çok içtiğini (elbette dolaylı ve varsayım biçiminde) söylediğim için, sadece bu konuda kendi bilgisizliğinizi ortaya koymuş olursunuz. "Karınızı dövmeyi ne zaman bıraktınız?" sorusu, klasik bir gücendirici varsayım örneğidir.

Elbette "Bu doğru değil, Jack hiçbir zaman çok içmezdi" diyerek varsayımın meşruluğunu reddedebilirsiniz. Ancak muhataplar, ya da en azından karakter olmayan muhataplar, anlatıcının onlara söylediklerini sorgulama ya da reddetme durumunda değildirler. Yani örtük anlatıcı her zaman iddiada bulunmaksızın birşeyleri verili olarak ortaya koyabilir. Eğer söylemi izlemeye niyetliysek, bu verili "gerçeği" çaresiz ödememiz gereken bir bedel olarak kabul etmeliyiz. Varsayım, örtük anlatıcıya aynı anda hem bizi yönlendirme hem de sunuşunu yoğunlaştırma olanağı sağlar. Böylelikle anlatıcı birşeyi doğrudan ifade etmeden ortaya koyar. Ya da daha farklı söylemek gerekirse, varsayım doğrudan anlatı ardındaki gizli anlatıya olanak tanır:

> "Yine mi kar yağıyor, Mr. Conray?" diye sordu Lily.
>
> Paltosunu dikmek için büfeye ondan erken gelmişti. Gabriel Lily'nin *soyadını üç heceye bölmesine için için güldü...*

---

[12] Anlatıda varsayımın önemini ilk olarak Gerald Prince'in çalışması sayesinde fark ettim. Bkz. "On Presupposition and Narrative Strategy", *Centrum*, 1 (1973), 23-31. Prince'in kaynakları ilk dipnotunda verilmiştir. Bu konuda daha erken bir tartışma J. L. Austin'in *How to Do Things with Words* (New York, 1962), s. 48-53. çalışmasında yer alır. Austin, varsayımı gerektirim ve sezdirimden ayırır. Ayrıca bu konuda bir kaynakça da sunan bir çalışma için bkz. Ducrot ve Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris, 1972), 347-348.

Cümlenin varsayılan kısmını italik olarak aktardım. Burada varsayımın mutlak bir otoritesi vardır. Lily'nin aslında Gabriel'in soyadını üç hecede telaffuz edip etmediği hakkında asla şüpheye düşemeyiz. Lily'nin eylemi varsayılmıştır, ileri sürülen tek şey ise Gabriel'i gülümsetenin bu eylem olduğudur. Ayrıca Lily'nin Gabriel'le kurduğumuz ilişkiden dışlandığına da dikkat edin. Lily, ne iki hece kullanmanın doğru olduğunu bilir ne de Gabriel'in neden gülümsediğini. Daha sonraki bir cümlede,

> Adamların *nezaketsizce* topuklarını takırdatıp ayaklarını *sürümeleri*, onların *kültür düzeylerinin kendisininkinden farklı* olduğunu hatırlattı,

varsayımlar, muhatapların paylaşmaktan kendilerini alamadıkları bir değer yapısını onaylar. Topuklarını takırdatmalarının gerçekten nezaketsizce olup olmadığını, ayaklarını sürüyüp sürümediklerini ya da "onların" kültür düzeyinin gerçekten Gabriel'inkinden farklı olup olmadığını sorgulamamızın yolu yoktur. Sadece anlatıcının bu yolda söylediği, Gabriel'in duygularını yansıtan sözleri kabul edebiliriz. Tabii ki Gabriel aslında yanılıyor olabilir, takırdatma nazik olabilir, ayak sürüme şık olabilir ve kendi kültür düzeyi salondaki dansçılardan üstün olmayabilir. Ancak o zaman anlatıcının ya doğrudan bir sav ortaya koyarak (böylece açık hale gelerek) ya da başka birinin, tam tersi varsayımları olan, çok daha güvenilir bir karakterin zihnine girip bu durumu belirtmesi gerekir. Böyle yaptığında ise kendimizi belirsiz bir durumda buluruz ve hangi karakterin varsayımlarının "gerçeğe" daha yakın olduğunu gösterecek, dışarıdan gelen ipuçlarına ihtiyaç duyarız. Zıt bakış açıları stratejisi anlatılarda yaygın olarak kullanılır. Böylesi durumlarda varsayımlar, zihni sunulan karakterin aldatılmış, naif, cahil, kendini kandıran vb olduğuna dair ipucu vermekte güçlü bir aygıt olarak iş görür.

Anlatı Aktarımında Yetki Sınırlaması

Sözel anlatıların özelliklerinin örtüklük yanılsamasını sürdürmek üzere nasıl kullanılabileceklerini ele aldıktan sonra, Henry James'den bu yana anlatı kuramcılarının zihinlerini meşgul eden daha geniş bir soruna, anlatıcının söyleyebilme gücüne getirilen sınırlamalara dönebiliriz. Bu güce sıklıkla anlatıcının "yetkisi" denir.

Sözcüsünün bilgisini sınırlayan bir ben anlatıcı fikrini kabul etmek zor değildir. Her sanat kendi sınırlarını belirler, ancak sanatın doğası ve kapsamı farklılıklar gösterebilir. Örneğin Robert Frost, Whitman'ın, Sandburg'un, Williams'ın ve diğerlerinin bağırlarına bastıkları serbest vezin biçimini reddeder. Frost'a göre

serbest vezin ancak ortada ağ olmadan tenis oynamakla kıyaslanabilir. Benzer bir biçimde Henry James, anlatıcılarının kahraman dışındaki karakterlerin zihinlerine erişebilmesini reddeder.

Ancak "sınırlama" fikrinin kendisi her zaman açık bir biçimde sınırlanmış değildir. Sınırlamanın karşıtlarından biri "her şeyi bilme" özelliğidir. Burada "her şey", her olayın sonucunu ve her varlığın doğasını kapsar. Elbette her şeyi bilmek, her şeyi anlatmak demek değildir. Anlatıcılar sistemli bir biçimde bilgi saklarlar: Bu söylemin normal bir eleme işlevidir. Yoksa örtük anlatıcıların bile Şeylerin Nasıl Olup Biteceğini bilmeleri gerekir (yukarıda bahsettiğimiz gibi, mektup ya da günlük anlatıcıları bu durumun istisnalarıdır).

Birçok tartışmada karakterlerin zihnine girebilme yetisi anlamında "sınırlama"nın karşıtı olarak, her şeyi bilme ortaya konulur.[13] "Yetkiyi" bu işlevle sınırlandırmak ve başka güçler için başka kavramlar kullanmak, terminolojik olarak yararlı olacaktır.

Örneğin uzam sorunu: anlatıcının bir kerede (görsel olarak asıl bilincinin yer aldığı) tek bir sahne bildirmesine izin verilebilir. Ya da anlatıcı eşzamanlı eylemleri anlatmak üzere sahneler arasında gidip gelme gücüne sahip olabilir (*Madame Bovary*'de kasaba panayırı bölümünde olduğu gibi). Başka bir olasılık da anlatıcının (ayrıca ya da ek olarak) tek tek sahneleri görmezden gelerek neler olduğunu uzamsal olarak özetleme gücünü (bazen "panoramik" işlev olarak da adlandırılır) üstlenmesidir. Anlatıcının asıl aklının sahneden bulunmaksızın A konumundan B konumuna geçebilme yeteneğine "her şeyi bilme" den çok "her yerde olma" denmelidir. Mantıksal olarak bu iki özellik arasında zorunlu bir bağlantı yoktur. Anlatılar, anlatıcının her yerde olmasına izin verse de her şeyi bilmesine izin vermeyebilir ya da tersi söz konusu olabilir.

Başka bir ayrıcalık alanı zamanla ilgilidir. Anlatıcı şimdiki öykü zamanıyla ya da geriye dönük bakışla sınırlanabilir. Öte yandan belli sahneler, özetler aracılığıyla, uzun süren ya da yinelenen olaylardan bir iki cümlede bahsederek, ya da bunun tam aksi, olayları oluş zamanından daha uzun sürede okunacak biçimde uzatarak geçmişte veya gelecekte dolaşmasına izin verilebilir. Bu konuları ikinci bölümde ele almıştık. Burada onlara sadece anlatıcının niteliklerine işaret ettikleri ölçüde değinelim. Sıklıkla bazı anlatıcı nitelikleri bir arada yer alsa

---

[13] Booth, *Rhetoric of Fiction*, s. 160: "[Anlatıcının] en önemli tek ayrıcalığı, başka bir karakterin içeriden görünüşünü elde edebilmesidir".

da, aslında bu niteliklerin mantıksal olarak birbirinden bağımsız olduklarını anlamak gerekir. Ancak bir anlatıcının sözgelimi hem her şeyi bilmesi hem her yerde olması mantıksal bir gereklilik değildir (Örneğin *Mrs. Dalloway*'in anlatıcısı bazen her şeyi bilir ancak her yerde olma özelliği yoktur).

Örtük anlatıcının bir karakterin zihnine giriş izni olması, bunu her zaman kullanacağı anlamına gelmez. Beklenmedik sessizlikler çarpıcı bir etki uyandırabilir. Örneğin Faulkner'i konu alan eleştirmenler, onun kritik anlarda karakterlerin iç görünüşlerinden ustalıkla geri çekildiğini belirtirler. *Ağustos Işığı*'dan iyi bir örnek:

> [Joe Christmas] denemeden önce, üst kattaki ışık pencerelerinde daha önce perde görmediğini hatırladı... [Tırmandıktan sonra] Belki daha önce kullandığı diğer pencereyi ve tutunduğu ipi düşündü. Belki de düşünmedi.

Burada geri çekilme, Joe Christmas'ın gizemliliği duygumuzu arttırır. Anlatıcısı bile onun kalbinin derinliklerini bilmiyordur. Ya da bu yöntem Joe'nun kendi kontrol eksikliği duygusunu sunmak için kullanılabilir: "Bana birşeyler olacak". *Ne olacağı* kendisinden bile gizli tutulmaktadır. Faulkner romanlarında "muhtemelen", "belki de", "herhalde", "öyle olacak gibi", "sanki", "ister X ister Y yüzünden" gibi sözcüklerin kullanımı sadece biçeme bağlılıkla açıklanamaz. Bu sözcükler daha çok insanların kararlarındaki akıldışı ögeleri, insan güdülenmesinin belirsizliğini vurgularlar.

Anlatıcının yetkisinden çekilmesinin öykü içeriğindeki geri çekilmelerle örtüştüğü anlatılarda çok daha karmaşık bir durum ortaya çıkar. Cortázar "Kikladların İdolu" öyküsünde etkileyici bir örnek sunar. Somoza ve Morand adında iki arkeolog, bir Yunan adasında bereket tanrıçasına ait bir heykel bulurlar ve onu Paris'a kaçırırlar. İkisi beraber bulmuş olsa da Somoza kıskançlıkla heykeli kendi dairesinde saklar. Anlatının şimdiki zamanında Morand, kendisini çağıran Somoza'yı ziyarete gider. Ancak Morand, Somoza'nın evinde kendilerine katılması için karısı Teresa'yı da çağırır. Görünüşte bu açıklanamayacak bir tavırdır çünkü Morand, Somoza'nın karısına aşık olduğunu öğrendiğinden bu yana Teresa'yı ondan uzakta tutmaktadır (Teresa belirgin bir biçimde bereket tanrıçasıyla özdeşleştirilir. Teresa adada bikinisinin üstünü çıkarmış, güneşlenmektedir. İki arkeoloğun heykeli bulmanın heyecanıyla attıkları çığlığı duyunca üstsüz vaziyette koşarak yanlarına gelir). Somoza idolün etkisi altında aniden Morand'a saldırır ve Morand kendisini savunmaya çalışırken onu öldürür.

[1] Ona doğru dönüp bakmadan önce Morand dairenin köşesinde, kirli halıların üzerine kustu. [2] Kendisini hafiflemiş hissetti, kusmak ona iyi gelmişti. [3] Yerde duran bardağa uzanıp dibinde ne kadar viski kaldıysa içti. Teresa'nın her an gelebileceğini ve birşeyler yapması, polisi çağırması, bir açıklama bulması gerektiğini düşündü. [4] Somoza'nın vücudunu reflektörün güçlü ışığı altına çekerken meşru müdafa kastıyla hareket ettiğini göstermenin zor olmayacağını düşündü. [5] Somoza'nın tuhaflıkları, kendisini dünyadan soyutlayan gözden uzak yaşantısı, apaçık deliliği. [6] Çömelip ölü adamın yüzünden ve kafatasından akan kanda ellerini ıslatarak kol saatine baktı, sekizi yirmi geçiyor. [7] Teresa daha fazla gecikmez, en iyisi dışarı çıkıp onu bahçede ya da sokakta beklemek; onu idolün kan damlayan yüzünün, boynundan ince ince süzülerek göğüslerin çevresinden kayan, zarif aşk üçgeninde toplanıp kalçalarından aşağı akan kanın görüntüsünden sakınmak. [8] Küçük balta kurbanın kafatasına derince gömülüydü. Morand baltayı çekip çıkardı ve ıslak elleri arasına aldı. [9] Cesedi ayağıyla biraz daha itip sütunun dibinde bıraktı, biraz havayı koklayıp kapıya ilerledi. [10] Kapıyı açmalı ki Terasa içeri girebilsin. [11] Baltayı kapıya dayayıp giysilerini çıkarmaya başladı çünkü burası giderek ısınıyordu ve kötü kokmaya başlamıştı. [12] Apartmanın önünde park eden taksinin gürültüsünü ve Teresa'nın kendi sesiyle bastırdığı konuşmaların sesini duyduğunda çoktan soyunmuştu, dışarıdaki ışığı yaktı ve kapının ardında, elindeki baltanın keskin ucunu hafifçe yalarken, Teresa'nın nasıl da dakik olduğunu düşünerek beklemeye başladı.[14]

Anlatıcı (adeta) söylemi yadsıyarak, rasyonellik için daha önce norm olarak kullandığımız ve asıl bilinç olarak ele aldığımız Morand'ın, kendisini kaybedip idolün esiri olmasını gösterir. Bir kaza, meşru müdafa olarak başlayan şey bir kurban etme törenine dönüşmüş, Morand bir sonraki kurbanını, kendi karısını beklemeye başlamıştır. Söylem ilk önce karakterin zihinsel bakış açısını, açık fiziksel eylemlerinden ayırarak yönlendirilir. Başlangıçta idol'ün etkisi altına giren, karakterin bedenidir. Daha sonra zihin onu izlerken karakterin zihinsel bakış açısı anlatıcınınkinden ayrılır. Ancak bu aşama aşama, bazı şeylerin üst üste gelmesiyle gerçekleşir. İlk beş cümlede Morand'ın eylemleri (kusma, viski içme, polisi düşünme vb), yaşadığı bu korkunç deneyim karşısında verilebilecek makul tepkiler gibi görünür. Morand'ın akıl sağlığı (ve anlatıcının bu konuda onunla bir olması) beşinci cümlede dolaylı serbest biçemle vurgulanır. Ancak altıncı cümlede Morand ellerini Somoza'nın kanıyla ıslatır. Böylece ritüel bir eylem sergilerken akılcılığı gücünü yitirir. Ancak şimdilik sadece bedeni etkilenmiş görünmektedir; açık

[14] İngilizce'ye çeviren Paul Blackburn

fiziksel eylem nesnel olarak aktarılır. Saatini kontrol etmesi uygar bir alışkanlık *gibi görünür*. Yedinci cümlenin dolaylı serbest biçemde karakterin iç görünüşünü bildiren ilk bölümünde hala akılcılığını korumakta, Teresa'nın zihinsel durumuyla ilgilenmektedir. Ancak ikinci cümlede kan izlerine takılması tekinsiz bir durum ortaya koyar. Sekizinci cümlede ise uygar bir perspektiften ustalıklı bir biçimde uzaklaşma söz konusudur: "Küçük balta kurbanın kafatasına derince gömülüydü". Bu betimleme son sözcüğünüe kadar Morand'dan ayrıdır; öyle ki insan baltanın kafatasına kaza eseri girdiğini düşünebilir. Ancak "kurban" sözcüğünü okuduktan sonra bu düşünceden eser kalmaz. "Kaza kurbanı"ndan, "[tanrılara adanan] kurban"a dönüşümü ancak Morand'ın ruhundaki dramatik bir değişimle ilişkilendirebiliriz. Baltayı saplandığı alından çekip cesedi (daha önce yalnızca Somoza'nın imgeleminde varolan) "sütuna" itmesi, navayı koklaması, ellerini "kurbanın" kanına batırması; tüm bunlar Morand'ın dönüşümünü onaylar. Bu durumda onuncu cümlenin anlamı, yine dolaylı serbest biçemde aktarılan bir iç görünüş olsa da sadece görünüşte belirsizdir. Bu cümle Teresa'nın geleceğinden ötürü duyulan endişeyi yansıtmaz. Aksine, Morand ona daha iyi saldırabilmek için kapıyı açık tutar. Bu durum ancak son cümlede, Somoza'nın yaptığı gibi soyunduktan, yani Morand'ın zihninin de idol tarafından esir alındığını öğrendikten çıkarsanmalıdır.

Değişken Sınırlı Erişime karşı Her şeyi Bilen Zihinsel Erişim

Anlatıcı zihinsel erişimini bir karakterden diğerine değiştirebilir ve yine de görece örtük kalabilir. "Değişken sınırlı" erişim, sürekli her şeyi bilme özelliğinden farklıdır. Ancak bunun nedeni, sadece erişim süresinin daha kısa olması ya da göstermek ve anlatmak, ayrıntı ve özet, salt sunuş ve açıklama, serbest dolaylı ve etiketlenmiş dolaylı söylem, bildirim ve yorumlamalar arasındaki ayrımlar değildir. Bunlar bir arada olabilen ya da olmayabilen ek niteliklerdir.

Bu konuda asıl ölçüt ise bir zihinden diğerine geçmenin *amacıdır*. Bilinç akışı gibi, değişken sınırlı erişim de bir amaç ifade etmez. Olay örgüsünün amaçsallığına hizmet etmez. Bambaşka bireylerin düşüncelerini hissettirir ancak bunu herhangi bir ortak amaç için yapmaz. Düşünmenin kendisi "olay örgüsüdür"; düşüncenin aşırılıkları hiçbir biçimde olayların dışarıda ilerleyişine hizmet etmez. "Değişken sınırlılık", sorun çözmeksizin ya da nedensel zincirde bir açılım gerçekleştirmeksizin başka bir zihne geçmek demektir. Böylesi pasajlarda anlatıcı, bir çiçekten ötekine konan arılar gibi hermenötik sorulara cevaplar bulmak üzere bir beyinden

diğerine koşturup durmaz. Zihinlere yapılan girişler, günlük yaşamın rastgeleliğini yansıtacak biçimde tamamen şans eseri gibi görünür.

Erich Auerbach, *Deniz Feneri*'nin değişken sınırlı biçeminde nesnel bir görüş için çabalayan bir öznel izlenimcilik bulur. Auerbach bu biçeme, "bilincin çok kişilikli temsili" adını verir:

> Virgina Woolf'un tekniğinin asıl niteliği, bize bilinci (yani edindiği izlenimleri) sunulanın sadece tek bir insan değil, birinden diğerine sık değişimlerle geçilen bir çok insan olmasıdır... Kişilerin çokluğu, bizim burada bir nesnel gerçekliği, yani özgül olarak "gerçek" Mrs. Ramsay'i sorgulama çabasıyla karşı karşıya kaldığımız fikrini verir. Mrs. Ramsay elbette bir bilinmezdir. Genel olarak öyle de kalır. Buna rağmen ona yöneltilen (kendisininki de dahil) tüm farklı bilinçlerin içeriğiyle çevrili gibidir. Ona birçok yönden, algılama ve ifadenin insani sınırlarının elverdiği ölçüde yaklaşabilmek için bir girişim söz konusudur.[15]

Bu izlenimci arayış, değişken sınırlı tekniğin değerli olduğu tek estetik amaç değildir. Ani geçişler, karakterlerin aralarındaki yakın fiziksel mesafeye, ciltlerinin ve dokularının inceliğine karşın, bütünüyle farklı zihinsel evrenlerin birbirinden sadece bir kaç santimetre uzakta olduklarını fikrini akla getirir. Her şeyi bilme özelliği ise tam aksine, her şeyi bilen bir anlatıcının varlığı, zihinleri ne kadar farklı olursa olsun, karakterlerin ana olay örgüsüne rahatlıkla uyacakları duygusunu sağlar.

Bu ayrım örneklerle netleştirilebilir. *Mrs. Dalloway*'in bir bölümünde Peter Walsh bir banka oturmuş, Clarissa'yı kaybetmenin matemiyle ağlamaktadır:

> Korkunç birşey, diye ağladı, korkunç, korkunç!
>
> Güneş hala sıcaktı. Hala birşeylerin üstesinden gelinebilirdi. Hayat hala devam ediyordu. Hala, diye düşündü, esneyerek ve Regent's Park'ın çocukluğundan beri sincaplar dışında pek az değiştiğini fark ederek (yine de büyük ihtimalle bazı tadilatlar yapılmıştı). Kardeşiyle birlikte çocuk odasının şömine rafında biriktirdikleri çakıl taşı koleksiyonuna katmak için taş toplayan küçük Elise Mitchell, bir avuç dolusu taşı bakıcının dizlerine boca ettiğinde ve hızla kaçıp bu kez bir kadının ayaklarına takılarak tökezlediğinde Peter Walsh gülmeye başladı.
>
> Ama kendi kendine söyleniyordu Lucrezia Warren Smith, çok fena; neden acı çekeyim ki diye soruyordu, geniş kaldırımda yürürken...

---

[15] *Mimesis* (Princeton, 1968), s. 536.

> Kadın şimdi ona yakındı, adamın gökyüzünü seyrettiğini, ellerini kenetleyip homurdandığını görebiliyordu. Yine de Dr. Holmes adamın hiçbir şeyi olmadığını söyledi. Peki ne olmuştu, neden gitmişti o zaman, neden, yanına oturduğunda ona hiddetle bakıp kalkmış, kadının eline işaret etmiş, onu elleri arasına alıp korkuyla bakmıştı?
>
> Mesele kadının nikah yüzüğünü çıkartmış olması mıydı? "Ellerim çok zayıfladı", dedi kadın. Yüzüğü çantama koydum" diye anlattı adama.
>
> Adam kadının elini bıraktı. Evlilikleri bitti diye düşündü adam, acıyla ve rahatlamayla. Kendi bağladığı ip kopmuştu; adam özgürdü artık; Karar verilmişti ki o, yani Septimus, ademlerin efendisi özgür olmalıydı ve yalnız (karısı nikah yüzüğünü attığına göre, kendisini terkettiğine göre), o, Septimus, bir başına ademler yığınının doğruyu duymasına, uygarlıkların tüm o çabalarından sonra anlamı öğrenmesine neden olmuştu. Bütünüyle birisine verilecek anlamı... "Kime?" diye yüksek sesle sordu.

Burada üç farklı bakış açısı vardır. Ancak tüm karakterlerin bakış açıları dolaylı biçemde ifade edildiği için tek bir anlatıcı sesi duyulur. Bakış açıları ilkin Peter'a, daha sonra Lucrezia'ya ve son olarak Septimus'a aittir. Ancak bu değişimler olay örgüsü boyutunda bir "katkı" sağlamazlar. Herhangi bir olay örgüsü anında ilgisiz karakterlerin düşüncelerine rastlantısal olarak dalınır. Nihai tematik bağlantı ne olursa olsun, Peter ve Smith çifti arasında doğrudan bir öykü bağlantısı bulunmaz. Lucrezia ve Septimus arasındaki yanlış anlaşılmanın, iki karakterin farklı kaygıları olduğunu göstermekten başka bir işlevi yoktur. Lucrezia'nın zihni sağduyulu, normal, üzgün, anlaşılır yapıdadır. Septimus'un zihni ise çarpık, anlayışsız ve anlaşılmaz, dibine kadar büyüklük hezeyanlarıyla batmış durumdadır. Ancak anlatının eylemine ilişkin hiçbir çekirdek, hiçbir soru çözümlenmez çünkü *Mrs. Dalloway*'in bu tür bir olay örgüsü yoktur.

Şimdi de Thackeray'ın *Gurur Dünyası* romanının üçüncü bölümünden gerçekten her şeyi bilme özelliğine sahip şu cümlelere bakalım:

> [Becky Sharp], Sedley'in pek yakışıklı bir adam olduğunu söylediğinde, Amelia'nın bunu annesine yetiştireceğini, onun da muhtemelen Joseph'e anlatacağını ve nasıl olursa olsun oğluna yapılacak iltifattan hoşlandığını biliyordu... Belki Joseph Sedley de bu iltifatı tesadüfen işitecekti (Rebecca yeterince yüksek sesle konuşuyordu), işitti de ve (hoş bir adam olduğuna kalpten inandığından) bu övgü onu heyecanlandırıp koca bedeninin her noktasını hazla ürpertti. Ancak hemen sonra bir geri çekilme oldu. "Bu kız benle dalga mı geçiyor?" diye düşündü... "Gerçek-

ten benim yakışıklı olduğumu düşünüyor mu?" diye aklından geçirdi "yoksa benle oyun mu oynuyor?"

Sonra alt kata indiler, Joseph kıp kırmızı olmuştu, Rebecca ise tevazuyla yeşil gözlerini yere eğmişti. Kar beyazı omuzlarını açıkta bırakan beyaz giysiler içindeydi. Gençliğin, korunmasız masumiyetin ve alçakgönüllü bakire basitliğinin resmi. "Çok sessiz olmalıyım", diye düşündü Rebecca, "ve Hindistan'la çok ilgilenmeliyim".

Becky'nin körisine fazla baharat koyup soluk soluğa su aranması, yaşlı Mr. Sedley'i güldürür.

Babanın gülüşüne, önceki şakayı düşünen Joseph de katıldı. Hanımlar sadece birazcık gülümsemekle yetindiler. Zavallı Rebecca'nın çok acı çektiğini düşündüler. Kızcağız yaşlı Sedley'i boğmak istiyor olabilirdi ancak aşağılanmasını sineye çekmişti..

Yaşlı Sedley gülmeye başladı ve Rebecca'nın güleryüzlü bir kız olduğunu düşündü...

Bu pasajda her şeyi bilme özelliği kesinlikle açık bir olay örgüsü hareketine yol açtığı için kullanılır. Her yeni bilince olayları bir sonraki aşamaya taşıma amacıyla dalınır. İlkin Becky'nin zihni stratejiyle meşguldür. Bu stratejinin işe yarayıp yaramadığını görmek için doğruca Joseph'in zihnine geçeriz. Ancak beklenmedik sindirim sorunları yüzünden plan istendiği gibi gitmez. Yaşlı Sedley gülmeye başlar ve biz tepkisini öğrenmek için Joseph'in zihnine geri döneriz. Sonra hanımların Becky'nin rahatsızlığı karşısında halden anlayan duygularına geçeriz. Son olarak da yaşlı Sedley'in düşüncelerine dalarız. Anlatıcının her şeyi bilme özelliğiyle donanması, tutumların etkileşimini saniye saniye izlemeye yarar. Bu arada tutumlar öncelikli soruya doğru ilerlemektedir: Becky'nin mücadelesi başarılı olacak mı? Sadece bu soru, bir bilinçten ötekine geçişin kurallarını belirler.

Açık Anlatı: Zaman/Uzam Betimlemeleri

Zaman/uzam betimlemesi, açık anlatıcının en zayıf noktasıdır çünkü betimlemelerde anlatıcı görece olarak daha geri planda kalır. Öykülenmemiş öykülerde bile betimlemeler vardır ancak bu durumlarda yalnızca karakterlerin eylemlerinden doğuyor gibi görünmeleri gerekir: "[Nick] dönemeçte giderek gözden kaybolan son vagonun ışığında raylara baktı" (Hemingway'in "The Battler" öyküsü). Burada kıvrımlanan demir yolu ve son vagon sözdizimsel olarak vurgulanmamışlardır; üzerlerinde durulmaz ancak yine de bunlar sahnede dolaylı bir biçimde, Nick'in tesadüfen gördüğü şeyler olarak yerlerini bulurlar. Bunların sözdizimsel gösterişsiz-

likleri, eylemi çerçevelemek için araya kayıvermeleri, bunları anlatıcının bağımsız olarak ortaya koyacağı manzarayı yani zaman/uzam betimlemesini oluşturmaktan uzak tutar.

Ancak bir anlatıcının açık varlığı, açık betimlemeyle, muhataba bilmesi gereken zaman/uzamı doğrudan anlatılmasıyla ortaya çıkar.[16] "Bottoms, altı blok madenci konutundan oluşuyordu, bir boş-altılı domino taşındaki gibi üçlü iki sıra uzanan her blokta on iki ev vardı". Bu cümleyi Morel ailesiyle ya da *Oğullar ve Aşıklar*'daki herhangi bir karakterle tanışmadan önce okuruz. Betimlemenin belirginliği, "oluşuyordu" sözcüğüyle ve kullanılan metaforla vurgulanır. Açık anlatıcı, varlığını hemen hissettirir.

Sözdizimi, bize açık açık bir betimleme sunulduğu duygusunu abartabilir. Capote'nin "Bir Noel Hatırası" öyküsü oyunbaz "teatral-senaryo" biçemi içindeki ustalığıyla, betimlemeye dikkat çeker. "İçeri girer: iki akraba. Çok kızgın. Azarlayan gözlerle, haşlayan dillerle kudretli". "Sabah. Kırağı çimleri parlatıyor..." "Ev: Queenie ateşin yanına çöker ve insan gibi horlayarak, ertesi güne kadar uyur". 216- 220.

Birçok modern kurmacada daha ince bir yaklaşım sergilenir: betimlemede hem anlatıcının hem de karakterin desteği vardır:

> Martha'nın önünde pis bir camekan vardı, alt kısmı bulaşık bir kumaşla kaplıydı. Açık kapı içinde nem damlacıkları yüzen, boz renkli havanın doldurduğu bir dörtgeni gösteriyordu. Karşıdaki mağaza cephelerinin belirgin bir rengi yoktu. Tabela yazılarının bir zamanlar siyah, kahverengi, altın sarısı, beyaz tonları şimdi tekdüze bir kahverenginin gölgelerine dönüşmüştü. Bu dükkanın vitrininin üst tarafındaki yazı tersten *Joe'nun Balık ve Cips Restoranı* diyordu ve bayat çikolata gibi kavlanmıştı. Pembemsi muşambadan bir dikdörtgenin önüne oturdu. Muşambanın üzerine şeker dökülmüş, onun da üstünde portakal çayı pütürlü bir leke yapmış, birileri lekenin üzerine bir isim karalamışlardı: Daisy Flet... [Doris Lessing, *The Four Gated City*]

Martha'nın bu gözlemlerle ilgisi kaçınılmazdır. Betimlenen alan tam olarak onun algısal bakış açısının menzilinde görünenlerdir (dışarıdaki mağaza cepheleri açık kapıdan görünür; restoranın adı tersten yazılıdır). Ancak burada iki görüş vardır. Sahne belirgin bir biçimde betimlenmiştir. Karışık gönderme anlatıcıyı görece örtük tutar. Burada iletişim, *Oğullar ve Aşıklar*'dan alınan pasajdaki gibi doğrudan değildir ancak Martha'nın kendisi de sahnede dışarıdan

---

[16] Booth, *Rhetoric of Fiction*, s. 169: "Bir anlatıcı için en belirgin görev, okuyucuya aksi halde öğrenemeyeceği bilgileri", örneğin "bir karakterden doğal olarak çıkmayacak fiziksel olayların ve ayrıntıların betimlemelerini anlatmaktır".

gelen bir ses tarafından tespit edildiğine göre bir anlatıcı mevcuttur. ("Pembemsi muşambadan bir dikdörtgenin önüne oturdu").

Sözlü ve sinemasal anlatı arasında varlıkların temsili açısından ilginç farklılıklar vardır. Jean Ricardou'nun ileri sürdüğü gibi hiçbir anlamda film kamerasının "betimleme yaptığı" söylenemez.[17] Filme alınan nesnelerin sayısı ve çeşitliliği neredeyse sınırsızdır, sadece çerçeveyle ve kameraya olan uzaklıkla sınırlanır. Ancak filme alınan nesnenin tüm özellikleri (form, renk, boyut, vb), bir "doğrudan sentez" içinde, bütün halinde kavranabildiği için, nesnenin "güçlü bir özerkliği" vardır (tek tek özellikleri analiz edip bir nesneyle diğeri arasındaki benzerlikleri gösterebilmek için, yakın çekimler ve kurgu aracılığıyla özel girişimlerde bulunmak gerekir).

Öte yandan sözel olarak betimlenen nesneler, okurun bilinciden daha yavaş bir biçimde geçerler. Bu nesnelerin tüm özelliklerini bir kerede kavrayamayız. Bu özelliklerin bize ayrıntılı olarak açıklanması gerekir. Betimleme ne kadar bütünlüklüyse açıklaması da o kadar uzun sürer. Daha fazla ayrıntıyı doldurmak için daha çok sözcüğe gerek vardır. Ricardou, bu kapsamlı "farklılaştırılmış sentez"de sözel olarak betimlenen nesnelerin "görece özerkliği"ni görür. Özerklik, özelliklerin ardarda sunulması ve bu yolla ayrılıklarının vurgulanmasından kaynaklanır. Bir şeyin bir özelliğinden bahsedilmesi, başka şeylerle ilgili anıları ya da duyguları çağrıştırabilir. Yani sözel olarak betimlenen nesneler, benzer nesnelerin paradigmatik bir topluluğunu anımsatabilir. Elbette Ricardou'dan ileriye gidip, bir nesnenin farklı boyutlarının sözlü olarak ayrıntılandırılmasının, anlatıcının bir betimleme *niyeti* olduğu izlenimi uyandırdığını söyleyebiliriz (oysa sinemanın tüm o yakın çekimlere, mekanda gezinen kamera hareketlerine, sentetik kurgulara vb rağmen zamanı durduran bir betimlemeye niyeti olduğundan asla emin olamayız. Elbette yukarıda ileri sürdüğüm gibi, sinemada zaman, donuk kareler dışında durdurulamaz).

Adlandırmalar da betimlemelerle aynı yolu izler. Örtük yöntemde karakter ilk ortaya çıkışında hiç beklemeden adlandırılır ya da adlandırma birkaç sayfa veya bölüm ertelenebilir. Tanıtma hiç yapılmayabilir ya da dolaylı olarak, örneğin diyalog içerisinde gerçekleşebilir. Örneğin *Suç ve Ceza*'da, "kahramanın" en mahrem düşüncelerini okuduktan sonra, ancak dördüncü sayfanın sonunda "onun" Raskolnikov olduğunu öğreniriz. Açık biçimlerde ise adlar gerçek yaşamda kurallara uygun bir tanıştırmada olduğu gibi der-

[17] Jean Ricardou, *Problèmes du noveau roman* (Paris, 1967), 2. böl.

hal tanıtılabilir ("Emma Woodhouse, güzel, akıllı, zengin, rahat bir eve ve mutlu bir mizaca sahip...").

Özel ad, belirli belirtme edatı gibi göstericidir, bireysel özgüllüğü kurar. Karakterlerden ilkin belgisiz olarak sözedilmesi, daha bilinçli bir tanışma ihtiyacı, dolayısıyla daha açık bir anlatıcı gerektirir. "Olağanüstü sıcak bir Temmuz akşamında genç bir adam S. Place'de kaldığı çatı katından çıkıp yavaşça, tereddütle K. Köprüsüne doğru yürüdü". *Suç ve Ceza*'nın anlatıcısı böyle başlar. Hemingway ise şöyle başlamayı tercih eder: "Binbaşı duvara bakan bir masaya oturdu". Bura bizim "onu" zaten tanıdığımız ima edilir. Walker Gibson ve Father Ong, aslında bizim arkadaş, yoldaş olduğumuzu, teknik terminolojiyle söyleyecek olursak ustalar olduğumuzu ileri sürer.[18] Virginia Woolf'un romanları daha ilk soluklarında belirli deixis [bağlama dayalı gösterenler] kullanmaya başlarlar: "Mrs. Dalloway, çiçekleri kendisinin alacağını söyledi", ya da "... pencereleri bahçeye açılan büyük odada, lağım çukuru hakkında konuşuyorlardı". Bunlar Mrs. Dalloway ve Perde Arası romanlarının ilk cümleleridir. "Hangi Mrs. Dalloway?", "Hangi büyük oda?", "Hangi lağım çukuru?" diye sormak elbette anlamsızdır. Öykülerin ilgilendiği o Mrs. Dalloway, o lağım çukurudur. Anlatıcı karakterleri ve zaman/uzamı faits accomplis işaret ederek kendisini gizler ve okuru formal bir tanışmanın rahatlığından yoksun bırakır.

Açık Anlatı: Zamansal Özetler

Anlatıcı belirginliği yelpazesindeki kesin konumlar her zaman net değildir. Anlatıcıları minimal, örtük ya da açık olarak etiketlemek ya da belli bir niteliğin iki anlatıcı türü arasında bir sınır çizgisi oluşturduğunu söylemek, bir dereceye kadar keyfidir. Bu niteliklerin gerçekliğine karşın her zaman çizilecek farklı sınırlar için geçerli savlar ileri sürülebilir.

Örneğin neden bağımsız betimleyici ifadeler kullanabilme gücünün, zamansal ya da uzamsal özetten daha güçlü ya da daha zayıf bir anlatıcı varlığı işareti olduğu ileri sürülür? Kararlarımızın geçerliliği, onları destekleyen tümdengelimci savlara ve kuram bütününün sonuç tasarımına dayanmalıdır. Tüm bunlar, daha üstün karşı savlar ileri sürüldüğünde revizyona konu olurlar.

Ben mimesis ilkesine uyarak uzam betimlemelerini, açık nitelikler yelpazesinin "zayıf" ya da en az belirgin ucuna yerleştirdim. Birin-

---

[18] Aktaran Walter Ong, "The Writer's Audience is always a Fiction", *Interfacesof the Word* (Ithaca, N.Y., 1977).

ci bölümde *Bestimmtheit*, ayrıntıların belirliliği ya da tanımlanması sorununu ele almış ve sinemasal anlatıların sonsuz sayıda görsel ayrıntıyı gösterdiğini kaydetmiştik (kahramanın gömleğinin rengi, kadın kahramanın saç modeli, kahramanların girdikleri evin en ince mimari özellikleri vb). Böylesi ayrıntılar sözlü anlatıda sadece çağrıştırılabilir. Üstelik büyük betimleme parçaları öykü zamanını durdurarak, yapaylık ve bir anlatıcının varolduğu duygusuna neden olur.

Peki neden bu duygu, zaman özetleyen pasajlardan kaynaklanan duygudan daha zayıf olmak zorundadır? Bunun nedeni sözlü anlatılarda betimleyici ifadelerin, duyumsal ayrıntılara ilişkin ifade zorluklarını telafi etmeleridir. Uzam betimlemelerinin amacı, anlatıcıyı açığa çıkarmaktan çok ortamın gerekliliklerini yerine getirmek olarak görülür. Genellikle betimlemeleri, yönlendirici bir varlık tarafından eyleme dışarıdan katılan bir eklenti olarak görmeksizin kabul ederiz. Ayrıntılar gösteriş (yani anlatıcının kendine düşkünlüğü) olarak değil, resmin bütününü görebilmek ve olayların çekirdeğini anlamak için gerekli bilgiler olarak anlaşılır.

Öte yandan özetler bu tür sorunları akla getirir. Dil zamanla, uzamla olduğundan daha kolay başa çıkabildiği için, doğrudan özetin seçenekleri bulunur. Eksilti bunlardan biridir. Özet ilgiyi kendisine çeker, çünkü öykü zamanında ayrıntılandırmanın gereksiz olduğu bir bölümü atlama sorununa yönelik olumsuz değil olumlu bir çözümdür. Filmlerde ve dramada düzenli olarak çalışan mimetik zamansal kural, "sahneye ilişkindir". Söylem ve öykü eşzamanlıdır. Mutlak olarak "öykülenmemiş" anlatılar da zamanı bu biçimde yerleştirir. Bir anlatı bu kuraldan saptıkça, zaman yönlendirimini bir süreç ya da oyun gibi vurgular ve anlatıcının sesinin daha yüksek duyulmasına yol açar. Eksilti ise yorum yapmaksızın, zamanın geçmesine izin verir. Özet, birinin "bir geçiş sorunu" hissettiğini vb akla getirir. Bu birisi elbette anlatıcıdan başkası değildir. Özet, zaman geçişlerini açıklamaya, muhatabın zihnindeki, geçen zaman aralığında ne olduğuna dair soruları tatmin etmeye yönelik bir arzuyu gerektirir. Bir açıklama, dikkatleri böyle bir açıklama yapma zorunluluğu hisseden kişiye çekmeden edemez.

Eksilti ile özet arasındaki farklar, Isaac Bashevis Singer'in "Seans" öyküsündeki iki pasajla ortaya konulabilir. Öykü besbelli entelektüel bir göçmen olan Dr. Kalisher'in küçük düşürücü görünümünü ortaya koyar. Dr. Kalisher, ruhsal aydınlanma umutlarıyla zamanını sahte bir medyum olan Mrs. Kopitzky'le geçirmektedir

ancak bir yandan da hem onu hem de bu düşkünlüğü nedeniyle kendini hor görmektedir:

> Dr. Zorach Kalisher, üzerinde ruh çağırmaya yarayan bir Ouija tahtasının, bir borazanın, solmuş bir gülün olduğu yuvarlak masaya oturdu, ufak tefek, geniş omuzlu, bir adamdı. Önleri kelleşmiş kafasının arkasında yarı sarı yarı gri saç tutamları vardı. Gür sarı kaşlarının ardında etrafa dikkatle bakan bir çift delici göz vardı. Dr. Kalisher'in boynu yok denecek gibiydi. Sanki kafası doğrudan geniş omuzlarının üstüne oturtulmuştu. Bu da onu ilkel Afrika heykellerine benzetiyordu. Eğri burnunun tepesi düz, ucu ikiye ayrıktı. Çenesinde küçük bir ur gelişmişti.

Biraz sonra,

> Bir zamanlar her şeyi akıl yoluyla anlamaya çalışırdı ancak bu akılcılık dönemi geçeli çok olmuştu. O zamandan beri *Ding an sich*'de erotizm, akılda ise varoluşun en alt düzeyini, mutlak ölüme yol açan entropiyi gören, akılcılık karşıtı bir felsefe, bir tür aşırı hedonizm geliştirmişti.

Dr. Kalisher'in görünüşü üzerinde uzun uzun durulmasının nedeni, görünüşünü anlatmanın sözcükler dışında bir yolu olmamasıdır. Film uyarlaması makyajlı bir aktör marifetiyle, kolaylıkla tüm ayrıntıları bir bakışta görmemize olanak verir. Sözcükler ise başka ortamlar tarafından sağlanan doğrudan görsel yeniden üretimlerin zorunlu ikameleridir. Bu nedenle başka ortamlarda anlatıcının ses tonunu çok güçlü biçimde duymayız. Ancak ikinci pasaj bu tür bir tonlamayı hissettirir. Birisi bize Dr. Kalisher'in bu zamana ve buraya nasıl geldiğini açıklamaktadır. Benim üzerinde durduğum nokta bu pasajın estetik biçemi değil, Dr. Kalisher'in geçmişinden bahseden anlatıcının sesini nasıl yükselttiğidir.

"Özet" genellikle zamansal kısaltmaya işaret eder; 2. bölümde, öykü zamanının hissedilir biçimde söylem zamanından uzun olduğu bir yapı olarak tanımlanan özet, sözlü anlatıda, zamanla ilgili (ya da yineleyici) yüklemler sayesinde, gerçekleştirilmesi görece kolay bir efekttir. Ancak uzamsal özetler de yaygındır. *Savaş ve Barış*'da geniş alanlarla ilgili birçok özet yer alır. *Gazap Üzümleri* için de aynı şey geçerlidir:

> Bir zamanlar Kaliforniya, Meksika'ya, toprakları ise Meksikalılara aitti ancak ateşli ve kudurmuş Amerikalılar bir gün oraya akın ettiler. Toprağa olan açlıkları öylesine büyüktü ki toprakları yağmaladılar, Sutter'in, Guerrero'nun arazisini çaldılar, tapu senetlerini yırtıp attılar, hırıldayıp dalaştılar ve zıvanadan çıkmış bu adamlar çaldıkları toprakları silahlarla korudular. Üstlerine evler ve ahırlar inşa ettiler. Toprağı işleyip ekin ektiler. Bunların hepsi mülktü, mülk de sahiplik demekti.

> Meksikalılar zayıftı, kaçtılar. Direnemediler çünkü onlar dünyada hiçbir şeye karşı, Amerikalıların toprağa duydukları kadar çılgınca açlık duymuyorlardı.

Uzam özetleme, salt betimlemeden daha temelsiz bir güç öngördüğü için anlatıcının varlığına daha açık bir biçimde işaret eder. Zaman özetlemesinde olduğundan bile daha temelsiz bir güçtür bu, çünkü dil kendisini zaman özetlemesine daha ihtiyatla sunar ve herkes belleklerdeki eylemleri (ister kişisel ister daha geniş bir ölçekte tarihsel olsun) itiraz etmeden kabullenebilir. Ancak bir anlatıcı, kuş bakışıyla geniş arazileri ve kalabalık insan yığınlarını akla getirerek panoramalar anlatma görevini üstüne aldığında, dikkati kendi engin konumuna çekiyor demektir.

Üçüncü bir özet çeşidi, bir varlığın ya da olayın niteliğini özetler. Herhangi bir doğrudan nitelendirme, dikkati anlatıcının sesine çeker ancak bir karakterin ya da uzamın tek bir sözcükle ya da kısa bir ifadeyle özetlenmesi daha büyük güçlere, dolayısıyla daha yüksek düzeyde duyulabilirliğe işaret eder. Metin boyunca yayılan ipuçları yoluyla "neye benzediklerini" anlatma, "tam olarak neye benzediklerini tek bir sözcükle", anlatıcının, özetleme ustalığıyla ortaya koymaya cesaret ettiği bir sözcükle anlatıma dönüşür. *Adsız Sansız bir Jude* romanının anlatıcısı sık sık böylesi özetlere başvurur. "[Jude] kimseyi incitmeye dayanamayan bir çocuktu". "Vilbert, köylülerin iyi bildiği ve elbette rahatsız edici soruşturmalara maruz kalmamak için dikkatli davrandığından, başka da kimsenin adını işitmediği gezgin bir şarlatan hekimdi". "[Arabella] eksiksiz ve dayanıklı bir dişi hayvandı, ne daha fazlası ne daha eksiği..."

Karakterlerin Düşünmediklerine ve Yapmadıklarına İlişkin Raporlar

Anlatıcının baskınlığı ölçeğinde bir adım daha ileri gidelim. Bazı anlatıcılar karakterin aslında düşünmediği ya da söylemediği birşeyi bildirme gücünü üstlenirler. Olası ancak sonuçlanmamış olaylardan söz etmek, dikkati anlatı sürecinin yapaylığına çeker. Hawthorne'un "Rappacini's Daughter" öyküsünden bir örnek:

> Delikanlı, Baglioni ile Dr. Rappacini arasında uzun süredir devam eden profesyonel bir savaş hali olduğunu bilseydi, Baglioni'inin düşüncelerini kabul etmekte çok daha ihtiyatlı davranırdı.

Giovanni, Baglioni'nin düşüncelerini dikkate almayabilirdi ancak öyle yapmadı çünkü, Baglioni'yle Rappacini arasındaki

düşmanlıktan haberdar değildi. Burada anlatıcı bunca sözcükle bize olabileceği halde olmayan birşeyi anlatıyor.

Lawrence'ın *Aşık Kadınlar* romanının 16. bölümünde Birkin, Gerald'a kızkardeşinin boğularak ölmesinin onu üzüp üzmediğini sorar. Gerald şöyle yanıt verir:

> "Bu bir şok. Ama aslında bu şoku pek hissetmiyorum. Hiçbir farklılık hissetmiyorum. Hepimiz bir gün öleceğiz, bu yüzden sanki birisinin ölüp ölmemesi çok büyük bir fark yaratmıyor. Hiç keder hissedemiyorum. İçimde bir soğukluk. Yeterince anlatamıyorum bunu".
>
> "Ölüp ölmemeyi umursamıyor musun?" diye sordu Birkin. Gerald ona çelik mavisi gözlerle baktı. Tuhaf ancak kayıtsız hisediyordu. İşin gerçeği, büyük bir korku duyuyor, fena halde umursuyordu.

Alıntıda sondan bir önceki cümle, Gerald'ın bilincini, onun tuhaf kayıtsızlığını bildirir. Ancak "İşin gerçeği" ifadesiyle başlayan cümle, açık anlatıcının üstün bilgisini ortaya koyar. Anlatıcı sadece Gerald'ın bilincini değil bilinçaltını da bilir. Bir anlamda bize "Gerald nasıl hissettiğini bilmiyor ama aslında çok korkuyor" der. Böylesi ifadeler, anlatıcının zihne her zamankinden daha derin bir dalış gerçekleştirdiğini gösterir. Başkaları sonucu olduğu gibi çıkarsamaya bırakırken Lawrence'gil anlatıcı bize orada ne "bulduğunu" uzun uzun anlatır.

Ethos ve Yorum

Retorik'in ilk kitabında (I. 1.2) Aristo şöyle der:

> Konuşma, konuşmacıyı inanılır kılmak üzere yapıldığında, konuşmacının karakteri [ethos] bir ikna nedeni olur. Çünkü bir kural olarak bizler, konu ne olursa olsun, dürüst insanlara daha çok ve daha çabuk güveniriz. Hele görüşlerin bölünüp farklılaştığı kesin bilginin alanı dışına çıkılmışsa, onlara kayıtsız şartsız güveniriz. Ancak bu güvenin, konuşmacının şöyle veya böyle bir adam olduğuna dair daha önceki izlenimlere dayanması değil, konuşmayla elde edilmesi esastır. Bazı yazarların iddia ettiğinin aksine, konuşmacının dürüstlüğünün onun inandırıcılığına hiçbir şey katmadığı doğru değildir. Aksine konuşmacının karakterinin [ethos] inandırıcılığın en güçlü yolu olduğunu neredeyse tereddütsüz onaylayabiliriz.[19]

Burada elbette gerçek dünyadaki (yasal (adli), törensel (epideiktik), düşünceli (öğüt veren)) inandırıcılığa gönderme yapı-

[19] *The Rhetoric of Aristotle*, ed. Lane Cooper (New York, 1960), s. 8-9.

lır. Bir anlatının gerçek olduğu durumda yani tarih söz konusu olduğunda, anlatıcı kendi ethosunun güvenilirliğini inşa etmek üzere bilinen retorik yollara başvurur. Doğruluğun güvencesi, dedikodu sırasında tuhaf bir söylenti anlatan birinin "dalga geçmiyorum" demesinden, mahkemede tanıklık edecek birinin "...şerefim üzerine and içerim" diye yemin etmesine dek uzanır.

Ethos, kurmaca anlatıda da iş görür. Ancak burada standart doğruluk değil onun benzeri olan gerçekgibiliktir. Bu benzerliğin en iyi nasıl gösterileceği biçeme ve döneme göre değişir. Hemingway'in çözümü anlatıcı varlığını en aza indirgemektir. Hemingway biçeminde gerçekgibilik, anlatıcı için olduğu kadar karakterler için de özlü anlatımın bir işlevidir. Onsekizinci yüzyıl yazarları ise sorunu başka bir açıdan ele alırlar. Onların açık anlatıcıları çeşitli belagatli konuşmacılardır. Bu konuşmacılar okurlarını somut eylemlere değil mimesisle inin meşruluğunu kabul etmeye ikna ederler. Karakterleri ve sahneleri "dünyanın günlük yaşamına" uyumlu olarak betimlerler; böylelikle içinden çıkılmaz sorular açıklayıcı genelleştirmelerle yanıtlanabilir.

Bir anlatı asla ben anlatıcının doğrudan konuşmasıyla iletişim kurmadığından, ethos yalnızca anlatıcıya uygulanabilir. Gerçekgibilik ancak kurmaca açısından akla yatkındır (açık anlatıcılar yanılsamayı sıklıkla dış dünya hakkında genel kabul gören gerçeklerle yani "felsefi genellemelerle" güçlendirseler de). Başka bir deyişle, anlatıcının retorik çabası, öykünün kendi anlattığı versiyonunun "doğru" olduğunu kanıtlamaya yöneliktir. Ben anlatıcının retorik çabası ise tüm paketi, anlatıcının performansını da içerecek biçimde öyküyü ve söylemi ilginç, kabul edilebilir, kendi içinde tutarlı ve ustalıklı olarak kurmaya yöneliktir.

Anlatıcının ethosu, öne sürdüğü gerçekgibiliğin türüne bağlıdır. *Moll Flanders* ya da *Muhteşem Gatsby* tipinde otobiyografik anlatılarda ya da tanıklık kurmacasında ahlaki doğruluk "kendi gözlerimle gördüm" ilkesine dayanır. "Kendi kulaklarımla duydum", mahkemede olduğu gibi kurmacada da daha zayıftır. Elbette Conrad'ın *Lord Jim*'de yaptığı gibi bu zayıflık kullanılabilir. Anlatıcının "yazar" gibi davrandığı durumlarda ahlaki temeli oldukça farklıdır. Artık olayları algılaması söz konusu değildir çünkü anlatılan olayların ve varlıkların kaynağı bizzat kendisidir. İnandırıcı etkisi bilgeliğinden, görmüş geçirmişliğinden ya da seyircinin güvenilirlik oluşturduğuna inandığı diğer niteliklerden kaynaklanır.

Yorumlama

Anlatıcının anlatının ötesine geçen söz edimlerinde, betimleme ya da tanımlamada, anlatıcının *propria persona*, bizzat kendisinin ses tonu yankılanacaktır. Bu tür telaffuzlar *yorum* olarak tanımlanırlar (baştan sona tüm söz edimleri için geçerli olsalar da). Yorumlama nedensiz olduğu için açık anlatıcının sesini, anlatıcının açıkça kendinden söz etmediği diğer niteliklerden çok daha belirgin olarak taşır.

Doğal dil felsefesi ne kesinleştirici ve ikna edici söz edimi listesi derlemiş ne de bunu amaç edinmiştir. Belli edimlerin adları ya da varlığı tartışmalı olabilir. Yine de amacımız yorumlamayı bir anlatı niteliği olarak incelemek olduğundan, böyle bir liste bizim için kaçınılmazdır. Geleneksel kategoriler, Fielding romanları gibi yorumlamaya yoğun olarak yer veren yapıtlara rahatlıkla uyarlar. Yorumlama ya örtük olarak (yani ironik) ya da açıktan yapılır. Açık yorumlamalar, yorum, yargılama, genelleştirme ve "öz bilinç sahibi" anlatıları içerir. Açık yorumlamalar arasında saydığımız ilk üç özellik öyküyle ilişkilidir. "Yorum" (bu özel anlamıyla) bir öykü ögesinin özünün, ilintisinin ya da öneminin belirgin olarak açıklanmasıdır. "Yargılama" ahlaki ya da diğer değer yargılarını ifade eder. "Genelleştirme" kurmacadan yola çıkarak gerçek dünyaya, "evrensel gerçeklere" ya da tarihsel gerçekliklere" göndermede bulunur. "Öz bilinç sahibi" anlatı ise ister ciddi ister alaycı olsun, öyküden çok söylem içindeki yorumları tanımlayan, yakın zamanlarda türetilmiş bir kavramdır.

Örtük Yorumlama: İronik Anlatıcı ve Güvenilmez Anlatıcı

İroni karmaşık bir yapı olarak çok çeşitli tezahürler sergiler. Biz, tek bir çeşit üzerinde yoğunlaşalım. Konuşmacının, dinleyicisiyle başka birine ya da birşeye, kurbana ya da alay konusu kimseye karşı, fiilen kullandığı sözcüklerden farklı bir gizli iletişim içinde olduğu ironi çeşidini ele alalım.

Eğer anlatıcı ve muhatabı arasındaki iletişim bir karaktere karşı biçimleniyorsa ironik bir anlatıcıdan söz edebiliriz. Eğer iletişim ben anlatıcı ve ima edilen okur arasında, anlatıcıya karşı biçimleniyorsa ben anlatıcının ironik, anlatıcının güvenilmez olduğunu söyleyebiliriz.

Wayne Booth ironiyi kararlı ve kararsız olarak ikiye ayırır. Kararlı ironi (a) kasıtlı, (b) örtük, (c) okur tarafından kendisine sunulandan daha ilginç bir anlamla "yeniden inşa edilmiş", (d) sabitlenmiş, (okur bir kez ironik anlamı oturttuğunda "bu anlamı sarsacak

yeni yıkımlar ve yeni anlam inşaaları yapmaya" çağrılmaz) ve (e) uygulamada sınırlıdır (sadece gerçekten sarf edilmiş ifadelere işaret eder).[20] Kararsız ironiler "kendisini açık etmeyi reddeden yazarın, (onu keşfedebildiğimiz ölçüde çünkü elbette genellikle çok mesafeli kalır) herhangi bir kararlı önerme için ustalıkla kendisini gösterdiği durumlarda ortaya çıkar".[21] Burada yalnızca kararlı ironileri ele alabiliriz çünkü "mesafeli" ben anlatıcı, derin edebi ilgisine karşın, güvenilmez anlatıcı yaratmak için fazla usta olabilir.

Anlatıcının karaktere karşı kurduğu ironinin standart bir örneği, *Gurur ve Önyargı*'nın ilk cümlesinde yer alır. Zengin bir adamın zorunlu olarak bir eşe ihtiyaç duyacağına ilişkin "gerçeğin evrenselliği" sadece alay konusu yapılan, ne anlatıcının ne de muhatabının ait olduğu toplumsal sınıf yani, 19. yy sonlarında halinden memnun taşralı İngiliz burjuvazisi için geçerlidir. Bu ifade ironiktir çünkü muhatapların anlatıcıyla paylaşmaya davet edildiği daha bilgece ve daha az materyalist değerlerle taban tabana zıttır. Böylesi ironiler her zaman edinilmiş bir "kendin yap" niteliğiyle güçlendirilmiş üstü kapalı dalkavukluğa dayanırlar. Bu ifadenin evrensel olmak bir yana, gerçek bile *olmadığını* fark ettiğimiz için kendi sırtımızı sıvazlayıp kendi kendimize aferin deriz.

Anlatıcının sesi sadece bir anlığına ironiye dönebilir ya da anlatının tamamına yayılabilir. Örneğin Hardy, kasvetli manzaralarını biraz olsun aydınlatmak üzere seyrek de olsa ironi yapmak için kendisine izin verir. *Adsız Sansız Bir Jude*'da, Jude'un Arabella'yla ilk karşılaşmasında verdiği tepki üzerine anlatıcının yorumu:

> Gittiği her yerde etrafını saran bu yeni atmosferden içine bir nefes çekmişti. Ne zamandan beri olduğunu bilmiyordu ama bir şekilde bu yeni atmosfer, soluduğu bildik havadan bir cam tabakasıyla ayrılmış gibiydi. Sadece birkaç dakika önce kafasında net olarak biçimlenen, okumaya, çalışmaya, öğrenmeye yönelik niyetleri şimdi nasıl olduğunu bilmeden, tuhaf bir biçimde bir kenara atılıvermişti.

Anlatıcı her ne kadar olgun, metaforik sözcükler kullansa da bu pasaj, bir ergenin algılamasını ("Hey, ne zamandan beri *bu* haldesin?") bildirir. İroni "belirgin" ve "meraklı"dır. Cinselliğin her zaman hissedilmesinin "belirginliği" ve daha ciddi arayışları engellemeye yönelik "meraklı" eğilimi, yalnızca cinsellik deneyimi yaşamamış biri için söz konusu olabilir. Burada anlatıcıyla

---

[20] *A Rhetoric of Irony* (Chicago, 1974), s. 6.
[21] A.g.e., s. 240.

birlikte üstünlük duygusuna kapılırız. Ancak bu pasajla sınırlı ironi hiçbir biçimde zavallı Jude'un karşısında üstünlük duymanın pek uygun olmayacağı kaderini değiştirmez.

Öte yandan *Gizli Ajan*'da ironik anlatı romanın bütününe işlemiştir. Burada ironi anlatıcının değişmez duruşudur. Küçümseme ve alay devreye girdiğinde her zaman kimin konuştuğunu biliriz. Mr. Verloc'un mağaza vitrininin betimlenmesinde "*Meşale*, *Gong* gibi başlıkları olan... kışkırtıcı başlıklı gizli gazetelerin eski sayıları" gibi cevherler buluruz. Kışkırtıcılık elbette böyle şeylerin meraklıları için geçerlidir. İroni sık sık birbirleriyle bağdaşmaz şeyler göstererek ilgiyi kendisine çeker. Mr. Verloc aynı anda hem "şaibeli ürünler satan bir satıcı" hem de "toplumun koruyucusudur". Elbette bu ikisi bir arada olamaz ve adamın gerçek işini öğrendiğimizde ironi ortaya çıkar.

Bir kez kendimizi anlatıcının yorumlarının ironik boyutuna uydurduğumuzda, dolaylı serbest biçimlerde bile ironiyi duyabiliriz. Bir noktada çıkarla ilgili bakış açısı Winnie ve onun annesine dayanır ancak Verloc'un geceleri şaibeli işler yaptığını zannederiz. İroni şu cümlelerin dolaylı serbest söyleminden kaynaklanır: "... dışarı çıktığında Belgravian meydanındaki geçici evinin yolunu bulmakta büyük zorluk çekiyor gibiydi". Verloc'un akşam gezintilerinin bu naif açıklaması Winnie ve onun annesinin bakış açısına dayanır. Yoksa anlatıcının doğrudan nitelendirmelerinden biliriz ki ("onun göstermelik işi", "bazı iğrenç tehditleri savuşturmak için takındığı değişmez yüzsüzlüğü"), Verloc sokaklarda yolunu kaybedecek bir adam değildir.

Anlatıcı, politik görüşlerine, yaşamdaki konumlarına, kişisel niteliklerine aldırmaksızın *Gizli Ajan*'daki hemen her karakter hakkında ironik bir tonla konuşur. "Zavallı Stevie", Winnie'nin kardeşi, aile terminolojisi içinde "zihinsel özürlü" yerine kullanılan ironik bir örtmeceyle "hassas" olarak anılır (Ossipan'ın deyimiyle "bozulmuş"). Stevie "hiç hastalık nöbeti geçirmiş olmasa da (cesaret verici bir durum)" alt dudağı talihsiz bir biçimde aşağı sarkıktır. Düşman ülke elçiliğinin danışma kurulu üyesi Wurmt, "solgun bir cilde" ve "melankolik bir çirkinliğe" sahip olsa da "övgüye değer" biri olmayı başarmıştır. İstihbarattan sorumlu yeni ateşe Mr. Vladimir, Mr. Verloc üzerinde çalışmaya yardımcı olan aynasının, kendi yüzünü görebilme avantajı sonuduğunu fark eder. Vladimir'in matruş ve yuvarlak yüzü, kızarık yanakları, ince, hassas dudakları, tam da onu yüksek sosyetede rağbet gören biri yapan ince nüktelerin ifade edilebilmesi için yaratıl-

mıştır", vb. Kimse mahkemeden, mahkumiyetten ve Michaelis'in erken tahliyesinden kazasız belasız kurtulamaz. Bir polisin de kazayla vurulduğu, polis minübüsünden birkaç mahkumu kaçırma girişimine katılmaktan dolayı ömür boyu hapis cezasına çarptırılır. Tek yaptığı sadece minibüsün kapısı açmak olsa da, sadist bir katile uygun müebbet cezaya mahkum edilir:

> ...hiçbir hırsız böyle ağır bir cezaya çarptırılmaz. Polis memurunun ölümüne içtenlikle üzüldü ama girişimin başarısızlığa uğramasına da... Bu duyguların hiçbirini jüri üyelerinden saklamadı. Bu tür bir vicdan azabı tıka basa dolu mahkeme salonunda şaşırtıcı derecede hatalı bulundu. Yargıç son sözünde genç mahkumun ahlaksızlığı ve katı yürekliliği karşısında duygulu bir yorumda bulundu.

Bir adamın jüriye öldürdüğü biri için üzüldüğünü ancak aynı zamanda eylemini gerçekleştiremediği için de üzgün olduğunu söylemesi naif bir biçimde özyıkım gibi görünür. Ancak anlatıcının ironik bir biçimde aksini söyleyerek anlattığı jürinin hücre kapısını saldırganca yumruklaması da eşit derecede ironiktir. Mahkuma yakıştırılan "Şaşırtıcı derecede hatalı" sıfatı çayın yüksek fiyatı için de aynı şekilde uygundur. Gidiş biletini ayarlayan "kanayan yürekler", örneğin Michaelis'in yüce patroniçesinden daha iyisini başaramazlar:

> Büyük hanımefendi basitçe kendi yolundaydı. [Michaelis]'in görüşleri ve inançlarını kendi yüksek konumundan yargıladığı için, onu şok edecek ya da şaşırtacak hiçbir şey yoktu. Elbette bu tür bir adam kolaylıkla onun sempatisini kazanabilirdi. Kendisi sömürücü bir kapitalist değildi; ekonomik koşulların getirdiklerinin üstündeydi. Ayrıca bazı yaygın insani sefalet türlerine karşı, böylesi sefalete tamamen yabancı olduğu için büyük bir merhamet duyardı.

Bu iki pasajda aşağıdaki ögeler ironiye konu edilmiştir:

1. Michaelis'in besbelli düşmanca bir seyirci kitlesi önünde, devrimci amaçlarına ilişkin, kendisini korumak üzere biraz olsun ağzı sıkılık yapmayı beceremememesi.

2. Mahkeme heyetinin aşırı öfke ve nefretiyle bu durumu betimlemek için seçilen sözcükler arasındaki eşitsizlik.

3. Suçlular için af sağlayarak yasalara burnunu sokan insanlar;

4. Yüksek konumu, belli amaçlara yönelik basitleştirici eğilimler geliştirmesine izin veren çünkü bu amaçları çok az anlayan ve kendisini servetinin kapitalist sömürüden kaynaklanmadığı konusunda ikna etmiş olan "Büyük hanımefendi" (Britanya İmparatorluğu'nun yaptıklarını düşünecek olursak bu nasıl mümkün olabilir ki?).

Büyük hanımefendi hakkındaki alıntıdan önce "Düşüncelerin bönlüğe varan basitliği, toplumsal skalanın her iki ucundaki durgun

ruhlara özgüdür" gözlemine (görünüşte evrensellik taşıyan ve basitçe bu kurmacaya uygun olmayan bir gözlem) yer verilir. Genelleştirmenin kendisi ironik değildir ve kolaylıkla çok farklı bir bağlamda, diyelim romantik bir aristokratın sadece köylülerle iletişim kurabildiğini fark ettiği, erken dönem 19. yy romanında yer alabilir. Ancak bu bağlamda söz konusu genelleştirme ironiye döner: bir biçimde empati ürünü olması gereken hayırseverlik, tam olarak empati eksikliğinden dolayı elde edilecektir. Burada alay konusu dört kişi vardır ve anlatıcı tarafından hızla değiştirilen ahlaki zeminlerde saldırıya maruz kalırlar: makul düşünce (Michaelis *fazla* dürüsttür); kendi haklılığına yönelik aşırı inanç (mahkemenin Michaelis'in aslında daha düşük düzeyde bir suçlamayı hak ettiğini ve onun kendisini suçlayan içtenliğinin nihai masumiyetinden kaynaklandığını anlamayı engelleyen körlüğü); toplumsal sorumsuzluk (insanları hiçbir şey bilmedikleri alanlarda iyi niyetli ama gerçekçi olmayan reformculuğa sevk eder); ve kalıtsal servet (sahibi olanları günlük gerçeklikten kopartır). Michaelis'in cümlesi ilk anda aşırı olsa da onun için mahkemenin işine burnunu sokan işgüzarlar tarafından kazanılan şartlı tahliye bu hatayı düzeltmez. Anlatıcının temel kuralı değişir ve herkes kaybeder.

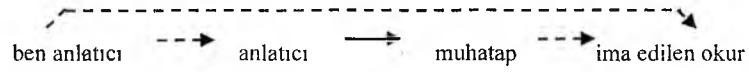
"Güvenilmez anlatıda" anlatıcının aktardıkları, ima edilen okurun öykünün asıl amaçları hakkındaki kanılarına aykırıdır. Öykü, söylemin altını oyar. Satır aralarında "okuma yaparak" olayların ve varlıkların "öyle" olamayacakları çıkarımına varır, böylece anlatıcıyı zan altında bırakırız. Bu nedenle güvenilmez anlatı, ironik bir biçimdir.[22] Uylaşım, Booth'un ortaya koyduğu kararlı ironinin dört özelliğini bütünüyle tatmin eder. İma edilen okur, öykünün akla yatkın bir yeniden inşası ile anlatıcı tarafından aktarılanlar arasında bir çelişki olduğunu sezer. İki kurallar bütünü birbiriyle çatışır ve örtük kurallar bütünü bir kez farkedildiğinde, bu çatışmayı kazanması gerekir. Ben anlatıcı ima edilen okurla gizli bir iletişim kurar. Anlatıcının güvenilmezliği aç gözlülükten (Jason Compson [Faulkner, *Ses ve Öfke*]) gerizekalılıktan (Benjy [Zinneman, *Benjy*]), saflıktan (Dowell [Ford, *The Good Soldier*]), kalın kafalılıktan (Marcher, Henry James, "The Beast in the Jungle"), şaşkınlık ve bilgi eksikliğinden (Marlow, *Lord Jim*), masumiyetten (Huck Finn) ya da "şaşırtıcı karışımları" içeren tüm diğer nedenlerden kaynaklanabilir.[23]

---

[22] Rhetoric of Fiction, s. 304-309.

[23] A.g.e. s. 432 bazıları oldukça incelikli biçimde güvenilmez olan birçok romanı, anlatıcının gerçekten güvenilmez olduğundan emin olamadığımız "kararsız" ironik anlatı

Anlatı işleminin altı tarafına yer veren diyagramımız, güvenilmez anlatının kendine özgü ara yolunu belirtmenin uygun bir yöntemini ortaya koyar:



Yukarıdaki diyagramda kesiksiz çizgi doğrudan iletişimi, kesik çizgiler ise dolaylı ya da çıkarımsal iletişimi gösterir. Kesik çizgilerin iki patikası anlatıcının güvenilir olup olmadığına karşılık gelir. Eğer anlatıcı güvenilir ise anlatı eylemi sadece alttaki ana merkezi eksende yer alır. Eğer değilse, iki mesaj söz konusu olur (ironide olduğu gibi), biri (yukarıdaki) güvenilir, diğer güvenilmezdir (aşağıdaki). Kişinin ses tonunun her zaman söylediği sözcüklerden daha güvenilir olması gibi, ima edilen mesaj da her zaman güvenilir olandır.

Peki güvenilmezliğin alanı tam olarak neresidir? Bu alan söylemdir, yani anlatıcının kişiliği değil, neler olup bittiğine ya da varlıkların neye benzediğine ilişkin görüşleridir. Yavan bir anlatıcı tamamen güvenilir bir öykü anlatımı verebilir (yani çıkarımlarımız açısından itiraz edilemez bir anlatı). *Lolita*'nın anlatıcısı Humbert Humbert, karakteri nasıl olursa olsun benim gözümde güvenilirdir. Karakterler ve olaylar hakkında (iki karısına, Amerika'da yaptığı karayolu yolculuğuna ve elbette acımasız bir biçimde kendisine karşı) takındığı tüm alaycılığa rağmen, aslında neler olup bittiğini anlatmak için elinden gelenin en iyisini yaptığını hissederiz. Anlatım sırasında kendi güvenilmezliğini farkettiğinde bunu kabul eden ilk o olur. Humbert'ın güvenilir olmakla kaybedeceği hiçbir şey yoktur. Aksine, dürüstlük onun yararına olur çünkü böylece nihayet üstündeki yükten kurtularak rahatlayabilir. Çektiği acıların anlatımı özellikle son bölümlerde dokunaklıdır ve kitap üzerinde, en keskin alayların bile sarsamayacağı kederli bir gerçeklik yaratır.

Güvenilmez anlatıda alay konusu olan, onlara bakarak kendi çıkarımlarımızı biçimlendirdiğimiz karakterler değil, anlatıcının kendisidir. Bu nedenle hem anlatıcının varlığı hem de onun, öyküyle bir karakter ilişkisi taşıdığı varsayımı silinmez bir biçimde anlatıya kazınır. Aksi halde bize saptırılmış bir anlatım sunmaktan ne çıkarı olabilir ki? Bunun nedeni asla salt öykü anlatmanın mut-

---

olarak listeler. Booth, ironilerin ve güvenilmezliklerin peşinde okurca paranoyaya kapılmanın mesleki bir tehlike olduğunu eğlendirici bir biçimde itiraf eder.

luluğu olamaz. Elbette baş kahraman değil küçük ya da yan karakter olabilir ancak asla "hiç kimse" olamaz. Olaylara ilişkin şüpheli anlatımı sırasında elbette aksini çağrıştıracak biçimde kendi karakteriyle dalga geçebilir. Jason Compson'un bir anlatıcı olarak güvenilmezliğini, bir karakter olarak bağnazlığıyla, pintiliğiyle ve kösnüllüğüyle ilişkilendiririz.

Güvenilmezlik genellikle bir anlatıda kararlı olarak yer alır ancak bazı durumlarda kararsız kalabilir. Dostoyevski'nin "Krotkaya" öyküsünde perspektifte değişimlere tanık oluruz. Öykü ilerledikçe anlatıcı bir biçimde daha güvenilir hale gelir. Öyküyü ilginç yapan şey anlatıcının kendi inanılırlığıyla meşgul olmasıdır. Başlangıçta inanılır olduğunu ileri sürer. Tatlı kızın üzerindeki gücü nedeniyle kendine yönelik memnuniyetini dile getirir. "Kötü bir duygu değildi" der ve elbette bu duyguyu en azından hayalgücünde aslında neler olduğunu yeniden canlandırmaya çalışırken hala hissettiğini akla getirir. Ancak "bilinçaltı", bencilliği o denli fazladır ki kızın "tuhaf" tepkilerinden kendi gibi okurların da hayran kalacağını kolaylıkla varsayar. "İster inanın ister inanmayın, onun için tiksindirici biri haline geliyordum. Ah, evet neden bahsettiğimi biliyorum. Çok dikkatlice gözlemledim..." Buna rağmen belli ki kendisini, günde bir rubleyle kızın hayatının devamını sağlayan, kıza tiyatroya gitmeyi unutmasını söyledikten sonra onu tiyatroya götüren, verme ve geri alma gücünü yüzlerce farklı biçimde tekrar tekrar doğrulatan biri olarak hala "insanların en cömerti" olarak düşünür. Bu onun daha önce nasıl biri olduğunu gösterir. Anlatı edimi ise şimdi nasıl biri olduğunu ve gelecekte nasıl biri olacağını gösterir. Öyküyü aktarırken kuşkulanmaya başlar. "Fena halde çuvalladığım bir konu vardı..." Yine de rasyonalleştirmeye çalışır: "Cesur ol be adam. Cesur ve gururlu ol. Bu senin hatan değil!" Sonra, belli bir anda tüm hile ortaya dökülür, terazi eğrilir, aslında neler olduğunu farkeder ve suçunu anlar (Ancak başka bir açıdan bakıldığında, "gerçek" denilenin, bir nevrozun diğeriyle yer değiştirmesi olduğu ortaya çıkar. Daha önce kızı hakim olma ihtiyacının nesnesi olarak kullanırken daha sonra ona "sevgi" için, bir çocuğun annesinden gördüğü gibi bir "sevgi" görmek için döner. Elbette o ana gelindiğinde kız bu sevgiyi veremeyecek kadar zayıf düşmüş ve yaşam tarafından hırpalanmıştır. Kız, belli bir mesafede yaşamak üzere geri çekilmiştir. Yani adamın "sevgisi" sadece eski nevrotik ihtiyacının yeni bir tezahürüdür ve en az eskisi kadar talepkardır).

Filmlerde güvenilmez anlatı, öyküdeki olayları ve varlıkları anlatan üst sesin açıkça gördüklerimiz tarafından yalancı çıkmasıy-

la hoş bir efekt olarak sergilenir. Bresson'un *Bir Köy Papazının Günlüğü* filminde bu konuda iyi bir örnek yer alır. Eleştirmenlerin gözlemlediği gibi "[Papazın] Kont'un bir 'arkadaş' olduğunu hissettiği noktada biz kuşkuya düşeriz. Kont'un yüzü pek asıktır. Kendimize papazın nasıl olup da onu bir arkadaş olarak gördüğünü sorarız. Papazın şiddetle yokluğunu çektiği arkadaşı hayal ettiğini sezeriz".[24] Yanlış verilen "arkadaş" mesajı, papazın anlatıcı sesiyle ya da günlüğünde görünen sözcüklerle aktarılır. Ancak biz yüzlerin "okumasını yaptığımızda", mesaj "iyiliğe inanmayan görgü tanığıdır". Bu durumda biz karaktere ilişkin naif papazın izlenimleri karşısında kendi yargılarımıza güveniriz.

Alfred Hitchcock'un *Sahne Korkusu* filminde daha heyacan verici bir örnek vardır. Bütün entrika, ŞİMDİ'den daha önce meydana gelmiş olayların geridönüş yoluyla aslında doğru olmayan anlatımına dayanır. Jonathan (Richard Todd), arkadaşı Eve'e (Jane Wyman) nasıl istemeden ünlü bir müzikhol oyuncusu olan Charlotte'un (Marlene Dietrich) işlediği bir cinayete karıştığını anlatır. Jonathan olayları anlatırken zincirleme kurguyla "olayların kendisini" izlemeye başlarız; Charlotte'un kana bulanmış görünümünü ve Jonathan'ın ona temiz bir elbise getirmek için aceleyle onun dairesine gitmesini, bu arada kocasının yerde yatan cesedinin üzerinden geçmesini izleriz. Daha sonra Jonathan'ın cinayete soygun süsü vermek üzere "kanıtları" düzenlediğini görürüz. Balkon kapısının penceresini kırar, çalışma masasının üzerindekileri ters düz eder, vb. Talihsizlik eseri işini bitirip çıkarken Charlotte'un hizmetçisi tarafından görülür. Daha sonra polis tarafından ziyaret edilince, kaçarak oyunculuk okuluna, Eve'i aramaya gider ve onu, kendisini babasının deniz kıyısındaki yazlığına götürmeye ikna eder. Orada ailenin teknesi içinde saklanmayı ummaktadır. Film, ikisi Eve'in arabasında sahile doğru hızla giderlerken açılır. Yolculuk sırasında Jonathan yukarıda sunulan olayları anlatır. Öykünün bu versiyonunun doğru olmadığını filmin sonuna kadar öğrenemeyiz.

> ... her şeyi kaçınılmaz olarak anlatıcının [örneğin Jonathan'ın] bakış açısından görür, sadece onun anlattıklarını biliriz... Bu genç ve yakışıklı adamın sonunda bir biçimde kurtulacağını bilerek, filmi tam bir gönül rahatlığıyla izleriz... Sonra, filmin sonuna geldiğimizde aniden Charlotte'un ona hiçbir biçimde iftira atmadığını, gerçek katilin Jonathan olduğunu öğreniriz. Ayaklarımız yerden kesilir. Geridönüş kasıtlı bir yalandır

[24] Raymond Durgnat, *The Films of Robert Bresson* (New York, 1969), s. 48.

(ve [Eric] Rohmer ile [Claude] Chabrol ne derlerse desinler, tartışmasız, görüntüler de sözcükler kadar yalan söylerler).[25]

Başka bir deyişle kamera güvenilmez anlatıcıyla birlik olur. Kameranın sinemasal ben anlatıcının aygıtı olduğunu söylemiştik. Peki yalan da söyleyebilir mi? Ben anlatıcının değil, sadece anlatıcının güvenilmez olabileceğini ileri sürdüğümüze göre, sinemasal ortam bu noktada sözel ortamdan farklı mıdır? Öyle olmadığını ileri süreceğim. Buradaki mantığa göre aktüel çekimlere rağmen, görsel imgeler de elbette "yalan söyler" ancak bunu ben anlatıcının değil anlatıcının, yani Jonathan'ın hizmetinde yaparlar. Ben anlatıcı aslında gerçeğin sonunda ortaya çıkmasına izin verir, böylece ona güvenilmez denemez. Jonathan'ın sadece "genç, yakışıklı bir adam" gibi görünmesine izin verilir. Böylece yansıttığı görünüm gibi sözlerinde de inandırıcı olacaktır. Geri kalan her şey, öykü anlatan bir karakterden o öykünün salt görsel ifadesine zincirleme kurgu ile geçilmesini kapsayan, tamamen sıradan sinemasal bir uylaşımdır. Hitchcock'un tek yaptığı, kameranın anlatıcı-karakterin yalanını sunmasına izin vermektir. Seyircilerin (bilgili Fransız eleştirmenler de dahil), kameranın gösterdiği her öykünün ipso facto, sırf bu yüzden "doğru" olduğunda ısrar etmesi, Hitchcock'un hatası değildir. Kameranın karakter-anlatıcı için "yalan söylemesine" izin vermekle Hitchcock, daha önce birçok romancının yaptığı gibi sadece güvenilir anlatı uylaşımına kafa tutmuş olur. Görüntüler sözlerden daha kutsal ve dokunulmaz değildirler. Sözlü anlatılarda yirminci yüzyılın başlarında yerleşen modayı sinema 1951 yılında yakalamıştır.

Öykü Üzerinde Yorumlama: Anlamlandırma

"Anlamlandırma", açık yorumlamanın en geniş kategorisi olarak görülebilir. Bir anlamda diğer kategorileri kapsar: Eğer anlamlandırma bir açıklamaysa, yargı, temelinde ahlaki değerlendirme olan bir açıklama; genelleştirme ise öyküdeki bir olayı ya da varlığı, kurmaca olmayan evrendeki gerçek olay ve varlıklarla karşılaş-

---

[25] Robin Wood, *Hitchcock's Films* (New York, 1969), s. 37. François Truffaut'nun Hitchcock ile yaptığı uzun röportajda kendileriyle hemfikir olduğu Eric Rohmer ve Claude Chabrol'e (*Hitchcock*, Paris, 1957) gönderme yapılmıştır (*Hitchcock*, New York, 1967). Hitchcock kurnazca bir retorik soruyla yanıt verir: "Filmlerde bir insanın yalan söylediğinin gösterilmesine kimse itiraz etmez. Bir karakterin geçmişe ilişkin bir öyküyü anlatışı sırasında, olayların sanki şu anda meydana geliyormuş gibi geridönüşle anlatılması da kabul edilir. Öyleyse neden geridönüş yoluyla yalan söyleyemeyelim?" Truffaut'nun bu olasılığa karşı takındığı olumsuz tavır, *nouvelle vague* yani yeni dalganın kurucularından biri için fazlasıyla akademik hatta püritendir.

tırmadır. Yine de üçlü ayrımı korumamız gerekir. Bu nedenle anlamlandırmayı, öykünün kendisi için, (yargı ve genelleştirmenin aksine) öykü dışına çıkmadan yapılan, değerlerden görece bağımsız bir anlatım girişimi olarak sınırlandırmalıyız.

Bu sınırlar içinde bile birçok ifade mümkündür. Aşağıda Henry Reed'in çevirisiyle *Goriot Baba*'dan örnekler yer alır. Daha önce de söylendiği gibi Balzac'ın, davranışları, görünümleri, koşulları, Paris yaşamının en küçük parçasına dek meşrulaştırmak ya da "doğallaştırmak" gibi bir kuruntusu vardır. Örneğin Eugène Rastignac kadınların itiraflarını dikkatle dinleyerek Paris *beau monde,* yüksek sosyetesinin kirli çamaşırlarını öğrenir. Bu genellikle doğrudan diyalog yoluyla olur. Daha sonra konuşmanın özü anlatıcı tarafından anlamlandırılır. Rastignac'ın başarılı bahisleri sayesinde finansal yıkımdan kurtulduğu için ona minnettar olan Delphine, Nucingen'in karısı ve de Marsay'ın terkedilmiş metresi olduğu kederli geçmişini Rastignac'a anlatır. Anlatıcı bize (ve Eugène'e) olanları özetlemek için anlamlandırma yapar: "Kadınları bu kadar mükemmel kılan bu ince duygularla, günümüz toplumunun onları yapmaya zorladığı hataların karışımı, Eugène'i tamamen şaşkına çevirdi". Delphine'in ilgisiz öyküsü bu durumu vurgulamak için çok uygundur: Kibar kadınların toplum tarafından nasıl asil aşkla aşağılık açgözlülüğü karıştırmaya zorlandığını örnekler.[26]

Madam de Restaud'nun aşığı Maxime'le tanıştıktan sonra Eugène kendi kendine "İşte benim rakibim bu ve onu yenmeye niyetliyim" der. Bu noktada anlatıcı patlayıverir "Düşüncesiz delikanlı!" ve anlamlandırmaya girişir: "[Eugène,] Kont Maxime de Trailles'nin önce karşısındakinin hakaret etmesi için onu kışkırtıp silahını ilk çekerek onu öldürmek gibi bir alışkanlığı olduğunu bilmiyordu". Elbette Rastignac'ın genel bilgisizliği, Parislilerin adetleri üzerinde belirgin açıklamalar yapmak için uygun bir araçtır. "O zamanlarda Eugène'in, belli bir sınıfa ait kadınlara egemen olan ateşli anksiyeteden haberi yoktu. Kimse ona bir bankerin karısının Faubourg Saint-Germain'in kapısından girebilmek için her yolu deneyebileceğini anlatmamıştı". "Eugène, ailenin arkadaşlarından karı-koca ve çocukların ayrıntılı geçmişlerini öğrenmeden evvel Paris'de kimseyi ziyaret etmemeniz gerektiğini bilmiyordu". Örnekler böyle sürüp gider.

---

[26] Bu açıklamaya "toplum, kadınları günaha ve kötülüğe zorlar" genellemesi gömülüdür. Görebileceğiniz gibi örneklerimizin çoğu karmaşık niteliktedir. Açık yorumlamanın genel doğasıdır bu. *S/Z*'nin dağarcığı hemen her zaman çokişlevli sözcüklerden oluşur.

Anlamlandırmalar aynı zamanda öngörü de olabilirler: ailesinden ödünç alınmış değerli franklarla sosyetenin göbeğine büyük sıçramayı gerçekleştirdikten sonra Eugène, geleceğini yeni giysilere bağlar. Şans eseri, terzisi

> işinin babacan boyutunu anlayan ve kendisini genç bir adamın geçmişi ve geleceği arasındaki tire işareti olarak düşünen biriydi. Minnettarlık duyan Eugène sonunda daha sonraki yıllarda yapacağı şu yorumlardan biriyle adama bir servet kazandıracaktı: "İki çift pantalonunun her birinin yılda yirmi bin frank değerinde evlilik yaptırdığını biliyorum".

Anlamlandırma yapan anlatıcı, neler olabileceğini tahmin ederken gelecek zamana olduğu gibi istek kipine de başvurabilir. Eğer Goriot'nun karısı yaşasaydı,

> Onun üzerinde şefkatin ötesinde mutlak bir etki kurardı. Belki de onun miskin doğasını eğitebilir, dünyayı ve yaşamı umursamayı öğretirdi.

Doğrudan karakter anlatımı, anlamlandırmayla birleşebilir:

> Hayal gücü kıt olan herkes gibi Madam Vauquer de, nedenlerin keşfetmek üzere, olayların dar çemberinin ötesine bakma alışkanlığına sahip değildi. O daha çok kendi hatalarını başkalarına yıkmayı tercih ederdi.

Balzac'da anlamlandırma biçimleri, anlamlandırmaların içerikleri kadar değişkendir. Nedensellik belirtmek üzere belli açıklayıcı sözcükler kullanılabilir ("böylece", "çünkü", "bundan dolayı", "sonuç olarak"). Anlatıcının anlamlandırması, muhatapın ortaya attığı bir soruyu tekrarlayabilir. Yakışıklı Portekizli için, Madam de Beauséant'a, onu terkedeceğini söylemek çok zor gelir. "Neden?" diye sorar anlatıcı ve anlamlandırma cevabı içerir: "Herhalde bir kadına böyle bir oldubittiyi sunmak kadar zor bir iş yoktur". Başka bir formül Poiret'ın açgözlülüğünü ortaya koyar: "Poiret'ın ... okuru şaşırtabilir". Anlamlandırma yapan anlatıcı, konunun özünü verebilmek için bir sözde alıntı sunabilir. Eugène, Delphine'le ilk buluşmasından sonra eve yürür:

> "Eğer Madam de Nucingen beni kabul ederse, ona kocasını nasıl idare edeceğini öğreteceğim... Adam altın pazarında... Bana bir defada koca bir servet kazanmam için yardım edebilir". Bu kadar kaba biçimde söylenmiş değildi. Ayrıca henüz bir durumu kavrayıp, sunduğu olasılıkları hesaplamakta yeterince uzmanlaşmamıştı.

Bu durumda açıklayıcı anlatıcı, karakter yerine bu işi kendisi yerine getirir.

Anlamlandırma, bilgisizlik, kendini ifade edememe, dramatik uygunsuzluk vb nedenlerle hiçbir karakterin açıklayamadığı şeyleri

açıklayabilir. Bu efekt, Hardy'ninkiler gibi tez romanlarında yaygındır. Karakterler kendi başlarına kavrayamayacakları güçler tarafından yönlendirilirler. Jude, Arabella'nın kollarına sürüklenir:

> ...sanki kendisini şimdiye dek harekete geçirmiş tüm anlamlardan ve etkilerden bambaşka, onlarla hiçbir ortak noktası olmayan, sıradışı kas gücüne sahip bir kol onu zorla yakalamış, yaramaz bir okul çocuğu gibi yakasından tutup sürüklemişti...

Hardy'nin ideolojik baltası kendisini sık sık böyle anlamlandırmalarla bileyler: "verdikleri kararlarda bir kesinlik seziliyordu ancak onlarınkinden başka güçler ve yasalar işlemeye başlamıştı". Metaforik ya da gerçek durumun aksi biçimler de söz konusudur. "Bu durum, her şeyi bilen bir yargıcın mahkemesinde bir dava konusu olabilir, yargıç notlarına Sue'nun büyük bir düşüncesizliği küçük bir düşüncesiz davranışla değiştirdiği gerçeğini, bu tuhaf durumu yazabilirdi". Jude'un, Sue'dan ilk mektubunu aldığında olduğu gibi, önseziler devreye girebilir: "kendi başlarına basit ve sıradan olduğu halde, sonradan ateşli sonuçlara gebe olduğu görülen belgelerden biriydi bu".

Anlatının son derece örtük olduğu *The Ambassadors*'da bile anlatıcı zaman zaman anlamlandırmaya başvurur. Romanın ünlü ilk paragrafında bir örnek yer alır:

> Strether'in rıhtımda Waymarsh'ın varlığını kesinlikle arzulamamasına yol açan, onu bundan eğlenmeyi birkaç saatliğine ertelemeye iten... aynı saklı ilke, şimdi ona, hala hayalkırıklığına uğramadan bekleyebileceğini hissettirecek biçimde işliyordu... Henüz işlediğini söylediğim bu ilke, yeni karaya çıkmış bu iki adamı, tamamen içgüdüsel olarak...

Pasajda kullanılan "eğlencesini erteleme", "hayalkırıklığına uğramadan bekleme" gibi, olumsuz yeğinseme ile anlam hafifletilmesindeki ironiyi Ian Watt pek güzel açıklar. Burada daha önce söz ettiğimiz gibi, anlatıcı ve karakter duygularının birleşmesi söz konusudur. Ancak "ilke"nin "saklı" olarak nitelenmesi ve "tamamen içgüdüsel" açıklaması, anlatıcının aslında bir anlamlandırma sergilediğini akla getirir. Yoksa bu ilke Strether'den "saklı" değilse, kimden saklı olabilir? Bu cümlelerde çıkarla ilgili bakış açısı Strether'dedir. Ancak tam olarak duygularının "içgüdüsel" olması ve kendisinden bile saklı olması nedeniyle bu duyguları sözcüklere dökmekte çok iyi olamaz. Bu nedenle anlatıcı, ormandaki diğer bebeğe, Maisie'ye olduğu gibi Strether'e de duygularını dile getirmesi için yardımcı olur.

Öyküdeki Yorumlama: Yargılama

Wayne Booth'un *Rhetoric of Fiction* adlı çalışması, romandaki değerler, normlar, inançlar, gibi ögelerle son derece kapsamlı olarak ilgilenmiştir, öyle ki bu ögelerle ilgili herhangi bir açıklama, ancak onun yapıtındaki bir dip not gibi görünür. Booth, inançlar arasında bir ayrım yapıp, gerek geleneksel (*Tom Jones, Gurur ve Önyargı, Barchester Towers, The Egoist*) gerek sıradışı, yeni ya da "varolmayan" (*The Mayor of Casterbridge, Nostromo, Geceler Güzeldir*) belli değerleri vurgulayarak, özellikle ben anlatıcının "inançları nasıl biçimlendirdiği" konusunda çok yardımcı olur.[27]

Yine de yargılamaların aktarıldığı biçimsel mekanizmaları inceleyebiliriz. Aşağıda ifade ayrıntılarının, ifadelerin gramerlerinin ve edimsel konumlarının bir incelemesi yer alır. Buradan işe yarar bir takım özellikler çıkarabiliriz. Dilerseniz şimdi iki farklı romanda açık yargılayıcı seslerin kendilerini nasıl duyurduklarına göz atalım.

Anlatısal yargılama ödülü diye bir ödül olsa, kazanan *Barchester Towers* romanının anlatıcısı olabilir (Henry James buna budalalık ödülü derdi). Romanın anlatıcısı katedral şehrinin neredeyse her sakinini, yaygın ahlaki normlara uygun olarak kullandığı sıfatlarla, uzun uzun yargılar: Dr. Grantly "gururlu, istekli, dünya zevklerine düşkün" biridir; Merhum John Bold "bulduğu karısına layık" bir adam değildir ama bebeği "pek tatlıdır" ve kızkardeşi Mary Bold'dan "daha iyisi bulunmaz". Piskopos Proudie, "yakışıklı", "şık" ve "zarif" bir adam olmasına rağmen "despot" karısı Mrs. Proudie'nin virvırından çekinen bir "kılıbıktır". Daha ustaca yargılama örneği; "... önceki yıllarda [Mr. Slope], kendinden önceki büyük adamların yaptığı gibi kulağa hoş gelmesi için soyadına bir 'e' harfi eklemişti". Buradaki yargılama ironiktir: Adam bir *slop*'tur [ç.n. pis su], büyük bir adam falan *değildir*. Romanın zengin portre hazinesi böyle devam eder. Bazı sıfatlar doğrudan yargılayıcıdır, bazıları ise Mr. Slope'un aşırı nemli el sıkışması ya da Squire Thorne'un [ç.n. diken] saçını boyama eğilimi örneklerinde olduğu gibi çağrışımlı ve düzdeğişmecelidir.

---

[27] Üzerinde daha çok tartışılmayı gerektiren bir konu ise, yargılamanın *meşruluğudur*. Booth'un argümanı ikna ediciliğin standartlarını karşılamanın ötesine geçmiştir. Özellikle bkz. "Molding Beliefs" (*Rhetoric of Fiction*, s. 177-182), "Relating Particulars to the Established Norms" (s. 182-189) bölümleri ve *The Old Wives Tale* (s. 145-147) ve *Emma* (s. 256-257, 262-264)'dan örnekler. Booth'un argümanını, Fielding'in yargılamayı başarıyla psikolojik analiz yerine kullandığını düşünen Robert Alter de destekler (*Fielding and the Nature of the Novel*, Cambridge, 1968).

Barchester Towers'ın anlatıcısı, ahlaki yargılamayla öylesine meşguldür ki kafasında "hatalı" fikirler oluşturabilecek muhataplara karşı savlarını önceden hazırlar. Başrahip Grantley'in piskoposluktan beklediği çağrıyı alamayınca yaşadığı hayalkırıklığını anlatan pasaja bakalım:

> Çoğu insan onun piskoposluk gücünü yitirdiği için kederlenmesinin, bu güce imrenmesinin hatta bunun üzerinde düşünmenin bile ahlaksızca olduğunu düşünecekti... Benim açıkça dile getiremeyeceğim bu suçlamalara tamamen katılıyorum.

Ya da bir yargılama, sözgelimi "Mr. Harding'in zayıflığı kendinden şüphe duymaktı" yargısı, bir genellemeyle hafifletilir; "yine de bu onun her zaman yaptığı birşey değildi" Diğer din adamlarının inançları bir dogma gibi gösterilerek, şüphe bir erdeme dönüştürülür. Ya da bir genelleme, olumsuz bir yargıyı destekleyebilir. Mr. Slope'un Eleanor Bold'a yazdığı mektup hakkında bir alıntı:

> Bu mektup bir bütün olarak ele alındığında ve Mr. Slope'un Eleanor ile büyük bir samimiyet kurmayı arzuladığı düşünülerek, buklelerden söz edilen kısım dışında pek fena olamazdı. Beyefendiler hanımefendilere onların bukleleri hakkında yazmazlar. Elbette aralarında çok mahrem bir ilişki olmadığı sürece.

Ya da genelleştirme, son derece mantıksız ancak olay örgüsü için gerekli bir eylemi onaylayabilir. Mr. Harding, Mr. Slope'un mektubunun her şeyi berbat edeceğini iliklerine kadar bilir. Yine de (akıl almaz bir biçimde) algılama özürlü kızını uyarmakta (akıl almaz biçimde) başarısız olur. Trollope'un başarısızlığını onaylayamak için şöyle saçma bir girişi olan koca bir sayfa gerekir: "Başkalarının duygularını isabetli olarak yargılamak ne kadar zordur".

Anlatıcının yargılamasına yönelik çok farklı bir yaklaşım bizi Hermann Hesse'nin *Boncuk Oyunu* romanının açılışında karşılar. Burada mesele bir karakter ya da olay değil, geleceğin toplumlarında bireyciliğin yeriyle ilgili tüm bir düşünme biçimidir. Anlatıcı, Boncuk Oyununun ünlü ustalarının yaşamlarından birşeyleri anlatmanın değerini ileri sürer, ancak egemen eğilimler bir savunma talep ederler:

> Bu girişimin [Joseph Knecht'in biyografisi] bir biçimde entelektüel yaşamımızın geçerli yasalarına ve geleneklerine karşı işlediğini farketmemiş değiliz. Sonunda bireyselliğin yok edilmesi, bireyin eğitimcilerin ve bilginlerin hiyerarşisiyle en üst düzeyde bütünleşmesi, her zaman bizim en temel ilkelerimizden biri olmuştur.[28]

---

[28] İngilizce'ye çeviren Richard ve Clara Winston.

İleri sürülen gerekçe Joseph Knecht'in kuralı kanıtlayan bir ayrıcalık olduğu, ya da metinde yer alan şu genellemedir; "bir tezi ne kadar anlamlı ve mantıklı formüle edersek, o tez o denli dayanılmaz biçimde kendi antitezlerini çağırır". Knecht, kolektifi, toplumun hiyerarşik yapısını kendisinde o kadar güzel somutlaştırmıştır ki, onu biyografik ilgi için seçmek, onun "kült kişiliğine" teslim olmak değil, aksine topluluğun değerini yeniden ileri sürmek demektir.

> Bizim için bir adam, yalnızca doğası ve eğitimi onu bireyselliğinin neredeyse kusursuzca hiyerarşik işlevi içinde emilmeye izin verecek fakat aynı anda bireyin tadını ve değerini sağlayan coşkun, taze, imrenilecek dürtüyü kaybetmeyecek şekilde biçimlendirdiği ölçüde bir kahramandır ve özel ilgiyi hak eder.

Burada açık anlatıcının yargılama kapasitesi, sıfatların ve betimleyici ifadelerin ötesine geçer; tamamen bir epistemoloji başlatarak konuyu söylemsel, retorik bir biçimde ele alır. Böyle yapmakla, muhtemelen yazarın dinleyicisinin göz önüne aldıklarından oldukça farklı bir kurallar dizisini öngörmüş olur.

Öyküdeki Yorumlama: Genelleme

Eleştirmenler, kurmacalarda "genel gerçeklere" yani kurmaca yapıtın dünyasının ötesine geçerek gerçek evrene erişen felsefi gözlemlere sıklıkla atıfta bulunulduğunu kaydederler.[29]

Profesyonel felsefeciler bile bu tür olgusal savların tuhaf konumuyla ilgilenirler:

> Kurmacadaki her cümle kurmacasal değildir. Bazıları sadece açıkça mantıksal gerçekleri, sözcüklerin yan anlamlarını, ampirik genellemeleri, insan doğasının genel ya da orantılı ampirik yasalarını ifade ederler. Bazıları da dünyamızda kanıt gerekmeksizin doğru kabul edilen ve edebi sanat yapıtını anlamak için normal olarak sağlamamız gereken her çeşit varsayımı içerirler. "7 bir asal sayıdır" ve "tüm insanlar ölümlüdür" önermeleri, bir romandaki karakter tarafından dile getirilse de doğrudur.[30]

Ancak bilimsel gerçekler, genellemenin sadece bir çeşidini oluştururlar. Daha yaygın olan ise (en azından ondokuzuncu yüzyıl kurmacalarında), gerçeklik koşullarıyla daha olası bir biçimde

---

[29] Örneğin Joseph Warren Beach, bkz. *The Twentieth Century Novel* (New York, 1932), s. 28, Fielding'den örneklere yer verir. Booth, genellemeyi "aşılayıcı" ya da "normları güçlendirici" olarak tanımlar. Genelleme, Barthes'ın "kültürel" ya da "göndergesel" olarak adlandırdığı koddur (*S/Z*, s. 20): sağduyu alt kodu ise "atasözü"dür.

[30] Laurent Stern, "Fictional Characters, Places and Events", *Philosophy and Phenomenological Research*, 26 (1965), 213.

ilişki kuran, geniş bir "felsefi" gözlem biçimidir. Örneğin biri metnin bir noktasında "İnsan her zaman doğruyu söylemeli" ifadesini kabul ederken başka bir noktada "İnsan gerçeği öğrendiği zaman acı çekecek kimseye doğruyu söylememeli" ifadesini kabullenebilir. "7 bir asal sayıdır" önermesinin aksine bu önermeler tartışmaya açıktır; bilimden çok retoriğin alanında yer alırlar. Gerçek yaşamdaki tartışmalarda olduğu gibi anlatılar için de uygulanabilirlikleri, mutlak anlamda doğru olmalarına değil kurmaca bağlamına nasıl uyduklarına bağlıdır.

Hem olgusal hem retorik genellemeler aynı temel işlevleri, örneğin süsleme ya da gerçekgibilik işlevini taşırlar.[31] Genellemelerin ve diğer yorumların, inandırıcılık gereksinimiyle nasıl sık sık ortaya çıktıklarını kaydetmiştik. Bunun nedeni, sorunlu tarihsel dönemlerde kodların bir gerçeklik görünüşü oluşturmak için yeterince güçlü olmamalarıdır. Duruma özel olarak yaratılmış yazara dayalı gerçekgibiliğin artan yaygınlığı için de aynı şey söylenebilir. Böyle durumlarda genellemeler gittikçe daha fazla keyfi hale gelirler. Balzac'da o kadar çok *parce que*, 'çünkü' vardır ki sonunda dikkati kendilerine çekerler ve bu arada tam olarak herhagi bir anlatı kararının keyfiyetini gizlemek için tasarlandıkları halde, bu durumu vurgulamış (bazı açılardan ise zayıflatmış) olurlar (Sterne ve Diderot gibi daha kaygısız ve cesur yazarların açıkça övdükleri bir keyfiyetir bu). Genette, açıklama amaçlı Balzac genellemesinin, "okurun bilmediği ya da... unuttuğu varsayılan, anlatıcının ise ona öğretmeye ya da hatırlatmaya gerek duyduğu... genel yasa", tek bir duruma özgü örtük tasımın (aslında mantıksal ya da şiirsel değil retorik bir gereç olduğu için) tamamen tersine çevrilebilir olduğunu gözlemlemiştir. Olay örgüsü öyle gerektirdiğinde, her bir önermenin tam tersi kolaylıkla kullanılabilir. Gerektiğinde bir yanlış, yenilgiye değil zafere yol açabilir, başarı ise kazanımla değil felaketle sonuçlanabilir. Eğer bir mahalle papazının arzuları yüklüce bir mirasla tatmin olmamışsa, örneğin katedral rahipliğine de yükselmek istiyorsa, bunun nedeni "Herkesin, bir papazın bile bir takıntısı olması" gerektiğidir (*Tours Papazı*). Ancak olay örgüsü, papazın kendisine kalan mirasla tatmin

---

[31] Booth, *Rhetoric of Fiction*, s. 197-200, "tüm yapıtın anlamının genelleştirilmesini" tartışır. Ancak benim genelleme adını verdiğim şey uygulamada küresel olmaktan çok yereldir. "[Tüm yapıtı], konunun edebi olgularının ötesinde, evrensel ya da en azından temsili bir nitelik sahibi gibi göstermek", bana göre tamamen farklı bir konudur. Ayrıca açık genelleyici yorumlar olmadan da pekala elde edilebilir.

olmasını gerektirseydi, buna uygun başka bir genelleme bulunabilirdi: "Bir budala tutkulu olacak kadar cesaretli olamaz". Uygun açıklamalar bulmadaki bu aşırı rahatlık, edebiyat tarihindeki sıkıntılı bir geçiş aşamasını gösterir. Geleneksel gerçekçilik gerektiren bir biçeme işaret eder ancak temel alınacak gerçekliğin üzerinde yeterli bir anlaşıma sağlamaz. Geleneksel kodlar tarih tarafından çökertildiği için, açıklanmadığı takdirde belirsiz ya da anlamsız görünebilecek eylemleri açıklamak için kendi sterotiplerini kullanır. Balzac ve Thackeray, artık sessizce kamusal alandan alınamayan olguların yerini tutması için gerçekgibiliği yapay olarak inşa ederler. Artık *topoi* herkese açıktır. Güdüler bilinen kodlarla açıklanamadığı için yazarlar genellemelere ihtiyaç duyarlar. Ayrıca bütünüyle keyfi anlatıların, sadece "hayat öyle olduğu" için açıklamayı dikkat çekici biçimde ihmal edebileceği zamanlar, henüz gelmiş değildir.

Dilerseniz genellemelerin doğasına ve işlevine belli örnekler üzerinden bakalım. Burada kaynağımız yine *Barchester Towers* olacak. Birçok genelleme doğrudan "felsefi" biçimlidir. Trollope, Balzac değildir. Trollope'un genellemeleri *ad hoc*, bir defaya özgü değil, sıradanlıklarından aldıkları rahtlıkla basit ve makuldürler. Rastgele alıntı yapıyorum: "Vaaz dinlemek büyük bir zorluktur" (6. böl.). "Öğrenciler dini öğreti sorularını cevaplamada çok başarısızlar" (6. böl.). "Kadınlar, dalkavukların övgülerine çabuk kanarlar" (7. böl.). "Herkes art niyetlilikle başkaları hakkında dedikodu yapar ama başkalarının da kendisi hakkında aynı şeyi yaptığını duyunca şaşakalır" (20. böl.). "İngilizler kendi mimarilerini, kıta mimarisinden daha az bilirler" (22. böl.). "Aşk ve kayıtsızlık arasında ne kadar fazla aşama vardır ve bu aşamaları gösteren ölçek ne kadar az anlaşılır" (24. böl.) vb. Bu örnekler daha çok süsleme amaçlıdırlar. Yine de süsleme (burada ortaya çıkan açık paradoksa karşın) aslında işlevseldir. Yeterince tuhaf biçimde, gerekli sayıda sayfayı "Mr Longmans" için doldurmanın bir önemi vardır. Trollope'un sanatının olmazsa olmazı yavaş adımlar, bu tür ihlallerle ölçülür. Genellemeler ise sıklıkla onun biçeminin yeğinsemeci espri ve sahte alçakgönüllüğün karışımından oluşan niteliğine katkıda bulunurlar. Genellemeler genellikle bir eylemi ya da nitelendirmeyi doğrulamak için ortaya çıkarlar. Örneğin vaazlar hakkındaki genelleme, Mr. Slope'un Barchester Katedralindeki ilk (ve tek) performansı bağlamında geçer. Ondan zaten hoşlanmayan cemaatin ızdırabını ikiye katlayan bu vaazın çekilmezliği, genel olarak herhangi bir vaazın çekilmezliğiyle güçlendirilir. İngilizlerin yerli mimari hakkındaki bilgisizliğine ilişkin ge-

nelleme, isabetle, Thornes'lerin Süper-Sakson malikanesinin, Ullathorne'un harikalarına dair betimlemeye eşlik eder. Yetkin bir ustanın elindeki herhangi bir yorum gibi genelleme de ekonomi sağlamaya ve birçok durumda kullanılması mümkün olmayan düşünceleri ortaya koymaya yarayan keskin bir araçtır.

Anlatının dilbilimsel yüzeyi bizim başat ilgi alanımız olmasa da, genelleme toplayanların gözüne çarpan son derece tipik bir sözdizimsel bir eğilimden söz edelim. Bu örnek, işaret sıfatıyla (genellikle "şu") gösterilen bir adı izleyen tanımlayıcı cümlecikten oluşur. Bu anlatış tarzı gerçekgibilik konusunda hassas Balzac'da çok yaygındır. Örneğin, Barthes'in derinlikli araştırmasına konu olmuş "Sarrasine" öyküsünün ilk cümlesinde bu tarza rastlarız:

> En şenlikli partilerin göbeğinde, en sığ adamı bile alıp götüren şu derin düşlerden birine dalmıştım. [ç.n. yukarıda sunulan sözdizimi, dilimizde tersine dönerek cümlecik, işaret sıfatı, ad sıralamasını izler]

"Şu derin düşlerden biri; hangi türden olanları kastettiğimi biliyorsunuz": Anlatıcı, omuzlarımızı içtenlikle dürter. Sözdiziminin yapısıyla kabul etmeye zorlanırız. Sadece anlatılanları kavrayabilmek için, insanların aslında partilerde derin düşlere dalıp gittikleri varsayımını benimsemek gerekir. Okur bu tezi sorgulayacak durumda değildir çünkü bu bir tez olarak ileri sürülmez; dayanılmaz gösteren kayganlaştırıcılığıyla ifade içinden kayıverir. Elbette yoldan çıkmış biri (ya da bir kuramcı ki bu ikisi hemen hemen aynı şeydir) "*Hangi* düşler?" diye sorabilir. Bunu kamuya açık bir okuma gecesinde yapacak olursak seyirci haklı olarak bağıracaktır, "*Şu* derin düşler işte, budala!"

Modern filmler genellikle açık yorum oknusunda temkinli davranır. Anlatıcı üst sesin her çeşidinin modası geçmiştir ancak özellikle bir tanesi, ahlak dersi veren ya da anlamlandıran üst ses en demode olandır (Elbette bu durum, roman tekniklerini açıktan taklit eden, özellikle Tony Richardson'un *Tom Jones*'u gibi parodi türü filmler için geçerli değildir). Ancak birkaç yetenekli yönetmen, yorumun eşdeğerini görsel yollarla aktarmayı başarmıştır. Michelangelo Antonioni'nin *Eclipse* filminin finali buna örnektir. Bir eleştirmenin gözlemlediği gibi, final sekansı "film dünyasının görünür parçalarını, felç ve yararsızlık anlatan bir imgeye dönüştürecek biçimde biraraya getirir".[32] Bu etki, az önce sonuçlanan öykü

[32] Robert Richardson, *Literature and Film* (Bloomington, Ind., 1969), 50-51.

hakkında (bir kadının etrafındaki hayatlara bir anlam kazandırmak üzere giriştiği huzursuz arayış ve bir adamla benzersiz bir ilişki kurmakta yaşadığı sıkıntılar) bir yorum olmak dışında anlamlandırılamayacak bir dizi çekimle elde edilmiştir. Sekans, kadının tek başına, annesiyle, arkadaşlarıyla, sevgilileriyle yürüdüğü kent çevresini şimdi o ya da başka bir tanıdık varlık olmaksızın, boşalmış olarak gösterir. Boş ve çıplak kent manzarası şu çekimlerle çağrıştırılır:

> Beyaz bir duvar üstüne düşmüş ağaç gölgesi.
>
> Asfalt kaldırımda pek parlak olmayan güneş ışınlarıyla biçimlenmiş iki gölge.
>
> Arkasında Piero ve Vittoria'nın sık sık dolaştıkları, şimdi boş stadyumun panoramik görüntüsü. Cadde tamamen bomboş.
>
> Asfalta yayalar için çizilmiş beyaz trafik şeritleri. Ayak sesleri duyulur. Sesler oradan geçen bir yabancıya aittir.[33]

Söylemde Yorumlama

Anlatıcının söylem içinde yorum yapması yüzyıllardır bilinen bir durumdur. Robert Alter,[34] *Don Quixote*'de böylesi yorumlamaların özenli karmaşıklığını gözler önüne serer. Şüphesiz bu konuda daha erken örnekler de bulunabilir.

Söylem yorumları arasında kurmaca yapısının altını oyanlar (ki bunlara "öz bilinç sahibi" anlatılar denir) ve oymayanlar olarak ayrımlanabilecek temel bir dikotomi kendisini dayatır.

Söylemdeki bazı yorumlar basit, doğrudan ve öyküyle görece uyumludur. Trollope'un anlatıcısı yazarlığın getirdiği sorumluluklardan bahseder ve sanatsal yeteneği alçakgönüllülükle reddeder. Ancak şu anlatı düğmesine basılması, şu kolun indirilmesi, ara sıra fren yapılması gibi gerekliliklerden serbestçe bahseden anlatıcının, öykünün son derece *içinde* olduğu bellidir. Karakterleri için nefret ya da sevgi duyar. Üstelik bunu okurun gerçekten "bir yerlerde" piskoposu, başrahibi, başdiyakozu, papazları ve onların eşleriyle Barchester diye bir şehir olduğu yanılsamasını bozacak bir dünya için yapmaz.[35] Ancak *V. Henry*'nin prologunu taklite etse de ("Ah, ilham ateşi için"), Homeros ya da Virgil olmak bir yana, "Mr. Slope'un yüce gazabının şarkısını nasıl söyleyeyim...?" diye soran

---

[33] L. Brigante, *Screenplays of Antonioni* (New York, 1963), s. 357.

[34] Bu tartışmaya dostumun çalışmasının (özellikle *Partial Magic* ve *Fielding and the Novel*'in son bölümü) ve kendisiyle yaptığımız görüşmelerin büyük bir katkısı vardır. Beni anlayışla dinlediği ve bilgece yanıtladığı için kendisine minnettarım.

[35] Alter aynı şeyi Balzac, Dickens ve Thackeray için de söyler. Bkz. *Partial Magic*, 4. böl.

anlatıcı zayıf bir epik parodisidir. Biraz kafası karışık birçok yorum, anlatı makinesinin işletilmesiyle ilgilidir: "[Stanhope ailesi] okurlarıma tanıştırılmalı", "Orada [Mr. Slope] bahçede tek başına yürüyüştedir. Onu buraya getirmenin bir yolunu bulmalıyız", "[Bertie'yi] sözlerinin sonuna kadar takip etmemize gerek yok", vb. Eğer sakin bir biçimde mırıldanan James'gil biçeme fazlasıyla bağlıysak, bu gıcırtılı makine bizi rahatsız edebilir ve anlatı yapaylığının doğasına ilişkin derin düşüncelere ilham veremez. Anlatıcı, olay örgüsü geciktirimi ilkesine saldırmayı kendisine görev edindiğinde, Trollope edebi eleştirel arasöze kadar uzanabilir:

> ...burada belki de romancıya, öykü anlatma sanatına ilişkin çok önemli bir noktada kendi görüşlerini açıklayabilme izni verilebilir. Yazar, okurlarının favori kişliğinin kaderini neredeyse üçüncü cildin sonuna kadar bir sır gibi saklamakla, kendisi ve okurları arasındaki özel güven ilişkisini ihlal etmeye varan sistemi kınamaya cesaret edebilir.

Ancak Trollope bu anlatı özelinde potansiyel okur endişesini rahatlatmak için araya girer:

> ... bırakalım yumuşak kalpli okur herhangi bir düşüncenin etkisi altında kalmasın. Eleanor'un Mr. Slope'la ya da Bertie Stanhope'la evlenmesi gerektiği alnında yazılı değil ya.

Öykünün tonuyla, anlatıcının onu anlatabilme izni için söylemsel isteği arasında hiçbir çatışma yoktur. Nezaketle, kibarlıkla, muhatabın duygularını dikkate almakla kendini gösteren homojen bir genel eğilim söz konusudur. Anlatıcının tonu, kahramanının, Mr. Harding'in tonuna benzer; alçakgönüllü ve hatalara karşı anlayışlıdır. Bu durum arka plandaki komik tonları dışarıda bırakmaz, yine de bu hoşgörülü bir komedi türüdür. Piskopos, rahiplikle ilgili birçok endişesi hakkında önemli kararların verildiği zifaf odasına çekildiğinde, anlatıcı şunları söyler:

> Onu orada izlemekten uzak olalım. Öyle şeyler vardır ki, hiçbir romancı, hiçbir tarihçi anlatmaya yeltenmemelidir. Şairlerin bile yaşam dramasındaki bazı sahneleri betimlemeye cüret etmemeleri gerekir. Bırakalım o gece Dr. Proudie ile karısı arasında geçenler onların arasında kalsın.

Ya da Mrs. Stanhope'un her zaman nasıl da görkemli giyindiğini açıklamak üzere şunları anlatır:

> İşin zahmetli kısmı ister kendisinde kalsın, ister bütünüyle hizmetçisinde, ortaya yazarın hayal bile edemeyeceği bir sonuç çıkmıştı.

Kısaca *Barchester Towers* romanında söylemde yorumlama, genellikle anlatıcının kendi sınırlarını açıklaması ya da anlatıcının

yetkinliğine, bilgisine ve kapsamlılığına ilişkin sınırları ifade etme biçiminde yer alır. Anlatının asla altı oyulmaz.

Trollope'un söylemsel yorumlaması, Diderot'nun *Kaderci Jacques ve Efendisi* romanındaki yorumlamadan oldukça farklıdır. Diderot'nun romanında, anlatıcı başından beri yaratıcılığın mutlak keyfiliğiyle ve bunun okur üzerindeki etkisiyle övünür:

> Görüyorsun sevgili okur, nasıl da şimdiden işe koyuldum. Nasıl Jacques'ı efendisinden ayırıp bu ikisini dilediğimce türlü tehlikelere sürükledim. Tamamen bana kalmıştır bir yıl, iki yıl, üç yıl boyunca sana Jacques'ın aşk ilişkilerinin öyküsünü izletip izletmemek.

Eğer istersem, öyküler uydurmak, siz muhataplarımı kandırmak, sizi burnumun ucuyla yönlendirmek ne kadar kolay! Bu anlatıcının istediği son şey bizim güvenimizi kazanmaktır. Aşağıdaki pasaj öz bilinç sahibi anlatının niteliklerini güzelce açıklar. Ben daha iyi yapamayacağıma göre Robert Alter tanımlasın:

> Öz bilinç sahibi roman, kendi yapaylık durumunu sistematik olarak gösteren ve böylece gerçek gibi görünen yapaylık ve gerçeklik arasındaki sorunlu ilişkinin derinine inen romandır... Tam olarak öz bilinç sahibi roman, başından sonuna biçemiyle, anlatı bakış açısını ele alışıyla, karakterlere verdiği adlar ve söylettiği sözlerle, anlatının örüntülenişiyle, karakterlerin doğasıyla ve onların başına gelenlerle, bize kurmaca dünyasını, yazarın edebi geleneğe ve uylaşıma karşı inşa ettiği bir yapı olarak anlatmaya yönelik sürekli bir çaba içindedir.

Öz bilinç sahibi roman, "kurmacanın ontolojik konumunun sınanmasıdır". Bizden "[romancının] romanını nasıl yaptığını, bu sürece teknik ve kuramsal olarak nelerin dahil olduğunu izlememiz istenir".[36]

Diderot'nun romanının ilk bölümünde, bir başka pasajda anlatı sözleşmesiyle çok daha acımasızca oynanır. Jacques bir kadına yardım etmek için, kadının ayağını ameliyat edecek cerraha tuhaf ve tehlikeli bir pozisyonda eşlik eder. Sonunda kadın kendisini atından düşmüş bulur. Anlatıcının yorumu kendi anlatısının ya da herhangi bir anlatının keyfiliğinin altını oyar. Anlatıcı burada sadece yazabileceği öyküyü reddetmekle kalmaz, muhatabını da sırf *mevcut* ucuz gerilim için kendisini yoldan çıkartmakla suçlar. Muhatabının etekleri başına geçmiş kadına dair iç gıdıklayıcı hayellerini bozmak amacıyla yolundan ayrılmayı gözüpeklilikle reddeder (bize daha önce herhangi bir yolun rastgele ortaya çıktığını söylediyse de). Birinci çoğul kişi ("dilerseniz köylüyü atının

[36] A.g.e., s. x – xiii.

sırtına, binicisinin ardına yerleştirip gitmelerine izin verelim ve iki yolcumuza geri dönelim") kraliyet *biz*'i değil, keyfi uylaşımla muhatabının burnunu sürten anlatıcının ta kendisidir. Anlatıcı der ki: "Sen ve ben, sevgili dostum, eğer anlatmaya karar verdiğim öyküyü dinleyeceksek, kendi işimize bakmalıyız; ve siz, bu kitabı seçmekle bilerek ve isteyerek imzalamış olduğunuz sözleşme gereği, kışkırtıcı biçimde dikkat dağıtan bu kadının yoluna koyulmasını kabul etmek zorundasınız".

Temel anlatı uylaşımlarıyla böylesine oynamak, "Romantik ironi" anlamında ironiktir. Ancak bazı öz bilinç sahibi anlatılar daha da ileri giderek uylaşımlarla sadece oynama değil, onları yıkma eğilimi gösterirler. Aşağıda Samuel Beckett'in *Watt*'ından alınmış pasaj gibi örnekler tam anlamıyla yıkıcı ya da Brecht'gil anlamda "yapıbozumcudurlar":

> Ve sonra diğer kuşağa geçecek olursak, Tom'un oğlu Simon vardı, yirmi yaşında, kime ait olduğunu söylemek çok zor
> ?
> Ve onun genç kuzeninin karısı, amcası Sam'in kızı Ann, on dokuz yaşında... ve Sam'in diğer evli kızı Kate, yirmi bir yaşında, güzel bir kız ama hemofili hastası (1), ve onun genç kuzininin kocası...

Sayfanın sonundaki dipnotta şu yazar:

> (1) Hemofili, prostat büyümesi gibi erkeklere özgü bir hastalıktır. Ama bu kitapta öyle değil.[37]

Dipnot olmasaydı da bu anlatıyı güvenilmez olarak tanımlayabilirdik (Anlatıcının tıp hakkında hiçbir şey bilmediği görülüyor). Ancak dipnot anormalliği tekrarladığı, hatta ileri sürdüğüne göre saf antianlatı inadının işi bozduğunu çıkarabiliriz. Burada dipnot şöyle birşey söyler; "Tüm bu öyküler sıkıcı ve yalan şeylerdir. Ben senin yerinde olsaydım bunlara metelik vermezdim. Görmüyor musun, en açık saçmalıkları bile sadece anlatmakla nasıl da yutturdum sana. 'Bu kitapta öyle değil', tabii!"

Sinemada söylem üzerinde yorum seyrek de uygulansa, hiç bilinmez değildir. Buster Keaton, bir film makinistini oynadığı *Sherlock Jr.* (1924) filminin keyifli bir sekansında, projeksiyon kabininde uyuyakalır. Gösterdiği film, rüyaya dönüşür; rüyasında salonun koridorunu aşıp perdeye tırmanır. İlk başta bir yabancı

---

[37] Aktaran, Richard Ohmann. Bkz. *Literary Style: A Symposium*, ed. Seymour Chatman (New York, 1971), 44-45.

nesne gibi davranır, ardında geriplan değişirken, o birşeyleri "yakalamaya" çabalar: "Dalgalarla mücadele eden sarışın kadın kahramanı kurtarmak için yüksek bir kayadan atlar, bir çölün kumları üzerine, afallamış bir aslanın bakışları önüne düşer".[38]

Öz bilinç sahibi sinemanın çok daha derin ve güçlü bir örneği ise Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (1928) filmidir. Görünürde kente yönelik sabahtan akşama, yaşamdan ölüme uzanan bir bakış denemesi olan filmin gerçek amacı, film sanatını ve ustalığını gizemsizleştirmektir. Bu amaç farklı yollarla gerçekleştirilir. Film, bir film gösterimi için kendisini hazırlayan boş bir sinema salonuyla başlar. Koltukların oturakları kendiliklerinden iner vb. Sonunda kamera, (bir operanın müzikal finali gibi) kaydettiği eylemlerden küçük parçaları tekrar gösterir ve eğilerek "seyirciyi selamlar". Kamera, daha sonra "asıl" filmin konusu olacağını düşündüğümüz az önceki anın filmini çeken kameramanın filmini çekerek, kendini gösterern anlatıcının karşılığı haline gelir ("Dikey çevrinmeyle (tilt) maden ocağından çıkan bir kömür vagonunu yönlendiren bir işçi görülür. İşçi geçer ve bu kez yüzükoyun yerde yatmış, işçiyi filme alan kameraman görünür").[39] Öz bilinç sahibi sinemanın bir başka örneği de filmin tersten oynatılarak, *hysteron proteron* [sonrakini öne alma] adı verilen retorik figürün sinemasal karşılığının elde edilmesidir: marketten bir parça bifteğin alınması eylemi geriye döndürülebilir. Böylece et, tam anlamıyla "dirilen" danaya geri döner. Ya da bir sekans, kurgucunun o sekansı nihai ürün olarak kurguladığı bir başka sekansla birlikte kurgulanabilir. Bu yöntemlerle "bilinç *aracılığıyla* [yani seyircinin bilincini arttırarak] sinemasal yanılsamanın yıkılışı" ortaya çıkar.[40] Cervantes, Sterne ve Diderot, daha sonra Beckett, Nabakov ve Fowles kendi ortamlarında ne yaptılarsa Vertov da sinemada aynı şeyi elde etmeye çalışmıştır.

Muhatap

Örtük ve açık anlatıcıların türlü özelliklerini ele aldıktan sonra nihayet anlatıcıların muhatabına dönebiliriz. Muhatap çok daha az

---

[38] René Clair, aktaran Georges Sadoul, *Dictionary of Films*, çev. P. Morris (Berkeley, 1972), s. 339.

[39] Anette Michelson, "'The Man with the Movie Camera' from Magician to Epistemologist", *Artforum*, 10 (Mart 1972), 61-71.

[40] A.g.e., s. 69. Bu etkiyi elde eden diğer bazı teknikler Michelson tarafından animasyon, projeksiyon hızındaki öykünün neden olmadığı ani değişimler olarak adlandırılır. Bu tekniklerin arasında donuk kare (perdenin derinlikli değil düz olduğunu hatırlatır), bölünmüş ekran ve başka optik ilüzyonlar yer alır.

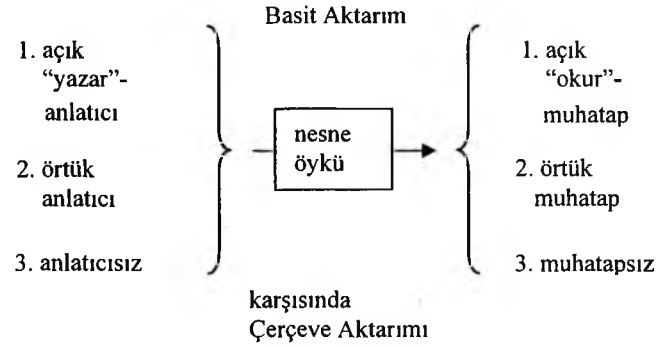
bilinir, bu çok normaldir çünkü onun varlığı ancak yakın zamanlarda tanınmıştır. Muhatapla ilgili çalışmalar birçok farklı soruyu akla getirir: Muhatap tam olarak kimdir? Onu nasıl tanımlarız? Hangi anlatısal görevleri sergiler? Gerald Prince bu soruları cevaplamaya başlayanlardandır:

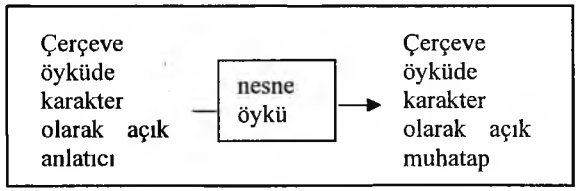
> Michel Butor'un *Değişme* ya da Philippe Sollers'in *Drame* romanlarında olduğu gibi anlatıcı görünürde anlatısını kendisine yöneltebilir. Ya da karakter olarak temsil edilen bir alıcıya ya da alıcılara yöneltebilir (*Binbir Gece Masalları,* Gide'in *Ahlaksız,* Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* romanları). Karakter-alıcı, bir dinleyici (*Portnoy'un Feryadı*'nda Dr. Spielvogel, *Binbir Gece Masalları*'nda Halife), ya da okuyucu olabilir (*Tehlikeli İlişkiler*'de Madam de Merteuil, Valmont ya da Cecile, *Engerek Düğümü*'nde Isa ya da Robert); kendisi ona anlatılan olaylarda önemli bir rol oynayabilir (*Değişme, Tehlikeli İlişkiler*) ya da olaylara hiçbir biçimde katılmayabilir (*Portnoy'un Feryadı*). Okuduklarından ya da dinlediklerinden etkilenebilir (*L'Emploi du temps*) ya da etkilenmeyebilir (*Karanlığın Yüreği*). Bazen anlatıcının aklında bir alıcı vardır, sonra bir tane daha, hatta bir tane daha (*Engerek Düğümü*). Bazen anlatı bir alıcıya yöneliktir ancak başka bir alıcının ellerine düşer: (Gide'in *Kalpazanlar*'ında Edouard kendisi için günlük tutar ancak Bernard bu günlüğü okuyuverir. Sık sık bir anlatıcı anlatısını karakter olarak temsil edilmeyen bir alıcıya, potansiyel bir gerçek yaşam alıcısına yönlendirir (*Doktor Faustus, Yevgeni Onegin, Billion Dollar Brain*). Alıcıya doğrudan atıfta bulunulabilir (*Doktor Faustus*) ya da bulunulmaz (*Billion Dollar Brain*). Alıcı dinleyici (sözlü anlatı) ya da okur (yazılı anlatı) olabilir ve böylece sürer gider.[41]

---

[41] "On Readers and Listeners in Narrative", *Neophilologus*, 55 (1971), 117-122. Ayrıca bkz. "Notes towards a Categorization of Fictional 'Narratees'", *Genre*, 4 (1971), 100-105. Prince'in bu konudaki en iyi yazısı, benim anlatımımın da çoğunlukla temel aldığı "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14(1973) 178-196 makalesidir. Prince'e yönelik itirazlarım küçük de olsa bahse değerdir. Prince söylemsel antiteleri gereğinden fazla çoğaltmak eğilimindedir. Ona göre sadece *lecteur réel* [gerçek okur] ve *lecteur virtuel* [sanal okur] (bizim "ima edilen okurumuz") değil, bir de "*lecteur idéal* vardır ki o... [yazarın] sözlerini ve en gizli niyetlerini, en küçük noktasına kadar kusursuz olarak anlar ve bütünüyle onaylar" ("Introduction", s. 180). Bana göre bu nitelikler zaten sanal ya da ima edilen okurda bulunur; en azından neden bulunmamaları gerektiğini göremiyorum. Bir vasatlığın, anlatıcının söz ve niyetlerini kusursuz olarak anlayıp onaylayamayan bir "kusurlu okur" varsayımının ne gibi bir kuramsal yararı olabilir? Bu antiteler zaten sadece kuram için varoluyorlarsa ve kuram mümkün olan en basit açıklamaya ihtiyaç duyuyorsa, neden daha az yetenekli varlıkları varsayalım ki? Ayrıca Prince'in "sıfır derecesindeki muhatap" adını verdiği, sözcükleri sadece sözlük anlamıyla anlayan ve ikinci anlamları göremeyen bir antiteyi varsayma gereğine de katılmıyorum. Eğer anlatılar ikinci derece sistemlerse (yani olanak veren ortamda yetkinlik varsayan bir sistemse), kuramsal olarak birinci

Bir muhatabın hangi dereceye kadar hatırlatıldığı da başka bir ilgi konusudur. Açık/örtük ayrımı muhataplara da uygulanabilir mi? Prince uygulanabileceğini düşünür ve "muhataba hiçbir gönderme içermeyen anlatılar" ile "muhatabını belli bir birey olarak tanımlayan anlatılar" arasında bir ayrım yapar. Ayrıca *diegetic* içi yani çerçeve öykü içinde ve *diegetic* dışı, öykü dışındaki muhataplar arasında çok daha temel bir dikotomi olduğunu görebiliriz. Bu ayrımları aşağıdaki şekilde gösterebiliriz:





Genel olarak verili bir anlatıcı tipi, kendisine koşut bir muhatap tipi uyandırma eğilimindedir: açık anlatıcılar, açık muhataplar uyandırır vb. Ancak bu durum kaçınılmaz değildir. Bir birinci kişi anlatıcı, "muhatapsız" bir konuma yani Camus'nun *Yabancı*'sındaki gibi "hiç kimseye" yönelebilir.

Çerçeve öykü ne kadar kısa ya da geniş olursa olsun (ister Marlow dostlarıyla konuşsun, ister Şehrazad hayatını kurtarmak için dikkatle mücadele etsin), kendi olay ve varlık kuralları, kendi söylemi vb olan kendi başına bir anlatı oluşturur. Ancak bunun

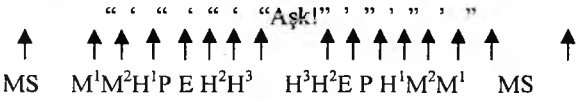
---

derece güçlerde eksik varlıklar inşa etmek için iyi bir gerekçe göremiyorum. Yan anlamlar ve imalar büyük ölçüde dilin içinde (en azından *metin*, yani söylemselleştirilmiş dil içinde) olduğuna göre, bu yetkinlikleri olmaksızın anlatıya gelen bir okur hayal etmek hangi amaca hizmet eder?

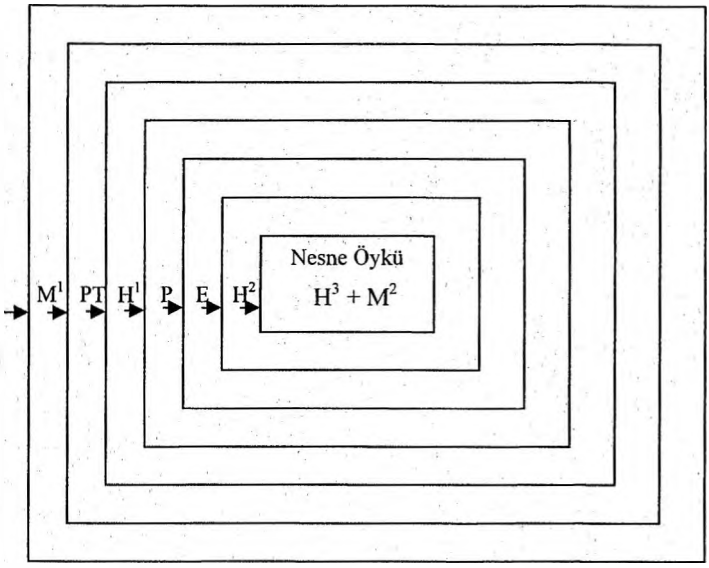
yanı sıra önemli bir etki olan öz yerleştirmeyi devreye sokar. Öz yerleştirme dilbilimciler için bildik bir kavramdır ve başka semiyotik sistemlerde de kullanılır. Anlatısal öz yerleştirme, doğası gereği sadece bir ortamın yüzeyinde değil (örneğin, "John onlara bir defasında kendisini Kongo'da bulduğunu ve ... anlattı" cümlesindeki bildirim yüklemleri), anlatı yapısı içinde de yer alır. Sinemada seyirciyi az sonra göreceklerinin, izledikleri öykü içinde öykü olduğunu bilgilendirmek için zincirleme, "dalgalanma", optik efektler vb. gibi birçok farklı yöntem kullanılır.

Kuramsal olarak öz yerleştirme, belleğin kapasitesi kadar geniş olabilir. John Barth'ın "Menelaid" öyküsü, doruk noktasında, bir noktalama cümbüşü içinde yedi kat derine iner. Menelaus anlatıcıdır: Onun bedensiz sesi (MS), Menelaus'un karakter olarak yer aldığı bir öykü anlatır (M^1, ilk tırnak işareti). Öyküde Menelaus, Proteus'un bir kehanetini hatırlar. Buna göre bir gün Peisistratus ve Telemachus'la birlikte içerken onlara (PT, ikinci tırnak işareti), memleketlerinden Troya'ya giderken gemide Helen'e bahsettiği (H^1, üçüncü tırnak işareti), Proteus'un tavsiyesini (P, dördüncü tırnak işareti) anlatacaktır. Ama Proteus bu tavsiyeyi ancak Menelaus'un nasıl kendisini yakalayacağını öğrendiğini duyduktan sonra verecektir. Menelaus'a, Proteus'u nasıl yakalayacağını öğreten, Proteus'un kızı Eidothea'dır. Ancak Menelaus, kendisine (E, beşinci tırnak işareti) Troya düşerken, Helen'i Deiphobus'un yatağında suçüstü yakaladıktan sonra Helen'le tartıştıkları konuyu (H^2, altıncı tırnak işareti), yani onların orjinal balaylarının öyküsünü ve Menelaus'un Paris tarafından kandırılmasını (M^2 ve H^3, yedinci tırnak işareti) anlatmasının üzerine Eidothea, Menelaus'a, Proteus'u nasıl yakalayacağını öğretir. Son konuşmanın kritik sorusu şudur: "Helen neden onca üstün erkeğin arasında seçim yapabilecekken, Menelaus'la evlenmeye razı oldu?" Menelaus, bunun kendisinin çöküşü olduğunu bilmek zorundaydı. Öykünün doruk noktasında aşağıdaki tırnak işareti barajıyla karşı karşıya kalırız:

> " ' " ' " ' "Konuş!" diye haykırdı Menelaus Helen'e, zifaf yatağında', diye hatırlattım Helen'e, Troya'daki yatak odasında", diye itiraf ettim Eidothea'ya, sahilde", diye bildirdim Proteus'a, mağara ağzında", diye lütfedip söyledim Helen'e, gemide', diye anlattım Peisistratus'a, en azından Sparta'daki salonumda", diye söyledim kim olursam olayım, nerede olursam olayım. Ve Helen yanıtladı:



la diyagram biçiminde:



Muhataplara yapılan açık atıflar, anlatıcılara yönelik atıflara leldir. Anlatıcı kendisine birinci kişi zamiriyle işaret ettiği için, ataba basitçe ikinci kişi zamiriyle işaret edilebilir. Ya da tanı- söz kullanılabilir: “senin yazarın” kolaylıkla “benim (ya da) ;ili okurum” karşılığını akla getirebilir. Birinci çoğul kişi kul- nı biraz daha karmaşıktır çünkü İngilizce’de birinci çoğul ıin hem kapsayıcı hem de özel işlevleri vardır. “Biz” basitçe tıcıya “majestik” bir ima yükleyebilir. Ya da özel olarak, “sen, atap” ve “ben, anlatıcı” anlamına gelebilir. Ya da kapsayıcı ak, “Sadece ikimiz değil, dünyada aynı görüşe sahip (yani ntıklı”) her insan”, anlamını taşıyabilir. Daha önce tartıştığı- biçimiyle anlatısal “genellemeler” gibi, bu durumdaki muha- /apılarıyla da çok ilgilenmiyoruz.

Muhatabın ima yoluyla anılması çok daha hassas bir konudur. ıtı metninin salt diyalog ya da bir eylemin katıksız anlatımı ayan herhangi bir parçası, özellikle birşeyler anlatır gibi görü- parçaları bu işlevi sergiler. Açıklama içeren pasajlar nasıl bir

açıklayıcı gerektirirlerse bir de açıklamanın muhatabını gerektirirler. Ögelerin doğrudan nitelendirildiği pasajlar, bir muhatabın yararı için sunulurlar. Örneğin *Oğullar ve Aşıklar*'dan birkaç örnek: "Leivers ailesinde her zaman bu uyumsuzluk ve anlaşmazlık havası vardı"; "Miriam onun annesinin kızıydı"; "Miriam ve kardeşi doğuştan birbirlerine karşıttı, Edgar meraklı, yaşama karşı bir tür bilimsel bir ilgiye sahip bir rasyonalistti". Lawrence'ın, Miriam ve Edgar hakkındaki bilginin bu özette ve doğrudan iletilmesine ilişkin kararı, mutlaka birşeyler anlatan birini dinleyen birini gerektirir.

İletimin çok daha doğrudan biçimleri anlatıcı ve muhatap arasında meydana gelir. Bu biçimlerde muhatabın adı doğrudan ifade edilmese de, anlatıcıyla muhatabı arasındaki bir diyalogun anlatıcıya ait kısımları gibi görünürler.

Bazen bağlam bir diyalog boşluğunun, süreklilikteki muhatabın anlatıcıya yanıt vermesi gerektiği zaman kadar süren bir eksikliğin ipucunu verir. Kendine daha az güvenen yazarlar bu tür eksiltileri noktalarla ifade ederler. Daha sofistike yazarlar ise böyle yapmazlar. Camus'nün *Düşüş* romanının ikinci sayfasında anlatıcı muhatabına bir kadeh cin ısmarlamayı teklif eder. Çünkü barmen sadece flamanca konuşan bir "goril"dir, Fransızca bir isteği anlamayacaktır (böylece muhatabın en azından frankofon olduğu kurulmuş olur). Sonra da şunları söyler:

> Ancak ben izninizi isteyeyim Mösyö, yardım edebildiğim için memnun oldum. Ben teşekkür ederim. Sizi rahatsız etmeyeceğimden emin olsaydım kabul ederdim. Kadehimi sizinkinin yanına getireceğim.

Anlatıcı ilkin kendi yerine dönmeyi teklif eder; ancak sonra muhatabına katılır. Muhatabın sesi iletilmez ama onu '*memnun oldum*' ve '*Ben*' sözleri arasındaki boşlukta "duyarız". Muhatabı arada teşekküre neden olacak birşey söylemeseydi anlatıcının ona teşekkür etmek için bir gerekçesi olmazdı. Aslında anlatıcının kendisini davet ettirdiğini tahmin etmek için sadece biraz hayal gücü gerekir. Böylece yüzeyde bir boşluk oluşsa da anlatı bağlamı önemli ipuçlarını barındırır. Gelecek zaman kipinin doğrudan geleneksel bir arkadaşlık jesti (birinin kadehini başka birinin kadehinin yanına yerleştirmesi, "bar davranış kodunda" belirgin bir anlam içerir) yapıldığını bildirdiği son cümleyle bu konu perçinlenmiş olur.

Anlatıcı gibi muhatabın da anlatı sürecinde (bir birey olarak gelişmekle ya da başka bir bireyle yer değiştirmekle) değişebileceğinden bahsetmiştik. *Goriot Baba*'da olduğu gibi anlatıcının mu-

hatabın izini yitirdiğine, herhangi bir anda muhatabının kim olduğuna karar vermekte zorlandığına da rastlanır. Belki de en ilginci, anlatıcı ve muhatabının özdeşleştiği, işlevlerini değiştirdikleri durumlardır. *La Nausée*'de Roquentin, diğer günlük yazarları gibi kendi kendisinin muhatabı olur. *Canterbury Öyküleri*'nde ve *Decameron*'da çerçeve öykü her katılımcının ortak eğlenceye katkıda bulunmasını gerektiren oyunbaz bir anlaşma içerdiğinden, muhatapların her biri sırayla anlatıcı olur. *Ahlaksız*'da Michel'in muhataplarından biri, Michel'in öyküsünü Michel'in kardeşine (yeni muhatap) anlatan bir mektup yoluyla anlatıcı haline gelir.

Muhatap hangi anlatı görevlerini üstlenir? Temel dikotomimizi izleyerek öykü içini öykü dünyası dışından ayırıyorum. Bir çerçeve öykü içinde muhatap, anlatıcı için, anlatı retoriğinin türlü oyunlarının üzerinde denenebileceği dinleyici rolünü öykü içi olarak sergiler. Kurmacada retoriğin tartışmalı bir "gerçek"den çok gerçekgibilikle ilişkili olduğunu akılda tutarak, muhatabın, kabullenmesinin, anlatıcının ikna etme çabalarının işe yaradığını gösterebileceğini söyleyebiliriz. *Binbir Gece Masalları*'nda halife dinlemeye devam eder; bu sayede Şehrazad hayata kalır. Sorgulamak için bir nedenin olmadığı en basit durumda, muhatabın kabullenmesi, anlatıcının güvenirliğinin garantisi olur. Öte yandan eğer muhatabın safdilliğinden şüphelenirsek, karar vermemiz güçleşir. Anlatıcı ve muhatabın ikisi de güvenilmez midir? Yoksa muhatabı hakkında kuşkularımız olsa da anlatıcıya güvenebilir miyiz?

Anlatıcı-muhatap ilişkisi, nesne öykünün izleklerine koşut olarak gelişebilir ya da bu izlekleri onaylayabilir. Prince, iç ve dış ilişkilerin nasıl birbirlerine dolaştıklarını gösteren iki iyi örnek verir:

> *Goriot Baba*'da anlatıcı, muhatabıyla bir güç ilişkisi sürdürür. Başından itibaren anlatıcı, muhatabına hükmetmek ve onu ikna etmek için onun itirazlarını önceden tahmin etmeye çabalar. Bu uğurda her şeyi dener; tatlı sözlerle kandırma, rica etme, alay etme, göz korkutma vb. Sonunda onu inandırmayı başardığını tahmin edebiliriz... Bu çeşit bir savaşa, böylesi güce susamışlığa karakter düzeyinde de rastlanabilir [nesne öyküde]. Anlatılar düzeyinde olduğu gibi, olaylar düzeyinde de aynı mücadele yer alır.

Düşüş 'de, anlatıcının muhatabıyla olan ilişkisi sadece öyküdeki olaylara karşılık gelmekle kalmaz, öykünün Clemence'in kendisini haklı çıkarmasının geçerli olup olmadığına dair ana sorununa ilişkin tek gerçek anahtar haline gelir:

> *Düşüş*'de... metne göre kahramanın argümanlarının reddedilemeyecek kadar güçlü ya da aksine sadece akıllıca ama sonunda inandırıcı olmayan özel savlar olduğunu ancak Clemence'in

> muhatabının tepkilerini inceleyerek bilebiliriz. Elbette roman boyunca muhatap tek bir söz etmez... Muhatabın kimliği ne olursa olsun, önemli olan tek şey, onun kahramanın argümanlarını hangi dereceye kadar kabullendiğidir. Burada anlatıcının söylemi, muhatabının giderek sert bir direniş geliştirdiğinin kanıtlarını sunar. Öykü ilerleyip dinleyicisi ondan uzaklaştıkça, Clemence'in tonu giderek daha baskıcı hale gelir, cümleleri gittikçe daha sıkılganlaşır. Romanın son kısmında birçok defa ciddi biçimde sarsılmış görünür.[42]

Anlatıcı, muhatap ve yapıtın dünyası, özellikle de karakterleri arasında aracılık yaptığı için mesafe sorunu ortaya çıkar. Eğer bu üç kişilik arasında, "yakın" ve "uzak" olmak üzere iki temel mesafe derecesi varsayacak olursak, beş farklı ilişki türü tanımlayabiliriz. Anlatıcı ve muhatap birbirlerine yakın ama karakterden uzak olabilirler (örneğin ironi durumunda); anlatıcı uzak kalırken muhatap ve karakteri yakın temas kuracakları biçimde yerleştirebilir (biraz aşağıda göreceğiniz *Gizli Ajan* örneğinde olduğu gibi); anlatıcı ve karakter birbirlerine yakın, muhataba uzak olabilirler (güvenilmez ya da naif birinci kişi anlatımda olduğu gibi), her üç kişilik de birbirine yakın ("Garden Party"de olduğu gibi genel bir sempati ve duygudaşlık duygusu hüküm sürer), ya da birbirlerinden uzak olabilir (Céline örneğinde olduğu gibi sempatik olmayan bir anlatıcı, sempatik olmayan karakterler yazar).

Daha nadir görülen tiplere (yukarıdaki ikinci tip) örnek olarak Conrad'ın *Gizli Ajan*'ı gösterilebilir. Mr. Verloc henüz Mr. Vladimir'le sevimsiz bir görüşme yapmıştır. Şimdi de solgun oturma odasının penceresinden karanlık sokağı seyretmektedir:

> [Mr. Verloc] yaklaşan somut bir kederle dışarısının gizli düşmanlığını hissetti. İnsanı polis gizli ajanlığından daha çok başarısızlığa uğratacak bir meslek yoktur. Bu durum tıpkı atınızın tam da kurak ve tenha bir düzlüğün ortasında, sizin altınızdayken aniden ölüvermesine benzer. Mr. Verloc zamanında ordudayken çok ata bindiği için aklına bu benzetme gelmişti.

"...bir meslek yoktur" diye biten cümle ilkin bizi anlatıcının genellemesiyle çarpar. Sonraki cümledeki *sizin* kullanımı ise ("kendisini bu durumda bulan herkes"), "insanın" ya da "kişinin" gibi değil, belki de muhataba daha özel bir gönderme öneren "sizin" olarak algılanır. Ancak son cümle bunların aslında Verloc'un dolaylı serbest biçimde aktarılmış düşünceleri olduğunu ortaya çıkarır. Buna rağmen "sizin", kendi orjinal gücünden bir parçayı

---

[42] Prince, "Introduction", s. 195-196.

elinde tutuyormuş gibi görünür. Mr. Verloc kendi imgeleminde (kendisine böyle sırları açık etmek için izin verdiği tek yer) bir muhatapa hitap ederken hayal edilebilir. Muhatap, *onun* yorumundaki muhataptır. Aynı zamanda anlatıcı, muhatabın bu versiyonunu alay konusu yaparak gerçek muhatabı şakaya dahil eder.

Başka bir karmaşık ironi, muhatap ve ima edilen okur arasında kurulabilir. Anlatıcının güvenilmez olabileceği gibi muhatap da güvenilmez olabilir. Bu zamana kadar gördüğün en açık anıştırmayı Prince, *Tom Jones*'dan aktarır. Anlatıcı muhatabına ders verir: "Aşkın etkilerini gidermek için doğuştan kör birine renklerden bahsedecek kadar absürd olmalısın... Sana göre muhtemelen aşkla bir kase çorba ya da bir parça biftek arasında büyük bir benzerlik vardır". Bu ironi ancak ima edilen okur, varsayılan muhatabın, aşkın aslında çorbaya ya da bifteğe benzediği fikrine katılmadığı ölçüde işe yarayabilir. Ben anlatıcı tarafından başvurulan ima edilen okur (anlatıcının çağırdığı muhatabın aksine) kesinlikle aşka yönelik daha ciddi tutumda olan birisidir.

Böyle örnekler muhatabın, ima edilen okura olan uzaklığı nedeniyle dolayımlanmasını vurgular. Ancak dolayımlama aynı zamanda güvenilir durumlarda da iş görebilir. Bir anlatıcının dile getirdiği doğrudan yargılar ya da anlamlandırmalar, bir muhatabın (sözsüz bile olabilecek) kabullenmesiyle güçlendirilebilir. Elbette başka zaman sesini duyduğumuz muhatabın, anlatıcının bir ifadesini sorgulamaması ya da ona itiraz etmemesi, anlatıcının güvenilirliğini destekler. Eğer muhatap "Evet, anladım" diyecek olursa, bu durum çok daha da güçlenir. İma edilen okur, bu tür bir dayanışmayı sorgulayacak olursa, muhatabın kolay kandırılabilir biri olduğunu ya da anlatıcının safında olduğunu kanıtlamalıdır. Eğer ortada yeterince kanıt yoksa, bu onaylamayı kabul etmelidir. Anlatıcı ve muhatap arasında değerler ve düşüncelerin böyle doğrudan iletilmesi, metnin gerektirdiği tutumları ima edilen okura bildirmenin en ekonomik ve açık yoludur. Bu nedenle belirsizliği estetik bir artı olarak değerlendiren birçok modernist metin, doğrudan hitap etmekten kaçınırlar.

Muhatabın yerine getirebileceği bir başka işlev, anlatıcıyı çok daha belirgin olarak tanımlamaktır. *Tom Jones*'un anlatıcısı, muhatabıyla girdiği etkileşim aracılığıyla, "muhatabına göre hem bilgisi hem de aklıyla sonsuz bir üstünlüğü olduğu için haklı olarak kendinden emin; kendisiyle aynı görüşte olmayan birine zorbalık etmekten çekinmediği için biraz gaddarca hatta zalimce, bununla

birlikte her zaman yaptıklarını telafi etmeye hazır, iyi biri"[43] olarak bizi etkiler.

Aynı nedenle, böylesi bir tanımlamanın *eksikliği*, kendi başına buna benzer bir imleyici olarak iş görebilir. *Yabancı*'da Merseault, herkesten uzakta yaşadığı için, birinci kişi anlatımına karşın bir muhatap çağrıştırmaz. Pekala kendi kendine de konuşuyor olabilir. Kendisiyle de ilişkili olmadığı için buradaki etki çok daha keskindir.

Ünlü hukuk retorikçisi Chaim Perelman, bir konuşmacının "bir tür kurmacayla dinleyicisini bir dizi farklı dinleyici arasına yerleştirebileceğini", ilginç bir durum olarak dile getirir (verdiği örnek anlatıcı ve muhataplardan çok karakterlerle ilgilidir ancak buradaki ilke, diğerleri için de geçerlidir). Perelman, *Tristram Shandy*'den bir örnek sunar:

> O [Tristram'ın babası]... tezini çeşitli açılardan dile getirmişti; onunla bu konuyu bir Hristiyan, bir kafir, bir koca, bir baba, bir vatansever, bir erkek olarak tartışmıştı. Annem ise her seferinde onu bir kadın olarak yanıtlamakta, bu yüzden de biraz zor durumda kalmaktaydı, - Bu kadar çok çeşitli kişiliğin ardına sığınıp savaşamayacağına göre, haksızlıktı bu: bire karşı yedi.[44]

Bu elbette dinleyici tanımlamasının bir özeti ve paradosidir. Konuşmacı, bir argümanı her türlü akla uygun itiraza uyacak tarzda biçimlendirerek, dinleyicisinin gözünü kamaştırır ve kendisini kabullenmesini sağlar. Böyle yapmakla, dinleyicisinin bağımsızlığını kuramsal olarak çökertir. Bu hiçbir biçimde, farklı yaşam tarzları olan (kasap, fırıncı, züccaciyeci, solcu, sağcı, komünist, hippi) bireylerden oluşan dinleyici kitlesini tatmin etmek üzere çok sayıda argümanın kullanılmasına dayanan bir retorik manevra değildir. Çok sayıda argüman kullanımı anlatı yapılarında normal bir amaç değildir. Bununla ilgili tek bir iyi örnek düşünemiyorum ancak elbette birkaç örnek vardır. Bu örneklerin seyrekliği, birçok anlatının açıkça adı anılan ya da belirtilen bir anlatıcının özel olarak odaklanmasına ve samimiyetine ihtiyaç duymasıyla açıklanabilir.

---

[43] A.g.e., s. 193.

[44] Aktaran Chaim Perelman ve Lucie Olbrechts-Tyteca, *The New Rhetoric: A Treatiseon Argumentation* (Notre Dame, 1969), s. 22.

SONUÇ

Yapacağımı yaptım; duyacağınızı duydunuz;
Gerçekler elinizde; hükmünü verin.
Aristo,
Retorik

Kuram ağır okuma gerektirir. Kuramcı dinleyicisini özetleme ve durum değerlendirmesi yapma zorunluluğuna borçludur. Anlatı dediğimiz metin hakkında ortaya bir gerçekler bütünü koymak yerine, eleştirmenlerin geleneksel olarak önemli buldukları olay örgüsü, karakter, zaman/uzam, bakış açısı, anlatısal ses, iç monolog, bilinç akışı gibi niteliklerle birlikte muhatap gibi eleştirel tartışmalarda yeni ortaya çıkan nitelikleri açıklamanın yollarını aradım. Bu kavramları nasıl kendi başlarına ve birbirleriyle ilişkilerinde daha tutarlı hale getirebileceğimizi görmek için onları yeni baştan inceledim. Bu arada tanımlar önerildi elbette ama bu tanımlamaların nihailiği ve kesinliği ileri sürülmedi.

Çalışmayı özetleyebilmenin belki de en iyi yolu bazı açık soruları yanıtlamak olacak. En baştan başlamak için şu soruyu ortaya atabiliriz; anlatının içerik ögesi olan öyküyle biçimsel ögesi olan söylem arasındaki ayrımın ne yararı vardır? Bu ayrım yeni değildir ancak her zaman katı bir biçimde ileri sürülmez. Öykü içinde olayların bağlantısının temeline ilişkin can alıcı bir sorun vardır. Çağdaş metinler geleneksel anlatısal nedensellik ilkesine ciddi anlamda meydan okurlar. Bu nedenle ortaya bazı yeni düzenleme ilkeleri koymak gerekir: "olabilirliğin" yeterliliği belirsizliğini korumaktadır. Dahası, anlatı ve diğer zamansal türler arasındaki sınırların ele alınması gerekir. Henüz açıklanmamış birçok marjinal metin vardır. Genette'in düzen, süre ve sıklık kavramları arasında yaptığı ayrımın yeterince güçlü olup olmadığını görmek için özellikle modernist anlatıların dikkatle incelenmesi gerekir. Gerçekgibiliğin kuralları edebiyat tarihçilerince ayrıntılı olarak dile getirilmeye gerek duyarlar. Böylece birçok anlatının içerdiği güçlü, söylen*memiş* kültürel

mesajları daha iyi anlayabiliriz. Karakter üzerine yapılması gereken çok iş vardır, analizin temeli ne olursa olsun; özellikle karakteristik özelliklerle (ya da nasıl adlandırılmaları gerekiyorsa) ilgili uylaşımlar, olay dizilimleriyle ilgili uylaşımlar gibi aynı ayrıntılı tarihsel incelemeye gerek duyarlar. Her durumda daha geniş anlamsal akıl yürütmeler üzerinde çalışılmalı, olay örgüsü ve karakter türlerinin alt sınıflandırmaları üzerinde durulmaldır. Zaman/uzam neredeyse *terra incognita*, bilinmeyen topraklardır. Çalışmamın sınırlı sayfalarında bu konu, özellikle de zaman/uzamın "atmosfer" denen belirsiz kavramla ilişkisi gerektiği kadar ele alınamamıştır. Umarım benim yaptığım gibi karakter ve zaman/uzam arasındaki özdeşleşme ilişkisini fark etmek, bir varlık türü olarak zaman/uzam üzerinde daha ciddi bir ilgi uyandırabilir.

Ayrıca ortamlar ve soyut söylemsel yapı arasındaki karmaşık ilişkiyi de araştırmamız gerekir. Sözlü anlatı özelinde pekala "anlatıcılık derecesinin", anlatıcının sesini analiz etmenin en iyi yolu olup olmadığını sorabiliriz. Benim önerdiğim ayrımın ötesinde, hala başka biçimlerde bakış açısı ayrımları yapılabilir mi? Dolaylı söylemin anlatısal işlevi, özellikle de serbest biçimi, sistemli bir yeniden formülasyona gerek duyar. Ama önce dilbilimcilerin ve dilbilim felsefecilerinin onu açıklamanın en iyi yolu üzerinde anlaşmaları gerekir. İç monolog ve bilinç akışı arasında bir ayrım yararlı mıdır yoksa bu ayrım benim göremediğim kavramsal engeller mi yaratır? Dilbilimle ilgili önde gelen yeni düşünceler sözlü anlatı sanatının incelikleri hakkında, varsayımın ötesinde bize neler anlatabilir? Peki biz zamir yapıları ve bütün bir gösterim konusuna ilişkin yeni görüşlerle ne yapabiliriz (örneğin *Değişme* gibi ikinci kişi anlatılarındaki anlatıcının anlamsal konumu nedir)? İroniyle ilgili daha bütünlüklü bir açıklama varsayacak olursak, ironik anlatıcı hakkında, özellikle anlatı sanatçılarının Dostoyevski'den bu yana yerleşmeyi tercih ettikleri bulanık "kararsız" alanlardaki ironik anlatıcıya dair daha fazla ne söylenebilir? Elbette öz bilinç sahibi anlatı konusu da, Alter'in kusursuz formülasyonlarına karşın henüz tükenmiş değildir. Son olarak muhatap (Stanley Fish'in "okur"u gibi), estetik ufuklarda yeni boy gösteren çok ilginç bir kişiliktir. Bu kişilik hakkında ileride daha çok şey duyacağımızdan eminim.

Umarım bu soruları akla düşürebilmişimdir. İyi ya da kötü, benim açıklamam geleneğin otoritesine ve kabul edilmiş görüşlere değil "iyi biçimlendirilme" duygusuna dayanıyor. İyi biçimlendirilme, sistemlerin estetik değil mantıksal bir özelliğidir. Böyle

olmakla meydan okunmaya ve çapraz sorgulanmaya açıktır. Bunu sadece söylemekle kalmıyor, aynı zamanda hoş karşılıyorum. Ve daha iyi bir model kurgulayabilecek olana da şimdiden saygılarımı sunuyorum. Ancak ona şu soruları sormak isterim:

1. Bir yöntem: Yönteme ilişkin varsayımların açıkça ifade edilmesi. Örneğin kanıtların bir formülasyonu desteklemek üzere (tümdengelim) ya da bir formülasyon oluşturmak üzere (tümevarım) toplanması

2. Bir model: Eğer önerdiğim düalist ve biçimci model yetersizse, onu yetersiz kılan nedir? Biçim ve özün, ifade ve içeriğin kesişimiyle oluşan dört sektör çok ya da azsa, tam olarak kaç sektör olmalı? Ve neden?

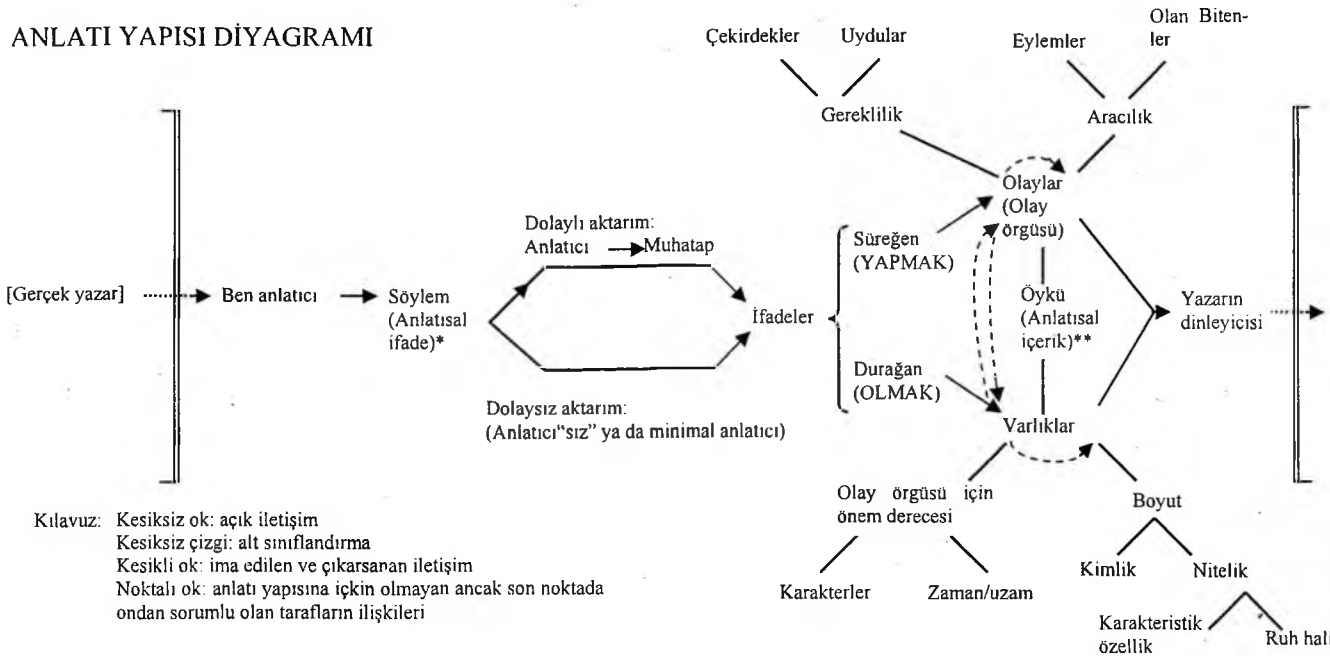
3. Sınıflandırmalar: Ekonomi ve basitliğe ek olarak (ve bunların tam karşıtı), bir kuram, ele aldığını ileri sürdüğü yapının tüm örneklerini kapsama ve bu örnekler arasında iş görecek bir sınıflandırma yapabilme kapasitesiyle sınanır. Benim yaptığım sınıflandırmaların yetersizliği kanıtlandığında, tam olarak hangi ayrımlar bu yetersizliği ortaya koyarlar ve sizin kuramınızda bu ayrımlar nasıl daha kapsayıcı olabilirler?

4. Yerindelik: Ne tür metinlerin açıklanma gereği ortaya çıkmıştır? Hangi ölçütlerle bu metinlerin aslında yeni türler oldukları gösterilebilir?

Bir kuram her ne kadar mantığa başvursa da büyük ölçüde retoriğe dayanır. Bana göre retorik kötü bir sözcük değildir. Bir kere yaygındır ve doğrusunu söylemek gerekirse, sadece bilinçsiz retorik gerçekten kötü retoriktir. Bir dizi konuyu, söylem-öykü ikiliğini, iç monolog ve bilinç akışı arasındaki ayrımı vb. tamamen bilinçli olarak *savunuyorum*. Argümanlar ilerleme sağlamanın doğru yolu gibi görünüyor. Bir argümanın başarısı, onun uygunluğunu, açıklayabilme kapasitesini, kendisinin sınanabileceği kadar yeterli çeşitlilikte örnek sunup sunmadığını, kendi yöntemlerinin, sonuçlarının, analizlerinin tartışılmasını kışkırtıp kışkırtmadığını ve özellikle karşı argümanları sezinleyerek davet edip etmediğini yargılayacak olan dinleyici karşısındaki ikna yeteneğine bağlıdır. Aynı zamanda inanıyorum ki ikna yeteneğinin kendisi, kültürel ve tarihsel tutumların bir yansıması olarak son derece uylaşımsal bir düşüncedir. "Her tür retoriğin kendi özgü bir biçemi vardır": Böyle diyen Aristo, söz ve yazı, hitabet ve kompozisyon arasındaki farkı düşünüyordu. Ancak eğer "biçem" sözcüğünü Foucault'nun *epistéme* (verili bir dönemin nitelikleriyle biçimlenen düşünme

tarzı) sözcüğüyle eşitleyecek olursak, Aristo'nun özdeyişi, yeni ve güçlü bir tını kazanır. Saussure, Jakobson ve Chomsky bizim kuşağımız için yeni bir *epistéme* yarattılar. Onların düşünce tarzı, edebiyat ve sanatlar üzerinde etkili olan birçok disiplinde alt üst edici değişimleri kışkırttı. Amerika ve İngiltere'de yerleşik edebiyat eleştirisi çevresi, kayda değer bazı istisnalar dışında bu çabaları büsbütün hoş karşılamadılar. Onları görmezden gelmek, elbette onların ortalıktan kaybolmalarını sağlamayacaktır ama ciddi meydan okuyuşlar, onların artık daha az savunulabilir savlarını çökertmeye yardım edecek ve *herkesin* edebiyata bakışını geliştirecektir. Bir kuramsal tartışmadan sadece yarar gelebilir. Tabii ki eğer tartışma dürüst, açık görüşlü ve nesnelse. Kimse şimdiye kadar oluşturulmuş her anlatıyı okuyamaz, göremez, dinleyemez. Yani doğrudan pratik anlamda kuram bir araştırmacı, eleştirmen ve kuramcı topluluğunun deneyimlerine dayalıdır. Eleştirmenler, kuramımın içermediği ilginç örnekler sunduklarında, onlara sadece kuramımı geliştirebilme fırsatı verdikleri için minnettarlık duyabilirim. Karşılığında onlara ihtiyaç duydukları, kuramsal tartışmanın tezgahında güçlendirilmiş, yani metinleri açıkladıkları ve değerlendirdikleri yapıtlarında gerçekten güvenle kullanabilecekleri terimleri sağlayabilmeyi umarım.

ANLATI YAPISI DİYAGRAMI



* Bu anlatı ifadesinin biçimidir; Söylemin *özü* ya da tezahürü farklı ortamlarda beden bulabilir (sözlü: kurmaca, tarih; görsel: resim, karikatür bandı (çizgi roman); görsel-işitsel: sinema vs).

**Bu özün değil, içeriğin biçimidir.

Dizin

Abbé d'Aubignac, L', 46
Abel Sanchez (Miguel de Unamuno), 85, 160
Açığa çıkaran, 44
Açlık (Knut Hamsun), 118
Adsız Sansız Bir Jude [*Jude the Obscure*] (Thomas Hardy), 72, 96, 214
Ağustos Işığı [*Light in August*] (William Faulkner), 199
Ahlaksız [*L'Immoraliste*] (André Gide), 236, 241
Allport, Gordon W., 112, 113, 115, 116
Alter, Robert, 11, 225, 231, 233
Ambassadors, The (Henry James), 49, 81, 134, 147, 148, 224
Amelia (Henry Fielding), 139, 203
Anatomy of Criticism (Northrop Frye), 16, 79
Anlambirimcik, 107
Anlamlandırma, 221, 223
Anlamsal, 177
Anlatılan monolog, 190
Anlatılmamış, 137, 155, 158, 183
Antonioni, Michelangelo, 124, 230, 231
Aristo, 13, 16, 17, 39, 41, 42, 78, 79, 80, 82, 85, 100, 101, 102, 105, 112, 118, 122, 211, 245, 247
Aşık Kadınlar [*Woman in Love*] (D. H. Lawrence), 211
Auerbach, Erich, 176, 202
Austen, Jane, 63, 133, 192
Bacon, Francis, 115
Bahtin, Mihail, 156, 162, 165, 179
Balzac, Honoré de, 47, 107, 222, 223, 228, 229, 230, 231
Barchester Towers (Anthony Trollope), 225, 226, 229, 232
Barth, John, 238
Barthes, Roland, 9, 11, 12, 14, 21, 35, 43, 44, 48, 49, 50, 103, 105, 106, 107, 108, 119, 120, 125, 130, 134, 135, 154, 157, 158, 181, 227, 230
Batılı Gözler Altında [*Under Western Eyes*] (Joseph Conrad), 140
Battler, The, (Ernest Hemingway), 204
Beardsley, Monroe, 64, 138
Beast in the Jungle (Henry James), 217
Beckett, Samuel, 104, 234
Ben anlatıcı, 139, 140, 148, 156, 184, 212, 217, 221, 243
Benozzo Gozzoli, 30, 32
Bergman, Ingmar, 180
Bernanos, Georges, 161
Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler [Hills Like White Elephants] (Ernest Hemingway), 164
Bierce, Ambrose, 67
Binbir Gece Masalları, 105, 106, 236, 241
Bir Kadının Portresi [A Portrait of a Lady] (Henry James), 80
Bir Köy Papazının Günlüğü [*Le Journal d'un curé de campagne*] (Georges Bernanos), 149, 161, 220
Bir Noel Hatırası [, 76, 205
Blanchot, Maurice, 166
Boncuk Oyunu [*Magister Ludi*] (Hermann Hesse), 226
Booth, Wayne, 11, 13, 139, 140, 183, 198, 205, 213, 217, 218, 225, 227, 228
Borges, Jorge Luis, 52
Boswell, James, 109
Bowling, Lawrence, 167, 169, 171, 174, 175, 176
Bradley, A. C., 125, 126, 127, 128
Bremond, Claude, 13, 14, 18, 86, 103, 106
Bresson, Robert, 148, 161, 220
Bruyère, La, 99
Budala [*Idiot*] (Fyodor Dostoyevski), 165
Burke, Kenneth, 55, 81, 100, 119, 135
Büyük Beklentiler [*Great Expectations*] (Charles Dickens), 55, 56, 134, 148
Camus, Albert, 237, 240

Canterbury Öyküleri [*The Canterbury Tales*] (Chaucer), 241
Capote, Truman, 76, 205
Carlsen, Henning, 59
Cats, The (Henning Carlsen), 59
Cervantes, Miguel, 235
Chomsky, Noam, 15, 51, 248
Clouzot, Henri-George, 63
Confidential Agent, The (Graham Greene), 81
Conrad, Joseph, 10, 30, 45, 67, 124, 140, 141, 146, 212, 236, 242
Convention, 44
Cook, Fielder, 48
Cortázar, Julio, 199
Crane, Ronald, 78, 80, 128
Culler, Jonathan, 11, 15, 44, 45, 50, 51, 166
Çehov, Anton, 59
Çekirdek, 49
Çerçeve öykü, 237
Dalgalar [*The Waves*] (Virginia Woolf), 166, 167, 168
Dante, 140
David Copperfield (Charles Dickens), 24
Decameron (Giovanni Bocaccio), 84, 85, 105, 241
Değişme [*La Modification*] (Michel Butor), 236, 246
Deniz Feneri [*To the Lighthouse*] (Virginia Woolf), 104, 202
Denizci Sinbad, 105
Deserto Rosso, Il [*Kızıl Çöl*] (Michelangelo Antonioni), 124
dianoia, 118
Dickens, Charles, 62, 98, 122, 231
Diderot, Denis, 228, 233, 235
diegesis, 29, 137
Dil, 63, 115, 195, 208
Dolce Vita, La [*Tatlı Hayat*] (Federico Fellini), 23, 150
Dos Passos, John, 66
Dostoyevski, Fyodor, 47, 153, 156, 165, 219, 246
Dot and the Line, The (Chuck Jones), 22
Döşeğimde Ölürken [*As I Lay Dying*] (William Faulkner), 166, 167, 168
Drame (Phillippe Sollers), 158, 236
Dublinliler [*The Dubliners*] (James Joyce), 75, 85, 192
Dujardin, Edouard, 173
Durağan ifade, 28, 29
Düşüş [*La Chute*] Albert Camus, 240, 241
Eclipse (Michelangelo Antonioni), 230
Edimsel, 164
Egoist, The (George Meredith), 225
Eisenstein, Sergei, 60. 67, 98
Ekim (Sergei Eisenstein), 67
Eksilti, 65, 208
Engerek Düğümü [*Noeud de vipères*] (François Mauriac), 85, 160, 236
epideictic, 134
Esnetme, 66, 67
Eveline (James Joyce), 11, 51, 85, 111, 116, 119, 124, 131, 132, 133, 134, 143, 184, 187, 191, 192
Exposition, 61
Faulkner, William, 49, 166, 168, 199, 217
Fellini, Federico, 23, 125
Femme Mariée, Une (Jean-Luc Godard), 182
Fıkraması, 106
Fielding, Henry, 46, 47, 139, 154, 170, 213, 225, 227, 231
Finnegans Wake (James Joyce), 80
Fish, Stanley, 11, 246
Fitzgerald, F. Scott, 81
Flaubert, Gustave, 110, 134, 157, 187, 194
Ford, Ford Madox, 62
Foucault, Michel, 247
Four Gated City, The (Doris Lessing), 205
Friedman, Norman, 78, 80
Frost, Robert, 197
Frye, Northrop, 16, 78
Garden of Forking Paths, The (Jorge Luis Borges), 52
Garden Party, The (Katherine Mansfield), 194
Gazap Üzümleri [*The Grapes of Wrath*] (John Steinbeck), 209

Geceler Güzeldir [*Tender Is the Night*] (F. Scott Fitzgerald), 81, 225
Gecenin Sonuna Yolculuk [*Journey to the End of the Night*] (Louis-Ferdinand Céline), 140
Geciktirim, 54, 55
Genette, Gérard, 9, 11, 12, 14, 46, 48, 58, 60, 62, 65, 72, 137, 145, 228, 245
Genre, 140, 190, 236
Georgy Girl (Silvio Narizzano), 99
Gerçekgibilik, 44, 46, 212
Geridönüş, 59, 220
Gibson, Walker, 138, 207
Gide, André, 130
Gizli Ajan [*The Secret Agent*] (Joseph Conrad), 45, 140, 146, 215, 242
Godard, Jean-Luc, 182
Golding, William, 94
Good Soldier, The (Ford Madox Ford), 217
Goodman, Paul, 42
Goriot Baba [*Père Goriot*] (Honoré de Balzac), 222, 240, 241
Gozzoli, Benozzo, 30, 32
Greene, Graham, 81
Greimas, A. J., 14, 84, 106, 107
Griffith, D. W., 48, 60, 98
Guilford, J. P., 112
Gurur ve Önyargı [*Pride and Prejudice*] (Jane Austen), 16, 69, 76, 81, 170, 177, 180, 181, 214, 225
Güneş de Doğar [*The Sun Also Rises*] (Ernest Hemingway), 65
Hamlet (William Shakespeare), 108, 109, 114, 167
Hamsun, Knut, 118
Hardison, O. B., 39, 78, 100, 101, 102, 109
Hardy, Thomas, 72
Harris, Mark, 159
Heggen, Thomas, 80
Hemingway, Ernest, 27, 30, 65, 124, 141, 157, 164, 165, 181, 204, 207, 212
Her yerde olma, 96
Hesse, Herman, 226
Hitchcock, Alfred, 55, 131, 182, 220, 221
Hjelmslev, Louis, 20
Homeros, 231
homoios, 102, 122
Honeycomb (Dorothy Richardson), 174
Hoşgörüsüzlük [*Intolerance*] (D. W. Griffith), 60, 61
Huckleberry Finn'in Maceraları [*Huckleberry Finn*] (Mark Twain), 49, 80, 87
Humphrey, Robert, 166, 177
Ingarden, Roman, 24
İki Çapkın [Two Gallants] (James Joyce), 185
İlahi Komedya (Dante), 140
İlyada (Homeros), 49, 65, 80
İma edilen okur, 122, 217, 243
İnsancıklar (Fyodor Dostoyevski), 165
Jakobson, Roman, 15
James, Henry, 13, 47, 49, 81, 104, 185, 192, 197, 198, 217, 225
Jeunes Filles, Les (Henri de Montherlant), 140
Johnson, Samuel, 109
Jonathan Wild (Henry Fielding), 46, 139
Jones, Chuck, 22
Joseph Andrews (Henry Fielding), 139
Joyce, James, 11, 51, 85, 111, 144, 173, 180, 184, 189, 192
Kaderci Jacques ve Efendisi [*Jacques the Fatalist*] (Denis Diderot), 233
Kafka, Franz, 166
Kalpazanlar [*Les Faux-Monnayeurs*] (André Gide, 104, 236
Kameralı Adam (Dziga Vertov), 235
Karakter eşzamanlama, 75
Karakteristik özellik, 107, 113, 114, 115, 117, 120, 121, 124, 125
Karamazof Kardeşler (Fyodor Dostoyevski), 80, 152, 165
Karanlığın Yüreği [*Heart of Darkness*] (Joseph Conrad), 141, 236
Kasvetli Ev [*Bleak House*] (Charles Dickens), 62, 97, 134
Katiller [, 141, 149, 157, 172

Keaton, Buster, 234
Kendi kendine konuşma, 167, 169
Kırmızı ve Siyah (Stendhal), 47
Kıskançlık [*La Jalousie*] (Alain Robbe-Grillet), 53, 60, 67, 72, 177
Kluges, Ludwig, 115
Knights, L. C., 127
Kralın Tüm Adamları [*All The Kings Men*] (R. P. Warren), 81
Krotkaya (Fyodor Dostoyevski), 219
Kubrick, Stanley, 68
La Dolce Vita [*Tatlı Hayat*] (Federico Fellini), 23, 150
Laclos, Choderlos D., 158
Lady in the Lake, The (Robert Montgomery), 150
Lady with a Lamp (Dorothy Parker), 162, 163
Langer, Susanne, 24
Lauriers sont coupés, Les (Edouard Dujardin), 173
Lawrence, D. H., 24, 171, 174, 211, 240
Lessing, Doris, 99, 205
Lévi-Strauss, Claude, 14, 44
Liddell, Robert, 133
Lolita (Vladimir Nabokov), 64, 68, 218
Lord Jim (Joseph Conrad), 81, 124, 145, 212, 217
Lubbock, Percy, 13, 69, 81, 110, 119, 143, 185
Lucian, 80
Macbeth (William Shakespeare), 42, 108, 109, 167
Madame Bovary (Gustave Flaubert), 61, 96, 134, 190, 198
Malraux, André, 166
Mankiewicz, Joseph L., 69
Mann, Thomas, 87
Marius the Epicurean (Walter Pater), 80
Mauriac, François, 85, 158
Mayor of Casterbridge, The (Thomas Hardy), 225
Menelaid (John Barth), 238
Metz, Christian, 11, 14, 57, 73, 140
Mezbaha No 5 [*Slaughterhouse-Five*] (Kurt Vonnegut Jr.), 130
mimesis, 10, 29, 137, 138, 144, 155, 156, 207
Mister Roberts (Thomas Heggen), 80
Montherlant, Henri de, 140
Mrs. Dalloway (Virginia Woolf), 16, 65, 70, 150, 193, 199, 202, 203, 207
Muhatap, 138, 141, 193, 235, 241, 243
Murder (Alfred Hitchcock), 182
Northanger Abbey (Jane Austen), 63
Nostromo (Joseph Conrad), 225
Notte, La (Michelangelo Antonioni), 124
Occurence at Owl Creek Bridge (Ambrose Bierce), 67
Oğullar ve Aşıklar [*Sons and Lovers*] (D. H. Lawrence), 205, 240
Olan bitenler, 41
Olay, 17, 18, 39, 40, 43, 45, 49, 57, 71, 77, 87, 89, 100, 104, 120, 131, 160, 179, 180, 201, 228
Olay örgüsü, 17, 18, 39, 43, 45, 49, 71, 87, 100, 131, 179, 180, 201, 228
Ollier, Claude, 158
Olumsallık, 41, 43
Ortam, 124
Othello (William Shakespeare), 114, 126, 127
Overbury, Thomas, 99
Ölüler [The Deads] (James Joyce), 189
Öteki (Fyodor Dostoyevski), 165
Öykü içi, 153, 245
Öykülenmemiş, 30, 184, 204
Öz bilinç sahibi, 213, 233, 235
Öz yerleştirme, 238
Özgürlüğün Yolları [*Les Chemins de la liberté*] (Jean-Paul Sartre), 85
Pamela (Samuel Richardson), 159, 160
Parker, Dorothy, 30, 162
Patterns (Fielder Cook), 48, 189
Perelman, Chaim, 244
Piaget, Jean, 18, 19
Pilgrimage (Dorothy Richardson), 174

Pit and the Pendulum, The (Edgar Allan Poe), 150
Plot, 80, 81
Poe, Edgar Alan, 12
Poetics, 14, 15, 39, 44, 45, 81, 84, 101, 105, 109, 143, 155, 156, 165, 179
Poetika (Aristo), 13, 16, 17, 18, 100, 101
Poillon, Jean, 43
Potemkin Zırhlısı (Sergei Eisenstein), 67
Prince, Gerald, 15, 140, 196, 236
Principles of Psychology (William James), 174
Propp, Vladimir, 13, 82, 103
Quatre cents coups, Les [*400 Darbe*] (François Truffaut), 124
Retorik (Aristo), 211, 245
Ricardou, Jean, 99, 110, 157, 206
Richards, I. A., 118
Richardson, Dorothy, 174
Richardson, Tony, 230
Robbe-Grillet, Alain, 11, 34, 43, 53, 67, 72, 124, 158
Roderick Hudson (Henry James), 47
Rousset, Jean, 160
S/Z (Roland Barthes), 14, 35, 44, 49, 87, 107, 119, 122, 125, 154, 222, 227
Sale of Lives (Lucian), 80
Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi [*A Portrait of the Artist as a Young Man*] (James Joyce), 144
Sarrasine (Honoré de Balzac), 49, 107, 108, 121, 230
Sartre, Jean-Paul, 85
Saussure, Ferdinand de, 20, 248
Savaş ve Barış (Lev Tolstoy), 87, 209
Scholes, Robert, 11, 15, 85, 170, 177
Seans [*The Seance*] (I. B. Singer), 208
Seme, 107
Sergileme, 61
Shakespeare, William, 109, 125, 127, 128
Sherlock Jr. (Buster Keaton), 234
Sıçrama, 59
Sinclair, May, 174
Sineklerin Tanrısı [*Lord of the Flies*] (William Golding), 94
Singer, Isaac Bashevis, 208
Snow, Michael, 77
Söz, 151, 152, 153, 164
Söz edimi, 151, 152, 153, 164
Sterne, Laurence, 228, 235
Suç ve Ceza (Fyodor Dostoyevski), 165, 206, 207
Suspense, 55
Süreğen ifade, 28
Tehlikeli İlişkiler [*Les Liaisons Dangereuses*] (Choderlos de Laclos), 114, 141, 158, 236
Tell-Tale Heart, The (Edgar Allen Poe), 150
Thackeray, William M., 203, 229, 231
The Garden of Forking Paths (Jorge Luis Borges), 52
Theory, 16, 61, 66, 79, 90
Todorov, Tzvetan, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 40, 44, 49, 81, 84, 85, 87, 103, 105, 106, 143, 196
Tom Jones (Henry Fielding), 30, 80, 110, 114, 141, 148, 154, 225, 230, 243
Tomashevsky, Boris, 18, 40, 49, 61, 103
Tonio Kroger (Thomas Mann), 87
topoi, 46, 118, 229
Tours Papazı [*Le Curé de Tours*] (Honoré de Balzac), 228
Trait, 112, 113, 114, 115
Tristram Shandy (Laurence Sterne), 141, 244
Trollope, Anthony, 226, 229, 231, 232, 233
Truffaut, François, 124, 182, 221
Twain, Mark, 49
Uğultulu Tepeler [*Wuthering Heights*] (Emily Bronte), 94
Ulysses (James Joyce), 144, 145, 171, 176, 179, 180, 188
Unamuno, Miguel de, 85
USA (John Dos Passos), 66
Uylaşım, 37, 153, 156, 175, 217
Üst ses, 59, 148
Varlıklar, 30, 89, 94

Vertov, Dziga, 235
Volpone (Ben Johnson), 122
*Voyeur, Le (*Alain Robbe-Grillet), 34
Wages of Fear (Henri-Georges Clouzot), 63
Warhol, Andy, 77
Warren, Robert Penn, 61
Watt (Samuel Beckett), 224, 234
Wellek, René, 16
Welles, Orson, 92
What Maisie Knew (Henry James), 146
Woolf, Virginia, 69, 71, 134, 166, 180, 188, 193, 202, 207
Wyler, William, 94
Yabancı [*L'Etranger*] (Albert Camus), 237, 244
Yazarın dinleyicisi, 94
Yeraltından Notlar (Fyodor Dostoyevski), 165
Yurttaş Kane [*Citizen Kane*] (Orson Welles), 23, 63, 91, 92, 93, 149
Zaman/uzam, 130, 132, 133, 135, 204, 246
Zamanın Bekçileri Anahtar [*The Key*] (Junichiro Tanizaki), 160
Zincirleme, 66

Türkçe – İngilizce Kavram Karşılıkları

Açığa çıkaran; *Revelatory*
Açıklayıcı metin; *Expository*
Ana fikir; *Ultimate argument*
Anlambirimcik; *Seme*
Anlamlandırma; *Interpretation*
Anlamsal; *Semantic*
Anlatılan monolog; *Narrated monologue*
Anlatılmamış; *Unnarrated*
Antianlatı; *Antinarration*
Antiöykü; *Antistory*
Ardışık bileşik; *Sequential Composite*
Atasözü; *Gnomic*

Ben anlatıcı; *Implied Author*

Canlandırmak; *Enact*

Çekim; *Shot*
Çekirdek; *Kernel*
Çerçeve dışı; *Off frame*
Çerçeve öykü; *Frame Story*

Dakik; *Punctual*
Deyimsel; *Locutionary*
Dış ses; *Offscreen voice*
Dil; *Langue*
Durağan ifade; *Statis statement*
Düalist; *Dualist*

Edebiyat Kuramı; *Poetics*
Edimsel; *Illocutionary*
Eksilti; *Ellipsis*
Esnetme; *Stretch*
Etkisel; *Prelocutionary*
Eyleyenle ilgili; *Actantiel*

Fıkraması; *Anecdotal*

Geciktirim; *Suspense*
Gerçekgibilik; *Verisimilitude*
Geridönüş; *Flashback*
Gönderge; *Referent*
Gösteren; *Signifier (signifiant)*
Gösterilen; *Signified (signifiés)*

Her yerde olma; *Omnipresence*
Herşeyi bilme; *Omniscience*
Hikaye etmek; *Recount*

İç öykü; *intra-diegesis*
İkili çekim; *Two shot*
İma edilen okur; *Implied reader*

Janr; *Genre*

Kanal; *Strand*
Karakter eşzamanlama; *Character contemporization*
Karakter sunumu; *Characterisation*
Karakteristik özellik; *Trait*
Kendi kendine konuşma; *Soliloquy*
Kendini gösterme; *Self reference*
Kurmaca Anlatı; *Narrative fiction*

Mekansız; *Nonscenic*
Morfem; *Morpheme*
Muhatap; *Narratee*

Muhtemel; *Verisimilar*

Odaklama; *Topicalization*
Olabilirlik; *Likelihood*
Olan bitenler; *Happenings*
Olay; *Event*
Olay örgüsü faydacılığı; *Plot-pragmatic*
Olay örgüsü; *Plot*
Olumsallık; *Contingency*
Ortam; *Medium*
Ozan şarkıları; *Bardic Chant*

Öykü dünyası dışında; *Non diegetic*
Öykü dünyasına ait, *Diegetic*
Öykü içi; *intra-diegetic*
Öykülenmemiş; *Nonnarrated*
Öz bilinç sahibi; *Self-conscious*
Öz yerleştirme; *Self-embedding*

Sergileme; *Exposition*
Ses aralığı; *Phonic range*
Ses bindirme; *Voice on*
Sıçrama; *Flashforward*
Sorunlu gramer; *Ill-formed*
Söyleyim; *Diction*
Söz edimi; *Speech Act*
Söz; *Parole*
Sözel nüans; *Verbal nuance*
Stilize-uylaşımsal; *Stylized-conventional*
Sunuşun Esası; *Radical of presentation*
Süreğen ifade; *Process statement*

Tat verme; *Zest*
Tezahür; *Manifestation*

Uydu; *Satellite*
Uylaşım; *Convention*
Uyum kesmesi; *Match-cut*

Üst ses; *Voice over*

Varlıklar; *Existents*

Yazarın dinleyicisi; *Implied Audience*
Yüksek-ön sesli harf; *High-front vowel*

Zaman/uzam; *Setting*
Zaman-mantık; *Chrono-logic*
Zincirleme; *Dissolve*