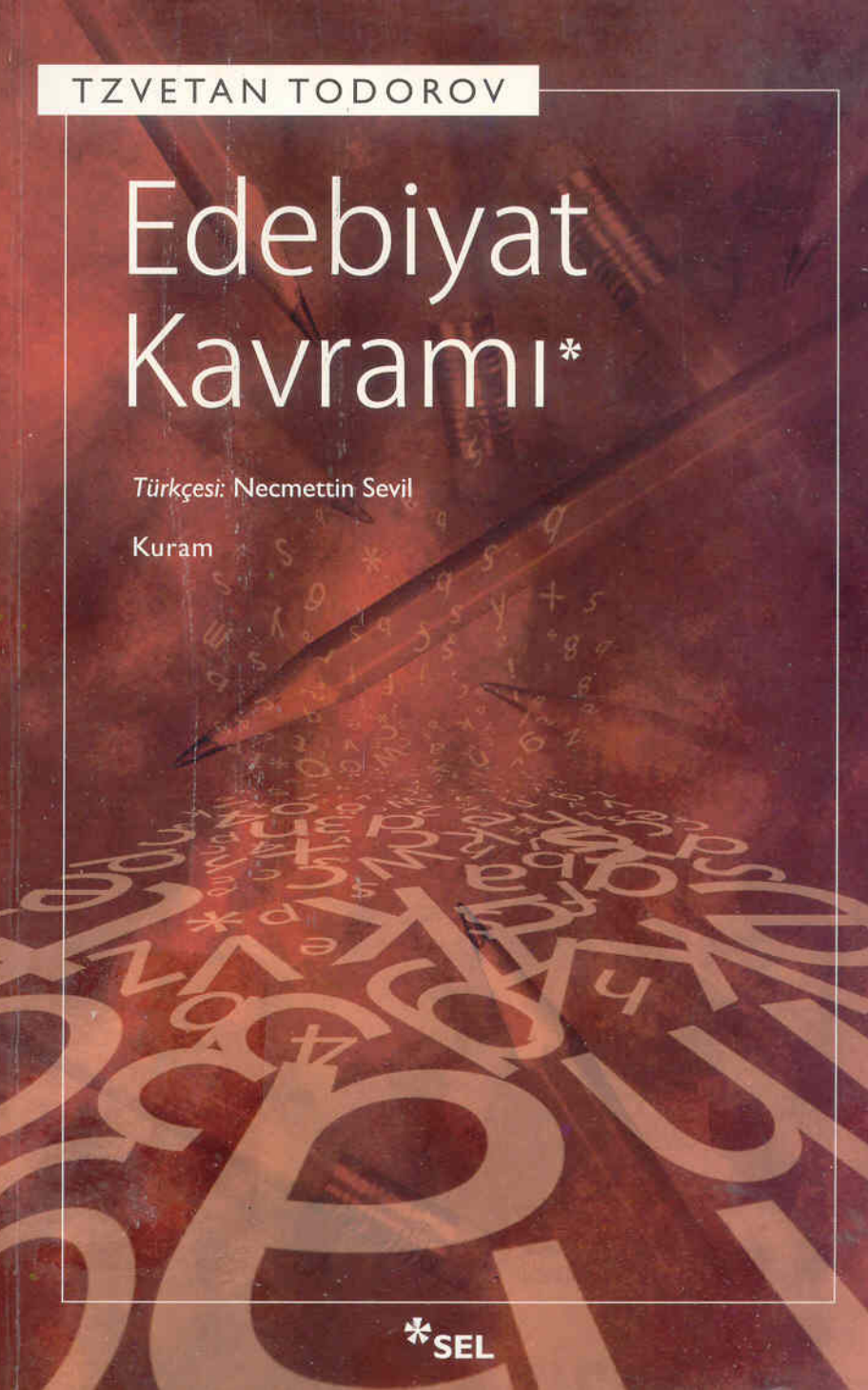
TZVETAN TODOROV

Edebiyat Kavramı*

Türkçesi: Necmettin Sevil

Kuram



*SEL

EDEBİYAT KAVRAMI*
ve öteki denemeler

TZVETAN TODOROV, (1939-) Bulgar asıllı Fransız yazınbilimci, denemeci ve eleştirmen. İlk olarak Rus Biçimcileri'nin metinlerini Fransızcaya çevirmesiyle tanınan Todorov, özellikle yapısal anlatı çözümlemeleri ve metin türleri incelemeleri ile XX. yüzyıl yazınbiliminin gelişmesine katkıda bulundu. Fransa ve A.B.D.'deki çeşitli üniversitelerde edebiyat kuramları dersleri verdi. Günümüzde çalışmaları daha çok kültür antropolojisi üzerine yoğunlaşmaktadır. Sömürgecilik döneminde yaşanan ötekileştirme sürecinin Avrupa ve A.B.D.'deki halklar üzerindeki etkilerini araştıran Todorov bireysel ve toplumsal bellek sorunlarını da incelemektedir. Todorov'un Türkçe yayımlanmış kitapları: *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri* (2010), *Ortak Hayat* (2008), *Poetikaya Giriş* (2008), *Yeni Dünya Düzensizliği Bir Avrupalı'nın Bakışıyla* (2005), *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* (2004).

NECMETTİN SEVİL, (İstanbul, 1956). Lisans eğitimini 1979 yılında İstanbul Üniversitesi Fransız Dili Eğitimi Bölümü'nde tamamladı. Dilbilim çalışmalarına yöneldi. Doktora çalışmasını 1991 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Filolojisi'nde tamamladı. Uluslararası Dilbilim Derneği üyesidir. Dilbilim ve dil eğitimi alanlarında yurtiçi ve yurtdışında yayımlanmış çalışmaları bulunmaktadır. Halen İstanbul Üniversitesi Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Yabancı Diller Eğitimi Bölümü'nün ve Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı'nın Başkanlıklarını yapan Prof. Dr. Necmettin Sevil'in başlıca çevirileri: Roland Barthes *Nasıl Birlikte Yaşanır?* (2009), Marina Yaguello *Hayali Diller* (2008), Pierre Bourdieu *Sanatın Kuralları* (2006), Jean Baudrillard *Kusursuz Cinayet* (2006), Irène-Tamba Metz *Anlambilim* (1998).

* SEL YAYINCILIK / KURAM

*SEL YAYINCILIK
Piyerloti Cad. 11 / 3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85 Faks: (0212) 516 97 26

http://www.selyayincilik.com
E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

*SEL YAYINCILIK: 489
ISBN 978-975-570-508-8

EDEBİYAT KAVRAMI
ve öteki denemeler
Tzvetan Todorov

Kitabın Özgün Adı:
La notion de littérature
et autres essais
Türkçesi: Necmettin Sevil
Kuram

© Sel Yayıncılık, 2011

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı
Editör: Ayşe Ece
Kapak ve teknik hazırlık: Gülay Tunç

Birinci Baskı: Nisan 2011

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası
Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203
Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Tzvetan Todorov

Edebiyat Kavramı

ve öteki denemeler

Türkçesi: Necmettin Sevil

İÇİNDEKİLER

1 Edebiyat Kavramı 9

2 Türlerin Kökeni 25

3 Öykünün İki İlkesi 43

4 Dizesiz Şiir 61

5 Gerçeğe Benzerliğe Giriş 79

6 Henry James'in Hayaletleri 89

7 Edgar Poe'nun Sınırları 101

8 Şiirsel Bir Roman 113

9 "Illuminations" 115

10 "L'Âge difficile" 149

"Türler" edebiyat yaşamının kendisidir; bunları tümüyle tanımak, her birinin kendine özgü anlamı içinde sonuna değin gitmek, koyulukları içine derinlemesine dalmak: İşte gerçeği ve gücü üreten şey budur.

Henry James

1

Edebiyat Kavramı

"Edebiyat nedir" uçurumuna dalmadan önce, elime küçük bir can simidi geçiriyorum: Sorgulamam ilk olarak, edebiyatın varlığı üzerine değil, aşağıdaki gibi ondan söz etmeyi deneyen söyleme ilişkin olacak. Nihai amaçtan çok, izlenen yoldaki farklılık söz konusu bu noktada, ancak izlenen yolun varış noktası denli ilginç olmadığını da kim söyleyebilir?

I

İşe önce edebiyat kavramının geçerliğini tartışma konusu yapmakla başlamak gerekir: Bu sözcüğün var olması ya da üniversite kurumu içinde kullanılması, onun doğallığını sağlamaz.

Bu kuşkunun, öncelikle görgül gerekçeleri bulunabilir. Bu sözcüğün ve eşdeğerlilerinin farklı dillerde ve farklı çağlardaki tam geçmişi hemen ortaya konmadı; ama bu soruna yönelik yüzeysel bir bakış açısı bile bu sözcüğün her zaman var olmadığını ortaya koyar. Avrupa dillerinde "edebiyat" sözcüğü, güncel anlamda yepyeni bir sözcüktür: En eski kullanımı XVIII. yüzyıla aittir. Öyleyse tarihsel ve kesinlikle "sonsuz" olmayan bir olgu mu söz konusudur? Kaldı ki birçok dilde (sözgelimi Afrika dillerinde) edebiyat ürünlerinin tümünü belirten türsel bir terim yoktur ve soyutlamayı bilmeyen, dolayısıyla türden çok cinsi belirten sözcüklerin olmadığı bu dillerin ünlü "ilkel" doğasındaki eksikliğe bir açıklama bulmak için

artık Lévi-Bruhl çağında değiliz. Bu ilk gözlemlere, edebiyatın bugün geçirdiği dağılma gözlemleri eklenir: Alabildiğine farklı bakış açıları içinde bize sunulan yazıların baş edilemeyen çeşitliliği karşısında bugün edebiyat olanla olmayanı ayırt etmeye kim cesaret edebilir?

Bu savlar kesin değildir: Sözcük dağarcığındaki kesin bir sözcükle karşılanmayan bir kavram da var olma hakkına sahip olabilir; ama edebiyatın "doğal" karakteri üzerine bizi bir ilk kuşkuya yönlendirir. Bununla birlikte, soruna ilişkin kuramsal bir inceleme bizi daha fazla rahatlatmayacaktır. Edebiyat gibi bir kendiliğin gerçekten var olduğuna ilişkin kesinlik nereden gelir? Deneyimden: Edebiyat yapıtlarını okulda, daha sonra üniversitede okuyoruz; edebiyat dergilerinde bu tür kitapları buluyoruz; gündelik konuşmalarda "edebi" yazarları alıntılamaya alışkınız. Bir "edebiyat" kendiliği bireylerarası ve toplumsal ilişkiler içinde etkindir, işte tartışılmaz gibi görünen budur. Olsun. Ama bununla ne kanıtlandı? Daha geniş olan şöyle bir toplum, şöyle bir kültür olan bir sistem içinde, "edebiyat" sözcüğü aracılığıyla gönderme yapılan tanımlanabilir bir öğe vardır. Aynı zamanda bu işlevi üstlenen bütün özel üretimlerin ortak bir doğadan kaynaklandığını, aynı zamanda bunların kimliğini ortaya koyma hakkına sahip olduğumuzu kanıtlamış mı oluyoruz? Kesinlikle hayır.

Edebiyat denilen kendiliği daha geniş bir dizgenin öğesi olarak tanımlayan ilk kavrayışı "işlevsel" diye adlandıralım; çünkü bu birim orada "işler" ve aynı işlevi üstlenen tüm bileşenlerin aynı özellikleri taşıyıp taşımadığını araştırdığımız ikincisini de "yapısal" olarak adlandıralım. Yeri geldiğinde birinden ötekine geçilebilse bile işlevsel ve yapısal bakış açıları birbirlerinden titizlikle ayrılmalıdır. Bu ayrımı örneklendirmek için farklı bir nesneyi alalım: Reklam kuşkusuz toplumumuz içinde belli bir işlev üstlenir; ama onun belirlenmesi sorunu, kendimizi yapısal bakış açısından sorguladığımızda çok daha güçleşir: Reklam, görsel ya da sesli farklı iletişim araçlarından (daha başkalarından da) yararlanabilir, zaman içinde bir süreyi kapsayabilir ya da kapsamaz, sürekli ya da kesintili ola-

bilir, doğrudan yönlendirme, betimleme, anıştırma, karşıtlama gibi değişik düzenekleri kullanabilir ve bu daha da uzatılabilir. Kesin (bir an için böyle kabul edelim) işlevsel kendiliğe ille de yapısal bir kendilik denk düşmez. Benzerliklerin her zaman gözlemlenebilir olmasına karşın yapı ve işlev birbirlerini kesinlemesine içermez. Burada, konudan çok bakış açısında bir farklılık söz konusudur: Edebiyatın (ya da reklamın) yapısal bir kavram olduğu anlaşıldığında, oluşturucu öğelerinin işlevlerinin açıklanması gerekecek; karşılıklı olarak "reklamın" işlevsel kendiliği, toplumun yapısı olduğunu söyleyebileceğimiz bir yapının bir parçasını oluşturur. Yapı, işlevlerden oluşur ve işlevler de bir yapı ortaya çıkarır; ama, bilginin konusunu bakış açısı oluşturduğu için farklılığın ortaya çıkarılması kolay değildir.

Bir "edebiyat" işlevsel kendiliğinin varlığı, demek ki hiçbir biçimde yapısal bir kendiliğin varlığını içermez (bizi, durumun böyle olup olmadığını araştırmaya yöneltmesine karşın). Oysa edebiyatın işlevsel tanımlarının (ne ürettiği aracılığıyla değil, ne olduğu aracılığıyla) sayısı yüksektir. Bu yolun her zaman toplumbilime yönelmediğine inanmamak gerekir: Heidegger gibi bir felsefeci, şiirin özü konusunda kendini sorguladığında, işlevsel bir kavramı da kucaklar. "Sanat, gerçeğin kullanıma sokulmasıdır" demek ya da "şiir, söz aracılığıyla varlığın temellendirilmesidir" demek, sanat ve gerçeğin ne olmaları gereği üzerine, bunları üstlendikleri göreve uygun hale getiren özel düzeneklerle ilgili görüş bildirmeksizin bir dileği dile getirmektir. Varlıkbilimsel işlev olması, onun bir işlev olarak kalmadığı anlamına gelmez. Kaldı ki Heidegger'in kendisi de işlevsel kendiliğe bir yapısal kendiliğin denk düşmediğini kabul eder; çünkü araştırmasında "ancak büyük sanatın söz konusu" olduğunu söyler. Buradan, her sanat ya da edebiyat yapıtını tanımlayabilmemizi sağlayan bir ölçüte değil, ancak sanatın bir bölümünün (en yetkin) neler yapması gerektiğine ilişkin bir kesinlemeye sahip oluruz.

Demek ki edebiyatın işlevsel bir kendilikten başka bir şey olmaması olasılığı vardır. Ama şimdilik bunun üzerinde durmayacağım ve sonunda düş kırıklığına uğramak pahasına onun aynı zamanda

yapısal bir kimliği olduğunu varsayacağım ve bu kimliğin hangisi olduğunu öğrenmeye çalışacağım. Birçok iyimser insan benden önce bu yolu izledi ve onların önerdiği yanıtlardan yola çıkabilirim. Tarihi ayrıntılara girmeksizin, en sık önerilmiş iki çözüm türünü ele alacağım.

İlk edebiyat tanımı iki ayrı özelliğe dayanır: Türsel bakımdan sanat, kullanılan gerece göre farklılık gösteren bir "öykünme"dir; edebiyat aynen resmin görüntü aracılığıyla öykünme olması gibi dil aracılığıyla öykünmedir. Özel olarak, bu herhangi bir öykünme değildir, çünkü ille de gerçeğe değil, var olmayan varlıklar ve eylemlere de öykünmedir. Edebiyat bir *kurmaca*dır: işte ilk yapısal tanım.

Bu tanımın dile aktarımı hemen gerçekleşmedi ve çok çeşitli terimlerden yararlanıldı. İlk olarak incelemesinde şiirsel betimlemenin "renkler ve figürler aracılığıyla" yapılana koşut olduğunu (*Poétique*, 1447a)* saptadığında Aristoteles'in bunu göz önünde bulundurduğu gözlemlenir ve ikinci olarak "şiir daha çok genel olanı, tarihse tek olanı anlatır"** (1451b; bu saptama, aynı zamanda başka bir şeyi de hedefler): Edebi tümceler gerçek anlamda üretilebilecek özel eylemleri belirtmezler. Bir başka dönemde, edebiyatın yalana yaklaştığı söylenecektir; Frye, edebiyata olduğu denli yalana da gönderme yapan "fabl", "kurmaca", "söylence" terimlerinin anlam bulanıklığını anımsatmıştır. Ama bu doğru değildir: Edebiyat metnini oluşturan tümceler "sahte" olmadıkları gibi gerçek de değildir; ilk modern mantıkçılar (sözgelimi Frege) edebiyat metninin gerçekçilik sınamasından geçirilemediğine, ne doğru ne de yanlış olduğuna, tam anlamıyla kurmacaya dayandığına dikkat çekmişti. Bugün de artık bu bir beylik düşünceye dönüşmüştür.

Böylesi bir tanım doyurucu mudur? Burada edebiyatın ne olduğuna ilişkin bir sonucun edebiyatın tanımı yerine konup konmadığı sorulabilir. Gerçek bir olay anlatan öykünün edebiyat olarak kabul edilmesinde hiçbir engel yoktur; bunun için yapısında hiçbir şeyi

* Aristoteles, *Poetika*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2008 (17. Basım) [çev. İsmail. Tunalı], s. 11. (ç. n.)

** A.g.y., s. 30 (ç. n.)

değiştirmemek, yalnızca onun gerçekliğiyle ilgilenilmediğini ve "edebiyat" olarak okunduğunu söylemek yeterlidir. Bu "edebiyat" okuması herhangi bir metne uygulanabilir: Gerçeklik sorunu gündeme gelmeyecektir *çünkü* metin *edebi*dir ve tersi söz konusu değildir.

Edebiyatın bir tanımından çok, burada bize dolaylı bir biçimde onun algılanılışına ilişkin özelliklerden birisi verilir. Ama bunu her edebiyat metnine uygulayabilir miyiz? "Kurmaca" sözcüğünü edebiyatın bir kesimine (romanlar, öyküler, tiyatro oyunları) kolayca uygulayıp bir başka kesimini oluşturan şiir için bunu kesinlikle değilse de güçlükle yapabilmemiz bir rastlantı olabilir mi? Bir olayı betimlemesine karşın roman tümcesinin ne doğru ne de yanlış olması gibi şiir tümcesi de ne kurmacadır ne de kurmaca değildir: Şiirin hiçbir şey anlatmaması, hiçbir olayı aktarmaması, ancak genel olarak bir derin düşünceyi ya da izlenimi dile getirmekle yetinmesi ölçüsünde sorun gündeme gelmez. Özel "kurmaca" terimi şiire uygulanmaz, çünkü türsel nitelikli "öykünme" (ya da "tasarım") belirginliğini korumak için her türlü kesin anlamım yitirmek zorundadır. "Küçük" olarak nitelendirmekle birlikte dünyanın tüm edebiyatlarında var olan türlere, örneğin dualara, yüreklendirmelere, atasözlerine, bilmecelere, tekerlemelere (kuşkusuz her biri farklı sorunları gündeme getirmektedir) bakıldığında sorun daha da çetrefilleşir. Bunların da "öykündüklerini" mi öne süreceğiz yoksa bunları "edebiyat" terimiyle belirtilen olgular bütününün dışına mı atacağız?

Eğer edebiyat olarak görmeye alıştığımız her şey ille de kurmaca değilse, tersine her kurmaca da mutlaka edebiyat olmak durumunda değildir. Freud'un "durum öyküleri"ni alalım: Küçük Hans'ın ya da Kurtlarla Yaşayan Adam'ın yaşamındaki tüm küçük olayların gerçek olup olmadığını sorgulamak yerinde olmazdı; bunların tümü de kurmaca konumlarını tam anlamıyla korurlar: Bu durumda söylenebilecek tek şey, bunların Freud'un savını iyi kötü desteklediklerdir. Ya da bambaşka bir örnek: kurmaca oldukları tartışma götürmeyen bütün söylenceler edebiyat olarak mı kabul edilecek?

Edebiyatta ya da sanatta öykünme kavramını ilk eleştiren kuşkusuz ben değilim. Avrupa klasisizmi boyunca bu kavramı kullanılabilir kılmak için veriminin artırılmasına çalışılmıştır. Çünkü bu kavrama, akla gelebilen bütün etkinliklerin adının verilebilmesi için ona genel bir anlam yüklenmesi yerinde olur; ama bu durumda başka şeyler için de kullanılır ve ek bir belirleme gerektirir: Öykünme, "sanatsal" olmalıdır, bu da tanımlanacak terimi tanımın içine katmak demektir. XVIII. yüzyılda bir yerlerde bir altüst oluş gerçekleşir, yepyeni başka bir tanım önerilir. Bu bakımdan, iki dönemin sınırlarını belirleyen iki metnin başlığı son derece açıklayıcıdır. 1746'da, çağın sağduyusunu özetleyen bir estetik yapıtı yayımlanır: Başrahip Batteaux'nun *Beaux-Arts réduits à un même principe*'i ("Aynı İlkeye İndirgenmiş Güzel Sanatlar"); söz konusu ilke, güzel doğaya yapılan öykünmedir. 1785'de bir başka yapıt ona yanıt verir: Karl Philipp Moritz'in *Essai de réunion de tous les beaux-arts et sciences sous la notion d'accomplissement en soi*'si ("Bütün Güzel Sanatların ve Bilimlerin Kendilerini Bütünleme Kavramı Altında Bir Araya Getirilmesi Denemesi"). Güzel sanatlar bir kez daha, bu kez "kendi içinde bütünlenme" olarak anlaşılan güzel adına bir araya gelmiştir.

Aslında, edebiyatın ikinci büyük tanımı güzel olgusunun bakış açısına yerleşecektir; "hoşa gitmek" burada "eğitmek"in üstüne çıkar. Oysa güzel kavramı, XVIII. yüzyılın sonuna doğru yapıta ilişkin araç durumuna yönelik değil de geçişsiz türden bir önerme içinde katılaşacaktır. Yararlıyla karıştırıldıktan sonra, güzel şimdi de yararcı olmayan doğası aracılığıyla tanımlanmaktadır. Moritz şöyle yazar: "Gerçek güzel, bir şeyin kendinden başka bir şeyi göstermemesine, belirtmemesine, içermemesine, kendi içinde tamamlanmış bir bütün olmasına dayanır." Oysa sanat güzel aracılığıyla tanımlanır: "Bir sanat yapıtının tek varoluş gerekçesi kendi dışında bir şey göstermek olsaydı, o zaman sanat yapıtı bir aksesuvardan farksız olurdu; oysa ki her zaman, güzel söz konusu olduğunda güzelin kendisi ana öğeyi oluşturur." Resim herhangi bir yararcı işlev

değil, kendi başına algılanan görüntülerden oluşur; müzik, değerleri kendi içlerinde olan seslerdir. Öyleyse edebiyat da, değeri kendi içinde olan araç durumu dışındaki dildir ya da Novalis'in söylediği gibi "anlatım için anlatımdır". *Théories du symbole*'de ("Simgenin Kuramı") kitabımın merkezini oluşturan bu altüst oluşun daha ayrıntılı bir sunuşu yer almaktadır.

Bu konum Alman romantiklerce savunulacaktır, onlar da bunu sembolistlere aktaracaklardır; Avrupa'daki sembolistler ve post-sembolist hareketlere hep bu konum egemen olacaktır. Üstelik bu konum bir "edebiyat bilimi" yaratmak için ilk modern girişimlerin çıkış noktası olacaktır. İster Rus Biçimciliği isterse Amerikan *Yeni Eleştiri*'si içinde yer alınsın, her durumda aynı önvarsayımdan yola çıkılır. Edebiyat işlevi, "ileti"nin kendisine odaklanan işlevdir. Dile getirişte farklılıklar yaşansa da bugün bu anlayış egemendir.

Doğrusunu söylemek gerekirse, edebiyata ilişkin böyle bir tanım yapısal olarak nitelendirilemez; bize şiirin nasıl şiir niteliği edindiği değil, ne yapması gerektiği söylenir. Ancak, işlevsel hedef çok erken bir biçimde yapısal bir bakış açısınca bütünlenmiştir: Yapıtın bir yönü bize bunu kendi içinde algılatmayı öteki tüm görünümlerden daha fazla başarır; bu, onun *dizgeli* doğasıdır. Diderot güzeli dizge aracılığıyla açıklıyordu; ardından, "güzel" teriminin yerine "biçim" getirilecek, o da yerini "yapı"ya bırakacaktır. Edebiyata ilişkin biçimsel incelemeler, edebiyat dizgesinin, yapıtın dizgesinin incelenmesi niteliğini kazanacaktır (ve modern şiir de bu yolla temellendirilir). Demek ki edebiyat dizgeli bir dildir; bu yolla dikkati kendi üzerine çeker ve bu yolla "özanlatımlı" olur; işte ikinci yapısal tanım.

Bu varsayımı da inceleyelim. Edebiyat dili dizgeli tek dil midir? Bu kez yanıt duraksamaksızın hayırdır. Titiz bir düzenlenim ve hatta özdeş düzeneklerin (uyak, çokanlamlılık, vd.) kullanımı, yaygın olarak edebiyatla -reklam söylemi böyledir- karşılaştırılan söylemlerde gözlemlenmektedir; ama ilkece, edebiyattan en uzak olanlarda da gözlemlenir. Hukuk ya da siyaset söyleminin düzenli olmadığı, katı

kurallara uymadığı söylenebilir mi? Rönesans'a değin ve özellikle Yunan ve Latin antik çağında, Poetikanın yanında Sözbilimin de (hatta Poetikanın ancak Sözbilimin ardından geldiğini belirtmek gerekir) yer alması bir rastlantı değildir; Sözbilimin görevi edebiyat söylemi dışındaki söylem yasalarını bir kurallar bütünü içinde toplamaktı. Daha da ileri gidilebilir ve tam olarak "yapıtın dizgesi" gibi bir kavramın doğruluğu sorgulanabilir; çünkü böyle bir "dizge" her zaman kolayca ortaya konabilir. Dil, ancak sınırlı sayıda sesbirim ve daha az olan ayırıcı özellik içerir; her dizinin dilbilgisel ulamı çok fazla sayıda değildir: Yineleme, güç oluşu bir yana kaçınılmazdır. Saussure'ün Latin şiiri üstüne bir varsayım ortaya attığı bilinmektedir; bu varsayıma göre şairler, şiirin dokusuna bir özel isim, alıcının ya da şiirin portresini çizdiği kişinin ismini katıyorlardı. Varsayımı kanıt eksikliğinden değil, ama daha çok bu kanıtların çok fazla olması nedeniyle bir çıkmaza girer: Makul uzunlukta bir şiir içinden herhangi bir isim bulunup çıkarılabilir. Ayrıca neden yalnızca şiire takılıp kalınmalı: "En anlamsız sözcükleri söylemek için kaleme sarılan tüm Romalılar için bu alışkanlık doğalarının bir parçasıydı." Yalnızca Romalılar'ın mı? Saussure, XIX. yüzyılda, işi Eton Üniversitesi öğrencilerinin Latince alıştırma metninde bu okulun adını bulmaya değin vardırır; Saussure için üzücü ama bu metnin yazarı Cambridge'deki King's College'ın bir *uzman*'ıydı ve metin Eton için ancak yüz yıl sonra uyarlanmıştı!

Her yerde bu denli kolaylıkla bulunup ortaya çıkarıldığına göre dizge hiçbir yerdedir. Şimdi ek bir sınama düşünelim: Her edebiyat metni bizim "özanlatımlı", "geçişsiz", "geçirimsiz" olarak nitelendirebileceğimiz derecede dizgeli midir? Bu savın anlamı, Moritz'in demiş olabileceği gibi kendi içinde gerçekleşen bir nesne olan şiire uygulandığında daha iyi anlaşılır; peki ya roman? Onun saymacalıktan -dolayısıyla dizgeden- uzak "yaşam kesiti"nden başka bir şey olmadığı düşüncesini aklıma bile getiremiyorum; ama bu dizge roman dilini "geçirimsiz" kılmaz. Tam tersine, roman (en azından klasik Avrupa romanında) nesneleri, olayları, eylemleri, kişileri sun-

maya yarar. Romanın amacının dilde değil de roman düzeneği içinde yer aldığı, "geçirimsiz" olanın bu durumda tasarımlanan dünya olduğu mu söylenecek? Ama böyle bir geçirimsizlik (geçişsizlik, ototelizm*) anlayışı herhangi gündelik söyleşiye de uygulanır.

II

Çağımızda, edebiyatın iki tanımını birleştirmek için birçok girişimde bulunuldu. Ama aralarından hiçbiri tek başına ele alınamayacağı, gerçekten doyurucu olmadığı için, bunların yalnızca uç uca birbirine eklenmesi bizi pek fazla ileri götürmez; zayıflıklarını gidermek için bu ikisinin birbirine daha da az karışarak eklenmesi yerine birbirlerine *eklemlenmiş* olmaları gerekir. Ne yazık ki genelde bu gerçekleşmez.

René Wellek, Wellek ve Warren'ın çok bilinen yapıtı olan *Théorie littéraire*'in ("Edebiyat Kuramı") bir bölümünde "edebiyatın doğasını" inceler. Öncelikle "sorunu çözmenin en basit yolunun, edebiyatın dile ilişkin özel kullanımını belirginleştirmek" olduğuna dikkat çeker ve üç temel kullanım belirler: edebi, gündelik ve bilimsel. Sonra, edebiyat kullanımını sırasıyla öteki ikisiyle karşıtlaştırır. Bilime karşılık olarak, edebiyat "yananlamsaldır", bir başka deyişle çağrışım ve anlam belirsizliği açısından zengindir; saydam değildir (buna karşın bilimsel kullanım içinde gösterge "saydamdır, başka bir anlatımla dikkati kendi üzerine çekmeksizin, bir karışıklığa yol açmadan bizi göndergesine yönlendirir"); çokişlevlidir: Yalnızca göndergesel değil aynı zamanda anlatımsal ve edimseldir. Gündelik kullanımın tersine, edebiyat kullanımı dizgelidir ("edebi dil, gündelik dilin kaynaklarını örgütler ve bir araya toplar") ve kendi dışında geçerlik taşıması bakımından özanlatımlıdır.

Buraya değin, edebiyata ilişkin ikinci tanımın savunucusu Wellek'e inanabiliriz. Herhangi bir işlevin (göndergesel, anlatımsal, edimsel) vurgulanması bizi, metnin kendi bakımından değer taşıdığı

* Sanat yapıtları söz konusu olduğunda : "Amacını kendi içinde taşıyan." (ç.n.)

(estetik işlev olarak adlandırılan şey budur; daha otuzlu yıllarda Jakobson ve Mukarovski bu savı ortaya atmıştı) edebiyatın dışına atar. Bu işlevsel hedeflerin yapısal sonuçları şunlardır: dizgeye yönelim ve göstergenin tüm simgesel kaynaklarının değerlendirilmesi.

Bu arada, gündelik kullanım ve edebi kullanım arasındaki karşıtlığı görünüşte sürdüren bir başka ayrım belirir. Wellek "edebiyatın doğası en açık biçimde göndergesel düzlemde ortaya çıkar" der, çünkü en "'edebi' yapıtlarda bir kurmacaya, bir düş dünyasına gönderme yapılır. Bir romanın, bir şiirin ya da bir tiyatro oyununun savları sözcüğün düz anlamında gerçek değildir; bunlar mantıksal önermeler değildir." Ve burada, diye sonuçlandırır, "edebiyatın ayırıcı özelliği": "İşlevselliğidir".

Bir başka deyişle, farkına varmaksızın edebiyatın ikinci tanımından birinci tanımına geçmiş oluyoruz. Edebiyat kullanımı dizgeli (dolayısıyla ototelik) olma özelliğine göre değil, kurmacasına, ne doğru ne de yanlış olan önermelerine göre tanımlanır. Bu, birinin, ötekinin eşiti olduğu anlamına mı gelir? Ama böyle bir sav, en azından (kanıtlamadan söz etmeden) formül olarak oluşturulmayı hak eder. Wellek tüm bu terimlerin (dizgeli örgütlenim, göstergenin bilincine varılması *ve* kurmaca) sanat yapıtını nitelendirmek için gerekli olduğunu söylediğinde bu bizi daha ileri götürmez; kendimize sorduğumuz soru tam olarak şudur: Bu terimleri bir araya getiren bağıntılar nelerdir?

Northorp Frye, *Anatomie de la critique*'in ("Eleştirinin Anatomisi") "Sözcüğü Sözcüğüne ve Betimsel Evreler: Motif Olarak ve Gösterge Olarak Simge" bölümünde aynı ilkeye dikkat çeker. O da işe dilin edebiyat ve edebiyat dışı (dolayısıyla Wellek'in "bilimsel" ve "gündelik"ini birleştiren) kullanımları arasında bir ayrım yaparak başlar. Bunun altında yatan karşıtlık dış (göstergelerin ne olmadıklarına doğru) ve iç (göstergelerin kendilerine, öteki göstergelere doğru) yönelim arasındadır. Merkezcil ve merkezkaç arasındaki betimleyici ve gerçek anlamlı tümceler, simge-göstergeler, motif-göstergeler arasındaki karşıtlıklar ilk ayrımda düzenlenmiştir. Edebiyat kullanımına niteliğini iç yönelim kazandırır. Yeri gelmişken Frye'ın

aynen Wellek gibi edebiyatta bu yönelimin ayrıcalıklı varlığını hiçbir zaman vurgulamadığını, yalnızca egemen konumunun altını çizdiğini belirtelim.

Burada da edebiyata getirdiğimiz ikinci tanımın farklı bir türüyle karşılaşıyoruz ve bir kez daha farkında olmaksızın birinci tanıma kayıyoruz. Frye şöyle yazar: "Tüm edebiyat dili yapılarında anlamın belirleyici kesin yönelimi içtedir. Edebiyatta, dış anlam dayatmaları ikincildir, çünkü edebiyat yapıtları betimlemeyi ya da savlamayı amaçlamazlar, dolayısıyla ne doğru ne de yanlıştırlar... Edebiyatta, gerçeklik ya da doğruluk sorunları, doğrulanmasını kendi içinde bulan temel amaca göre ikincildir ve simgelerin düzanlam değeri, birbirlerine bağlı konuların yapısı olarak kendi önemlerinin altında kalır." Bu son tümcede, saydam olmayışla karşıtlık kuran şey, artık saydamlık değil, kurmaca olmamaktır (doğru-yanlış dizgesinin bir parçası olmak).

Bu geçişe olanak sağlayan geçit, "iç" sözcüğüdür. Birincisinde "saydam olmayan"ın eşanlamlısı ve ikincisinde de "kurmaca olan"ın eşanlamlısı olmak üzere iki karşıtlık içinde kendini gösterir. Hem göstergelerin kendilerinin vurgulanması hem de bunların çağrıştırdığı gerçeğin kurmaca olması bakımından dilin edebiyat amaçlı kullanımı "içsel"dir. Ama belki de yalın bir çokanlamlılığın (ve dolayısıyla temel bir karışıklığın) ötesinde "iç" sözcüğünün iki anlamı arasında karşılıklı bir içerme vardır: Belki her "kurmaca", "saydam olmayan"dır ve her "saydam olmayan" da kurmacadır? Bir sonraki sayfada eğer bir tarih kitabı bakışımlılık ilkesine (dizgeye ve dolayısıyla ototelizme) uyuyorsa bu yolla kurmacadan yola çıkarak edebiyatın alanına gireceğini öne süren Frye'ın esinlediği şey budur. Bu ikili içermenin ne dereceye değin gerçek olacağını görmeyi deneyelim; belki de bu, edebiyata ilişkin iki tanımımızın niteliği konusunda bizi aydınlatır.

Tarih kitabının bakışımlılık ilkesine uyduğunu (ve dolayısıyla, ikinci tanımımız uyarınca edebiyata bağlandığını) varsayalım; bu yolla kurmaca (ve ilk tanımımıza göre edebiyat) niteliği edinecek midir? Hayır. Belki de bakışımlılıkları kurtarmak için gerçeği sap-

tırmaya hazır kötü bir tarih kitabı olacaktır; ama bir yanda "doğru-yanlış" öte yanda "kurmaca" arasında değil, "doğru" ve "yanlış" arasındaki geçiş tamamlanmıştır. Aynı biçimde, bir siyasal söylem son derece dizgeli olabilir; bu, onun kurmaca olduğu anlamına gelmez. Gerçek bir yolculuk öyküsüyle düşsel bir yolculuk öyküsü arasında (biri kurmaca, öteki değilken) metnin "dizgeseliği" bakımından köklü bir farklılık var mıdır? Dizgenin hedefi, iç örgütlenmeye yönlendirilen dikkat, metnin kurmaca olmasını içermez. İçermenin güzergâhlarından birisi bir türlü kat edilemez.

Öteki güzergâhın durumu nedir? Kurmaca, yapı hedefini zorunlu olarak mı gündeme getirir? Her şey, bu terime yüklediğimiz anlama bağlıdır. Eğer bu anlamı, Frye'ın kimi gözlemlerinin varsaymamıza yol açtığı gibi kısıtlı biçimde yineleme, süreklilik içinde aynı kesitlerin yinelenmesinin ortaya çıkışı biçiminde alırsak, bu özellikten yoksun kurmaca metinlerin var olduğu kesindir: Öykü bir tek ardışıklık ve nedensellik mantığına göre yönetilebilir (böylesi örnekler ender olsa bile). Eğer bunu geniş anlamda "herhangi bir düzenlemenin varlığı" biçiminde algılarsak, bu durumda bütün kurmaca metinler bu "iç düzenlenim"e sahiptir; ama böyle olmayan bir metin bulmak da güçtür. Demek ki ikinci öğe katı değildir ve "iç" sözcüğünün her iki anlamının gerçekte tek bir anlam oluşturduğunu varsaymak hakkına sahip değiliz. Bir kez daha, her iki karşıtlık (ve iki tanım da) birbirlerine eklemlenmeden iç içe geçirilmiştir.

Elimizdeki tek şey, her iki tanımın, tüm yapıtların değil de birçoğunun olağan biçimde edebiyat nitelemesi kapsamına alınmasına ve karşılıklı içerme değil, karşılıklı benzerlik bağıntısı içinde bulunduklarının anlaşılmasına olanak tanımasıdır. Bu durumda edebiyat kavramının yaklaşık bir açıklamasının sınırları içinde kalıyoruz.

III

Belki de araştırmamın başarısızlığı, kendime yönelttiğim sorunun doğasıyla açıklanabilir. Kendime durmadan şunu sordum: Edebiyatı, edebiyat olmayandan ne ayırır? Dilin edebiyat içi ve edebiyat

dışı kullanımını ne ayırt eder? Sonuçta, edebiyat kavramı üzerine kendimi sorgulayarak, tutarlı bir başka kavramın "edebiyat-olmayan" kavramının varlığını kesinmiş gibi kabul ediyordum. Daha baştan bunu sorgulayarak işe başlamak gerekmez miydi?

İster betimleyici yazıdan (Frye), sıradan kullanımdan (Wellek), pratik ya da normal olan gündelik dilden söz edelim, sorgulandığı an en sorunlulardan biri olarak ortaya çıkan bir birim belirleriz her zaman. Olağan konuşma denli latifeyi, yönetimin ve hukukun kalıplaşmış dili denli gazetecilik ve siyaset dilini, bilimsel yazılar denli felsefe yapıtlarını ve dinsel yapıtları kapsayan "edebiyat olmayan"ın bu alanın tek kavramı olmadığı ortadadır. Kaç tür söylem olduğunu tam olarak bilmiyoruz, ama birden fazla olduğu konusunda kolayca görüş birliğine varacağız.

Burada, edebiyata oranla daha türsel bir kavramı, söylem kavramını işe katmak gerekir. Bu, (dilin) işlevsel "kullanma" kavramının yapısal eşidir. Neden gereklidir? Çünkü dil, sözcük dağarcığı ve dilbilgisi kurallarından yola çıkarak tümceler üretir. Oysa tümceler söylemsel işleyişin çıkış noktasından başka bir şey değildir: Bu tümceler kendi aralarında düzenlenecek ve belli bir toplumsal-kültürel bağlam içinde sözceye aktarılacaktır; böylece, dil de sözceye dönüşecektir. Üstelik söylem, işlevleri içinde olduğu kadar biçimleri içinde de tekil değil çoğuldur: Resmi bir tutanak yerine kişisel bir mektubun gönderilemeyeceğini ve bunların aynı biçimde kaleme alınamayacağını herkes bilir. Dilin içinde özgür seçimden kaynaklanan herhangi bir dilsel özellik, söylem içinde zorunlu olma niteliğini edinebilir; söylemin olası tüm kodlamaları arasından bir toplumun gerçekleştirebileceği seçim, onun *türler dizgesi* olarak adlandırılacak kavramını belirler.

Gerçekten de edebiyat, türleri toplumun uzlaşmaya dayandırdığı böyle bir seçimden başka bir şey değildir. Örneğin sone, ölçü ve uyak üzerine ek kısıtlamalarla nitelendirilen bir söylem türüdür. Ama bu tür kavramını yalnızca edebiyatla sınırlandırmanın hiçbir mantığı yoktur: Edebiyatın dışında durum farklı değildir. Bilimsel söylem, ilkece fiillerin birinci ve ikinci kişilerine gönderimi ve şim-

diki zaman dışında zaman kullanımını dışlar. Nükteli sözcükler, öteki söylemlerde var olmayan anlambilimsel kurallar içerirken bunların söylem düzleminde kodlanmamış metrik yapıları özel sözcelem sırasında saptanmış olacaktır. Kimi söylem kurallarının, bir dil kuralına ters düşmesi gibi çelişkili bir yanı vardır; örneğin, Samuel Levin ve Jean Cohen'in göstermiş oldukları gibi kimi dilbilgisi ve anlambilim kuralları modern şiir içinde ortadan kaldırılmıştır. Ama bir söylemin oluşturulmasına ilişkin bakış açısı içinde, her zaman az değil daha fazla kural vardır; bunun kanıtı, böylesi "sapkın" edebiyat sözceleri içinde aykırı dil kuralını kolaylıkla yeniden üretebilmemizde bulunuyor: Yok edilmemiş, daha çok yerini yeni bir kurala bırakmıştır. Görüldüğü gibi söylem türleri, dilsel gereçten olduğu denli toplumun tarihsel bakımdan sınırlandırılmış ideolojisinden kaynaklanır.

Söylem(ler)in varlığını kabul ettiğimizde edebiyatın özgül olup olmadığına yönelik sorumuzun yeniden biçimlendirilmesi gerekir: Yalnızca edebiyatın (sezgisel olarak belirlenen) tüm bileşenlerine özgü olan kurallar var mıdır? Ama bu biçimde sorulduğunda, bana öyle geliyor ki bu sorunun yanıtı ancak olumsuz olabilir. "Edebiyat" özelliklerinin edebiyat dışında da bulunduğunu gösteren birçok metnin (sözcük oyunlarından gazete röportajına ya da yolculuk öyküsüne, oradan da felsefe düşüncesine) varlığına tanıklık eden birçok metni daha önce anımsatmıştım; ayrıca tüm "edebiyat" ürünlerinin (dil kullanımı olmadıkça) ortak paydasını bulmanın olanaksızlığına da daha önce değindim.

Artık "edebiyat"a değil de alt bölümlerine yöneldiğimizde durum baştan aşağı değişir. Kimi söylem türlerini belirlemede hiçbir güçlükle karşılaşmayız (zaman zaman betimlemeli ve buyurucu türleri birbirlerine karıştırdıkları bir gerçek olsa da *Poetikalar*'da başından beri bu yapılmaktadır), başka yerlerde dile aktarma daha güçtür; ama "söylem yetimiz" bize her zaman böylesi kuralların varlığını anımsatır. Edebiyatın ilk tanımının özellikle anlatı düzyazısına uygulanabildiğini gördük; buna karşın ikincisi şiire uyuyordu; birbirlerinden bu denli bağımsız iki tanımın kökenini birbirlerinden bu

denli farklı iki "tür"ün varlığı içinde aramak belki de yersiz değildir; çünkü ele alınan "edebiyat" her iki durumda aynı değildir. İlk tanım öyküden yola çıkar (Aristoteles, şiire değil de destan ve tragedya ya ilgi duyar), ikincisi şiirden yola çıkar (sözgelimi, Jakobson'un şiir çözümlemeleri): Böylece, her seferinde edebiyatın bütününü ele aldığımızı sanarak iki edebiyat türünün niteliklerini belirlemiş olduk.

Tümüyle benzer bir biçimde, genelde "edebi olmayan" olarak nitelendirilen söylem kuralları da belirlenebilir. Burada şu varsayımı önereceğim: Yapısalcı bakış açısı seçildiğinde, edebiyat olarak nitelendirmeye alıştığımız her söylem türünün, kendisine yakın öteki "edebiyat" söyleminden daha yakın edebiyat dışı "akrabalar"ı vardır. Örneğin; herhangi bir lirik şiir ve duanın uyduğu ortak kurallar sayıca, aynı şiirin *Savaş ve Barış* türü tarihsel romanlarla uyduğu ortak kurallardan fazladır. Böylece edebiyat ve edebiyat olmayan arasındaki karşıtlık, yerini söylem tiplendirmesine bırakır. Şimdi tasarladığım biçimiyle "edebiyat kavramı", klasiklerin sonuncusu romantiklerin ilkinde var olan kavramla birleşir. *De l'art de l'écrire*'de ("Yazma Sanatı Üstüne") Condillac şöyle yazıyordu: "İncelemeye değer dillerin sayısı çoğaldıkça, şiirden ne anlaşıldığını söylemek de güçleşir, çünkü her halk bu konuda kendi düşüncesini oluşturur. (...) Şiirde ve her şiir türünde doğal olan, tanımlanamayacak denli değişken bir nitelik sunan, bir uzlaşma doğallığıdır [!] (...) Şiir biçeminin özünü bulma çabası boşunadır: Öyle bir şey yoktur." *Athernaeum*'un Parçaları'nda Friedrich Schlegel de şöyle yazar: "Şiire ilişkin bir tanım ancak şiirin ne olması gerektiğini belirler, eskiden ya da şimdi gerçek anlamda ne olduğunu değil; yoksa en kısa biçimde dile getirilirdi: Herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde şiir diye adlandırılmış her şey şiirdir."

Bu sürecin sonucu olumsuz bir görüntü sunabilir: yapısal "edebiyat" kavramının geçerliliğini yadsımaktan, türdeş bir "edebiyat söylemi" kavramının varlığına karşı çıkmaktan oluşan bir görüntü. İşlevsel kavramı geçerli olsun ya da olmasın, yapı kavramı böyle değildir. Ama sonuç ancak görünürde olumsuzdur, çünkü tek edebiyatın yerine, şimdi dikkatimizi benzeri bakımdan çeken çok sa-

yıda söylem türü ortaya çıkar. Her ne denli bilgi nesnemizin seçimi salt ideolojik gerekçelere dayanmıyorsa da (buna açıklık getirmek gerekiyordu), çalıştığımız yer "Edebiyat Bölümü" (Fransız, İngiliz veya Rus) adını taşısa da artık yalnızca edebiyat alt türleriyle uğraşmaya hakkımız yoktur. Frye'ı bu kez bir çekince getirmeksizin alıntılamak gerekirse: "Edebiyat evrenimiz dilsel bir evren içinde gelişti" (*Anatomie de la critique* ["Eleştirinin Anatomisi"]) ya da, daha uzun bir alıntı: "Her edebiyat hocası, edebiyat deneyiminin, dil buzdağının ancak görünen ucu olduğunu anlamalıdır: Bunun altında reklamın, toplumsal önvarsayımların ve gündelik konuşmanın harekete geçirdiği sözbilimsel tepkilerin bilinçaltı alanı bulunur; bu tepkiler, bu biçimiyle filmlerde, televizyonda ya da çizgi romanda olduğu gibi en halk düzeyine yakın olsa bile edebiyata ulaşamazlar. Oysa edebiyat hocası, alt edebiyatların hemen hemen tümü dahil olmak üzere öğrencinin dil deneyimiyle uğraşmak zorunda kalacaktır" (*The Secular Scripture*) ("Seküler Yazı").

İçinde poetikanın yerini söylem kuramına ve türlerinin incelemesine bırakacağı, şimdilik anlambilimciler ve edebiyat eleştirmenleri, dil felsefecileri ve ruhbilimcilerin aralarında acımasızca paylaştığı, henüz keşfedilmemiş bir inceleme alanı kendisini tanınır kılmak için şiddetli bir mücadele veriyor. Kitabın sonraki bölümleri bu alanın bakış açısıyla kaleme alındı.

2

Türlerin Kökeni

I

Türlerle uğraşmada ayak diremek, günümüzde çağdışı değilse de işe yaramaz bir boş zaman etkinliği gibi görülebilir. Klasikler zamanında baladların, odların ve sonelerin, tragedyaların ve güldürülerin var olduğunu herkes bilir; peki bugün? Bize göre artık tam bir tür niteliği taşımayan XIX. yüzyıl türleri şiir ve roman en azından "geçerli" edebiyat içinde çözülme izlenimi uyandırır. Maurice Blanchot'nun modern bir yazar olan Hermann Broch'la ilgili söyledikleri bu çözülmenin varlığını kanıtlar: "Çağımızın birçok yazarı gibi türler arasındaki ayrımı artık dikkate almayan ve sınırları kırmak isteyen edebiyatın buyurgan baskısından kaçamamıştır."

Türlerin ayrımına artık dikkat etmemek bir yazar için gerçek bir modernlik göstergesi bile olabilir. Dönüşümlerinin XIX. yüzyıl başı romantik bunalıma değin götürülebildiği (Alman romantiklerinin bizzat türsel dizge kurucularının önde gelenleri arasında yer almalarına karşın) bu düşünce, Maurice Blanchot'nun kişiliğinde en parlak sözcülerinden birisini buldu. Blanchot, herkesten çok daha etkili bir biçimde başkalarının düşünmeye cesaret edemediği ya da dile getiremediği şeyi söyler: Bugün artık özel ve tekil yapıtla en son tür olarak kabul edilen edebiyatın bütünü arasında hiçbir aracı bulunmamaktadır; böyle bir aracı yoktur, çünkü modern edebiyatın evrimi, tam olarak her yapıta edebiyatın varlığı üstüne bir sorgulama

niteliği kazandırmaya dayanır. Şu anlamlı satırları yeniden okuyalım: "Olduğu biçimiyle, türlerden uzak haliyle, boyun eğmediği gibi yerini ve biçimini belirleme gücünü de kabul etmediği gazete sütunlarının, düzyazının, şiirin, romanın, tanıklık yazılarının dışında kalan kitap tek başına önemlidir. Bir kitap artık bir türün parçası değildir; her kitap, sanki edebiyat daha baştan, yazılmış olan şeylere kitap gerçekliğini kazandıran gizleri ve formülleri genellikleri elinde bulunduruyormuş gibi yalnızca edebiyata bağlanır. Dolayısıyla her şey türler yok olduğundan sanki edebiyat tek başına yaydığı gizemli ışık içinde yalnızca kendisi parlıyormuşçasına ve her edebi yaratım da bu ışığı çoğaltarak kendisine geri gönderiyormuşçasına, dolayısıyla sanki edebiyatın bir "özü" varmış gibi olup biter" (*Le Livre à venir*, 1959) ("Gelecekteki Kitap"). Ve yine: "Biçimlerin, türlerin gerçek anlamının olmaması, sözgelimi *Finnegan's Wake*'in düzyazı olup olmadığının ve roman adı verilebilecek bir sanata bağlanıp bağlanmadığının sorgulanması olgusu, sınırları ve ayrımları yok ederek özü içinde kendini var etmeye çalışan edebiyatın derin çabasını gösterir" (*l'Espace littéraire*, 1955) ("Yazınsal Uzam").

Blanchot'nun tümceleri kendi içlerinde gerçekmiş izlenimi uyandırmaktadır. Bu uslamlamada bir nokta düşündürücüdür: Bizim *şimdi*'mize verilen ayrıcalık. Tarihin her yorumunun, aynen uzamın yorumunun *burası*'dan ve ötekinin yorumunun *ben*'den yola çıkılarak yapılması gibi şimdiki zamandan yola çıkılarak yapıldığı bilinmektedir. Bununla birlikte, ben-şimdi-burası takımının sıra dışı bir yere yerleştirilmesi gibi -tüm tarihin vardığı nokta- benmerkezcil yanılsamanın (kısaca, Paulhan'ın "kâşifin yanılsaması" adını verdiği şeyi tamamlayan ek aldatmaca) burada bir anlam taşıyıp taşımadığı sorusu sorulabilir.

Kaldı ki, Blanchot'nun, türlerin yok oluşunu öne sürdüğü bu yazıları da okunduğunda, yapıtta türsel ayrımlarla benzerliklerinin yadsınmasının güç olduğu kategorilerin varlığı görülür. Sözgelimi *Livre à venir*'in ("Gelecekteki Kitap") bir bölümü bir günceye, bir başkası kehanet sözüne ayrılmıştır. Türlerin ayrımından artık sıkıntı çekmeyen aynı Broch'tan söz ederken, Blanchot bize onun "her

türlü anlatım biçimine -anlatı, lirik ve söylemsel- yöneldiğini" söyler. Daha da önemlisi, tüm kitabı belki tür olarak değil ama iki temel biçim olarak, öykü ve roman arasındaki ayrıma ayrılmıştır; öykü kendi kökenini inatçı bir biçimde ararken roman bunu siler ve gizler. Demek ki kaybolan tür"ler" değil, geçmişin türleridir ve yerlerini başka türlere bırakmışlardır. Artık şiirden ya da düzyazıdan, tanıklık ve kurmacadan değil, roman ve öyküden, anlatıdan ve söylevden, diyalog ve günceden söz edilir.

Yapıtın türüne "itaat etmemesi" bu yapıtı yok etmez; tersinin bile söz konusu olduğunu söyleme eğilimine kapılırız. Bunun da iki gerekçesi vardır. Önce, çiğnenebilmesi için yasanın var olması gerekir -daha sonradan çiğnenmek üzere. Daha ileri gidilebilir: Kural, ancak çiğnenmeleri aracılığıyla görünür olabilir -yaşayabilir. Kaldı ki Blanchot da bizzat şöyle yazar: "Joyce, roman biçimini saçmalaştırarak bozuyorsa, aynı zamanda bu biçimin de yalnızca bu bozucu değişimlerle yaşayabileceğini hissettirir. Roman biçimi yasasız, biçimsiz, ilkesiz yapıtlar değil, ancak yasayı biçimlendiren ve aynı zamanda bu yasayı ortadan kaldıran kendi istisnalarını üreterek gelişebilirdi. [...] Her seferinde bir sınıra varılan bu sıra dışı yapıtlar içinde, aynı zamanda küstah ve zorunlu sapmayı oluşturan bu "yasa"yı ancak istisna açığa çıkarabilir. Dolayısıyla her şey sanki roman edebiyatında ve belki de tüm edebiyatta kuralı ancak bunu yıkan istisna aracılığıyla kabul edebilirmişiz gibi gelişmektedir: kuralı ya da belli bir yapıtın belirsiz doğrulaması olan merkezi, daha baştan yıkıcı olan belirtiyi, anlık ve kısa sürede olumsuzlaşan varlığı" (*le Livre à venir*) ("Gelecekteki Kitap").

Ama dahası da var. Yapıt istisna olmak için ister istemez bir kuralın varlığını kabul etmekle kalmaz; aynı zamanda sıra dışı konumu içinde belli belirsiz tanınan bu yapıt, kendi sırası geldiğinde kitapevlerinde kazandığı başarı ve eleştirmenlerin çabası aracılığıyla bir kurala dönüşür. Düzyazı şiirler, Aloysius Bertrand ve Baudelaire zamanında bir istisna gibi gözükebilirdi; ama bugün uyaklı, aleksandren kalıbında şiir yazmaya -yeni bir yasayı çiğnemek için yapılmıyorsa- kim cesaret edebilir? Joyce'un sıra dışı sözcük oyunları

belli bir modern edebiyatın kuralı olmadı mı? Ne denli "yeni" olursa olsun roman, yazılan yapıtlar üzerine baskı yapmayı sürdürmez mi?

Alman romantikleri ve özellikle Friedrich Schlegel'e gelince, onların yazılarında Croche'nin kimi savlarının ("her şiir, kendi başına bir türdür") ters yönünde işleyen ve şiirle türleri arasında bir denklem oluşturan tümceler bulunur. Şiirin öteki sanatlarla ortak yönü, alıcı üzerinde temsili, anlatımı ve eylemidir. Şiirin gündelik söylem ya da bilimsel söylemle ortak noktası dili kullanmasıdır. Türler ancak dilin parçası olabilir. "Şiir türlerinin kuramı, şiire özgü sanat doktrini olabilirdi". "Şiirin türleri, tam olarak şiirin kendisidir" (*Entretien sur la poésie* ["Şiir Üzerine Söyleşi"]) Şiir, türdür, şiir-bilimse türler kuramıdır.

Türler üstüne bir incelemenin geçerliliğini savunurken bu arada başlıkta örtülü biçimde yer verilen soruya, türlerin kökeni sorusuna da bir yanıt getirilir. Türler nereden kaynaklanır? Doğrudan başka türlerden. Yeni bir tür her zaman bir ya da birkaç eski türün dönüşümüdür, tersine döndürme, yer değiştirme, birleştirme yoluyla. Günümüzün bir "metin"i (bu sözcük de çelişkili anlamları arasında bir türü belirtir) "şiir"e olduğu denli XIX. yüzyıl "roman"ına da borçludur; aynen "acıklı güldürü"nün, bir önceki yüzyılın güldürüsü ve tragedyasını bir araya getirmesi gibi. Tür içermeyen bir edebiyat hiçbir zaman olmadı, bu aralıksız dönüşen bir dizgedir ve kökenler sorunu, tarihsel bakımdan türler alanının dışına çıkmaz: Tarihte, türlerin "önce"si yoktur. Benzeri bir durumda Saussure şöyle söylemiyor muydu: "Dilin kökeni sorusu, dönüşümlerinin sorunundan başka bir şey değildir." Humboldt da: "Bir dile, bu dilin oluşturucu öğelerinin önceki durumlarını bilmediğimiz için *köken* dili adını veririz" demişti.

Ortaya atmak istediğim köken sorusu, bununla birlikte tarihsel değil, dizgeli nitelik taşır; her ikisinin de aynı derecede geçerli, aynı derecede gerekli olduğunu düşünüyorum. Bu noktada sorulması gereken soru 'Zaman içinde türlerin öncesinde ne vardı?' sorusu değil, 'Herhangi bir anda bir türün doğuşunu ne yönetir?' sorusu olmalıdır. Daha kesin söylemek gerekirse, dilde (burada söylem türleri söz ko-

nusu olduğuna göre) türlerin habercisi olmakla birlikte tür niteliği kazanmamış biçimler var mıdır? Eğer varsa bunlar arasındaki geçiş nasıl olmaktadır? Ama bu sorulara yanıt verebilmek için önce şunu sormak gerekir: Bir tür gerçekten nedir?

II

İlk bakışta, yanıt kendiliğinden ortaya çıkıyor gibi görünebilir: Türler, metin sınıflarıdır. Ama böyle bir tanım, bu alanda etkin terimlerin çoğulluğunun gerisinde yatan totoloji niteliğini gizleyemez: Türler sınıflardır, edebi olan metne ilişkin olandır. İsimleri çoğaltmak yerine bu kavramların içeriğini sorgulamak gerekirdi.

Öncelikle de metnin ya da bunun eşanlamlısını önermek gerekirse söylemin içeriğini sorgulamak gerekir. Bunların tümceler dizilişi olduğu söylenecektir. İlk yanlış anlama işte burada başlar.

Her türlü bilgi etkinliğinin temel bir gerçeği genellikle unutulur: Araştırmacı seçtiği bakış açısıyla konusunu yeniden tanımlar ve parçalara ayırır. Böylece dil konusunda: Dilbilimcinin bakış açısı, dil gereci içinde kendisine özgü bir konu belirler, bakış açısı değiştirildiğinde gereç aynı kalsa da kendisi aynı kalmayacak bir konudur bu.

Tümce bir dil ve dilbilimci kendiliğidir. Tümce olası sözcüklerin bir araya gelmesidir, somut bir sözcelem değildir. Aynı tümce farklı koşullar altında dile getirilebilir; dilbilimciye göre, koşullardaki bu farklılık nedeniyle anlam değiştirse bile kimliğini değiştirmeyecektir.

Bir söylem tümcelerden değil, sözcelenmiş tümcelerden ya da kısaca sözcelerden oluşur. Oysa sözcenin yorumu bir yanda sözcelenmiş tümceden, öte yandan sözcelemin kendisiyle belirlenir. Bu sözcelem, sözceleyen bir özneden, kendisine seslenilen bir dinleyiciden, bir zaman ve bir yerden, önünden gelen ve onu izleyen bir söylemden; kısacası bir sözcelem bağlamından oluşur. Yine başka bir biçimde söylemek gerekirse, bir söylem her zaman ister istemez bir söz edimidir.

Şimdi de "metinler sınıfı" deyişinin öteki öğesine dönelim: *sınıf*. Bu öğe ancak basitliği nedeniyle sorun yaratır: İki metnin ortak bir biçimde paylaştığı özelliklerle her zaman karşılaşılabilir ve dolayısıyla bu metinler bir sınıf içinde bir araya getirilebilir. Böyle bir birleşmenin sonucuna "tür" adını vermenin bir yararı var mıdır? Sözcüğün yaygın kullanımı konusunda görüş birliği içinde olma ve aynı zamanda tarih boyunca yalnızca tür olarak algılanan metin sınıflarını tür diye adlandırma konularında uzlaştığımızda bizi rahatlatan etkin bir kavrama sahip oluruz. Bu görüşün kanıtları her şeyden önce türler üstüne söylemde (üstsöylem söylemi) ve rastlantısal ve dolaylı bir biçimde metinlerin kendisinde ortaya çıkar.

Türlerin *tarihsel* varlığına, türler üzerine söylemde değinilmiştir; yine de bu, türlerin söylemsel değil de üstsöylemsel olduğu demek değildir. Fransa'da "tragedya" türünün tarih içindeki varlığına XVII. yüzyılda (aynı zamanda bu sözcüğün başlangıcını oluşturan) tragedya üstüne söylem aracılığıyla tanık oluyoruz; ama bu, tragedyaların ortak özellikleri olmadığı ve dolayısıyla tarihselin-dışında bir betimleme olanağı bulunmadığı anlamına gelmez. Herkesin bildiği gibi, konuların oluşturduğu her sınıf kaplamdan içleme geçiş yoluyla bir dizi özelliğe dönüşebilir. Çıkış noktasını türlerin varlığı üstüne tanıklıkların oluşturduğu türlerin incelemesinin nihai amacı kesinlikle bu özelliklerin ortaya konması olmalıdır.

Demek ki türler iki farklı bakış açısından, deneysel gözlem ve soyut inceleme bakış açılarından betimlenebilecek birimlerdir. Bir toplum içinde, kimi söylem özelliklerinin yinelenebilmesi kurumsallaştırılır ve bireysel metinler bu kodlamanın oluşturduğu ölçüte göre üretilir ve algılanır. Edebi olsun ya da olmasın bir tür, bu söylem özelliklerinin kodlanmasından başka bir şey değildir.

Böyle bir tanım da yeri geldiğinde kendisini oluşturan iki terim, söylemsel özellik ve kodlama bakımlarından açıklanmayı gerektirir.

"Söylemsel özellik" kapsayıcı anlamıyla aldığım bir deyiştir. Yalnızca *edebi* türlere bakıldığında bile söylemin herhangi bir yanının zorunlu kılınabileceğini herkes bilir. Şarkı, sesçil özellikler bakımından şiirle karşıtlaşır; sone sesbilimsel yapısı içinde balad-

lardan farklılık gösterir; tragedya izleksel öğeler bakımından güldürünün karşıtıdır; gerilim öyküsü klasik polisiye romandan entrikasının düzenleniş biçimi bakımından ayrılır; son olarak, otobiyografi romandan yazarının kurmaca oluşturması değil olayları anlattığı savını öne sürmesi bakımından ayrılır. Bu farklı türden özellikleri öbeklendirmek için (ancak bu sınıflandırmanın benim için çok fazla önemi yok) göstergebilimci Charles Morris'in terimcesini kendi konumuza uyarlayarak kullanabiliriz: bu özellikler gerek metnin anlamsal görünümüne gerek sözdizimsel görünümüne (parçaların aralarındaki bağıntısı) gerekse edimbilime (kullanıcılar arasındaki ilişki) ve gerekse de dilsel görünümüne (göstergelerin özdekselliğini ilgilendirebilecek her şeyi kavramada bize yardımcı olabilecek bu terim Morris'te yer almaz) bağlanır.

Bir söz ediminin ötekinden, dolayısıyla bir türün ötekinden farkı, bu söylem düzeylerinin herhangi birisinde konumlandırılabilir.

Geçmişte şiirin "doğal" biçimleri (örneğin lirik, kahramanlık, dramatik) ve sone, balad ya da od gibi uzlaşımsal biçimleri birbirlerinden ayrıştırılabildi, hatta birbirleriyle karşıtlaştırılabildi. Böylesi bir savın hangi düzlemde anlamlı olduğunu görmeye çalışmalıyız. Ya lirik, kahramanlık şiiri, vb. evrensel, dolayısıyla söylem kategorileridir (bu onların karmaşık, sözgelimi aynı anda anlamsal, edimsel, dilsel olmalarını dışlamaz); ama bu durumda, (özellikle) türler kavramının değil de genel şiirbilimin bir parçasını oluştururlar: Söylem*ler*in gerçeğini değil, söylem*in* olasılıklarını nitelendirirler. Ya da böylesi terimleri kullanırken tarihsel olaylar düşünülür; örneğin destan, Homeros'un *İlyada*'sı somutlaştırır. Bu durumda, türler söz konusudur ama söylem düzleminde türler, sone -sone de izleksel, dilsel, vb. kısıtlamalar üstünde temellenir- gibi bir türden nitelik bakımından farklılık göstermez. Söylenebilecek tek şey, kimi söylem özelliklerinin ötekilerden daha ilginç olduklarıdır: Kişisel olarak ben metinlerin edimbilimsel yanına ilişkin kısıtlamalardan çok daha fazla sesbilimsel yapıyı düzenleyen kısıtlamalara ilgi duyarım.

Türler bir kurum olarak var olduklarından, okur için "beklenti ufku", yazarlar için "yazı örnekleri" gibi işlerler. Aslında bunlar,

türlerin (ya da daha doğrusu, türleri konu edinen üstsöylemsel söylemin) tarihsel varlığının iki cephesidir. Bir yanda yazarlar, metin içinde olduğu gibi dışında da, hatta her ikisi arasında tanık oldukları şeyi var olan türsel dizge uyarınca (bu, dizgeyle uyum içinde olmak demek değildir) yazarlar; bu tanıklık kuşkusuz yazı örneklerinin varlığını kanıtlamanın tek yolu değildir. Öte yandan okurlar, eleştiri, okul, kitap dağıtım dizgesi ya da doğrudan kulaktan duydukları şeyler, öğrendikleri türsel dizge uyarınca okurlar; bununla birlikte bu düzenin bilincinde olmaları gerekmez.

Kurumlaşma yoluyla, türler, içlerinde geçerli oldukları toplumla iletişim kurarlar. Budunbilimciyi ya da tarihçiyi en çok bu yönleriyle ilgilendirirler. Aslında budunbilimci bir türler dizgesinden, her şeyden önce, kendisini komşu halkların düzeninden ayıran kategorileri çıkarır; bu kategorilerin aynı kültürün öteki öğeleriyle bağlılaşım içine sokulması gerekecektir. Tarihçi için de durum aynıdır: Her çağın egemen ideolojiyle bağlantılı kendine özgü türler dizgesi vardır. Herhangi bir kurum gibi, türler de içinden çıktıkları toplumu oluşturan özellikleri oraya çıkarırlar.

Kurumsallaşmanın zorunluluğu, ilgi çekici bir başka soruyu yanıtlama fırsatı verir: Bütün türlerin söz edimlerinden kaynaklandığını kabul edersek tüm söz edimlerinin edebiyat türleri oluşturmaması nasıl açıklanır? Yanıt şudur: Bir toplum kendi ideolojisine en yakın edimleri seçer ve kodlar; bu nedenle bir toplum içinde kimi türlerin varlığı, bir başka toplumda bunların oluşmaması bu ideolojinin yansımalarıdır ve bizlere bu ideolojiyi az çok kesin çizgilerle ortaya koyma olanağı tanırlar. Destanın bir dönem, romanın bir başka dönem geçerli olması bir rastlantı değildir; çünkü birinin bireysel kahramanı, ötekinin ortak kahramanıyla karşıtlaşır: Bu seçimlerin her biri, içinde geçerlilik taşıdığı ideolojik çerçeveye bağlıdır.

Tür kavramının yerini iki simetrik ayrımla da kesinlemek olanaklıdır. Tür, söylemsel özelliklerin tarihsellikleri içinde kodlanması olduğuna göre, bu tanımın iki bileşeninden her birinin, tarihsel gerçeklik ve söylem gerçekliliğinin var olmaması durumu kolayca ta-

sarlanabilir. Birinci durumda, metnin düzeylerine göre tarz, düzeyler, biçem ve hatta biçimler, tarzlar, vb. olarak adlandırılan genel poetika kategorileriyle işlem yapmak söz konusudur. "Soylu biçem" ya da "birinci kişi ağzından anlatı" söylemsel gerçekliklerdir; ama bunlar zaman içinde tek bir ana yerleştirilemezler; her an ortaya çıkabilirler. Karşılıklı olarak, ikinci durumda genel anlamda edebiyat tarihine bağlanan akım, okul, hareket ya da sözcüğün başka bir anlamında "biçem" gibi kavramlar söz konusudur. Sembolizmin edebiyat hareketinin tarihsel olarak var olduğu kesindir; ama bu, bu akıma bağlanan yapıtların yazarlarının (sıradan akımlar dışında) ortak söylem özelliklerine sahip oldukları anlamına gelmez; söz konusu birlik dostluklar, ortak bildiriler çerçevesinde, vb. oluşturulmuş olabilir. Böyle olduğunu kabul edelim; burada belirli bir söylemsel gerçekliği olmayan bir olay örneğiyle karşı karşıya bulunmamız söz konusudur -bu durum, incelemeyi geçersiz kılmaz, onu türlerden ve genelden özele doğru gidersek de tarzlardan ayırır. Tür, genel poetikayla olaya dayalı edebiyat tarihinin karşılaşma noktasıdır; bu niteliğiyle de ayrıcalıklı bir konudur, bu da ona edebiyat incelemelerinin başlıca öğesi olma ayrıcalığını sağlar.

Türler incelemesinin genel çerçevesi budur. Türlere ilişkin güncel betimlemelerimiz belki de yetersizdir; bu durum türler kavramının olanaksızlığını kanıtlamaz ve bunu önceleyen önermeler böyle bir kuramın öncüsü olma eğilimini gösterirler. Bu konuda Friedrich Schlegel'in soruna ilişkin dengeli bir görüş biçimlendirmeye çalıştığı ve buradan kaynaklanan olumsuz izlenimin, türsel ayrımlar öğrenildiğinde geçmişte yapılmış olan dizge önermelerinin kusurundan kaynaklanıp kaynaklanmadığı sorusunun gündeme getirdiği bir başka parçayı anımsatmak gerekir: "Şiir doğrudan doğruya ve açıkça bölünmüş olmalı mıdır? Veya sırasıyla bölünmeden birleşmeye mi geçmelidir? Evrensel şiir dizgesinin tasarımlarının çoğunluğu, Kopernik öncesi astronomi tasarımları denli kaba ve çocuksudur. Şiirin bildik bölümleri sınırlı bir ufuk için ölü duvarlardan başka bir şey değildir. Herhangi birinin becerisi ya da öylece

kabul edilen bir şey; hareketsiz merkez, dünya. Ama şiir evreninde hiçbir şey durağan değildir; her şey değişir, dönüşür ve uyumlu bir biçimde hareket eder ve bir de kuyruklu yıldızların değiştirilemez kurallarla belirlenmiş oynatılamaz yörüngeleri vardır. Ama bu yıldızların akışını hesaplayamadığımız ve dönüşlerini öngöremediğimiz sürece şiirin gerçek yörüngesini bulmuş sayılamayız" (*Athenaeum*, 434). Kuyruklu yıldızlar da değişmez yasalara boyun eğerler... Eski dizgeler ancak ölü sonucu betimleyebiliyordu; gerçek şiir dizgesini kavrayamama pahasına türleri dinamik üretim ilkeleri olarak sunmasını öğrenmek gerekir. Belki de Friedrich Schlegel'in programını uygulamaya koymanın zamanı gelmiştir.

Şimdi başlangıç sorusuna geri dönmemiz gerekiyor. Türlerin de herhangi bir söz edimi gibi söylem özelliklerinin kodlanmasından kaynaklandığını söylediğimize göre bu sorunun yanıtını bir anlamda vermiş oluyoruz. Bu durumda belki de sorumuzu yeniden biçimlendirmemiz gerekirdi: (Edebiyat) türleriyle öteki söz edimleri arasında herhangi bir fark var mıdır? Dua etmek bir söz edimidir; (edebi olabilen ya da olmayan) dua bir türdür: Fark çok küçüktür. Ama bir başka örneği alacak olursak: Anlatmak bir söz edimidir ve roman, kuşkusuz içinde bir şeylerin anlatıldığı bir türdür; bununla birlikte aralarında büyük bir mesafe vardır. Son olarak, üçüncü bir durum: Sone, gerçek bir edebiyat türüdür, ama "sonelemek" gibi bir dil etkinliğinden söz edilemez; demek ki daha basit bir söz eyleminden türemeyen türler de bulunmaktadır.

Sonuçta üç olasılık düşünülebilir: ya tür, sone gibi herhangi bir söz ediminin yapabileceği üzere söylem özelliklerini koda aktarabilir veya tür, dua gibi edebi olmayan bir söz edimiyle örtüşür ya da tür, belli sayıda dönüşüm veya genişletme aracılığıyla bir söz ediminden türer: Anlatma eyleminden yola çıkan romanın durumu işte budur. Yalnızca bu üçüncü durum gerçekte bir yeni durum sunar: İlk ikisinde tür hiçbir bakımdan öteki eylemlerden farklı değildir. Buna karşın burada doğrudan söylemsel özelliklerden değil, daha önceden oluşmuş öteki söz edimlerinden yola çıkılır; yalın bir

edimden karmaşık edime gidilir. Bu, aynı zamanda dile ilişkin öteki edimlerden ayrı bir incelemeyi gerektiren tek edimdir. Sonuçta, türlerin kökenine ilişkin sorumuz: Kimi edebiyat türlerini üretmek için kimi söz edimlerinin geçirmesi gereken dönüşümler nelerdir?

III

Buna, birkaç somut durumu inceleyerek yanıt vermeye çalışacağım. Bu yöntemin seçimi, türün kendi içinde ne salt söylemsel ne de salt tarihsel olmaması denli türlerin dizgesel kökeni sorununun katışıksız bir soyutlama içinde korunamamasını içermektedir. Anlaşılır olma gerekçesiyle sunuş düzeni bizi yalından karmaşığa yönlendirse de, bilgilerin ortaya çıkarılması düzeni tersine bir yol izler: Gözlemlenen türlerden yola çıkılarak bunların içindeki söylemsel çekirdeğin bulunmasına çalışılır.

İlk örneğini benimkinden farklı bir kültürden, Zaire halkı olan Lubalar'ın kültüründen alacağım; bunu, görece yalınlığı nedeniyle seçtim[1]. "Davet etmek" en sıradan söz edimleri arasında yer alır. Kullanılan dil kalıplarının sayısı sınırlandırılabilir ve böylece bizde kimi resmi durumlarda uygulandığı gibi belli kalıplar içinde bir davet yapılabilir. Ama Lubalar'da ayrıca, davetten türeyen ve ilk bağlamının dışında bile uygulanabilen ikinci dereceden bir edebiyat türü vardır. Bir örnekte "ben" kayınbiraderini eve davet ediyor. Bu açık davet kalıbı yine de ancak davetin son dizelerinde ortaya çıkıyor (29-33; uyaklı bir metin söz konusudur). Önceki yirmi sekiz dize, içinde kayınbiraderine "ben"in gittiği ve onu kendisinin davet ettiği bir öykü içermektedir:

> Kayınbiraderime gittim,
> Kayınbiraderim: Günaydın dedi,
> Ve ben de: Sana da günaydın dedim.

1 Lubalar'ın edebiyat türleri ve dil bağlamına ilişkin tüm bilgileri Clémentine Faïk-Nzuji'nin inceliğine borçluyum.

Birkaç dakika sonra, o:
Eve giriyor, vb.

Öykü burada bitmiyor; bizi, içinde "ben"in yemekte birisinin kendisine eşlik etmesini istediği yeni bir bölüme yönlendiriyor; bölüm iki kez yineleniyor:

Dedim ki: Kayınbiraderim,
Çocuklarını çağır
Bu makarnayı benimle birlikte yesinler.
Kayınbirader dedi: Tüh!
Çocuklar yemeklerini yediler,
Çoktan gidip yattılar.
Dedim: Tüh!
Demek yedin kayınbirader
Öyleyse kocaman köpeğini çağır
Kayınbirader dedi: Tüh!
Köpek yemeğini yedi,
Çoktan gidip yattı, vb.

Bunu birkaç atasözünden oluşan bir geçiş bölümü izler ve sonunda dolaysız, bu kez "ben"in kayınbiraderine yaptığı davete gelinir.

Ayrıntıya bile girilmeksizin, dil aracılığıyla yapılan davet eylemi ve yukarıdaki metnin bir örneğini oluşturduğu edebiyat türü olarak "davet" arasında birçok dönüşümün yer aldığı gözlemlenir:

1) konuşucu ve alıcı rollerinin *tersine çevrilmesi*: "ben" kayınbiraderi davet eder, kayınbirader "ben"i davet eder;

2) anlatısallaştırma ya da daha doğrusu dille yapılan davet ediminin anlatma edimi içine yerleştirilmesi; davet yerine bir davet öyküsü elde ediyoruz;

3) nitelik belirlemesi: yalnızca davet edilmekle kalınmaz, makarna yemeye de davet edilir; yalnızca davet kabul edilmez, birlikte olmak istenir;

4) aynı anlatı durumunun *yinelenmesi*; ama bu:

5) aynı rolü üstlenen aktörlerin: birincisinde çocukların, bir başkasında köpeğin *değişimi*ni içerir.

Bu gözlemler kuşkusuz tümü kapsayıcı değildir, ama söz edimi-nin geçirdiği dönüşümlerin niteliği üstüne bir fikir verebilir. Bu dönüşümleri iki öbekte toplayabiliriz *a)* iç dönüşümler: Bunlarda, doğrudan başlangıç söz edimi içinde türev gerçekleşir; *1* ve *3* ile *5* arasındaki dönüşümler bu durumu örneklendirir ve *b)* dış dönüşümler; bunlarda ilk söz edimi, şu ya da bu hiyerarşik ilişki uyarınca ikinciyle birleşir; "davet" etmenin "anlatma" içine yerleştirildiği *2.* dönüşüm bu duruma uyar.

Şimdi, yine Luba kültüründen ikinci bir örnek alalım. Daha da temel olan bir söz ediminden, adlandırma, bir ad vermeden yola çıkacağım. Fransa'da insan adlarının anlamı çoğu zaman unutulur; özel adlar, kendilerini oluşturan anlambirimler aracılığıyla değil bir bağlamın anımsatılması ya da çağrışım yoluyla anlam taşırlar. Bu durum Lubalar'da olanaklıdır; ama anlamdan yoksun sözcüklerin yanında, anlamı tamamıyla güncel ve adın verilmesinin bu anlama bağlı olduğu başka adlarla da karşılaşılır. Örneğin (tonları belirtmiyorum):

Lonji, "Yırtıcılık" anlamına gelir
Mukunza, "Açık ten" anlamına gelir
Ngengyi, "Zekâ" anlamına gelir

Bir bakıma resmi olan bu adların dışında, bireye az çok kalıcı övgü ya da yalmzca bireyin belirgin özelliklerini, sözgelimi mesleğini tanımlama işlevi taşıyan lakaplar da takılabilir. Bu lakapların oluşturulması, onları edebiyat biçimlerine yaklaştırır. İşte bu lakap biçimlerinden birisi olan *makumbu* ya da övgü adlarına ilişkin birkaç örnek:

Cipanda wa nshindumeenu, üsüne yaslanılabilecek direk
Dileji dya kwikisha munnuya, altına sığınılan gölge
Kasunyi kaciinyi nkelende, dikenlerden çekinmeyen balta.

Bu lakapların, adların bir yayılımı olarak kabul edilebileceği görülmektedir. Her iki durumda da, varlıklar oldukları ya da olmaları gerektiği gibi betimlenir. Sözdizimsel bakımdan, yalıtılmış isimden (ad ya da sıfatlaştırılmış ad) bir ismin, bu ismi nitelendiren bir ilgi tümcesiyle birlikte kullanıldığı bileşik dizimine geçilir. Anlambilimsel bakımdan, düz anlamda alınan sözcüklerden eğretilemelere kayılır. İsimlerin kendileri gibi bu lakaplar da atasözlerini ya da yaygın halk deyişlerini çağrıştırabilirler.

Son olarak, Lubalar'da *kasala* adı verilen köklü -ve derinlemesine incelenmiş- bir edebiyat türü vardır. Bunlar, farklı boyutlardaki (sekiz yüz dizeyi aşabilen) "bir kabilenin çeşitli kişilerini ve olaylarını anımsatan, ölülerini ve/ya da yaşayan kişilerini büyük övgülerle yücelten ve başarılarını ve kahramanlıklarını tumturaklı bir biçimde dile getiren" şarkılardır (Nzuji). Dolayısıyla burada da belirgin özelliklerle övgülerin karışımı söz konusudur: Bir yanda kişilerin konumlarını birbirlerine göre belirleyen soyağacına dikkat çekilir, öte yandan onlara önemli nitelikler yüklenir; bu nitelikler genellikle, biraz önce de değinildiği gibi lakaplar barındırır. Üstelik ozan kişilere karışır ve onları hayranlık uyandıracak davranışlar yapmaya zorlar. Bu yöntemlerin her biri birçok kez yinelenir. Özel ad içinde ve daha da fazla olarak lakabın temsil ettiği ara biçim içinde *kasala*'nın tüm belirleyici niteliklerinin gücül olarak içerildiği görülmektedir.

Şimdi de Lubalar'ın türlerini niteleyen dönüşümlerin benzerinin var olup olmadığını öğrenmek için bize yakın olan Batı edebiyatı türleri alanına dönelim.

İlk örnek olarak, *Introduction à la littérature fantastique*'te ("Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım") betimlemek zorunda kaldığım türü ele alacağım. Eğer betimlemem doğruysa bu türe, anımsatılan olayların doğal ya da doğaüstü açıklaması konusunda okura hissettirilen duraksama damgasını vurur. Daha kesin olmak gerekirse, betimlenen dünya, doğal yasalarıyla birlikte (harikalar dünyasında değiliz) bizimkidir, ama bu evrenin içinde doğal bir açıklama bulma konusunda güçlüklerle karşılaşılan bir olay gerçek-

leşir. Türün kodladığı şey, demek ki söylem durumunun edimbilimsel bir özelliği, bir başka deyişle kitapta önerildiği biçimiyle (bireysel okur bunu benimser ya da benimsemez) okurun tutumudur. Okurun bu rolü, çoğu zaman örtük kalmaz ama bir tanık kişiliğin özellikleri altında metnin içinde temsil edilir; birisinin ötekiyle özdeşleştirilmesi, bu kişiye anlatıcı işlevinin yüklenmesiyle kolaylaştırılır: "Ben" birinci kişi adılının kullanılması okura anlatıcıyla ve aynı zamanda olup bitenlere bir açıklama konusunda kararsız tanık-kişiyle de özdeşleşme fırsatı verir.

Basitleştirmek için örtük okur, anlatıcı ve tanık kişiden oluşan üçlü özdeşleştirmeyi bir kenara bırakalım; temsil edilen bir anlatıcı tutumu olduğunu kabul edelim. Fantastik türün en belirleyicileri arasında yer alan romanlardan birisi olan Potocki'nin *Manuscrit trouvé à Saragosse*'u ("Saragosa'da Bulunmuş Elyazması") bu durumu simgesel olarak özetler: "İblislerin beni kandırmak için asılmışların bedenini canlandırdığına inanmanın eşiğine geldim." Durumun anlaşılmazlığı görülmektedir: Doğaüstü olay yan tümcede belirtilmiştir; temel önerme anlatıcının onayını dile getirir, ama kestirimle değiştirime uğramış bir onay söz konusudur. Dolayısıyla bu temel tümce, daha sonra gelen tümcenin özünde yer alan gerçeğe benzemezliği içerir ve bu yolla, anlatıcının içinde kendini (ve kuşkusuz *bizi*) var etmek istediği "doğal" ve "akla yatkın" çerçeveyi oluşturur.

Demek ki fantastiğin kökeninde bulunan söz edimi, durumu sadeleştirsek bile karmaşık bir süreçtir. Bunun formülü şöyle yazılabilirdi: "Ben" (işlevi açıklanan adıl) + tutum belirten eylem ("inanmak", "düşünmek", vb.) + belirsizlik yönünde bu fiilin kipleştirilmesi (iki temel yolu izleyen kipleştirme: Geçmiş zaman olacak ve böylelikle anlatıcı ve kişi arasına bir mesafenin yerleştirilmesine olanak tanıyacak olan fiilin zamanı; "neredeyse", "belki", "kuşkusuz", vb. tarz belirteçleri) + doğaüstü bir olayı betimleyen yan tümce.

Bu soyut ve indirgenmiş biçim altında, "fantastik" söz edimi kuşkusuz edebiyatın dışında bulunabilir: Bu, doğal açıklamaların çerçevesinin dışına çıkan bir olayı aktaran bir kişinin, bu kişi bu çer-

çeveden vazgeçmek istemediğinde (belki günümüzde az karşılaşılan, ama her dönemde baştan aşağı gerçek olan bir durum) içinde bulunduğu durumdur. Türün kimliği tümüyle söz ediminin kimliğince belirlenir; bu, yine de her ikisinin özdeş olduğu anlamına gelmez. Bu çekirdek, sözbilimsel anlamda bir dizi genişletmeyle zenginleşir: *1*) bir anlatısallaştırma: anlatıcının sonunda simge tümcemizi ya da eşanlamlılarından birini dile getirdiği bir durum yaratmak gerekir; *2*) bir aşamalanma ya da en azından doğaüstünün ortaya çıkışında bir tersine çevrilemezlik; *3*) bir izleksel çoğalış: Cinsel yozluklar ya da deliliğe yakın durumlar gibi kimi izlekler ötekilere yeğlenecektir; *4*) sözgelimi, bir deyişin düz anlamıyla yan anlamı arasında yapılması gereken seçimde yaşanan belirsizliği kullanacak bir dil tasarımı; kitabımda betimlemeye çalıştığım konular ve yöntemler.

Demek ki köken bakımından fantastik türle sözlü Luba edebiyatında karşılaşılan türler arasında derece, daha açık bir söyleyişle karmaşıklık bakımından farklılıklar olsa da özünde hiçbir fark yoktur. "Fantastik" kararsızlığı dile getiren dil edinimi, adlandırma ya da davet etme denli sıradan değildir. Edebiyat türü olmak için geçirdiği dönüşümler belki de bize Luba edebiyatının öğrettiklerinden daha fazla ve daha değişiktir; ancak bu dönüştürmeler aynı niteliklerini korurlar.

Özyaşam öyküsü, toplumumuzu günümüz bakış açısından sorgulayabilmek için yeterince kesinlikle betimlemiş olduğumuz bize özgü bir başka türdür[2]. Durumu kısa yoldan anlatmak gerekirse, özyaşam öyküsü iki nitelikle tanımlanır: Yazarın anlatıcıyla birlikte ve anlatıcının temel kişiyle özdeşliği. Bu ikinci nitelik kesindir: "Öz-" önekini özetleyen ve özyaşam öyküsünü, yaşam öyküsü ya da anı türünden ayıran özdeşliktir. İlki daha fazla incelik içerir: Özyaşam öyküsünü (yaşam öyküsü ya da anılar gibi) romandan ayırır; roman, yazarının yaşamından alınmış öğelere yer verse de. Bu özdeşlik, sonuçta tüm "kurmaca" türlerin "göndergesel" ya da "tarihsel" türlerini birbir-

2 Özellikle Philippe Lejeune'ün incelemelerini düşünüyorum.

lerinden ayırır: Göndergenin gerçekliği açıkça gösterilir, çünkü doğduğu kentin nüfus kütüğüne kayıtlı kişi olan kitabın yazarının kendisi söz konusudur.

Demek ki hem anlamsal özellikleriyle (bu, anlatıcı-kişinin içerdiği şeydir, kendinden söz etmek gerekir) hem de edimsel özellikleriyle (bu, yazar-anlatıcı özdeşliğiyle yapılır, bir kurmacadan değil de gerçekten söz edildiği öne sürülür) kodlanan bir söz edimiyle karşı karşıyayız. Bu biçim altında, bu söz edimi edebiyatın dışında son derece yaygındır: *Kendinden söz edildiği* her keresinde bu uygulanır. Lejeune'ün burada benim de temel aldığım incelemelerinin bir türün betimlemesi örtüsü altında, aslında bu türün çekirdeğinden başka bir şey olmayan söz ediminin kimliğini ortaya koyduğunu gözlemlemek ilginçtir. Bu konu kayması anlamlıdır: Türün kimliği, kökeninde yer alan söz ediminden, kendini anlatma ediminden gelir; bu da, bir edebiyat türü olmak için bu başlangıçtaki sözleşmenin birçok dönüşüm (burada bu konuyu ele almayacağız) geçirmesi gerektiğine bir engel oluşturmaz.

Roman gibi daha karmaşık türlerde durum ne olabilir? Burada bu türün doğuşunu yönlendiren dönüşümler dizisini dile dökmeye cesaret edemiyorum; ama hiç kuşkusuz iyimserlik göstererek, burada da sürecin bana nitelik bakımdan farklı göründüğünü söyleyeceğim. Bu anlamıyla "romanın kökenini" incelemenin güçlüğü yalnızca söz edimlerinin sonsuzca birbirlerinin içine geçmesinden kaynaklanabilirdi. Piramidin en tepesinde kurmaca sözleşmesi (dolayısıyla edimbilimsel bir özelliğin kodlanması) yer alabilir; bu da betimsel ve anlatısal öğelerin, daha açık bir deyişle devinimsiz durumlarla zaman içinde gerçekleşen eylemlerin (bu iki söz ediminin daha önceki durumlarda olduğu gibi iç içe yerleştirilmiş değil eşgüdümlü olduklarına dikkat etmek gerekir) birbiri ardına yer değiştirmesini gerektirir. Buna, metnin dilsel yanından kaynaklanan kısıtlamalarla (anlatıcının söylemiyle kişilerin söyleminin art arda birbirini izlemesi) anlamsal görünümünden kaynaklanan kısıtlamalar (çağın büyük kişiliklerinden çok, kişisel yaşamın yeğlenmesi) ve böylece gelişen başka kısıtlamalar eklenebilir.

Yukarıda sıraladığım noktalar, kısalık ve şematiklik özelliklerini bir yana bırakırsak daha önceden bu türe ayrılmış incelemelerden hiç de farklı değildir. Yine de tam olarak böyle değil; çünkü bu incelemelerde, edebiyatla edebiyat olmayan arasında bir uçurum olmadığını ve edebiyat türlerinin kökenlerini doğrudan insan söylememinden aldığını görmeyi sağlayan bir bakış açısı -belki de çok küçük bir yer değişikliği, bir optik yanılsama- eksikti.

3

Öykünün İki İlkesi

Öykü söz konusu olacağına göre, bir öykü anlatmakla işe başlayacağım.

Ricciardo Minùtolo, Filippello'nun karısı Catella'ya âşıktır. Ama Richard'ın tüm çabalarına karşın Catella ona karşılık vermemektedir. Catella'nın, kocasını delicesine kıskandığını öğrenir ve onun bu zayıflığından yararlanmaya karar verir. Herkesin içinde Catella'ya ilgi duymadığını gösterir; bir gün onunla karşılaştığında bunu doğrudan ona söyler ve Filippello'nun kendi karısına kur yaptığını açıklar. Catella öfkelenir ve her şeyi öğrenmek ister. Bunu öğrenmek çok kolay, diye yanıtlar Ricciardo, ertesi gün Filippello Ricciardo'nun karısına yakınlardaki bir hamamda buluşma sözü vermiştir; Catella'nın oraya gitmesi yeterli olacaktır ve kocasının kalleşliğini kendi gözleriyle görecektir. Bunu yapar da, ama kocasının yerine Ricciardo oradadır ve onu kocası sanır; çünkü buluştukları oda kapkaranlıktır. Catella kocası sandığı kişinin arzularına karşılık verir, ama hemen sonra Ricciardo'nun karısı değil Catella olduğunu haykırarak ona hakaretler yağdırmaya başlar. O zaman Riccciardo da Filippello olmadığını açık eder. Catella ümitsizliğe düşmüştür, ama Ricciardo ona bu rezaletin kimseye yaramayacağını ve öte yandan "sevgilinin öpücüklerinin, kocasının öpücüklerinden daha tatlı olduğunu" gösterir.

Sonuçta her şey tatlıya bağlanır ve Bocaccio bu öyküyü ilk kez anlattığında "herkesçe övgüyle" karşılandığını ekler (*Decameron*, III, 6*).

İşte herkesin öykü olarak kabul edeceği bir dizi tümce. Ama öyküyü öykü yapan nedir? Öykünün başına dönelim. Boccacio önce olayın geçtiği yer olan Napoli'yi betimler; daha sonra üç öykü kahramanını sunar, bundan sonra Ricciardo'nun Catella'ya aşkından söz eder. Bu bir öykü müdür? Yanıtların ortak bir biçimde 'hayır' olacağını sanıyorum. Yanıtı belirleyen, metnin boyutları değildir; Boccacio'da bu metin ancak iki paragraflık bir yer tutar ama beş kat daha uzun olsa bile olayların farklı bir biçimde gelişmeyeceğini hissediyoruz. Buna karşın Boccacio: "O zaman ruhsal durumu böyleydi..." dediğinde (ve Fransızcada burada *imparfait*'den ["–miş'li geçmiş zaman"] *passé simple*'e (["basit geçmiş"] geçilmektedir) öykü harekete geçirilmiştir. Açıklaması kolay gibi görünmektedir: Başlangıçta, bir durum betimlemesine tanık oluyoruz; oysa öykü bununla yetinmez, bir olayın gerçekleşmesini, bir başka deyişle değişimi, farklılığı dayatır.

Her değişiklik, aslında öykünün yeni bir halkasını oluşturur. Ricciardo, Catella'nın aşırı kıskanç olduğunu öğrenir -bu, onun planını tasarlamasını sağlar-, sonra uygulamaya geçer -Catella beklenilen yönde hareket eder-, buluşma gerçekleşir -Catella gerçek kimliğini açıklar-, Ricciardo kim olduğunu söyler -her ikisi birlikte mutluluğu bulurlar. Böylece birbirlerinden yalıtılmış olan eylemlerden her biri, bir öncekini izler ve çoğu kez izlediği eylemle bir nedensellik bağıntısına girer. Catella'nın kıskançlığı tasarlanacak olan planın bir *koşul*udur; planın *sonucu* buluşmadır; herkesin yaptığı *kınama* zina eyleminin içinde yer alır, vb.

Betimleme ve öykünün her ikisi de zamansallığı önceden varsayar; ama farklı türden zamansallığı. İlk betimleme zaman içinde konumlanıyordu, ama bu kesintisiz bir zamandı; öyküye özgü değişimler zamanı kesintili birimlere bölerken, katışıksız süre-zaman

* *Decameron* (çev. R. Teksoy), İstanbul, Oğlak Yay., 1996. ss. 206-213. (ç.n.)

olay zamanla karşıtlık oluşturur. Betimleme tek başına bir öykü oluşturmaya yeterli değildir, ama öykü betimi dışlamaz. Hem öyküyü hem de betimlemeyi (bir başka deyişle betimlemeden başka bir şey içermeyen metinleri) içeren türsel bir terime sahip olmamız gerekseydi, Fransızcada görece olarak pek sık kullanılmayan *kurmaca* terimini kullanabilirdik. Bunun iki avantajı olurdu: Önce "kurmaca", öykü *ve* betimi içerir; sonra, şiir dilindeki geçişsiz, düz anlamda kullanıma karşılık olarak her iki durumda sözcüklerin geçişli ve göndergesel kullanımını akla getirir (ve öyküyü aynı sözcüğün iki anlamı arasındaki mesafeden yola çıkarak yaratan bir Raymond Roussel bize bir karşı örnek sunmaz).

Öyküyü, kesintili birimlerin zamandizinsel ve hatta bazen de nedensellik bakımından birbirlerine eklenmesi olarak gören bu yaklaşım kuşkusuz yeni değildir; bugün Propp'un benzeri bir sunuşa varan Rus peri masalları üstüne yaptığı çalışma çok iyi bilinmektedir*. Böylece yalıtılmış eylemlerin her biri, bu eylem öykünün bütünlüğüne yaptığı katkı bakımından ele alındığında Propp bunların her birini *işlev* olarak kabul eder ve tüm Rus peri masalları için ancak otuz iki işlev çeşidi olduğunu varsayar. "Eğer tüm bu işlevleri birbiri ardına okursak, mantıksal ve sanatsal bir zorunluluk nedeniyle bir işlevin ötekinden kaynaklandığını görürüz. Hiçbir işlevin bir başkasını dışlamadığını görürüz. Bunların her biri, birçok eksene değil, aynı eksene bağlanır."** İşlevler birbirlerini izler ve birbirlerine benzemezler.

Propp, böylece *Kuğu-Kazlar* başlıklı bir masalı tüm yönleriyle inceledi;*** bu incelemeyi anımsatalım. Bu masal, kardeşine göz kulak olması gerekirken bunu unutan küçük bir kızın öyküsüdür, *Kuğu-Kazlar* bu durumdan yararlanarak oğlanı kaçırırlar. Küçük kız, çocuğun peşine düşer ve bir kirpinin akıl dolu önerileriyle kar-

* Bkz. *Masalın Biçimbilimi. Olağan Masalların Yapısı* (çev. M. Rifat-S. Rifat), İstanbul, Om Kuram, 2001 (1985). (ç.n.)

** A. g. y., ss.. 41-42. (ç.n.)

*** A. g. y. s. 127. (ç.n.)

deşini bulmayı başarır. Onu geri götürür, kazlar peşlerine düşer, ama nehrin, elma ağacının ve sobanın yardımıyla sağ salim evine varmayı başarır. Propp bu masalda yirmi yedi öğe saptar; tümünün otuz bir öğeden oluştuğu değişmez listeden kaynaklanan bu öğelerden on sekizi işlevdir (öteki öğeler betimleme, geçiş, vb'dir). Bu işlevlerden her biri aynı düzlemde konumlanır, bunların her biri ötekilerden tümüyle farklıdır, aralarında sürdürdükleri tek bağıntı, birbirlerinin yerine geçme bağıntısıdır.

Bu çözümlemenin doğruluğu, daha doğrusu Propp'un türsel (ve deneysel) zorunluluğu kuramsal zorunlulukla karıştırıp karıştırmadığı konusunda sorular akla gelebilir. Belki de tüm işlevler Rus peri masalları için zorunludur; ama tümü de aynı gerekçelerle mi zorunludur? Bir deney yapalım. Rus masalını anlatırken başlangıç işlevlerinden kimilerini kaldırdım: Örneğin, ana babanın kıza evden uzaklaşmasını yasaklamasını, kızın oynamaya gitmesini, vb. Masal bu yüzden niteliğini yitirmez, temelinde kimliğini korur. Buna karşın, eğer bir kız ve erkek çocuğun uslu uslu evlerinde oturduklarını ya da kızın erkek çocuğu aramaya gittiğini, vb. söylemeseydim masal var olma gerekçesini yitirirdi ya da bu durumda başka bir öykü olurdu. Dolayısıyla, tüm işlevler öykü için aynı derecede zorunlu değildirler; burada hiyerarşik bir düzeni işe katmamız gerekir.

Kuğu-Kazlar'ı böylece inceleyerek şu sonuca varıyoruz: Bu öykü beş zorunlu öğe içermektedir: *1)* başlangıçtaki denge durumu; *2)* erkek çocuğun kaçırılmasıyla durumun kötüleşmesi; *3)* küçük kızın saptamış olduğu dengesizlik durumu; *4)* erkek çocuğun aranıp bulunması; *5)* başlangıçtaki dengenin yeniden kurulması, baba evine geri dönüş. Bu beş eylemin hiçbiri, öykü kimliğini yitirmeksizin ortadan kaldırılamaz. Kuşkusuz ilk iki öğeyi kaldıran ve daha baştan sorunlu bir durum içeren ya da son iki öğeyi kaldıran ve kötü sonlanan bir öykü düşünülebilir. Ama biz öykünün tüm döngüsünü elimizde bulundururken bunun öykünün döngüsünün iki yarısı olacağını anlarız. Kuramsal araştırmalar, bu döngünün doğrudan öykünün tanımına katıldığını göstermiştir -ve deneysel incelemeler

de bunu doğrulamıştır: Bunun yalnızca bir bölümünü içeren bir öykü düşünülemez.

Propp'un ayrıştırdığı öteki eylemlerin tümü aynı konuma sahip değildir. Bunların kimileri isteğe bağlıdır, temel şemaya eklenmişlerdir. Örneğin; kaçırılma sırasında kızın olmaması bir nedene dayandırılabilir ya da dayandırılmayabilir. Ötekiler seçenektir: Aralarından en az biri öyküde ortaya çıkmalıdır, şemanın öngördüğü eylemin somutlaşması söz konusudur bu noktada. Örneğin; küçük kız erkek kardeşini bulur ama nasıl? Bir yardımcının işe karışmasıyla. Kız, erkek kardeşini hızlı koşarak ya da doğaüstü sezgi gücüyle, vb. bulabilirdi. Claude Bremond'un, öykünün soyutluk düzleminde sahip olduğu seçeneklerin listesini oluşturma çabasını üstlendiği bilinmektedir.

Ama temel eylemler bu biçimde basamaklandırılırsa, bunların aralarında yeni bağıntılar kurdukları görülür: Artık ardışıklıkla ya da sonuçla yetinemeyiz. İlk öğenin beşinciyi yinelediği kesindir (denge durumu) ve de üçüncü öğe bu durumun tersine dönmüş biçimidir. Üstelik ikinci ve dördüncüler simetrik ve ters öğelerdir: Küçük çocuk evinden kaçırılır ya da geri götürülür. Dolayısıyla birimler arasındaki tek bağıntının *ardışıklık* bağıntısı olduğu doğru değildir, bu birimlerin aynı zamanda bir *dönüşüm* bağıntısı içinde bulunduklarını da söyleyebiliriz. Böylece öykünün iki ilkesiyle karşı karşıya gelmiş oluruz.

Bir öykü ikinci ilkeden, dönüşümler ilkesinden vazgeçebilir mi? Tanımlama ve adlandırma sorunlarını tartışarak bu hareketlere zorunlu olarak eşlik eden belli bir saymacalığın bilincine varılmalıdır. Olguların ve bağıntıların kesintisizliğiyle karşı karşıyayız, daha sonra bir sınır koyarak bu sınırın berisinde olan her şeyi, öykü ve ötesinde olan her şeyi, öykü-olmayan diye adlandırırız. Ama kullandığımız dilin sözcükleri konuşan özneden ötekine değişen ayırtılar barındırır. Biraz önce, öyküyle betimlemeyi, ortaya koydukları iki zamansallık türü aracılığıyla birbirleriyle karşıtlaştırdım; ancak kimileri, anlatı zamanını askıya alıp kişilerin davranışındaki değişimleri eşanlı olarak sunmasına karşın Robbe-Grillet'nin *Dans le*

labyrinthe'i ("Labirentte") gibi bir kitabı "öykü" olarak adlandırmaktadır. Bireysel eylemler arasındaki dönüşüm bağıntılarının varlığı ya da yokluğu konusunda da aynı şey söz konusudur. Bunların yer almadığı bir anlatı yapay olarak oluşturulabilir; hatta kimi fıkra türündeki yazılarda bu birbirinin ardından gelmeye ilişkin katışıksız mantığın gerçek örnekleriyle karşılaşılır. Ama ne fıkraların ne de Robbe-Grillet romanının öykünün tipik tasarımları olmadığı konusunda kolayca görüş birliğine varılacaktır. Dahası da var: Öykü ve betimleme ya da ardışıklık ilkesi ve dönüşüm ilkesi, arasındaki farklılığı açıklığa kavuşturmak, böyle öyküleri neden bir bakıma sıra dışı olarak algıladığımıza açıklık getirir. Olağan durumlarda en basit, üstünde en az çalışılmış öykü bile iki ilkeyi aynı anda harekete geçirir; yakınlarda çevrilen bir İtalyan westerninin Fransızca *Je vais, je tire, je reviens* ("Gidiyor, ateş ediyor, dönüyorum") başlığı (olayları yansıtarak) buna tanıklık eder; olayların görünürde katışıksız bir biçimde birbirini izlemesinin ardında, "gitmek" ve "dönmek" arasında bir dönüşüm bağıntısı gizlenir!

Bu dönüşümlerin doğası nedir? Şu ana değin gözlemlediğimiz dönüşüm, bir öğeyi karşıtıyla ya da çelişkili öğeyle değiştirmeye dayanıyordu, yalınlaştırmak için bunu *olumsuzlama* olarak adlandıralım. Lévi-Strauss ve Greimas, özel değişkelerini inceleyerek bu dönüşüm üstünde çok durdular ve işi, bu dönüşümün olası tek dönüşüm olduğu düşüncesini yerleştirmeye değin vardırdılar. Bunun özel bir dönüşüm olduğu doğrudur; bu durum kuşkusuz olumsuzluğun düşünce sistemimiz içindeki özel konumundan kaynaklanmaktadır. A'dan A-olmayan'a geçiş bir bakıma her değişimin ana örneğidir. Ama bu özel konum, yine de başka dönüşümlerin varlığını gizlememelidir -bunların çok sayıda olduklarını göreceğiz. Propp'un çözümlediği öyküde bir kip dönüşümü dikkat çeker: Bu, anne ve babasının küçük kıza kardeşini yalnız bırakmayı yasaklamasıdır -bir başka deyişle olumsuz zorunluluk. Ya da bir niyet dönüşümü: Küçük kız erkek kardeşini aramaya gitmeye karar verir, ardından gerçekten gider; bu ikisi arasındaki bağıntı niyetten gerçekleşmeye giden bağıntıdır.

Şimdi *Decameron* öykümüze dönecek olursak, burada da aynı bağıntıları gözlemleriz. Başlangıçta Ricciardo öykünün başlangıcında mutsuz, sonunda mutludur; işte olumsuzlama. Catella'yı elde etmek ister, sonra elde eder: İşte kip dönüşümü. Ama öyle görünüyor ki öteki bağıntılar burada daha önemli bir rol oynamaktadır. Tek ve aynı eylem üç kez sunulmuştur: önce Ricciardo'nun Catella'yı hamama çekme tasarısı vardır, ardından burada kocasıyla karşılaştığını sanan Catella'nın bu sahneyi yanlış algılaması gelir; son olarak gerçek durum ortaya çıkar. İlk ve üçüncü önerme arasındaki bağıntı, tasarıyla gerçekleşmesi arasındaki bağıntıdır; ikinciyle üçüncü arasındaki bağıntıda bir olayın yanlış algılanmasıyla doğru algılanması birbirleriyle karşıtlaşır. Boccacio öyküsünün düzeneğini hiç kuşkusuz bu aldatmaca oluşturur. Nitel bir farklılık birinci tür dönüşümleri ikinciden ayırır. Birinci durumda temel önermeye yapılan dönüştürüm söz konusuydu: Bu dönüştürüm olumlu ya da olumsuz, kipselleşmiş ya da kipselleşmemiş biçimiyle sunulmuştu. Burada başlangıç yüklemine, "tasarlamak" ya da "öğrenmek" gibi ikinci bir yüklem eşlik eder; bu yükler çelişkili bir biçimde özerk bir eylemi belirtir ama aynı zamanda hiçbir zaman tek başına ortaya çıkmayabilir: Her zaman bir *başka* eylem tasarlanır. Burada, öykünün iki düzenlenme türü arasında bir karşıtlığın biçimlendiği görülür: Bir yanda birinci türden ardışıklık ve dönüşümlerin bir araya geldiği düzenlenme; bunlar bir bakıma en yalın olan öyküler olacaktır ve bu örgütlenme türüne *söylencesel* adını vermek isterdim. Öte yandan ardışıklık mantığının ikinci dönüştürüm türünün arkasından geldiği öykü türü; bu öykülerde olayın önemi bizim algıladığımızdan, sahip olduğumuz bilgi derecesinden daha düşüktür: Bu da benim ikinci anlatı örgütlenmesine *bilgikuramsal* adını ("epistemik" biçiminde de adlandırılabilirdi) önermemi sağladı.

Bu tür bir karşıtlığın, dünyadaki tüm öyküleri biri mitolojik, öteki de bilgikuramsal olmak üzere iki yığına dağıtmayı amaçlamadığı açıktır. Her tipoloji incelemesinde olduğu gibi, daha çok şu ya da bu öykü arasındaki gerçek ayrımları ortaya koymayı amaçlayan

soyut kategorileri açığa çıkarmaya çalışıyorum. Kaldı ki bu, bir öykünün yalnızca kendine özgü bir dönüşümler tipine sahip olması gerektiği, bir başkasını barındırmadığı anlamını taşımaz. *Kuğu-Kazlar* öyküsüne geri dönerek burada aynı zamanda bilgikuramsal örgütlenmenin izleri de gözlemlenebilir. Örneğin erkek kardeşin kaçırılması küçük kız yokken gerçekleşmiştir; ilkece kız kimin bundan sorumlu olduğunu bilmemektedir ve bunu araştırmasına ilişkin bir yer ayrılabilir. Ama öykü bu süreç üstünde fazla durmadan yalnızca şunu söyler: "Genç kız, kazların erkek kardeşini kaçırdığını tahmin etti." Buna karşın Boccacio'nun öyküsü tümüyle kızın olaydan habersiz olmasına, bunu daha sonra öğrenmesine dayanır. Herhangi bir özel öyküyü herhangi bir anlatısal düzenlemeye bağlamayı amaçlayarak kimi dönüşümlerin ayrıcalıklı varlığının değil bu dönüşümlerin öyküdeki nitel ya da nicel egemenliğinin aranması gerekmektedir.

Şimdibilgi kuramsal düzenlemeye ilişkin başka birkaç örneği gözlemleyelim. *Quête du Graal* ("Kutsal Kâse'nin Peşinde") gibi bir yapıtta, genelde aynı somut olayın bir öngörü biçiminde anımsatıldığı başka somut olaylar öncelikle anlatılır. Bu varsayım dönüşümleri bu metinde bir özellik taşır: Her zaman gerçekleşirler ve kişilerce de ahlaki bir gereklilik gibi algılanırlar. Örneğin olayörgüsünün çözümü daha ilk sayfalardan başlayarak Perceval'in teyzesi tarafından anlatılır: "Çünkü başka yerlerde olduğu gibi bu ülkede de üç şövalyenin Quête'in ("Arayış") onuruna ulaşacağını çok iyi biliyoruz: Bunlardan ikisi bakire ve üçüncü de iffetli olacaktır. İki bakireden birisi aradığınız şövalye ve öteki de siz olacaksınız, üçüncü de Bohort de Gaunes olacak. Bu üçü Quête'i tamamlayacak." Veya Perceval'in, kardeşinin ve Galaad'ın nerede öleceğini öngören kız kardeşi: "Onurum için beni Tinsel Saray'a sokun. Bunu neden istediğimi biliyor musunuz? Çünkü Perceval orada gömülecek ve siz de onun yanına." Genel olarak, kitabın tüm ikinci bölümünde gelecek olaylar önceden Perceval'in kız kardeşince zorunlu kehanetler biçiminde bildirilir.

Olayı önceleyen bu varsayımlar, ancak olay gerçekleştikten sonra anımsayan başkalarınca bütünlenir. Yoluna çıkan rastlantılar Galaad'ı bir manastıra yönlendirir; kalkan serüveni başlar ve bittiği sırada, gökyüzünde bir şövalye belirir ve tüm bunların öngörülmüş olduğunu bildirir. "Demek ki yapmanız gereken şu, der Josèphe. Kalkanı Nascien'in gömüleceği yere bırakın. Galaad, Şövalyelik buyruğunu aldıktan beş gün sonra gelecek. -Beşinci gün Nascien'in gömüldüğü manastıra geldiğinize göre her şey onun söylemiş olduğu gibi gerçekleşti." Gauvain için de durum aynıdır; Galaad'dan sert bir kılıç darbesi alır ve hemen anımsar: "İşte elimi uzattığım kılıçla ilgili olarak Pentecôte* günü duyduğum söz gerçekleşti. Bu bana korkunç bir darbe almadan çok önce bana söylenmişti ve bu kılıç da bu şövalyenin beni yaraladığı kılıcın aynısı. Olay bana söylenmiş olduğu gibi gerçekleşti."

Ama bu "haber" olan varsayımın özel dönüşümünden daha da fazla olarak, *Quête de Graal* başka bir dönüşümle öne çıkar: Bu dönüşüm, daha önce gerçekleşmiş olayların bir bakıma yeniden yorumuna dayanan bir bilgi dönüşümüdür. Genel olarak yeryüzünde yaşanan tüm olaylar yargılayanlar ve keşişlerce tinel bir düzlemde yorumlanır; genellikle salt dünyevi olaylar buna eklenir. Sözgelimi *Quête*'in başlangıcı okunduğunda her şeyin anlaşıldığı sanılır: Soylu şövalyeler Kutsal Kâse'yi aramaya gitmeye karar verirler, vb. Ama öykü bizi yavaş yavaş bu sahnelerin bir başka anlamına ulaştırır: Güçlü ve kusursuz olduğunu sandığımız Lancelot uslanmaz bir günahkârdır, kraliçe Guenièvre'le zina yapmaktadır. Arama dileğinde ilk bulunan Messire Gauvain bunu hiçbir zaman başaramayacaktır çünkü katı yüreklidir ve yeterince Tanrı'yı düşünmez. Başlangıçta hayranlık duyduğumuz şövalyeler, cezalandırılmayı bekleyen, yola gelmez günahkârlardır: Yıllardır günah çıkarmamışlardır. Başlangıçtaki olaylar yeniden anımsatılır, ama bu kez yanıltıcı görüntünün değil gerçeğin karşısındayızdır.

* Paskalya döneminde kutlanan Hıristiyan yortusu. (ç.n.)

Burada okurun ilgisi, bizi ardışıklık ilkesine ya da söylencesel öyküye gönderecek olan "daha sonra ne olacak?" sorusundan kaynaklanmaz. Daha baştan neler olup biteceği, Kutsal Kâse'ye kimin ulaşacağı, kimin neden cezalandırılacağı çok iyi bilinmektedir. İlgiçlik bambaşka bir sorudan, bilgikuramsal örgütlenmeye yönlendiren 'Kutsal Kâse nedir' sorusundan kaynaklanır. Bu öykü birçokları gibi bir arayışın öyküsüdür, bununla birlikte bir nesne değil, bir anlamdır aranan şey: 'Kutsal Kâse'nin anlamı aranmaktadır. Ve sorun yapmaktan çok olmak'a yönelik olduğundan geleceğin keşfi geçmişin keşfi karşısında soluklaşacaktır. Öykü boyunca Kutsal Kâse'nin anlamı sorgulanacaktır; anaöykü bir bilgi öyküsüdür, ülküsel bakımdan hiçbir zaman sona ermez.

Bilginin araştırılması, belki la *Quête de Saint Graal*'le karşılaştırılması bakımından kimi duraksamalarla karşılaşılabilecek bir başka öykü türüne de egemen olur: Bu, gizemli polis romanı türüdür. Polis romanlarının, iki öykünün, bir yanda ortada olmayan cinayet öyküsünün ve öte yanda tek varlık nedeni bize ilk öyküyü keşfettirmek olan göz önündeki soruşturma öyküsünün sorunlu bağıntısından kaynaklandığı bilinmektedir. Bu son öykünün bir öğesi aslında baştan bize aktarılmıştır: Cinayet neredeyse gözlerimizin önünde işlenir, ama ne gerçek kişileri ne de gerçek nedenleri bilemeyiz. Soruşturma durmadan aynı olaylara geri dönmeye, en küçük ayrıntıları, sonunda gerçeğin aynı başlangıç öyküsü üzerinde gözler önüne serilmesine değin doğrulamaya ve düzeltmeye dayanır; bu bir eğitim öyküsüdür. Ama, *Kutsal Kâse*'den farklı olarak, bilgi burada ancak iki değere, doğru ya da yanlış değerlerine sahip olması bakımından belirginleşir. Öldürenin kim olduğu bilinir ya da bilinmez; buna karşın *Kutsal Kâse*'de anlamın araştırılması sonsuz ara dereceler taşır ve hatta sonunda bu araştırmanın tamamlanıp tamamlanmadığı bilinmez.

Şimdi de üçüncü örnek olarak Henry James'in bir hikâyesini alırsak, bilginin araştırılmasının farklı biçimlere bürünebileceğini görürüz. Polis romanında olduğu gibi, burada da gerçek, soyut bir kendilikten değil somut bir olaydan yola çıkılarak araştırılmaktadır;

ama *Quête de Graal*'de olduğu gibi kitabın sonunda gerçeğe ulaştığımıza emin olamayız: Daha çok bir ilk bilgisizlikten daha az bilgisizliğe geçmiş oluruz. Örneğin *Bölme*'de, tüm dikkatini henüz tanıştığı iki kişiye, Yüzbaşı Everard ve Lady Braedeen'e yoğunlaştırmış genç bir telgrafçı kızın deneyimini anlatır. Bu kişilerin gönderdiği telgrafları okur, bölük pörçük tümceler yakalar; ama ortada olmayan öğeleri düşleme yeteneğine karşın tanımadığı bu iki kişinin gerçek portrelerini oluşturmayı başaramaz. Kaldı ki, yüzbaşıyla bizzat karşılaşması da işleri düzeltmez: Onun fiziksel bakımdan nasıl biri olduğunu görebilir, davranışlarını gözlemleyebilir, sesini duyabilir, ama yüzbaşının "özü", cam bölmenin birbirlerini ayırdığından daha fazla dokunulmazlığını korur. Anlamlar ancak görünüşe takılıp kalırlar, gerçek ulaşılamazdır.

Telgrafçı kızın kimi koşullarda ara kişileri sorgulama olanağı bulduğunda kendisini bildiğinden daha fazlasını biliyormuş gibi göstermesiyle anlaşılmazlık dozu son derece yükselir. Sözgelimi bir arkadaşına, Mrs Jordan'a rastladığında, kadın ona şu soruyu yöneltir: "Nasıl? Rezaletten haberiniz yok mu?" ... [Telgrafçı] kız şu gözlemi yapmayı seçer: "Ah! Kimsenin bir şey bildiği yok..."

James, "gerçeği" ya da "özü" doğrudan adlandırmayı hiçbir zaman kabul etmeyecektir; gerçek ancak çeşitli görünümler altında var olabilir. Bu tutum yapıtlarının düzenini derinlemesine etkileyecek ve dikkatini "bakış açısı" tekniklerine, kendisinin deyişiyle "*that magnificent and masterly indirectness*" ("o büyüleyici ve becerikli dolaylı olma hali"ne) yöneltmesine neden olacaktır: *Bölme*'de, bize telgrafçı kızın Mrs Jordan'a bakış açısını yansıtır; o da nişanlısı Mr Drake'ten öğrendiklerini aktarır; Mr Drake ise Yüzbaşı Everard ile Lady Bradeen'ı ancak uzaktan tanımaktadır!

Bir kez daha bilgiye ulaşma süreci James'in hikâyesinde *egemen* konumdadır, bu süreç, öyküde öteki her türlü sürecin dışında varlığını sürdürmez. *Bölme* aynı zamanda söylencelerin düzenine de uyar: Telgrafçı kızın ilk denge durumu yüzbaşıyla karşılaştıktan sonra bozulur; bununla birlikte, öykünün sonunda Mr Mudge'le evlenmeye dayanan projesine geri dönecektir. Öte yandan gerçek an-

lamda bilginin dönüşümlerinin yanı sıra, aynı sürece yönelik olmaksızın aynı biçimsel özelliklere sahip başka dönüşümler de vardır (burada "bilgikuramı" terimi artık uygun olmaktan çıkar); özellikle "öznelleştirme", bir olay karşısında tepki ya da tutum belirleme olarak adlandırılabilecek durum için de aynısı geçerlidir. *À La Recherche du temps perdu* ("Kayıp Zamanın İzinde") bu son dönüşümü aşırı büyümeye değin geliştirir: İncinin çevresinde oluştuğu kum tanesi gibi yaşama ilişkin en küçük olay, şu ya da bu kişice yaşanma biçimine göre uzun betimlemelere gerekçe oluşturur.

Burada dönüşümleri yargılamada iki biçimi birbirinden, *biçimlendirici* dönüşümleri *anımsatıcı* dönüşümlerden ayırmak gerekir. Biçimlendirici güçten, tek başına bir anlatı kesitini oluşturabilecek bir dönüşüm yeteneğini anlıyorum. Olanaksız değilse bile, bir olayın betimiyle ve farklı kişilerde oluşturduğu tepkilerle sınırlandırılabilecek dönüşümler dışında bir şey içermeyen bir öykü tasarlamak güçtür. Proust'un romanı bile söylencesel öykü öğeleri içerir: Yazarın yazma yetersizliği aşılacaktır, Swann'ların tarafı ve Guermantes tarafı, önce birbirlerinden ayrıyken Gilberte'in Saint-Loup ile evlenmesiyle birbirine bağlanacaktır. Olumsuzlamanın çok güçlü bir oluşturucu dönüştürüm olduğu tartışma götürmez; ama bilgisizlik (ya da yanılgı)-bilgi ikilisi aynı zamanda ve çok sık olarak öyküleri çerçevelemeye yarar. Öteki söylencesel öykü yöntemleri tek başlarına kesitler oluşturmaya (en azından bizim kültürlerimizde) elverişli görünmezler. Kipsel dönüştürümlerden başka bir şey içermeyen bir öykü daha çok kesitlerinin "X iyi bir Hıristiyan gibi davranmak zorundadır-X iyi bir Hıristiyan gibi davranıyor" türünde olacağı eğitici bir kitaba ya da ahlak kitabına benzer. Yalnızca niyet dönüşümlerinden oluşacak bir öykü *Robinson Crusoe*'nun kimi bölümlerini andırır: Robinson kendine bir ev yapmaya karar verir -kendine ev yapar; Robinson bahçesini çevirmeye karar verir -bahçesini çevirir, vb.

Ama kimi dönüşümlerin bu biçimlendirme gücü (daha doğrusu sözdizimsel güç) özellikle bir öyküde önem verdiğimiz şeyle ya da anlamı daha zengin olan veya bir öyküyü bir başkasından kesin çiz-

gilerle ayıran şeyle karıştırılmamalıdır. Bir casus filmi olan *The Ipcress File*'ın* en heyecanlı sahnelerinden birinin, başkahramanın kendine bir omlet hazırlamakta olduğu sahne olduğunu anımsıyorum. Doğal olarak bu bölümün anlatısal önemi sıfırdı (efendi efendi bir jambonlu sandviç yiyebilirdi); ama bu değerli sahne bütün filmin simgesine dönüşmüştü. Ben buna bir eylemin anımsatma gücü adını veriyorum; bana öyle geliyor ki herhangi bir kurmaca evreni bir başkasıyla karşılaştıran, işte bu tarz dönüşümleridir, ama bu dönüşümler tek başlarına özerk bir anlatı kesiti üretemezler.

Artık ardışıklık ilkesiyle dönüşüm ilkesi (ve bunun değişkeleri) arasındaki bu karşıtlığı tanımaya başladığımıza göre bu karşıtlığın bizi Jakobson'un düzdeğişmece ve eğretileme arasında oluşturduğu karşıtlığa götürüp götürmediği sorgulanabilir. Bu yaklaştırma olanaklıdır, ama gerekli gibi görülmez. Bütün dönüşümlerin benzerlik bağıntılarıyla özdeşleştirilmesi güçtür, ama yine aynı biçimde her türlü benzerlik de eğretilemeyle özdeşleştirilemez. Ardışıklık da eğretileme de benzerlikle özdeşleştirilemez. Ardışıklığın eğretileme ya da bitişiklik biçiminde adlandırılması hiçbir şey kazandırmaz; öyle ki özünde biri zamansal öteki de uzamsaldır. Jakobson'a göre "benzerlik ilkesi şiiri yönlendirdiği" ve de "düzyazının, tersine temelde bitişiklik bağıntılarında devindiği" için yaklaştırma daha da sorunlu olurdu; oysa bizim bakış açımızdan ardışıklık ve dönüşüm öyküde aynı derecede gereklidir. Öyküyle şiiri karşılaştırmak gerekirse ilk olarak (ve bu bakımdan Jakobson'la uyum içinde) göstergenin geçişli ve geçişsiz doğası ele alınabilir; ikinci olarak betimlenen zamansallık, burada kesintili, şurada sürekli şimdiki zamandır (bu, zamandışılık anlamına gelmez); üçüncü olarak, şurada ve burada anlambilimsel öznenin, ya da *konu*nun yerini alanların doğası, öykü, özel adları ancak özne konumunda kabul eder, şiir özel adlar denli genel adları da kabul eder. Felsefe söylemiyse hem özel adların dışlanması hem de zamandışılıkla ortaya çıkar; demek ki şiir anlatı söylemiyle felsefe söylemi ara-

* Bu filme konu olan ve aynı adı taşıyan roman, 1965 yılında *Ani Tehlike* başlığıyla (İstanbul, Altın Yay., çev.: G. Suveren) Türkçeye çevrilmiştir. (ç.n.)

sında bir ara biçim olabilir.

Ama öyküye dönelim ve bir eylemden ötekine tüm bağıntıların söylencesel türle bilgisel tür arasında dağılmaya olanak tanıyıp tanımadığını sorgulayalım. Propp'un çözümlediği masal, üzerinde durmadığım bir bölümü kapsıyordu. Erkek kardeşini aramak üzere yola çıkan küçük kız birkaç olası bağışçıyla karşılaşıyordu. Önce bilgi istediği ve bu bilgiyi ekmeğini yemesi koşuluyla vereceğini vaat eden bir sobayla karşılaşır, ama küstah küçük kız bunu geri çevirir. Daha sonra bir elma ağacı ve bir ırmakla karşılaşır: "benzeri önermeler ve aynı küstah yanıtlar". Propp bu üç bölümü "üçleme" terimiyle adlandırır; bu, folklorda son derece sık karşılaşılan bir yöntemdir.

Bu üç bölümün arasındaki bağıntı tam olarak nedir? Dönüşümlerde iki önermenin birbirine yaklaştığını görmüştük; farklılık, yükleme getirilen bir değişiklikte yatıyordu. Ama şimdi Propp'un betimlediği üç eylemde özdeş kalan tam da yüklemdir: Her keresinde biri verir, öteki küstahça geri çevirir. Değişen, her önermenin ya da tümleyenin edenleridir (ya da özneleri). Birbirlerinin dönüşümleri olacak yerde, bu önermeler tek bir durum üstüne *çeşitlemeler* ya da aynı kuralın koşut uygulamaları olarak ortaya çıkarlar.

Bu durumda öykünün artık söylencesel ya da bilgikuramsal değil de farklı beklenmedik olguları soyut bir kuralın, bir düşüncenin üretmesi ölçüsünde *ideolojik* diyebileceğimiz bir düzenlenme türü ayırt edilir. Önermelerin arasındaki bağıntılar artık dolaysız değildir, olumsuz biçimden olumlu biçime ya da bilgisizlikten bilgiye geçilmez; eylemler soyut bir çözüm, *Kuğu-Kazlar* durumunda önerilen yardım ve bunun küstahça geri çevrilmesi çözümü aracılığıyla birbirine bağlanır. Birbirlerinden özdeksel bakımdan tümüyle farklı iki eylem arasında bir bağıntı bulmak için çoğunlukla soyutlamayı oldukça ileri noktaya götürmek gerekir.

Birçok metin konusunda, anlatı evreninin olaylarını yönlendiren mantıksal kuralları, ideolojik dayatmaları betimlemeye çalıştım (ama bu, daha önce anımsatılan öykülerin her biri için de yapılabilirdi). Örneğin; *les Liaisons dangereuses* ("Tehlikeli İlişkiler") için:

Kişilerin tüm eylemleri son derece yalın ve soyut birkaç kural biçiminde sunulabilir; bu kurallar da sonuç olarak bizi kitabı düzenleyen ideolojiye gönderirler.

Constant'ın *Adolphe*'u için de aynı durum söz konusudur. Kişilerin davranışını yönlendiren kurallar burada temelde iki tanedir. Birincisi, bu kitapta öne sürüldüğü biçimiyle arzu mantığından kaynaklanır; bunu şöyle dile getirebiliriz: Sahip olunamayan şey arzulanır, sahip olunandan kaçılır. Dolayısıyla engeller arzuyu perçinler ve her türlü yardım zayıflar. Ellénore'un Kont P...'yi terk ederek Adolphe'la birlikte yaşamaya gelmesi üzerine Adolphe'un ona olan aşkına ilk darbe vurulmuş olur. Bir ikinci darbe, Adolphe'un yaralanması üzerine Ellénore'un ona bakmasıyla gelir. Ellénore'un her özverisi Aldolphe'u öfkelendirir: Ona giderek daha az arzulanacak şey bırakır. Buna karşın, Adolphe'un babası çiftin ayrılmasını kışkırtmaya karar verdiğinde ters teper ve Adolphe bunu açık açık dile getirir: "Ondan ayırdığınızı zannederek beni ona sonsuza değin bağlıyorsunuz." Bu durumun trajik yanı, arzunun özel mantığa boyun eğmesinden dolayı arzu niteliğini yitirmemiş olmasıdır: Daha açık bir söyleyişle kendisini tatmin etmeyen kişiye mutsuzluk getirmesidir.

Bu evrenin aynı zamanda ahlaki türden ikinci yasasını Constant şöyle dile getirecektir: "Yaşamda önemli soru, neden olunan acılardır ve en incelikli metafizik bile kendini seven yüreği parçalayan insanı haklı çıkarmaz." Birilerinin mutluluğu her zaman başkalarının mutsuzluğu olduğundan, yaşam iyinin araştırılması üzerine kurulamaz. Ama yaşam olabildiğince az kötülük yapma gereği üstünde düzenlenebilir: Bu olumsuz değer burada tek mutlak konumu olacak değerdir. Bu yasanın buyrukları, iki yasa birbiriyle çeliştiğinde ilk yasanın egemenlik kurmasına izin verecektir. Aldophe'un Ellénore'a "gerçek"i söylemede bu denli acı çekmesi de bu yüzdendir. "Böyle konuşarak, yüzünün birden gözyaşlarına boğulduğunu gördüm: Durdum, geri geldim, itiraf ettim, açıkladım" (dördüncü bölüm). Altıncı bölümde, Ellénore her şeyi iyiden iyiye anlamıştır; bayılır ve Adolphe'un elinden onu sevdiğine inandırmaktan başka bir şey gelmemektedir. Sekizinci bölümde, onu terk etmek için bir

bahanesi vardır, ama bundan yararlanmayacaktır: "Onu, yapmaya zorladığım tedbirsizliklerden ötürü cezalandırabilir miyim ve duygusuz bir ikiyüzlülükle hiç acımadan onu terk edebilmek için bu tedbirsizlikleri bir bahane olarak ileri sürebilir miyim?" Acıma, arzuya üstüne gelir.

Böylece, genellikle farklı kişilerce gerçekleştirilen tek ve bağımsız eylemler aynı soyut kurala, aynı ideolojik düzenlemeye uyar.

İdeolojik düzenleme, zayıf bir biçimlendirici güç içerdiği izlenimi uyandırır: Eylemlerin, başka türden -ilk düzenlenmeyi ikincisine eklemleyen- eylemlerin ürünü olmadığı öykülerin varlığı düşünülemez. Çünkü bir mantığı ya da ideolojiyi sınırsızca örneklendirmek olanaklıdır ve böylesi bir örneklendirmenin bir başkasını öncelemesi -ya da izlemesi- için hiçbir neden yoktur. Sözgelimi *les Liaisons dangereuses*'de betimlenmiş olan eylemler, söylencesel örgütlenmeden kaynaklanan bir çerçeve içinde betimlenmiştir: "Sinsi" Valmont ve Merteuil'ün egemenliğinin oluşturduğu olağanüstü durumun yerini, geleneksel ahlaka geri dönüş alacaktır.

Adolphe ve ideolojik düzenlenmeyi örneklendiren bir başka metin olan *Notes d'un souterrain*'de ("Yeraltından Notlar") durum biraz farklıdır. Burada bir başka düzen -öncekilerde bulunmayan- yerleşir ve bu düzen "uzamsal" diye adlandırılabilecek bağıntılardan, yinelemelerden, karşıtlıklardan ve aşamalanmalardan oluşmuştur. Örneğin Adolphe'ta bölümler belli bir çizgi içinde sıralanır: ilk bölümde Adolphe'un portresi; ikinci ve üçüncü bölümlerde duyguların yükselmesi; bu duyguların dördüncü bölümden onuncu bölüme ağır ağır çöküşü. Adolphe'un duygularını dışa vurduğu her yeni durum, yükselen bölümde bir öncekinden daha yüksek, ötekinde daha alçak olmalıdır. Son, sıradışı bir anlatı konumu gibi görünen ölüm sayesinde olanak kazanır. *Notes d'un souterrain*'de ["Yeraltından Notlar"] olayların birbirlerinin ardından gelmesi hem derecelenmeye hem de aykırılık yasasına uyar. Subayla olan sahne, özet olarak anlatıcıya sunulan iki rolü sahneler; ardından anlatıcı Zverkov tarafından aşağılanır ve o da Lisa'yı aşağılar; yeniden hizmetçisi Apollon'ca aşağılanır ve yeniden Lisa'yı, daha da güçlü bir biçimde

aşağılar. Öykü bir başka ideolojinin, Lisa'nın üstlendiği, efendi ve hizmetçi mantığını yadsıyıp ötekileri kendileri oldukları için sevmeye dayanan ideolojinin duyurulması aracılığıyla kesilir.

Bir kez daha görülüyor: Bireysel öyküler birden çok anlatısal düzenlenme türünü örneklendirmektedir (aslında, aralarından herhangi biri, bütün düzenleyici ilkeleri örneklendirmeye yarayabilirdi); ama bu türlerden birisi tüm ötekilerden daha çok olarak herhangi bir özel metnin anlaşılmasını kolaylaştırır.

Düzeyi kökten değiştirerek benzeri bir gözlem yapılabilir ve şöyle söylenebilirdi: Bir anlatı çözümlemesi başkaları için değil de kimi metin türleri için aydınlatıcı olacaktır. Çünkü burada incelediğim şey, kendi çelişkileriyle *metin* değil, bir metnin yapısında önemli olan ya da hiçbir önem taşımayan bir rol oynayabilen ve öte yandan edebiyat metinlerinde olduğu denli öteki simgesel dizgelerde de ortaya çıkan *öykü*dür. Her toplumun yaşamak için gereksinim duyduğu öyküleri getirenin artık edebiyat değil de sinema olduğu gerçektir: Sinemacılar bizlere öyküler anlatırken yazarlar sözcüklerle oynarlar... Sunduğum tiplendirmeye ilişkin gözlemler demek ki ilkece bütün örneklerimde olduğu gibi yalnız edebi öykülere değil her tür öyküye ilişkindir ve bu gözlemler *poetika*dan çok, var olma hakkını tam anlamıyla taşıyan ve *anlatıbilim* adını taşıyabilecek bir bilim dalına bağlanırlar.

4

Dizesiz Şiir

Bu başlık bir soru gibi okunmalıdır: Dizeleri çıkarırsan geriye ne kalır? Antik dönemden bu yana herkes şiiri oluşturanın dize olmadığını bilir; dizelerle yazılmış bilimsel incelemeler buna tanıklık eder. Bu soruyu olumlu yönde: Dize değilse şiir nedir? olarak biçimlendirmek istersek yanıt aynı derecede kolay olmaz. Bu soru birincisine yanıt vermenin güçlüğünden doğan bir ikinci soruyla: Kültürlerötesi ve tarihötesi bir "şiir yapısı" var mıdır yoksa yalmzca zaman ve uzam içinde sınırlanmış yerel yanıtlar vermekten ileri gidemez miyiz? ile daha da çeşitlenir.

Bu soruyu tartışmak için şimdi de düzyazı şiire dönmek istiyorum. Dizeyle düzyazı karşıtlaşır; dizeyi dışarıda bıraktığımızda şiirin neden oluştuğunu kendimize sorabilir miyiz ve buradan poetikanın tanımına uzanabilir miyiz? Sorularımıza yanıt verebilmek için burada eşsiz deneysel koşulları bulduğumuzu söyleyebiliriz.

Her ne denli düzyazı şiir, "dizesiz şiir"in doğasına bir yanıt bulma çabasında ideal bir ortamsa da, yanıtın daha önceden belirlenip belirlenmediğini görmek için bu türe yönelik incelemelere ve özellikle de Suzanne Bernard'ın *le Poème en prose de Baudelaire à nos jours* ("Baudelaire'den Günümüze Düzyazı Şiir") başlıklı bu türü ele alan etkileyici tarih ve ansiklopedi yapıtına bakmak gerekir. Bu yapıtın "Esthétique du poème en prose" ("Düzyazı Şiirin Estetiği") bölümü, baştan aşağı bu soruya ayrılmıştır.

S. Bernard türün temelinin, oksimoronik* adıyla kusursuz bir biçimde temsil edildiğini kabul eder. "Bu özgün türün düzenlemesini yöneten her yasalar bütünü ancak *düzyazı şiir* adı altında bir güç olarak yer alır. (...) Aslında, biçiminde değil özünde de düzyazı şiir zıtların birliğidir: Düzyazı şiir, serbestlik ve kesinlik, yıkıcı anarşi ve düzenleme sanatı üstünde temellenir." Düzyazı şiirin yazarı "durağan bir kusursuzluğu, bir düzen ve denge durumunu -ya da içinde bir başka evreni ortaya çıkarabilen, bir dünyayı yeniden yaratabilen evrenin anarşik dağınıklığını- hedefler."

Hâlâ düzyazı şiirin tanımında takılmış duruyoruz, dize dışındaki şiire geçebilmiş değiliz; yine de bir ön gözlem kendini dayatır, bu gözlem S. Bernard'ın söyleminin belirgin bir özelliğiyle ilgilidir. Bu türün zıtların bir araya getirilmesi olduğunu öne sürmekle bu türün zaman zaman bir ilke tarafından zaman zaman da kendi karşıtı tarafından (örneğin, ya düzene ya da düzensizliğe eğilim) yönlendirildiğini söylemek başka bir şeydir. Birinci savın kesin bir bilişsel içeriği vardır ve görüleceği gibi örneklerin incelenmesiyle doğrulanabilir ya da çürütülebilir; buna karşın ikincinin hiçbir içeriği yoktur. A ve A-olmayan, evreninin sınırlarını her şeyi kapsayacak biçimde belirler ve bir nesnenin gerek A gerekse A-olmayanca belirlendiğini söylemek bu nesneyle ilgili hiçbir şey söylememektir. Oysa S. Bernard, sunuşunun birinci bölümünü açan ve kapatan, yukarıda yer verilen iki tümce öbeğinden anlaşılabileceği gibi bir savdan ötekine geçiş yapmadan atlar.

Ama, bizi doğrudan ilgilendiren konuya, şiirin tanımına gelelim. "Düzyazı"nın neye dayandığını inceledikten sonra (gerçekçilik, modernlik, mizah -bu tanımlamayı bir kenara bırakalım), S. Bernard şiirin tanımına yönelir. İlk ve temel özelliği birliktir: Bu, "temel özellikleri birlik ve yoğunlaşma olan bir *bütün*dür; her şey estetik açısından "işler", her şey toptan izlenime katkıda bulunur, her şey hem çok fazla *bir* hem de çok fazla karmaşık olan bu şiir evreni

* Oksimoron: Görünürde karşıt ya da uyuşum göstermeyen sözcükleri bir araya getirmeye dayanan sözbilim değişmecesi. Örn: kara güneş. (ç.n.)

içinde sarsılmaz bir biçimde varlığını korur"; bu bir "bağıntılar bütünü, güçlü bir biçimde düzenlenmiş bir evrendir."

Birliği, toptanlığı ve tutarlılığı betimleyen bu tümceler günümüz okuruna yabancı değildir; bununla birlikte okur bunları tek bir şiirden çok her *yapı*ya bağlamaya alışıktır. Her yapının şiir olmaması gibi her şiirin de ille de yapılandırılmış olması gerekmez: Organik birlik ideali romantizmin idealidir, ama gerek metni gerekse üstmetni zorlamadan her "şiir" romantizm içine sokulabilir mi? Birazdan bu konuya geri döneceğim.

S. Bernard birim aracılığıyla yapılan tanımın biraz fazla genel kaldığını fark eder (sonuçta roman da "güçlü bir düzenleme" içeren bir evren değil midir?) ve bunun üzerine şiire ikinci bir özellik yükler; birinci özelliği belirleyen bu özellik şiir türünü öteki edebiyat türlerinden ayırmayı sağlar. Bu özellik, zamanla belli bir bağıntı, daha doğrusu zamanın baskısından kurtulma biçimidir. "Şiir bir blok, bölünmez bir bireşim olarak ortaya çıkar. (...) Burada şiirin temel, en önemli gereğine geliyoruz: Şiir, şiir olarak ancak en uzun süreleri sanatın "sonsuz şimdiki zaman"ına bağlamak, hareketli bir geleceği zamandışı biçimler içinde dondurmak koşuluyla -bu yolla da müzik biçiminin gerekleriyle birleşerek- var olabilir."

Eğer bu tümceler kusursuz bir saydamlık içermiyorsa, bunların hangi dil gerçekliklerini kapsadıklarını öğrenmek istersek bu özel zamandışılığın iki dizi yöntemin ortak paydası olduğunu öğreniriz. Birincisinin çıkış noktasında, şimdi yok olan uyak ve dizeme geçerliliklerini kazandıran ilke bulunur: "Yapıtın *gerçek zaman*ına ritmik bir yapıyı" dayatan, yinelemedir. İkinci durumda, zamanı askıya almaktan çok, gerek farklı anların iç içe geçmesi gerekse mantıksal kategorilerin yıkılması yoluyla bu zaman yok edilir (S. Bernard: "aynı şeydir" sözcüklerinin altını çizerek bu ayrımın geçerliğini daha baştan sorgular). Bu son özellik (ya da özellikler) şu biçimde ortaya çıkar: "Birden bir düşünceden ötekine sıçranır", "geçiş yoktur", "eklemlenmeler, düşünce bağları, betimleme içindeki her tutarlılık, öyküdeki her devamlılık yayılır: Rimbaud'nun

ardından modern şairler gerçek evreni daha iyi yadsımak için onu kesintililik içine yerleştirirler."

Tutarsızlığın burada, tutarlılığın, birimin, toptanlığın ("sonsuz şimdiki zaman" aracılığıyla)... bir bölünme, bir belirleme olarak ortaya çıkması olgusuna geçelim. Ve bu savların deneysel incelemesini daha sonraya bırakalım. Şimdilik poetikanın tek tanımını ele alarak, onun zamandışılıkla eşdeğerlisini elde ediyoruz. Ama bu zamandışı durumu üretmenin farklı "yolları" -ya da daha doğrusu *sonuç* olarak zamandışılık barındırabilen farklı süreçler (yinelemeler, tutarsızlıklar)- bu tek ortak sonuca ancak son derece varsayımsal bir biçimde indirgenirler! Yinelemeleri ve tutarsızlıkları zamandışılık kavramı altında bir araya getiren tümevarım, "saçma tiyatrosu"nun bizi yakınlaştırdığı tasımlar denli kırılgandır: İnsanlar ölümlüdür, fareler de ölümlüdür öyleyse insanlar faredir... Bizlere hiçbir şey kazandırmayan birliğin ve zamandışılığın büyük ilkelerini bir kenara bırakarak S. Bernard'ın savını şöyle yeniden biçimlendirmek daha sakınımlı olurdu: Poetika zaman zaman yinelemelerle ve zaman zaman da dilsel tutarsızlıklarla kendisini belli eder. Bu belki doğru olabilir -doğrulama olanağı vardır- ama şiirin *bir* tanımını vermez.

Bu varsayımların deneysel gerçekliğini derinlemesine incelemek için şimdi de şiir düşüncesinin işlerlik gösterdiği düzyazı şiir uygulamasına dönelim. En ünlüleri arasında yer alan iki düzyazı şiir yazarı belki de bu araştırmada bize yardımcı olacak.

Baudelaire'le başlamak son derece doğaldır. Onun bu biçimin "yaratıcısı" (bu yaratıcı kavramının bir anlamı olduğunu varsayarak) olmadığı ama bu biçime saygınlığını kazandırdığı ve onu çağdaşlarının ve ardıllarının ufkuna kattığı bugün yeterince bilinmektedir. Sözcüğün tarihsel anlamında bu biçimi bir türe dönüştürmüştür; ilk derlemesini adlandırmak için kullandığı "düzyazı şiir" deyişini o yaygınlaştırmıştır. Bu derlemenin sunu yazısında "dizemsiz ve uyaksız ezgili bir şiirsel düzyazı mucizesini" düşlemiş olduğunu okuduğumuzda sorumuza bir yanıt bulabilme ümidi güçlenir: Bize

vaat edilen bu gösterilen ezgisi, "dizesiz şiirin" terimsel bir değiş-kesinden başka bir şey değildir.

Artık sorun yeterince ortaya kondu. Derlenmiş metinlerin buna verdiği yanıt, yine de belli bir ölçüde ve en azından ilk bakışta düş kırıklığı uyandırmaktadır. Bunun nedeni Baudelaire'in gerçek anlamda dizesiz şiir yazmaması, yalnızca anlam ezgisi peşinde koşması değildir. Daha çok düzyazı-şiirler, bir başka deyişle, ilkeleri içinde zıtların karşı karşıya gelmesini işleyen metinler yazar (ve bu gerekçeyle Baudelaire'i kararsızlığa uğratan başlık, kimi yerde bu her iki başlık eşanlamlı kullanılsa da *Spleeen de Paris*'den ["Paris Sıkıntısı*"] çok, *Petit Poèmes en Prose* ["Küçük Düzyazı Şiirler"] biçiminde olmalıydı). Her şey sanki Baudelaire bu metinlerin onda dokuzunun izleğini ve yapısını, şiirsel-düzyazısal olan türün adından almış gibi olup biter ya da daha az adcı bir bakış açısına yerleşirsek, her şey sanki Baudelaire'in türe ilgisi ancak bu tür kendisine ikilik, aykırılık, karşıtlık konusuna uygun bir biçim (bir "denklik") bulmasına olanak sağlamasından kaynaklanıyormuş gibi gerçekleşir; dolayısıyla S. Bernard'm yaptığı bu türe ilişkin tanımı çok güzel örneklendirir.

Öncelikle ikiliğin kullanımının aldığı farklı biçimler anımsatılarak bu sav desteklenebilir. Önce üç tanedirler. Birincisi *gerçeğe benzemezlik* adına uygundur (Baudelaire'in kendisi "tuhaflık"tan söz eder): Tek bir olgu betimlenmiştir, ama ortak alışkanlıklarla o denli kötü örtüşür ki onu "normal" olgu ve olaylarla aykırılık ilişkisi içine sokmaktan kendimizi alamayız. Mlle Bistouri dünyanın en tuhaf kızıdır ve şeytan her türlü beklentiyi aşan bir cömertlik gösterir (*le Joueur généreux* ["Cömert Kumarbaz"]). En yüce armağan geri çevrilmiştir (*les Dons des fées* ["Perilerin Armağanları"]) ve bir metresin kusursuzluğu onu ölüme sürükler (*Portraits de maîtressses* ["Odalık Portreleri"]). Bazen bu aykırılık sözcelem öznesini çağdaşlarıyla karşılaştırmaya olanak tanır: Çağdaşları naif bir insanse-

* *Paris Sıkıntısı* (çev. T. Yücel), İstanbul, İş Bankası Yay., 2006. (ç.n.)

verlik yayarken o, saygınlık uyandırmak için acı vermenin gereğine inanır (*Assomons les pauvres!* ["Yoksulları Gebertelim!"]).

İkincisi, *ikili görünüm* olgusudur. Her iki zıt öğe burada yer alır, ama tek ve aynı nesneyi nitelendirirler. Bazen, daha akılcı bir biçimde, ikili görünüm, şeylerin oldukları ve öyleymiş gibi göründükleri arasındaki aykırılık biçiminde dile gelir: Soylu sandığımız bir metin bayağıdır (*la Fausse Monnaie* ["Kalp Para"], *la Corde* ["İp"]), belli bir kadın imgesi başka bir imgenin gerçeğidir (*la Femme sauvage et la Petite maîtresse* ["Yabanıl Kadın ve Cici Sevgili"]). Ama çoğunlukla görünümünde olduğu denli özünde de ikili olan, nesnenin kendisidir: Bir kadın hem çirkin hem de çekici (*Un cheval de race* ["Cins Bir At"]), ideal ve histerik (*Laquelle est vraie?* ["Gerçeği Hangisi?"]) olmalı, bir insan hem sevebilir hem de öldürmek isteyebilir (*le Galant Tireur* ["Çapkın Nişancı"]) ya da aynı anda vahşet ve güzelliğe eğilim duyabilir (*le Mauvais vitrier* ["Kötü Camcı"]), bir oda aynı anda hem düş hem de gerçekliktir (*la Chambre double* ["İki Kişilik Oda"]). Kimi yerler ya da zamanlar anlam belirsizliğini somutlaştırmaları bakımından değerlendirilir: sözgelimi, gündüz ve gecenin karşılaştığı alacakaranlık (*le Crépuscule du soir* ["Akşamın Alacakaranlığı"]) ya da eylem veya derin düşüncenin iç içe geçişi olan liman (*le Port* ["Liman"]).

İkiliğin çok büyük bir farkla en fazla temsil edilen üçüncü ve son durumu, zıt niteliklerle donanmış varlık, olgu, eylemler ya da tepkilerin yan yana eklenmesi olan *karşıtlam*dır. Örneğin insan ve hayvan (*un Plaisant* ["Şakacının Biri"]), insan ve doğa (*le Gâteau* ["Pasta"]), zenginler ve yoksullar (*les Veuves* ["Dullar"], *les Yeux des pauvres* ["Yoksulların Gözleri"]) sevinç ve derin üzüntü (*le Vieux saltimbanque* ["Yaşlı Hokkabaz"]), kalabalık ve yalnızlık (*les Foules* ["Kalabalıklar"], *la Solitude* ["Yalnızlık"], yaşam ve ölüm (*le Tir et le Cimetière* ["Ateş ve Mezarlık"]), zaman ve sonsuzluk (*l'Horloge* ["Saat"]), dünyasal ve ilahi (*l'Étranger* ["Yabancı"]). Ya da gerçeğe benzerlik durumlarında olduğu gibi, biri genellikle kalabalık, öteki de şaire ilişkin gerçekdışılık durumu olarak bunlar karşıt iki tepki olacaktır: Sevinç ve düş kırıklığı (*Déjà!* ["Ne

Çabuk!"]), mutluluk ve mutsuzluk (*le Désir de peindre* ["Resim Yapma İsteği"]), kin ve aşk (*les Yeux des pauvres* ["Yoksulların Gözleri"]), geri çevirme ve kabul etme (*les Tentations* ["Yoldan Çıkışlar"]), hayranlık ve ürküntü (*le Confiteor de l'artiste* ["Sanatçının Duası"]), ve benzerleri.

Bu karşıtsav türündeki yan yana koyma, mutlu ya da trajik bir biçimde yaşanabilir: Bir arada toplananlar bile reddetme içinde yaşarlar (*le Désespoir de la vieille* ["Yaşlı Kadının Umutsuzluğu"]), "ilk gelene öyle benziyordu ki ikiz kardeşi sayılabilirdi" ikinci çocuk bile ötekiyle, "tam anlamıyla kardeşi öldürmeye yönelik bir savaşa" girişir (*le Gâteau* ["Pasta"]). Ama öte yandan zengin çocuk ve yoksul çocuk birbirlerinden "simgesel parmaklıklarla" ayrılmış olmalarına karşın "*eşit* beyazlıktaki" dişleri nedeniyle bir araya gelmiş olurlar (*le Joujou du pauvre* ["Yoksulun Oyuncağı"]). Kendisine aynı biçimde karşılık veren yaşlı bir dilenciye saldırmasının ardından "ben" şunu bildirebilir: "Beyefendi, benim eşitimsiniz!" (*Yoksulları Gebertelim!*, s. 112). Düş, gerçekle karşıtlaştırılmasına karşın, onun kadar gerçek olabilir (*les Projets* ["Projeler"], *les Fenêtres* ["Pencereler"]).

Bu değişmez ikilikle yalnızca genel yapıda ya da tematik yapıda karşılaşılmaz. Sürekli yan yanalıkları barındıran başlıkların ne denli çok olduğunu gözlemleyebildik: *le Fou et la Vénus* ["Deli ile Venüs"], *le Chien et le Flacon* ["Köpek ve Şişe"], *la Femme sauvage et la Petite Maîtresse* ["Yabanıl Kadınla Cici Sevgili"], *la Soupe et les nuages* ["Çorba ve Bulutlar"], *le Tir et le Cimetière* ["Ateş ve Mezarlık"]). Ötekiler açıkça ikiliğe gönderme yapar (liman ya da alacakaranlık gibi konularda bunu keşfedenlerden söz bile edilmeksizin): örneğin *la Chambre double* ["İki Kişilik Oda"]), *Laquelle est la vraie?* ["Gerçeği Hangisi?"], *le Miroir* ["Ayna"]. Tümcelerin kendileri de sık sık iki zıt terim arasında gidip gelirler: "çok güzel ve nefret edilesi kadın", "bir çıkın pislik" ve "güzel kokular" (*Köpek ve Şişe*, s. 13). Ya da *Yaşlı Hokkabaz*'da birbirini izleyen şu tümceler: "Her yanda sevinç, kazanç, eğlence; her yanda ertesi gün de bir ekmek yeme güveni; her yanda canlılığın taşkın

patlayışı. Burada ancak salt yoksunluk, dehşet tam olsun diye de gülünç paçavralar..." (s. 28). Ya da *Kalabalıklar*'da şu öteki tümceler: "Kalabalık, yalnızlık: etkin ve verimli ozanın birbirleriyle kolayca değiştirebileceği eşit deyimler. Yalnızlığını kalabalıkla doldurmasını bilmeyen kişi telaşlı bir kalabalık içinde yalnız olmasını da bilmez" (s. 22). Metinler tümüyle kusursuz simetriler üstünde kurulmuştur: örneğin *İki Kişilik Oda*, dokuzu düş, dokuzu gerçek, bir de "ama" ile başlayan bir paragrafla birbirinden ayrılmış on dokuz paragraftan oluşur... *Deli ile Venüs*'te de aynı durum geçerlidir: Neşeye ayrılmış üç paragraf, büyük acılara ayrılmış üç paragraf ve ortadaki yedinci paragraf şunu söyler: "Bu evrensel sevinç içinde üzgün bir yaratık gördüm gene de" (s. 11). Derlemenin ithaf metni de, zıtların bu sürekli karşılaşmasını kuramlaştırmaktan çok, bu karşılaşmayı aynı tümce içinde büyük kent temasından şiirsel biçime kayma aracılığıyla örneklendirmektedir; bunların her ikisi de Baudelaire'ce düzyazı şiiri oluşturan özellik olarak görülmektedir.

Bu zıtlıklar o denli düzenlidir ki, burada zıtlıkların, çelişkilerin, trajik olabilecek büyük acıların söz konusu olduğu unutulur. Baudelaire'de karşıtsav bir derinlikler düzeni içinde örülmüştür ve bunun nedeni yalnızca oksimoronik düzyazı şiirin çağrıştırması düşünülen çelişkilere kusursuzca denk düşmesi değildir. Betimlenen nesne ya da duygu ne olursa olsun sonunda bir çoğul yankılar içinde bütünleşir; örneğin *l'Invitation au voyage*'da ("Yolculuğa Çağrı"), şairin kendisine benzeyen bir çerçeve ülke bulmayı düşler: "Kendi benzerliğinin içinde çerçevelenemez misin, gizemcilerin deyimiyle, kendi uyumunda yansıyamaz mısın?" (s. 39). Benzerliklerin çok sayıda olmasından hayranlık duymalıyız: Bu dört öğeli benzerlik (portrenin çerçeveyle olan bağlantısı neyse kadının ülkeyle bağlantısı da odur) bitişik nesneler arasındaki benzerlikle güçlenmiş olur: Çerçeve portreye, ülke de kadına benzemek durumundadır; bu arada portrenin, kadının portresi, onun sadık bir imgesi olduğunu unutmamak gerekir (eksik olan tek şey, tablonun çerçevesiyle ülke arasındaki dolaysız benzerliktir). Böylesi bir üstün "uyum" Baudelaire'in şiir evreninde, gerek dize gerek düzyazı biçiminde kaleme

alınmış olsun, pek sıra dışı bir durum değildir ve hiç kuşkusuz S. Bernard'ın bir "bağıntılar bütünü, güçlü bir örgütlenme sunan bir evren" olarak adlandırdığı şeyin güzel bir örneğini sunar. Baudelaire'in derlemesinin birliğini tam olarak zıtların karşılaştırılmasının sağladığı da bir gerçektir.

Bir yanda düzyazı şiir ve öte yanda tematik aykırılık arasındaki bağıntı bu tek yapı benzerliği ile sınırlı kalmaz. Şairin çalışmasını konu edinen, böylece benzerliğe katılım bağıntısı ekleyen şiirlerin ne denli çok olduğu bilinmektedir: *Sanatçının Duası*, *Köpek ve Şişe*, *Kalabalıklar*, *Yaşlı Hokkabaz*, *Yoldan Çıkışlar*, *Resim Yapma İsteği*, *Yitik Ayla* ve daha birçokları. Ama en dikkat çekici olan şey, burada anımsatılan aykırılığın tam olarak "düzyazı" ve "şiir" -bu kez artık edebi kategoriler olarak değil, yaşamın ve dünyanın boyutları olarak anlaşılan- özelliklerinden oluşmuş olmasıdır. Bulutlarda düş kuran ozan değil midir? Buna karşın ötekiler de onu düzyazı çorbasına (*Çorba ve Bulutlar*, *Yabancı*) daha yakın olan yeryüzüne geri getirmeye çalışırlar. Şair olarak yaşamak yanılsama içinde yaşamak değil midir? ("Her denli ozan olursam olayım, düşünmek istediğiniz kadar da aldanmıyorum", *Yabanıl Kadınla Cici Sevgili*, s. 21]). Kaygısız, herhangi bir maddi bağdan bağışık, küçük çocuğun hayranlık duyduğu serseriler gibi yaşamak; sözcelem öznesi bu çocuk için: "Tanımadığım bir kardeşim olabileceği gibi tuhaf bir düşünceye kapıldım birden" (*İççağrılar*, s. 77) Yaşamın "korkunç yükü" tam olarak "şarapla, şiirle ya da erdemle" (*Sarhoş Olun*, s. 80) karşıtlaşmaz mı? Ve gecenin ortasında tam anlamıyla şiirsel bir etkinlik aracılığıyla dengeleyebilmek beklentisiyle tüm bir güne yaşamın düzyazısı adanmaz mı: "Ulu Tanrım, izin verin, birkaç güzel dize yaratayım da insanların en aşağılığı olmadığımı, hor gördüklerimden aşağı olmadığımı kanıtlayabileyim kendi kendime" (*Sabah Saat Birde*, s. 18).

Bir düzyazı şiir, izleksel ve biçimsel planların sürekliliğini ötekilerden daha güçlü bir biçimde öne sürer: bu, *Thyse*'dir ("Asa"). Asa, bir nesne, bir dinsel törenlerde kullanılan bir değnektir. Oldukça sıradan olan bu ikilik, asanın önce: "törel ve şiirsel anlamda", daha sonra da "fiziksel olarak" betimlendiği çıkış noktasıdır. Demek

oluyor ki bir yandan şiirsel ve tinsel, öte yandan sıradan ve özdeksel olduğuna göre asa liman, alacakaranlık gibi çift görünümlü bir nesnedir. Sonra da ikinci bir karşıtsav, düz ve eğri karşıtsavı işe karışır. Daha sonra da şiir ve sanatla bağıntısı yeterince açık değilmiş gibi, yapı benzerliği yeterli değilmiş gibi dolaysız bir denklem kurmak gelir: Asa sanatçının bizzat kendisinin çalışmasıdır. "Asa, güçlü ve saygıdeğer usta, (...) asa sizin şaşırtıcı ikiliğinizi gösterir" (s. 78-79) (bu metin Liszt'e adanmıştır). "Düz çizgi ve arabesk çizgi, niyet ve anlatım, istemin katılığı, sözün dolambaçlılığı, amacın birliği, yolların çeşitliliği, dehanın çok güçlü ve bölünmez karışımı, sizi bölmeye, sizi ayırmaya kalkmak gibi iğrenç bir cesareti hangi çözümleyici gösterecek?" (s. 79). Maddi ve tinsel asa, ilk olarak düzyazıya ve şiire katılır; doğrunun ve eğimlerin kaynaşması, şimdi sanatta içeriğin ve simgenin kaynaşmasıdır -bunlar da, yeri geldiğinde düzyazı ve şiirsel olanın içine ideal bir biçimde dalar. Düzyazı şiirin kendisi için asadan daha güzel bir simge düşünülebilir mi?

Baudelaire'in *Küçük Düzyazı Şiirler*'inin birliği böyledir, aynı zamanda bunların şiir üstüne bize aktardıkları düşünce de böyledir. Bu düşüncenin şaşırtıcı olmadığı görüldü: Şiirsel olan, burada ancak düzyazıyla çelişkili birliği içinde ele alınmıştır ve aslında şiirsel olan, düşün, idealin, tinselin eşaniamlısından başka bir şey değildir –totolojiye başvurmadan şiirsel olan, şiirsel olandır demek istiyoruz. Baudelaire'in kendisine bakacak olursak, demek ki şiirsel olan katışıksız bir izleksel kategoridir, buna kısa olma gereği eklenir. Anlatısal olabildiği gibi betimleyici, soyut olabileceği denli somut da olabilen metin şiirsel olabilmek için kısa kalmalıdır; Poe'nun bu kuralını Baudelaire türün oluşturucu bir özelliği olarak kabul etmişti ("İstediğimiz yerden kesebiliriz, ben düşümü, siz müsveddeyi, okur da okumasını; çünkü onun dik kafalı istemini gereksiz bir olay örgüsünün sonu gelmez ipiyle bağlamıyorum" diyordu derlemenin ithaf yazısında). Şiir kısadır; şiirsel olan uçarıdır: Daha önce ortaya çıkarılmış olan *Küçük Düzyazı Şiirler*'de olduğu denli *Kötülük Çiçekleri*'nde de gerçekleştirilmiş olan uyum "çalışması"nı eklemek gerekmeseydi hepsi bu kadarla kalırdı. Bu son özellik aracılığıyla,

Baudelaire, S. Bernard'ın ilk varsayımını, şiirsel olanı benzerlik ilkesine boyun eğmekle özdeşleştiren savını örneklendiriyordu.

Ama Baudelaire'e hem tarihsel bakımdan hem de estetik düzlemde olabildiğine yakın olan ikinci bir örneği, Rimbaud'nun *Illuminations*'unu* alalım. Bu metinler düzyazı biçiminde yazılmışlardır ve aynı zamanda bunların şiirselliğini kimse yadsıyamaz; Rimbaud'nun kendisi bile bunları "düzyazı şiir" olarak nitelendirmez, okurlarının yaptığı bir şeydir bu ve onların bu tutumu da bu şiirleri tartışmamız için belirleyici olarak görmemiz için yeterlidir.

Olumsuz bir gözlemle başlayalım: Rimbaud'nun yazısı, Baudelaire'in yapıtında uygulandığını görebileceğimiz benzerlik ilkesince yönlendirilmez. Baudelaire'de egemen söz sanatı olan eğretileme Rimbaud'da neredeyse görülmez. Eğer varsa, karşılaştırmalar hiçbir benzerliği ortaya koymaz: Bunlar tam anlamıyla nedensiz karşılaştırmalardır: "Gece denizi, memelerine benzeyen Amélia'nın" (*Véillées* ["Gecelemeler"] *III*, s. 27): Ama Amélia'yı hiç tanımayız, dolayısıyla gece denizinin nasıl olduğunu hiç bilemeyeceğiz. "Ezgisel bir tümce denli yalın" (*Guerre* ["Savaş"], s. 39), ayrıca bu karşılaştırmadan önce gelen ve bu karşılaştırmanın aydınlattığı öne sürülen ezgisel metin de yalın olmaktan uzaktır. "Bilgeliğim kaos kadar hor görülüyor" (*Yaşamlar I*, s. 10): İşte yol açtıkları hor görmenin birleştirdiği iki zıt. "O ve biz! Gurur, o harcanmış sadakalardan çok daha düşünen bizi" (*Génie* ["Cin"], s. 51) ya da bir üçüncü aracılığıyla birbirlerine yaklaştırılan iki bilinmeyen... Evrensel benzetme üstüne kurulmuş bir evrenin oluşturulmasına katkıda bulunmaları bir yana, bu karşılaştırmalar anımsatılan dünyanın tutarsızlığını gözler önüne serer.

Rimbaud'da değişmeceler gerçekten arandığında ortaya düzdeğişmeceler çıkacaktır; oysa bunlar bir uyum dünyası yaratmaz. Bu kesin bile değildir, çünkü bu düzdeğişmeceler, aynen bedenin parçaları ya da ilk aşamada kapsamlayış aracılığıyla yorumlanması denenen nesneler gibi hiçbir toptanlığa göndermeden asıl parçalar ya

* *Illuminations* (çev. Can Alkor), İstanbul, İş Bankası Kültür Yay., 2008. (ç.n.)

da özellikler gibi ortaya çıkarlar; dolayısıyla aynı biçimde Rimbaud'nun anlatımının düzanlamda çağrıştırdığı bu dağılmış ve kısalmış dünya da hiçbir buyurucu değişimi dayatmaz. Bununla birlikte, düzdeğişmecenin vardığı noktayı kesinlikle belirleyemesek de, düzdeğişmecenin gerektirdiği düş gücüne başvuru olduğu görüşüne büyük bir eğilim duyarız. "Taşra ağzı konuşmamız boğuyor trampet sesini" (*Démocratie* ["Demokrasi"], s. 49) tümcesini okuduğumuzda, dilsel alışkanlıklarımız bizi başka bir konuma yerleştirir: Dil, ürettiği gürültünün ürünü için, araç olan söz için vardır; ikinci aşamada, eylemlerin her biri gerçekleştiricisini anımsatır. "Göklerin yıkadığı... kum"u (*Metropoliten* ["Metro"], s. 35) duyduğumuzda ya da "dağ sırtının toprağı çiğnenmiş bütün cinayetlerle, savaşlarla"yı (*Mystique* ["Gizemsi"], s. 28) duyduğumuzda, eden-olay ya da eden-yer türünden eğretilemelerin kullanılmasının tümcenin anlaşılmazlığında bir yer tuttuğu izlenimine kapılırız.

Rimbaud'nun metninde çok iyi bilinen biçembilimsel bir özellik de eğretilemeli harekete kolaylıkla bağlanabilir: Şair görüntü yanılsamalarını sanki gerçekmiş gibi betimler: Bir tabloda üstteki bir şey yükselir ve eğer alttaysa iner. Ama görüntüden sunulan nesneye benzerlik aracılığıyla değil de bitişiklik aracılığıyla geçiş bir düzdeğişmece değil midir? Böylece, korulukta "inen bir katedral ve yükselen bir göl" vardır (*Enfance* ["Çocukluk"] *III*, s. 4), "dorukların en yüksek tepelerinde çalkantılı bir deniz" ortaya çıkar (*Villes* ["Kentler"] *I*, s. 22) ya da "iskambil oynanır dibinde gölün" (*Tarihsel Akşam*, s. 44); *Tufandan Sonra*'da başkalaşma bir gerekçeye dayanır: "Gravürlerde olduğu gibi yukarılara yerleştirilen deniz" (s. 1). Yine "çelik otlaklar" (*Gizemsi*, s. 28) "üç renkli gözler" (*Gösteri*, s. 7), "biberli ovalar" (*Yaşamlar I*, s. 10), "kıraç toprak", "dilenci çocukluk" (*Yaşamlar II*, s. 10), "eski yolculuklarla dolu bakışlar" (*Çocukluk I*, s. 3) gibi anlatımların sorumlusu yine bana öyle geliyor ki düzdeğişmecedir. Şu tuhaf tümcelerin sorumlusu da eğretilemedir: "Vakayinamelerini avlıyor oralarda yabanıl beyzadeler" (*Kentler II*, s . 26), "Roland'lar yiğitlik havaları çalmakta" (*Kentler I*, s. 22), "alçalıyor lirik sahneler..." (*Sahneler*, s. 43), "Geceleyin lambalarla

halılar hışırdıyor" (*Gecelemeler III*, s. 27) ya da "Geçmişini gözlüyorum bulduğumuz gömülerin" (*Yaşamlar I*, s. 10).

Illuminations, şiirsel olsa da, bunlar Baudelaire'in bağlamında anlaşılan anlamda "güçlü örgütlenmiş olmaları"ndan kaynaklanmadığı gibi eğretilemeli niteliklerinden de kaynaklanmaz (düzdeğişmece sıradan olarak bilinmektedir). Kaldı ki bu nitelikler her zaman bunlara yüklenmez; daha önce gördüğümüz gibi S. Bernard şiirin ikinci temel özelliğini, uyumsuzluk ve kesintililik, gerçek evrenin olumsuzlanmasını Rimbaud'da düzyazının içine katıyordu. Bunu tek bir tümcede dile getirebiliriz: Rimbaud'nun metni bir şeyi betimlemeyi kabul etmez; işte bu nedenle şiirseldir. Ama böylesi bir sav, özellikle edebiyat metinlerinin betimleme niteliği konusunda kimi açıklamalar getirir.

Etienne Souriau, *Correspondance des arts* (1947, 1969, ["Sanatların Uyumu"]) kitabında sanatta betimleme sorununu en açık biçimde ortaya koymuş ve bu betimleme sorununu ayırıcı ve türsel bir özellik olarak ele almıştır. Gerçekten de betimleme sanatlarının yanında böyle olmayan ve Souriau'nun "sergileyici" adını verdiği başka sanatlar da vardır. "Yapılarına katkıda bulunan biçimbilimsel ya da öteki tüm özellikler, varlık olarak sonata ya da varlık olarak katedrale olduğu denli konularına da içkindir. Buna karşın betimleme sanatlarında bir tür varoluşsal ikiye bölünme vardır -bu içindelik konularının çoğulluğu. (...) Betimleme sanatlarına -bir yandan yapıta, öte yandan betimlenen nesnelere- belirgin özelliklerini kazandıran da bu özün ayrılmaz bir parçası olan varoluşsal konuların ikiliğidir. Betimleme sanatlarında yapıt ve nesne birbirlerine karışır. Betimleme yapıtı, bir bakıma yanında ve dışında (en azından bu yapıttan kaynaklanıp onca desteklenmesine karşın yapısının dışında ve olguların ötesinde) kendisiyle karıştırılmayacak bir varlıklar ve şeyler dünyasına kaynaklık eder." Sanatların "iki ayrı öbeğe", "yapıt evrenini varoluşsal bakımdan yapıtın kendisinden ayıran sanat öbeği ve verilerin nesneleştirici yorumunun yapıtı, kendisinden başka bir şeyi gerektirmeden yorumladığı sanat öbeği" ayrılması buradan kaynaklanır.

Bununla birlikte, Souriau edebiyat alanına döndüğünde "sanatların uyumu" tablosunda bir bakışımsızlığı görmek zorunda kalır: Gerçek anlamda veya ilk dereceden bir "sergileyici" edebiyat yoktur. Edebiyatın ilk biçimi, "ünsüzlerin ve ünlülerin girişikliği, "ezgisi" (...) ritimleri ve daha geniş olarak tümcenin, sıralamanın ya da sıralamaların ardışıklığının, vb. genel tavrı olabilirdi". Bu "ilk hane (içinde, hiçbir anlam amacı, dolayısıyla betimlemeye başvuru içermeksizin seslemlerin bir bakıma ilkece bir araya getirilmesi sanatının yer aldığı) neredeyse boştur -özerk sanat olarak var olmayan bir "katışıksız düzyazı" dışında: Bu ilk haneye gerçekten ikinci dereceden bir sanatın ilk biçimi olarak yalnızca şiirde yer verilir." Gösterenin bu türden ayırıcı özellik taşıması şiiri düzyazıyla karşıtlaştırma olanağı tanır (böylece, Souriau da bu sayfalarda kendime sorduğum soruyu yanıtlamış olur), ama hiç kuşku yok ki şu edebiyat bütünlüğü: Dadacıların *Lautdichtung*'u [sese dayanan şiir], gelecekçilerin yeni sözcükleri, gelecekçilerin harfe dayanan şiiri ya da somut şiiri düşünüldüğünde bu olanağın sıra dışı bir rol oynadığı açığa çıkar. Bunun nedeni, Souriau'ya göre gerçek müziğe oranla dilin seslerinin ezgisel bakımdan yoksul kalmasıdır; resmin sahip olduğu olanakların bütününe oranla harflerin görsel yoksulluğu da buna eklenebilir.

Tüm bunlar doğru gelebilir, ama yine de edebiyat alanına uygulandığında sergileme/betimleme ayrımının bu denli cılız sonuçlar ortaya koymuş olmasından yakınılabilir. Öyle ki bu ayrımın yorumunun edebiyat alanına uygun düşüp düşmediği, edebiyat için bir gereçten başka bir şey olmayan şeyle, daha açık bir söyleyişle dile daha yakın olup olmadığı sorgulanabilir. Souriau'nun kendisi şöyle yazar: "Edebiyat... göstergelerinin bütününü daha önceden kendi dışında oluşmuş bir dizgeden: dilden alır." Edebiyatın "birincil biçimi" sesler değil sözcükler ve tümcelerdir ve bunlar da daha baştan bir gösteren *ve* gösterilene sahiptir. "Sergileyici" edebiyat yalnızca gösterenin saydam ve geçişli olmaktan çıktığı bir edebiyat olmakla kalmaz, nitel ve nicel bakımlardan çok daha önemli olan gösterilenin de bu niteliğini yitirdiği edebiyat olur. Dolayısıyla, anlamın or-

tada olduğu ama betimlemenin olmadığı bir yazı biçiminin var olup olmadığını araştırmak için biraz önce alıntıladığım kendiliğinden oluşan eklemlenmeyi ("hiçbir anlam amacı olmayan, dolayısıyla betimlemeyi düşündürmeyen") sorgulamak gerekir. Rimbaud'nun *Illuminations*'u işte bu sergileyici edebiyatı bizlere gösterir ve bu eylemin kendisinde de yapıtın içerdiği şiirin sergileyici niteliği bulunur.

Rimbaud'nun betimleme yanılgısını ortadan kaldırmak için uyguladığı birçok yol vardır. *Barbar*'ın şu ünlü: "Sancak kanlı etten, denizlerin ipeği ve kutup çiçekleri üstünde (hiçbiri yok onların)" (s. 36) tümcesinden açık açık dilbilgisi kurallarına uymayan, anlamı hiçbir zaman bilinemeyecek tümcelere değin uzanırlar, *Metro*'nun son tümcesi gibi: "Tartıştığınız sabah Onunla ikiniz, bu kar pırıltıları, bu yeşil dudaklar, aynalar, kara bayraklarla mavi ışınlar ve kutup güneşinin kıpkızıl kokuları içinde, -gücün" (s. 35). İkisi arasında, bir dizi yöntem betimlemeyi belirsizleştirir, sonra da olanaksızlaştırır.

Böylece, *Illuminations*'un birçoğunu dolduran belirsiz tümceler her türlü betimlemeyi engellemez, ama buna aşırı bir belirsizlik kazandırır. *Tufandan Sonra*'nın sonunda Rimbaud: "Ve Ece, çömleği içinde korları ateşleyen Büyücü Kadın bildiğini asla bize anlatmak istemeyecek, bizlerin bilmediğini" (s. 2) dediğinde bir kadın kahramanın yaptığı somut bir hareket görürüz ama bu kişi ya da önceki olanlarla (tufanlar) ilişkisi hakkında hiçbir şey bilmeyiz ve hiç kuşkusuz "ne bilmediğimizi de bilmeyiz". Aynen *Tümceler*'in sözünü ettiği "iki ayrılmaz çocuk", "ezgilerle dolu ev" ya da "sessiz, güzel ihtiyar" (s. 16) hakkında *Illuminations*'un öteki kişilerinden daha fazla bir şey bilemeyeceğimiz gibi. Bu varlıklar bir parıltı süresince, karanlık gecenin ortasında göksel cisimler gibi ortaya çıkar ve kaybolurlar. Kesintililiğin benzeri bir etkisi vardır: Her sözcük bir betimi anımsatabilir ama bunların bir aradalığı bir bütün oluşturmaz ve dolayısıyla bizi sözcüklerle yetinmeye zorlar. "Ürperdi Hélèna'nın çocukluğu için sık fundalıklar, gölgeler, yoksulların bağrı ve göğün efsaneleri -ve yoksulların bağrında ve gökyüzünün efsane-

lerinde" (*Fairy*, s. 38): Sorun, her biri öncüllerini gerçekdışı kılmaya katkıda bulunan bu öznelerin çok sayıda olmasıdır. *Metro*'nun aktarılan tümcesinde ya da aynı metnin bir başka tümcesinde ve içinde "Korulukların anca sığıştığı bu yollar"m, "amansız çiçeklerin", "şimdiden kapıları kapanmış hanların -prensesler var; bir de pek bunalmamışsan yıldız bilimi var- gökyüzü" (s. 35) gibi sözcükler geçen tümcelerde de aynı durum söz konusudur. Rimbaud'nun metinlerinde bir tutarlılık bulmak için sözcüklerin yerlerini değiştirme eğiliminin gerekçesi belki de budur.

Öteki yöntemler betimlemeyi bulanıklaştırmakla kalmaz gerçekten olanaksızlaştırır da. Sözgelimi oksimorlar ve çelişkili tümceler; sözgelimi, içinde "ben" ve "sen", "biz" ve "siz"in metnin başından sonuna varlığını pek az sürdürdüğü (örneğin, *Tufandan Sonra*, *Gösteri*, *Yaşamlar I*, *Sarhoşluk Sabahı*, *Metro*, *Şafak*) sözcelem değiştiren çerçeve; bu "Güzel Varlık" öznenin dışında ya da içindedir; sonunda şöyle söyler: "Yepyeni bir gövdeye büründü kemiklerimiz" (*Being Beauteaus*, s. 9). Rimbaud'nun nesnelerin özelliklerini ya da parçalarını, nesnelerin kendilerinin adlarını, neden söz edildiğini gerçekten bilinmeyecek derecede hiçbir zaman söylemeden betimlemeye dayalı daha önce anımsatılan bu alışkanlığı için de aynı durum söz konusudur. Bu, yalnızca gerçek bir bilmece gibi ortaya çıkan *H* gibi metinler için değil, eleştirmenlerin sık sık tanık olunan duraksamalarının da gösterdiği gibi başka birçokları için de doğrudur. Nesnelerin niteliklerini gösteren özelliklere nesnelerden daha fazla dikkat gösterilmesi bizde Rimbaud'nun türsel ismi özel addan daha fazla yeğlediği ve metinlerini güçlü bir soyutlamayla renklendirdiği izlenimi uyandırır. *Avâreler*'in "gecesel lüksü" (s. 24) ya da *Tümceler*'in "duyulmamış zenginlikler"i (s. 16) tam olarak nedir? *Conte*'un ("Masal") "bayağı cömertlik"i ya da "aşk devrimleri" mi? (s. 6), *Dévotion*'un ("Sofuluk") "yaz otu" ve "ciddi kusur"u mu? (s. 48), *Tümceler*'in "sıkıntılar"ı ve şu "aşağılık ümitsizlik"i mi? (s. 16), *Fairy*'nin "değerli pırıldamaları" ve "soğuk etkisi" mi? (s. 38), *Tarihsel Akşam*'ın "ekonomik korkunçlukları" ve "kentsoylu büyü"sü mü? (s. 44), Rimbaud, bir yasamacıymış gibi evrensel ni-

celeyicilerle de yakından ilgilenir: "her çeşit yaratık her türlü görünüşler içinde" (*Gecelemeler II*, s. 27), "Tüm karakterlerle biçim aldı yüz çizgilerim" (*Savaş*, s. 39), vb.

Illuminations'daki betimlemeye ilişkin, ayrıntılarına sonraki bölümlerde yer verilen bu başarısız çözümlemeye karşı iki sav ileri sürülebilir. Öncelikle, *Illuminations*'un tüm metinlerinin ve her metin içinde bütün tümcelerinin bu aynı eğilime katıldıklarını söylemek doğru değildir: Betimleme sık sık başarısızlığa uğramakla birlikte sık sık da bir sonuca ulaşır. Öte yandan, bu dilsel başarısızlığa katkıda bulunan aynı dilsel özellikleri edebiyatın ve daha da ileri gidersek şiirin dışında da, özellikle soyut ve genel metinlerde de bulabiliriz.

Bu iki itirazın yanıtı neyse ki aynıdır. Dil aracılığıyla sergileme ve betimleme iki sözce sınıfı arasında değil, iki kategori arasında yer alır. Dil saydam ya da mat, geçişli ya da geçişsiz olabilir; ama bunlar iki uç noktadan başka şey değildir ve somut sözceler bir bakıma her iki uç noktanın birine ya da ötekine yakın olabilir. Aynı zamanda bu hiçbir zaman yalıtılmış bir kategori değildir ve betimlemenin yadsınmasını *Illuminations*'da şiir kaynağı durumuna getiren de ötekilerle birleşimidir: Sözgelimi, yine "betimleme" yapmayan felsefe metni tutarlığını anlam düzeyinde korur. Bu metinleri şiirsel kılan onların "sergileme" niteliklerdir ve Rimbaud'nun kendisinin farkında olmamakla birlikte okurlarının içselleştirdiği tiplendirme düzeneği şöyle gösterilebilir:

Bu da bizi çıkış noktamıza geri döndürür. S. Bernard'ın şiirselliğin özü durumuna getirmeyi amaçladığı zamandışılık, Rimbaud'da betimlemenin yadsınmasının ikincil sonuçlarından başka bir şey de-

	DİZE	DÜZYAZI
Sunma	Şiir	düzyazı şiir
Betimleme	destan, anlatı ve dizeleştirilmiş betimleme	kurmaca (roman, öykü)

ğilken, Baudelaire'de de uyumların düzeninden başka bir şey değildir; dolayısıyla bu ikisini birbirine yakınlaştırmayı denemek olguları engellemekten başka bir şey değildir. Ama, aynı dilde ve sembolizm öncesinin aynı düşünsel ortamında yazan, aralarında yaklaşık on yıl kadar bir fark olan iki şairin metinlerinin bu denli birbirlerinden farklı, bu denli bağımsız gerekçelerle "şiirsel" olarak değerlendirilmesi (kendileri ve çağdaşlarınca) bir kesinlik olarak görülmemelidir: *Şiir* yoktur, ama şiire ilişkin farklı görüşler yalnızca bir çağdan ya da bir ülkeden ötekine değil aynı zamanda bir metinden diğerine hep vardır ve var olacaktır. Sergileme/betimleme karşıtlığı evrensel ve "doğal"dır (dil içinde yer alır); ama şiirin, dilin "sergileyici" kullanımıyla özdeşleştirilmesi tarihsel bakımdan sınırları çizilmiş ve kültürel bakımdan belirlenmiş bir olgudur: Baudelaire'i "şiir"in dışında bırakır. Geriye, yine de geçmişte bir metni şiirsel olarak nitelendirebilmeyi sağlamış olan tüm farklı nedenler arasında bir benzerliğin var olup olmadığının sorgulanabilmesi kalır -ama bunun yanıtının nasıl bir ön çalışma gerektiğini görmek zor değildir. Bu benzerliğin sanıldığı yerde olmadığını göstermek ve bu durumun nedenlerini daha kesin olarak ortaya koymak sonraki sayfaların konusudur.

5

Gerçeğe Benzerliğe Giriş

I

İ. Ö V. yüzyılda bir gün iki kişi Sicilya'da kavga eder; bir kaza olur. Ertesi gün, hangisinin suçlu olduğuna karar vermek zorunda olan yetkililerin karşısına çıkarlar. Suçlu nasıl belirlenecektir? Suç, gerçeği görüp saptama olanağından yoksun bulunan yargıçların gözleri önünde işlenmemiştir; sağduyu yeterli değildir; geriye tek bir yol kalır: Avukatların anlatacaklarını dinlemek. Durum böyle olunca avukatların konumu bambaşka bir biçim alır: Bir gerçeği ortaya çıkarmak değil (bu olanaksızdır), ona yaklaşmak, gerçek izlenimi yaratmak söz konusudur ve bu izlenim anlatılan öykünün ustalığına bağlı olarak inandırıcılık kazanacaktır. Davayı kazanmak için dürüst davranmaktan çok iyi konuşmak gerekmektedir. Platon, acı acı şöyle yazacaktır: "Gerçekten de mahkemelerde gerçeği ortaya çıkarmak kimsenin umurunda değildir, ikna etmek söz konusudur ve ikna etmek de gerçeğe benzerliğe bağlıdır". Ama yine bu yolla, öykü ile söylem konuşanların bilincinde olan bitenin sadık bir yansıması olmaktan çıkar ve bağımsız bir değere dönüşür. Dolayısıyla sözcükler, şeylerin yalnızca saydam adları değildir, kendi yasalarının yönlendirdiği ve kendisi için değerlendirilebilecek özerk bir kendilik oluştururlar. Önemleri, yansıttıkları varsayılan şeylerin önemini aşar.

O gün, dil bilincinin, dilin yasalarını biçimlendiren sözbilimin ve bu yasalarla dilin oluşturucu olduğuna inanılan şeyin, gerçeğe gön-

derimin arasındaki boşluğu dolduran bir kavramın, gerçeğe benzerliğin eşanlı doğumuna tanık olundu. Dilin keşfedilmesinin ilk sonuçlarının, sözbilim kuramının, sofistlerin dil felsefesinin ortaya çıkışı gecikmeyecektir. Ama daha sonra yeniden dil unutulmaya çalışılacak, sanki sözcükler bir kez daha şeylerin uysal adından başka bir şey değilmiş gibi davranılacaktır. Yirmi beş yüzyıl boyunca gerçeğin sözün yeterli gerekçesi olduğuna inandırılması denenecektir; yirmi beş yüzyıl boyunca aralıksız bir biçimde dili algılama hakkını kazanmak gerekecektir. Yine de söylemin özerkliğini simgeleyen edebiyat, sözcüklerin şeyleri yansıttığı düşüncesinin üstesinden gelinmesine yetmedi. Çağımızın temel bir özelliği belki de değişen biçimler taşıyan, ama bu durumu yansıttıkları nesnelerin dolaysız bir sonucu olarak kabul eden bu gölge-dil anlayışının varlığını hâlâ sürdürmesidir. Gerçeğe benzerliği incelemek, söylemlerin göndergeleriyle uyum içinde değil kendi yasalarınca yönlendirildiğini ve bu söylemlerin içinde bizi tersine inandırmayı hedefleyen tümce kuruluşunu ortaya çıkarmakla eşdeğerlidir. Dili yanıltıcı saydamlığından çıkarmak, onu algılamayı öğrenmek, aynı zamanda büyülü iksirini içerek görünmez olan Wells'in görünmez adamı gibi, bizler için artık görünmez olmayı sağlayan teknikleri incelemek söz konusudur.

Gerçeğe benzerlik kavramı bugün artık yaygın değildir. Bilimsel "ciddi" edebiyatta artık onunla karşılaşılmaz; buna karşın ikinci sınıf yorumlarda, klasikleri öğreten okul kitaplarında, eğitbilimsel uygulamalarda karşılaşılır. İşte bu uygulamaya bir örnek: *le Mariage de Figaro*'nun ("Figaro'nun Düğünü") bir yorumundan bir alıntı ("Les petits classiques Bordas" dizisi, 1965): "*Hareket gerçeğe benzerliği unutturur*. -ikinci perdenin sonunda Kont, Bazile ve Gripe-Soleil'i iki açık gerekçeyle köye yollamıştı: Yargıçları uyarmak; "pusulayı getiren köylü"yü bulmak (...) Artık sabah Kontes'in odasında, Chérubin'in varlığından kesinlikle haberdar olan Kont'un, Bazile'den yalanının hesabını sormaması ve kendisine giderek daha fazla kuşkulu davranan Figaro'yla yüzleştirmemesi gerçeğe benzerliğe pek uygun değildir. Suzanne'la buluşmasının beklentisinin, Kontes devreye girdiğinde onu bu denli sarsmaya yeterli olmadığını biliriz ve

bu durum beşinci perdede doğrulanacaktır -Beaumarchais bu gerçeğe benzemezliğin bilincindeydi (elyazmalarında bunu belirtmiştir) ama haklı olarak tiyatroda seyircilerin bunu algılayamayacağını düşünüyordu." Ya da: "Beaumarchais dostu Gudin de la Brenellerie'ye "gece sahnelerinde yaşanan yanılsamaların gerçeğe benzerlik yanının pek az olduğunu" bizzat itiraf ediyordu. Ama şunu da ekliyordu: "Eğlenceli bir karmaşaya yol açtığında seyirciler bu tür yanılgıya severek göz yumar.'"

"Gerçeğe benzerlik" terimi burada en yaygın olan "gerçeğe uygunluk" anlamında kullanılmıştır. Kimi eylemler, kimi davranışlar gerçeğe benzemezlik durumları ortaya çıkarır, çünkü dünyada gerçekleşebilecekleri izlenimi uyandırmazlar. Gerçeğe benzerliğin ilk kuramcısı olan Corax daha o zamanlar bile oldukça ileri gitmişti: Gerçeğe benzerlik ona göre gerçekle (doğruyla olduğu gibi) değil, insanların çoğunluğunun gerçek sandığı şeyle, daha açık bir söyleyişle kamuoyuyla bir bağ oluşturuyordu. Dolayısıyla söylemin göndergesiyle değil, başka bir söylemle (ortak, imzasız) uygunluk göstermesi gerekiyordu. Ama bir önceki yorum daha dikkatle okunursa Beaumarchais'nin daha başka bir şeye başvurduğu görülecektir: Metnin durumunu ortak görüşe değil, kendisinin oluşturduğu türün özel kurallarına başvurarak açıklar ("tiyatroda seyircilerin hiçbiri bunu fark etmezdi", "izleyiciler böyle bir yanılsamaya seve seve hazırdır", vb.). Birinci durumda kamuoyunun düşüncesi değil, yalnızca Beaumarchais'nin olmayan bir edebiyat türü söz konusudur.

Böylece, "gerçeğe benzer" teriminin birçok anlamı ortaya çıkar ve bunları iyice birbirlerinden ayırmak gerekir, çünkü bu sözcüğün çokanlamlı niteliği önemlidir ve bundan kurtulmak söz konusu olmayacaktır. Bir ilk tanıma göre gerçekle ilişki söz konusudur. İkinci anlam Platon'un ve Aristoteles'in anlamıdır: Gerçeğe benzer, tikel bir metnin, daha genel ve dağınık, kamuoyu diye adlandırılan başka bir metinle bağıntısıdır. Fransız klasiklerinde de üçüncü bir anlamla karşılaşılır: Komedinin, tragedyanınkinden farklı üçüncü bir gerçeğe benzerliği vardır; türlerin sayısı denli gerçeğe benzerlik vardır ve bu iki kavram birbirlerine karıştırılır (sözcüğün bu anlamının ortaya

çıkışı dilin keşfinde önemli bir adımdır: Burada söylenmiş olanın düzeyinden söyleme eyleminin düzeyine geçilir). Son olarak, günümüzde bir başka kullanım egemenlik kazanır: Bir yapıtın gerçeğe benzerliğinden, kendi yasalarına değil de gerçeğe uygunluğu olduğuna inandırması ölçüsünde söz edilebilecektir; bir başka söyleyişle gerçeğe benzer, metin yasalarının taktığı bir maskedir ve biz de böylece onun gerçekle bir bağıntısı olduğunu varsayarız.

Gerçeğe benzerin bu farklı anlamlarının (ve farklı düzeylerinin) bir başka örneğini alalım. Bu anlamla, gerçekçi tümce kuruluşuna en çok ters düşen kitaplardan birinde: *Jacques le Fataliste*'te* karşılaşılır. Öykünün her anında Diderot önünde açılan çok sayıdaki olasılığın bilincindedir: Öykü önceden belirlenmemiştir, tüm yollar (mutlak içinde) uygunluk gösterir. Yazarı bunlardan birini seçmeye zorlayan bu sansürü gerçeğe benzer diye adlandıralım. "Ellerinde değnek ve dirgenlerle kendilerine doğru tüm güçleriyle koşan adamları... gördüler. Bunların hanın müşterileri, onların hizmetçileri ve sözünü ettiğimiz haydutlar olduğunu düşüneceksiniz. (...) Bu küçük ordunun Jacques ve efendisinin başına çökeceklerini, kanlı bir olayın gerçekleşeceğini, sopaların havalarda uçuşacağını, silahların patlayacağını ve tüm bunların olmamasının ancak bana bağlı olduğunu düşünebilirsiniz; ama elveda tarihin gerçekliği, elveda Jacques'ın aşklarının öyküsü. (...) Bir romancının uygulamaktan geri durmayacağı şeyi göz ardı ettiğime göre bir roman yazmadığım kesin. Yazdıklarımı gerçek kabul edenler belki de onu fabl zannedenlerden daha az yanılgı içinde olacaktır."

Bu kısa parçada gerçeğe benzerliğin temel özellikleri anımsatılmaktadır. Öykünün serbestliği, kitabın kendisinin iç zorunluluklarıyla ("tarihin gerçekliği", "Jacques'ın aşklarının öyküsü") bir başka deyişle bir türün parçası olmasıyla kısıtlanmıştır; eğer yapıt başka bir türe ait olsaydı zorunluluklar da farklı olurdu ("bir roman yazmıyorum", "bir romancının uygulamaktan geri durmayacağı"). Aynı

* *Kaderci Jacques ile Efendisi* (çev. A. Cemgil), İstanbul, Sosyal Yay., 1984. (ç.n.)

zamanda, öykünün kendi düzenine, kendi işlevine boyun eğdiğini açıkça dile getirerek Diderot şunu da ekleme gereği duyar: Yazdığım şey gerçektir; eğer bir başkasını değil de belli bir gelişmeyi seçiyorsam, bunun nedeni anlattığım olayların bu biçimde gerçekleşmiş olmasıdır. Bir önceki açıklamayla daha da karmaşıklaşan (ama daha da inandırıcı olan) bu tümce aracılığıyla özgürlüğe bir zorunluluk, yazıyla bağlantıya gerçekle bağlantı görüntüsü vermek zorundadır. Bunlar gerçeğe benzerin iki başlıca özelliğidir: mutlak ve kaçınılmaz söylem yasası olarak gerçeğe benzer; maske olarak, bu yasaları göndergeye boyun eğme olarak sunma eğilimi gösteren retorik yöntemler düzeni olarak gerçeğe benzerlik.

II

Alberta French kocasını elektrikli sandalyeden kurtarmak istemektedir; adam, metresini öldürmekle suçlanmaktadır. Alberta gerçek suçluyu bulmak zorundadır, elinde tek bir ipucu vardır: Katilin cinayet yerinde unuttuğu ve üzerinde adının ilk harfi olan M'nin bulunduğu bir kibrit kutusu. Alberta kurbanın not defterini bulur ve sırayla adı M ile başlayan herkesle tanışır. Kibrit kutusu tanıdığı üçüncü kişinindir ama onun masum olduğuna inandığından Albetra dördüncü M'yi aramaya koyulur.

William Irish'in en sürükleyici romanlarından birisi olan *Black Angel* ("Kara Melek") mantıksal bir çatlak üstünde kurulmuştur. Kibrit kutusunun sahibini bularak, Alberta ipin ucunu kaçırmıştır. Katilin, adı M ile başlayan dördüncü kişi olma olasılığı defterde yer alan herhangi bir isimden daha fazla değildir. Entrika bakımından bu dördüncü bölümün varlığı mantıklı bir gerekçeye dayanmaz.

Nasıl olur da Irish böylesi bir mantıksızlığı fark etmez? Neden kibrit kutusunun sahibine ilişkin bölüm, bu keşfin, yapıtın devamını akla yatkın bir durumdan yoksun bırakmayacak biçimde öteki üç bölümden sonraya yerleştirilmemiştir? Bunun yanıtı kolaydır: Yazarın gizeme gereksinimi vardır, son ana değin bize suçlunun adını açık etmemelidir; oysa anlatıma ilişkin genel bir yasa zamansal ar-

dışıklığın yerine aşamalı bir yoğunluğun getirilmesini savunur. Bu yasa uyarınca son deneyim en güçlü, son kuşkulu da suçlu olmalıdır. Bu yasadan kurtulmak, gerçeğe kolaylıkla ulaşılmasına engel olmak için Irish suçluyu kuşkululer listesinin başına yerleştirir. Dolayısıyla türün bir kuralını gözetmek ve polis romanının gerçeğe benzerliğine uymak için yazar zihninde canlandırdığı dünyanın gerçekliğini kırar.

Bu kopuş önemlidir. Yaşattığı çelişki aracılığıyla hem gerçeğe benzerliğin çoğulluğunu, hem de polis romanının uzlaşımsal kurallara uyma biçimlerini gösterir. Bu boyun eğiş kendiliğinden gerçekleşmez, hatta tersi söz konusudur. Polis romanı bu tür bir boyun eğişin tamamıyla dışında olduğunu göstermeye çalışır ve bunu yapmak için de zekice bir yol izlenir. Her söylem kendi yasalarıyla bir gerçeğe benzerlik ilişkisi içine girerken, polis romanı gerçeğe benzerliği tema olarak ele alır; artık gerçeğe benzerlik onun yasası değil, aynı zamanda konusudur. Bir bakıma tersine çevrilmiş bir konu: Çünkü polis romanın yasası *karşı-gerçeğe benzerlik*'i yerleştirmeye dayanır. Kaldı ki bu tersine gerçeğe benzerlik mantığı yeni bir şey de değildir; gerçeğe benzerlik konusundaki her düşünce denli eskidir çünkü bu kavramın bulucuları olan Corax ve Tisias'da şu örnekle karşılaşırız: "Bir güçlünün zayıfı yenmesi *fiziksel bakımdan* gerçeğe benzerdir çünkü o, bunu yapabilecek tüm somut olanaklara sahiptir ama *ruhbilimsel bakımdan* gerçeğe benzemez çünkü suçlanan kişinin kuşkuları öngörmemiş olması olanaksızdır."

Hangi gizem romanını alırsak alalım aynı kural gözlemlenir. Bir suç işlenmiştir, bunu işleyeni bulup çıkarmak gerekir. Tek tek parçalardan yola çıkarak bir bütünü oluşturmak gerekir. Ama yeniden oluşturma yasası hiçbir zaman gerçeğe benzerliğin yasasıyla özdeşleşmez; tersine şüpheliler masum, masumlar da şüpheli gibi görünürler. Polis romanının suçlusu, suçlu gibi görünmez. Dedektif son söyleminde o ana değin dağınık olan öğeleri ilişkiye sokacak bir mantığa dayanacaktır; ama bu mantık gerçeğe benzerliğe değil, bilimsel bir olasılığa dayanır. Gerçeğin ortaya çıkması şu iki gereğe: olasılık taşımaya ve gerçeğe benzemez olmaya boyun eğmelidir.

Gerçeğin ortaya çıkması, bir başka deyişle gerçeğin kendisi, gerçeğe benzerlikle uyuşmaz. Gerçeğe benzerlikle gerçek arasındaki gerilime dayalı bir dizi polisiye entrika bunun kanıtıdır; Fritz Lang'ın *Beyond a Reasonable Doubt* ("Mantıklı Bir Kuşkunun Ötesinde") filminde bu karşıtsav sınırlarına değin götürülmüştür. Tom Garett ölüm cezasının aşırı olduğunu, genellikle masumların idam edildiğini kanıtlamayı amaçlar; müstakbel kayınpederinin desteğiyle polisin çözemediği bir cinayeti seçer ve bunu kendi işlemiş gibi gösterir: Çevresine ustaca ipuçları yerleştirerek böylece kendisinin tutuklanmasına yol açar. O ana değin filmin bütün kahramanları Garett'ın suçlu olduğuna inanırlar; ama seyirci masum olduğunu bilmektedir: Gerçek, gerçeğe benzemez; gerçeğe benzerlik, gerçek değildir. Bu anda ikili bir tersyüz olma durumu gerçekleşir: Adalet, Garett'ın suçsuzluğunu kanıtlayan belgeler bulur; ama aynı anda bunun son derece ustaca yapılmış bir davranış olduğunu öğreniyoruz: Cinayeti gerçekten de o işlemiştir. Bu, gerçek ve gerçeğe benzerlik arasında yeni bir tümden bir kopuştur: Garett'ın suçlu olduğunu biz bilsek de kahramanlar onun masum olduğuna inanmak durumundadır. Ancak filmin sonunda gerçek ve gerçeğe benzer birleşir; ama bu, kahramanın ölümü ve öykünün sonu demektir, öykü ancak gerçek ve gerçeğe benzerlik arasında bir sapma olması koşuluyla devam edebilir.

Gerçeğe benzerlik, polis romanının temasıdır; gerçek ve gerçeğe benzer arasındaki uyuşmazlık bu romanın yasasıdır. Ama bu yasayı ortaya koyarak yeniden gerçeğe benzerle yüz yüze geliriz. Karşı-gerçeğe benzerliğe dayanarak polis romanı başka bir gerçeğe benzerlik yasasının içine, kendi türünün gerçeğe benzerliği yasasının içine düşer. Demek ki sıradan gerçeğe benzerliklere ters düşmesine karşın, her zaman belli bir gerçeğe benzerliğe boyun eğecektir. Oysa bu olgu, gizem üstüne kurulu polisiye romanın varlığı için ciddi bir tehdit oluşturur, çünkü yasanın keşfi gizemin yok olmasına yol açar. Suçluyu ortaya çıkarmak için dedektifin usta mantığını izlemeye gereksinim duyulmayacaktır; çok daha yalın olan polis romanı yazarının mantığını izlemek yeterlidir. Suçlu, şüphelilerden birisi ol-

mayacaktır; öykünün hiçbir anında dikkat çekmeyecektir; olaylarla her zaman beli bir ilişkisi olacaktır ve görünürde çok önemli ama gerçekte ikincil dereceden bir gerekçe onu olası suçlu gibi görmemize engel olur. Dolayısıyla bir polis romanında suçluyu ortaya çıkarmak güç değildir: Bunun için anlatılan dünyanın değil metnin gerçeğe benzerliğini izlemek yeterlidir.

Polis romanı yazarının yazgısında belli bir tür ironi vardır: Amacı gerçeğe benzer gibi yapmaktır; ancak bunu ne denli iyi başarırsa o denli güçlü bir biçimde yeni bir gerçeğe benzerliği, metnini ilgili türe bağlayan gerçeğe benzerliği ortaya koyar. Böylece polis romanı gerçeğe benzerlikten kaçmanın olanaksızlığına ilişkin en katışıksız izlenimi verir. Gerçeğe benzerlik ne denli çok kınanırsa, o denli ona boyun eğilmiş olunur.

Polis romanı yazarı bu yazgıyı paylaşan tek kişi değildir; biz de her an bu durumla karşı karşıya bulunuruz. Başta, onunkinden daha az elverişli bir durumda bulunuruz: O, gerçeğe benzerlik yasalarına karşı çıkabilir ve hatta karşı-gerçeğe benzerliği kendi yasası yapabilir; bizi çevreleyen yaşamın yasalarını ve uzlaşımlarını keşfetmemize karşın onları değiştirmek elimizde değildir, onlara uymak zorunda kalırız, buna karşın boyun eğme bu durumun farkına varmamızdan sonra iki kat güçleşir. Günün birinde yaşamımızı bu yasaların yönlendirdiğini fark ettiğimizde ve *France-Soir* sayfalarında bunu keşfettiğimizde ve de değiştirmek elimizden gelmediğinde acı bir sürprizle karşılaşırız. Adaletin gerçeğe değil de gerçeğe benzerlik yasalarına boyun eğdiğini bilmek kimseyi buna yazgılı olmaktan kurtaramayacaktır.

Ama bizlerin karşı karşıya kaldığımız bu gerçeğe benzerlik yasalarının ciddi ve değişmez niteliklerinden bağımsız olarak, gerçeğe benzer bizi her yerde izler ve ondan kaçamayız -polis romanı yazarının da kaçamadığı gibi. Söylemimizi oluşturan yasa bizi buna zorlar. Konuştuğumda, oluşturduğum sözce belli bir yasaya uygun olacak ve yasası örtük kalacak bir başka sözceden yararlanmaksızın açıklayamayacağım (ve atamayacağım) bir başka gerçeğe benzerliğe bağlanacaktır. Sözcelem aracılığıyla, söylemim her zaman ger-

çeğe benzerliğe bağlı kalacaktır; oysa sözcelem, tanımı gereği tümüyle açılanamaz: Sözcelemden söz ettiğimde artık ondan değil, sözcelenmiş bir sözceden, kendi sözcelemine sahip olan ve benim sözceye aktaramayacağım bir sözceden konuşuyor olacağım.

Öyle görünüyor ki Hindular'ın kendi kendini tanıma konusunda dile getirdikleri yasa da sözcelem öznesine bağlanır. "Paul Deussen'in bir dökümünü yaptığı sayısız Hint felsefesi arasında, yedincisi ben'in, dolaysız bir bilgi konusu olabileceğini yadsır, "çünkü eğer ruhumuz tanınabilir bir şey olsaydı, birincisini tanımak için bir ikincisini ve üçüncüsünü tanımak gerekecekti"" (Borges). Kendi söylemimizin yasaları hem gerçeğe benzer (yasalar olmaları bakımından) hem de tanınamazdırlar, çünkü bunları ancak başka bir söylem betimleyebilir. Gerçeğe benzerliğe karşı çıkarak, polis romanı yazarı başka türden ama aynı güçte bir gerçeğe benzerliğe gömülür.

Sözgelimi gerçeğe benzerliği inceleyen bu metnin kendisi de, yeri geldiğinde gerçeğe benzerliğe uyar; ideolojik, edebi, etik, bugün beni gerçekle ilgilenmeye yönelten bir gerçeğe benzerliğe boyun eğer. Ancak söylemin ortadan kaldırılması onun gerçeğe benzerliğini yıkarken sessizliğin gerçeğe benzerliğini tasarlamak o denli güç değildir... Yalnızca bu son tümceler farklı, bir üst düzeyden gerçeğe benzerliğe bağlanır ve bu bakımdan gerçeğe benzerler: Gerçekse belli bir mesafeden görülen ve sonradan ortaya çıkan gerçeğe benzerden başka bir şey midir?

6

Henry James'in Hayaletleri

Henry James'in uzun edebiyat yaşamını hayalet öyküleri doldurur. *De Grey: A Romance*, 1868'de yazılmıştır; bu tarihte yazar henüz yirmi beş yaşındadır; *le Coin plaisant* (1908, Fr. çev.; ["The Jolly Corner"], ["Güzel Köşe"]) son yapıtlarından birisidir. Aralarında kırk yıl vardır; ikisi arasında yirmi kadar roman, yüzden fazla öykü, tiyatro oyunları, makaleler yayımlamıştır. Bu hayalet öykülerinin basit ve kolayca kavranabilecek bir görüntü vermekten uzak olduğunu da hemen ekleyelim.

Bunlardan bir bölümü fantastik öykünün genel kurallarına uygun olduğu izlenimi taşır. Bu öykü, doğaüstü olayların basit varlığıyla değil, okur ve kahramanların bunu algılama biçimiyle açıklanır. Açıklanamaz bir olay gerçekleşir; determinist anlayışa uymak için, okur iki çözüm arasında seçim yapmak zorundadır: Ya benzersiz olayları düşsel olarak nitelendirerek bu olayı sıradan nedenlere, olağan düzene bağlamak durumundadır ya da doğaüstünün varlığını kabullenmek, dolayısıyla dünyaya ilişkin imgesini biçimlendiren tasarımlara bir değişiklik getirmek zorundadır. Fantastik, bu belirsizlik boyunca sürer; okur çözümlerden birini seçer seçmez tuhaf olana ya da doğaüstü olana dalar.

De Grey: A Romance bu betimelemeye denk düşer. Paul de Grey'in ölümü iki biçimde açıklanabilir: Annesine bakılacak olursa attan düşerek ölmüştür; arkadaşı Herbert'e göre, de Grey ailesinin üstüne bir lanet çökmüştür: Evlilik bir ilk tutkuyu taçlandırsa da, bu

tutkuyu yaşayan kişi ölmek zorundadır. Paul de Grey'in sevgilisi Margaret bir belirsizlik içine düşmüştür, sonunda delirecektir. Üstelik rastlantı da olabilecek ama görünmez bir dünyanın varlığına da tanıklık edebilecek küçük tuhaf olaylar gelişir. Örneğin hastalanan Margaret bir çığlık koparır; oradan yaklaşık beş kilometre kadar uzakta sakince atıyla gezinen Paul onu duyar.

La Redevance du fantôme (1876; Fransızca derleme ["Hayaletin Fidyesi"] *l'Image dans le tapis*'de ["Halıdaki Görüntü"de] yayımlandı) önce, açıklamalı bir doğaüstü öykü gibi görünür. Kaptan Diamond üç ayda bir, bir hayaletten belli bir miktar para alır; bundan acı duymaktadır ama böylece haksız yere lanetleyip evinden kovduğu kızının ruhunu huzura kavuşturmayı ümit etmektedir. Günün birinde kaptan ağır bir hastalığa tutulur, genç dostunu (anlatıcı) kendi yerine fidyeyi almaya gönderir; o da yüreği çarparak gider; aslında bir hayaletin olmadığını keşfeder, ölmemiş olan kız, böylelikle babasıyla ilişkisini sürdürmektedir. Bu evrede fantastik devreye girer: Genç kadın bir an odayı terk eder ama aniden, "dudakları yarı açık, irileşmiş" olarak geri döner -babasının hayaletini görmüştür! Daha sonra anlatıcı araştırır ve yaşlı kaptanın, kızının hayaleti görmüş olduğu anda öldüğünü öğrenir...

Aynı doğaüstü olay, yirmi yıl sonra yazılmış bir başka öyküde, *Dostların Dostları*'nda (1896; *l'Image dans le tapis*'de Fransızcası yayımlanmıştır) aktarılacaktır. Burada iki kahraman bakışımlı deneyimler yaşar: Biri annesini öteki babasını öldükleri sırada, oradan yüzlerce kilometre uzakta görmüşlerdir. Bununla birlikte bu son öyküyü fantastik olarak nitelemek güçtür. Her metin başat, ötekileri kendine uyduran, bütünün üretici ilkesine dönüşen bir belirleyici özellik barındırır. Oysa *Dostların Dostları*'nda belirleyici özellik tematik bir öğedir: Ölüm, olanaksız iletişimdir. Doğaüstü, ikincil bir yer tutar: Genel ortama katkı yapar ve anlatıcı kadının (bu iki kahramanın ölüm sonrası karşılaşması konusunda) kuşkularına bir gerekçe bulmasına olanak tanır. Ayrıca, metinde duraksama yer almaz (*Hayaletin Fidyesi*'nde de yer almaz ama hassas bir konu oluşturur), bu yolla fantastiğin kurallarından kurtulur.

Öykünün öteki yapısal özellikleri fantastik niteliğini de değiştirebilir. Hayalet öyküleri genellikle birinci kişi ağzından aktarılır. Bu, okurun kahramanla kolayca özdeşleşmesine olanak tanır (okur, kahramanın rolünü oynar); aynı zamanda anlatıcı-kahramanın sözü çift özelliğe sahiptir: anlatıcının sözü olarak gerçek sınamasının ilerisindedir ama kahramanın sözü olarak buna uymak zorundadır. Eğer yazar (daha açık bir deyişle temsil edilmeyen bir anlatıcı) bir hayalet gördüğünü söylerse duraksamaya yer kalmaz; eğer sıradan birisi bunu söylerse sözleri deliliğe, uyuşturucuya, yanılsamaya bağlanabilir ve belirsizlik yeniden öykü içindeki yerini yitirir. İkisine göre ayrıcalıklı konumdaki anlatıcı-kahraman, duraksamayı kolaylaştırır: Buna inanmak isteriz ama zorunluluk yoktur.

Sir Edmund Orme (1891; *Hayalet Hikâyeleri*'nde* Fransızcaya çevrilmiştir) bu son durumu örneklendirir. Anlatıcı-kahramanın kendisi birçok kere bir hayalet görür. Bununla birlikte, hiçbir şey herkesin bildiği doğa yasalarına ters düşmez. Okur, çözümsüz bir duraksamaya kapılır: Anlatıcıyla birlikte hayaleti görür, aynı zamanda kendini buna inandırmaz... Tümüyle benzer görüntüler, anlatıcı dışında kahramanlarca aktarıldığında farklı etki yaratacaktır. Sözgelimi *la Vraie Chose à faire*'de ["Yapılması Gereken Şey"] (1890; *le Dernier des Valerii*'de Fransızcaya çevrildi) iki kahraman: bir erkek ve bir kadın (aynen *Sir Edmund Orme*'daki gibi) kadının ölmüş kocasını görürler. Kadın, yeni erkeğin ölen kocanın yaşam-öyküsünü yazmasını istememektedir... Ama okur hiç de kendini hayaletlere inandırmaya itilmiş hissetmez, çünkü bu iki kişiyi dışarıdan görmektedir ve olanları kadının aşırı sinirliliğine ve adam üzerinde uyandırdığı etkiye bağlayarak onların gördüğü hayale kolaylıkla açıklık getirebilir. Yine alaycı bir hayalet olan *The Third Person*'da (1900; "Üçüncü Kişi") kızkurusu iki kuzin hareketsizlik ve can sıkıntısıyla, yüzyıllar önce ölmüş kaçakçı bir akrabalarını görmeye başlar. Okur, kızkurularının hayallerini ciddiye almayacak denli anlatıcıyla kahramanlar arasındaki mesafenin büyük olduğunu

* *Hayalet Hikâyeleri* (çev. İ. Babacan), İstanbul, Turkuaz Yay., 2008. (ç.n.)

duyumsar. Son olarak, *Maud-Evelyn* (1900; *Nouvelles*'de Fransızcaya çevrildi) gibi bir öyküde duraksama tümüyle ortadan kaldırılmıştır: Burada öykü birinci kişiye anlattırılmıştır, ama kadın anlatıcı on beş yıl önce ölmüş bir kızla yaşadığını öne süren başka bir kahramanın (anlatıcının ancak dolaylı bir biçimde tanıdığı) söylediklerine kesinlikle güven duymaz. Burada patolojik denilen bir durumun betimlenmesine girmek üzere doğaüstünün dışına çıkılır.

Doğaüstü olayın alegorik yorumu fantastik tür için başka bir tehdit oluşturur. *Sir Edmund Orme*'da bütün öykü bir tür ahlak dersi gibi okunabilir; kaldı ki anlatıcı bunu dile getirmekten geri durmaz: "Bu bir adalet cezası, babaları olmadığında çocukların omzuna yüklenen annelerin günahıydı. Zavallı anne, çektirdiği acıları acı çekerek ödemek zorundaydı ve dürüst bir adamın haklı ümitleriyle alay etme eğilimi yeniden benim aleyhime kızda kendini gösterebilirdi, aynı haksızlığa bende de neden olursa bu kızın da acı çekmesi için onu incelemek ve ona göz kulak olmak gerekirdi." Hiç kuşkusuz öyküyü fabl, bir ahlak dersinin sahnelenmesi gibi okursak artık "fantastik" bir duraksama duygusuna kendimizi kaptırmayız. James'in bir başka öyküsü *la Vie privée* ["Özel Hayat"] (1892; *l'Image dans le tapis*'de Fransızcaya çevrildi) katışıksız alegoriye daha da yaklaşır. Yazar Clare Wawdrey çifte yaşam sürer: Kişiliklerinden birisi, dostlarıyla dünya işleri üstüne gevezelik ederken öteki sessizlik içinde olağanüstü yapıtlar kaleme alır. "Dünya aptal ve bayağıydı ve gerçek Wawdrey, eli elverdiğinde gevezelik etmek ve kentte akşam yemeği yemek, başka kişiliklere bürünmek için bu dünyaya dalmak aptallığına düşer." Alegori o denli açıktır ki kararsızlık yeniden sıfırlanmıştır.

Owen Wingrave (1892; *le Dernier des Valerii*'de Fransızcası yayımlandı) olağanüstü olayın daha önemli bir rol oynaması durumunda fantastiğin oldukça katışıksız bir örneği olabilirdi. Hayaletli bir evde genç bir kız aşığının cesaretini sınar: tehlikeli bir şöhreti olan bu eve gece yarısı girmesini ister. Sonuç trajiktir: "Kendini açık duran bir kapının eşiğinde bulduğunda dehşetten donakaldı. Owen Wingrave onu son gördüğünde üzerinde olan giysileriyle, büyük-

babasının cesedinin bulunduğu yerde ölü yatıyordu..." (s. 106). Owen'ı öldüren hayalet mi yoksa korku mudur? Bunu bilemeyeceğiz ama bu soru, doğrusunu söylemek gerekirse çok da önemli değildir: Öykünün merkezi bir yandan ilkelerini savunma peşinde olan, ama öte yandan kendisini sevenlerin güvenini yitirmemek isteyen (bu iki istek çelişkili olsa da) Owen Wingrave'in yaşadığı dramdır. Fantastik, bir kez daha başka bir amaca bağlı, ikincil bir işlev taşımaktadır. Kaldı ki doğaüstü olay açıkça olduğu gibi sunulmamıştır -James'in bir gençlik dönemi öyküsü olan, tam olarak aynı sahnenin okurda hiçbir duraksamaya fırsat vermediği *le Roman de quelques vieilles robes*'da* (1868, *le Dernier des Valerii*'de Fransızcaya çevrildi) olup bitenin tersine. İşte cesedin betimlenmesi: "Dudakları yalvarırcasına ve ıstırapla aralanmıştı ve bembeyaz alnıyla yanaklarında kin güden iki hayaletin elin, on iğrenç yara parlıyordu." (s. 28). Böyle bir durumda, olağanüstünün alanına girmek üzere fantastikten ayrılırız.

Anlam bulanıklığının tüm metin boyunca sürdüğü ve burada başat bir rol oynadığı en azından bir örnek vardır: bu, ünlü *Tour d'écrou*'dur (1898, Fr. çev.) ["Yürek Burgusu"]. James kurmacasını o denli başarılı oluşturmuştur ki o zamandan bu yana eleştirmenler iki ayrı okula ayrılmıştır: Bly'nin evinde *gerçekten* kötü ruhların barındığına inananlar ve her şeyi anlatıcı kadının nevrozuyla açıklayanlar... İki zıt çözüm arasında seçim yapma zorunluluğu kuşkusuz yoktur; oyunun kuralı anlam belirsizliğinin korunmasını içerir. Bununla birlikte kararsızlık kitapta gösterilmemiştir: Kahramanlar inanır ya da inanmaz, ikisi arasında kararsız kalmaz.

... Bu aşamaya ulaşmış dikkatli okur bir bakıma kızgın olmalıdır: Neden tüm bu yapıtlar bir türe bağlanırken bunların her biri bize her şeyden önce bir istisna gibi gösterilmeye çalışılmaktadır? Tek tek öyküleri çevresine yerleştirmeye çalıştığım (bunu belki de beceremedim) merkez belki de yoktur. Ya da ne olursa olsun başka

* Türkçe çeviri için bkz. *Hayalet Hikâyeleri*, "Eski Giysilerin Romanı" (s. 7-28). (ç.n.)

her yerde yer almaktadır: Bunun kanıtını işte benim bu öyküleri türün kalıbı içine sokmak için onları parçalamak, uyarlamak, onlara açıklayıcı notlar eklemek zorunda olmam oluştur...

Eğer bu okur James'in yapıtını yakından tanıyorsa, daha ileri gidip şunu söyleyebilir: James'te fantastik türün hiçbir türdeşlik ve dolayısıyla belirginlik bulunmamasının kanıtı, buraya değin yer verilen öykülerin tüm öteki metinlerle karşıtlaşacak tek başına bir öbek oluşturmamasıdır. Tersine, fantastik yapıtlardan fantastik olmayan yapıtlara geçişi algılattırmayan birçok ara metin vardır. Ölümün ölülerle ya da yaşamın övgüsünü yapan (*Maud-Evelyn*, ama aynı zamanda *l'Autel des morts* ["Ölüler Sunağı"], Fr. çev.]) daha önceden yer verilenlerden başka boş inançları anlatanlar da vardır. Örneğin *le Dernier des Valerii* (1874, derlemede Fransızcaya aynı başlık altında çevrildi) eski zamanların pagan tanrılarına inanan ve yaşamını bu inanca göre düzenleyen genç bir İtalyan kontunun öyküsüdür. Burada bir doğaüstü olay mı söz konusudur? Ya da *The Author of "Beltraffio"* (1885, ["Beltraffo'nun Yazarı"]): Ünlü bir yazarın karısı, kocasının varlığının oğullarının sağlığına zarar verdiğine inanmaktadır; bunu kanıtlamak isterken sonunda çocuğunun ölümüne neden olur. Bu tikel bir sıra dışı olay mıdır yoksa karanlık güçler mi işe karışmıştır?

Bunlar, James'in okuruna sunmaktan hoşlandığı tek alışılmamış olaylar değildir. *Sir Dominick Ferrand*'da (1892; *le Dernier des Valerii*'de Fransızcaya çevrilmiştir) Mrs Ryves'in sezgileri bunun başka bir örneğidir: Bu genç kadın, kapı komşusu Peter Baron'un karşı karşıya kaldığı tehlikelerden nasıl her keresinde "önceden haberdar olmaktadır"? Oyunun kadın kahramanını, kadın kahramanın ilkörneğini bu rolü üstlenen oyuncuyu ziyaret ettiği anda gören Allan Wayworth'un bu kehanet dolu rüyasına ne demeli (*Nona Vincent*, 1892; *le Dernier des Valerii*'de Fransızcaya çevrildi)? Ayrıca bu düş bir James ütopyası olan, bir gün öncesiyle tuhaf ilişkiler kuran başka bir düşü anlatan *The Great Good Place*'den (1900 "Büyük İyi Yer") çok mu farklıdır? Ve sorunlar çoğaltılabilir -James'in "*ghost story*"lerinin ["hayalet hikâyeleri"nin] derlemeleri

söz konusu olduğunda yayıncıların kesinlikle birbirlerinden farklı olan seçimlerinin tanıklık ettiği gibi.

Bununla birlikte, fantastik türün hayaletinin peşinden koşmaktan vazgeçilir ve James'in yapıtlarının birliğini oluşturan amaca dikkat edilirse karmaşa ortadan kalkar. Bu yazar ham olaya yer vermez ve tüm dikkatini kişiyle olay arasındaki ilişkiye yoğunlaştırır. Dahası: Bir öykünün çekirdeği genellikle yokluk olacak (gizlenen kişi, ölüler, sanat yapıtı) ve bu çekirdeğin araştırılması olası tek varlık olacaktır. Yokluk, ideal ve kusursuz bir amaçtır; sıradan var olma sahip olabileceğimiz tek var oluştur. Nesneler, "şeyler" yoktur (ya da eğer varlarsa da James'i ilgilendirmezler); onun merakını uyandıran, kahramanlarının nesnelerden edinecekleri deneyimdir. Ruhsaldan başka "gerçek" yoktur, somut ve fizik olgu olağan durumda ortada yoktur ve farklı kişilerin bu olguyu farklı biçimde yaşayabilecekleri dışında başka hiçbir şey bilemeyeceğiz. Fantastik öykü zorunlu olarak bir algı çevresinde odaklanır ve James'te de bu niteliğiyle kullanılır; üstelik algı nesnesinin ona göre hayaletsi bir varlığı vardır. Ama James'i ilgilendiren, bu "ruhsal gerçekliğin" tüm köşesi bucağı, özne ve nesne arasında olası tüm ilişkilerin çeşitliliğinin bütünüdür. Halüsinasyonlar, ölülerle iletişim, telepati gibi özel durumlara duyduğu ilgi de buradan kaynaklanır. Yine bu bakımdan James temel bir tematik seçim yapar: Algıyı eyleme, nesneyle bağıntıyı nesnenin kendisine, çevrimsel zamansallığı çizgisel zamana, yinelemeyi farklılığa yeğler.

Daha ileri gidilebilir ve James'in amacının fantastik öykünün tasarımıyla hiçbir bakımdan uyuşmadığı söylenebilir. Yaşattığı duraksamayla James şu soruyu gündeme getirir: Bu gerçek mi yoksa düşsel midir? Fiziki bir olgu mudur yoksa ruhsal bir olgu mudur? James'e göre, tersine gerçekle düşsel arasında, fizikselle ruhsal arasında aşılmaz bir sınır yoktur. Gerçek, her zaman ve yalnızca kişiseldir, dolayısıyla kendine: "Bu hayalet *gerçekten* var mı?" sorusunu sormanın, bunun birilerine göre var olduğu andan sonra bir anlamı kalmaz. Mutlak gerçeğe hiçbir zaman ulaşılamaz, mihenk taşı kaybolmuştur, kendi algılarımız ve kendi düşlemimize güvenmek zo-

runda kalırız -kaldı ki bu da sürekli yaptığımızdan çok farklı bir şey değildir.

Daha dikkatli okur burada beni bir kez daha durdurabilir. Bana, aslında diyecektir, şimdiye değin biçimsel türün (fantastik öykü), yerine yine biçimsel bir gerçeği olan bir yazar türünü (James öyküsü) koymaktan başka bir şey yapmış değilsiniz. Ama böylece James'in her metninin özgül yanını daha az yitirmiş olmuyoruz. Yapıtı türün bir değişkesine indirgemeyi hedeflemek, başlangıçta yanlış bir düşüncedir; bu düşünce doğa olgularıyla düşünce ürünleri arasındaki kusurlu benzerliğe dayanır. Her bir fare, tek tek "fare" türünün bir değişkesi olarak görülebilir; yeni bir örneğin doğuşu türü hiçbir biçimde değiştirmez (ya da her durumda bu değişim göz önünde bulundurulmayacak denli önemsizdir). Bir sanat (ya da bilim) yapıtı, tersine, daha önceden var olan olası birleşim hesaplarının basit bir ürünü gibi sunulamaz; o da bu birleşim olasılıklarının bir parçasıdır ama aynı zamanda bu birleşim olasılıklarını dönüştürür, kendisinin ilk (tek) habercisi olduğu yeni bir kod yerleştirir. *Daha önceden var olan* bir birleşim olasılığının katışıksız ürünü olabilecek bir yapıt türü yoktur ya da, daha doğrusu böyle bir tür edebiyat tarihi için yoktur. Kuşkusuz en azından edebiyatın, kitle edebiyatı olan sıra dışı bir duruma indirgenmesinin söz konusu olmaması durumunda bu geçerlidir: Önceden var olan bir türü örneklendirmekten, açıklamaktan başka bir şey olmayan tikel herhangi bir kitap değil de gize dayanan polis romanı, kara dizi, casus romanı edebiyat tarihinin bir parçasını oluşturur. Tarih içinde anlam taşımak, yalnızca yinelemeden değil, farklılıktan kaynaklanmaktadır. Ayrıca sanat (ya da bilim) yapıtı her zaman bir dönüştürücü öğe, dizgede bir yenileme içerir. Farklılığın olmaması var olmamakla eştir.

Sözgelimi James'in yazdığı son ve en yoğun hayalet öyküsünü alalım: *le Coin plaisant* (1908, *Histoire des fantômes*'da Fransızcaya çevrildi). Fantastik öykü ve Jamesçi öykü üstüne tüm bilgimiz bizim bunları anlamamız ve doyurucu bir açıklama getirebilmemiz için yeterli değildir. *Benzersiz* ve *özgül* yanlarını gözlemlemek için bu metne biraz daha yakından bakalım.

Otuz yıllık bir aradan sonra Spencer Brydon, Amerika'ya dönüşte sıra dışı bir durumun farkına varır: Kendi kimliğinden kuşkulanmaya başlamıştır. O ana değin sürdürdüğü yaşam ona, kendi varlığının yansıtılması gibi görünüyordu, Amerika'ya döndüğünde bir başka kişi olabileceğinin farkına varır. Hiçbir zaman yararlanmadığı mimar, inşaatçı yeteneklerine sahiptir; oysa onun bulunmadığı yıllarda New York gerçek bir mimarlık devrimi yaşamıştır. "Eğer memlekette kalmış olsaydı, gökdeleni bulandan önce davranmış olurdu. Eğer memlekette kalmış olsaydı, ürkünç mimarlık sorunlarından doğan birkaç yeni fırsatı, bunları yeni kazanç kaynağına dönüştürene değin kovalardı." Evde kalsaydı milyoner olabilirdi... Bu geçmiş varsayım Brydon'ın aklını kurcalamaya başlar: Milyoner olmayı kaçırdığı için değil, bir başka yaşamı olabileceğini keşfettiği için; bu durumda bu yaşam aynı özün mü yoksa bir başkasının mı yansıtılması olurdu? "Her şeyin, eğer daha baştan vazgeçmemiş olsaydı, nasıl biri olacağı, yaşamını nasıl sürdüreceği ve nasıl bir "gelişim göstereceği" sorunundan kaynaklandığını keşfediyordu." Asıl yaşamı hangisidir? Ve tek bir yaşamı mı vardır? Brydon, en azından başkaları, örneğin bayan arkadaşı Alice Staverson söz konusu olduğunda özün varlığına inanır: "Evet siz kimsenin değiştiremeyeceği bir kişisiniz. Her yerde, her durumda doğduğunuzda nasılsanız öylesiniz..."

Bunun üzerine Brydon kendini bulmaya, kendini tanımaya, gerçek kimliğine ulaşmaya karar verir ve güç bir arayışa girişir. *Alter ego*'sunu, her biri Spencer Brydon'ın farklı kişiliklerine denk düşen iki eve yerleştirmeyi başarır. Her gece atalarının evine gelerek *öteki*ni git gide daha sıkı bir biçimde kuşatır. Ta ki açık bıraktığı bir kapıyı kapanmış olarak bulduğu... geceye değin, hayaletin orada olduğunu anlar; kaçmak ister ama artık yapamaz, hayalet yolunu kesmiştir, ortaya çıkmıştır, yüzünü gösterir... ve Brydon büyük bir düş kırıklığına uğrar: *Öteki*, bir yabancıdır. "Gecelerini anlamsız bir takibin peşinde harcamıştır ve serüveninin sonucu koca bir hiçtir. Böylesi bir kimlik ona *hiçbir* bakımdan uymamaktadır..." Araştırmalar boşa gitmiştir, öteki Brydon'ın olduğundan daha fazla asıl değildir. Yüce öz-yokluk

yoktur, Brydon'ın sürdürdüğü yaşam, onu başka bir yaşamın insanıyla hiçbir ilgisi olmayan bir insan yapmıştır. Hayaletin tehdit dolu ortaya çıkışını engellemeyen de budur ve Brydon'ın hiçlik –bilindışı– içinde yok olmaktan başka bir çıkışı yoktur.

Kendine geldiğinde, başının artık ıssız evinin soğuk taşları değil, Alice Staverton'ın dizleri üstünde olduğunu fark eder. Alice neler olup bittiğini anlamış, ona yardım etmek için eve gelmişti. Brydon'ın gözünde artık iki şey aydınlanmıştır. Önce arayışının boşuna olduğu. Bunun nedeni de sonucun düş kırıklığı yaratmış olması değil, bu arayışın kendisinin anlamsız olmasıdır: O, var olmayan bir şeyin (kendi özünün, kendi gerçek kimliğinin) peşinde koşmuştu. Böylesi bir arayış yalnızca sonuçsuz kalmaz (bu önemli değildir), aynı zamanda, derin bir egoist eylem olarak var olur. Brydon da bunu "basit ve uçarı bir egoizm" olarak nitelendirir ve Alice Staverton bunu doğrular: "Kendiniz dışında kimseyi umursamıyorsunuz." Varlığı öne süren bu arayış, ötekini dışlar. Burada Brydon'ın ikinci keşfi, birisinin: Alice Staverton'ın varlığıdır. Kendi varlığının sonuçsuz arayışına bir son vererek, ötekini keşfeder. Artık tek bir şey istemektedir: ""Ah! Beni koruyun, beni koruyun!" diye yalvarırken Alice'in yüzü hâlâ üstünde dolaşmaktadır; karşılık olarak yüz yeniden üstüne eğildi ve şefkatle yakınında durdu." Derin bir *ben* arayışına çıkan Brydon'm sonunda bulduğu *sen*'dir.

Sonuçta bu metin, James'in tüm yapıtlarında karşılaştığımız kahramanın tersine dönüşmesi anlamını taşır. Özün yokluğu ve anlamsız yaşam artık onun evrenine egemen değildir: Ötekiyle ilişki, en alçakgönüllü olsa bile varlık, yokluğun egoist (tek başına) arayışı karşısında doğrulanmıştır. *Ben*, ötekiyle ilişkisi dışında yoktur, varlık bir yanılsamadır. Böylece, James yapıtının sonunda, yukarıda anımsatılan tematik büyük ikili karşıtlığın yanına gitmeye eğilim gösterir: Dünya karşısında tek başına insan sorunsalı, yerini bir başkasına, insanın insan olmakla bağıntısına bırakır. *Varlık*'ın içi sahip olmak tarafından, *ben*, *sen* tarafından boşaltılmıştır.

Daha önceki birçok yapıt James projesinin bu altüst oluşunun habercisi olmuştu. *L'autel des morts* (1895; *Dans la cage*'da ["Ka-

feste"] Fransızcaya çevrildi) ilk bakışta gerçek bir ölüm övgüsüdür; asıl kahraman Stransom, tüm yaşamını tanıdığı bütün ölmüşlerin ruhları için mum yaktığı bir kilisede geçirir. Yokluğu varlığa, ölüleri dirilere içtenlikle yeğlemektedir ("Bu kişinin, içindeki tüm çirkinliklerin yok olması için ölmesi gerekiyordu") ve sonunda yakınlarının ölümünü düşlemeye başlar: "Neredeyse kimi dostlarının ölmesini dilemeye kendini kaptırıyordu; böylece onlarla yaşarlarken kurduğu ilişkiden daha çekici ilişkiler kurabilecekti." Ama bir varlık yavaş yavaş bu yaşama sızar: Aynı kiliseye gelen bir kadının varlığı. Bu varlık, kendini hissettirmeden o denli önem kazanmaya başlar ki günün birinde kadın ortadan kaybolduğunda Stransom ölülerinin onun için var olmadığını, ikinci kez öldüklerini keşfeder. Adam, kadınla barışmayı başaracaktır ama artık çok geçtir: Onun da ölüler krallığına girme vakti gelmiştir. Çok geçtir: Aynı sonuç *la Bête de la jungle*'de de (1903, "Orman Hayvanı") karşımıza çıkar; öykü, yanı başındaki May Bartram'ın varlığının değerini bilmeden yaşamını yokluğun arayışı için harcamış olan Marcher'ı anlatır. May, varoluş içinde yaşar: ""Marcher, sizinle ilgilenmekten daha iyi ne dileyebilirim?" diye sorar." Ancak dostunun ölümü Marcher'a acı bir ders olur; ama çok geçtir ve "hiçbir şey olma"ya dayalı başarısızlığını kabullenmek zorundadır. *Le Coin plaisant*, demek ki bu yeni James'e özgü betimlemenin en az umutsuz türüdür: Hayalet sayesinde, ders ölümden önce alınır. Yaşamın zorlu dersi tam anlamıyla ölümü yadsımaya, yaşamayı kabullenmeye (bu, öğrenilen bir şeydir) dayanır. Ölümün varlığı -çok geç de olsa!- yokluğun ne anlama geldiğini anlamamızı sağlar; ölümü önceden yaşamayı, zaman tarafından hazırlıksız yakalanmadan önce onu anlamayı denemek gerekir.

... Titiz okurumuz, hiç kuşku yok ki yanlış yoldan çıkıp bir başkasına sapıyorsunuz diyecektir. Bize bir öyküden, bunun özgül ve benzersiz yanından söz etmeniz gerekirken yeni bir tür oluşturmak üzeresiniz; belki de olası bir örnekten başka bir şey olmayan öyküye ötekilerden daha yakın ama yine de bir tür!

Suç kimde? Doğası gereği özcü ve türsel olan dilin kendisinde olabilir mi? Konuşmaya başlar başlamaz artık şeylerin değil, soyutlamanın, genelliğin, kavramın evrenine girmiş oluyorum. Özel adlar bile, bilindiği gibi bireyin kendi iyeliğinde olmadığına göre bireyseli nasıl adlandırılmalı? Eğer farklılığın yokluğu var olmamakla eşdeğerliyse, katışıksız farklılık adlandırılamaz: Dil için yoktur. Bireysellik, özgüllük dil için ancak bir hayalettir, sözü üreten hayalet, şu boşuna anlamaya çabaladığımız söylemin biraz öncesi kadar, biraz sonrasında da kavramış olduğumuz boşluk içindeki söylemin kendisini üreten yokluktur.

Ya da bireyseli açıklamak için eleştirmen susmak zorundadır. Bu nedenle *le Coin plaisant*'ı sunarken bu öykünün merkezini oluşturan ve Henry James'in sanatının doruklarından birisini oluşturan sayfalara hiç değinmedim. Onlar kendilerini anlatacaktır.

7

Edgar Poe'nun Sınırları

Edgar Poe'nun, Baudelaire'in (Fransızcaya) çevirdiği *les Histoires extraordinaires* ("Olağanüstü Öyküler"), *les Nouvelles Histoires extraordinaires* ("Yeni Olağanüstü Öyküler") ve *les Histoires grotesques et sérieuses*'den ("Grotesk ve Ciddi Öyküler") oluşan üç ciltlik öyküleri ilk kez okunduğunda, bunların sıra dışı farklılıklarına şaşırmaktan kendimizi alamayız. *Le Chat noir* (*The Black Cat* ["Kara Kedi"]) ya da *Metzengerstein* gibi son derece ünlü fantastik öykülerin yanında, tersine bir hareketten kaynaklandığı izlenimi uyandıran ve Poe'nun "ince düşünülmüş" olarak nitelendirdiği öyküler de yer alır: Örneğin *le Scrabée d'or* (*The gold Bug* ["Altın Pislikböceği"]) ya da *la Lettre volée* (*The Purloined Letter* ["Çalınan Mektup"]). Aynı derlemede "korku" türünün habercisi öyküler bir arada yer alır: *Hop-Frog*, *le Masque de la Mort Rouge* (*The Mask of Red Death* ["Kızıl Ölümün Maskesi"]) ve o dönem kullanılan sözcük olan "grotesk"e bağlanan öteki öyküler: *le Roi Peste* (*King Pest* ["Veba Kral"]), *le Diable dans le beffroi* (*The Devil in the Bettry* ["Gözetleme Kulesindeki Şeytan"]), *Lionnerie* (*Lionizing* ["Aslan Yatağı"]). Poe katışıksız serüven öykülerinde (*le Puits et le Pendule*, [*The Pit and the Pendule*, "Kuyu ve Sarkaç"], *Une descente dans le Maelström* [*A Descent in the Maestrom*, "Maelström'e İniş"]) olduğu denli betimsel ve dural türde de son derece başarılı olmuştur: *l'Ile de la Fée* (*The Island of the Fay* ["Perinin Adası"]), *le Domaine d'Arnheim* ("Arnheim'ın Arazisi"). Dahası da var: Fel-

sefi diyaloglar (*Puissance de la parole* [*The Power of the Words*, "Sözün Gücü"], *Colloque entre Monos et Una* [*The Colloquy of Monos and Mono*, "Monos ve Una Arasındaki Kolok"]) ve alegorik öyküler (*le Portrait ovale* ["Oval Portre"], *William Wilson*). Kimileri onun yapıtlarını polis romanının (*Double Assasinat dans la Rue Morgue* [*The Murders in the Rue Morgue*, "Morg Sokağı'ndaki Çifte Cinayet"]) ya da bilimkurgunun (*Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall* ["Hans Pfaall Diye Birisinin Serüvenleri"] doğuşu gibi görür...! Sınıflandırma meraklısını yoldan saptıracak bir sürü şey!

Bu yaygın çeşitliliğe aynı ve tek öyküde kendini gösterebilecek bir başkası eklenir. Poe, yapıtlarında belli bir idealin -her keresinde farklı olsa da- en kusursuz örneğini görmüş olan eleştirmenlerin dikkatinden yararlanmıştır (ve yararlanmayı sürdürmektedir). *Nouvelles Histoires extraordinaires*'in önsözünde, Baudelaire, Poe'yu dekadan anlayışın örneği, Sanat İçin Sanat yandaşlarınca izlenmesi gereken örnek olarak gösterir: Baudelaire, kendisini kişisel olarak ilgilendiren şeyi Poe'da bulur. Valéry'ye göre Poe, yaratım sürecine egemen olmaya, onu girişimcilik gücünü körlemesine esine bırakacak yerde bir kurallar düzeneğine indirgemeye dayalı eğilimin kusursuz bir örneğiydi. Marie Bonaparte, psikanalitik eleştirinin en ünlü ve en çok tartışılan örneklerinden birisini Poe'ya uygulamıştır: Bu yapıt, yeni keşfedilen bütün büyük ruhsal kompleksleri başarıyla örneklendirecektir. Bachelard, Poe'yu, özdeksel düş gücünün ustası olarak okumuştur. Jean Ricardou da anagram düzeneğinin bir yandaşı olarak... Ve liste bununla bitmez! Aynı yazar mı söz konusudur gerçekten burada, nasıl olur da aynı yapıtlar birbirlerinden bu denli uzak eleştirel eğilimlerin -üstelik de ayrıcalıklı- örneği olabilir?

Demek ki her yazar gibi Poe'nun da yapıtları yorumcu için bir meydan okumadır, ama burada özellikle çarpıcı bir durum söz konusudur: Bu denli çeşitli yazıları üretmede ortak bir ilke var mıdır? Poe'nun öyküleri Henry James'in biçimlendirdiği "halıdaki görüntü" meselini mi oluşturmaktadır? Kimi yerleşik bilgilerden vazgeçmek pahasına buna daha açıklık getirmeyi deneyelim.

Bu üretici ilke Poe'nun büyük hayranları, Baudelaire ve Dostoyevski tarafından adlandırılmıştı (eğer bir şairin değeri hayranlarının değeriyle belirlenseydi Poe en büyükler arasında yer alırdı). Ama öyle görünüyor ki onu temel bir akım olarak değil de somut gerçekleşmeleri içinde gördüklerinden bunun bütün önemini kavrayamamışlardı. Baudelaire, *istisna* sözcüğünü kullanmıştı ama hemen ardından: *Ahlaki bakımdan* demişti; şunu öne sürüyordu: "Başka kimse yaşamı ve doğanın *istisnalarını* ondan daha becerikli bir biçimde anlatamamıştı", ama ardından birkaç izleksel öğeyi sıralamakla yetiniyordu. Benzeri bir biçimde, Dostoyevski: "Neredeyse hep en az karşılaşılan gerçeği seçiyor ve kahramanını en alışılmamış nesnel ya da ruhsal durum içine yerleştiriyor" demiştir.

Oysa izleksel bir ortak paydaya sahip olmak yerine bu öykülerin tümü "düşünceler" denli "teknik", "biçem" ya da "öykü" adı verilen şeyi üreten soyut bir ilkeden kaynaklanmaktadır. Poe, en sıra dışı olanın, aşırının, en üstün olanın yazarıdır; her şeyi sınırlarına değin iter -olanaklıysa daha da ötesine. Ya en büyük ya da en küçük olanla ilgilenir: Bir niteliğin en üst derecesine ya da (genellikle bu aynı şeydir) karşıtına dönüşme tehlikesine ulaştığı noktayla ilgilenir. Yapıtının çeşitli yanlarını belirleyen, aynı ilkedir. Baudelaire'in bu yapıt için seçtiği başlık olan *Olağanüstü* Öyküler belki de bunu en yetkin biçimde özetlemektedir.

En kesin olandan başlamak gerekirse: Seçtiği izleklerde aynı durum söz konusudur. Birkaç fantastik öykünün varlığına daha önce değinildi; ancak fantastik, doğal bir açıklamayla, aynı olaylara ilişkin doğaüstü bir başka açıklama arasındaki kararsızlıktan başka bir şey değildir. Doğal-doğaüstü sınırı üstüne bir oyundan başka bir şey de değildir. Poe, delilik (ya da düş) ve doğal açıklama veya doğaüstü müdahale seçeneklerini art arda sıralayarak fantastik öykülerinin ilk satırlarında bunu yeterince açıklıkla dile getirir. Örneğin; *le Chat noir*'da: "Gerçekten de, tanıklıklarını yadsıma duygusuna kendimi kaptırsaydım [okurların güvenini] beklemekten deli çıkardım. Bununla birlikte deli değilim -ve hiç kuşku yok ki düş de kurmuyorum... Daha sonra belki hayaletimi sıradan bir duruma indirgeyecek

bir deha bulunacaktır -daha sakin, daha mantıklı ve benden çok daha az kendini kaptıran, korkuyla anlattığım durumlarda birbirlerini izleyen çok doğal neden sonuç ilişkisinden başka bir şey bulmayan bir deha." Ya da *le Cœur révélateur*'de (*The Tell-Tale Heart* ["Yalvaç Yürek"]): "Çok sinirliyim, korkunç sinirliyim-her zaman öyle oldum; ama neden deli olduğumu iddia ediyorsunuz?"

Sınırların zorlamasındaki bu ton her zaman böyle tumturaklı değildir; değişken bir kralın öyküsü olan *Quatre Bêtes en une*'de ("Bir Bedende Dört Hayvan") insana ilişkin olanla hayvana ilişkin olan arasındaki duraksama oldukça eğlenceli bir biçimde aktarılır; aynı akıl-delilik sınırı *le Système du docteur Goudron et du professeur Plume*'de (*The System of Dr. Tarr and Professor Fether* ["Doktor Katran ve Profesör Tüy'ün Sistemi"]nde) anlatılır. Ama, tematik düzlemde Poe'yu bir sınır, ölümün sınırı hepsinden daha fazla çeker ve bu tüm ötekilerden çok daha belirgin olduğundan bunun nedenini anlamak güç değildir. Ölüm, Poe'nun neredeyse her sayfasında yer alır.

En çeşitli bakış açılarıyla bağdaşan, yaşam-olmayanın çok çeşitli yanlarını örneklendiren bir takıntı. Cinayetin önde gelen bir yer tuttuğunu kolaylıkla söyleyebiliriz; cinayet tüm görünümleriyle sunulur: kesici aletler (*le Chat noir* ["Kara Kedi"]), boğma (*le Cœur révélateur*), zehir (*le Démon de la perversité* ["Sapkınlık Cini"]), duvara gömme (*la Barrique d'amontillado* [*The Cask of Amontillado*, "Amontilado Fıçısı"]), ateş (*Hop-Frog*) ya da su (*le Mystère de Marie Roget* ["Marie Roget'nin Gizi"])... İster toplu (*le Masque de la Mort Rouge*, *Ombre* ["Gölge"]) isterse bireysel olsun (*les souvenirs de M. Auguste Bedloe* [B. Auguste Bedloe'nun Anıları"]) "doğal" ölümün kaçınılmazlığı da yinelenen izleklerden birisidir; kaçınılmaz bir ölüm tehdidi için de aynı durum söz konusudur: (*les Puits et le pendule* ["Kuyular ve Sarkaç"], *Une descente dans le Maelström* [Maelström'e Bir İniş"]). Poe'nun alegorileri genellikle ölüme ilişkindir (*l'Ile de la Fée* ["Perinin Adası"], *le Portrait ovale* ["Oval Portre"]) ve felsefi diyaloglarının izleği, ölümden sonraki yaşamdır; örneğin *Colloque entre Monos et Una* ya da *Conversation d'Eros avec Charmion*. Ölümden sonrai yaşam işte yaşamla ölümü birbirlerinden ayı-

ran sınırı olağanüstü bir biçimde ortaya koyan durum; bu alana sıkça girilmesinin nedeni buradan kaynaklanmaktadır: Mumyanın dirilmesi (*Petite discussion avec une momie* [*Some Words with a Mummy*, "Bir Mumyayla Küçük Bir Tartışma"]), manyetizma ile dirilme (*la Vérité sur le cas de M. Valdemar* [*The Facts in the Case of M. Waldemar*, "B. Valdemar Olayının Gerçeği"]), aşkı için dirilenler (*Morella*, *Ligeia*, *Éléonora*). Poe'nun özellikle hayran olduğu ölümün bir başka yüzü vardır: Diri diri gömülme. Cinayet amaçlı gömme (*la Barrique d'amontillado*) ya da cesedi gizleme (*le Cœur révélateur, le Chat noir*). Bunlar arasında en dikkat çeken durum yanlışlık sonucu gömmedir: Ölü zannederek kişi diri diri gömülür: Bérénice ve Madeline Usher'in durumlarında olduğu gibi. Poe bu karışıklığa yol açan kataleptik durumlarını betimlemiştir: "Bu kuzenimin fiziksel ve ruhsal durumunda bu denli uğursuz ve ölümcül nöbetin getirdiği en yıkıcı ve en direngen bir dizi hastalık arasında, genellikle katalepsiyle sonuçlanan bir tür sarayı da anımsatmak gerekir -tümüyle ölüme benzeyen ve kimi durumlarda birden ve şiddetle uyandığı katalepsi" (*Bérénice*). Katalepsi sınırlar düzeneğini üst güce yükseltir: Yalnızca yaşamda ölüm değil (her ölümde olduğu gibi) ama ölümde de. Gömülme: Ölümün yolu; ama zamansız ölüm: Olumsuzlamanın olumsuzlanması.

Bununla birlikte anlaşılması gereken, ölümün bu büyüleyici etkisinin kim bilir hangi hastalıklı itkiden doğrudan kaynaklanmıyor olduğudur; Poe'nun kendisi bağlandığı sınırların dizgeli keşfi olan toptan bir eğilimin ürünüdür (onun "en üstünlüğü" biçiminde adlandırılabilecek şey). Üretici ilkenin daha geniş genellemesinin bu kanıtı, bunun etkisinin çok daha ölümcül olguları üstünde gözlemlenebilmesidir. Sözgelimi, Poe'nun üstünlük derecesiyle dolu olan biçeminin neredeyse dilbilgisel olan belirgin özellikleri. Okur bununla her sayfada karşılaşacaktır; rastlantıyla seçilmiş birkaçını aktaralım: "Bir eylemin bu denli büyük bir kararlılıkla düzenlenmiş olması olanaksızdır." "Öfkeli rüzgârlar onun benzersiz açlığını yeryüzünün en uzak bölgelerine değin yaymadı mı?" "Çalışma salonu, tüm evin en geniş salonuydu -hatta tüm dünyanın." "Tüm ülkede

bana miras kalan melankolik ve eski köşkten daha onur dolu ve yılların yükünü taşıyan bir başka şato yoktur." "Hiç kuşkusuz insanoğlu hiçbir zaman Raderick Usher denli korkunç ve hızlı bir değişim geçirmemişti!" "Ah insanların en acımasızı! Ah insanların en şeytansı olanı!..." Onun karşılaştırmaları ya da betimlemeleri her zaman aşırı olan içine katılır: "Yarı dehşet yarı zafer dolu bir haykırış -ancak Cehennem'den çıkabilecek seslere benzeyen"; "birden, korkunç bir düşünce bütün kanımın yüreğime akmasına neden oldu"; "binlerce yıldırımı andıran güçlü bir kükreyiş!", vb.

Üstünlük derecesi, abartma, karşıtez: Biraz da kolaya kaçan bu sözbilimin silahları bunlardır. Daha ölçülü betimlemeler denli bu sözbilime de alışkın olan çağdaş okur için en eski olanı budur. Poe tümcelerinde o denli aşırı duygular kullanır ki okur için geriye pek fazla bir şey bırakmaz; "dehşet" sözcüğü bile pek fazla bir etki yapma gücünü yitirir (buna karşın adlandırılmadan anımsatmakla yetinilen bir çağrışım da okurları dehşete sürükleyebilir). Anlatıcı: "Ah! İç karartıcı ve korkunç Korku ve Cinayet makinesi--Can çekişme ve Ölüm makinesi!" ya da: "Ah! Korkunçluğu her türlü çözümü dışlayan devasa çelişki!" diye haykırdığında, o denli büyük bir heyecan gösterir ki, paydaşı olan okur kendi heyecanlarını ne yapacağını bilemez. Ama Poe'da "zevksizlik" saptamasına takılı kalmak kuşkusuz bir haksızlık olacaktır -aynen, yapıtında iç karartıcı fantazmaların dolaysız (ve önemli) dışavurumunu görmek gibi. Poe'nun üstünlük derecelerini gösteren kullanımları, onun ölüme duyduğu hayranlıkla aynı üretici ilkeden kaynaklanır.

Sonuçlarının tüketilmediği ilke. Çünkü Poe her türlü sınıra duyarlıdır -kendi yazılarına bir edebiyat, kurmaca konumu kazandıranlara da. Kimilerini Baudelaire'in çevirdiği birçok denemenin yazarı olduğu bilinmektedir; ama bunların yanında, yayıncılar bölümler arasına konumu belirsiz birçok metni katıştırmada kararsızlık yaşamıştır! *Mesmeric Revelation* ("Manyetik Açıklama") bazen denemeler bazen de "tarih öyküleri" arasında yer alır; *Maetzel's Chess-Player*'da da ("Maetzel'in Satranç Oyuncusu") aynı durum söz konusudur. *Silence* ("Sessizlik"), *Shadow* ("Gölge"), *The Power of Words* ("Söz-

cüklerin Gücü"), *The Conversation of Eiros and Charmion* ("Eiros ve Carmon'un Söyleşisi") gibi metinler, kurmaca konumlarından ancak birkaç cılız izi korurlar (ama yine de bunları korurlar). En çarpıcı olanı da Poe'nun, *Nouvelles Histoires extraordinaires*'in başına yerleştirdiği *Démon de perversité*'nin (*The Imp of the Perverse* ["Sapkınlığın Cini"]) durumudur: Metnin ilk üçte ikilik bölümünde, bir "kuramsal inceleme"nin, Poe'nun düşüncelerinin sergilendiğini zannederiz; daha sonra, birden öykü daha önceden yer verilen her şeyi derinlemesine değiştirerek, ilk tepkimizi düzeltmeye yönlendirerek işin içine katılır: Ölümün hemen yanı başımızda olması, daha önce açıklanan soğuk düşüncelere yeni bir renk katar.

Kurmacayla kurmaca olmayan arasındaki sınır böylece aydınlığa kavuşturulmuş -ve püskürtülmüş- olur. Burada da Poe'nun yapıtının yüzeysel özellikleri dolaysız gözleme açılmıştır. Ama sınırlar ilkesi, her yazarın karşısına çıkan ve Poe'nun bir kez daha uç çözümü seçtiği temel bir estetik seçim aracılığıyla bunu daha köklü bir biçimde belirler. Klasik bir kurmaca yapıtı hem ister istemez bir öykünme, bir başka deyişle dünya ve bellekle bağıntı, hem de düzenek, dolayısıyla kurallarla ve kendi öğeleriyle uyum kurmadır. Yapıtın bir öğesi -bir sahne, bir dekor, bir kahraman- her zaman ikili belirlenimin sonucudur: Metinde kendisiyle birlikte yer alan öteki öğelerden gelen belirlenim ve "gerçeğe benzerliği", "gerçekçiliği", dünyaya ilişkin bilgilerimizi dayatan belirlenim. Bu iki etmen türü arasında oluşan denge, "biçimciler"den "natüralistler"e geçilip geçilmemesine göre çok değişken olabilir. Ama etmenlerin orantısızlığı Poe'daki denli yüksek bir dereceye pek az ulaşacaktır. Burada, hiçbir şey öykünme değildir, her şey oluşturma ve düzenektir.

Poe'nun öykülerinde, XIX. yüzyılın ilk yarısının Amerikan yaşamının bir tablosunu aramak boşunadır. Eylemleri genellikle eski malikanelerde, iç karartıcı şatolarda, uzak ve bilinmeyen ülkelerde geçer. Poe'da dekor tümüyle uzlaşımsaldır: Olayın gelişiminin gerektirdiği şeydir. Usherler'ın evinin yakınlarında bir göl vardır; ama buna ülke gölleriyle ünlü olduğu için değil, evin göle batması için yer verilir. Öyküleri deyişlerle değil de aynı zamanda üstünlük ni-

telikleriyle donanmış kişilerle dolup taşar: Bunlar çağdaş Amerika'nın değil Poe'nun öykülerinin sakinleridir. Bu kuralın dışına çıkan bir iki durum bunun daha güçlü bir kanıtıdır; *William Wilson*'daki okul betimlemesi belki de Poe'nun kişisel İngiltere deneyimi üstüne kuruludur; belki de yeniden dirilen kadın Ligeia veya Eleonora, genç yaşta ölen karısını anımsatmaktadır. Ama gerçek deneyimler ve bu olaylar, bu aşırı, doğaüstü olaylar arasındaki mesafe ne büyüktür! Baudelaire de gerçekçi ve dışavurumcu yanılgıya boyun eğiyor, Poe'nun uzun yolculuklar yaptığına inanıyordu; aslında yolculuklar yapan Poe'nun erkek kardeşiydi, yolculuklarıysa Edgar anlatıyordu. Poe bir serüvencidir, ama sözcüğün sıradan anlamıyla değil: Aklın olasılıklarını, sanatsal yaratımın gizlerini, beyaz sayfanın gizlerini araştırır.

Kaldı ki bu, birini Baudelaire'in çevirdiği (*The Philosophy of Composition* (Fransızcaya *la Genèse d'un poème* ["Bir Şiirin Yaratılışı"] başlığıyla çevrilmiştir) sanat ve edebiyat üstüne metinlerde uzun uzadıya açıklanmıştır; bununla birlikte Baudelaire, Poe'nun içtenliğinden biraz kuşku duyuyordu. Aslında, Poe ünlü şiiri *The Raven*'ı ("Kuzgun") nasıl yazdığını anlatır: Hiçbir dize, hiçbir sözcük rastlantıdan kaynaklanmaz (bu, aynı zamanda "gerçek"le hiçbir bağlantısı olmaması demektir); sözcük, öteki sözcüklerle, öteki dizelerle bağıntısı gereği oradadır: "Önce kuzgunun sığınacak bir yer aramasına açıklık getirebilmek, daha sonra da odanın gözle görünen sakinliğiyle zıtlık etkisi uyandırmak için fırtınalı bir gece tasarladım. Daha sonra mermer ve tüyler arasında zıtlık etkisi yaratmak üzere kuşu Pallas'ın büstüne yaklaştırdım; büst düşüncesinin yalnızca kuş tarafından düşündürüldüğü tahmin edilir; Pallas'ın büstü önce sevgilinin derin bilgisiyle yakından bağıntısı nedeniyle ve daha sonra da Pallas'ın uyumluluğu nedeniyle seçilmiştir". Bir başka yerde öykünme ilkesine duyduğu tepkiyi açık açık dile getirir: "Bütün sanatlar atılım yaptılar -her birinin gerekçesi doğrudan doğruya daha az öykünmeci olmasıydı" ya da "Ne denli kusursuz olursa olsun, doğada var olana basit bir öykünme kimsenin büyük sanatçı unvanını almasına olanak tanımaz."

Demek ki Poe bir "yaşam ressamı" değil, bir yaratıcı, bir biçim buluşçusudur; daha önceden farklı türleri (bulunmaları söz konusu olmadığında) araştırmasının nedeni de budur. Bir öykünün öğelerinin düzenlenmesi, bunların dünya üstüne bilgimizle uyumlu kılınmasından çok daha fazla önem taşır. Poe, bir kez daha bir sınıra dayanmıştır: öykünmenin silinmesinin, oluşturmaya sıra dışı değer verilmesinin sınırına.

Bu temel seçimin, Poe'nun yazılarının en belirgin özellikleri arasında sayılan çok sayıda sonuçları vardır. Bunlardan kimilerini inceleyelim.

İlk olarak Poe'nun öyküleri (öteki yapıtlarında olduğu gibi) her zaman aşırı bir titizlik içinde oluşturulmuştur. Öykü kuramında (Hawthorne'un öyküleri için yazdığı tanıtım yazısında geliştirdiği), Poe şu gerekliliği ortaya koyar: "Becerikli bir yazar, bir öykü oluşturur. Eğer mesleğinin erbabıysa düşüncelerini rastlantılara dayandırmaz, belli tek bir etkiyi özenle ve düşünerek tasarladıktan sonra bu etkiyi yaratmayı hedefler ve bundan sonra da önceden tasarlanmış etkiyi en iyi biçimde elde edilebilecek rastlantıları bulur -olayları bir araya getirir. Eğer ilk tümcesi bu etkiyi uyandırma eğilimini ortaya koymazsa daha ilk adımda başarısızlığa uğramış olur. Tüm yapıtı içinde doğrudan ya da dolaylı biçimde bu önceden tasarlanmış etkiyi gerçekleştirmeye yönelik yazılı tek bir sözcük yoktur."

The Philosophy of Composition'dan yapılan bir önceki alıntıda iki tür iç kısıtlama tanımlandı: birinciler nedenselliğe, mantıksal tutarlılığa bağlanırlar; ötekiler bakışımlılığa, zıtlığa ve derecelenmeye bağlanarak böylece yapıta uzamsal denebilecek bir tutarlılık verirler. Nedenselliğin kesinliği, Poe'nun gözdesi, tümdengelimli yöntem anlayışıyla oluşturulmuş *le Scrabée d'or*, *la Lettre volée* ya da *Double Assasinat dans la Rue Morgue* gibi öyküleri ortaya çıkarmıştır. Ama nedensellik de daha az dolaysız sonuçlar içerir ve Poe'nun keşfettiği "sapkınlık cini"nin buna katılıp katılmadığı sorgulanabilir. Bu özel anlayış "ona borçlu olmadığımız gerekçesiyle" hareket etmeye dayanır; ama böylesine olumsuz bir gözleme takılıp kalmak yerine, Poe, özelliği böylesi eylemleri belirlemek olan bir anlayış

yetisi oluşturur. Böylece, görünüşteki en saçma davranış açıklamasız bırakılmamış olur, o da genel gerekircilik içine katılır (bu arada Poe kimi bilinçdışı güdülenmelerin rolünü keşfeder). Daha genel olarak, fantastik türün Poe'yu tam olarak (kendi iradesi dışında değil de) usçuluğu nedeniyle çektiği düşünülebilir. Doğal açıklamalara bakılacak olursa yaşamın düzeni içinde rastlantıyı, rastlaşmaları kabul etmek gerekir; her şeyin belirlenmiş olması istenirse doğaüstü nedenleri kabul etmek zorunluluğu doğar. Dostoyevski de Poe'nun aynı yönünü -kendi tarzınca- dile getirmişti: "Fantastik yanı ancak yüzeysel bir nitelik sunar." Poe, doğaüstü olduğu için fantastiktir yoksa usdışı olduğu için değil ve fantastik öykülerle abartılı ince düşünce öyküleri arasında bir çelişki bulunmamaktadır.

Nedensel titizlilik uzamsal, biçimsel titizlilikle ikiye katlanır. Derece derece ilerleme birçok öykünün yasasıdır: Poe, önce okurun dikkatini, anlatmak istediği olağanüstü olayları genel bir biçimde haber vererek çeker; daha sonra birçok ayrıntıyla olayın tüm geri planını sunar; ardından ritim hızlanır ve genellikle en yoğun anlamla yüklü, hem bilgiççe korunmuş bir gizi aydınlatır ve genelde de korkunç bir olayı haber veren bir son tümceye değin uzanır. Sözgelimi *le Chat noir*'da son tümce: "Canavarı mezara kapamıştım!" ve *le Coeur révélateur*'de: "Korkunç yüreğinin çarpışı!", *The Fall of the House of Usher*'da da her şey okuru bu tümceye götürür: "Onu diri diri mezara gömdük!"

Bu biçimsel gerekircilik farklı düzeylerde işler. En fazla dile yansıyanlardan birisi seslere dayalı olandır; birçok öykü sözcük oyunu biçiminde işler: örneğin; *Lionnerie*, *le Roi peste*, *Petite discussion avec une momie*'de (bu son öykünün kahramanının adı *Allamistakeo*, bir başka deyişle "tüm bunlar yanlış"tır) gibi birçok gülünç öyküde olduğu gibi. Ama biçimsel belirlenimlerin daha belirsiz olduğu başka öykülerde de genellikle aynı durum söz konusudur; Jean Ricardou, *le Scrabée d'or* ya da *les Souvenirs de M. Auguste Bedloe* ("Bay Auguste Bedloe'nun Anıları") gibi öykülerde kimi dilsel uyumların rolünü kanıtlamıştır. Son olarak, öykünün her bakımdan benzeştiği bir başka öykü içinde aktarıldığı erken anlatma biçimin-

deki kuruluşla Poe'da sıkça karşılaşılır ve özellikle de, çerçeve öykünün hem bir tabloya hem de bize tanıttığı bir kitaba öykündüğü *The Fall of the House of Usher*'da özellikle kendini gösterir.

Metnin düzenlenmesinin her basamağı katı bir mantığa boyun eğer; üstelik bu basamaklar kendi aralarında titizlikle birbirlerine uydurulmuştur. Tek bir örneği alalım: *Nouvelles Histoires extraordinaires*'deki fantastik ve "ciddi" öyküler hep birinci kişi ağzından, tercihen asıl kahramanın ağzından anlatılır, anlatıcıyla öyküsü arasında bir mesafe bırakılmaz (anlatıcının koşulları burada önemli bir rol oynar): örneğin, *le Démon de la perversité*, *le Chat noir*, *William Wilson*, *le Coeur révélateur*, *Bérénice*, vb. Buna karşın, *le Roi lion*, *le Diable dans le beffroi*, *Lionnerie*, *Quatre Bêtes en une*, *Petite discussion avec une momie* gibi "gülünç" öyküleri ya da *Hop-Frog* ve *le Masque de la Mort Rouge* gibi öyküleri kahraman değil üçüncü kişi ya da tanık aktarır; olaylara mesafe katılmış, tona stil kazandırılmıştır. Hiçbir üst üste binme olasılığı yoktur.

Poe'nun gerçekleştirdiği (öykünmeye karşı, oluşturma için) ikinci bir uç seçimin sonucu, öykünün ya da en azından onun yalın ve temel biçiminin ortadan kaybolmasıdır. Poe en temel anlatıcı gibi görünürken böyle bir sıralamadan şaşkınlığa kapılabilinir: Ama dikkatli bir okuma bizi onda hiçbir zaman birbirini izleyen olayların birbirlerine sıradan bir biçimde bağlanmadığına inandıracaktır. *Manuscrit trouvé dans une bouteille* ya da *Arthur Gordon Pym* gibi buna en çok yaklaşan serüven öykülerinde bile bir dizi serüvenle başlayan öykü gizeme dönüşür ve bizi kendine dönüşe, gizemlerini daha dikkatle yeniden okumaya zorlar. Bu açıklamada günümüz polis romanlarına çok uzak kalan abartılı ince öyküler için de aynı durum söz konusudur: Eylemin mantığının yerini bilginin araştırılmasının mantığı alır, hiçbir zaman neden ve sonuçların zincirlenmesine tanık olmayız, ancak olay sonuçlandıktan sonra yapılan çıkarsamalara tanıklık ederiz.

Geleneksel öykünün olmaması, aynı zamanda öykünün oluşma aracı olarak sıradan ruhsal olaylara yer verilmemesi. Olguların gerekirciliği ruhbilimsel güdülenmenin yerini tutar; buna sık sık tanık

olunur ve Poe'nun, kendilerini aşan bir nedenselliğin kurbanı olan kahramanları genellikle derinlikten yoksundur. Poe gerçek bir başkasılık oluşturmaz; monolog gözde biçemidir ve diyalogları bile (*Colloque...*, *Petite discussion...*) kılık değiştirmiş monologlardır. Ruhbilim bunu ancak sıradan bir sorun, çözülmesi gereken bir gizem olarak alır; oluşturma yöntemi olarak değil, konu olarak. Bunun kanıtı, roman kahramanı anlamında her türlü "ruhsal derinlikten" yoksun kukla kişilik Dupin'in, insanın ruhsal yaşamının yasalarını berraklık içinde dile getirdiği *la Lettre volée* öyküsüdür.

Öykü, özü gereği öykünmecidir, anlattığı olayların birbirlerini izleyişi içinde, okurun çevirdiği sayfaların art arda sıralanışını yineler; dolayısıyla Poe bundan kurtulmanın yollarını bulacaktır. Öncelikle en kesin olanı: Öykünün yerine, sözcüklerin devinimi ile betimlenen olguların devinimsizliği arasında oluşturduğu karşıtlığı betimlemeyi getirecektir. Bu, *l'Ile de la Fée*'nin ya da *The Domain of Arnheim*'ın ("Arnheim Arazisi") veya Poe'nun sonradan bir sıralama getirdiği *Landor's Cottage*'ın tuhaf betimleme öykülerine değin uzanır; ama bu sıralama, gözlemlenen olgunun değil, gözlem sürecinin bir parçasıdır. Daha da önemlisi, aynı eğilim "anlatı" öykülerini devinimsiz anların kesintili sıralanışına dönüştürür. *Le Masque de la Mort Rouge* üç tablonun, balo tablosunun, kaygı verici maskenin, ölüm sahnesinin statik düzenlenmesi değilse nedir? Peki tüm bir yaşamın kesinlik içinde betimlendiği birkaç ana indirgendiği *William Wilson*? Ya da hikâye bileşik zamanında anlatılan (dolayısıyla tek olmayan, yinelenen eylemlerin) uzun bir öykünün ölü kadın görüntüsünü izlediği ve daha sonra üç noktayla ayrılmış bir satır ve anlatıcının odasının betimlenmesinin geldiği *Bérénice*? Durakta -sayfanın boş yerinde- en önemli olan sahnelenmiştir: Mezarın kırılması, Bérénice'in uyanması, dişlerini Egaeus'un çalışma masası üzerinde duran abanoz bir kutuya koymasına yol açan delice davranış. Eylemlerin çalkantısını, orada bulunan tek şey olan devinimsizlik duyumsatır.

Poe, bir bütünün parçalarını betimler ve bu parçaların içinde yine ayrıntıyı seçer; dolayısıyla sözbilimsel bakımdan çifte kapsamlayış

uygular. Dostoyevski de bu özelliği ortaya koymuştu: "Düşlem yetisinde, başka kimsede bulunmayan bir özellik var: Ayrıntıların gücü." İnsan bedeni, özellikle bileşenlerinden birine indirgenir. Bérénice'in dişlerinde olduğu gibi: "Dişler oradaydı -sonra şurada- ve -her yerdeydiler-, görünebilen, karşımda dokunabileceğim; uzun, dar ve olağanüstü beyazlıkta, solgun, kendilerini çepeçevre saran, eskiden olduğu gibi ürkütücü bir biçimde gerilmiş dudaklarla birlikte oradaydılar." Ya da *le Cœur révélateur*'deki yaşlının gözü: "Gözlerinden biri bir akbabanınkine benziyordu, - soluk, beyaz bir perde inmiş mavi bir göz... Onu tüm netliği içinde gördüm -tamamıyla masmavi ve beni, iliklerime değin donduran iğrenç bir perdeyle örtülü olarak" (bu ihtiyar aslında bir göz ve çarpan bir yürekten oluşmaktaydı -fazlası değil). Kara kedinin kör gözü de nasıl unutulur?

Böylesi bir ağırlıkla donanmış ayrıntı, gerçeklik duygusu uyandırmak için gerekli araç olmaktan çıkar (sözgelimi Flaubert'de ya da Tolstoy'da olduğu gibi) ve alegoriye dönüşür. Alegori, Poe'ya ayrı bir özellik kazandıran öykünün ortadan kaybolmasıyla uyum içindedir: Enlemesine değil de derinlemesine gelişim gösteren yerine, devinimsizlikle, dolayısıyla betimlemeyle yakınlık gösterir. Poe'nun tüm yapıtları alegoriye bir eğilim gösterir (bu da, alegorik eleştirinin modern ana biçimi olan psikanalitik eleştirinin tıkanıklığına -yeri gelmişken- açıklık getirir). Öykülerin kimileri açık alegoridir (birinin alt başlığı: "Bir Alegori İçeren Öykü"dür): Örneğin *Silence* ("Sessizlik"); *le Portrait ovale*, *Petite discussion avec une momie* ya da *William Wilson*; ötekiler, daha incelikli bir biçimde zorlama bir gereklilik olmasa da alegorik bir yoruma açılır (örneğin *Ligeia* ya da *la Lettre volée*).

Poe'nun seçiminin üçüncü (ama sonuncu değil) sonucu: Öykülerinin, edebiyatı konu olarak alma eğilimi göstermesidir: Bunlar edebiyat üstü öykülerdir. Öykü mantığına bu denli titiz bir özen, kendisini, öyküyü de konularından birisi yapmaya iter. "Erken anlatma" üstüne kurulu öykülerin varlığına daha önceden tanık olundu; daha önemlisi, birçok uzun öykü, görünürdeki konuları

denli önceki bir metne, türe yönelik olduklarından alegorik bir anlatımı benimser: Bunlar yine aralarından ancak birkaçını Baudelaire'in çevirdiği kaba saba öykülerdir. Okurların bunları öğrenmesi, belli bir edebiyat geleneğiyle içli dışlı olduğunu varsayanlarca belirgin bir biçimde engellendi.

Demek ki Poe, her bakımdan sınırları zorlayan bir yazardır -bunun, kendisinin hem başlıca yetisi hem de sınırı olduğunu söyleyebilirim. Yeni biçimlerin yaratıcısı, bilinmeyen uzamların araştırıcısı olduğu tartışma götürmeyen Poe'nun üretimi ister istemez çizgi dışıdır. Neyse ki her dönemde çizgi dışını merkeze yeğleyen okurlar vardır.

8

Şiirsel Bir Roman

Heinrich von Ofterdingen romanının üç yerinde Novalis iki tür insanı karşıtlaştırır[1]. İlk kez bu karşılaştırmayı yolculuğu sırasında kendisine eşlik eden satıcılarla yaptığı sohbet sırasında *Heinrich* yapar; karşıtlaştırma, tam olarak "insanlık geçmişine ulaşmak için iki yol"u kapsar. "Güç ve sayısız dolambaçlarla sonsuz olan birincisi deneyim yoludur; öteki, iç gözleme dayanan birden sıçrayış ya da hemen hemen birden sıçrayıştır. İlkiyle yol alanlar, ardı arkası kesilmeyen bir hesap içinde bir şeyi başkalarından çıkarsamaya dayanırlar; ama ötekiler, tersine, her şeyin ve her koşulun doğasını sezgi yoluyla birden görür ve tanımlarlar; bundan sonra da bunları bir tablonun betimlemeleri için yapıldığı gibi birini tüm ötekilerle karşılaştırmak denli kolaylıkla karşılaştırarak birbirleriyle bağlantılarının canlı çeşitliliği içinde inceler."

İkincisinde sözü yazarın kendisi alır; altıncı bölümün başındayız. İşte ilk insan türünün portresi: "Eylem adamları, dünya işleriyle uğraşmak için doğmuş olanlar her şeyi kendiliklerinden incelemeye çok erkenden başlamayı ve kendilerini tamamen buna vermeyi beceremezlerdi. (...) Kendilerini sessiz düşüncelere bırakmak, derin

1 A. Guerne'in çevirisini (Novalis, *Œuvres complètes* ["Tüm Yapıtları"], 1975, c. I) yer yer değiştirerek alıntılıyorum.

düşüncelerinin çağrılarına uymak onlar için elde olan bir şey değildir. Akılları kesinlikle kendi üstüne kapanamaz ve ruhlarını derin gözleme bırakamazlar; tersine, ara vermeksizin dış dünyaya açılmaları ve tüm gayretlerini, hızlarını ve etkinliklerini aklın hizmetine vermeleri gerekir. Onlar kahramandır; çevrelerinde yönlendirilmeleri ve tamamlanmalarından başka bir şey beklemeyen olaylar yığılır ve baskı yapar. Bu insanların, rastlantıların tuhaflıklarını tarihsel olaylara dönüştürme güçleri vardır ve yaşamları da hem benzersiz ve karmaşık, çarpıcı, göz kamaştırıcı ve akıllara perçinlenen kesintisiz olaylar zinciridir."

Şimdi de ikincilerin betimlenmesi: "Bu içe kapanık, sakin, dünyayı içlerinde, derin gözlem eylemi olarak ve yaşamı da iç güçlerin gizli ve ölçülü bir çoğalışı gibi gören insanlarda kesinlikle aynı durum söz konusu değildir Onları hiçbir sabırsızlık dışa doğru itmez. Sessizce sahip olmak onlar için yeterlidir ve dış dünyanın dev sahnesi kendi kendilerini burada var etmeyi esinlemiyorsa bunun nedeni bu sahneyi, boş zamanlarını bunu seyretmekle geçirecek denli harika ve eğitici bulmalarıdır. (...) Son derece önemli ya da çeşitli olaylar bu insanları altüst etmekten başka bir işe yaramaz. Basit bir yaşam hedefler ve dünyada olup bitenleri öğrenmek ve ne içerdiklerini bilmek için öyküleri ve kitapları yeterli bulurlar. (...) Kendi içlerinde attıkları her adım onlar için bu dünyanın özü ve anlamı üstüne en şaşırtıcı keşiftir. Onlar şairdir..."

Ve son olarak üçüncü kez aynı zıtlığı hızlıca anımsatan Klingsohr'dur ve iki tür insan arasındaki kusursuz simetriye dikkat çekmekle yetinir: Katışıksız kahramanlar, der Klingsohr "şairin karşıt-görüntüsü ve benzeri olarak onunla karşıtlık ilişkisine giren en asil kişilerdir". Bir başka karşılaştırma sırasında, Novalis şiir kahramanlığı uyandırabilirken tersinin hiçbir zaman doğru olmadığına dikkat çeker.

Bu karşıtlığı unutmamak için şöyle şemalaştırabiliriz:

KAHRAMANLAR	ŞAİRLER
deneyim	iç dünyasına dalma
eylem	düşünme
dünya işleri	dünyanın özü ve anlamı
çarpıcı ve unutulmaz olaylar	basit yaşam
kişiliğin olaylara katılımı	dünyayı seyretme merakı
beden	ruh
zamana yayılmış öğrenme	dolaysız bilgi
çıkarsama yoluyla bir şeyden ötekine geçme	tek tek alınan her şeyin sezgi yoluyla kavranması, ardından karşılaştırılması
olayların aralıksız zincirlenişi	iç güçlerin büyümesi
çeşitliliğin ve tekilliğin korunması	şeylerin, mikro evrenin ve makro evrenin gizli kimliği

Oysa, Novalis romanını aynı zamanda bir başkasıyla karşıtlığı içinde tanımlanan başka bir dizinin parçası olarak düşünür. Bunu, *Heinrich von Ofterdingen*'in karalama ve planlarında yer alan birkaç kısa saptama aracılığıyla tahmin edebiliriz. "İkinci kesime geçmek için salt tarihsel bir geçiş yoktur" diye yazar ve ekler: "*Heinrich*'in şiirsel düzeni ve tutarlılığı." Tarihsel değil şiirsel bir tutarlılık ve süreklilik. Novalis'in kendisine betimlediği biçimiyle romanın devamını aktaran dostu Tieck, *Notlar*'da daha açıktır: "Aslında şu ya da bu bölümü betimlemenin, şiiri [kitabın genel konusu olarak tanımlanan] bir görünüm altında betimlemenin ve onu tarihler ve kişiliklerle örneklendirmenin, onun için pek fazla önemi yoktu: Tersine, ilk kesimin son bölümünde [aslında sondan bir önceki bölüm] son

derece açık bir biçimde belirttiği gibi, şiirin özünü ve onun en derin amacını dile getirmeyi amaçlıyordu. (...) Doğa, tarih, savaş ya da tüm sıradanlığıyla gündelik yaşam değişir ve şiire dönüşür..." Novalis'te olduğu gibi Tieck'in de dolaylı anlattığı tarihsel ya da anlatısal tür, bir başkasıyla, şiirsel türle karşıtlaşır.

İki karşıtlığı sindirmek kuşkusuz çekicidir. Novalis bizi bunu yapmaya çağırmak yerine bunu kendisi gerçekleştirir. Bunun nedeni, insanları "şair" ve metinleri "şiirsel" olarak adlandırmak değil, aynı zamanda iki tür insana ilişkin ikinci (ve en uzun) anımsatışın şu gözleme dayanmasıdır: "Köklü bir biçimde doğası gereği Heinrich şair olmak için doğmuştu." Bir kahramanın değil de bir şairin öyküsü olan *Heinrich von Ofterdingen* hem şiir türünü, hem de şairleri somutlaştırır.

Günümüz okurunun başlık sayfasında gördüğü şey: *Heinrich von Ofterdingen*, *roman* ve daha sonra okuyacağı sayfaların romana benzemeyen özelliği arasındaki uyumsuzluktan şaşkınlığa düşmemesi olanaksızdır. Bu karşıtlık duygusunun açıklanmasını Novalis'in iki metin türüne ilişkin olarak yaptığı karşıtlıkta görebilirdim: Bir yanda *Ofterdingen*'in örneğini oluşturduğu şiirsel roman ve birincisiyle karşılaştırmak üzere anlatısal diye adlandırılabilecek roman. Ve bu iki türe, yalnızca metinler konusunda kısaca anımsatılan özellikleri değil, iki insan türüne belirgin niteliğini kazandıran çok daha fazla sayıdaki özellikleri de yükleme eğilimi ortaya koyabilirdim. Hatta *Ofterdingen*'in türsel özellikleri arasında, romantik dönemde ve o zamandan bugüne değin uygulandığı biçimiyle şiir söylemini nitelendirmenin belli bir biçimini de görebilirdim. Peki kişilerden metin sınıflarına nasıl geçeriz?

Burada, aklımda tutsam da Novalis'in sezgilerini tek tek izlemeyeceğim; daha çok kendi sezgilerimi açıklamaya çalışacağım. Kitabı okuyorum; "ötekilere-benzemeyen-bir-roman" olduğu izlenimine kapılıyorum ve "şiirsel" nitelemesi hemen aklıma geliyor. Bunun üzerine metinde beni bu izlenime yönlendiren noktaları araştırıyorum.

Kendimi çağdaş okur örneği olarak gördüğümden "roman"ın ilk bölümünden başlayarak bana "romansı" gelen tüm ayrıntıları not

etmeye çalışıyorum. Metnin ikinci tümcesi aracılığıyla aktarılan ilk eylem kahramanın, delikanlının "düşündüğü"dür: Pek etkin olmayan bir eylem. Kaldı ki o somut bir eylemi değil, bir Yabancı'nın, bir Mavi Çiçek için hissettiğine ilişkin (ve tüm bildiklerimiz bununla sınırlı kalacaktır) söylediklerini düşünür. Dolayısıyla "Delikanlı şunu yaptı" türünden bir eylem yerine "Delikanlı, Yabancı'nın Mavi Çiçek'in bir tutku uyandırdığını söylemiş olduğunu düşünür": Gerçek eylem ancak üçüncü dereceden gelir. İkinci eylem için de aynı durum söz konusudur: Yine yakın bir geçmişte anlatılan öykülere ilişkin bir anı söz konusudur.

Sonraki eylem: Delikanlı düş kurar ve eylem onu bu düşün öyküsü içine sokar. Anı ve düşün ortak noktası, öyküyü başka bir düzene taşımaları, yeni bir anlatı çizgisi oluşturmaları ve buradan da başlangıç öyküsünü askıya almalarıdır. Bu düşte iki öğe beni duraksatır. Heinrich "dile sığmaz" olaylar düşlediğini düşler: Bu, alışmaya başladığımız ve ötekisini henüz anlatamadan öykülerden birini durduran kopukluktur. İkinci öğe düşün sonunda yer alır ve ancak bir düşte olunduğu unutulursa gerçek anlamda önem kazanır: Bu, mavi çiçeğin bir "tatlı yüz"e dönüşmesidir. Eğer doğaüstünü kabul etmezsek bu sözcüklerde birkaç alegorik anlam aramak zorunda kalırız: Çiçekle kadın arasındaki özdeşlik belki de eğretilemeden başka bir şey değildir?

Düş bittiğinde yeni bir eyleme gelinmiş olunur ama bu da pek etkin değildir: Delikanlı (Heinrich) ve babası düşlerin doğası üstüne soyut bir tartışmaya girerler. Ne eylem olarak varlığı, ne de bu konuşmanın içeriği öykünün akışına hiçbir etkide bulunamaz. Düş burada bir iletişim aracı olarak kabul edilir: Dolayısıyla iletişim üzerine iletişim kurulur. Ve içeriğini de betimlemeden öteki kişilerin düşleri anımsatılır: Heinrich papazın bir düş anlattığını aktarır.

Baba da, konusu şiir olan bir konuşma yaptığı yaşlı bir adamla karşılaşmasına ilişkin anılarını anlatır. Dolayısıyla baba, yaşlı adamın şairlerin anlattığı şeyleri anlattığını anlatır... Daha sonra yirmi yıl önceki bir düşünü anımsatır; bu kez Heinrich gibi bu düşün kendisininkine benzediğini ilk kez okuduğumda şaşkınlığa uğruyorum:

Orada olduğu gibi burada da düşçü dağın ortasında bir mağaraya girer; ışık gözlerini kamaştırır, ovaya çıkar ve olağanüstü bir çiçek bulur. Bu koşutluk benim için kurmaca olsa da anlatılan olayların gerçekliğini, düşlerin söz konusu olması nedeniyle daha baştan bulanıklaşan gerçekliği daha da zayıflatır. İkinci okumada, bu düşün başka bir parçasıyla öykünün genel gelişimi arasında yeni koşutluklar ortaya çıkarıyorum, Heinrich'in önceki düşünün bir parçası (sevgilinin ölümü) için de aynı durum geçerlidir. Bölüm, bu son düş öyküsüyle biter.

İzlenimimi özetlemek gerekirse: İlk öykü ikinci öykülerle sürekli kesilirken pek az şeyle sınırlanır; aşırı kısaltmaksızın şöyle aktarılabilir: Heinrich anımsar, düş görür, uyanır, genel olarak düşten söz eder, babasının düşle ilgili söylediklerini dinler. Bu kısalık ikinci düzey öyküler içinde dengelenmemiştir (kaldı ki ikinci düzey öyküler de üçüncü düzey öykülerce kesintiye uğramaktan kurtulamaz): Bunları oluşturan olaylar ilk öyküdeki olaylar gibi öncelikle içten kaynaklanırlar ve sonra da öykünün ardından hiçbir sonucu sürükleyip getirmezler. Alegoriye ve koşutluğa eğilim, bir "roman"ın genelde yaptığı etkiden tümüyle farklı bir etki yaratırlar.

Bu okumayı sayfa sayfa izlemek bıktırıcı olurdu. Tüm bu roman boyunca aynı yöntemlerin "şiirsel" havayı sürdürdüğünü düşünüyorum. Dolayısıyla öteki görünümleri de göz önünde bulundurarak bunları tek tek incelemeyi deneyeceğim. Dikkatimi dört tür olgu çekiyor: olayların doğası, öykülerin yerleştirilmesi ya da ikinci düzey öyküler; koşutluklar; alegori.

Olayların doğası. Heinrich von Ofterdingen'in ilk kesiminin ikinci bir anlatıcı tarafından üstlenilmeyen algılanabilir olayları şöyle sıralanabilir: Heinrich yolculuğa çıkar ve bir engelle karşılaşmaksızın hedefine varır, burada Mathilde'e âşık olur ve o da onu sever. Hepsi budur ve metnin yüz yirmi dört sayfası için bunun fazla olmadığının söylenmesine karşı çıkan olmayacaktır. Bu olaylar az sayıdadır ve üstelik, olağanüstü hiçbir yanları yoktur, Novalis gibi konuşmak gerekirse "çarpıcı ve unutulmaz olaylar" değildirler; nitelik, niceliği dengelemez.

Ama bu sonuca varabilmek için sayısız kısıtlama yaptım: Yalnızca algılanabilir, üstelik doğrudan yazarın anlattığı olaylara yer verdim. Gerçekten de birbirinin içine yerleşmiş kimi öykülerde daha fazla algılanabilir olaylarla karşılaşılır: Ya da satıcıların anlattığı öykülerde veya Soulima'nın, çocuk ve keşişin sözlerinde; şimdilik bunların birbirlerinin içine yerleşme etkisini bir yana bırakalım. Yazarın üstlendiği öyküde başka olaylar vardır; ama Novalis'in önerdiği gibi bunları daha çok "düşünceler" biçiminde değerlendirme eğilimi ağır basar. Bunlar kendi biçimlerine göre ikinci dereceden olaylardır: İkinci bir anlatıcı tarafından aktarıldıkları için değil, ancak ister istemez önceden gerçekleşmiş bir başka eyleme tepki olarak gerçekleştikleri için. Örneğin "anımsamak" ya da "-ı düşünmek" veya "düşünmek"; oysa bu, Heinrich'in en temel etkinliğini adlandırmaktır. "Dünya sahnesi"ne duymuş olduğu ilgi, olayların akışına bizzat katılmasına büyük bir ölçüde egemen olur.

Kitabın kahramanlarına çok değer verilen bir başka etkinlik: konuşmaktır ("öyküler ve kitaplar" zamanının büyük bir bölümünü alır); oysa bu algılanabilir bir eylemdir. Burada dile getirilen sözlerin doğasını ve söyleşilerin çeşitliliği içindeki yerlerini kesinlemek gerekir. Konuşmak, aslında bu terimin kullanıldığı anlamda birinci dereceden bir eylemdir; ama o zaman da iletilen şey değil de konuşma eyleminin kendisi göz önünde bulundurulur: Şehrazat, yaşayabilmek için (iyi) konuşmak zorundadır, söyleyeceklerinin önemi yoktur. Oysa sözün bu yanına Novalis'in romanında yer verilmemiştir: Kahramanların konuşmasına hiç dikkat edilmez.

Bununla birlikte, salt geçişli bir söz, roman anlayışıyla ters düşmez: Kahramanların öyküyü öyküye eklediği (içine yerleştirdiği) pikaresk romanlarda sık sık gözlemlenen bu yöntemi düşünmek yeterlidir: Sözün kendisi gerçek anlamda bir eylem değilse de içeriği olayların öyküsü olabilir. Ama dikkat çekilen birkaç istisna bir kenara bırakılırsa *Heinrich von Ofterdingen*'in kahramanlarının birbirlerine söyledikleri için bu geçerli değildir. Aslında, söyledikleri başlıca iki kategoriye dağılır. Bunlar, söylenmiş şiirler ve şarkılardır. Üçüncü bölümde, geleceğin şairi önce "kâğıda birkaç sözcük yaz-

mak için dayanılmaz bir istek" duyar, daha sonra babasının önünde bir dizelik bir şarkıyı haykırır. Dördüncü bölümde önce Haçlıların Şarkıları, ardından "bir kadın sesinin ince ve büyüleyici şarkısı" duyulur. Sonraki bölümde madenci iki kez, keşiş bir kez şarkı söyler. Altıncı bölümde önce Schwanning, ardından Klingsohr şarkı söyler. İkinci kesime ilişkin tasarılarında Novalis şunu belirtiyordu: "Bir giriş ve sonuç şiiri ve her bölüm için başlıklar. Her bölüm arasında şiir dile gelir."

Sık sık ikinci bir söyleşi türüyle, konunun genel olduğu söyleşi türüyle karşılaşılır: *Ofterdingen*'in diyaloglarının çoğu bu durumu örneklendirir. Baba ve oğulun genel olarak düşten söz ettiğini daha önce gördük: Heinrich ve satıcılar, tarih bilgisine ulaştıran yollar. Aynı taraflar arasında geçen bir başka söyleşi resim, müzik ve şiiri karşılaştırır, yine Heinrich ve Klingshor arasındaki bir söyleşi için de aynı durum geçerlidir. Dördüncü bölümde dinden söz edilir, beşinci bölümde yeryüzünün yüreğine gömülü zenginliklerden ve yalnızlığın olumlu yönlerinden ve sakıncalarından söz edilir. Heinrich ve Mathilde arasındaki konuşmalar bile kendilerini bir araya getiren duygudan çok, genel olarak aşka ilişkindir: Aşk "işleri"nden çok, onları aşkın "özü" ilgilendirir.

Bu iç (düşünce) ya da soyut (tartışmalar) eylemler, ender eylem anlarını sözcüğün güçlü anlamında yansızlaştırır. Sözgelimi Heinrich ve Mathilde'in karşılaşması ya da madencinin ve arkadaşlarının keşişle karşılaşması. Bir kereliğine bir kara romana (*gotik*) yaraşır bir durum içinde bulunulduğuna inanılabilir: geceleri yapılan mağara ziyaretleri, kökeni ne olduğu bilinmeyen kemiklerin bulunması, yeraltından gelen şarkı. İçinde bir adamın oturuyor olduğu ikinci bir mağara bulunur. Neler olup biter? Madenci ve keşiş toplumsal yaşamın yararı üstüne alabildiğine soyut bir tartışmaya girişirler. -Bir başka biçimde, en küçük eyleme eşlik eden çok sayıdaki düşünce (sözgelimi Heinrich'in gidişi) aynı yansızlaştırıcı rolü oynar.

Kendi başlarına pek az "romansı" olan *Ofterdingen*'deki eylemler, aralarındaki eklemlenme biçimlerin aracılığıyla romana benzeyen bir etki uyandırırlar. Bir romanda işbaşında görülen en güçlü

neden dizgeleri iki türe ayrılır: ya bir olay bir başkasına yol açar (bu, klasik serüven öykülerinin durumudur) ya da yeni olay gizli bir gerçeğin ortaya çıkarılmasına katkıda bulunur. Bu iki nedensellik biçiminden hiçbirine kitabımızda yer verilmedi; burada hiçbir giz görülmez ve olayların nedenselliği, yola çıkış-yolculuk-geliş türünden kesitlerle sınırlanır. Bir başka nedensellik biçimi, ruhbilimsel romanınkidir: Tüm eylemler bir karakterin oluşturulmasına katkıda bulunur (bir karakterin, kendisini örneklendiren bir dizi eylem gerçekleştirdiği La Bruyère'in *Karakterler*'indekilerin biraz karşıtı olarak). Ama Heinrich'in bir karakter olduğu söylenemez ve ruhbilimsel güdülenme sanatına Novalis tümüyle yabancıdır. Son olarak, romanında "ideolojik" adını verdiğim nedensellikle de karşılaşılmaz; bu nedensellik tüm eylemlerin soyut bir yasa tarafından yönlendirilmesine dayanır; örneğin insanın ahlaki doğasının belli bir biçimde anlaşılması, Constant'ın *Adolphe*'uyla aşağı yukarı aynı dönemde ortaya çıkan anlayış gibi.

Bununla birlikte, *Ofterdingen*'de aktarılan farklı olaylar arasında bağlantılar da yok değildir. Bir ölçüde ruhbilimsel romanda olduğu gibi tümü de Heinrich'in karakterinin değil, aklının eğitimine katkıda bulunurlar. Birbirini izleyen her karşılaşma insanlığın ya da dünyanın bir parçasını keşfetmesini sağlar ve iç varlığını zenginleştirir. Bunu görmek için zaten Novalis'in sözlerini anımsamak en iyi yoldur: Heinrich'in yaşamı "iç güçlerin gizli ve sessiz sedasız büyümesi"dir. "Gördüğü her şey, duyduğu her şey, öyle görünüyor ki içinde yeni bir kilidi açmak, kendisinde yeni bir pencere açmak içindi." Bir *Parça* bunu daha güçlü bir biçimde dile getirir: "*Heinrich*'te, sonuç olarak ruhun derinliklerinin içsel biçim değiştirmesinin tümü kapsayan bir betimlenmesi vardır (*innern Verklärung des Gemüts*)"; öyküyü oluşturan dönüşüm ortadadır; ama dönüşen yalnızca *Gemüt*'tür ["ruh"] ve bu dönüşüm tümüyle Novalis'in öyküsünden çok tümü kapsayan betimlemesini yaptığı iç olaylara aktarılır.

Yerleşmeler. Yerleşmelerin Novalis'te üstlendiği işlev, sözgelimi *Don Kişot*'takinin kesinlikle aynısı değildir. Bu yerleşmelerin bü-

tünü göz önünde bulundurulduğunda ancak istisna durumlarında anlatısal oldukları bile söylenebilir. Çoğu zaman yerleşmelerin şarkılar ya da soyut düşünceler olduğu görüldü. Novalis sık sık öykünün olduğunu söyler ama içeriğini açıklamaz: Örneğin, ilk bölümde Yabancı'nın sözleri ya da rahibin düşünde olduğu gibi. Başka yerlerde kendini şu tür tümcelerle sınırlar: "Bir gün eski zamanlarla ilgili anlatıları duydum"; "dünyaya ilişkin bir düşüncesi varsa, bu yalnızca duymuş olduğu öyküler aracılığıylaydı"; "Heinrich'in annesi, ona Souabe'la ilgili binlerce şeyler anlatarak bu ülkede sürdürülen neşe dolu yaşamla ilgili bilgiler vermeye koyuldu"; "eski serüvenlerin anısını anımsatarak, sohbet savaş üstüne sürüyordu", vb. Novalis sözcelemden çok sözcenin üretimine duyarlıdır. Yine örnek olarak tüccarların aktardığı ilk şair öyküsünü alalım. Bunlar, geçmişteki yolculukları sırasında, birisinin, görkemli öykülerin sahibi şairin öyküsünü anlattığını aktarırlar; ama bu öyküler tam anlamıyla bu üçlü yerleşmenin sonucudurlar, aktarma öykü değildirler.

Gerçek anlamda anlatısal yerleştirmelere gelince (tüccarların ikinci öyküsü, Soulima, madenci, keşiş, Klingsohr Kontu arasındaki ilişkiyi anlatan ikinci öykü), bunları geleneksel öykülerden ayıran her şeyi bir yana bıraksak bile, bunların zamanlarında birinci öyküye göre oluşan sapmanın, aktarılan olayları daha az ilginç kıldığı, bunlarla okur arasında ek bir mesafe getirdiği gözlemini yapmaktan kendimizi alamayız.

Koşutluk. Benzerliğe ya da özdeşliğe eğilimi, romanın birçok öğesi arasındaki bağıntıyı yönetir; *Not*'unda Tieck bu özelliği şöyle özetliyordu: "Çağları birbirlerinden ayıran ve dünyaları düşmanlıkla birbirleriyle karşıtlaştıran tüm farklılıkların burada dökümü yapılmıştır." Başlıca koşutluk iki kesim arasındadır; çünkü ikinci kesim hiçbir zaman yazılmadı, yine sözü Tieck'e bırakmak gerekir: "Bu ikinci kesim, *Tamamlanma* adını taşır, aynen ilk kesimin *Beklenti* adını taşıması gibi; çünkü burada, ikinci kesimde tahmin edilen ve duyumsanan her şeyin çözülüp gerçekleştiğini görmek gerekmektedir." Heinrich böylece "doğa, yaşam ve ölüm, savaş, Doğu, tarih

ve şiir deneyimini yeniden yaşamış olacaktır, ama yeni ve ilk kesimdekinden çok daha geniş bir düzlemde".

Bu genel koşutluk sayısız biçimde çoğaltılmıştır. Baba ve oğulun düşlerinin birbirlerine benzediği görüldü; Tieck, böylece ikinci kesimin başında "Heinrich'in konuştuğu bahçıvanının eskiden Heinrich'in babasını misafir eden aynı yaşlı adam olduğunu" gösterir. Mathilde'le karşılaştığında Heinrich kendi kendine: "Mavi Çiçek'i gördüğümde rüyamda olanların aynısı olamdı mı?" der. Kahramanların birbirleriyle özdeşleştirilmesi, ikinci kesime yönelik bir tasarıda belirttiği gibi son derece uç noktalara götürülmüştür: "Klingsohr, Atlantis'in hükümdarıdır. Heinrich'in annesi Düşlem'dir, Babası Anlam, Schwaning Ay'dır, kral ve antika koleksiyoncusu Madenci ve aynı zamanda Demir'dir (...) İmparator Friedrich, Arctur'dur." Mathilde aynı zamanda Cyané ve Soulima'dır (ve aynı zamanda Şiir ve Mavi Çiçek ve Edda) ve Novalis şöyle yazar: "Genç kız üçleme'dir (*dreieiniges Mädchen*). Bunlar söylediği gibi karşılaşmaya ve hatta aralarında değiştirmeye yönlendirilmiş "tablo betimlemeleri gibidir".

Yerleştirilmiş bir öykü yerleştirilen öyküye benzediğinde ve dolayısıyla parçanın bütüne benzemesi durumunda ya da Novalis'in konuşmasını benimseyecek olursak "büyük dünyanın özet görüntüsüyle" karşılaşıldığında, günümüzde erken anlatma biçimindeki öyküyle karşı karşıya geliriz. *Ofterdingen*'de çarpıcı olan, bu görüntülerin sayıca fazlalığıdır. Burada görüntüler iki türlüdür: birinciler genel olarak sanat ya da şiirden (koddan) söz eder, ötekiler bu özel kitaptan (iletiden) söz eder. Birinciler şaşırtıcı değildir: Tieck başka konuları incelemek için Novalis'in başka romanlar yazma tasarısını aktarır, "şiir konusunda da *Ofterdingen*'de aynısını yapmıştı"; kitabın başlıca kahramanı bir şairdir. Tüccarlar, keşiş, Heinrich ve özellikle Klingsohr şiir üstüne oldukça gelişmiş konuşmalar yapar; üstelik insan türlerinden söz edilirken bile konu dışına çıkılmadığı görülmüştür. Romandaki erken anlatma da birçok kez yinelenir, başlangıç düşlerinde kısmen de olsa bu durumla karşılaşıldı, kişiler arasındaki kaynaşma başka erken anlatmaları da ortaya

koyar: Üçüncü bölümü dolduran öykü, bütünün bir özet görüntüsüdür; çünkü Klingsohr Atlantis'in kralı ve Heinrich de kızıyla evlenen şairdir. Klingsohr'un kendi öyküsü için de aynı şey söz konusudur. Kitabın *Parçalar*'ı gerçekleşmemiş başka yansımaların habercisidir: "*Roman*'ın kendi öyküsüdür." "Heinrich'e kendi öyküsünü [romanını] anlatır."

Ama en yetkin ve en çarpıcı erken anlatma, Heinrich'in keşişe ait olan bir kitapta kendi öyküsünü bulduğu beşinci bölümün erken anlatımıdır. Onun dilini anlamadığı doğrudur, ama kitap süslerinin öyküsüne ilişkin çıkarsamalar yapabilir; benzerlik "kusursuz, çarpıcıdır", hatta "mağarayı ve yanı başında yaşlı madenciyle keşişi tanıdığı bir minyatür" bile görür, kendisini resme baktığı sırada gösteren resme bakarken görür vb. Tek fark, zaman farkıdır: "Hepsi de başka bir çağa ait olduğu izlenimi uyandıran giysiler içindeydi". Keşiş "bunun, bir şairin olağanüstü yazgısı üstüne bir roman, içinde şiir dehasının çeşitli biçimleriyle sunulduğu ve göklere çıkartıldığı bir roman" olduğunu ekler. *Heinrich von Ofterdingen*'in yazgısını öğrenerek "bu elyazmasının sonu olmadığı" görüldüğünde koşutluk özellikle dikkat çekici olur.

Okurun keşfettiği bu yinelemeler ve bölünmelerin yanında, doğrudan kahramanların kendilerini çevreleyen dünyayı algılama biçiminden kaynaklanan bir başka tür de vardır. Yaşamları sezgilerle doludur: Böylece anne, Heinrich'in, Schwaningler'de bir genç kızla karşılaşacağını öngürür; Heinrich de, kentini terk ettiği sırada kendisini bekleyen yolun tümüne ilişkin bir sezgiyle hareket eder; Mathilde'le karşılaştığında "tatlı önsezilerle dolu" olduğu duygusuna kapılır; o derece ki, gelişen olaylar ne olursa olsun, kahramanlar bunları yaşamış oldukları duygusunu taşırlar: Zaman akışının belirginlik niteliğini yitirdiği bu dünyada artık ilk deneyim yoktur, yineleme başlangıç niteliğini taşır, "önceden biliyorum" duygusu genelleşmiştir. "Yaşlı adam sustuğunda Heinrich bu şarkıyı daha önceden bir yerlerde duymuş olduğu izlenimine kapılır", "Heinrich déja-vu duygusuna kapılmıştı ve dünyanın gizli özel sarayının duvarını geçmiş olduğu izlenimini taşıyordu" (bu tümcenin Fransızca

çevirisi anlamı bir parça zorlamaktadır). Klingshor'a ilişkin aynı duygu, Heinrich'in, keşişin kitabını en azından kısmen okumuş olmasıyla açıklanır: Farklı koşutluk biçimleri karşılıklı olarak birbirlerini güdüler.

Alegori kullanımı. Alegoriye eğilim, daha açık bir söyleyişle okuduğu sözcüklerin ilk anlamına takılıp kalmaması, ikinci bir anlam araması için okurun zorlanması, karalamalarında "korkunç alegorik"ten, "alegorik kahramanlar"dan söz eden Novalis'te bilinçlidir; Tieck, *Notlar*'da "alegorik yapı"yı anımsatıyor ve şu sonuca varıyordu: "Her şey bir alegoriye yönelmekte ve bunun içinde erimekte." Öyle ki Novalis bir önlem olarak şu notu yazıyordu: "Ama aşırı alegorik değil."

Başka yerde saklı olan alegori, Klingshor'un öyküsünde kendisini özellikle hissettirir. Alegoriye birçok gösterge damgasını vurur. Kesin olan bir göstergenin, özel adların seçimidir: Alegorik kişileştirmelerde olduğu gibi kahramanlar Eros, Yazıcı, Fabl, Şafak, Güneş, Ay, Altın, Çinko ve benzeri biçimde adlandırılır. Daha yaygın olan öteki gösterge, yalnızca sözlük anlamına takılıp kalındığında öykünün eklemlenmesini anlama güçlüğüdür. Doğaüstü (dizisel uyumsuzluk) ve eklemlenişteki tuhaflık (dizimsel uyumsuzluk) burada alegori göstergesi görevi yapar ve bizi temel anlamsal süreklilikten bağımsız bir yorum pistinden yola çıkmaya zorlar.

Bana öyle geliyor ki bu noktada iki karşıtlığın, türlerin ve insanların karşıtlığının sürekliliğinin sağlanmış olduğu kabul edilebilir. Geriye "şiirsel" teriminin doğru olup olmadığı ya da bir başka bakış açısından tüm bu yöntemlerin metinsel varoluş gerekçesinin ne olduğunu sorgulamak kalır. En azından genel betimlemelere bakılacak olursa, bunlardan hemen hiçbirisinin kendi başına salt şiirsel olmadığı söylenebilir; yerleşmeler ve daha da önemlisi koşutluk, en çok roman yapısındaki (ya da anlatısal) romanlarda kolaylıkla gözlemlenebilir. (Ötekilerin yanı sıra) ancak dört özelliğin birleşik etkisi bu izlenimi uyandırabilir; birbirlerini karşılıklı olarak belirler, bizi bunları başka biçimde değil de şu biçimde yorumlamaya yönlendi-

rirler: Bir arada bulunmaları sayesinde birbirlerini aynı yöne sürüklerler. Eğer şiirsel denebilirse bu yöntemler ancak birbirlerini bir araya getiren şey aracılığıyla bu niteliği taşırlar. Ayrıca burada yaptığım çözümlemenin Novalis'in şiir üstüne geliştirmiş olduğu düşünce değil, benim kendi şiirsel sezgim olduğunu unutmamak gerekir (her ikisi örtüşebilir de, bu olanaksız değildir).

Kaldı ki bu yöntemlerin dördünün tümü için değil, ancak ikisi için tek bir ortak payda buldum. Bunun en önemli nedeni, olguların mantıksal-zamansal eklemlenişinin egemenliğinin ortadan kalkması, yerini yeni bir "uyuşum" düzeninin almasıdır. *Heinrich von Ofterdingen*'de, Novalis'in "güç ve sonsuz yol, deneyim yolu" ya da "kahramanlar" romanını, anlatısal romanı yöneten "olayların kesintisiz zinciri" biçiminde adlandırdığı şeyin tersi egemendir. Bu etki, özelikle: (*a*) koşutluklar aracılığıyla elde edilmiştir: Benzerlikler şairlerin, farklılıklar kahramanların özellikleridir; (*b*) olayların eklemlenme biçimiyle elde edilmiştir; (*c*) yerleşmelerin başlattığı uzatmalar aracılığıyla elde edilmiştir. İkinci neden her türlü betimlemenin yıkımına ilişkindir: Duygu dünyasının (devinimsiz) betimlenmesi, ilk dizi yöntemlerin etkisinden kurtulabilirken, şimdiki zamanda betimleme ve anlatı, dolayısıyla her türlü kurmaca sulandırılmış gibi saydamlaşır. Buna, her şeyden önce genel tartışma bölümleri (yazarca ya da kahramanca üstlenilen), şiirler ve bir başka biçimde alegoriye eğilim katkıda bulunur. Burada farklılık, okuru metne bağlayan okuma sözleşmesinde yatar: Şiir okumak kendi kurallarını içerir; bu kurallar kurmaca için söz konusu olduğu gibi düşünsel bir evrenin oluşturulmasını içermez.

Klingsohr şöyle diyordu: "Şiir insan aklının işleyişinin kendisidir", başka hiçbir türe yanında yer vermez; ama şunu da ekliyordu: "Bir şair hem de aynı zamanda kahraman olsun! Bu kesinlikle göklerden inmiş bir yaratıktır", işte bu, farklılığı bulmanın bir biçimidir, böylece edebi türler, insanların yaşam karşısında takındıkları tavırların çeşitliliğinin metinlere yansıması olarak ortaya çıkarlar.

9

"Illuminations"*

Bilgeliğim kaos denli hor görülmekte. Sizi bekleyen şaşkınlık yanında benim hiçliğim nedir?

Rimbaud, *Vies* ("Yaşamlar") *I.*

"*Illuminations*'un gerçek sorunu", kuşkusuz zamandizinsel değil anlamsaldır: Bu gizemli metinler neden söz etmektedir? Ve ne demek istemektedirler? Rimbaud üzerine yazılanlar çok fazla inceleme yazılmıştır, bu soruya bir yanıt verebilmek için bunlara göz atmamak olmaz. Yazarların çoğu İngiltere'ye ya da Harrar'a yapılan yolculuklara, eşcinsel deneyimlere ya da uyuşturucu deneyimlerine bu metinlerin anlamından daha fazla ilgi gösterseler de, yine de *Illuminations*'un yorumuna ayrılmış birçok metin vardır. Bunları okuduğumda, bu "düzyazı şiirler" bütününün getirdiği gerçek sorunun ötesinde kaldıkları ya da hemen ilerisine gittikleri izlenimine kapılıyorum. Metne ilişkin kendi tepkimi konumlandırmak için demek ki geçmişte belirlenmiş tutumları ve bana ne bakımdan doyurucu gelmediklerini hızlıca özetlemek durumundayım.

Bence tam anlamıyla "yorum" olarak nitelendirilemeyecek Rimbaud'nun metnine ilk tepki biçimini *Evhemerosçu eleştiri* olarak adlandıracağım. Antik çağ yazarı Evhemeros, Homeros destanını

* *Illuminations* (çev. Can Alkor), İstanbul, İş bankası Kültür Yay., 2008. (Ç. N.)

gerçek (düşsel) bir öykü, betimlenen kişiler ve yerler üstüne bilgi kaynağı gibi okuyordu; Evhemerosçu okuma, gerçek dünyaya ilişkin belirtilerin peşinde metni bir anda kat eder. Ne denli şaşırtıcı olursa olsun, Rimbaud'nun gönderge amacı barındırmadığı izlenimi uyandıran metni genellikle yazarın yaşamı üstüne bilgi kaynağı olarak okunmuştur. Bu yaşamın yeterince bilinmemesi ölçüsünde bu durum daha da sakıncalar içerir ve şiirsel metinler genellikle elde bulundurulan tek kaynaktır: Yaşamöyküsü yapıttan yola çıkılarak oluşturulur ve bununla birlikte yapıtın yaşam aracılığıyla açıklandığı izlenimi verilir!

Illuminations'un metinlerinin anlaşılması en kolay örneği olan *Ouvriers* ("İşçiler") üstünde bu durumu değerlendirelim. "Bu sıcak sabah şubat ayının" (s. 18) ifadesi ve olay yerinin Güney'de olmaması Antoine Adam'ın şu yorumu yapmasına neden olur: "Şubat ayında bir Kuzey ülkesindeyiz ve ılıman bir hava var. Gerçekten 1872 ile 1878 arasında havalar özellikle 1878'de ılık geçti (Oslo ortalaması: -0,7°). 1878 ilkbaharında Rimbaud'nun Hamburg'a yaptığı yolculuktan söz edilir ve bu kesin olmayan, biraz değiştirilmiş not *İşçiler* şiiriyle bir tutarlılık ortaya koyabilir." Bu görüşe Chadwick şiirin 1873'ün Şubat ayında yazıldığını, çünkü *Times*'da Londra'daki su baskınlarının Ocak'ta olduğunun yazıldığını söyleyerek karşı çıkar; oysa metin "bir önceki ay selin bıraktığı" sudan söz etmektedir. Eleştirmenler on yıllık meteorolojik olayları inceleyerek Sherlock Holmes'a yaraşır bir beceriklilik ortaya koymuşlardır; bununla birlikte ilk bilgi o denli cılızdır ki ("hafifçe değiştirilmiş" olsa bile) varsayımlara resmiyet kazandıracak durumda değildirler.

Ama kuşkusuz sorun burada yatmamaktadır. Metnin bilgilerinin meteorolojik geçmişle uyuşması bu bilgiler arasındaki geçişi daha tehlikeli kılmaktadır: En temel ayrımın, tarihle kurgu, belgelerle şiir arasındaki ayrımın unutulması sakıncasını içermektedir. Peki Rimbaud gerçek bir selden, gerçekten yaşanmış sıcak bir kıştan söz etmemiş olsaydı? Bu soruyu sormak ve olumlu bir yanıt verebilmek Adam ve Chadwick'in derin bilgilerini geçersiz kılar. Bunu öğrenmek için Rimbaud'nun kendi elinden çıkan şu tümceyi okumak ge-

rekir: "Belleğinle duyguların bundan böyle yaratıcı itkinin besini olacaktır" (*Jeunesse IV* ["Gençlik IV", s. 41].

Yine de, metnin Rimbaud'nun yaşamını yeterince betimlediğini varsayalım. Bu nedenle böylesi bir gözleme yorum adını vermede kararsızım, bun nedeni olsa olsa şairin yaşamöyküsüne bir katkı niteliği taşımasıdır; metnin anlaşılmasına hiçbir katkı yapmaz. *Vagabonds*'un ("Âvâreler") "şeytansı doktor"u Verlaine'in kendisinden sonraki bütün yorumcuların yarışırcasına yinelediği gibi Verlaine'i hedef alıyor olabilir ve *Ponts*'daki ("Köprüler") "bir körfez gibi geniş su" (s.1 9), örneğin Suzanne Bernard'ın savunduğu gibi Thames nehrinin betimlenmesi olabilir; ama öğelerinin kökenini tanımlayarak (bunun gerçekleştirildiğini varsayarak) metnin anlamını açıklamış olmuyoruz. Her sözcüğün ve her tümcenin anlamı ancak öteki sözcüklerle, aynı metnin öteki tümceleriyle bağıntısı içinde belirlenir; böylesine ortada olan bir gerçeği dile getirmekten biraz rahatsızlık duyuyorum ve bununla birlikte Rimbaud'nun yorumcularının bunun farkında olduklarını düşünmüyorum. Ayrıca S. Bernard'ın, *Illuminations*'un son derece açık bir başka metni olan *Royauté* ("Krallık") ile ilgili olarak yaptığı: "Bugünkü bilgiler ışığında metin karanlık kalmaktadır" saptaması bana tümüyle yanlış gibi gelmektedir: Hiçbir rastlantısal buluş, yaşamöyküsel hiçbir anahtar metne daha fazla açıklık katmayacaktır (zaten metnin de buna gereksinimi yoktur), çünkü "bellek" ve "anlamlar"ı beslemiş olan metin-öncesi anlamın oluşmasına katkıda bulunmaz.

Nedenbilimsel eleştiri, Rimbaud'nun metni karşısında ikinci bir tutumu ortaya koyar. Burada da gerçekten yorumdan söz edilemez: Metnin anlamını aramaktan çok, Rimbaud'yu böyle davranmaya yönlendiren nedenler sorgulanır. Göndergesel saydamlık burada yerini metnin anlatımı değil de bir bakıma belirtisi olduğu, yazara yönelik bir saydamlığa bırakır. En sık karşılaşılan anlatım: Rimbaud'nun bu tutarsız metinleri yazmasının nedeni kendini uyuşturucuya bırakmış olmasıdır; Rimbaud haşhaşın etkisi altında yazar. Kimi şiirlerin, örneğin *Matinée d'ivresse*'in ("Sarhoşluk sabahı"), uyuşturucu deneyiminin bir betimlenmesi olduğu izlenimi uyandır-

dığı doğrudur. Bu durum kesin değildir; ama olsa bile metni anlamamıza hiçbir katkı yapmazdı. Rimbaud'nun şu ya da bu şiiri yazarken haşhaş kullanmış olduğunu söylemek, bu metnin yorumu için, bu metni banyosunda yazmış olduğunu ya da metni yazarken kırmızı gömlek giymiş olduğunu veya pencerenin açık olduğunu söylemek denli belirginlikten uzaktır. Olsa olsa edebi yaratımın doğası konusunda bir katkı sağlar. *Sarhoşluk sabahı* ve benzeri metinleri okurken sorulması gereken soru "Yazarı uyuşturucu kullanmış mıydı?" değil, "Bir anlam araştırmasından vazgeçmeden bu metin nasıl okunur?" olmalıdır. Bu tutarsızlık ya da bu görünürde tutarsızlık olan bu durum karşısında ne yapmalı?

Şu görüşleri dile getiren yorumlar da nedenbilimsel eleştiriden kaynaklanır: Bu metnin sıra dışı olmasının nedeni, bir opera gösterisini betimlemesidir veya bir tabloyu, bir gravürü; ya da *Fleurs* ("Çiçekler", s. 30) için Delahaye'in söylediği gibi Rimbaud bir göl kıyısında çimene uzanmıştır ve bitkilere yakından bakmaktadır; Thibaudet'yse kendi adına *Mystique*'de ("Gizemsi", s. 28) bitkin, yere uzanmış ve başı arkaya kaykılmış, gökyüzüne bakan bir yolcuyu düşler. Burada da eleştiri Rimbaud'yu bu metni yazmaya iten deneyimi tanımlamakla (hem de ne denli sorunlu bir biçimde) yetinir, metnin ne anlam taşıdığını sorgulamaz. Bununla birlikte böylesi bir sav, Rimbaud' nun görmüş olabileceği tablodan değil de metninin resimlediği tablodan, dolayısıyla resim etkisinden (metnin öncesinden değil) söz edilmesi koşuluyla yorum çerçevesinde değiştirilebilir.

Burada ayırt etmek istediğim öteki iki eleştirel yaklaşım, açıkça yorumdan kaynaklanır: Metnin anlamını ya da düzenlenmesini açıklamaya dayanırlar. Bununla birlikte bana öyle geliyor ki bunu, *Illuminations*'un en belirgin yanını silecek ve dolayısıyla iletilerinin en önemli bölümünü göz ardı edecek biçimde yaparlar. *Kapalı eleştiri*ler söz konusu olduğunda durum görece olarak yalındır. Anlaşılması güç her metin gibi *Illuminations* da her şeye açıklık kazandıran kapalı birçok eleştiriye konu olmuştur: Metnin her bir parçası ya da sorunlu her parça, psikanalizden simyaya evrensel simgebilimin

herhangi bir türünden alınma başka bir parçayla değiştirilir. *Aylaklar*'ın gizemli "Güneş'in oğlu" birlik ya da aşk veya firavun olabilir; *Après le déluge*'deki ("Tufandan Sonra", s. 1) gökkuşağı, göbek bağı olsa gerektir ve *Çiçekler* de metal içinde tutulan saf madde olabilir. Bu yorumların doğrulanması gibi çürütülmesi de olanaksızdır, önemleri de buradan kaynaklanır; buyorumlar bir de metni, oluşturulmasını göz önünde bulundurmadan parça parça çevirirler ve son derece ortada olan nihai sonuç başlangıçtaki anlaşılmazlığı açıklamaz: Rimbaud biraz sıradan olan düşünceleri şifrelemekle neden oyalansın ki?

Rimbaud'nun metni karşısındaki dördüncü ve son tutum *dizisel eleştiri* adına yaraşmaktadır. Burada sürekliliğin anlamdan yoksun olduğu yönündeki açık ya da örtük varsayımdan yola çıkılır; bu varsayıma göre eleştirmenin görevi metinde az çok birbirine yakın öğeleri, benzerlikleri ya da karşıtlıkları veya yakınlıkları, dizimsel değil dizisel bağıntıların belirleyici işlev taşıdığını göstermek için bir araya getirmeye dayanır. Rimbaud'nun metni, tüm öteki metinler gibi ister izleksel isterse anlamsal-yapısal veya dilbilgisel-biçimsel düzlemde gerçekleşsin bu işlemlere açıktır. Ancak, bu arada *Illuminations*'la herhangi bir başka metin arasında bir konum farkı kalmaz. Bunun nedeni, dizisel eleştirinin, metinleri *Illuminations* gibi düzen, tutarlılık ve süreklilikten yoksunmuş gibi incelemesidir; çünkü bunları bulsa bile göz önünde bulundurmayacak ve kendisinin ortaya çıkardığı dizisel düzeni bunun yerine koyacaktır. Ama öteki metinlerin çözümlemesinde tartışmalı gibi görülebilecek şey (dizimsel boyutun belirleyicilikten, söylemsel ve anlatısal süreklilikten yoksun olması varsayımı) *Illuminations* söz konusu olduğunda kabul edilemez bir durum ortaya çıkarır, çünkü bu metnin çarpıcı özelliğini, daha açık bir deyişle yüzeysel tutarsızlığını söyleyebilecek hiçbir yol yoktur. Bütün metinleri *Illuminations*'muş gibi yorumlayacağım derken, dizisel eleştiri *Illuminations*'un hangi bakımlardan öteki metinlerden farklı olduğunu açıklayamaz.

Bu farklı eleştiri stratejileri karşısında, *Illuminations* metninin zorunlu olarak gerektirdiği başka bir yaklaşımı dile getirmek isterim.

Bu yaklaşım, okumadaki güçlükleri ciddiye almaya; bu güçlükleri bir yol kazası, bizi hedef-anlama yönlendirmesi gereken yolların beklenmedik çöküşü gibi değil, çözümlememizin doğrudan konusu gibi görmeye; *Illuminations*'un ana iletisinin, izleksel ya da anlamsal ayrıştırma aracılığıyla ortaya konmuş içerikten çok, anlamın ortaya çıkış (ya da kayboluş) biçiminin olup olmadığını sorgulamaya dayanır. *Illuminations* söz konusu olduğunda bir de başka bir düzleme yerleşmek için metin açıklamasının yerini, her türlü "açıklama"nın ilkece olanaksızlığını ortaya çıkaracak bir *metin karmaşası*na bırakmasının gerekli olup olmadığını sorgulamaya dayanır.

Rimbaud'nun metni dünyayı anımsattığında, yazar aynı zamanda bu dünyanın *gerçek* olmadığını anlatmak için gerekli tüm özeni gösterir. Bunlar, *Bottom*'daki ("Bottom", s. 45) üçlü değişim, *Aube*'daki ("Şafak", s. 29) tanrıça, *Mystique*'deki ("Gizemsi", s. 28) melekler ya da *Antique*'deki (Antik", s. 8) çift cinsli varlık gibi doğaüstü varlık ya da olaylar, o zamana değin görülmemiş boyutlara ulaşmış nesne ve yerler olacaktır: "Bu kubbe, yaklaşık on beş bin ayak çapında sanatçı yapımı bir çelik iskelettir" (*Villes II* ["Kentler II"], s. 25), " yüz binlerce sunağında Katedral'in" (*Tufandan sonra*, s. 1), Arabistan denli geniş bir burun oluşturan villa ve müştemilatı (*Promontoire* ["Burun"], s. 42) veya değişik biçimli sayısız köprü (*Ponts* ["Köprüler"], s. 19). Ya da fizik olarak olanaklı ama o denli gerçek dışı ki varlıkları kabul edilemeyen nesneler: Örneğin *Métropolitain*'deki ("Metro", s. 35) kristal bulvarlar veya *Scènes*'deki ("Sahneler", s. 43) sokak sahneleri, ormandaki katedral (*Enfance III* ["Çocukluk III", s. 3]) ve "Görünmez makaralarla raylar üzerinde billur, ahşap kulübeler gidip geliyor" (*Kentler I*, s. 22), Alpler'deki piyano ve kutuptaki Splendide-Hôtel (*Tufandan Sonra*).

Coğrafi göstergeler Evhemeros'un tutkusunu doyurmak ve sözü edilen yerleri tanımlamaya olanak tanımak için devreye sokulduğunda Rimbaud alay edermişçesine ülkeler ve kıtaları birbirine karıştırır. Ünlü burun Epiros ve Peleponnesos'u, Japonya ve Arabistan'ı, Kartaca'yı ve Venedik'i, Etna ve Almanya'yı, Scarbro' ve Brooklyn'i akla getirir ve bu yetmezmiş gibi "İtalya, Amerika

ve Asya'yı anımsatır" (*Burun*). Idol hem "Meksikalı ve Flaman"dır, gemilerin "Yunanca, Slavca, Keltçe" adları vardır (*Çocukluk I*); aristokratlar Alman, Japon ve Guarani'dir (*Métro*); Almanya, Tataristan çölleri, Gökyüzü İmparatorluğu, Afrika ve hatta "Batılılar" *Soir historique*'de ("Tarihsel Akşam") buluşur. Bu metinlerin betimlediği ülke nerede? İşte Cava yanlılarının İngiltere uzmanlarıyla sürdürdüğü bilgin tartışmasının açıklayamayacağı şey.

Genellikle metnin bir tümcesi ya da sözcüğü, betimlenen şeyin bir görüntü, bir yanılsama, bir düşten başka bir şey olmadığını açıkça dile getirir. Gerçekdışı köprüler güneş ışığını da gözlerden yok eder: "Ak bir ışın gökyüzünden inerek yok ediyor bu güldürüyü" (*Köprüler*, s. 19) ve kentlerin koordinatları yeterince verilmiştir: "Hangi iyi kollar, güzel çağlar bana geri verecek düşlerimin, kıpırtılarımın çıkıp geldiği o bölgeyi?" (*Kentler I*, s. 23). *Métro*'da anımsatılan varlıklar "inanılmazdır". Düş, Rimbaud için artık, örneğin Baudelaire için olduğu gibi izleksel bir öğe değil, daha çok bir okuma işlemcisi, elimizin altındaki metni yorumlama biçiminin bir göstergesidir. *Parade*'ın ("Gösteri") kahramanları "rüküş kılıklara" sokulur ve *Kentler I*'in dağları da "düşseldir"; "düşün posta arabası ve hayvanları" *Nocturne vulgaire*'i ("Bayağı Gece Türküsü", s. 31) baştan başa geçer ve bu, *Gecelemeler*'in düşüdür. Ayrıca, *Illuminations*'un tiyatrosal "operamsı", sözcük dağarcığının varlığı uzun bir süreden bu yana ortaya konmuştur; burada Rimbaud'nun Londra'da kaldığı sırada tiyatrolara gittiğinin bir kanıtını aramak yerine, bu yapıtta sözü edilen konunun kurmaca, aldatıcı özelliğinin göstergelerini ortaya çıkarmak gerekmez mi? *Tarihsel Akşam*'ın "çekilmez müziklerinden" (s. 44) "kapıları şimdiden kapanmış hanlara" (*Métro*, s. 35) ve görünmeyen şatoların -"ayrıca içinde görülecek bir şey de yoktur" (*Çocukluk II*, s. 4)- parklarının anımsattığı başka birçok nesnenin özelliği var olmamaları değil midir? Yalnızca *Barbar*'ın söz ettiği kutup çiçekleri değil *Illuminations*'daki tüm bölgeler şu keskin ve kesin yorumu hak eder: "Hiçbiri yok onların" (s. 36).

Göndergenin kurmaca niteliğinin gösterilmesi de, metnin dünyayı anlatma yetisini gündeme getirmede en saymaca biçimlerden birisini oluşturur. Göndergenin bu elenişinin yanı sıra, gerçekte söylemin göndergeye ilişkin yeterliliği üstüne çok daha gözü pek bir etkiyle karşılaşılır. *Illuminations*'un metninde anlatılan varlıkların başlıca özelliği belirsiz olmalarıdır: Ne nereden geldiklerini, ne de nereye gittiklerini biliriz ve Rimbaud'nun bu belirsizliğin farkında olmaması ve sanki hiçbir şey olmamış gibi bunları anlatırken belirtili tanımlar kullanması ölçüsünde bu durumun sarsıcı etkisi daha büyük olur. Değerli taş*lar*, çiçek*ler*, büyük sokak, satıcı tezgâh*ları*, kan, sirk*ler*, süt, su samur*ları*, kahve fincan*ları*, büyük ev, yas içindeki çocuk*lar*, olağanüstü resim*ler*, kervan*lar*: Yan yana, haklarında bir şey bilmediğimiz, aynı zamanda şairin de bu bilgisizliği fark etmediği ortada boy gösteren bir sürü nesne ve varlık. *Tufandan Sonra*'da Rimbaud bunlardan sanki bizim haberimiz varmış gibi söz eder. Daha fazla ayrıntıya, başka bir bilgiye sahip olmaksızın "operamsı gedik", "fırtına için ıslık çalmak" ne demektir nasıl bilebiliriz? "Boğucu ormanlar" nedir? "Buldogların havlayışları üstünde yuvarlanmak" nedir? (*Bayağı Gece Türküsü*, s. 31)? "Turuncu dudaklı kız" (*Çocukluk I*, s. 3), "barışçıl* hayvanlar" (*Çocukluk IV*, s. 4), "yalnız, sakin ve yakışıklı ihtiyar" (*Phrases* ["Tümceler"], s. 16), "eskilerin musikisi" (*Métro*, s. 35), süslü özsuları" (*Fairy*, s. 38) ve daha başkaları belli bir nesneyi anlattıkları izlenimi uyandırır, ama ek bir bilgi sahibi olmadığımız için hiçbirini bilemeyiz ve düşleyemeyiz: Bu nesneler bir aydınlanmanın sonsuz küçüklükteki zamanı içinde fark edilir.

Tek başına ele alındığında, anımsatılan bu nesnelerin her biri belirsizliğini korur; bu anımsatış o denli kısa ve anlıktır. Bu durumda nesnelerin birbirleri karşısında ya da aynı şey demek olan parçaların kendi aralarında mantıklı bir belirlenimi olup olmadığı araştırılır. Ve, en şiddetli etki de burada görülür: *Illuminations*, kesintililiği temel kurala dönüştürmüştür. Bir düzen olmadığından, Rimbaud bu

* Çeviri metinde barışcıl sözcüğüne yer verilmemiş. (ç.n.)

metinlere bir düzenlenme ilkesi getirmiştir ve bu ilke, tüm bir şiirden iki sözcüğün bir araya getirilmesine değin her düzeyde işler. Sözgelimi paragraflar arasındaki bağıntıda kesinlikle şunu söyleyebiliriz: Düzen yoktur. Örneğin *Métro*'nun her paragrafının kendisini sonlandıran adla özetlendiğini varsayarsak -bu da sorunlara yenilerini ekler-, aynı metin içinde "kent", "savaş", "kır", "gökyüzü", "senin gücün"ü birleştiren bağıntı nedir? Ya da *Çocukluk I*'de idolden genç kıza, danslardan prenseslere geçişe ne geçerlilik kazandırır? *Illuminations*'un yalnız biri değil de tüm metinleri şu anlamlı başlığı taşıyabilirdi: *Tümceler*.

Satır başına geçişin en azından tema değişimini ve sürekliliğin olmadığını gösterdiği söylenebilirdi. Aynı paragraf, hatta tümce içindeki önermeler aynı düzensizlik içinde yığışırlar. *Métro*'nun, çevresindekilerden bu denli kopuk olan şu üçüncü paragrafını okuyalım:

> Kaldır başını: Bu eğmeçli ahşap köprü; sona kalmış Samarya bostanları; soğuk gece yelinin kamçıladığı sokak feneri altında alacalı bulacalı maskeler; hışırdayan urbasıyla bön su perisi, ırmağın alt yanında; bezelye fideliğinde kafatasları ışıl ışıl, -ve başka hayal oyunları- kır. (s. 35)

Ama aynı tümce içinde tüm bu "fantazmagorileri" birleştiren nedir? Aynı paragraf içinde: "Susamurları inşa eder"i, ""soğuk kahveler" kahvehanelerde tütüyor"a ekleyen nedir? Ve betimlenen kentin tutarsızlığını (*Kentler I*) ya da kenti betimleyen aynı metindeki köşkleri, kraterleri, kanalları, boğazları, uçurumları, hanları, çığları, bir denizi, çiçekleri, bir çağlayanı, banliyöyü, mağaraları, şatoları, kasabaları, Bağdat sokaklarını -ve başkalarını- yan yana getirenin ne olduğunu artık bilemeyiz. Tutarlılığı sağlamaya yönelik söylem araçları -önyinelem adılları ve göstericiler- burada ters yönde işler: "Büyülü çiçekler vızıldıyordu. Ağır ağır sallıyordu onu otlar" (*Çocukluk II*, s. 4); ama kimi sallıyordu? "Nasıl umurunda değil bu zavallı kadınlar, bu ırgatlar, benim sıkıntılarım" (*Tümceler*, s. 16); ama

hangileri? Veya "bu kişisel atmosfer", "ve bu aptal planlar üstüne zavallıların ve zayıfların sıkıntısı!" (*Tarihsel Akşam*, s. 44); ama daha önceden planlardan ve atmosferden hiç söz edilmemiştir.

Mantıksal bağları (örneğin nedensellik) dile getiren bağlaçlar *Illuminations*'un metninde pek azdır; bu mantıksal bağların ortaya çıkmaları durumunda bunları doğrulamada -ve dolayısıyla anlamada- en büyük güçlükle karşılaşmak o denli önemli olmayacaktır. "Sözdizimci" Mallarmé'nin tersine, Rimbaud bir sözcük ozanıdır: Sözcükleri, eklemlenmeleri bir yana kendi değerlerinde direterek yan yana getirir. Rimbaud'nun üstünde çalıştığı olaylar ve tümceler arasındaki tek bağlantı bir arada var olma bağıntısıdır. Böylece: "Tufan anısı yatışır yatışmaz" (s. 1) ortaya çıktıklarından *Tufandan sonra* aracılığıyla aktarılan birbirleriyle ilgisiz tüm olaylar zaman içinde birleştirilmiştir; *Tarihsel Akşam*'daki olaylar birkaç gece sürer; *Barbar*'da "günlerden ve mevsimlerden çok sonra" gerçekleşirler. Ve dahası, uzamda da birliktedirler: Bunun en katışıksız örneği *Çocukluk III* olabilir; burada metnin başında yer alan yer tümleci, "ormanda" başlar daha sonra şu eklemlemeye olanak tanır: bir kuş, bir saat, bir çukur, bir katedral, bir minik oyuncular topluluğu!

Uzamsal birliktelik oldukça sıklıkla devinimsiz konumu "solda", "sağda", "yukarıda", "aşağıda" gibi bağlama belirteçlerinde açıklanan gözlemciye yapılan açık göndermelerle vurgulanmıştır. "Yaz şafağı sağda (...) uyandırıyor. Soldaki bayırların..." (*Tekerlek İzleri*, s. 21). "Sağdaki sırt gerisindeyse doğrunun, ilerleyişlerin çizgisi... O şerit, tablonun yukarısında..." (*Gizemsi*, s. 28). "Yukarıda, sağ camın bir özürlü yerinde..." (*Bayağı Gece Türküsü*, s. 31). "Gececinin karşısına gelen duvar." (*Gecelemeler II*, s. 27). Sonuçta, bir tablo karşısında devinimsiz duran ve onu inceleyen bir gözlemcinin yaptığı bir tablo betimlemesi izlenimine kapılınır ve "tablo" sözcüğüne *Gizemsi*'de yer verilir, *Bayağı Gece Türküsü*'nde "görüntü" olarak ortaya çıkar; ama bunlar metinler aracılığıyla oluşturulmuş görüntülerdir: Devinimsiz yapılan betimleme ister istemez resmi çağrıştırır. Ad tümceleri de aynı devinimsizlik etkisini, uzamsal ve zamansal aynı katışıksız birlikte varoluş etkisini uyandırır; aslında

bu tür tümceler, *Being Beauteous, Gecelemeler II, Kış Şenliği, Tarihsel Akşam, Bunaltı, Fairy, Bayağı Gece Türküsü, Çocukluk II, Sarhoşluk Sabahı, Sahneler*'de olduğu gibi son derece önemli bir stratejik konumda yer alır, zaman zaman da *Barbar, Sofuluk, Tekerlek İzleri, Kalkış, Gecelemeler II*'de olduğu gibi tüm metni kuşatır.

Bu durumda bu metinlerin "dizisel" yaklaşıma elverişli olmalarından şaşkınlık duymamak gerekir: Açık bağlar olmadığından, sorun göz ardı edilir; sözdizim olmadığından sözcüklere dönülür ve onların arasındaki bağıntılar araştırılır -aynen yalın bir sözlükten yola çıkılarak yapılabileceği gibi. Ayrıca Suzanne Bernard anlaşılmaz bir metin olan *Barbar*'dan söz ederken haklı olarak ezgisel biçime değinir (Rimbaud'nun şiirleri resim ve müzik terimlerini çağrıştırır -sanki bu terimler de dilin bir parçası değilmiş gibi!). Aynı tümce, ikisi başta ve sonda olmak üzere üç kez yinelenir; her paragrafı çevreleyen adlar ortak bir ünlemde birleşir: "Ey tatlar, ey dünya, ey müzik!", *Sofuluk*, *Çocukluk III*, *Kalkış*, *Gecelemeler I*, *Cin* gibi metinlere egemen olan katı dilbilgisel koşutluk aracılığıyla *Bayağı Gece Türküsü*'nde, *Cin*'de, *Bir Us'a*'da çeşitlendirilen yinelemeler de çarpıcı etki uyandırmaktan geri kalmaz: *Çiçekler* metninin ne anlama geldiğini anlamakta oldukça zorlanırız ama metnin hemen hemen bütününe denk düşen bu denli türdeş terim dizilerini göz ardı edemeyiz: değerli maddeler (altın, kristal, bronz, gümüş, akik, maun, zümrüt, yakut, mermer), kumaşlar (ipek, tüller, kadifeler, saten, hah), renkler (gri, yeşil, siyah, sarı, beyaz, mavi). -Göndergesel düzlemde bu kişileri neyin bir araya getirdiğini bilemeyiz, ama bir dişil dizinin sıralanışı gibi dikkatimizi çekerler: ilahe, kız, bayanlar, kız çocuklar, dev anaları, arap dilberler, genç analar, bacılar, hanım sultanlar, küçük yabancı kızlar... (*Çocukluk I*, s. 3). Ama sürekliliği umursamayan bir yöntemle bunu yok sayan metnin bir araya getirilmiş olmasından zevk almak biraz fazla basit olmaz mı? Bu kadar mutluluğun kaygı uyandırması gerekir.

Sözdiziminin zorlanması önerme boyutuna ulaştığında son derece gösterişçi bir niteliğe bürünür. Rimbaud'nun somutla soyut arasında gerçekleştirdiği gözü pek birleşimler (*Tufandan Sonra*'daki

"sular ve hüzünler" türünden) herkesçe bilinir. Rimbaud'da edebi türler özdeksel nesne ya da varlıklarla bütünleşir. "Efsaneler gelişiyor; coşkular saldırıyor kasabalara" (*Kentler I*). "Yoksulların bağrı ve göğün efsaneleri" (*Fairy*, s. 38). "Belki de o bölgelerde rastlaşır aylarla kuyruklu yıldızlar, denizlerle masallar" (*Çocukluk V*, s. 5). Ya da *Tufandan Sonra*'da "ve tahta kunduralı çoban şiirlerini, meyve bahçelerinde gıcırdayan" (s. 1). Soyuttan somuta geçiş olmamakla birlikte mesafe büyüktür ve düzenleme sorunludur: "Satılık şimdi... devinim ve gelecek..." (*Tüm Satış*, s. 37), "ermişler, tüller, uyum iplikleri vardır, efsanelerden kalma renk oyunları gün batımında", "sonra bildik denizler ve geceler balesi, beş para etmeyen bir kimya, çekilmez musikiler" (*Tarihsel akşam*, s. 44), "sevgidir O, şimdiki zamandır", "defolsun bu boşinançlar, bu eski gövdeler, bu çiftler, bu çağlar" (*Cin*, s. 50), vb. Sözdizimini bırakışın ulaştığı en uç nokta, gerek *Gençlik III* gerekse *Tümceler*'den birinde olduğu gibi dizimlerin:

> Bulutlu bir temmuz sabahı. Havada kül tadı var; -ocakta bir yaş odun kokusu, -suya bastırılmış çiçekler -gezinti yerleri, allak bullak olan, kanallara çiseleyen yağmur tarlalarda- niye yok şimdiden o günlük kokuları ve oyuncaklar? (s. 16)

gerekse *Bunaltı*'nın ikinci paragrafında olduğu gibi sözcüklerin:

> (Ey palmiyeler! Sevgi ve güç! -Sevinçlerden, şan ve ünden daha yüksek!-her biçimde, her yerde- İblis, tanrı, -işte şu kişinin gençliği: Ben!) (s. 34)

yalın bir dizilişidir.

Büyük birimlerden küçük birimlere inildikçe kesintililiğin nasıl büyüdüğü görülür: Paragrafların devamının olmaması, bunların her birinin kendi göndergesi olmasını engellemez; sorun, yalnızca metnin bütünü için tek bir gönderge aramak gerekip gerekmediğini araştırdığımızda kendini gösterir. Burada yüklemleme olmaması -şu sıra-

lanan bir araya getirilmiş sözcükler ya da dizimler- kısmen de olsa artık hiçbir kuruluşa olanak tanımaz: Tümceler arasındaki kesintililik göndergeye zarar verir, dizimler arasındaki kesintililik anlamın kendisini ortadan kaldırır. Dolayısıyla sözcükleri anlamakla yetinilir, bundan sonra okurun, eklemlenmenin olmayışının neden olduğu boşluğu doldurmayı hedefleyen her türlü varsayımına yol açılır.

Belirsizlik gönderimi sarsar, kesintililik büyüdükçe giderek daha sorunlu olur, açık çelişki içeren önermeler aracılığıyla da tümden ortadan kalkar. Rimbaud'nun oksimorona zaafı vardır. Eski yanardağ ağızları "gürüldüyor tatlı tatlı ateş içinde" ve "tanrılaştırmaların çöküşü erişiyor o yüksek bölgelere, meleğimsi at-kadınlar çığlar içinde koşuşurken" (*Kentler*, s. 22), işkenceler "gülen azap içinde amansız dalgaların suskusuyla onların" (*Bunaltı*, s. 34), melekler "onların bengi bükümü" (*Savaş*, s. 39) ve "kekik çölleri" (*Tufandan Sonra*, s. 63) vardır. Daha da belirgin bir özellik, Rimbaud bazen hangisini seçeceğini bilmiyormuş gibi ya da sanki bunun önemi yokmuş gibi birbirlerinden tümüyle farklı iki terim önerir: "Bir dakika ya da aylar boyu" (*Gösteri*, s. 7), "küçük bir araba (...) korkuluklara bırakılmış, ya da şeritlerle süslü, patikadan aşağı salıverilmiş" (*Çocukluk III*, s. 5), "çamur kızıl ya da kara" (*Çocukluk V*, s. 5), "yatakta ya da çayırda" (*Gecelemeler I*, s. 27), "modern kulüp salonları ya da eski Doğu'dan odalar" (*Sahneler*, s. 43), "burada, herhangi bir yerde" (*Demokrasi*, s. 49).

Başka metinler, örneğin *Masal*, açıkça çelişki üstüne kurulmuştur. Prens, kadınları öldürür, kadınlar canlı kalır. Akrabalarını idam ettirir, bunlar çevresinde dolanmaya devam eder. Hayvanları, sarayı ve insanları yok eder: "Ama gene yerindeymiş insan kalabalığı, altın damlar, güzel hayvanlar" (s. 6). Derken, prens ölür ama canlı kalır. Bir gece bir Cin'le karşılaşır ama Cin kendisiden başkası değildir. Yine *Çocukluk II*'de: Küçük ölü yaşamaktadır, "ölmüş ana, gencecik, basamaktan iniyor" (s. 3), olmayan erkek kardeş oradadır. Ya da kişi tüm yaşamını verir, ama yine de her gün yeniden başlar (*Sarhoşluk Sabahı*, s. 15). Bu deyişlerin göndergesi nasıl oluşturulur: dalgalı sessizlik, bitki çölü, ölüm olmayan ölüm, var olan yokluk?

Sözcüklerin anlamını anladığımızda bile, göndergelerini oluşturamayız: Söylenenleri anlar, neden söz edildiğini anlamayız. *Illuminations*'un metinleri bu bilmecemsi, anlaşılmaz deyişlerle doludur: kırlardan "az duyulmuş musiki çalgıcıları geçer"; ama az duyulmuş musiki çalgıcıları ne demektir? Ya da "gecesel lüksün hayaletleri" (*Avareler*, s. 24)? Veya "kirişler üstünde", "gök şeritleri", "yerbilim olguları" (*Gecelemeler*, s. 27)? "Kimsenin sezmediği buluşlar, deyimler" (*Tüm Satış*, s. 37) ya da "uzantısı ekili alanlar" (*Sahneler*, s. 43)? "etüv'ün* anı", "ciddi adam" (*Tarihsel akşam*, s. 44)?

Daha önceden yapıldığı gibi belirsizlikten söz edilebilirdi, ama burada bir kez daha şeylere gerçek adlarıyla yer verilmediği duygusuna kapılıyoruz. *Illuminations*, (anımsatılan şeyler üstüne kuşkularımız olsa bile) duraksamadan belirleyebileceğimiz pek az açık eğretileme içerir: *Tufandan Sonra*'da "tanrının mührü", *Tarihsel Gece*'de "çayırların klavseni", *Çocukluk IV*'te "karasevdalı altın akıntısı batan günün" (s. 4) ve başkaları. Buna karşın, burada sürekli olarak düzdeğişmeceler ve kapsamlayışlar okuyormuş izlenimine kapılırız. Birçok anlatım "bütün yerine parça" türünden kapsamlayışı anımsatır. Rimbaud, şeylerin yalnızca görünüşlerini ya da konuyla veya başka bir nesneyle ilgili parçalarını alır; toptan adlandırmalarla ilgili olarak kaygı taşımaz. "Yürüdüm diri, ılık solukları uyandırarak... kanatlar kalktı sessiz" (*Şafak*, s. 29): Peki ama bu soluklar, bu kanatlar kimin? *Barbar*'da kimse yoktur ama "dalgalanan biçimler, ter damlaları, saçlarla gözler orada"dır [s. 36] (ve *Çiçekler*'de "gözlerden ve saçlardan kilim", s. 30). Ve *Being Beauteous*'daki şu güzellik yaratığı: "Ey külrengi beniz! At kıllarından arma, o billur kollar!" (s. 9). *Metro*'da asfalt çölde "kaçışan tolgalar, tekerlekler, kayıklar, sağrılar" (s. 35): Ama bunlar kimindir? Ve cin de ancak kendisini oluşturan parçalarla, solukları, başları, koşuşturmaları, bedeni, görüşü, adımıyla anılacaktır.

* *Illuminations*'da «étuve» olarak geçen sözcük, Todorov'da «étude» biçiminde gösterilmiştir. (ç.n.)

Bununla birlikte bu durumlarda ve benzeri birçok durumda kapsamlayıştan söz etmeye hakkımız olup olmadığı sorgulanabilir. Beden parçalara ayrılmıştır, bütünler ayrıştırılmıştır; ama gerçek kapsamlayışlarda olduğu gibi bizden gerçekten de bütüne ulaşmak için parçayı bırakmamız mı istenmektedir? *Illuminations*'un dilinin, temelde ilk anlamlara dayandığını, değişmeceleri gerektirmediğini hatta bunları kabul etmediğini söyleyebilirim. Metin parçaları adlandırır, ama bunlar burada "bütün için" yer almaz; bunlar daha çok "bütünsüz parçalardır".

Aynı biçimde bu metinlerde daha yoğun bir yer tutan bir başka kapsamlayış biçimi olan cins yerine türün getirilmesine, bir başka deyişle özel ve somut terimlerin yerine soyut ve genel terimlerin getirilmesine dayanan kapsamlayışta da durum değişmez. Geleneksel olarak somut ve duyarlı içinde kapalı kaldığı düşünülen bir şaire göre Rimbaud'da, daha ilk şiirin ilk tümcesinde kendini gösteren soyutlamaya yönelik son derece belirgin bir eğilimle karşılaşılır: "Tufan anısı yatışır yatışmaz..." (s. 1); yatışmış olan tufan değil, tufanın anısıdır. Ve *Illuminations*'da Rimbaud baştan sona soyut isimleri ötekilere yeğleyecektir. "Canavarlar" ya da "canavarlıklar" değil, "Bütün canavarlıklar ... tavırlarını zorlayıp bozmakta", gözetim altında tutan çocuk değildir, "çocukluğun gözetimi altında bulunuruz", yine aynı metin "yalnızlık"tan, "bıkkınlık"tan, "işleyiş"ten, "etkinlik"ten, "sağlık biliminden", "yoksulluk"tan, "törellik"ten, "eylem"den, "tutku"dan... bile söz eder (*H*). Deniz gözyaşlarından değil, "sıcak gözyaşlarının bengiliği"nden (*Çocukluk II*, s. 4) söz eder. "Talih" değil (bu bile yeterince soyut olurdu), "talihimizin altında yatan" yüceltilir (*Bir Us'a*). Bir metni vurgulayan ünlemler arasında sıklıkla soyut sözcükler ayrıcalıklı bir yer tutar: "İncelik, bilgelik, sertlik!" (*Sarhoşluk Sabahı*, s. 15). *Tüm Satış*'ın ilan ettiği halka açık dev satışta da soyutlama egemendir: "Söz götürmez, tükenmez bolluk", "uygulanışları hesabın, duyulmamış uyumun sıçrayışları", "göçler" ve "devinim", "kargaşalık" ve "önü alınmaz doyuş" satılacaktır. Veya "halk yığınlarının kargışlı sevgiyle kamusal doğruluğunun hiç bilmedikleri şey" de (s. 37) satılacaktır.

Burada da -eğer varsa- bizi belirtilen nesneden ayıran araların sayısı hayranlık uyandırır. "Kargışlı sevgi", gerçek terimin ne olduğunu bilmediğimiz bir dolaylamadır, "yığınlar" türsel bir terimdir; ama bir şeyler bilmeyenler yığınlar değil, onların doğruluğudur. Ve daha baştan bu denli ince bir nitelemenin ancak olumsuz bir işlevi olduğunu unutmayalım: *Bilinmeyen* budur. Halk yığınlarının doğruluğunun neyi bilmediğini tanımlanmaya bile kalkışılabilinir...

Ya da özdeksel "kapsamlayış"a bolca başvurulduğunu gördüğümüz *Cin* gibi bir metni alalım. Burada betimlenen adlandırılamayan varlık "sevgi ve şimdiki zamandır": sorunlu, ama kuşkusuz son derece soyut bir birlikte kullanım. Şu tümcenin gönderdiği eylem hangisidir: "Korkuya kapıldık hepimiz O'na bağışlanmış ayrıcalıktan" (s. 50)? Rimbaud bizleri bir sözcükten ötekine iten ara terimleri bilerek çoğaltır: "Korkunç hızı yetkinliğin, biçimlerde ve eylemde" (s. 50), eylemin kusursuzluğu ya da biçimlerin korkunç hızını düşleyebiliriz (Rimbaud hiçbir zaman: Eylemler hızlıdır biçimler kusursuzdur demeyecektir), peki ya kusursuzluğun hızı? Şairin tüm sözcük dağarcığı: duygular, güçler, felaketler, iyilikler, acılar, şiddet, sonsuzluk, üretkenlik, günah, neşe, nitelikler, sonsuzluk, us, ölçü, aşk... bu yüksek soyutlama düzeyine yerleşir. *Savaş*'ın bir tümcesinin öznesi de "Görüngüler"dir.

Aynı soyutlama (ve devinimsizleştirme) etkisi, eylemler yerine eylemden türetme eylem adlarının dizgeli bir biçimde kullanılmasıyla elde edilmiştir. *Cin* yok etmek, diz çökmek, kırmak, çıkarmak gibi eylemler kullanmaz ama "düşlenen kurtuluşunu, inayetin kırılması"nı, "eski dizçökmeler"i, "tüm acıların yok kılınması"nı anımsatır. *Bayağı Gece Türküsü* "damların tepesinin sarsılmasından" ve "atların koşumdan çözülmesinden" söz eder. Güvercinler uçmazlar ama "bir kırmızı güvercin sürüsü düşüncemin yöresinde gürler" (*Yaşamlar I*). *Gecelemeler II*'de "uyumlu yükselişler kavuşur" (s. 27). "Anların bengi bükümü... beni kovalar" (*Savaş*, s. 39).

Bu soyut sözcüklerin bolluğu Rimbaud'da sanıldığı gibi okuru bu sözcük dizelgelerini okumaya, fizikötesi bir konuya yönlendirmez: Rimbaud'nun bir felsefesi olduysa bir yüzyıllık yorumlardan

sonra bunu bilirdik. Ama türsel ya da soyut terimler, bütünün hiçbir biçimde adlandırılmaları söz konusu olmaksızın yer verilen bedenin parçalarıyla aynı etkiyi uyandırırlar: Bir süre geçtikten sonra burada oldukları gibi alınmaları gerekenlerin kapsamlayışlar değil, parçalar ya da özellikler olduğunu anlamamız gerekir; bu yüzden de artık sözü edilen varlığı düşümüzde tasarlamak olanağı ortadan kalkar ve kendisine yüklenen nitelikleri anlamakla yetiniriz. Canavarlıkları nasıl tasarlamak gerekir? Ya da çocukluğu? Veya tözü? Görüngüleri? Ya da kusursuzluğun hızını?

Daha baştan Rimbaud yorumcularının karşılaştığı sorunlardan birisi burada yatar: Her özel metin için, bu tümceleri oluşturan tümcelerin anlamını anlasak bile bu tümcelerin nitelendirdiği varlığın hangisi olduğunu anlamada büyük güçlükle karşılaşırız. *Masal*'ın Prens'i kimdir? Verlaine mi yoksa Rimbaud mu? *Gösteri* neden söz eder, askerlerden mi, din adamlarından mı yoksa cambazlardan mı? *Antik*'in kahramanı bir centaur* mudur yoksa bir superisi ya da bir satir midir? Güzellik Yaratığı hangisidir (*Being Beauouteus*)? *Bir us'a*'da Platoncu us mu yoksa simyacıların usu mu söz konusudur? *Sarhoşluk Sabahı* haşhaştan mı yoksa eşcinsellikten mi söz eder? *Bunaltı*'da "O kadın" kimdir? Eş mi, Meryem mi, Büyücü mü, Hıristiyanların gulyabanisi mi yoksa bunaltının kendisi mi? *Fairy*'de Hélène kimdir: kadın, şiir ya da Rimbaud mudur? *H*'nin sorduğu bilmecenin yanıtı nedir, kibar fahişe mi, mastürbasyon mu yoksa oğlancılık mı? Ve son olarak Cin kimdir: İsa mı, yeni toplumsal sevgi mi, Rimbaud'nun kendisi mi? Antoine Adam'a gelince neredeyse her yerde Asyalı dansözleri bulur: kütüphanelerin kuruluğundan doğmuş hoş bir görüş.

Evhemeroscu yanılsamayı bir yana bıraksak bile bu soruların bolluğu kafa karıştırmayı sürdürür. Ve bu sorulara acele yanıt bulmaktansa onları sürdürmenin daha önemli olup olmadığı sorgulanabilir. Tümcelerin ayrıntılarında özelliklerden varlıklara yönlendirmediği gibi Rimbaud metinlerin bütününde de bizi buna daha fazla yönlen-

* Yunan mitolojisinde yarı at yarı insan kılığındaki yaratık. (ç.n.)

dirmez. Onda bütünlükle oldukça seyrek karşılaşılır ve belki de ne pahasına olursa olsun bunun yerine bir şey koymaya çalışmak belki de doğru değildir. *Gösteri* benzeri bir metin: "anahtarı bendedir bu yabanıl gösterinin" (s. 7) gibi bir tümceyle bittiğinde, burada Rimbaud'nun gizlemiş olduğu bir gizli anlamın varlığını, tüm metnin birden aydınlanması için kimliğini bilmenin yeterli olduğu bir varlığı ileri sürmek zorunda kalmayız; "anahtar" aynı zamanda metni okuma biçimi de olabilir: Tam olarak neden söz ettiğini aramaksızın, çünkü herhangi bir şey*den* söz etmez. Her zaman gönderge-varlığı betimleyen adlar biçiminde anlaşılan birçok metnin başlığı, aynı zamanda tonu, biçemi, metnin kendisinin doğasını nitelendiren sıfatlardır: *Barbar* başlığını taşıyan metin, barbar tür içinde bir alıştırma değil midir? *Gizemsi, Antik, Metro, Fairy* (=perilik) için de aynı şey geçerli değil midir?

Belirsizlik, kesintililik, varlıkların parçalanması ve soyutlama bir araya geldiğinde, bundan yalnızca neden söz ettikleri değil, aynı zamanda ne demek istediklerinin de anlaşılmadığı tümceler ortaya çıkar. *Gençlik II*'de bir yan tümce şöyle okunur: "Bir çift buluş ve başarı olayının, kardeş ve saygılı insanlıkla o imgesiz evrende" (s. 40). *Fairy*'nin bir tümcesi şöyle söyler: "Yakıcı yaz sıcağı o dilsiz kuşlara teslim edildi, istenmiş uyuşukluk bir paha biçilmez yas kayığına, -cansız kokuların, ölü sevgilerin koylarında" (s.38). Sözcükler yabancı değildir, oluşturdukları dizimler ikişer ikişer alındıklarında anlaşılır olurlar -ama bunun ötesinde belirsizlik egemendir. Açık dizimsel güzergâhları olmadığından sözcük adacıkları gerçek anlamda aralarında iletişim kurmazlar. Ve metnin sonunda böyle bir tümce ortaya çıktığında kendisinden önce gelen her şeyin üstünü geçmişe yönelik bir anlaşılmazlıkla örter: Örneğin "daha duyamıyoruz tılsımlı müziği" (*Masal*, s. 6) ya da *Sofuluk*'un sonundaki şu "Ama asıl o zaman" (s. 48).

Sözdizimin tanımlanamaz ya da Fransız dilininkinden açıkça farklı olması durumunda bu izlenim kendini daha da gösterir. "Debelenmek yaralarla" ne demektir (*Bunaltı*, s. 34)? Veya "Her yörede görüm karşımıza çıktı" (*Kalkış*, s. 12)? "Dünya, sizin taliniz, sizin

tehlikeniz" (*Gençlik II*, s. 40) nasıl yorumlanmalı? Ve *Kent*'in son tümcesinin sözdizim "ağacını" kim çizebilir: "Nitekim penceremden nasıl görüyorsam yeni hayaletlerin koşuşturduğunu o hiç kalkmayan, yoğun kömür dumanı arasında, -orman gölgemiz bizim, yaz gecemiz!- yeni öç tanrıçaları, kır evinin önünde, benim yurdum, bütün kalbim, çünkü burada her şey bunu andırıyor, -gözyaşı olmayan ölüm, hamarat kızımız ve hizmetçimiz- bir umutsuz Aşk ve güzel bir Cürüm sokağın çamurunda cıvıldayan" (s. 20)? Rimbaud'nun metninde, kurala bağlamak için gerek sözdizimsel gerekse sözcüksel dönüşümler yaparak metinde yazı yanlışları bulma isteğine kapılırız. Sözgelimi *Fairy*'nin bu tümcesine çeşitli virgüller eklemeye, ya da çıkarmaya çalışılmıştır: "Oduncu kızların ezgi saatinden sonra dosdoğru korunun yıkıntısı içinde uğuldayan dereye, çıngırak seslerinden o yankılı koyaklara, bozkırların çığlığına". Ve *Yaşamlar I*'in şu tümcesinde de: "Gümüşten, güneşten zamanları anımsıyorum ırmaklara doğru, omzumda kırın* elini, sevişmelerimizi ayakta, biberli ovalarda" (s. 10), burada "kır" yerine bu sözcüğe Fransızcada sessel olarak çok yakın olan "yoldaş" biçiminde okuyarak saydamlık kazandırma isteği hemen uyanmaz mı?

Göndergenin olumsuzlanmasına ve anlamın yok edilmesine ilişkin farklı biçimler birbirlerini dönüştürür ama bununla birlikte göndergeyi anlamdan ayıran mesafe büyüktür. Açık ama var olmadığı söylenen göndergeden belirsiz, gerçek görünemeyecek denli birbirlerinden yalıtılmış, belirlenmemiş nesnelere geçilir; eşanlı ve dolayısıyla betimlenemeyen savdan, "ölü, canlı"dan ya da "var, yok"tan toptan ve birliğe kavuşturulmuş varlığa ulaşmamıza olanak tanımaksızın yine betimlemeyi yasaklayan ayrışmaya ve soyutlamaya gelinir; son olarak da, göndergelerini *ve* anlamlarını yalnızca "bugünkü bilgilerimiz ışığında" değil, sonsuza değin bilemeyeceğimiz dilbilgisine uymayan ve çözümlenemeyen tümcelere ulaşılır.

Bu nedenle *Illuminations*'un anlamını güzelce yeniden oluşturmayı hedefleyen iyi niyetli eleştirilerin yanlış yöne saptıklarını dü-

* Türkçe çeviride kır yerine doğrudan yoldaş sözcüğü kullanılmıştır. (ç.n.)

şünüyorum. Bu metinler bir felsefi iletiye ya da tözsel veya biçimsel görünüme indirgenebilseydi başka metinlerden farkları kalmazdı, belki de daha az etki yaratırlardı. Aslında modern edebiyat tarihine *Illuminations*'dan daha fazla damgasını vuran pek az yapıt vardır. Çelişkili bir biçimde, yorumcu bu metinlerin anlamını vurgulamak isterken onları anlamdan yoksun bırakır -çünkü tersine bir çelişki olarak bunların anlamları hiçbir anlama gelmemeleri ya da daha doğrusu anlam oluşturulmasını sorunlu kılmalarıdır. Rimbaud, hiçbir şeyden söz etmeyen, anlamlarını bilemeyeceğimiz metinlere edebiyat niteliğini kazandırmıştır -bu da, metinlerin büyük bir tarihsel anlam edinmelerini sağlamıştır. Ne anlama geldiklerini ortaya çıkarmayı hedeflemek yanlış bir şey değildir; yanlış olan, sona gelindiğinde araştırmanın güçlüklerini hemen unutmaktır: Bu, metinleri asıl anlamlarından soyutlamaktır: Metinlerin asıl anlamı, göndergeyi belirlemenin ve anlamını kavramanın olanaksızlığını anlatmaya dayanır; gereç değil de biçim olan -daha doğrusu gereçten çok biçim olan. Rimbaud, dili özerk işlev bozukluğu içinde keşfetmiş, onu anlatımsal ve tasarım işlevlerinden kurtarmıştır; burada sözcükler gerçekten yönlendirici olmaktadır; bir dil bulmuş, bir başka deyişle yaratmış ve onu XX. yüzyıl şiirinin örneği olarak bırakmıştır.

Rimbaud'nun epigraf olarak aldığım tümcelerini böyle anlıyorum. Onun bilgeliği içinde karmaşadan başka bir şey görmüyoruz. Ama şair daha baştan kendini avutur: Onun hiçliği adını verdiğimiz şey, yine de, biz okurlarını içine atmış olduğu kararsızlıkla karşılaştırıldığında hiçbir şeydir.[1]

1 A. Py'nin hazırladığı baskının metninden ("Textes littéraires français", Cenevre ve Paris, 1969) yararlandım. Suzanne Bernard'ın Rimbaud metnine eklediği metinler (Paris, 1960) değerli bir bilgi kaynağıdır. Jean-Louis Baudry'nin, "Le Texte de Rimbaud" (["Rimbaud'nun Metni"], *Tel Quel*, 35, 1968 ve 36, 1969) başlıklı metni benimkini andıran bir bakış açısına konumlanmaktadır.

10

"L'Âge difficile"

Henry James'in *The Awkward Age*'i[1] neden söz etmektedir? Basit gibi görünen bu soruya bir yanıt bulmak güçtür. Okur bunu iyi bilmez ve tek avuntusu, kahramanların da kendilerine yönlendirilen tümceleri anlamada aynı güçlükleri yaşadıkları izlenimine kapılmasıdır.

Aslında bu romanda okunan ve büyük bir kesimi karşılıklı söyleşilere dayanan konuşma parçalarının büyük bir bölümü açıklama isteklerinden oluşmaktadır. Bu sorular söylemin farklı yanlarına da ilişkin olabilir ve bu anlaşılmazlığın birçok gerekçesine açıklık getirebilir. Bu soruların en basiti ve en seyrek karşılaşılanlarından birincisi, sözcüklerin anlamları karşısında yaşanan belirsizlikten kaynaklanır; bu kararsızlık, dili iyi bilmeyen bir yabancının doğal olarak yaşayabileceği türdendir; bu romanda sorular sözcüklere ilişkindir. *The Awkward Age*'de İngilizceyi kötü konuşan yabancılar yoktur; ama kahramanlardan birisi olan Mr Longdon uzun süre kent dışında yaşamıştır; dönüşünde insanlarla konuşmaya başladığında

1 Bugüne değin Fransızcaya çevrilmemiş olan önsözü dışında, sık sık değiştirmekle birlikte, M. Sanchez'in Fransızca çevirisini (1956) kullanıyorum. *The Awkward Age* "verimsiz çağ" olarak çevrilebilecek bir deyimdir; ancak James aynı zamanda bu deyimdeki sözcükleri ilk anlamlarıyla, yani "huzursuz çağ" anlamıyla da kullanır. Bu bağlamda *The Awkward Age* içerdiği deyimsel ve sözcüksel anlamların arasındaki bir uzlaşma olarak var olur.

sözcüklerin anlamlarını artık anlamadığı izlenimine kapılır ve şu soruları sorar: "Erken ne demek?", "Gerilim ne demek?" Masum görünmekle birlikte bu sorular karşılıklı konuşanları, sözcüklerine açıklık getirmelerine ve aynı zamanda anlamlarını tümüyle üstlenmeye de zorlar, bu nedenle bazen de güçlü bir biçimde geri çevrilirler. "Hızlı ne demek?" diye üsteler Mr Longdon, ama Düşes kestirip atar: "Ne diyorsam o." Bu arada Düşesin öz yeğeninin de aynı hastalığa, sözcüklerin anlamını anlamama hastalığına yakalandığı görülür.

Açıklamalardan, sözcüklerin anlamını belirlemeleri değil de sözcükleri somut bir duruma uyarlanmaları istenir, o zaman da bu tür açıklamaları kapsayan, çok daha karmaşık olan ikinci bir dil durumu çok daha yaygın hale gelir: Sözcükler değil de bunların göndergelerinin ne olduğu bilinmez. En temel durumda bu bilgisizlik ilk sözcenin aşırı eksiltili niteliğinden kaynaklanır: Bu sözcelerde, gerçekleştirildikleri alanı belirlemeye olanak tanıyan bir şeyler eksiktir. İşte bu konuşmalara birkaç örnek: "Ah, ama bu, düşündüklerinize engel değil. -Neye engel değil?- Ama, söylediğinizin *görüşme* olduğunu düşünüyorum. -Aggie'ye sormak?" "Bizi kurtarmış olması incelik. -Yanında konuşmayı mı demek istiyorsunuz?" "*Ben*, sormak zorunda mıyım? -Ama Vanderbank ipin ucunu kaçırmıştı-. Neyi sormak? -Ya bir şeyler alırsa? Ya gerektiği kadar nazik değilsem?- Van kendini ele vermişti."

Bazen sözce gerçek anlamda eksiltili değildir, ama neyin yerini aldığı ya da göndergesi bilinmeyen yinelem adıllarıyla ve göstericilerle doldurulmuştur; "Ne demek istiyorsunuz?" sorusu gerçekten adılın anlamını sorgulamaz, neyin yerine kullanıldığını araştırır. "Ona büyük bir zafiyet duyuyor. -Yaşlı adam, Van'a mı? -Van, Mr Longdon'a." "Kadınla adam arasında ne var? -Mitchy öteki ikisini düşünüyordu-. -Edward'la genç kız arasında mı?- Saçmalamayın. Petherton'la Jane arasında." "Peki ne hazırlıyor? -Görünüşte Mr Brook için o denli çeşitli anlamı olabilirdi ki, anlamak için sordu: -Jane mi?- Yok canım." Bir konuşucunun aklındaki göndergeyle öteki konuşucu arasındaki mesafe son derece büyük olabilir: "Bil-

mek mi istiyorsunuz? -Akşam yemeğine kim geliyor mu demek istiyorsunuz?- Hayır bunun önemi yok. Ama Mitchy izin verdiyse." Eksilti sanatından tümüyle habersiz olan Mitchy, böylece bir konuşmayı başlatır: "Demek yaptı?"

Yinelem adılları, öteki anlatım biçimlerini de etkileyen bu gönderge belirsizliğinin en göze batan örneğidir. Yol açtıkları üstdil sorunu artık özel adlar önermeye değil, daha geniş olarak şunu sormaya dayanır: "... ne demek?" "Seni yazgınla baş başa bırakıyorum. -Yazgım ne demek? -Ah, korkunç bir şey..." "Onunla yaptığınızın aynısını benimle de yapmanızı istiyorum. -Ah, ne hızlı söylediniz, diye karşılık verdi genç kız tuhaf bir havada. "Yapmak" derken neyi kastediyorsunuz?" Burada da Düşes Mr Longdon'u aydınlatmayı kabul etmez: "Mr Michett'e kolaylık tanır çünkü "Yaşlı Van"ı kendine saklamak istemektedir. -Nasıl kendine? -Ah, anlamı vermek zorundasınız, ben ancak olayı verebilirim." Doğal olarak, çoğu zaman bu gönderge belirsizliğine ilişkin farklı biçimler birbirlerine eklemlenirler ve aynı tümce içinde ortaya çıkarlar. "Ona sahip olmayacağını *gerçekten* bilmediğinizi mi söylemek istiyorsunuz? -Para işe yaramazsa "Sonuçlarına katlanmak zorunda. -Kim? Mr Longdon-. Peki sonuç ile ne demek istiyorsun?" Ve, göndergenin ortaya çıkarılacağı her zaman kesin değildir. Nanda'nın Vanderbank'a yönelttiği bu sözlerde söz konusu olan nedir? "Sizi harekete geçiren şey tüm öteki şeylerin havası ve akışı ve sonucudur. [ama nerede?] Eğer bu tür şeyler [hangileri?] herkesin söylediği gibi bulaşıcıysa, bunu siz de belki herkes kadar kanıtlarsınız [neyi?]. Hiç değilse başlamayın, siz başlatmış olmayın" ya da Mitchy'ye yönelik başka sözcelerde: Ben de öyle sanıyordum, ama çok daha fazlası var. Onlardan geldi ve daha başkaları da olacak. Anlıyor musunuz? Önce hiçbir şey yokken hepsi birden geldi." Bu havada kalan tümceleri bir yerde konumlandırmaya olanak verecek herhangi bir ipucu boşuna beklenir.

İçinde artık bir göndergenin değil de bir şeyin adının araştırılmasının peşinde, bir deyişten yola çıkılmadığı simetrik ve tersine bir durum söz konusudur. "Bir tür bir şeyleri olduğunu düşünüyordum.

-Hastalıklı bir modernlik türü?- Ona öyle mi deniyor? Çok güzel bir ad." Ya da aynı nesnenin iki adı birbirleriyle karşıtlaştırılır: "Tishy Gradon bir kadın adı mı diyorsunuz? -Peki size göre ne olabilir? - Ama, Nanda'nın en iyi arkadaşı..." Bazen bir şeyin bilinen adının ve tam adının (bir değişmece) birden birbirine yaklaştırılması hoş bir etki yaratır. "İstesek de Yunanlar gibi olamayız. -Bir Yunana büyükanne adını verebilir misiniz?" "Bir kadının "gerçekten" yoksul olduğuna inansanız ona bir lokma ekmek bile vermez misiniz? -Bir lokma ekmeğe Nanda adını verir misniz Düşes?" Nanda'nın belirgin özelliklerinden birisi ya da sohbetlerinin özelliği (bu, aynı şeydir), kullanılan sözcüklere ilgi gösterilmemesidir; yeter ki her şey özdeşliğini korusun. "Ah, bu şeyleri nasıl adlandırdığınızın bu derece önemli olduğunu bilmiyordum" dedi annesine ve Mr Longdon'a: "Her neysem durumumdan hoşnutum -nasıl adlandırırsanız adlandırın ve benim de aynı adı vermeme karşın *-sizin* hoşunuza gitsin."

Demek ki ilk kez sözcüklerin anlamlarının ne olduğu soruluyor ve dil düzeyinde kalınıyor; ikincisi, söylem bakış açısından, sözcüklerle bunların gösterdiği şey arasındaki bağıntı sorgulanmaktadır. Ama hem daha sıradan hem daha ilginç üçüncü bir durum vardır: Sözcüklerin anlamı anlaşılır; göndergeleri bilinir ama sözcüklerin gerçekten söylemek istedikleri için mi yoksa dolaylı bir biçimde bambaşka bir şey için mi kullanıldıkları sorgulanır. *The Awkward Age*'de betimlenen toplum dolaylı anlatımı geliştirir ve Mrs Brook dostlarından birini "dolaylama arkadaşı" olarak niteler. Sözcüklerin yeni anlamlar edinme gücünü bilen Nanda bu durumdan kendi söyleminde destek arar: "Üstünde konuştuğum her şeyin anlamını bırakmak gerekir -yani gelmek."

Söylemin dolaylı ya da simgesel kullanımı çok çeşitli durumda geçerlidir ama ilk savın ortadan kaldırılması ya da sürdürülmesine göre iki türü, sözcüksel simgesellikle önermesel simgeselliği birbirinden ayırarak işe başlanabilir. Birincisi değişmecelerin durumudur ama bunа ilişkin pek az örnek bulunabilmesi şaşırtıcıdır (bu, tüm bir konuşmanın mı yoksa yalnızca Mrs Brook çevresinde sürdürülen konuşmaların belirgin özelliği mi?); üstelik burada değişmeceye her

zaman çevirisi eşlik etmektedir. Değişmeceleri anlamamakta direnen, yine Mr Longdon'dır. Sözgelimi, Mitchy ona şöyle söyler: "Bırakın burnunu soksun" ve ötekinin duraksaması karşısında açıklar: "Bırakın katılayım -demek istiyorum." Ya da, bir başka karşılıklı konuşmada: "Mrs. Grendon'ın yüzünü düşürmesi, diye açıkladı Vanderbank Mr. Longdon'a; bu, Bayım, Mrs Grendon'ın kırık yüreğini anlatmanın incelikli bir biçimi" der. Burada yeni kullanılmış bir eğretileme, kullanılagelen bir düzdeğişmeceyle açıklanmaktadır; ama yanıtında sözcüğün asıl anlamını açıklayan, Mr Longdon'ın kendisidir: "Mr Grendon onu sevmiyor." Değişmeceye çevirisi eşlik etmediğinde, anlatıcı en azından bunu sözbilimsel bir terimle belirtmeye özen gösterir: "Düşes'in verdiği izlenim", "abartısını açık etmeden konuştu", "Mrs Brook, hızlı bir değerlendirmenin ardından alayı seçti".

Sosyete söyleşilerinde sıklıkla kullanılan tek değişmece, güzel adlandırmadır. Daha kesin söylemek gerekirse birisinin duygularını yaralamamak için ama aynı zamanda kendine sakınımlı ve ölçülü olduğunu kanıtlamak için kendi içinde bir değerlendirme taşıyan nesne, kendi adından yakın başka bir türün adına kaydırılır. İşte ilk olumlu örnek : "Bana, annenizden çok söz etti. -Herhalde güzel şeylerden, yoksa söylemeyin.- Söylemek istediğim de bu." Olumsuz duruma gelince, özellikle bu toplum içinde "farklı" sözcüğünün ya da eşdeğerlilerinden birinin taşıdığı anlamla kullanılır: Birisinin farklı olduğunu söylemek, onun kusursuz olmaktan uzak olduğunu söylemektir. Mr Longdon Nanda'ya: "Hiçbir şey sizin davranışlarınız ve konuşmanızdan daha az ona benzemezdi" der; Nanda şöyle yorumlar: -Onların bu denli iyi olmadıklarını düşünüyor olmalısınız." "Van, kuşkusuz ben, *siz* olamam. -Bununla ne demek istediğinizi biliyorum. İkiyüzlü olduğumu söylemek istiyorsunuz." Öyle ki "küçültücü" anlam ayırtısı olmaksızın "farklı" sözcüğünü kullanmak istersek bunu belirtme zorunluluğu doğar: "Onu övme biçimi dedi Mitchy, onun sizin farklı olduğunuz düşüncesine ne derece katlanabileceğini hissettiğini ona sezdirmektir. Sizden nefret etmeden diye de ekleyeyim."

Konuşmaya orantısal simgesellik egemendir: Söylenen savın yadsınmaması gerekir, ama sonuçta söylenen yeni bir sözceye yönlendiren çağrışımlardan başka bir şey de değildir. Romanda, bu konuşma biçimi "anıştırma", "ima", "öneri" gibi terimlerle belirtilir. İşte bir örnek: Mitchy, Düşes'e Nanda hakkındaki düşüncelerinden birinin gerekçelerini sordu. Yanıtlayacak yerde bu kez düşes onu sorgular: "Böylesi bir benzerlik içinde ne hakla bu tür bir şey yaptığınızı size soruyorum?" Tümceyi oluşturan sözcüklerin anlamını çok iyi anlamış olan, sözcenin göndergesini belirleyebilen Mitchy burada tam da örtük bir üçüncü boyutu ortaya çıkardığına inanır ve yeni bir soru biçimi altında açıklama getirir: "Birisi tarafından sevilen bir genç kızın buna pek karşılık vermediğini mi söylemek istiyorsunuz?..." Bu açıklama isteğinin kendisi eksiltilidir; ama tümceyi tamamlamada hiçbir güçlükle karşılaşmayız: "Bu kişinin bu tür sorular sormaya hakkı yok mu?" Geriye dönüşlü olarak, Mitchy'nin yorumu sayesinde Düşes'in sözcesinin bir ima taşıdığını keşfederiz. Bu ikinci anlamın ortaya çıktığı tümceleri inceleyelim. Düşes'in tümcesi, olumsuz bir önesürüme dönüştürülerek açıklanabilecek retorik bir sorudur: "Böyle davranmaya, bu tür sorular sormaya hakkınız yok." Mitchy'nin yardımı olmaksızın bu tümcenin ima yüklü olduğunu anlayıp bir açıklama getirebilir miyiz? Bundan kuşkuluyum; ama Mitchy bu sözcenin düz anlamının, varlığını doğrulamaya yetecek bir belirginlik taşımadığını düşünmektedir; iletişim kurallarının çiğnenmesi onu ikinci bir anlam aramaya iter (demek ki metnin simgeselliğini, soruyu ortaya çıkaran yanıtı yorum harekete geçirir). Buradan yola çıkarak, varlığı kanıtlanmış olan imayı belirlemek gerekir. Bunu yapmak için, Mitchy, betimlenen toplulukta herkesin (ve aynı zamanda çağdaş okurun) kullandığı bir beylik düşünceye başvurur; bu beylik düşünce aşağı yukarı şöyle bir biçime bürünür: Bir genç kızın çıkarlarını herkesin önünde savunuyorsanız, bunun nedeni onunla özel bir ilişkiniz olabilir. Bu beylik düşüncenin, sohbete katılanların belleğinde etkin bir biçimde var olması gerekmez; bir sözcenin yorumlanmasında bu düşüncenin

varlığı bir zorunluluk olarak ortaya çıkmadıkça örtük kalır (bir beylik söz aracılığıyla yorumlanmadıkça sözce geçerlik kazanmaz). Bu durumda, ikinci önermenin bu konuşmaya katılanların aklında bir ima biçiminde ortaya çıkması için içermenin ilk önermesini bir kişi adılı ya da özel ad aracılığıyla somutlaştırarak sözceye aktarmak yeterli olacaktır.

Anıştırmanın oluşabilmesi için, demek ki üç koşulun bir araya gelmesi gerekmektedir: bir şeylerin bizi bunu araştırmaya yönlendirmesi gerekir; konuşucuların aklında bir içermenin var olması gerekir; son olarak bir sözcenin bunu başlatması zorunludur. Ama bu koşullar oldukça çeşitli biçimlerde yerine getirilebilir. İlk koşuldan başlanacak olursa, anıştırma göstergesinin sözcede doğrudan ortaya çıkması ille de gerekmez (böyle de olabilmekle birlikte). Her toplum ya da Mrs Brook'ın salonu gibi mini-topluluk en küçük belirginlik eşiği olarak adlandırılabilecek şeyi barındırdığı düşüncesini uyandırır; bu eşiğin altında, tüm sözceler anıştırma olarak yeniden yorumlanırlar (yoksa dilde biçimlendirilmemiş olurlar). Belirginlik ilkesinin göz ardı edilmesi bazen kaçınılmazdır; sözgelimi Mitchy, Mrs Brook'a: "Peki bu kez çocuk nerede?" diye sorduğunda karşısındakinin de onu sorgulama hakkı doğar: "Niye "bu kez" diyorsunuz -Sanki öteki zamanlardan farklıymış gibi!" Ama Mrs Brook'ın salonu belirginlik çıtasını genel durumun oldukça üstüne çıkarmıştır; örneğin, Mr Brook, Düşes'le ilgili olarak "Ama hiçbir zaman ödediğinin karşılığını *almamazlık* yapmadı!" der. Nanda şu yorumu yapar: "Sen de ödeme yapmak zorunda kaldığını mı söylemek istiyorsun?..." Görünürde, "X, *a*'dır" denemez: Bu, bunu söyleyen kişinin "ama ben o değilim" esinini uyandırmak istememesi koşuluyla geçerlidir; bu çevrenin katılımcılarında ortak olan örtük kullanım, tersi kendiliğinden gerçek olmadıkça birisiyle ilgili bir şeyin öne sürülemeyeceğidir. Örtük sonuçlarının kabul edildiğinin kesinlenebilmesi için bir sözcüğün altının çizilmiş, yanıt içinde vurgulanmış olması yeterlidir; oysa ötekinin sözcüklerini bu biçimde ortaya çıkartma biçimi salonda en sık başvurulan biçimler arasındadır. Ör-

neğin Mrs Brook, Mitchy'ye şöyle der: "Sizin mucizeniz, hiçbir zaman bayağılığa düşmememiz. –Her şey için teşekkürler. Özellikle "mucize" için teşekkürler" dedi yüzünde gülücükle." "-Yok, ne söylediğimi biliyorum, dedi kızarıp bozarmadan." ""Uyarı"dan söz ederken kuşkusuz en uygun sözcükleri seçtiniz." ""Dürüstlük" de nefis." ""Ulaşılabilir" iyi." Hatta daha genel olarak: Bu evrende hiçbir sözcük kendiliğinden ortaya çıkmaz; söylem, *willkürlich*, nedensizdir, dolayısıyla bilinçli bir karardır; tüm isimler, tüm konuşma biçimleri her zaman olanaklıdır (ya da Vanderbank'ın söylediği gibi: "Her şeyi aklımıza geldiği gibi adlandırıyoruz"), dolayısıyla her zaman esin taşırlar: Şeyler sözcükleri doğrulamaz, bunun nedenini başka yerde ve özellikle de *başka* bir anlam içinde aramak gerekir (veya en azından: aranabilir.)

Karşılıklı konuşanların beylik düşünceleri de çeşitlilik gösterebilir, önemli olan varlıklarını sürdürmeleridir. Kendi başına sıradan olan ama anlatımı çelişkili bir yan içeren bu olguya şu tür tümceler gönderme yapar: "*Bildiğini* bildiğimi öğrendiğinde buraya gelmesi...", "Öğrenmiş olduğumu bildiğinizi biliyorum" (bu aşırı yüklü bilgi, söylenen bir tümcenin yorumu konusunda kişilerin bilgisizliğini dengelemek üzere ortaya çıkar). Beylik düşüncenin bir topluluğa özgü, edilgen bellekte hazır olması gerekmez; her iki konuşucunun paylaştığı bir şey olabilmesi için bunlardan birinin söylenmiş olması yeterlidir ve, sözgelimi bir atasözüyle kurala dönüştürülen gerçek anlamda beylik düşünceyle, paylaşılan dolaysız bağlamdan çıkarılmış bilgi arasında bir sürü ara durum olanaklıdır. Mr Longdon, Vanderbank'a: "Anneniz beni tüm ötekilerden daha fazla avuttu" der. Görünüşte bu sözce toplumda ortak olarak paylaşılan hiçbir içerme dizisi içinde yer almaz. Ama Mr Longdon'ın önceki tümceleri bize anahtarı verir: Eğer bu kişi beni avutuyorsa, bu beni sevmediği anlamına gelir. Vanderbank kolayca yorumlar: "Bunun gündeme gelmiş olduğunu mu söylemek istiyorsunuz?" Nanda, Vanderbank'a: "Sizi hemen sevdi" der. O, yorum yapar: "Onu bu kadar iyi yönlendirmiş olduğunu mu söylemek istiyorsu-

nuz?" Nanda'nın tümcesi de hiçbir ortak içermeye gönderim yapmadığı izlenimi uyandırır ve bağlam, Vanderbank'ın bu gözü pek yorumu ileri sürmesine doğrudan izin vermez. Burada, anıştırmanın (kuşkusuz düşsel) dilsel biçime aktarılması, yorumu doğrulayacak bir içermenin araştırılmasının çıkış noktası görevini üstlenir. Birinci konuşucu: *p* der; öteki demek ki *q* diye yanıtlar, bu da birinciyi "eğer *p* ise öyleyse *q*'dür" eklemlenmesinin elinden alınmış olduğunu keşfetmeye yönlendirir. Gerçek ima, burada gizli bir içermedir; bu içerme de Nanda'nın tutumunu (yanlış biçimde) niteleyen bir başka içermenin çıkış noktasıdır.

Konuşmacının hedeflediği ya da konuştuğu kişinin dayattığı ama her zaman özel söylem bağlamı içinde ortaya çıkan bu sözce içermeleri (ya da anıştırmalar, imalar veya esinlemeler), birisi daha katı ve öteki neredeyse sınırsız olan iki olgu arasında bir ara yer tutar. Birincisi tümcenin içermeleri ya da önvarsayımları tarafından sunulur: Dilin parçasıdırlar ve herhangi bir bağlama başvurma gereği olmaksızın daha baştan sayılabilirler. Örneğin Mr Longdon: "Neyse ki bayanlar henüz gelmedi" dediğinde, Mitchy hiçbir katılma ya da özel incelik göstermeksizin karşılık verebilir: "Oh, kadınlar *olmalı mı?*" Önvarsayımların tartışmasız niteliği, bunları uslamlama gereksinimleri için etkin bir silaha dönüştürür; tümcede örtük anlatım konumundaki sözcenin örtük anlatımından başka bir şey olmayan öğesinin de gizlenmesine bile çalışılır. Mr Brook: "Vazgeçtiğinizi yadsıyorsunuz, bu da dostumuza ümit verdiğimiz anlamına gelir" der. Mr Brook burada hiç kuşkusuz bile bile zıtları ve çelişkili olanları birbirine karıştırır; yorumladığı tümce, öznenin yadsınmadığını söyler; ama "kabul etmek" ya da "ümit vermek", yadsımamanın olasılıklarından başka bir şey değildir. Mr Brook dil mantığı adına değil, "yadsınmayan bir şey kabul edilebilir demektir" diyen, bir toplumsal içermeyle uyumlu bir yorum yapar.

Öte yanda sözcenin değil sözcelemin içermeleri, daha açık bir söyleyişle kimi sözcelerin söylenmesiyle oluşturulan olayın içermeleri yer alır. Mr Longdon'la sürdürdüğü konuşmaya kendini kap-

tıran Vanderbank, Mrs. Brook'a "Fernanda" diye seslenir; oysa ona hiçbir zaman adıyla seslenmemiştir. Mr Longdon bu olayı bir gösterge, yani Vanderbank'ın bir kabalığı olarak yorumlar. Kabalık kesinlikle "Fernanda" sözcesinin bir içermesi değildir; yalnızca bir adın, ancak kimi koşullar altında söylenmiş olmasından kaynaklanır. Bir başka örnek: Aynı konuşma sırasında, Vanderbank, Mrs Brook'ın bir süredir kendini gençleştirmeye çalıştığını söyler. Bu sözce, Mr. Brook'ın tam olarak anladığı bir içerme barındırmaktadır: Mrs Brook kendi kendini gençleştirmeye çalışmaktadır. Ama Mr Brook dikkatini, sözcelemin içerdiği daha başka bir şey üstünde yoğunlaştırır: Bu da, bu biçimde konuşarak arkadaşlar karşısında dürüstlükten uzak olunduğunu *gösterir* (bu anlama gelmez).

Sözcelemin içermelerini sınırlamak güçtür, çünkü olayların dilsel niteliği önemsizdir: Dilsel olgular ya da sözcelemler tamı tamına öteki olaylar, durumlar ya da olgularla aynı anlamı barındırır. Örneğin Nanda, Vanderbanklar'a geldiğinde burada yalnızca Mitchy ve Mr Longdon'la karşılaşınca durumu şöyle yorumlar (hiçbir söz söylenmemiş olmasına karşın): "Van'ın burada olmadığını mı söylemek istiyorsunuz?" Mr Longdon, durumları dile getirilmelerinden önce yorumlamaları ve böylece kendisini bunu yapmaktan kurtarmaları konusunda dostlarının anlayışına özellikle güven duyar. Mitchy bunu başarmakta gecikmezken buna karşın Vanderbank farklı durumlarda daha yavaş davranır. Arkadaşı dayatır: "Mr Longdon bir başka kül tablası kaldırdı ama bunu Vanderbank'ın tavrına doğrudan karşılık vermek havasında yaptı. Tablayı yerine koyduğunda gözlüklerini taktı sonra bakışlarını arkadaşına çevirerek sordu: -Hiçbir fikriniz yok mu?... -Kafanızda ne olduğuna ilişkin? Nasıl olsun Mr Longdon? -Yani sizin yerinizde olsam bir düşüncemin olup olmadığını kendi kendime sorardım. Bu gibi durumlarda ne demek istemiş olabileceğime ilişkin hiçbir bilginiz yok mu?" Titremleme, vurgu, devinimler söze eşlik eder, dilsel olanla olmayan arasındaki sürekliliği sağlar, sözcüklerin dilsel olmayan bir orkestrasyonu gibidirler: "...ne denli hoşuna gittiğini vurgulayan bir ha-

vada yanıt verdi Nanda". "Titremlemesi, farklılığı olağanüstü bir biçimde ortaya koyuyordu."

Böylece, -şimdiye değin söylenenleri özetleyelim- daha iyi anlamak için, karşısındaki konuşucu da sırası geldiğinde sorular yöneltir: Bu ne demek? Bununla ne demek istiyorsunuz? Niye bu adı kullanıyorsunuz? Ek açıklamalar peşinde, sözcelemi de sorgulayabilir, bu sözceyi dile getirmeye yönlendiren gerekçelere açıklık getirilmesini isteyebilir; bu, aynı zamanda size yönlendirilen soruları savuşturmanın en iyi yoludur (sanki iletişimi kusursuz kılmaya, aynı zamanda onu durdurmaya yönelik davranışın bulanıklığını kesinlemek gerekirmiş gibi). Mitchy ile Düşes arasında bu olasılığı örneklendiren bir konuşma daha önce görüldü; işte bir başka örnek: Soruyu soran Düşes'tir: "Ona sizin tarafınızdan bir ileti aktarabilir miyim?" ve bu kez Mitchy karşılık olarak, onun bu sorusunun gerekçesi konusunda sorar: "Neden bir ileti beklediği düşü kuruyorsunuz?" Yanıtın geri çevrilmesi bu karşılıklı iletişimde daha da kesindir: "Neden Nanda'nın dönüşünü ayarladınız? -Günün bu saatinde bu soruyu sormak amma da fikir!"

Gerçek değeri üstüne bir karara varabilmek için sözün kendisini yorumlayarak konuşma saptırılabilir -daha sonra bunu yapan üzerine sonuçlar çıkarmak kaydıyla. Vanderbank, Mrs Brook'ın sözlerini durmadan böyle yorumlar: "Anlatımınızı öyle seviyorum ki!" "Dedikleriniz ne çok hoşuma gitti!" Bu tür yorum, her kişinin bir konuşma ve anlama tarzına sahip olduğunun kesinlenmesine dönüşür; bu da yeri geldiğinde başkalarınca algılanır ve yorumlanır. Düşes, Mitchy ile ilgili olarak: "Konuşurken rahat ama bu kiminle konuştuğuyla sıkı sıkıya ilintili", derken Mrs Brook onu şöyle nitelendirir: "Konuşmanız, olanaksız zamanın yarısı (...). Konuşma içinde kısa kesme istediğine kapıldığım kimse yok." Tishy konusunda Düşes daha da katıdır: "Sözlerine hiçbir ölçü koymuyor, aklından geçen her şeyi söylüyor..." Buna karşın Vanderbank "bir bayanı havalara uçurabilecek derecede konuşma sanatını geliştirmiştir." Mrs Brook kendi hesabına şeyleri hiçbir zaman *adlandırmamayı* yeğ-

lerdi; bunu yapmak zorunda kalmak sonsuz pişmanlıklar yaşamasına yol açar: "Gerçekten iğrenç şeyler söylüyorum. Ama daha da beterini söyledik, değil mi? (...) - Parayı mı düşünüyorsunuz? -Evet, korkunç değil mi? -Onu düşünmek zorunda olmanız mı? -Böyle konuşuyor olmam."

Bireylerin söylemsel nitelikleri başkalarınca yorumlanmamış olsa bile, sürekli bu nitelikler için açıklama getirilir ve bazen de anlatıcı bunlara dikkat çeker; bunların tümü de bir anlayabilme yetisi basamağına uygulanır. Mr Longdon'ın birçok özelliğine daha önce değinildi; yüzüne söylemek istediği bir şeyi kimsenin arkasında konuşmaz: Bu, anlatıcının "herkesin önünde iyi davrandığı bir kişiye özelde küçük düşürücü davranmama alışkanlığı" olarak adlandırdığı şeydir; özel adlar kullanma biçimi bunun özel bir durumudur. Daha önceden değinilen öteki özelliği imaları ya da değişmeceleri anlamakta ayak diremesidir. Bunun nedeni, görüldüğü gibi bu tür her yorumun konuşucuların ortaklaşa paylaştığı bir bilgi ve dolayısıyla bir işbirliği içermesidir; anlamamakta direniş göstererek Mr Longdon'ın reddettiği tam da bu işbirliğidir. Örneğin Düşes'le konuşmalarından biri şöyle noktalanır: "Korkarım sizi anlamıyorum", "Anlayışı belki de yetersizdi, ama yine de bu onun kıpkırmızı olmasına yol açtı", "Yüzü zorlama ve dağınık algılamalarla dolu ayakta duruyordu"; Düşes, onun işbirliği yapmayı kabul etmemesinden yakındı: "Gereksiz alçakgönüllülükle lüzumsuz karışıklıklar yaratmaya çalışmayın."

Mr Longdon gibi başka birçok kişi, bu romanda Mrs Brook'ın çevresinin temsil ettiği kusursuz kavrayış kuralının dışında kalır. Tüm dışlanmışların ortak özelliği iyi anlamamalarıdır, ama bu anlayışsızlık ille de kimi savları paylaşmakta ayak diremelerinden kaynaklanmaz. Dört kişi simgesel sağırlık konusunda herkesten daha fazla sorun yaşar: Tishy Grendon, küçük Aggie, Mr Cashmore ve Edward. En ciddi durum küçük Aggie'ninkidir: Teyzesi Düşes'in, kendisini yozlaştırabilecek her türlü ilişkiden titizlikle koruduğu küçük Aggie, anıştırmalar ya da göndergenin bulunması düzeyinde

değil, yalnızca sözcüklerin anlamlarını anlamadığı için güçlükler yaşamaktadır. Özenli bir dilde geçmekle birlikte Mr Longdon'la olan bir konuşması bunu ortaya koyar. Şöyle söyler: "Nanda, üç, dört arkadaşımdan sonraki en iyi arkadaşım." Mr Longdon yorumlar: "Bunun en iyi arkadaştan çok bir kanka olduğunu düşünmüyor musunuz? - Kanka mı? diye sordu masumluk içinde! Anlamadıysanız, dedi, arkadaşı bunu hak ettim, çünkü Teyzeniz sizi argo öğreteyim diye yanıma getirmedi. -"Argo?" yeniden şaşırdı tüm saflığı içinde. -Bu deyimi hiç mi duymadınız? Eğer sözcüğün sizden saklanmış olmasından korkmuş olmasaydım, ben bunun günümüzde büyük bir kompliman olduğunu düşünürdüm. Bilgisizlik ışığı çocuğun gülüşünde altın gibi parıldıyordu. -Ad mı? diye yineledi. Yeterince anlamıyordu, Mr Logdon vazgeçti."

Tishy Grendon her keresinde ancak bir şey anlayabilmektedir, oysa konuştuğu kişilerin söylemi sık sık aynı anda birçok yöne gitmektedir; dolayısıyla birçok yanıtı gecikmeli gelir. Arkadaşı Nanda tek kurtarıcısıdır: "Kötü bir şey mi söyledi? Ancak Nanda açıklarsa anlayabilirim, Harold'a döndü. Gerçekten Nanda açıklamazsa hiçbir şey anlamıyorum." Mr Cashmore hem çok düz konuşur ve söyledikleri açıktır; hem de karşılıklı olarak, özellikle konuştuğu kişi Mrs Brook'sa çok ağır kavrar. "Mr Cashmore onu çok ağır izliyordu." Mr Cashmore'un gözleri kamaştı -bu neredeyse gizemliydi. -Sizi anlamıyorum." İnsaf, neden söz ediyorsunuz böyle? Ben de bunu öğrenmek istiyorum, diye açıkladı Mr Cashmore heyecanla."

Simgesel sağırlığın en incelikli biçimi, Edward Brookenham aracığıyla sunulmuştur. Karısının kendisini boğduğu anıştırmaların dokusunu Mr Cashmore'dan biraz daha iyi kavramamaktadır. Ona bir şey söyler: "Sonra Edward'ın yüzü anlamadığı bir anlatıma büründüğünden: -Anlaman gerekmez ama bana inan, diye ekledi. (...) Bu açıklama, onun daha iyi anlamsını sağlamadı (...). Edward için karanlıkta kalan şeyler mutlak değildi ama yoğundu." Bununla birlikte evin efendisi ve aynı zamanda dost çevresinin merkezi rolü, anlayamadığını ortaya çıkarmayan bir tutuma yöneltir; bu tutum, kuşkusuz

–her şeyc karşın kendi karmaşalarından bağışık olmayan sessizliktir. Örneğin tavırlarından birisi, en çok konuşması gereken yerde sessizliğini koruması ve söyleyecek şeyi yoksa yine hep sessiz kalmasıdır; şaşırtıcı özellik..." Bu da, başka bir söyleşide anlama güçlüğünü -ne de olası kavrama gücünü- ele veren hiçbir şeyin olmaması demektir. "Ah! der yalnızca. (...) Ah! diye düşüncelerini toparlamak için yineler. (...) Ah! diye gözlemde bulunur Brookenham. Ah! diye yanıtladı Brookhenham. (...) Ah! diye yanıtladı kocası. (...) Ah! diye üsteledi dostu. (...) Ah! dedi yeniden kocası", vb.

Bu konuşma özürlüleri karşısında, herkesin katılmakla kalmadığı, aynı zamanda her şeyin söylenebileceği Mrs Brook'ın çevresi vardır. Gerçekten de bu salonda sözün kullanımını yöneten temel ve tamamlayıcı iki kural şudur: Her şey söylenebilir; ama: Hiçbir şeyi doğrudan söylememek gerekir. Düşes küçültücü bir ayırtıyla buna "herkesin önünde kirli çamaşırlarını düzenli aralıklarla yıkamak" adını verir ve Nanda yeni bir üye gibi iyi yürekli: "Her şeyi ve herkesi tartışıyoruz; her zaman kendi kendimize tartışıyoruz. (...) Bunun en ilginç konuşma biçimi olduğunu düşünmüyor musunuz?" Aynı anda (biri ötekine izin verir), bu kirli çamaşırların ortaya dökülmesi, ancak şeylerin hiçbir zaman isimleriyle adlandırılmamalarından değil, yalnızca anımsatılmalarından ya da esinlenmelerinden kaynaklanır. Mrs Brook'ın ağzından çıkan yasa değerindeki şu tümcenin nedeni de budur: "Hepsi bir yana, açıklamalar şeyleri yok eder"; bir yargıyı açıkça dile getirmek durumunda kaldığında yaşadığı üzüntü de buradan kaynaklanır ("bundan söz etmek son derece bayağı ama..."). Mitchy de şu saptamayı yapacaktır: Nesneyi adlandırmak ne denli güçleşirse konuşma o derece incelik kazanıyor. "Dil duygusunu geliştirmek için en kötü şeylerin en uygun olduklarını düşünüyorum." Dil aynı Delphoi bilicisi gibi ne konuşur ne de susar; yalnızca esinler. Bu değişmez gereklilik yine de tüm kahramanların başlıca etkinliğinin amacıyla çelişki sunar. Bu amaç, daha önceden görüldüğü gibi açıklama istemektir. Her şey sanki kahramanları iki zıt güç devindiriyormuş ve onlar

eşanlı bir biçimde karşıt değerli iki sürece katılıyormuş gibi olup biter: Bir yandan şeyleri doğrudan kavramaya duyulan özlemle davranan kahramanlar sözcükleri açıklığa kavuşturmayı, gerçeği yakalamak üzere bunları kat etmeyi dener; ama öte yandan bu araştırmanın olası başarısızlığı, gerçeği adlandırmamaktan aldıkları hazzı yok etmek, gerçeği sonsuza değin belirsizliğe tutsak etmek anlamına gelir.

The Awkward Age'de anlatılan başlıca olaylardan birisi, çocukluk çağını aşmış ve dolayısıyla salonda boy göstermeye hak kazanmış ama kadın olgunluğuna erişmemiş ve konuşulan her şeyi duymaması gereken Mrs Brook'ın kızı Nanda'nın rahatsız edici ama kaçınılmaz varlığıyla tam olarak yaratılır. Nanda'nın kendisi de başlangıçta olayın ancak olumlu yanlarını görür. "Şimdi, ineceğim. Tüm gelenleri her zaman göreceğim. Bu benim için büyük bir şey. Tüm konuşmaları duymak istiyorum. Mr Mitchett, bunu yapmam gerektiğini, bunun gençleri bilinçlendireceğini söylüyor." Ama, anne bu saptamanın öteki yüzünü görmektedir: Dil özgürlüğünün yitmesine yol açacak, konuşmalarına zarar verecek; oysa, bundan daha değerli neleri var ki? Bu, Mr Cashmore önünde biraz dolambaçlı dile getirdiği duygudur: "O [Nanda], varlığının bizlerin dil özgürlüğümüzü frenlediğini düşünüyor" ve daha da dobra dobra Vanderbank önünde: "Kuşkusuz yaşamımdaki değişiklerden söz ediyordum. Yaşamımın aklımla, aklımın konuşmamla bir ilgisi olacak biçimde bir yaradılışım olabilir. Hoş bir sohbet, biliyorsunuz... benim için ne denli önemli. Ayrıca, bilerek konuşmamı bozmak, demek istediğim aptallaştırmak, bayağılaştırmak, alabildiğine sıradanlaştırmak gerektiğinde; bu noktada perdelemek gerektiğinde -ve tümüyle dışarıdan bir gerekçeyle- bazen bir dostu gizli bir öfkeye atmaktan daha tuhaf hiçbir şey yoktur." Bunun üzerine Nanda durumu başka gözle değerlendirir: İçinden her şeyin aktığı küçük bir oluğa mı dönüşülmektedir? -Neden, diye sordu Mitchy, kendinize daha incelikle salonun penceresine asılmış ve konuşmanın rüzgârında titreşen bir rüzgar çanı demiyorsunuz?" Ve daha dolaysız bir dille Vander-

bank'a: Annesi, dedi, "hepimizin hayrına olmayacak bir şeyi hepinizin ortasında kavramış olmaktan", "çok fazla kavrama tehlikesinden" korktuğunu söyler.

Henry James, bu kitabın, kitaptan on yıl sonra yazılmış olan önsözünde bu gerilim ve karmaşanın romanın çekirdeği olduğunu anlatır. *The Awkward Age*, diye yazar, "bu sınırlı ve yaygın gerilim ve kavrayış, özel bir durumda eski özgürlüklerin iç içe geçtiği dönemlerin bir incelemesi", bir sunuşu, "bir serbest konuşma çevrimi içinde, tümüyle yabancı bir yeni ve masum varlığın göz önünde bulundurulma biçiminin" incelendiği süreçlerden birisidir; bu, "usta bir zekânın kaçınılmaz biçimde patlayışının" öyküsüdür. Bununla birlikte, aynı önsözde bu çekirdek, başlangıçta bu konuyu içeren bir biçimden, onu inceleme ve geliştirme biçiminden başka bir şey olmamaya yönlendirilmesi nedeniyle -fark edilmeyecek derecede-gölgelenmiştir. Ama, diye belirtir, aynı zamanda "konum, daha baştan, önemli aşırı bir geliştirmeye uğramaktan kurtulamadı". Yeter ki -buna, James, sonuçta kendi deneyiminden kaynaklanan "önemli sanatsal gerçeklik" adını verir- "aşırı geliştirme" ilkece olanak içermesin. Geri dönüşlü incelememden çıkan başlıca ders şu sorunun gerçek anlamda bir üst düzey gözden geçirilmesi olabilir: Eğer sürüncemede kalmak diye adlandıracak olursak bir konunun aşırı gelişmesi nedeniyle sürüncemede kalması ne demektir? Sanatçı vicdanım burada hiçbir sürünceme izi kalmaması nedeniyle rahatlamış durumda..." Bunun nedeni, geliştirmenin konudan ve konunun da bir tür geliştirmeden kaynaklanması olabilir mi?

Bu biçim, konuyu bu yaklaşımla inceleme biçimi -konuşmada yaratılan gerilim olan- bir dizi karşılıklı konuşmadan başka bir şey değildir. *The Awkward Age*'in devasa roman ailesi içinde yalnızca diyaloglardan oluşmuş olması gibi bir özelliği vardır; bir başka deyişle bu roman, Henry James'i büyüleyen bir tür olan dramla karıştırılması eğilimi gösterir. Kaldı ki aynı önsözde diyalogu nasıl kullandığını yeterince açıklamıştır. Ulaşılması gereken ideal, "anlatılan karşılaşmanın kendi başına tüm öyküyü anlatacak, kendi var-

lığı içinde kapalı kalacak ama yine de bu belirlenmiş alan içinde son derece ilginç ve kusursuz açıklığını koruyacak biçimde oluşturulmasıdır..." Aslında dramatik biçim de bunu sunmaz mı? "Bir tiyatro oyununun perdelerinin ilahi ayrımının, kendi nesnelliği içinde kaldığı ve korunduğunu kendi kendime söylüyordum. Bu nesnellik de, ideal ölçüte ulaştığında, açıklama ve abartmaları kat etmeye, "basit" anlatıcının yanıltıcı çözüm parçaları ve kırıntıları içinden kurtarmaya yönelik dayatmacı her türlü "arkadan" bakışın olmamasından kaynaklanıyordu..."

James'i karşılıklı konuşma biçimine çeken şey nesnel olması, her türlü anlatıcıdan ya da en azından bilen ve açıklayan bir anlatıcıdan kaçınma olasılığıdır. *The Awkward Age*'in anlatıcısı olduğu öne sürülerek buna karşı çıkılabilir. Hemen her on sayfada bir anlatıcının varlığı anımsatılır: O, duruma göre "haberli", "topluluğa katılmış" ya da "dikkatli" olarak nitelendirilen bir "seyirci", "gözlemci" ya da "dinleyici"dir. Bazen bu seyirci daha ayrıntılı biçimde anımsatılır: "Sahneyi yorumlamaya yönelik bir gözlemci", "daha önceden esinlenmiş usta bir gözlemci" ya da "bizim kavrayış sahibi gözlemcimizdir". Veya "onu iyi tanıyan kişinin, eğer içinde yer aldıysa onu bu sahnede bulacağı..." varsayılır. Ya da "tüm sahneyi yansıtan bir aynanın hızlı bir geri dönüşü" düşünülür. Başka zamanlarda, anlatıcı tanık rolünü oynamayı geçici olarak kabul eder: "Görmüş olsaydık kuşkusuz tahmin ederdik..." veya olumsuz olmakla birlikte daha açık bir biçimde: "Mr Van bu sözcüklerin havasının üzerinde yarattığı etkiyi daha sonra meraklı bir arkadaşına açıklayamadığından, anlatıcı daha fazla bilgi iddiasında bulunmamak, tersine, bu sözcüklerin Mr Van'ın yanaklarının hafifçe kızarmasına neden olduğuna ilişkin basit bir yorumla yetinmek için bu durumu bahane eder." Son olarak başka durumlarda, anlatıcı böyle bir tanığın olmamasından yakınır: "Genç kızın buna dikkat ettiğini gözlemlemek için orada kim vardı?" "Öykü bunu hiç bilemeyecek". Her durumda, bu kalıcı tanık sürekli anımsatılmasa da bir gerekliliktir ve aktarılan olayların sunumu içinde yer alır; anlatıcı bunu iyi

bilmektedir: "*Sürekli* varsaydığımız kavrayış gücü yüksek gözlemci", "bu bölümlerin *süregelen* tanığı" (italikler benim).

Düşlenmesi gereken bu tanık (bu varsayılan varlık, görülmez başka varlıkları da yadsımadığı için Dostoyevski'nin böylesi bir öykünün "fantastik" olduğunu söylemesine yol açmıştı) bununla birlikte birleştirici bir anlatı öğesine dönüşmez; anlatıcı görür ama bilmez. Kahramanların da sözlerinin anlaşılmasını güçleştiren ve açıklama gerektiren ilginç bir alışkanlıkları olduğu görülür: Ötekilere sürekli ve herkesçe bilinen ad aracılığıyla seslenmezler; onlara bir durumdan ötekine değişen deyişlerle seslenirler; sanki her varlık içinde değişmeyen bir kimliğin bulunmasını varsaymak istemezler, algılayışlarını her özel durum içinde ve değişmeye hazır bir biçimde ortaya koymakla yetinirler. Sözgelimi, Mr Cashmore'un metresi olduğu ileri sürülen Mitchy de Carrie Donner'la konuşurken Düşes ondan bir kez "bu küçük saçma varlık", bir başka keresinde "Mr Cashmore'un zevkini gözlerimiz önüne seren sevimli yaratık", bir üçüncü keresinde "iftiraların kurbanı" diye söz eder ama hiçbir zaman ondan adıyla söz etmez: Zavallı Mrs Donner bir kendilik olarak var olamaz. Kişiler yalnızca bir andan diğerine değil, bir kişiden ötekine de ne denli değişkenlik gösterirler! Bu, Nanda'ya şunu söyletir: "Bir parça başka inanların özetiyiz" ve Vanderbank'a: "Kendimizi, kendimize yansıtılmış olarak görüyoruz." Aslında anlatıcının kendisi de benzeri bir tutum takınır ve kişilere aynı biçimde seslenmez: Farklı kişilerce algılanma biçimine göre, şu ya da bu koşullar altında bir keresinde Vanderbank, bir diğerinde Van, bir üçüncüsünde Mr Van olacaktır; anlatıcıda da kendine özgü bir algılayış yoktur; gerçekten de bunlar da anlatıcının kendisinin konuştuğu zaman bile farklı algılayabilen kişilerdir. Vanderbank'ın bir yanıtının ardından Mrs Brook "bu övgünün öznesi" olur, kızıyla bir konuşma sırasında "Nanda'nın yoldaşı" olur. Mr Cashmore bir kez daha karısına göre sunulur ve "Hanımefendisinin kocası" adını alır, bir başka keresinde ev sahibesine göre sunulur ve "Mrs Brook'un ziyaretçisi" olur. Mitchy'nin, (verilen adlara duyarlı olduğu anımsa-

tılan) Mr Longdon'a verdiği yanıtlara göre "Vanderbank'ın verdiği bilginin öznesi", sonra "Yaşlı Van'ın olası sırdaşı" olur; Vanderbank'la konuşurken de "Lady Julia'nın aşığı"na dönüşür; Mrs Brookenham'layken "davetlilerin en yaşlısı"dır.

Böylece, her "anlatılan karşılaşmanın kendi öyküsünü kendisinin anlattığı" kabul edilebilir. Ama, "alabildiğine ilginç" olarak kalsa da, aynı zamanda "alabildiğine açık" olacağı kesin değildir: Başlangıç noktasına dönülecek olursa, ikinci okuma sırasında bile bu öyküyü aslına bağlı kalarak oluşturmak, başlıca olayların bile dökümünü yapmak güçtür ve kuşkusuz kimse (yalnızca başlıca kişiler olarak) Vanderbank'la Mrs Brook, Vanderbank'la Nanda, Nanda'yla Mr Longdon arasındaki ilişkilerin gerçek doğasını anlayamayacaktır.

Burada, bu romanın hassas noktası olan bir sorun var. Her kurmaca metnin okuru bu metnin anlattığı öyküyü oluşturmaya çalışır. Bu amaçla iki tür bilgiyi elinde bulundurur. Birincisi betimlenmiş olan davranışlardan çıkarsanmak durumundadır; dolayısıyla bunlar kurmaca içinde gerçeği simgeler -ama bu anlama gelmezler. İkincisi kendisine doğrudan (bir ya da birkaç) anlatıcı tarafından sağlanır. Bununla birlikte bu anlatıcının da sırası geldiğinde "güven duymaya değer olmadığı" ortaya çıkabilir ve dolayısıyla gerçeği kendisine sunulduğu gibi kabul etmek yerine bunu çıkarsamaya zorlandığı bilinmektedir. *The Awkward Age* bir bakıma hiçbir anlatıcı söylemi içermediği için kişileri anlatıcı gibi ve çarpıtsalar bile gerçeği ortaya çıkarmaya hazır olarak görebiliriz. Oysa, tam da bu çabada okur başarısız olur. Neden?

Öncelikle kolay ama burada uygulanması söz konusu olmayan yanıtı bir kenara bırakalım: Bu yanıta göre olay, sözcüklerin dışında gerçekleşirken bize ancak sözcükler aktarılır. Değerlendirilebileceği kadarıyla hiçbir olay ne bu kitabın sessizce geçiştirdiği zaman dilimi içinde ne de anımsatılan anlar sırasında değil, ancak dil dışında, dil dışı eylemlerde yer alabilir: Bunlar, bu kişilerin yaşamının başlıca olaylarını oluşturan söylemlerdir ve dünyaları gerçekten dilseldir.

The Question of Our Speech'te ["Konuşma Sorunumuz"] James: "Büyük ölçüde konuşarak yaşıyor ve rollerimizi oynuyoruz" demez mi? Dolayısıyla hiçbir kişinin geçici bile olsa anlatıcı rolünü üstlenmeyi ve olup bitenleri birleştirmeyi kabullenmeyeceğini görmek gerekir. Roman konuşmalardan oluşmakla kalmaz, üstelik bunlar son derece özel konuşmalardır: Konuşmalar kendi dışlarında gelişecek olayları anımsatmazlar, olayların kendisi olmakla yetinirler. Sanki öykü-söz ve eylem-söz artık tek bir etkinliğin birbirlerini bütünleyen yanları değilmiş gibi: Bu söz hiçbir şey anlatmıyor. Karşılıklı konuşmalar öyküyü biçimlendirir, ama anlatmaz.

Ama bu da yeterli değildir. Bu öykünün son sahnesi olduğu -Nanda ve Mrs Brook Vanderbank'a aşıktır, o zavallı ise zengin ama sevebileceği bir kadınla evlenmek istemektedir, Mr Brook'ın Nanda için taşıdığı duyguların gelişmesi- tahmin edilen şey gözlerimizin önünde olup biter, ama yine de dolaylı bir görüşe sahip olduğumuz duygusuna kapılırız. Bolca tanık olunduğu gibi bu toplulukta şeyleri hiçbir zaman adlandırmamak değil yalnızca esinlemek kuraldır. Güçlük daha çok öze ilişkindir; bu durum da güçlüğün hem konuşmaların izleği hem de romanın oluşturucu ilkesi olduğunu doğrular. Adım adım, dolaylı anlatımın ötesinde kesin ve dolaysız anlamı güçlükle karşılaşmaksızın bulabileceğimiz en basit durumlardan bir anlam taşıyan ama kesin bir yorum getirmeyi hiçbir zaman başaramayacağımız belirsiz sözcüklere doğru yönlendiririliriz. Karşılıklı olarak, bu romanda bir an duraksamaksızın yeniden oluşturabileceğimiz olgu ve olaylar vardır ama ötekiler -ve belki de yalnızca bize en önemli olanlar gibi göründüklerinden- hiçbir zaman *gözler önüne serilmeyecektir*. Dolaysızlık öyle bir dereceye ulaşmıştır ki artık dolaylı olma özelliğini yitirmiştir: Sözcükler ve şeyler arasındaki bağlar yalnızca gevşetilmiş ya da birbirlerine karıştırmış değildir; kesilmişlerdir. Dil, sonsuza değin dilsel kalacak bir uzam içinde işler.

Bunun nedeni kahramanların içtenlikten yoksun olması ya da hiçbir şey veya kimse üstüne görüş bildirmeye girişmemesi değildir.

Bunu yaparlar ve bununla birlikte bizler bu sözlere güvenemeyiz, çünkü gerçeğin mihenk taşı gizlice elimizden alınmıştır. "Mr Longdon için gerçeği söylemek zordu" ve o da tek değildi. Kişilerin yaptığı dolaylı konuşmalar, bizi bir harekete sürükler, bu hareket şiddeti yüzünden kendisi için başlangıç noktası görevi yapan anıştırmaların çok gerisinde kalır. Her söz varoluşsal bir kuşkudan etkilenmiş gibidir ve artık bu sözün bir gerçeğe yönlendirip yönlendirmediğini eğer yönlendiriyorsa hangi gerçeğe yönlendirdiğini bilemeyiz. Simgeleştirme ve çıkarsama dolaysız sözle ya da en azından yorumu yönlendirmeye ve doğrulamaya olanak tanıyan gereçlerle çerçevelenmiş bir dünya içinde kesin bilgi taşıyabilir. Oysa *The Awkward Age*'de James'in teknik cesareti burada yatar, dolaylı bilgi bu kitapta yalnızca egemen değildir, var olan tek şeydir; bilgi, aşırı derecesine ulaşarak kendi doğasını değiştirir: Artık bilgi değildir. Dolayısıyla okur kurmacanın oluşturulmasına her zamankinden daha fazla katılır ve bununla birlikte süreç içinde bu oluşturma işleminin tamamlanamayacağını keşfeder.

Dilin dünyayla bağıntısı karışıktır ve Henry James'in bu bağıntıya ilişkin tutumu budur. Kendi içinde bir yerlerde aşk ve para, dolayısıyla evlilik üstüne toplumsal ve gerçekçi bir roman yazar -başka bir şey de yapmamıştır. Ama sözcükler şeyleri kavramaz. Yine de bunu sorun etmez -ve de bu bakımdan kahramanlarına benzer; *The Awkward Age*, baştan aşağı kurmaca yapıtlarının yaratımına ilişkin bir alegoriye dönüşür -James, yavaş yavaş tümcelerin sınırsızca başka tümceleri yarattığını keşfetmesinin verdiği hazza kendini bırakır; bu keşfini, kahramanların sanki kendiliğindenmiş gibi kendi benzerleri ya da karşıtlıklarının ortaya çıkmasını sağlayan kişilerde, simetri ve orantının ürünü olan olaylar içinde yapar. Sözcüklerle oynayanın elinde ancak sözcükler kalır: Bu saptama James'te iki karşıt duyguyla renklenir: Dünyayı yitirmiş olmanın üzüntüsü, dilin özerkliğinin çoğalması karşısında duyulan sevinç. Ve romanları bu karışıklığın somutlaşmasıdır.

Proust da *À la recherche du temps perdu*'de ("Kayıp Zamanın İzinde") kahramanların, sözcüklerin ille de doğruyu söylemediğini

nasıl keşfettiklerini anlatır. Ama bu buluş (sözcüklerin doğrudan dilinin yetersiz kaldığı) bizi ancak beden dilinin anlatım gücünün ya da onun dil içinde yerini alabilecek şeyin, değişmeceli ve dolaylı dilin mutlu bilincine yöneltmek için oradadır. Yüzeyin neden olduğu düş kırıklığı Proust'ta derinliğe girişin verdiği mutlulukla dengelenir. Tek gerçekçi dil, dolaylı olandır -bu bile fazladır, çünkü gerçek en azından vardır. Dolayısıyla James'le Proust'un benzerliği yanıltıcıdır: *The Awkward Age*'de kahramanların sözlerinin dolaylı olduğunu yeterince biliyoruz, ama derin gerçeğe hiçbir zaman ulaşamıyoruz. Burada, düş kırıklığı uyandıran yüzey bambaşka bir şeye gönderme yapar (dil de bu bakımdan dolaylıdır), ama bu başka şey de yoruma açık bir yüzeydir. James, kendisinden sonra Proust ve Joyce'un yapacakları gibi bizi yeni bir içselliğe değil, her türlü içselliğin ortadan kaldırılmasına, dolayısıyla doğrudan içsellik ve dışsallık, gerçek ve görünüş arasındaki karşıtlığın ortadan kaldırılmasına doğru yönlendirir.

The Awkward Age'in tüm yapısı (yalnızca kahramanlarınki değil) sanki bu yapı sıra dışı bir topluluğu değil de kısaca kuralı somutlaştırıyormuşçasına dolaylılık, *indirectness* üstüne dayanır: Her zaman daha baştan dolaylı içinde bulunulur. Böylece James önsözünde tasarısını açıklar: "Bir merkez konu çevresinde eşit uzaklıklarda yer alan bir dizi küçük yuvarlaktan oluşan bir çemberin şık resmini kâğıt üstüne çizdim. Merkez konu: Durum, kendi içinde ele aldığım konuydu; başlık ondan kaynaklanıyordu ve küçük yuvarlaklar, sevdiğim deyişle birbirlerinden ayrı lambaları gösteriyordu: Bu lambaların her birinin işlevi, bu konunun bir yanını ışıklarının tüm yoğunluğu içinde aydınlatmak olabilirdi. Çünkü konuyu parçalara ayırmıştım (...) "Lamba"larımın her biri, ilgili kişilerin öyküsü ve ilişkileri üstüne bir "sosyetik buluşma"nın ışığı olacaktı ve tamlığı içinde söz konusu sahnenin gizli renklerini gösterecek ve bu sahnenin konuma katkısını son damlasına kadar örneklendirmeye yönlendirecekti."

Gerçekte durum biraz daha karmaşıktır. Roman, her biri bir tiyatro sahnesine denk düşen otuz sekiz bölümden oluşmaktadır: Bu-

rada aynı kişiler baştan sona söyleşir. Ama bu bölünmenin üstüne, on kitaplık bir başkası yerleşmiştir; bir oyun sahnesini andıran bu kitaplara özelliklerini, yer birliği, biraz daha gevşek biçimde zaman birliği ve özellikle de başlık taşımaları (eylem birliği) kazandırır. Bu başlıklar kahramanların isimleridir: İlle de konuşmaya katılanların adlarını taşımazlar (örneğin ilk kitabın başlığı "Lady Julia" dır, oysa bu kişi kitapta yer almaz), ama daha çok da konuşmanın dolaylı olarak aydınlattığı ve onların da konuşmayı belirlediği kişilerin adlarıdır. Bu on kitap-kahraman, son olarak başlığa adını veren merkez konuyu, huzursuzluk çağını örneklendirir. Demek ki kusursuz bir güneş sistemi karşısındayız (James ışıktan söz eder): Bir merkez, çevresinde, her biri üç-dört uydu bölümle çevrili on büyük parça. Ama bu güneş sisteminin karşılaştırma duygusunu altüst eden şaşırtıcı bir özelliği vardır: Merkezden çevreye gidecek yerde, ışık ters yönde bir yol izler. Gezegenleri aydınlatanlar uydulardır ve gezegenler de dolaylı ışıklarını güneşe yönlendirirler. Dolayısıyla bu güneş kapkara bir güneştir ve "konuya, kendi içinde" dokunulamaz.

Romanın düzenini oluşturan tüm öğelerin sonsuzca birbirlerinin içine geçmesi hayranlık uyandıracak boyutlardadır, James de geç olmakla birlikte romantik estetiğin temsilcisi olarak çalışmasının sonuçlarını kitabında şöyle betimliyordu: "Bu romanın yazımı, bize töz ve biçim arasındaki ağır ayrımın gerçek bir çalışma sonucu ortaya çıkmış bir sanat yapıtında büyük ölçüde ortadan kalktığını görmemizi sağlıyor. (...) Bunlar yazma eylemi öncesi ayrıdırlar ama uygulamada birleştirilmeleri onları çözülemeyecek derecede birbirlerine bağlıyor (...). Roman yazıldıktan sonra sanatsal bakımdan bir kaynaşma gerçekleşir yoksa yazılmamış olur (...). Toptan sonucun ışığında böylesi bir değerin, sonucun konumun bir parçası olduğunu ve şu başka değerin, şu başka sonucun benim çalışmamın bir parçası olduğunu kanıtlayın, bunları bir sihirbazın (ben de bir sihirbaz olduğumu iddia ediyorum) yapması gerektiği gibi üstün bir beceriyle bir arada harekete geçirmediğimi kanıtlayın, bir panayır barakası önünde bağıran çığırtkan olduğumu kabul edeceğim." Sözün kullanımı aracılığıyla yapılan bu söz incelemesinden, anış-

tırmayı anımsatan bu anıştırma biçiminden, dolaylama üstüne bu dolaylı kitaptan daha uyumlu ne olabilir?

The Awkward Age'in, "çağ"ımızın en önemli romanlarından biri ve örnek bir kitap olduğunu düşünüyorum -ama yalnızca başka birçok kitapta da görülen ve neden hayran olunması gerektiğini bilmediğimiz "biçim"le "töz" arasındaki kusursuz kaynaşmadan dolayı değil. Bu romanı, dilin açtığı ama edebiyata yabancı olan yolu sonuna değin keşfettiği, bu keşfi daha önce varılmamış, bugün de gidilemeyecek noktalara götürdüğü için, sonradan yazılmış ve modernliğin daha çok saygı duyduğu büyük romanlarla karşılaş- tıracağım. *The Awkward Age* dilin dolaylılığını -söylemekten çok- biçimlendirmesi bakımından örnek bir kitap. Böylece baştaki soruya yanıt getirilebilir: *The Awkward Age* neden söz etmektedir? Konuşmanın ve bir şey hakkında konuşmanın ne olduğundan.

TZVETAN TODOROV

Edebiyat Kavramı*

Türkçesi: Necmettin Sevil

Kuram

Edebiyat nedir? Metin türleri nasıl ortaya çıkmıştır? Anlatıcı değişikliği metin çözümlemelerini nasıl etkiler? Polisiye romanların değişmeyen yapısal özellikleri nelerdir? Rimbaud ile Baudelaire şiiri arasında ne tür farklılıklar ve benzerlikler vardır? Edgar Allan Poe öykülerinin temel çekirdeğinin özellikleri nelerdir? Henry James konuşma dilini bir roman konusuna nasıl dönüştürmüştür?

Tzvetan Todorov tüm bu soruları yanıtlamak için Rus masallarından *Decameron*'a, *Paris Sıkıntısı*'ndan *Hayalet Hikâyeleri*'ne uzanan farklı edebiyat metinlerini kendisine özgü yöntemiyle inceliyor. Anlatıların yapısal ilkelerinin izini sürerken metin türlerinin kökenlerini de araştıran Todorov, benimsediği bilimsel bakış açısıyla edebiyat kuramına benzersiz bir katkıda bulunuyor.

ISBN 978-975-570-508-8

*SEL