metis eleştiri

Tzvetan Todorov
Poetikaya Giriş



Tzvetan Todorov

Poetikaya Giriş

1939'da Sofya'da doğdu. Yüksek öğrenimini Sofya Üniversitesi'nde Slav dilleri üzerine yaptı. Günümüzde Paris'te Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi'nin (CNRS) araştırma yöneticiliğini yürütmekte, Fransa ve ABD'de çeşitli üniversitelerde edebiyat kuramları üzerine ders vermektedir. *Poetika'ya Giriş* dışında Metis Eleştiri dizisinden *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* kitabını okuyabilirsiniz.



metis eleştiri

Metis Eleştiri 3

Poetikaya Giriş
Tzvetan Todorov

Fransızca ilk basımı: *Qu'est-ce gue le structuralisme: Poétique*;
Sonraki yenilenmiş basımı: *Poétique*. © 1968, 1973, Éditions du Seuil.
İngilizce Basımı: *Introduction to Poetics*. © 1981, University of Minnesota.

Türkçe Yayım Hakları © Metis Yayınları, 1999, 2014

İlk Basım: Ekim 2001
Üçüncü Basım: Mayıs 2014

Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen
Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

ISBN-13: 978-975-342-335-9

Tzvetan Todorov
Poetikaya Giriş

Çeviren
Kaya Şahin



metis eleştiri

İçindekiler

Sunuş, *Orhan Koçak* • 7

İngilizce Basıma Önsöz:
Poetikanın Geçmişi ve Geleceği • 15

1 Poetikanın Tanımı • 33

2 Edebi Metnin Çözümlenmesi • 45

3 Bazı Perspektifler • 97

Notlar • 111

Kısa Bibliyografya • 113

Sunuş *Orhan Koçak*

Kapsayıcı, sistemli ve nesnel bir edebiyat kuramı düşüncesi yazılı edebiyatın kendisi kadar eskidir. Batı geleneğinde, Aristoteles'in *Poetika*'sı bu yöndeki çabaların ilk büyük örneği sayılır: Aristoteles trajedi ve destan türlerinin temel özellik ve bileşenlerini ortaya koyarken bu bilgiye edebi yapıtların *kendilerinin* incelenmesi yoluyla ulaşmıştır. Poetikanın çifte hedefi de böyle tanımlanabilir: Poetika, bir yandan, edebiyatı açıklamaya çalışan herhangi bir başka disiplinin (felsefe, psikoloji, antropoloji, vb.) yapıtlara uygulanmasından değil, edebiyatın kendi terimleriyle incelenmesinden türetilecektir; ama öte yandan, böyle bir bilgi tek tek yorumların toplamından ibaret kalmayacak, poetikanın da incelenen bireysel yapıtlardan bağımsız bir içsel tutarlılığı olacaktır. Prag Dilbilim Okulunun kurucularından Roman Jakobson'un –bu kitabın sonunda Todorov'un da aktardığı– ünlü sözü, bu iki noktayı da özetler: "Edebiyat biliminin nesnesi, edebiyat değil *edebiliktir* – başka bir deyişle, belli bir edebi yapıtın işlemesini sağlayan şey(ler)dir."

Bu yaklaşım, poetikayı edebiyat incelemelerinin başka tarzlarından da ayırır. Todorov'un bir makalesinde belirttiği gibi, edebiyat incelemelerinde üç geleneksel yaklaşım görülür; Todorov, "projeksiyon", "açımlayıcı şerh" ve "poetika" olarak adlandırır bunları. İlki, okumanın yapıtı aşarak onun ardında (veya ötesinde) yer alan gerçekliklere, yazara, topluma ya da başka *aşkın* olgulara yönelmesidir. Psikolojik veya sosyolojik eleştiri türleri, bu eleştirel projeksiyonun örnekleridir. Bazen "yakın okuma" olarak da adlandırılan açımlayıcı

şerh ise yapıtın ötesine geçmek yerine içinde kalmayı yeğler. Yapıtı yine kendisiyle açıklama çabasının varabileceği uç durum, onu sözcüğü sözcüğüne bir kez daha yazmaktır. Üçüncü yaklaşım, tikel yapıtlarda "tezahür eden" genel ilkeleri kavramayı amaçlar. Ama poetika, yapıtlarda şu ya da bu genel yasanın sadece bir somutlanışını görme çabasına da indirgenemez. Todorov'a göre, herhangi bir yapıtın poetika çerçevesinde incelenmesi, incelemenin çıkış noktasını ve başlangıç ilkelerini tamamlayan ya da büsbütün dönüştüren sonuçlara yol açabilmelidir. Jakobson'un formülasyonu ("edebiliğin" nasıl ortaya çıktığının saptanması) unutulduğu anda, poetika da yapıtlarda birtakım sabit yapısal örüntüler veya ilkörnekler yakalama çabasına dönüşecek, başka deyişle kendisi de bir tür "projeksiyon" haline gelecektir.

Bu temel ayrıştırmalardan da anlaşılabileceği gibi, Todorov'un tanımladığı biçimiyle poetika, kuramsal çerçevesini yapısalcılığa ve daha çok da dilbilimsel yapısalcılığa borçludur. Yapısalcılık, anlamın üretilmesini belirleyen temel birim ve ilişkilerin sistematik işleyişiyle uğraşır. Nesnesi ya da konusu, bireysel olgu ve edimlerin bir şey ifade etmesini sağlayan kurallar ve işlemlerdir. Bu noktada, yapısalcı dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure'ün yaptığı bazı ayrımlar, poetika için de kurucu niteliktedir. *Dil* ile *söz* ayrımı bunların en önemlisidir. Dil, potansiyel haldeki sistemdir; söz ise bu sistemin belirli bir konuşma ya da yazma ediminde gerçekleşmesi (ya da edimselleşmesi). Dilbilimin asıl nesnesi tekil sözler değil, dil sistemi ve bu sistem içindeki söz potansiyelleridir. *Kural* ve *davranış* arasındaki ayrım olarak da tanımlayabiliriz bunu. Bir başka yapısalcı kuramcının vurguladığı gibi, "kural ve davranış ayrımı, anlamın üretilmesi ya da iletilmesiyle ilgilenen herhangi bir inceleme için canalıcı niteliktedir. Fiziksel olayları araştırırken, davranışın doğrudan özetlerinden ibaret olan yasalar saptamak mümkündür; ama toplumsal ve kültürel olgularda kuralla fiili davranış arasında her zaman belli bir mesafe vardır ve anlam da ancak bu aralık içinde doğabilir. En basit kuralın, örneğin 'bu kulü-

bün üyeleri, kaldırım taşları arasındaki çizgilere basmayacaktır' gibi bir kuralın bile davranışları belirlediği durumlar olabilir – ama anlamı her zaman belirleyecektir: kişinin kaldırım taşlarına basma biçiminin daha önce bir anlamı yoktu, şimdiyse kurala uyma ya da kuraldan sapma ve dolayısıyla kulüp yönetimine karşı tavır gibi bir anlam kazanmaktadır." [1]

Poetikanın somut bir edebi olguya (belli bir yapıt ya da yapıtlar grubu) ilişkin yorum edimleriyle ilişkisi de dil ile sözün veya kural ile davranışın ilişkisine benzetilebilir. Ama bu ilişki içinde yorumun doğası da bir dönüşüm geçirmektedir. En yaygın anlamıyla yorum, edebi olgunun tekilliğine, hatta *eşsizliğine* yönelir; o olgunun içinde saklanmış olan tekil, eşsiz anlamı ortaya çıkarmayı, kurtarmayı, geri almayı amaçlar. Bazı nesnel teknik ve işlemlerden yararlansa da, esas olarak öznel bir edimdir bu: Yorumcu (ya da eleştirmen) yöneldiği olgunun "içine" girmeye, onu "içerden" bir kez daha hissetmeye ve düşünmeye çalışmaktadır. Asıl hedefi, yapıtı kuran öznelliği (yazarın bilinçli ve bilinçsiz öznelliğini) ele geçirmek ve yeniden kurmaktır. Georges Poulet'nin incelemeleri ve özellikle J.-P. Sartre'ın Baudelaire, Flaubert, Mallarmé ve Genet'yi konu alan çalışmaları bu tutumun en tipik –ve en parlak– ürünleri arasındadır. Todorov'un tanımladığı biçimiyle poetikadan yararlanan bir yorum denemesinin Sartre'ın yorumlarından çok farklı olacağı açıktır (yapısalcılığın kısmen varoluşçuluğa karşı bir tepki içinde şekillendiğini unutmayalım).

Todorov, poetikadan türetilen bireysel yorum denemelerini sadece "okuma" olarak adlandırır. Okuma da tekil yapıta (ya da belli bir yapıtlar toplamına) yönelir ama ona bir sistem olarak bakar; yapıtın çeşitli parçaları arasındaki ilişkileri saptamak ve tanımlamaktır amacı. Bu açıdan "yakın okuma"yı (açımlayıcı şerh) andırır; ama yakın okuma için sistem düşüncesi çok önemli olmayabilir – poetisyenin okumasıysa sistematikleştirilmiş bir yakın okumadır. Ama bir yapıtın içindeki sisteme ulaşmak isteyen "okur", metne sözcüğü sözcüğüne bağlı kalma tutkusundan vazgeçmek zorundadır. Ba-

zı özellikleri ihmal etmek pahasına başka bazı özelliklere odaklanacaktır. Ve yapıtta bulduğu sistem de onu metnin tekilliği ya da eşsizliği üzerinde değil, başka metinlerle ilişkisi (farklılığı *ve* benzerliği) üzerinde durmaya yöneltecektir. Todorov'un çalışma arkadaşlarından Robert Scholes'un belirttiği gibi, "aynı anda hem eşsiz hem de anlaşılabilir olan metin yoktur."[2] Her metin, başka metinlerle birlikte, bir farklılaşmalar matrisi içine yerleşmiştir; anlamı doğuran –Culler'm "kaldırım taşı" örneğinde olduğu gibi– bu farklılaşmalardır. "Anlam hiçbir zaman bir metnin içine düpedüz konulmuş ya da saklanmış değildir ki bir dil teknisyeni onu öylece açımlayabilsin ya da açığa çıkarabilsin. Anlam hiç durmayan bir mekiktir: bir yanda yapıtın diliyle, öte yanda yapıtın *içinde* olmayan ama yapıtın gerçekleşmesi için gerekli olan bir bağlamlar ağı arasında sürekli bir gidiş geliş." [3]

Poetik okumanın klasik yoruma hem benzediği hem de farklılaştığı noktadır bu. Yorum da bağlamsal bir etkinliktir; kavrayışın bağlamsal olduğu düşüncesinin ilk formülasyonu yorumsama geleneğine aittir. Ama çoğu yorumcular, kavrayışın kendisinin değilse bile nesnesinin (anlamın) bağlamlardan bağımsız bir "öz" olduğunu varsayar gibidirler: Anlam, başından beri oradadır; sadece, ilk bağlamını (onu doğuran toplumsal ve kültürel çevreyi) yitirdiği için silikleşmiş, gizlenmiş, okunmaz olmuştur; yorumcu, o bağlam(lar)ı yeniden kurarak asıl anlamı yeniden dünyaya getirecektir. Poetik okuma içinse ilksel bir öz değildir anlam, bir sonuçtur: O hiç durmayan ve okuru da içine alan mekik hareketinin bir sonucu. – Tamamlanma veya kapanmanın imkânsızlığının bu kabullenilişiyle Todorov'un yapısalcılığı post-yapısalcı tavra açılır. Bu açılış, Todorov'un hocası Roland Barthes'ta ve çalışma arkadaşı Gérard Genette'te daha belirgindir. [4]

Todorov'un önerdiği poetikanın bazı yapısalcı eleştiri uygulamalarından ayrıldığı noktayı da burada vurgulamak gerekiyor. Todorov, yetersiz bulduğu bu yapısalcılık tarzını "betimleme" olarak adlandırır ve "okuma" ile farkını şöyle tanımlar:

Betimleme, edebi söylemin kategorilerinin sabit olduğunu varsayar. Sadece birleşim (combination) yenidir; matris hep aynı kalır. Oysa okuma için her edebi metin hem önceden var olan kategorilerin bir ürünüdür hem de bütün sistemin bir dönüştürümüdür. Kendi türsel kalıtlarını dönüştürmeyi başaramayanlar, sadece edebiyataltı biçimlerdir.

Betimleme, bir metnin dilsel kategorilerinin edebi düzlemi de *otomatik* olarak ilgilendirdiğini kabul eder. Oysa okuma için, edebi yapıt, dilsel düzlemlerin özerkliğini sistemli olarak kısa devreye uğratıyordur; her edebi yapıt, kendine özgü bir ilgililik çevresinde örgütler kendini; izleksel öğelerle dilbilgisel öğeler arasında kendine özgü bir bağ kurar... [5]

Bu türden belirlemeler, Todorov'un "yapıtın karşılaştırılamazlığı" düşüncesine geri döndüğünü mü gösterir? Hayır; sadece poetik yorumun da yapıtı başlı başına bir amaç olarak kabul etmesinin ifadesidir bunlar: Yapıtlarla sistem arasında bir mesafe vardır, ama sistem de sadece yapıt*lar* olduğu için vardır.

Todorov'un kuramsal öncülleri arasında yapısalcı dilbilimin yanında Rus Biçimcilerini de anmak gerekir. Aslında Rus Biçimcilerinin çalışmaları, Roman Jakobson ve Prag Dilbilim Çevresi aracılığıyla, Fransız yapısalcılığını dolaylı olarak da etkilemiştir. Ama Todorov'un Rus ve Prag geleneklerinin metinlerine dolaysızca erişebilmesi (1961'de Sofya Üniversitesinde Slav Filolojisinden mezun olmuştur) Viktor Şklovski, Boris Tomaşevski, Yuri Tinyanov, Vladimir Propp gibi yazarların çalışmalarından daha yoğun biçimde yararlanmasını sağlayacaktır. Tahsin Yücel'in belirttiği gibi,

Saussure'ün düşüncesinin temel öğeleri olan dizge [sistem] ve işlev kavramları şu ya da bu biçimde, ama sürekli olarak Rus biçimcilerinin araştırmalarında da karşımıza çıkar. Rus biçimcileri işlevlerden yola çıkarak dizgeye ulaşmaya çalışırlar. Özellikle başlangıçta, biraz da aralarında bulunan ozanların etkisiyle, bir bilimsel terimler bütünü oluşturmak yerine, gereğinden fazla coşkulu, gereğinden fazla duygulu bir dil kullandıkları, bulgularını doğrulayacak sağlam kanıtlar aramak yerine, şaşırtıcı, alışılmamış görüşlere fazla yer veren bir biçem seçtikleri görülür [...] Jakobson'un söylediği gi-

bi, sonraları yapısal çözümleme biçimcilerin birçok varsayımını düzeltmiş, onların eski sorunlarına yeni ve çok daha tutarlı yanıtlar getirmiştir.[6]

Rus Biçimcilerinin edebiyatın "kurgulanmışlık" özelliğini –yapaylığını, bazı birimsel "gereç" ve "motifler" kullanılarak imal edilişini– vurgulamaları, özellikle anlatı araştırmaları alanında yeni yollar açacaktır. Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi* (1928), getirdiği biçimselleştirme yöntemleriyle, anlatılarda olay örgüsünün yapısal çözümlemesinin ilk sistemli örneğidir (yapısalcılık açısından, yeni bir Aristoteles Poetikası olarak görülebilir).[7] Propp, A. N. Veselovski'den devralarak geliştirdiği yöntemle, anlatının en temel parçalara ("işlevler" ve "roller") nasıl ayrıştırılabileceğini, bu parçaların tamamlanmış bir öykü içinde nasıl birleştirildiğini ve bu arada "tamamlanmışlığın" da ne demek olduğunu gösterir. Ama tamamlanmışlık ile karşılaştırılabilirlik birbirini dışlamıyordur; tamamlanmışlık, mutlak kapanış anlamına gelmez. Propp'un kurduğu yapısal model, her anlatının (burada masalın) başka anlatılarla karşılaştırılmasını ve bireysel değişkelerin anlamlandırılmasını sağlayan bir zemin sunmaktadır.

Todorov'un metniyse, bir poetika uygulamasından çok bir poetika programının ana çizgilerini sunmaktadır. Burada edebi metinlerin üç yönünü ya da üç "görünüş"ünü ayrıştırır Todorov: Anlambilimsel (sémantique) görünüş; sözel (verbal) görünüş; sözdizimsel (syntaxique) görünüş. İlki, metinde anlamlama (signification) ve simgeleme işlemlerinin gerçekleştiği düzeye aittir. İkincisi, sözel bildirilerin sunuluş "tarzıyla" ilgilidir ve "kip", "zaman", "görüş açısı", "ses" gibi olguları kapsar. "Sözdizimsel Görünüş"le ilgili pasajlarsa (2. bölüm, 5. ve 6. kısımlar) Fransız yapısalcılığının anlatı çözümlemesi alanında Rus Biçimciliğine uyguladığı "düzeltme ve tutarlılaştırmanın" en tipik örnekleri arasındadır. Metnin temel birimlerine ayrıştırılması, bu birimlerin anlatı (olay örgüsü) içinde nasıl birleştirildiğinin gösterilmesi, zamansal ve mekansal düzenlemenin açığa çıkarılması – sözdizimsel gö-

rünüş başlığı altında incelenen bu sorunlar, yapısalcı çözümlemenin asıl "hünerini" gösterdiği alana aittir.

Ama Todorov'un ve yapısalcı araştırmaların daha genel hedefi, "atomistik" diye nitelebilecek bir okuma tarzını eleştirmek ve aşmaktır: Her metin, sözlü ya da yazılı –ve silik ya da belirgin– başka metinlerle birlikte çok-boyutlu bir anlamlama matrisinin içinde yer alır; çeşitli eksenler üzerinde başka metinlerden ayrışır. Poetikanın nihai konusunu oluşturan "edebiliğin" elde edilmesi de okurun bu matrisi şu ya da bu şekilde zihninde canlandırabilmesine, başka bir deyişle bu farklılaşmaları kendi okuması içinde "işletebilmesine" bağlıdır: Todorov'un *Poetikaya Giriş*'i, her iyi okurun kısmen bilinçli kısmen de bilinçsiz olarak gerçekleştirdiği bu işlemlerin bir ilk dökümünü sunmaktadır.

NOTLAR

1. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Routledge & Kegan Paul: Londra 1985), s. 8.
2. Robert Scholes, *Structuralism in Literature* (Yale University Press: New Haven 1974), s. 144.
3. Scholes, *a.g.y.*, 147.
4. Konuyla ilgili bir tartışma için bkz. Enis Batur, "Çoğul Okuma ve Yapısalcı Yöntemin Sınırları", *E/babil Yazıları* (YKY: İstanbul 1995) içinde, s. 335-60 ve Tahsin Yücel, "Çoğul Okuma", *Yazının Sınırları* (Adam: İstanbul 1982) içinde, s. 46-51. Ayrıca, Tahsin Yücel, *Yapısalcılık* (YKY: İstanbul 1999), s. 141-8.
5. Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose* (Cornell University Press: Ithaca 1977), s. 249.
6. Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, s. 100-1.
7. Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat (B/F/S: İstanbul 1985).

İngilizce Basıma Önsöz: Poetikanın Geçmişi ve Geleceği

Amerikan üniversitelerinden birinde ders veren bir arkadaşım bir gün şöyle dedi: "Poetikayla ilgili kitabını kullandığım dersimde kitaptan bir alıntı yaptım ama öğrenciler bu alıntıyı ellerindeki kopyada bulamadıklarını söylediler: Haklıydılar da: Kitabının iki basımı arasında çok fark var!" Beni elinizdeki önsözü yazmaya bu sözler itti.

Kitabımın ilk hali 1967 yılında, *Yapısalcılık Nedir?* başlıklı ortak bir yapıtın parçası olarak yazılmıştı. Daha sonra 1973'te, ayrı bir kitap olarak basılacağı zaman ikinci halini yazdım. Bu iki tarih arasında Fransa'da poetika açısından önemli bir canlanma olduğu için bu durumu da hesaba katmaya zorunlu hissettim kendimi. Ben de değişmiştim; poetikanın genel durumuna tam tamına karşıt olmasam da, önemli ölçüde farklıydım ondan: Poetikanın "zafer kazandığı" söylense de (ki bu sözün gelişidir, çünkü poetika Fransa'da hiçbir zaman kurumsal bir zafer kazanmamıştır), ben giderek kendimi muzaffer bir dil kullanmaya isteksiz hissediyordum. Bütün bunları açıkladığım arkadaşımın tepkisi şu oldu: "Başka deyişle, sen bu kitabı her altı-yedi yılda bir yeniden yazacaksın".

Elinizdeki bu çeviri arkadaşımın söylediklerinin doğruluğunu kanıtlıyor. Ancak bu kez başka bir çözüm buldum: metni olduğu gibi bırakmak ve bir önsöz yazmak. Bu çözüm eleştiriye açık elbette: 1967'den kalan bölümler ile 1973'te eklenen bölümler arasında dikkatli bir okuyucunun gözün-

den kaçmayacak uyuşmazlıklar, hatta karşıtlıklar vardı zaten; dolayısıyla, 1980 yılında diğer ikisinden farklı olan (eğer meselelere bakma şeklim değişmeseydi zaten bir önsöz yazmazdım bugün) yeni bir katman eklemek bu uyumsuzlukları daha da çoğaltacaktı. 1967 tarihli metin en tutarlı metindi elbette; ama acaba en uygun ve yerinde metin de o muydu? Yine de, şimdilik kitabı yeniden yazmamamın nedeni, tembellikten ziyade tarih ile bilim (veya hakikat) arasındaki ilişkiyi farklı bir gözle görmeye başlamış olmam. Metnimi yeniden okuduğumda onu bana dışsal bir şey gibi görüyor, kitabımı başkası yazmış gibi hissediyorum (bu son söylediğimi bir değer yargısı olarak dile getirmiyorum). Bu başkası ise tarihsel bir yere sahiptir; kitabımı yeniden yazacak olursam bu zamansal izleri siler, çalışmamı tarihten bilime doğru gitmek üzere yeniden yönlendirirdim; oysa bu bir yanılsama olurdu: Böyle yapmakla geçmişin izlerinin yerine şimdinin izlerini geçirmiş, böylece sıfır ile sonsuzun eşit olduğu şu devasa benmerkezci serabına, şimdinin sonsuzluk olduğu serabına kapılmış olurdum. Bu nedenle, poetikanın belirli bir durumunu yansıtan asıl metne yalnızca tarihsel nitelikli iki görüş eklemekle yetineceğim: Bu görüşlerin biri poetikanın geçmişiyle, diğeri ise geleceğiyle ilgili; bu sayede bugünkü bakış açım da açıklığa kavuşmuş olacak.

Edebiyat hakkındaki söylem edebiyatın kendisiyle birlikte doğar; bu söylemin en erken örneklerine Vedalar'da veya Homeros'ta rastlarız. Bu bir rastlantı olamaz. "Edebiyat"ın kesin kimliği hakkında karara varmak zor olsa da, şurası kesindir: Edebiyat sözcüğü veya onun eşdeğerleri, kendisini duyan ve okuyanların hoşuna gidecek veya ilgisini çekecek, kalıcı olması tasarlanan, gündelik konuşmaya oranla daha gelişkin olan bir sözceyi tanımlamak için kullanılmıştır. Dolayısıyla, bir dil farkındalığı edebiyat edimi açısından temel önemdedir; yazarın kendisi soyut düşünüşle ilgilenmese bile edebiyatın kendisi her zaman edebiyat-üstü bir boyuta sahiptir.

En başından itibaren, sonulluğu ve aldığı biçimler itiba-

rıyla *tek* değildir bu söylem. İki farklı yönü vardır: şerh ve teori. İlk durumda, amaç belli bir yapıtı açıklamak, anlaşılır kılmak veya yorumlamaktır: *İlyada*, İncil, ilahiler. Tarihin hazır ve tanımlanmış şekilde sunduğu, kimliğinden kuşku duyulmayan bir nesne yerine kendisini tanımlayan söylem tarafından kurulan bir nesne bulabildiğimiz durumlarda işimiz çok daha kolaydır. Böyle bir düşünüşün konusunun örneğin alegori, anlatı veya katarsis olduğu yerlerde bu birimler önceden verilmiş değildirler –tabii bunu yapan bir teorik söylem yoksa–; bu kavramları açıklamak için hep aynı yapıtlara (*İlyada*, İncil) başvurmamız da durumu değiştirmez: Aynı ve tek bir empirik nesnenin sayısız özelliği vardır ve her teorisyen –teorik olarak!– kendisine uygun olan özellikleri seçerek kalanları bir kenara bırakabilir. Edebiyat üzerine teorik söylem yapıtlarla değil "edebiyat" ile, ya da diğer empirik nesnelerin içgüdüsel olarak karşılaştırılıveren genel kategorileriyle ilgilenir. Edebiyat teorisinin temel sorununu oluşturan şey de bu seçim olanağıdır (ve dolayısıyla bu keyfilik tehdidir).

Edebiyat üzerine kurulan bu iki söylem yüzyıllar boyunca son derece değişken (genelde düşmanca) bir ilişki sürdürmüşlerdir; ancak birbiri olmaksızın yapamazlar. Şerh (her ne kadar bilinçdışı bir şekilde olsa da) her zaman bir teori gerektirir çünkü ele aldığı yapıta göndermede bulunmak için betimsel kavramlara yani bir sözdağarcığına ihtiyaç duyar; teoriyi oluşturan şey de, kavramlar hakkındaki tanımlardır. Fakat teori de şerhin varlığını gerektirir çünkü teori kendi hareket noktası olan tözle, yani edebi söylemin kendisiyle ilişkiye şerh aracılığıyla geçer. Teori ve şerh birbirini düzeltmeye de yarayabilir: Teorisyen şerhçinin söylemini eleştirir, şerhçi ise teorinin araştırma nesnesi yani yapıtlar nezdindeki yetersizliklerini gösterir.

Edebiyat hakkındaki bu iki söylemin tarihsel yazgıları (bu iki söyleme her dönemde rastlansa da) hayli farklı olmuştur; bu farklılık her birinin nesnesini oluşturma biçiminin bir sonucu olarak görülebilir. Şerh söylemi başından bu yana iki

farklı yol izlemiştir: Bir yanda, anlaşılamayan şu ya da bu sözcüğün anlamını bulmaya, şu ya da bu anıştırmanın göndermelerini saptamaya, şu ya da bu sözdizimsel yapıyı açıklamaya dayanan *düzanlam şerhi*; diğer yanda ise zaten bir anlamı olan bir metin (veya bir metin parçası) için farklı bir anlam bulmaya çalışan *alegorik şerh* vardır. İçeriklerin yüzyıllar boyunca uğradığı ideolojik dönüşümlere, bu iki durumda izlenecek kuralların tanımındaki değişikliklere karşın şerh söylemi yüzyıllar boyunca sabit kalmış ve bazı değişik biçimler almakla beraber yukarıdaki iki yolu izlemeyi sürdürmüştür. Bu yeni biçimler bugün filoloji ve eleştiridir. Edebiyat teorisinin nesnesi ise bir dönemden diğerine büyük ölçüde değişmektedir. Öyle ki, teorik olmalarına karşın kendi nesnelerini "edebiyat" olarak saptamamış olan kimi geçmiş disiplinlere "edebiyat teorisi" derken bir zamandışılık hatası yapma tehlikesiyle karşı karşıya kalırız. Bu nesnenin birliğinin tek nedeni, bu teorilerin veya onların açıklamalarının hareket noktası olarak aldıkları yapıtların Avrupalılar tarafından 19. ve 20. yüzyıllarda *edebiyat* diye adlandırılmış olmasıdır. Edebiyat teorisinin kendisi de ancak belli bir bakış açısı içinde bir birlik oluşturur; teorinin tarihsel evriminde ise pek çok durma ve kopma vardır.

Aristoteles'in 2500 yıl önce yazdığı *Poetika* hem tamamen "edebiyat teorisi"ne (buradaki tırnak işaretlerini zamandışılığa düşmemek için kullanıyoruz) ayrılmış ilk yapıttır, hem de bu konudaki kanon'un en önemli yapıtlarından biridir. Bu iki özelliğin aynı anda varolması çelişkili bir şeydir elbette: Sakalına kır düşmüş bir adamın ana rahminden çıkmasına benzer bu durum (buradaki karşılaştırma her ne kadar hatalı olsa da). Buna benzer örnekler bulmak zordur; belki dilbilimin hem ilk yapıtı hem de başyapıtı olan Panini'nin *Dilbilgisi*'ni (ama bu yapıt bilginin tarihinde sınırlı bir yere sahiptir) veya bize daha yakın olması açısından yine Aristoteles'in *Mantık*'ını örnek gösterebiliriz.

Aristoteles'in *Poetika*'sının nesnesi edebiyat (veya bizim edebiyat dediğimiz şey) değildir; bu anlamda kitap bir edebi-

yat teorisi çalışması değil, dil kullanan temsile (*mimesis*) ilişkin bir çalışmadır. Bu nedenle, genel olarak temsille ilgili bir girişten sonra temsilî (veya kurgusal) türlerin, yani epik ve dramın özelliklerini betimler Aristoteles; epik ve dram bir yandan bir dizi düzey üzerinden, diğer yandan bir dizi parça üzerinden incelenir (ancak yalnızca bir tür dram, tragedya ele alınır; komedya ile ilgili olması gereken bölüm ya hiç yazılmamış ya da kaybolmuştur). Ayrıca, *Poetika* (o dönemde kesinlikle var olan) şiirle ilgilenmez; oysa şiirin modern dönemde edebiyatın en saf cisimleşmesi olarak görüleceğini biliyoruz.

Aristoteles'ten sonraki ikibin yıl boyunca edebiyat çeşitli teorik söylemlerin –bunlar yalnızca "edebiyat teorileri" olmasalar da– nesnesini oluşturmayı sürdürdü. Bu söylemler arasında ilk bahsetmemiz gereken *retorik*'tir; edebiyatın bazı özelliklerini, tümüyle kendi alanı haline getirmiştir retorik. Başlangıçta retoriğin nesnesi halk önünde verilen söylevdi (hatibin, hukukçunun söylevi); ancak, retorik, söylemin bütün görünüşlerini betimlemek durumunda olduğundan halk önündeki söylevin edebiyatla paylaştığı özelliklere, özellikle biçeme (*elocutio*) de değiniliyordu. Ayrıca, bu söylev tipi ilk halk demokrasilerinin yıkılışıyla birlikte öneminden çok şey kaybedince edebiyat retorikte giderek daha büyük bir yer işgal etmeye başladı, hatta Rönesans'tan sonra retorikçilerin verdikleri tüm örnekler edebiyattan alınmaya başlanmıştı. Edebiyatın bazı özelliklerini de içine alan bir başka kurumlaşmış söylem de yorum teorisi yani *yorumsama*'dır. Yorumsama kutsal metinleri nesne aldı ve onlar çevresinde gelişti; fakat burada da bazı sözel yapılar tıpkı dindışı yazılarda olduğu gibi tartışıldı: Ortaçağın yorumsamacıları şiirsel alegoriyi gözardı etmediler. Bu durumun bir benzeri bir "edebiyat teorisi" bulunan diğer büyük uygarlıklarda da görülür: Hint, Arap veya Çin poetika yapıtları da dar anlamda edebiyatı aşan (ama bu sırada onu "kapsamayan") anlambilimsel ve psikolojik sorunları tartışırlar, edebiyatı farklı kapsamları olan gruplamalara dahil ederler.

İşler pek çok açıdan Rönesans ile birlikte değişmeye başladı. İlk olarak, Aristoteles'in *Poetika*'sı bulunup çıkarıldı ve neredeyse kutsal metin mertebesine yükseltildi: Artık poetika hakkındaki yapıtlar *Poetika*'nın yorumlarından başka bir şey olmamalıydı! Ancak gerçekte bu kitabın şöhreti kendisine ihanet etti, kitap ile okuyucuları arasında bir perde işlevi gördü: Kitap öyle ünlenmişti ki onu tartışmaya, hatta sonunda okumaya kimse cesaret edemiyordu. Kitap hemencecik basmakalıp ifadelere dönüşen birkaç formüle indirgendi; bağlamlarından koparılan bu formüller yazarlarının düşüncesine ihanet eder oldular.

İkinci olarak, türler üzerine daha fazla düşünülmeye başlandı. Türler üzerine düşünmek "edebiyat teorisi" kadar eski bir geleneğe sahiptir. Aristoteles'in *Poetika*'sının epik ve tragedyanın özgül özelliklerini betimlediğinden yukarıda söz ettik. Bu yol o günden bu yana doğaları itibarıyla son derece farklı yapıtlarda izlenegeldi. Ancak bu inceleme tipi özellikle Rönesans'tan sonra kendi geleneklerini oluşturdu: Tragedya ve komedyanın, epik ve romansın, çeşitli lirik türlerin "kuralları" hakkında yazılan yapıtlar birbirini izledi. Bu söylemin zenginliği, elbette egemen ideolojik yapılara ve her dönemin tür kavramına –yani ihlal edilmemesi gereken norm anlayışına– bağlıdır. Tür elbette edebiyata (veya "şiire", "güzel yazıya") aittir ancak asıl birimin parçalarına ayrılmasıyla oluşmuş, daha alt düzeyde bir birimdir; bu anlamda hem daha öncelerin "edebiyat teorisi"nin nesnelerine benzer hem de onlardan farklıdır: Simge, temsil, mecazlı biçem edebi söylemin soyut özellikleridir (dolayısıyla edebi söylemin genişlemiş biçimi edebiyatın kendisinden daha kapsamlıdır); tür ise edebiyatı parçalarına ayıran farklı bir çözümlemeden kaynaklanır.

Son olarak, Rönesans ile birlikte sanatların birliği anlayışı yayılmaya başladı; bu anlayış, en azından en ünlü iki sanatsal pratiği, şiir ile resmi birbirine bağlamaya çalışan bir sanat teorisi doğurdu. Bu teori 18. yüzyılda bir disipline, estetiğe dönüştü; estetik içinde, en azından edebiyat teorisinin

genel bir sanat teorisi içinde bulunması anlamında, edebiyat teorisine yer vardı. Lessing ve Kant bu yeni söylemin ilk büyük taşıyıcıları oldular; öte yandan, onların yapıtları Leonardo da Vinci'den Shaftesbury'ye uzanan bir dizi araştırmacının çalışmaları tarafından öncelenmişti zaten.

Bu üç gelişmenin hiçbiri "edebiyat"ın bir birim olarak kurulmasına götürmez, ancak böyle bir yeniliği haber verir: Burada elimizde en üst kategori yani sanat vardır (onun çeşitli araçlar uyarınca altbölümlere ayrılması kolay olacaktır); sanatın yanında, daha alt düzeydeki bütünlükler yani türler de verilmiştir; nihayet, elimizde geleneğin sürekliliğini sağlayan bir referans yapıtı, *Poetika* bulunmaktadır.

Edebiyatın özerkliğinin tarif edilmesi romantizmle (Alman romantizmiyle) birlikte sağlanmıştır; kesin anlamıyla edebiyat teorisi de (tırnak işaretleri içinde söylenmesine gerek olmadan) bu sırada ortaya çıkmıştır. Temsil ve taklit kavramları artık egemen bir rol oynamamaktadırlar çünkü hiyerarşinin tepesindeki yerleri güzellik kavramı ve onunla ilgili diğer kavramlar tarafından işgal edilmektedir: dışsal bir sonulluğun (erekselliğin) yokluğu, bütünün parçaları arasındaki uyumlu tutarlılık, sanat yapıtının tercüme edilemez niteliği. Bütün bu kavramlar edebiyatın ve edebiyat yapıtlarının özerkliğine işaret eder, edebiyatın özgül özelliklerinin araştırılmasına giden yolu hazırlar. Romantik metinlerde gördüğümüz şey de bu soruşturmadır. Ancak bu soruşturmalar, özellikle kurumlaşmış edebiyat çalışmalarında hemen etkili olmamışlardır; bunun nedeni kuşkusuz bu metinlerin aldığı biçimdir: Bu metinler ya (özellikle Friedrich Schlegel ve Novalis örneğinde olduğu gibi) şiirin kendisine ait parçalar olmuşlar, ya da (Schelling ve Hegel örneğinde olduğu gibi) edebiyatın son derece sınırlı bir yere sahip olduğu estetik kuram geleneğini sürdüren felsefi çalışmalar şeklini almışlardır.

Akademik edebiyat kuramı ancak yirminci yüzyılda, çeşitli ülkelerde birbiri ardından gelen çabalarla doğmuştur. Adı geçen yüzyılın ilk iki onyılında bu yenilik Biçimcilik adı verilen bir düşünce akımının ortaya çıktığı Rusya'dan gelmiş-

tir. İki savaş arası dönemde ağırlık merkezi Almanya'ya kaymıştır; bu dönemde edebiyat teorisi, bazısı üslupbilime, bazısıysa "biçimbilimsel" bir yaklaşıma bağlanan çeşitli eğilimlere ayrılmıştır. 1930'lu ve 1940'lı yıllarda İngiltere ve ABD'de çeşitli biçimsel eleştiri ve edebiyat teorisi akımları ortaya çıkmıştır; bunların en bilineni Yeni Eleştiri'dir. Bütün bu grupların ortak hareket noktası romantik estetiktir; romantik estetik onları edebiyatın, dolayısıyla edebiyat teorisinin özerkliğini öne sürmeye yöneltmiştir. Ancak romantiklerin aksine bu teorisyenler edebi yapıtın *çözümlenmesiyle* uğraşmışlar ve Aristotelesçi geleneğe bağlanmışlardır; hatırlayacak olursak, bu gelenek yapıtların anlamlı düzey ve parçalarını saptamaya çalışıyordu. Dolayısıyla, yirminci yüzyıldaki Biçimcilerin *Poetika*'ya yakınlığı, on altıncı yüzyılda bu yapıta hayran olanlara oranla daha fazladır, çünkü Biçimciler bir anlamda Aristoteles'in bir noktada bırakmış olduğu işi devralarak sürdürmektedirler. Bu anlamda, "edebiyat teorisi"ne egemen olmuş olan eğilimlerin olumlu bir sentezini yapmışlar, bizim modern disiplinimizin kuruluşuna giden yolu açmışlardır.

Önemli Avrupa ülkeleri arasında edebiyat teorisinin en geç ortaya çıktığı ülke Fransa'dır. Belki de diğer ülkelere oranla daha geç işe başladığı için filoloji Fransa'da yirminci yüzyıl ortalarına kadar hayli etkin oldu. Filoloji eleştirildiğinde ise bu eleştiri teorik bir düşünüm adına değil, modern ideolojinin çeşitli eğilimlerine bağlı olan başka eleştirel yöntemler adına yapıldı: Marksist eleştiri, psikanalitik eleştiri, görüngübilimsel eleştiri. Fransa'da son yüz elli yılda bir edebiyat teorisi bulmak istiyorsak, şair ve romancıların yazdıklarına bakmamız gerekir. Flaubert'den Mallarmé'ye ve Valéry'ye kadar yazarlar Alman romantiklerininkine benzer bir işlev üstlendiler; üstelik doktrinin içeriği de, en azından genel hatlarıyla, aynı kaldı. Ancak burada da bu düşüncelerin geldiği kaynak ve ifade edildikleri biçim onların akademik eşiği aşmalarını engelledi; bir çözümleme ve betimleme çabasına dahil olamayıp soyut formüller olarak kaldılar.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra durum önemli ölçüde de-

ğişmeye başladı; burada da biri 1960'ların ilk yıllarına kadar uzanan, diğeri de o yıllardan bugüne kadar gelen iki ayrı eğilimden söz etmek gerekir. Birinci dönemde genelde edebiyat üzerine düşünen yapıtlar verildi –fakat bu yapıtlar yine araştırmacılar değil yazarlar tarafından yazıldı, edebiyat yapıtının sistemli bir biçimde betimlenmesi işi yine arkaplanda kaldı. Örneğin Sartre (1948 tarihli *Qu'est-ce que la littérature?* [Edebiyat Nedir?] adlı yapıtında) biçimsel çözümlemeye yer vermekle birlikte temel olarak sosyolojik diyebileceğimiz bir edebiyat teorisi sundu: Yapıtta en önemli yeri metin ile metnin seslendiği topluluk arasındaki ilişki alıyordu. Maurice Blanchot'nun incelemeleri ise (*L'Espace littéraire* [*Yazınsal Uzam*], 1955; *Le Livre à venir* [Gelecek Kitap], 1959) daha felsefi bir özelliğe sahiptir: Blanchot bütün edebiyatın kaynağı olan o kaçak, ele gelmez bölgeyi, yazarı ilk tümceyi yazmaya götüren metafizik seçimi anlamaya çalışır. Yazarların dehasına rağmen –veya dehası yüzünden– bu iki yapıt (belli bir etki yaratmalarına rağmen) bir okulun kurulmasına yol açmamıştır: Yapıtlarda dile getirilen düşünceler bu *dile getirme biçimine* öyle bağımlıydılar ki bu düşünceler bir akademik çalışmaya dönüşemiyorlardı. Aynı dönemde, modern anlamda edebiyat teorisiyle ilgilenen yani edebi metinlerin kimi özelliklerini betimleyen başka yapıtlar da yayımlandı. Örneğin romanda bakış açısı ve anlatıcı ile karakter arasındaki ilişki üzerine bir çalışma (J. Pouillon, *Temps et roman* [Zaman ve Roman]); keza dramatik evrende karakterlerin üstlendikleri roller, karakterlerin maruz kaldıkları durum tipleri hakkında başka bir çalışma (E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques* [İkiyüzbin Dramatik Durum], 1947) gerçekleştirildi. Fakat bunlar münferit çalışmalar olarak kaldı.

Edebiyat teorisinin bu durumu ancak 1960'larda değişti; bu değişimin en önemli etmeni ise yapısalcı metodolojinin tüm insanbilimleri üzerindeki etkisidir. Dilbilim çerçevesinde oluşturulan ve Lévi-Strauss tarafından etnolojiye uygulanan yapısalcı strateji, yine Lévi-Strauss önderliğinde büyük bir prestij kazandı ve birbirinden son derece farklı bilgi alan-

larını etkiledi. Yapısalcılık teorik söyleme büyük önem verir; edebiyat araştırmalarında da şerhten çok teoriyi önde tutar. İdeolojik temelleri romantik estetiğin oluşturduğu ve romantizm-sonrası yazarların düşünüşlerinde de yer bulan ideolojik temellerle aynı olduğu için, yapısalcılık büyük bir etki yaratabilmiştir. Bu etki edebiyat teorisinin kendi nesnesine verdiği biçimi de belirlemektedir: Bu nesne *edebiyat söylemidir* artık, yani her bir yapıtta işbaşında olan sözel yapıların toplamıdır.

Tarih bizim sandığımızdan daha hassas ve tahminlere açıktır her zaman, çünkü seçtiğimiz bir bakış açısı belli görüngüleri anlamlı bulup başka görüngüleri anlamlı olmadıkları için bir kenara atmamıza neden olur; bu hasssaslık şimdiki zamana yaklaştıkça daha da artar çünkü "zamanın yargısı" bizim işimizi kolaylaştırmaz olur artık. Gelecekle ilgili olarak ise artık tarihle değil duruma göre gelecekten haber vermeyle, kehanetle, spekülasyonla ilgileniriz. Ancak ben burada 1980'i 1973'ten (veya 1967'den) ayıran zamandan yararlanabilirim. Bahsettiğim gelecek aşağıdaki metinle ilişkili bir gelecektir; benim için şimdiki zaman ise bugündür.

Kullanılan sözcüklerle ilgili tartışmaların ve kişisel görüş ayrılıklarının ötesinde, bugünkü edebiyat araştırmalarında dört yönelim görüyorum:

1. Edebiyat söylemi teorisi giderek genel bir söylemler teorisine dahil oluyor. Bu durumun nedenlerini elinizdeki kitapta, özellikle de kitabın son bölümünde bulabilirsiniz; burada ele alınan en önemli nokta edebiyatın özgüllüğünün dilsel (yani evrensel) değil tarihsel ve kültürel olduğudur. *Söylemler*'i nesne alan bu yeni disiplin bugün çeşitli ülkelerde, farklı isimler altında ortaya çıkıyor; dili ve dilbilgisel mekanizmaları betimlemediği için dilbilimden, kendisini yalnızca edebiyat söylemiyle sınırlamadığı için de poetikadan ayrılıyor. Bu yeni disiplin *pragmatika*, *retorik* (elbette *yeni* bir retorik), *metinsel dilbilim*, *trans-dilbilim* vs. gibi isimler taşıyor. Elinizdeki kitabın ilerideki sayfalarında ortaya atılan

pek çok sorun, bu yeni bağlamda, salt edebi göndermelere dayanmaksızın –ve çok bilgi dolu bir yaklaşımla– ele alınıyor. Bu gelişmenin işaretleri bugün giderek çoğalıyor, her tarafta görülüyor: tümcenin ötesinde birimlerle uğraşan dilbilimcilerde; kolektif temsillerle ilgili söylemlerin sözel özellikleriyle uğraşan sosyalbilimcilerde; nihayet, çalışmalarına edebiyat dışı metinleri de alan edebiyat araştırmacılarında. 1957 tarihli *Anatomy of Criticism* (Eleştirinin Anatomisi) başlıklı yapıtında edebiyatın özgüllüğünü inceleyen Northrop Frye'ın bir yanda o yapıtı ile öte yanda giderek sadece edebiyatla değil sözel kültürün tümüyle ilgilenen yakın tarihli çalışmaları arasındaki fark, yukarıda söz ettiğimiz duruma bir örnek oluşturur.

2. Yukarıda düzanlam şerhi (veya filoloji) dediğim alan ikinci bir çalışma yönelimi oluşturuyor (burada kullandığımız bu adlandırmaların adı geçen alanın taraftarlarınca zamandışı bulunduğunu da söyleyelim). Eleştirel çoğulculuk sorunu bana hep iyi tarif edilememiş bir sorun gibi gelir çünkü düzanlam şerhi ile alegorik şerh denilen şeyler arasındaki ayrım yoktur burada; daha yakın zamanda yazan kişilere göndermede bulunacak olursak, ben Bakhtin'e katılarak *kesinlik* ve *derinlik*'i eleştirel okumanın farklı aşamalarına denk düşen şerh idealleri olarak görmeyi yeğlerim. Spinoza'dan, hatta aslında belki de Origenes'ten bu yana söylenegeldiği üzere, düzanlam şerhinin iki kanadı vardır: dilbilimsel ve tarihsel kanatlar. Dilbilimsel çözümleme (geniş anlamda, üslupbilimi, pragmatikayı vs. içererek) gerçek olanı yanlış olandan ayırır: Eleştirel bakış açısı ne olursa olsun, örneğin Henry James'in geç dönemindeki düzyazısında kullandığı tümcelerin öznelerinin çoğu kez soyut isimler olduğunu, bu yazarın geçişsiz fiiller veya olumsuzlamaları çok sık kullandığını belirler; çoğulcu eleştirinin ise bu mesele hakkında söyleyecek bir şeyi yoktur. Aynı şey, durum burada daha karmaşık olsa da, tarihsel çözümleme için de geçerlidir: Belli bir estetik teori ya da ideolojik söylem bir dönemde var olmuş ya da olmamıştır, bunun üçüncü bir olasılığı yoktur; bir

söylem kendi anlamını ancak belirli bir bağlam içinde kazanır ve bu bağlamın daha iyi bilinmesi tartışılmaz olarak söylemin anlaşılmasına katkıda bulunur. İki kanat da kendi işini eksiksiz yaptığı için düzanlam şerhinin başyapıtlarını, örneğin yakın dönemde Joseph Frank'ın Dostoyevski, Ian Watt'ın Conrad üzerine yazdıklarını okurken son derece usta bir pilotun uçağında seyahat ediyormuşuz duygusuna kapılırız.

3. Çoğulculuk sorunu bir zamanlar alegorik şerh denilen (bizim basitçe eleştiri dediğimiz) şeyle uğraşırken de karşımıza çıkar. Ancak düzanlamla alegorik şerhi birbirinden ayırırken, Lanson'ın eleştirmenlere yönelik kaba ve kısagörüşlü küçümsemesine düşme riskiyle karşı karşıya kalırız. Bu ise olabilecek en hatalı duruştur (daha mütevazı bir deyişle, benim doğru olduğunu düşündüğüm şeye en uzak olan duruştur). Her yapıt okuyucusu tarafından yeniden yazılır; okuyucu kendi kültüründen, tarihinden, yani yapıtın dışındaki bir söylemden gelen ve kendisinin doğrudan sorumlu olmadığı yeni bir yorumlama biçimini yapıta uygular; her anlama işi iki söylemin karşılaşması, yani bir diyalogdur. Başkası olmak adına kendi olmaktan vazgeçmeye çalışmak beyhude ve aptalcadır; böyle bir şey başarılsa bile ortaya çıkan sonuç ilgi çekici olmayacaktır (çünkü başlangıçtaki yapıtın saf bir yeniden üretiminden ibaret kalacaktır). Etnoloji bilimi diye bir şeyin varolması bile, anlamaya çalıştığımız şeyden farklı olmanın bize *kazanç sağladığını* kanıtlar. Bu yorumlama (hem anlama hem de aktarma anlamında) önceki metnin yaşaması için gerekli koşuldur; ama şimdiki zamandaki söylem için de aynı şey gereklidir. Sonuç olarak yorumlama doğru ya da yanlış değildir, zengin ya da fakir, açıklayıcı ya da kısır, güdüleyici ya da durağandır.

Roland Barthes (bana ustalardan ve ustalıktan vazgeçmeyi öğreten şu unutulmaz usta) bir metni okuduğunda bize modern duyarlılığımızın orada bulduğu şeyi söyler; bu Racine ve Barthes, Sade ve Barthes, Balzac ve Barthes arasındaki bir karşılaşmadır (tabii burada söz konusu olan bireyler değildir).

4. Ele alacağım son yönelim, tarihsel poetika, daha kesin şöyleyecek olursak edebiyat tarihidir. Tarihin nesnesi ayrı ayrı yapıtlar değil onları aşan şey olabilir: edebiyat söyleminin kategorileri ve bu kategorilerin daha az ya da daha çok istikrarlı bir şekilde bir araya gelmeleri. Biz bunlara geleneksel olarak *türler* diyoruz. Burada söylemler teorisinin evrenselciliği ile şerhin özgülcülüğü arasında bir genellik düzeyi saptıyoruz; tür düşünce tarihine olduğu kadar dilbilimsel biçimlere de bağlı olduğu için biçimsel çözümlemeye başvuruyoruz. Bu yönelim özellikle edebi söylemin incelenmesinde görülüyor: Bir konuşma teorisi oluşturduğumuzda elde bulunan herhangi bir konuşmayı alıyor veya bir konuşma uyduruyoruz; önemli olan şu ki, bunun olanaklı bir konuşma olduğunda fikir birliğine varıyoruz. Ancak tüm edebi "olanaklar" arasından yalnızca bir bölümü gerçekleşir ve bizi ilgilendirenler de yalnızca bunlardır; edebiyat araştırmalarının nesnesi söylemsel bir yeti değil bir yapıtlar toplamıdır, çünkü edebiyat tarih içinde varolagelmiştir ("pragmatik" veya "retorik" bakış açılarına, bunlara zarar vermeksizin, bu görüşün eklenmesi gerekir). Ian Watt örneğindeki gibi romanın kapitalizmin doğuşuyla birlikte ortaya çıkışını ya da romantik krizden sonra Avrupa'daki büyük mitlerin dönüşümünü incelerken; Bakhtin örneğindeki gibi Antikçağ'dan Rönesans'a kadar çeşitli düzyazılardaki farklı zaman ve mekân anlayışlarını ele alırken aslında "tarih" yapmış oluyoruz.

Peki, benim bu temel yönelimler içinde bir yerim var mı? Ben şu günlerde Amerika'nın keşfi ve ele geçirilmesiyle ilgili metinler üzerinde çalışıyorum; bunu yaparken, bir söylemin ne olduğu ve söylemin anlamının nasıl göründüğü hakkındaki belli bir anlayışa başvuruyorum; dolayısıyla, genel söylemler teorisinden yararlanıyorum. Okumamda kesin olmaya çalışıyorum: Biçeme ve söylemsel biçimlere dikkat ediyorum, dönemin ideolojisinin içine girebilmek için dönemle ilgili olabildiğince çok metin okuyorum: Düzanlam şerhi yapıyorum. Ancak projem tarihsel bir proje: Rönesans'tan bu yana *Öteki*'ni yerleştiregeldiğimiz yerin gelişimiyle ilgileniyo-

rum; 16. yüzyıldan kalma metinler, her ne kadar aralarında büyük farklılıklar barındırsalar da, 18. (veya 20.) yüzyılda ortaya çıkandan son derece farklı bir imge sergiliyorlar. Bunun da ötesinde, kendi çağdaşlarıma bugün hepimizi ilgilendiren sorunlar hakkında söz söylemek istiyorum (Kilise Babaları'nın ahlaki ya da mecazi anlam dedikleri şey): hoşgörü ve yabancı düşmanlığı, sömürgecilik ve iletişim, ötekinin asimile edilmesi ve öteki ile özdeşleşme, gizli ya da açık üstünlük duyguları; bu da benim alegorik şerhim. Dolayısıyla benim çalışmam bu dört yönelimin her birinde yer alıyor (Bir koltukta dört karpuz taşıyorum mu demeliydim?). Bu durum da bana istisna değil kural gibi görünüyor; bu dört yönelimi birbirinden ayrı tutmak mantıklı değildir, hatta gereksizdir.

Peki bütün bunların içinde poetika nerede? Onu her zaman adlandırmak ve saptamak istemesek de, poetika bu inceleme yönelimlerinin her birinin içinde görülüyor. Poetika dönüşüm sürecinde, bu ise canlılığının en önemli işareti.

Tzvetan Todorov
Mayıs 1980

Poetikaya Giriş

Bu Basımla İlgili Not

Bu metin 1967'de yazılan ve *Yapısalcılık Nedir?* adlı ortak ciltte aynı başlıkla yayımlanan çalışmadan hayli farklıdır. Bunun iki nedeni var: Bugün poetikanın alanı bundan altı yıl önceki durumundan hayli farklı; ayrıca ben de bu alana artık aynı biçimde yaklaşmıyorum. Ancak tümüyle yeni bir metin de başlangıçtaki projemizin çerçevesi dışında yer alacağı için ilk metnin genel niyetini ve çerçevesini, ayrıca bazı çözümleme ve örnekleri oldukları gibi bıraktım. Ancak, poetikanın halihazırdaki durumundan bahsetmenin gerekli olduğu yerlerde anlatımımı değiştirdim.

T. T.
Mayıs 1973

1

Poetikanın Tanımı

Poetikanın ne olduğunu anlamak için, edebiyat araştırmalarına dair genel bir imgeden yola çıkmak gerekir; kuşkusuz, bir parça basitleştirilmiş bir imge olacaktır bu. Var olan akımları ve okulları betimlemek zorunlu değildir bizim için; çeşitli temel seçimler nezdinde alınmış olan konumları hatırlatmak yeterli olacaktır.

Daha yolun hemen başındayken, iki tutumu birbirinden ayırmak gerekir. İlk tutum, edebi metnin kendisini yeterli bir bilgi nesnesi olarak görür; ikinci tutum ise, her bir metni soyut bir yapının tezahürü olarak kabul eder (Görüldüğü gibi, burada, edebiyata dair olmadıkları için, yazarların yaşamöyküleriyle ilgili araştırmaları; birer "araştırma" olmadıkları için de gazeteci tarzıyla yazılan yazıları bir kenara bırakıyorum). İleride göreceğimiz gibi, bu iki seçim birbirini dışlamaz; hatta, gerekli bir tamamlayıcılık ilişkisi içinde bulundukları bile söylenebilir. Yine de, biri veya diğeri üzerine daha çok vurgu yapılmasına bakarak, bu iki tutumu birbirlerinden açıkça ayırt edebiliriz.

Öncelikle, edebiyat yapıtını nihai ve tek nesne gibi gören yaklaşım hakkında birkaç söz söyleyelim; adı geçen yaklaşımı bundan böyle *yorumlama* olarak adlandıracağız. Kimi zaman *şerh, yorum, metin açıklaması, okuma, çözümleme*, hatta basitçe *eleştiri* olarak da adlandırılan (bu sıralamanın, adı geçen terimlerin birbirinden ayrıştırılmasını hatta birbirine zıt şekillerde kullanılmasını imkânsız kıldığı düşünülmesin)

yorumlamanın amacı, bizim burada ona atfettiğimiz anlam itibariyle, *incelenen metnin anlamını adlandırmaktır*. Bu amaç, tek başına, yorumlamanın idealini de tanımlar: metnin kendisini konuşturmak; başka bir deyişle, nesneye, *öteki*'ne sadakat, dolayısıyla öznenin ortadan silinmesi. Adı geçen amaç, yorumlamanın dramını da belirler: O *tek Anlam*'a hiçbir zaman ulaşamamak; yalnızca, tarihsel ve psikolojik olumsallıklara tâbi *bir* anlama ulaşmak. Bu ideal, bu dram, insanlık tarihiyle birlikte var olan yorumlama tarihi boyunca çeşitli biçimlerde ortaya çıkmıştır.

Nitekim, edebi olsun olmasın, yapıttan bir an bile ayrılmadan, onu kendinden başka hiçbir yere yansıtmadan yapıtı kendi için ve kendinde yorumlamak bir yerde imkânsızdır. Şöyle de diyebiliriz: Bu amaca ulaşmak mümkündür ama o zaman, betimleme çabası yapıtın kendisinin kelimesi kelimesine tekrarından ibaret olur. Betimleme çabası metnin çeşitli biçimsel yönleriyle öyle yakın bir ilişki kurar ki biçim ile yorumlama özdeş hale gelir. Dahası, bir anlamda, her yapıt kendi kendisinin en iyi betimlemesidir.

Bu ideal fakat görünmez betimlemeye en yakın şey, okumanın yalnızca metnin bir tezahürü olması ölçüsünde, metnin okunmasıdır. Ancak okuma süreci de çeşitli sonuçlara yol açar: Bir kitabın iki okuması hiçbir zaman özdeş değildir. Okurken, edilgin bir yazma gerçekleştiririz; metinde bulmak istediklerimizi ekler veya bulmak istemediklerimizi çıkarırız. Ortada bir okuyucu olduğu andan itibaren, okuma içkin bir şey olmaktan çıkar.

Peki bilimden veya sanattan esinlenen, edilgin değil etkin bir yazma edimi olan şu yazı türü, yani eleştiri hakkında ne demeli? Başka bir metne sadık kalarak, başka bir metnin bütünlüğünü koruyarak bir metin nasıl yazılabilir? Başka bir söyleme içkin olan bir söylem nasıl dillendirilebilir? Ortada yalnızca okuma değil yazma da bulunduğu için eleştirmen, aynı şeyi söyleme iddiasında olsa bile, incelenen yapıtın söylemediği bir şey söyler. Yeni bir kitap yazdığı için, bahsettiği kitabı ortadan kaldırır.

Ancak, içkinliğin böylece ihlal edilmesinin de çeşitli dereceleri vardır.

Pozitivizmin insanbilimlerinde gerçekleştirmek istediği hayallerden biri –öznel, kırılgan ve sonuçta keyfi olan– yorumlama ile, kesin ve emin bir faaliyet olan betimleme arasında bir ayrım, hatta zıtlık kurmaktır. 19. yüzyıldan itibaren, bütün "yorumlar"ı bir kenara bırakarak yapıtların saf "betimleme"sinden ibaret olacak bir "bilimsel eleştiri" kurmak için çeşitli projeler oluşturuldu. Bu tür "kesin betimlemeler", sanki kendilerinden önceki eleştiriden hiçbir farkları yokmuşçasına, yayımlandıktan hemen sonra kamuoyu tarafından unutuluveriyorlardı; kamuoyu haklıydı bu konuda. "Betimleme" sözcüğüne mutlaklık ve nesnellik atfedilecekse, yorumlamanın nesneleri olan anlam görüngülerinin böyle bir "betimleme"ye uygun olmadıklarını söylemek gerekir. Aynı şey edebiyat araştırmaları için de geçerlidir: Nesnel bir şekilde "tanımlanabilen" şeyler –sözcüklerin, hecelerin, seslerin sayısı– anlamı ortaya çıkarmamızı sağlamaz; keza, anlamın saptanacağı noktada da, maddi ölçümler fazla bir yarar sağlamaz.

Ancak, "Her şey yorumdur" demek, bütün yorumların eşdeğer oldukları anlamına gelmez. Okuma, metnin mekânı içindeki bir güzergâhtır. Bu güzergâh, harflerin soldan sağa ve yukarıdan aşağıya birbirine eklemlenişiyle (biricik olan *tek* güzergâh budur, bu nedenle metnin tek bir anlamı yoktur) sınırlı değildir. Aksine, bitişik olanları birbirinden ayırır, uzak olanları bir araya getirir, metni çizgisellik olarak değil mekân olarak yeniden kurar. Bütünün ve parçaların aynı anda birlikte var olduklarını kabul eden ve böylece mutlak bir başlangıç olasılığını ortadan kaldıran meşhur "hermenötik çember" de, zaten birden fazla yorum olması gerekliliğine işaret ediyordur. Ancak bütün "çemberler" birbiriyle eşdeğer değildir: Çemberler, metinsel mekânın az ya da çok sayıda noktasından geçmemizi sağlar, bizi metnin az ya da çok sayıda öğesini bir kenara bırakmaya zorlarlar. Herkesin pratikte bildiği gibi, hiçbiri tamamen sadık olmasa da, diğerlerine göre daha sadık olan okumalar vardır. Yorumlama ve betimle-

me (anlamın betimlenmesi) arasındaki fark bu iki edimin doğasından kaynaklanmaz, bir derece farkıdır yalnızca; ancak, böyle de olsa, didaktik bir bakış açısı çerçevesinde bu farkı gözetmek yararlı olacaktır.

Edebi metnin tâbi kılındığı birinci çözümleme türü için *yorumlama* terimini kullanmıştık. Yukarıda sözünü ettiğimiz ikinci yaklaşım ise *bilim*'in genel çerçevesi içine yerleştirilebilir. Burada "ortalama edebiyat meraklısı"nın pek hoşlanmadığı bu sözcüğü kullanmaktaki amacımız, bilimsel etkinliğin ulaştığı kesinlikten (kaçınılmaz olarak göreli bir kesinliktir bu) ziyade çözümlemeyi yapan kişi tarafından seçilen genel perspektife atıf yapmaktır: Amaç artık tekil yapıtın betimlenmesi, anlamının adlandırılması değil bu özel metni üreten genel yasaların ortaya çıkarılmasıdır.

Bu ikinci yaklaşım içinde, ilk bakışta birbirinden çok uzakta yer alır gibi görünen pek çok farklı duruş saptayabiliriz. Nitekim, burada, felsefeden veya düşünce tarihinden yola çıkan, psikolojik veya psikanalitik, sosyolojik veya etnolojik çalışmalara yan yana rastlayabiliriz. Bu çalışmaların her biri edebiyat yapıtının özerk niteliğini reddeder, onu kendi dışında yer alan ve *psykhe*, toplum, hatta "insan aklı" ile ilgili olan yasaların tezahürü olarak kabul ederler. Bu araştırmaların amacı, metni temel önemde olduğu addedilen bir alana aktarmaktır: Bu bir şifre çözme ve tercüme etme çalışmasıdır; edebiyat yapıtı "bir şey"in ifadesidir ve araştırmanın amacı da şiirsel kod üzerinden bu "bir şey"e ulaşmaktır. Ulaşılacak olan bu nesnenin doğasının felsefi, psikolojik veya sosyolojik olmasına bağlı olarak, söz konusu araştırma yukarıda adı geçen söylem tiplerinden (bu "bilimler"den) birinin içinde yer alacaktır (elbette, bu söylem tiplerinin her birinin çeşitli alt kolları vardır). Nesnesinin belirli bir görüngü değil bu görüngünün resmettiği yasa (psikolojik, sosyolojik, vs.) olması ölçüsünde, böyle bir faaliyet bilimle ilintili bir faaliyettir.

Poetika, edebiyat çalışmaları alanında kurulan bu bilim-yorumlama simetrisini bozar.

Poetika, tek tek yapıtları yorumlamaya karşıt olarak, anlamı adlandırmayı değil her bir yapıtın ortaya çıkışını yöneten genel yasaların bilgisine ulaşmayı amaçlar. Ancak, psikoloji, sosyoloji, vs. gibi bilimlerin aksine, bu yasaları edebiyatın kendi içinde arar. Demek ki, poetika, edebiyata dair hem "soyut" hem de "içsel" bir yaklaşımdır.

Poetikanın nesnesi, edebi yapıtın kendisi değildir: Poetikanm sorgulamaya tabi tuttuğu şey, edebiyat söylemi denen o özgül söylemin özellikleridir. Dolayısıyla, her bir yapıt soyut ve genel bir yapının dışavurumu olarak kabul edilir; yapıt, bu yapının mümkün olan gerçekleşimlerinden biridir yalnızca. Bu itibarla, poetika gerçek edebiyatla değil *mümkün* olan edebiyatla uğraşır; başka bir deyişle, edebiyat olgusunun tekilliğini oluşturan soyut bir özellikle, *edebilik* ile ilgilenir. Çalışmanın amacı artık somut yapıtı farklı sözlerle anlatmak, onun geniş bir özetini vermek değildir; bundan böyle amaç edebiyat söyleminin yapısı ve işleyişine dair bir teori sunmaktır. Bu teori edebiyata dair olanakların bir tablosunu oluşturmalıdır; öyle ki, var olan edebi yapıtlar gerçekleştirilmiş olan özgül durumlar gibi görünmelidir. Böylece, psikolojik veya sosyolojik eleştiri örneğindeki gibi, edebiyat yapıtı kendisinden *başka bir şey* üzerine yansıtılmış olacaktır; ancak yapıtın kendisinden farklı olan bu şey heterojen bir yapı değil, edebiyat söyleminin yapısının ta kendisi olacaktır. Özgül metin, edebiyatın özelliklerini betimlemeyi mümkün kılan bir kerte olacaktır yalnızca.

Peki "poetika" terimi bu anlayışı tanımlamaya uygun mudur? Terimin anlamının tarih boyunca değişikliğe uğradığı biliniyor; ancak, ister eski bir geleneğe ister yakın geçmişten bazı örneklere –bu örnekler her ne kadar yalıtılmış olsalar da– dayanalım, poetika terimini rahat rahat kullanabiliriz. Böyle bir etkinliğin gerekliliğini daha o zaman ortaya atan

Valéry de aynı ismi kullanmıştı: "*Poetika* deyimi bu etkinliğe uygun düşermiş gibi geliyor, tabii bu sözcüğü etimolojisi itibariyle anlamak kaydıyla: şiire dair estetik akideler, kurallar toplamı demek olan dar anlamıyla değil, dilin hem töz hem de araç olduğu yapıtların yaratılması ya da kurulmasıyla ilgili olan her şeye verilen ad olarak".[1] Bu metinde de, *Poetika* sözcüğü, manzum olsun olmasın her tür edebiyatla ilgili olarak kullanılacaktır; hatta, neredeyse yalnızca mensur yapıtlar ele alınacaktır.

Burada, adı geçen terimin kullanılmasını haklı göstermek için, *Poetika*'ların en ünlüsünün yani Aristoteles'in yapıtının da bazı edebi söylem tiplerinin özellikleriyle ilgili bir teori olduğunu hatırlatalım. Ayrıca, diğer ülkelerde bu terim bizim verdiğimiz anlamla kullanılmaktadır sık sık; Rus Biçimcileri de bu terimi yeniden dolaşıma çıkarmaya çalışmışlardı. Son olarak, Roman Jakobson'un yazılarında, bu terim edebiyat bilimi anlamında kullanılır.[2]

Şimdi, poetika ile edebi yapıta dair diğer yaklaşımlar –ki bunları yukarıda anmıştık– arasındaki ilişkiye dönelim.

Poetika ve yorumlama arasında, her şeyden önce bir tamamlayıcılık ilişkisi vardır. Poetika üzerine teorik bir düşünüş gerçekleştirirken var olan yapıtlara dair gözlemlerden destek almamak bu düşünüşü kısır, işlemez kılar. Dilciler tarafından iyi bilinen bir durumdur bu; nitekim, Benveniste haklı olarak "dil üzerine düşünme ancak öncelikle gerçek dillerle uğraşması koşuluyla verimli olur" der. Yorumlama poetikayı hem önceler hem de poetikanın ardından gelir: Poetikanın kullandığı kavramlar somut çözümlemenin gerekliliklerı uyarınca oluşturulur; somut çözümleme ise ancak doktrin tarafından geliştirilen araçları kullanarak ilerleyebilir. Bu iki etkinliğin ikisi de birbirine oranla daha öncelikli değildir: aksine, her ikisi de "ikincildir". Ancak, bir eleştiri yapıtının çoğunlukla poetika ve yorum arasında bir gidiş gelişten ibaret olmasına yol açan bu iç içelik, soyut bağlamda

poetika ve yorumlamanın hedeflerini birbirinden ayırt etmemizi önlememelidir.

Poetika ile edebiyat yapıtını nesne olarak alan diğer bilimler arasındaki ilişki ise (en azından ilk bakışta) bir uyumsuzluk ilişkisidir. Tabii, "edebiyat insanları" arasında çok sayıda bulunan eklektik anlayışta kimseleri üzecektir bu durum: Bu kişiler, her aşamada eşit bir hoşgörüyle, dilbilimden esinlenen bir edebiyat çözümlemesini, psikanalizden esinlenen başka bir çözümlemeyi, sosyolojiye dayanan üçüncü bir çözümlemeyi, nihayet düşünceler tarihinden gelen dördüncü bir çözümlemeyi aynı anda kabul edebilirler. Onlara göre, ortak nesneleri –edebiyat– sayesinde bütün bu yaklaşımlar arasında bir birlik söz konusudur. Ama böyle bir iddia bilimsel araştırmanın temel ilkelerine aykırıdır. Bilimin birliği, nesnesinin tek ve biricik olma niteliğinden hareketle oluşmaz: Cisimler tek ve biricik nesneler olsalar da bir "cisimler bilimi" değil; bir fizik, bir kimya, bir geometri vardır. Ayrıca, bir "cisimler bilimi" çerçevesinde bir "kimya çözümlemesi"ne, bir "fizik çözümlemesi"ne, bir "geometri çözümlemesi"ne eşit haklar tanımak kimsenin aklına gelmez. Nesneyi yaratan şeyin yöntem olduğunu, bir bilimin nesnesinin doğada mevcut olmayıp bir oluşturma ediminin sonucunu temsil ettiğini burada bir kez daha tekrarlamaya gerek var mı? Freud edebi yapıtları çözümlemiştir: Ancak bu çözümlemeler "edebiyat bilimi"ne değil psikanalize girer. Diğer insanbilimleri çeşitli çözümlemelerinde malzeme olarak edebiyattan yararlanabilirler; ancak, bu çözümlemeler yerinde olsa da, dağınık ve yaygın bir edebiyat yorumunun değil ilgili bilimin birer parçasıdır. Ayrıca, bir metnin psikolojik veya sosyolojik çözümlemesi psikolojinin veya sosyolojinin bir parçası olarak kabul edilecek düzeyde değilse, bu çözümleme neden otomatik bir biçimde "edebiyat bilimi"nin bir parçası olarak kabul edilsin ki?

Edebiyata dair bilimsel bir düşünüş olabileceği fikri ortaya atılır atılmaz öyle büyük bir kuşkuyla karşılanmıştır ki, poetikanın sorunlarına eğilmeden önce bu düşünceye karşı öne sürülen savların bir bölümünü burada hatırlatmak gerekiyor. Poetika bu savların bilgisine vararak, işaret edilen tehlikelerden daha kolay kaçınabilir belki de.

Adı geçen savların her biri pek çok defa dile getirildi; bu nedenle, çeşitli ifadeler arasından bir seçim yapmak gerekiyor. Örneğin, Henry James'in ünlü makalesi "The Art of Fiction"dan (Kurmaca Sanatı) bir sayfa alıntılayalım:

> Romancının, betimleme ve diyalog, betimleme ve eylem arasındaki garip, sözlüksel ayrımı tümüyle anlamsız, açıklayıcılıktan uzak bulan bir zihniyet sahibi olması kuvvetle muhtemeldir. İnsanlar bu ikisinden sanki aralarında açık bir ayrım varmış, ikisi de sürekli olarak içiçe geçmezmiş, genel bir ifade etme çabasının yakından ilintili parçaları değilmiş gibi bahsederler sık sık. Bir kitabın birbirinden yalıtılmış bloklardan oluştuğunu tahayyül edemiyorum; keza, tartışılmaya layık bir romanda anlatı niyeti taşımayan bir betimlemenin, betimleme niyeti taşımayan bir diyaloğun, eyleme dahil olmayan herhangi bir düşüncenin, veya her sanat yapıtını başarılı kılan genel ve yegâne kaynağa –betimleyici olmaya– dayanmayan bir eylemin olmasını da. Roman, diğer tüm organizmalar gibi, yaşayan ve sürekli bir canlıdır; şu da görülecektir ki, roman ancak her bir parçasının içinde diğer parçalardan bir şey bulunduğu ölçüde yaşamaya devam edecektir. Bitmiş bir yapıtın sık dokusundan hareketle bu dokunun içindeki farklı birimlerin haritasını çıkarmaya çalışacak bir eleştirmen, korkarım ki, tarihte bugüne kadar görülen diğer sınırlar kadar yapay sınırlar koymak durumunda kalacaktır.

Böylece, James "betimleme", "anlatım", "diyalog", vs. gibi kavramlar kullanan eleştirmeni aynı anda iki hataya birden düşmekle itham eder: 1. Bu soyut birimlerin bir yapıtta saf halde var olabileceklerini sanmak; 2. Sanat yapıtını, şu elle tutulamaz, dokunulamaz nesneyi (şu "canlı"yı) parçalara ayıran soyut kavramlar kullanmaya cüret etmek.

Poetikanın benimsediği bakış açısı, bu suçlamaların birincisinin tüm etkisini ortadan kaldırır: Poetika, bu soyut kavramları tekil yapıtın değil edebi söylemin içine yerleştirir; yapıtta az çok "karma" bir dışavurumla karşılaşıldığını, bu kavramların ise ancak söylemde var olabileceklerini öne sürer; poetika bir yapıtın şu ya da bu parçasıyla değil "betimleme", "eylem" veya "anlatım" diye adlandırdığı soyut yapılarla ilgilenir.

İkinci sav ise daha önemli, üstelik çok sık karşılaşılan bir savdır. Bugün sanat yapıtının üzerinde "Dokunmayın" uyarısı vardır hâlâ. Soyut düşünceye yönelik bu reddiyenin etkileyici bir tarafı da vardır. Ama, James'in karşılaştırmasının kendi sınırlarıyla karşı karşıya kalması için, zaten ikircikli olan roman-canlı organizma benzetmesini biraz genişletmesi yeterli olurdu: Vücudumuzun her "parçası" içinde aynı zamanda hem kan, hem kas, hem lenf hem de sinir bulunur: Ama bu durum bizi bu terimleri elimizde bulundurmaktan, kimseden tepki görmeksizin kullanmaktan alıkoymaz. Hastalıkların değil, yalnızca hastaların olduğunu söyleyenler de çıkmıştır; ancak çok şükür ki tıp bu ilke uyarınca hareket etmemiştir. Edebiyat araştırmaları alanında anlamsız konumları savunarak birini öldürmek gibi bir risk yoktur. Dahası, ne Henry James ne de bir başkası betimsel terimleri, dolayısıyla bu terimleri oluşturan bir teoriyi kullanmaktan kaçınabilir; bu teoriyi gözlerden saklamak ya da açıkça tartışmak söz konusudur yalnızca.

Elinizdeki kitabın yapısalcılığa dair bir bütüne ait olması yeni bir soru çıkarıyor ortaya: Yapısalcılık ile poetika arasındaki ilişki nedir? Bu soruya verilecek yanıtın güçlüğü, "yapısalcılık" teriminin çokanlamlılığından kaynaklanmaktadır.

Sözcüğün en geniş anlamıyla, poetika, yalnızca şu ya da bu biçimiyle değil tümüyle yapısaldır; çünkü poetikanın nesnesi empirik olguların (edebiyat yapıtlarının) toplamı değil soyut bir yapıdır (edebiyat). Ama zaten, herhangi bir alana

bilimsel bir bakış açısının getirilmesi her zaman yapısal bir şeydir.

Öte yandan, yapısalcılık derken sınırlı, tarihsel olarak belirlenen –dili bir iletişim sistemine veya toplumsal olguları bir kodun ürünlerine indirgeyen– bir dizi varsayım kastedilirse poetika, burada sunulduğu biçimiyle, hiçbir şekilde yapısalcı değildir. Şu bile söylenebilir ki edebi olgu ve dolayısıyla onunla ilgilenen söylem (poetika), sırf varolmalarıyla bile, "yapısalcılık"ın ilk dönemlerinde oluşturulan bazı araçsal dil kavramlaştırmalarına yönelik bir itirazdırlar.

Böylece, poetika ile dilbilim arasındaki ilişkileri açıklığa kavuşturma noktasına geliriz. Pek çok "poetikacı" için dilbilim, bilimsel etkinliğin genel metodolojisi nezdinde bir aracı işlevi görmüştür; az ya da çok takip edilen bir düşünsel kesinlik, savlandırma yöntemi, yaklaşım ve ilerleme biçimi okulu olmuştur. Tek bir soydan, filolojiden gelen iki disiplin için bundan daha doğal bir şey olamazdı zaten. Ancak bu ilişkinin tümüyle varoluşsal ve olumsal olduğu da düşünülebilir: Farklı koşullarda, aynı metodolojik rolü herhangi bir başka bilimsel disiplin üstlenebilirdi. Öte yandan, bu ilişkinin gereklilik kazandığı bir yer de vardır: Edebiyat, terimin en güçlü anlamıyla söylersek, dilin bir ürünüdür (Mallarmé, "Kitap, harfin mutlak genişlemesi..." demişti). Bu nedenle, poetikacı dile dair her tür bilgiye ilgiyle yaklaşacaktır. Ancak, bu şekilde ifade edildiği zaman, adı geçen ilişki poetika ile dilbilimden ziyade edebiyat ile dil arasında, dolayısıyla poetika ile *bütün* dil bilimleri arasındadır. Öte yandan, nasıl ki poetika edebiyatı nesne alan tek yaklaşım değilse, dilbilim de (en azından şimdiki haliyle) yegâne dil bilimi değildir. Dilbilimin nesnesi belli bir dilsel (sesbilimsel, dilbilgisel, anlambilimsel) yapı tipidir; diğer yapılar ise antropoloji, psikanaliz veya "dil felsefesi" tarafından incelenir. Dolayısıyla, nesnelerinin bir parçasının dil olması ölçüsünde poetika bu bilimlerin her birinden eşit ölçüde destek alabilir. Poetikanın diğer yakın akrabaları ise *söylem* ile ilgilenen diğer disiplinler –sözcüğün en geniş anlamıyla söylemlerin genel bilimi

olarak kabul edilebilecek olan *retorik*'in alanını oluşturan toplam– olacaktır.

Poetika da tam bu noktada *gösterge*'den yola çıkan bütün araştırmaları bünyesinde toplayan genel göstergebilimsel projenin bir parçası olur.

Poetika kaçınılmaz olarak kendi güzergâhını iki aşırı uç arasında, çok tekil ile aşırı genel olan arasında tanımlayacaktır. Poetikanın üzerinde binlerce yıllık bir geleneğin ağırlığı vardır; çeşitli akıl yürütmeler üzerinden her zaman aynı sonuca varmıştır bu gelenek: her tür soyut düşünüşü terk etmek, özgül ve tekil olanın betimlenmesiyle yetinmek. Daha önce söz ettiğimiz iki yöntemin her tür hiyerarşikleştirmenin önüne set çeken gerekli tamamlayıcılığından söz ettik; buna rağmen poetikaya daha fazla vurgu yapıyorsak, bunun nedeni tamamen stratejiktir: Fablin kurallarını betimleyen her bir Lessing'e karşı, bize şu ya da bu fablin anlamını açıklayan ne de çok metin yorumcusu vardır! Edebiyat araştırmaları tarihinin en önemli özelliklerinden biri, yorumlamanın lehine işleyen büyük bir dengesizliktir: Yorumlama ilkesiyle değil, bu dengesizlikle mücadele etmek gerekir.

Son yıllarda yukarıdakinin simetriği olan ancak aksi kutupta yer alan bir aşırı-teorikleştirme tehlikesi belirdi: Bir yandan poetikanın ilkeleriyle dayanışma içinde olan ancak "ara aşamaları atlamak" isteyen bir hareket, artık kendisinden başka hiçbir nesneye sahip olmayan bir söylem çerçevesinde, poetikaya dair giderek daha fazla biçimselleştirilmiş versiyonlar sunuyor. Bu, edebi olguya dair doğrudan bilgimizin ne denli zayıf olduğunu, gözlemlerimizin ne denli eksik ve kaba olduğunu, uğraştığımız olguların ne denli kısmi olduğunu unutmak demektir. Bu durum metodolojiden ziyade teoriyi tercih etmemize yol açıyor; dolayısıyla nesnemiz poetikanınkinden ziyade edebiyatın söylemi olacaktır; bu söylemi biçimselleştirmeden önce onu kavramsallaştırmaya çalışacağız. Yakın zamanda benzer bir durum karşısında şunu di-

le getiren bir Amerikalı sosyologun düşünüşünü takip edeceğiz: "Tutum ve davranışa dair temel önemde bir alan karşısında, kesinlik peşinde koşan bir körlüktense muğlak bir spekülatif yaklaşımı tercih ederim".

Şimdilik, poetika yalnızca bir başlangıçtan ibaret; bu evreye özgü tüm kusurları da taşıyor. Poetikanın edebi olguları parçalara ayırma yöntemi henüz kaba ve etkisiz; şimdilik bazı başlangıç yaklaşımları, abartılı ancak gerekli basitleştirmeler söz konusu. Bundan sonraki sunuşumuz, meşru olarak poetika çerçevesine yerleştirilebilecek araştırmaların ancak bir bölümünü ortaya koyuyor. Umarız yeni bir yöne doğru atılan bu ilk adımların sakarlığı, bu yönün yanlış olduğuna dair bir kanıt olarak alınmaz.

2

Edebi Metnin Çözümlenmesi

I. Giriş. Anlambilimsel Görünüş

Bir kitap okuruz. Bu kitaptan söz etmek isteriz. Hangi tür olguları gözlemleyebiliriz, ne tür sorular çıkar ortaya?

İlk bakışta olguların ve sorunların çeşitliliği öyle büyük görünür ki herhangi bir düzenin varlığından kuşku duyulur. Fakat masummuşuz gibi yapmayalım: Edebiyat üzerine söylem edebiyatla aynı yerden çıkmıştır ve söz konusu olan şey herhangi bir düzen icat etmek değil önümüzde duran çeşitli ihtimallerden birini, mümkün olan en tarafsız şekilde seçmektir.

İlk önce, edebi metinde gözlemlediğimiz sayısız ilişkileri ikiye ayıracağız: eşvaroluşlu öğeler arasındaki *hali hazırdaki* ilişkiler; hazır bulunan ve bulunmayan öğeler arasındaki *gıyabi* ilişkiler. Bu ilişkilerin işlevleri kadar doğaları da farklıdır.

Fazla genel olan tüm bölümlemeler gibi yukarıdaki bölümleme de mutlak bir şey olarak kabul edilemez. Metinde hazır bulunmayan fakat belli bir dönemin okurlarının ortak hafızasında o denli yer etmiş öğeler vardır ki neredeyse bir *hali hazırda* ilişki ile karşı karşıyayızdır. Bu durumun tam aksine, yeterli uzunlukta bir kitabın belli parçaları arasında öyle bir mesafe olabilir ki bu parçalar arasındaki ilişki *gıyabi* bir ilişkiden farklı değildir. Bütün bunlara rağmen bu karşıtlık bize, edebiyat yapıtını oluşturan öğelere dair başlangıç niteliğinde bir gruplandırma yapma imkânı sağlayacak.

Bu karşıtlık bizim okuyuculuk deneyimimiz içinde neye denk düşer? *Gıyabi* ilişkiler birer *anlam* ve simgeleme ilişkisidir. Şu veya bu gösteren, şu veya bu gösterileni "gösterir", şu veya bu olgu başka bir olguyu çağrıştırır, şu veya bu olay bir düşünceyi simgeler, bir başkası belli bir psikolojiyi resmeder. *Hali hazırdaki* ilişkiler ise *biçimlendirme*, inşa etme ilişkileridir. Bu bağlamda bir çağrışım değil bir nedensellik sayesinde olgular birbirine bağlanır, karakterler arasında (simgelemeler değil) antitezler ve derecelenmeler kurulur, sözcükler bir gösteren ilişkisi içinde bir araya gelirler – kısacası, sözcük, eylem ve karakter diğer sözcükleri, eylemleri ve karakterleri ne gösterirler ne de simgelerler; önemli olan, bunların yan yana var olmalarıdır. Bu karşıtlığa çeşitli isimler verilmiştir; dilbilimde dizimsel (*hali hazırda*) ve paradigmatik (*gıyabi*) ilişkilerden veya, daha genel olarak, dile ait *sözdizimsel* ve *anlambilimsel* görünüşlerden söz edilir.

Fakat edebiyat (resmin olabileceğinin veya, bir anlamda, dilin olduğunun aksine) "birincil" değil "ikincil" bir simgesel sistemdir: Hammadde olarak önceden var olan bir sistemi, dili kullanır. Dilbilimsel sistem ile edebi sistem arasındaki bu farklılığa edebiyatın her kertesinde rastlanmaz: Metindeki tümcelerin kendi aralarında doğrudan örgütlenmiş oldukları "lirik" veya bilgece yazılmış yazılarda bu farklılık en düşük düzeydedir; söz edilen eylemler ve karakterlerin onları tanıtan somut tümcelerden görece bağımsız olan bir biçimleniş oluşturdukları kurmaca metinlerinde ise bu farklılık en üst düzeydedir. Ancak, ne kadar zayıf olursa olsun, bu farklılık her zaman vardır. Buradan, kurgusal sistemin sözel temsiline (bunun da başka bir araç, örneğin film tarafından temsil edildiğini düşünebiliriz) bağlı olan üçüncü bir sorunlar dizisi çıkar ortaya. Bu sorunlar, bizi edebi metnin *sözel* boyutunu da dikkate almaya iter.

Böylece, metnin sözel mi, sözdizimsel mi yoksa anlambilimsel yönüyle mi ilgili olduklarına bakılarak, edebi çözümlemenin sorunlarını üç bölümde toplayabiliriz. Farklı isimler taşısa ve ayrıntıları itibarıyla farklı görüş açılarına

göre tanımlansa da, yukarıdaki ayrım bizim çalışma alanımızda uzun süreden beri mevcuttur. Eskilerin güzel söz söyleme sanatı da kendi alanını *elocutio* (sözel), *dispositio* (sözdizimsel) ve *inventio* (anlambilimsel) olmak üzere üçe ayırıyordu; Rus Biçimcileri edebi araştırma alanını üslupbilim, kompozisyon ve tematik diye bölümlüyorlardı; keza, günümüzün dilbilim teorisinde de sesbilim, sözdizim ve anlambilim birbirinden ayrılır. Ancak, bu denk düşmelerin ardında, kimi zaman hayli derin olan farklılıklar bulunur; burada önerdiğimiz terimlerin içerikleri hakkında yargıya varmak, ancak bunların tanımlarını verdikten sonra mümkündür.

Edebi metnin üç görünüşünün her biri eşit düzeyde bilinmemektedir; hatta, poetika tarihininin değişik dönemlerini, uzmanların dikkatinin yapıtın şu ya da bu görünüşü üzerinde daha fazla yoğunlaşmasına bakarak niteleyebiliriz neredeyse.

Sözdizimsel görünüş (Aristoteles'in, tragedya özelinde "uzlaşmanın tarafları" diye tanımladığı şey), Rus Biçimcilerinin 1920'lerdeki dikkatli incelemelerine kadar, en fazla ihmal edilen görünüş olmuştu. O günden beri, bu görünüş araştırmacıların, özellikle de "yapısalcı" yönelim içinde yer alanların ilgisinin merkezine yerleşti.

Edebiyatın sözel görünüşü yakın dönemde çeşitli eleştirel yönelimlerin ilgisini toplamıştır: Üslupbilim çerçevesinde "üslup"; Almanya'da gerçekleştirilen biçimbilimsel araştırmalar çerçevesinde anlatının "kipleri"; İngiltere ve ABD'de Henry James'in izinden gidilerek "görüş açıları" çalışılmıştır.

Burada metnin anlambilimsel görünüşü dediğimiz şeyin durumu ise biraz daha değişiktir. Bir anlamda, bütün *yorumlamalar* bu görünüşü öne çıkarırlar; dolayısıyla, en fazla ele alınan görünüş budur. Fakat bu çaba hiçbir zaman poetikanın perspektifi içinde yer almaz: İlgilenilen şey anlamın doğuşunun genel koşulları değil, şu ya da bu yapıtın anlamıdır. Biz, bu tartışma çerçevesinde, söz ettiğimiz durumu değiştiremeyiz: Değiştirmek için icat etmek, uydurmak gerekir, oysa bizim amacımız yalnızca sunmak ve sistemleştirmektir. Fakat,

elinizdeki kitabın bundan sonraki bölümleri sözdizimsel ve sözel görünüşlerin betimlenmesine ayrıldığından, büyük bir dengesizliği önleyebilmek amacıyla aşağıdaki sayfalarda edebi metne dair anlambilimsel sorunsalı kısaca takdim etmeye çalışacağız.

Edebi anlambilimin şimdilik çıkmazda olmasının nedenlerinden biri, her biri "anlambilim" ile ilgili olsa da aralarında önemli farklılıklar bulunan olguların aynı torbaya sokulmuş olmalarıdır. Dolayısıyla biz her şeyden önce, sorunları çözmek yerine onları belli bir sıra içinde dile getirmeyi amaçlayacağız.

Öncelikle, çağdaş dilbilimin izinden giderek, iki anlambilimsel soru türünü, biçimsel ve tözel soruları birbirinden ayırmak gerekir: *Bir metin nasıl gösterir/anlamlandırır* ve *bir metin ne gösterir/ne anlama gelir*?

Dilbilimsel anlambilimin çalışmalarının merkezinde, bu soruların birincisi yer alır. Ancak dilbilimsel yaklaşımın muztarip olduğu iki sınırlama vardır: Bir yandan yananlamla, dilin oyun amaçlı kullanımıyla, eğretilemeyle ilgili sorunlar bir kenara bırakılarak, en katı anlamıyla "anlamlandırma/gösterme" ile ilgilenilir. Öte yandan, temel dilbilimsel birim olan tümcenin sınırlarının ötesine geçilmez. Oysa biçimsel anlambilimin bu iki yönü, "ikincil" anlamlar ve "söylem"in gösterici/anlamlandırıcı örgütlenmesi, edebiyat çözümlemesi açısından son derece önemlidir; bu iki yön, uzun zamandan beri uzmanların ilgisini çekegelmiştir. Peki biz bugün bu yönler hakkında ne biliyoruz?

"Asıl" ya da "düz" anlamın dışında kalan anlamların incelenmesi geleneksel olarak retoriğin bir parçasıydı; tam olarak, *değişmeceler* alanını oluşturuyordu bu incelemeler. Bugün, asıl anlam ile türemiş anlam arasında, ister tarihsel ister normatif kökenli olsun, herhangi bir karşıtlık kurmuyoruz; ancak, (bir gösterenin bir gösterilene atıfta bulunduğu) *gösterme* süreci ile (bir ilk gösterilenin başka bir gösterileni simgelediği) *simgeleme* sürecini birbirinden ayırıyoruz. Göster-

me eylemi sözdağarcığında (sözcüklerin paradigmaları içinde) gerçekleşir, simgeleme ise söylemde (dizimde). Birincil ve ikincil anlamlar (bunlara, I. A. Richards'dan alıntıyla, "araç" ve "içerik" de denmektedir) arasındaki etkileşim basit bir ikame değil, özel nitelikleri üzerine yeni yeni çalışmaya başladığımız bir özgül ilişki oluşturur.[3] İki anlam arasındaki ilişkilerin soyut çeşitliliğini görece daha iyi biliyoruz: Klasik retorikte bu ilişkilere kapsamlama, eğretileme, düzdeğişmece, karşıtlama, abartma, yeğinseme deniliyordu; modern retorik ise bu ilişkileri içerme, dışlama, kesişim gibi mantıksal terimlerle karşıladı.[4]

Tümceden daha geniş parçaların simgesel özellikleri içinse, buradaki simgeselliğin metin içi olup olmadığını bilmek gerekir. Metin içi simgesellik durumunda, metnin bir parçası başka bir parçasına işaret ediyordur: bir karaktere, eylemleriyle veya betimsel ayrıntılarla "karakter kazandırılır", soyut bir düşünce yapıttaki düğümün bütünü tarafından "resmedilir" (*Anna Karenina*'nın ilk tümcesi, bir anlamda, romanın geri kalanını yoğunlaştırılmış bir şekilde içinde barındırır). İkinci durumda –yani simgeselliğin metin içi olmadığı durumlarda– bilinen anlamda bir metin çözümlemesi, yani edebi metin ile eleştirel metin arasındaki geçiş söz konusudur (genelde, bir bütün olarak yorumlama edimi de buna indirgenmektedir); metin çözümlemesi, bu örnekte, onun nasıl işleyeceğini belirleyen çeşitli *yorumsamalar* veya soyut kurallar tarafından sınırlandırılacaktır. Bu yorumsamaların en gelişmişi, Batı'da, İncil okuması çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Yorumsama, kendi işleyiş kurallarının betimlenmesiyle ilgilenmez her zaman; bu tümce-ötesi aşamada, aynı değişmece kategorilerine, anlamların karşılıklı etkileşimiyle ilgili aynı sorunlara rastlamak mümkündür (alegori bir edebi tür olmadan önce bir beti [figure] çeşidiydi); ancak, halihazırda, söylemlerin simgesel yapısıyla ilgili tüm bilgilerimiz eksiktir.[5]

İkinci büyük soru, ki bu soru tözel anlambilimi de tanımlar aslında, şudur: Gösterilen şey nedir? Burada da, genelde bir arada ele alınan sorunları birbirinden ayırmak önemlidir.

Öncelikle, edebi metnin dünyayı (yani göndergesini) nereye kadar *betimlediği* sorulabilir; başka bir deyişle, edebi metnin hakikati mesele edilebilir. Edebi metnin bir gerçekliğe göndermede bulunduğunu ve bu gerçekliğin onun göndergesini oluşturduğunu söylemek, aslında bir *hakikat* ilişkisi kurmaktır; bu ise kişinin kendine edebi metni hakikat sınavına tabi tutma, metnin hakiki ya da sahte olduğunu söyleme iktidarını tanıması demektir. Ancak bu noktada, hakikat ilişkisinden kaynaklanan sorunların uzmanı olan mantıkçılar ile ilk roman teorisyenleri arasında garip bir yaklaşma ve zıtlaşma vardır. İlk roman teorisyenleri, tarih bilimiyle romanı karşı karşıya getirerek tarih her zaman için hakiki olsa bile romanın sahte olabileceğini söylerlerdi. Örneğin, Pierre-Daniel Huet *Traité de l'origine des romans* (Romanların Kaynağı Üzerine Bir İnceleme) adlı yapıtında "romanların hem bütün hem de ayrıntılar itibarıyla tamamen sahte olabileceklerini" yazmıştı. Bu noktadan sonra, romanların yalanlara, sahte sözcüklere benzediğini söylemek hayli kolaydır; yine Huet romanın kökenlerini yalan söyleme açısından son derece yetenekli bir ırk oldukları söylenen Araplar'a dayandırır...

Modern mantık (en azından Frege'den bu yana) bir biçimde bu yargıyı reddetmiştir: Roman, bilimlerden farklı olarak, yanlış olan veya olabilen bir söz değildir; bu söz, hakikatle sınanamaz; roman ne hakikidir ne de sahte, bu soruyu sormanın bir anlamı da yoktur: Romanın "kurmaca" oluşunu belirleyen şey tam da budur.

Öyleyse, mantıksal açıdan konuşursak, edebi metnin tek bir tümcesinin bile hakiki veya sahte olup olmadığı söylenemez. Bu durum, yapıtın betimsel bir güce sahip olmasına engel değildir: Romanlar, değişen ölçülere göre, "hayat"ı tam da akıp gittiği biçimiyle çağrıştırırlar. Dolayısıyla, bir toplu-

mu incelerken çeşitli belgelerin yanı sıra edebi metinlerden de yararlanılabilir. Fakat hakikat ile edebi metin arasında katı bir ilişki olmadığı gerçeğinden hareketle, ihtiyatlı davranmak da gerekir: Metin toplumsal hayatı "yansıttığı" kadar, bu hayatın tamamen karşıtı da olabilir. Toplumu incelerken edebi metinlerden de yararlanmak gibi bir perspektif tümüyle meşrudur, ancak bizi poetikanın dışında kalan bir alana taşır: Edebiyatı herhangi bir belge türüyle aynı kefeye koymak, edebiyatı edebiyat yapan şeyin ne olduğunu dikkate almamak demektir.

Edebiyat ile edebiyat dışı olgular arasındaki ilişki sorunu, "gerçekçilik" adı altında, başka bir sorunla karıştırılmıştır: tekil metnin kendisi dışındaki bir metinsel norma uyması sorunu. Bu uyumluluk bir gerçekçilik *yanılsaması* yaratır ve böyle bir metni *gerçeğe uygun* diye adlandırmaya iter bizleri.

Geçmişten bugüne kalan tartışmalar incelendiğinde, bir yapıtı gerçeğe uygun bulurken iki büyük norm tipine başvurulduğu görülür. Bunların birincisine, *tür kuralları* denir: Bir yapıtın gerçeğe uygun bulunması için, bu kurallara uyması gerekir. Belli dönemlerde, bir komedinin gerçeğe uygun bulunmasının koşulu, son perdede karakterlerin birbirleriyle yakın akraba olduklarının farkına varmaları olmuştur. Duygusal bir romanın gerçeğe uygun bulunması için olayların sonunda erkek ve kadın kahramanların evlenmeleri, erdemin ödüllendirilmesi ve kötülüğün cezalandırılması gerekir. Bu anlamda ele alındığında, gerçeğe uygun olmak yapıtın edebiyat söylemiyle, daha doğrusu edebiyat söyleminin alt bölümleriyle –ki bunlar bir araya gelerek bir tür oluştururlar– kurduğu ilişkiye işaret eder.

Ancak başka türden bir gerçeğe uygun olma da vardır; bu, daha da sık olarak, gerçeklikle kurulan bir ilişki zannedilmiştir. Ancak, Aristoteles gerçeğe uygunluğun, söylem ve göndergesi arasında (hakikat ilişkisi) değil, söylem ile okuyucuların hakiki olduğuna inandıkları şey arasında kurulan bir ilişki olduğunu daha o zaman söylemişti. Demek ki, buradaki ilişki yapıt ile dağınık bir söylem arasında kurulmakta-

dır; bu söylem bir bölümüyle bir toplumun her bireyine aittir, ancak hiçbir birey bu söylemin kendi mülkiyetinde olduğunu ileri süremez; başka bir deyişle, söylem *kamuoyu*'na aittir. Bu ise "gerçeklik" değil, yapıttan bağımsız bir üçüncül söylemdir. Kamuoyu, her bir tür için geçerli olan bir tür kuralı gibi işler.

İlk bakışta, bu iki gerçeğe uygunluk türü arasında indirgenemez bir karşıtlık olduğu düşünülür. Ancak tarihsel bir açıdan baktığımızda başka bir şey çıkar karşımıza: birbirini izleyen türsel kuralların çeşitliliği. Kamuoyu, sadece tek bir türdür, ama diğer bütün türleri kendisine tâbi kılma iddiasında bulunur; türler ise, bunun tersine, içlerinde bir farklılık ve aynı anda varolma olgusu barındırırlar.

Bu perspektif içinde, klasisizm ile 19. yüzyıl doğalcılığının doktrinlerini karşılaştırmak yararlı olabilir. Klasik poetika, tür kurallarına uymanın hakikatle eşdeğer olduğunu savunmaksızın, tür kurallarına göndermede bulunur. Chapelain, "şair, hakikatin bir bölümünün sanatının kurallarıyla uyumsuz olmasına izin vermek yerine, onu [hakikati] kökünden değiştirmelidir" diye yazar. Öte yandan, klasisizmin teorisyenleri çeşitli türlerin ve gerçeğe uygunluğun çeşitli biçimlerinin varlığını kabul ederler. Şairin elindeki tüm araçlar gerçeğe uygunluğun sağlanmasına katkıda bulunabilirler, ancak her biri bunu farklı türler içinde gerçekleştirebilir. Horatius, *Ars Poetica*'da *iambos* ölçüsünün satire, "farklı uzunlukta dizelerle yazılan *distik* ölçünün" yakınmaya ve teşekküre uygun düştüğünü yazıyordu. Kamuoyu ise, farklı türler özelinde farklı haklara sahiptir: Şiir, Huet'nin deyişiyle "her ne kadar gerçeğe uygun olsa da", romana oranla gerçeğe daha uzaktır. Başka bir deyişle, bazı türlerin kuralları kamuoyuyla örtüşür; fakat kamuoyu mutlak haklara sahip değildir.

Doğalcılık doktrini zıt kutupta yer alır. Doğalcılar, tür kurallarına göndermede bulunduklarını kabullenmezler; yazdıkları şeylerin gerçeğe uygun değil, *gerçek* olması gerekmektedir. Bu durum, doğalcıların kabul ettikleri tek kuralın kamuoyunun kuralı olduğunu ortaya koyar. Bu ilkenin doğ-

rudan sonucu olarak, bütün türler tek bir türe indirgenir; bir türün kuralları gerçeğe uygun olmaya karşıtsa, bu tür ortadan kaldırılır: Doğalcılık doktrininde, şiire yer yoktur. Örneğin, Rus gerçekçi Saltıkov-Şçedrin, şiirden bahsederken şunları söyler: "Zaten bir cambaz ipi üstünde yürüyen birinin, üstüne üstlük her üç adımda bir durup çömelmesini anlayamıyorum". Bu karşılaştırmadan hareketle doğalcılığın, en azından teorik olarak, söylemlerin çeşitliliğini reddettiği sonucuna varılabilir; oysa, metnin bilinmesi için gerekli olan koşullardan biri, bu çeşitliliğin tanınması ve bunun ardından gerçek bir tipolojinin oluşturulmasıdır.[6]

Nihayet, üçüncü bir alan daha vardır: genel bir edebi tematiğin varolduğu yolundaki varsayım da bu alana aittir. Hayli uzun zamandır, edebiyatın temalarını açık ve düzensiz bir dizi değil yapılaşmış bir toplam olarak sunmanın mümkün olup olmadığı sorusuyla uğraşıldı. Şimdiye kadar, bu yoldaki çabaların çoğu başlangıç noktası olarak edebiyata dışsal olan örgütlenmelerden yola çıktı: doğanın döngüleri, insan ruhunun yapısı, vs.; bu varsayımı dilin ve edebiyatın içinde inşa etmenin daha fazla tercih edilir olup olmadığı sorusu sorulabilir burada. Üstelik, böyle bir genel tematiğin varlığı henüz kanıtlanmamıştır da.[7]

II. Sözün Bağlamları

Günümüzde dilin edebiyat içindeki önemini araştıran bir eleştirmen, "edebiyat yapıtı sözcüklerden yapılmıştır" diyebilirdi rahatlıkla. Ama edebiyat yapıtı, başka herhangi bir dilbilimsel sözce gibi, sözcüklerden değil tümcelerden yapılmıştır ve bu tümcelerin her biri sözün farklı *bağlam*'larına aittir ("üslup" sözcüğünün bazı kullanımları da "bağlam"dır). Bizim öncelikli görevimiz bu bağlamları betimlemek olacak, çünkü işe başlarken yazarın yararlandığı dilbilimsel olanakların neler olduğunu görmek, sözün henüz bir yapıta katılmadan önce ne gibi özelliklere sahip olduğunu bilmek gerekir.

Edebiyat öncesi malzemenin dilsel özelliklerini ele alan bu giriş çalışması, bizatihi edebiyat söyleminin ne olduğunun bilinebilmesi açısından gereklidir. Edebiyat söyleminin kendisiyle daha sonra ilgileneceğiz; zaten edebiyat söylemi ile dilsel özellikler arasında aşılmaz bir sınır da yoktur.

Burada, "biçemler" üzerine yapılmış çok sayıda çalışmayı birkaç sözcükle özetlemeye çalışmayacağız; yalnızca, varlıkları veya yoklukları aracılığıyla bir dilsel bağlam yaratan birkaç kategoriyle uğraşacağız. Şunu hemen söylemek gerekir ki, mutlak varlık ve yokluk değil, niceliksel ağırlık söz konusudur hep (ki bu niceliksel ağırlığın nasıl ölçüleceğini de pek iyi bilmiyoruz: örneğin, bir üslubu "eğretilemeli" diye nitelemek için bir sayfada kaç eğretileme olması gerekir?): Burada varlık ve yokluk hakiki birer karşıtlık değil, dereceli ve sürekli niteliklerdir.

1. Kolayca tespit edilebilen ve bir bağlamı nitelemeyi sağlayan bir kategori, gündelik söyleyişle dile getirirsek, bu bağlamın "somut" veya "soyut" doğasıdır. Bu sürekliliğin bir ucunda, özneleri itibarıyla tekil, maddi ve süreksiz bir varlığa işaret eden tümceler bulunur; öteki uçta ise, her tür mekânsal ve zamansal göndermeden bağımsız olarak bir "hakikat" ifade eden "genel" düşünceler durur. Bu iki uç arasında, dile getirilen nesnenin az ya da çok soyut olmasına göre değişen sayısız geçiş durumu bulunur. Okuyucu, içgüdüsel olarak, söylemin bu niteliğine her zaman bir tepki verir ancak onu farklı şekillerde değerlendirir: Örneğin, gerçekçi roman maddi ayrıntıları sunmakta uzmanlaşmıştır (*Madame Bovary*'deki Léon'un tırnaklarını veya Anna Karenina'nın kolunu hatırlamayan yoktur); romantik roman ise "çözümleme"yi, lirik kanatlanışları, soyut düşünceleri her şeyin üstünde tutar (gerçekçi ve romantik tarzların her çeşit karışımı da mümkündür).

2. Birincisi kadar iyi bilinen ama daha sorunlu olan ikinci bir kategori de retorik betilerin (*gıyabında* ilişkilerle sınırlı

olan değişmecelerden farklı olarak *hali hazırdaki* ilişkiler) varlığı tarafından belirlenir: Bu, söylemin *betilik* derecesidir. Fakat beti nedir? Çok sayıda teori bütün betilerin ortak paydasını bulmaya çalışmış olsalar da, bunu yaparken bazı betileri önerilen tanım aracılığıyla açıklayabilmek için başka betileri alanlarının dışında bırakmaya mecbur kalmışlardır. Aslında, bu tanımın beti ile kendisi dışındaki bir şey arasında kurulan ilişkide değil, betinin kendi varoluşu içinde aranması gerekirdi: Beti olarak tanımlanmaya izin veren her şey bir betidir. Beti sözcüklerin belli bir şekilde dizilmesinden, adlandırabileceğimiz ve betimleyebileceğimiz bir dizilimden başka bir şey değildir. Eğer iki sözcük arasında özdeşlik ilişkisi varsa, burada bir beti vardır: *yineleme*. Bir karşıtlık ilişkisi söz konusuysa, yine bir beti vardır: *antitez*. Sözcüklerden biri diğerine oranla daha büyük veya küçük bir nicelik belirtiyorsa, orada da bir betiden söz edilecektir: *derecelenme*. Fakat iki sözcük arasındaki ilişki bu terimlerin hiçbiriyle adlandırılamıyorsa, bunlardan farklıysa, yeni bir retorikçi bizlere bu görünmez ilişkiyi nasıl tanımlayacağımızı öğretene kadar, söz konusu söylemin betili olmadığını söyleyeceğiz.

Aynı an ve yerde var olan iki (veya ikiden fazla) sözcük arasındaki ilişki bir beti haline gelebilir; ama bu olasılık ancak söylemin alıcısı betiyi algıladığı an gerçekleşecektir (çünkü beti *söylem olduğu bilinen, söylem olarak algılanan bir söylem*'dir). Bu algılama ya zihnimizde duran bazı şemalara başvurarak (yineleme, simetri ve karşıtlık üzerine kurulmuş betilerin sıklığının nedeni budur), ya da bazı sözel ilişkilerin ortaya çıkarılması konusunda özel bir çaba gösterilmesi yoluyla gerçekleşecektir: Jakobson önceden bilinmeyen çok sayıda "dilbilgisel beti"yi bu sayede saptamıştır; bunu yaparken şu ya da bu şiirin dilsel dokusunu kapsamlı bir çözümlemeden geçirmiştir.

Betinin karşıtı olan saydamlık –dilin görünmezliği– yalnızca bir sınır olarak varolur (bu sınıra en fazla yaklaştığımız durum, tamamen faydacı, işlevsel bir söylemdir); bu sınırı düşünmek yararlı olsa da, onu saf haliyle tespit etmeye çalış-

mamak gerekir. Sözcükleri düşüncesel bir cismin basit kılıfları olarak kabul ettik diyelim: Peirce bu kılıftan tamamen sıyrılmanın hiçbir zaman mümkün olmadığını, ancak onu daha saydam olan bir başkasıyla değiştirebileceğimizi belirtmiştir. Dil tamamen ortadan kalkamaz, saf bir gösterme aracısı haline gelemez.

Betiler teorisi, kadim retoriğin en önemli parçalarından biriydi. Çağdaş dilbilimin etkisiyle, geçmişten bize kalan bu zengin ama düzensiz toplama daha tutarlı bir temel kazandırmak için pek çok uğraş verildi. En popüler beti teorilerinden biri (ki bu teori Quintilianus'a kadar uzanır) betiyi dilbilimsel kuralların herhangi birinin çiğnenmesi olarak kabul etti (sapma teorisi). Örneğin, Jean Cohen *Structure du langage poétique* [Şiirsel Dilin Yapısı] adlı kitabında bu çizgiyi takip etti.[8]

Böyle bir tanım, bazı betileri daha kesin biçimde betimlemeyi sağlar; ancak, bu tanımı alanın bütününe yaymaya çalışırsak, önemli engellerle karşılaşırız.

3. Dilin içindeki farklı "bağlamları" saptamaya yarayan başka bir kategori, daha önceki bir söyleme yapılmış bir göndermenin bulunması veya bulunmamasıdır. Kendisi de ancak bir sınır olarak düşünülebilecek olan bu söylem önceki "konuşma biçimlerini" çağrıştırmıyorsa *tekdeğerli*, bu konuşma biçimlerini açık veya örtük bir biçimde çağrıştırıyorsa *çokdeğerli* olarak adlandırılabilir.

Klasik edebiyat tarihi, bu ikinci yazı türüne kuşkuyla yaklaşmıştır. Bu çerçevede izin verilen tek edebi biçim, daha önceki bir söylemin özelliklerini kasıtlı olarak gülünçleştiren ve alçaltan bir biçimdi: parodi. Eğer çokdeğerli söylem içinde belli bir eleştirellik yoksa, edebiyat tarihçisi burada bir "intihal"in söz konusu olduğunu söyleyebilmektedir. Yanlıştır bu, çünkü öykünülen metnin, öykünmeden hareketle kurulan metnin yerini alabileceği sanısını yaratmaktadır. Bu iki metin arasındaki ilişkinin eşdeğerlilik ilişkisi olmadığı, pek çok çeşitlilik içerdiği; en önemlisi de, metinler arasındaki

ilişkinin hiçbir zaman ortadan silinmemesi gerektiği unutuluyordur. Çokdeğerli bir söylemde yer alan sözcükler bizi iki doğrultuya gönderirler; bu söylemi şu veya bu doğrultudan mahrum bırakmak, onu anlamamak demektir.

Bilinen bir örneği ele alalım: *Tristram Shandy*'de (VIII, 20) yer alan, daha sonra *Jacques le Fataliste*'de (Jacques ve Efendisi) tekrar işlenen yaralı diz öyküsü. Burada bir intihal değil, bir diyalog olduğu ortadadır. Bir metinden diğerine pek çok ayrıntı değiştirilmiştir; öyle ki, Sterne'in metnine hayli yakın olsa da, Diderot'nun yazdıkları ancak iki metin arasındaki ayrılığı hesaba katmak kaydıyla anlaşılabilir. Diderot'da Jacques'a "bir şişe şarap" sunulur, o da "aceleyle bir-iki kadeh" içer; Trim'e de "bir parça şeker üstünde birkaç damla [kalbi kuvvetlendiren ilaç]" sunulduğunu düşünürsek, Jacques'ın yaptığı şey anlam kazanır. Metinler arasındaki bu çakışma, o dönemin okuyucusu (ve Diderot'nun kendisi) için son derece açıktı; bu metni, onun çifte anlamını hesaba katmadan anlayamayız: Burada gösterilen, hem Sterne'in metni hem de kadının davranışıdır.

Dilin bu özelliğinin taşıdığı önem, Rus Biçimcileriyle birlikte anlaşılmaya başlandı. Şklovski o dönemde şöyle yazıyordu: "Sanat yapıtı diğer sanatsal yapıtlar ile ilişkisi içinde, onlar özelindeki çağrışımlarla birlikte algılanır... Yalnızca parodi ve pastiş değil, bütün sanat yapıtları herhangi bir modele koşut olarak veya bir modelle karşıtlık içinde yaratılırlar".[9] Ancak metinlerarası çokdeğerliliğe dair bir teoriyi ilk kez oluşturan kişi Bakhtin'dir. Şöyle yazar Bakhtin: "Bir önceki edebi üsluba tepki duyma diyebileceğimiz şeyin bir parçası her yeni üslupta mevcuttur; bu tepki hem içsel bir polemiği, hem de başkasının üslubuna yönelik gizli bir 'karşı-üsluplaştırmayı' içerir; bu tepkiye açık bir parodi eşlik eder çoğunlukla ... Düzyazı kullanan sanatçı başkasına ait sözcükler dolu bir dünyada devinir, kendi yolunu arar bu sözcüklerin arasında ... Dil kullanan her topluluğun mensupları, başkalarının değerlendirmeleri ve yönelimlerinden bağımsız, yansız 'dilbilimsel' sözcükler değil başka seslerle dolu söz-

cükler bulurlar önlerinde. Bunları başkalarını sesi aracılığıyla, başkalarının sesiyle dolmuş bir şekilde edinirler. Kendi bağlamından gelen her bir sözcük aslında bir başkasının yorumuyla belirlenmiş farklı bir bağlamdan kaynaklanır. Düşünceleri, çoktan işgal edilmiş sözcüklerle karşılaşır yalnızca". Daha yakın bir tarihte, konuya benzer bir açıdan yaklaşan Harold Bloom, edebiyat tarihinin psikanalizine girişirken, sözü (kalemi) alan her bir yazarın hissettiği "etki kaygısı"ndan söz eder: Yazar bir başkasının çoktan var olan bir kitabına karşı ya da o kitap için yazar (Karşı olmaktan onun için yazmaya uzanan yolda da sonsuz bir ayırtı çeşitliliği bulunur); yazarın söyleminin içinde başkalarının sesleri vardır ve bu söylem bir anda "çokdeğerli" hale geliverir.[10]

Var olan metin belirli bir başka metne değil de isimsiz bir söylemsel özellikler bütününe göndermede bulunuyorsa, karşımızda çokdeğerliliğin farklı bir biçimi var demektir. Milman Parry, öncü nitelikteki yapıtında bu varsayımı geleneksel sözlü şiir (Homeros'un destanları kadar Yugoslav ozanların türküleri) özelinde ortaya atmıştı: Bu örneklerde isimler ve isimsiler hep sıfatlarla tamlanmıştır ama bunun nedeni ismin anlamını kesinleştirmek değildir, çünkü sıfat ve isim birbirine geleneksel olarak bağlıdır; eğretileme metnin anlambilimsel dokusunu yoğunlaştırdığı için değil, şiirsel süslemeler dağarcığına dahil olduğu için oradadır; ama aynı zamanda, metin eğretilemeye yer vererek edebiyata veya onun altbölümlerinden birine ait olduğunu belirtmiş olmaktadır. Ancak Parry bu özelliğin yalnızca sözlü edebiyata özgü olduğunu sanıyordu; buna göre, ozanlar doğaçlama yapma, dolayısıyla bir hazır deyişler dağarcığından alıntı yapma durumunda oldukları için böyle bir şey ortaya çıkıyordu. O zamandan bu yana, bu varsayımı yazılı edebiyata doğru genişletmek mümkün olmuştur; bu genişleme, "çağrıştırılan" şeyin doğasına belli bir kısıtlama getirmektedir. Yeni metin bir bütün olarak "edebiyat"a ait olan bir dizi öğeyle değil, daha özgül bütünlere yapılan göndermelerle kurulur: belli bir biçem, belli bir tikel gelenek, sözcükler veya şiirsel yöntem-

lerin belli bir kullanımı. Parry'nin formülleşmiş şiir dili hakkındaki varsayımını yukarıdaki gibi bir dönüşüme uğratan kişi Michael Riffaterre'dir. Bu dönüştürme sonucunda, klişeye dair genelleştirilmiş bir teoriye varırız; klişe tematik veya anlatısal olabileceği gibi üslupsal da olabilir ve bir metnin anlamının oluşturulmasında belirleyici bir rol oynar. Modern üslupbilimin kurucusu olan Charles Bally, bu tür olguları *ortam yoluyla çağrıştırma etkileri* olarak tanımlıyordu ancak bunları konuşma dili içinde betimlemişti. Örneğin, *tabanca*' ya karşıt olarak *makina* ya da *alet* sözcüğü bizlere bir ortamı, *o* ortamı veya onu betimleyen metinleri çağrıştırır. Yukarıda verdiğimiz örnekler, çokdeğerli söylemin farklı çeşitleri içinden yalnızca birkaçıdır.

4. Sözel bağlamların çeşitliliğini nitelemek için ele alacağımız en son özellik, Benveniste'in izinden giderek dilin "öznelliği" diyebileceğimiz şeydir (bu öznellik genelde dilin "nesnelliği" ile karşı karşıya getirilir). Her ifade kendi sözcelenmesinin, kendisini üreten zamansal ve kişisel edimin izlerini taşır; fakat bu izlerin yoğunluğu az ya da çok olabilir. Bir örnek verecek olursak, Fransızca'da basit geçmiş* söyleme son derece düşük bir öznellik verir: Bilebildiğimiz tek şey betimlenen edimin betimleme ediminden önce gerçekleşmiş olduğudur (burada "öznellik" tarafından bırakılan zayıf iz budur).

Bu "izler"in aldıkları dilbilimsel biçimlerin sayısı hayli fazladır ve bu biçimler çeşitli çalışmalarda betimlenmeye çalışılmıştır.[11] Burada iki önemli dizi saptanabilir: birincisi, konuşmacıların kimlikleri ve söz ediminin mekânsal-zamansal koordinatlarıyla ilgili bilgiler –ki bunlar genelde özel *biçimbirimler* (zamirler ya da fiil çekim ekleri) aracılığıyla aktarılır–; ikinci olarak da konuşan veya dinleyen kişinin söylem veya söylemin nesnesi nezdindeki tavrı hakkında bilgiler (söylem nesnesi burada bir *anlambirimcik*, yani diğer söz-

* Fransızca'da yalnızca yazılı dilde kullanılan bir kip. (ç.n.)

cüklerin anlamlarının bir görünüşüdür). Sözceleme süreci tam da bu sayede bütün sözel önermelere nüfuz eder: Her tümce, onu dillendiren kişinin niteliklerine dair bir bilgi taşır. "Bu kitap güzeldir" diyen kişi, bunu diyerek bir değer yargısında bulunmuş olur ve böylece sözce ile onun göndergesi arasına girmiş olur; fakat "Bu ağaç büyüktür" diyen bir kişi, daha örtük olmakla beraber aynı türden bir yargıda bulunur ve bize, örneğin, ülkesinin bitki örtüsü hakkında bilgi vermiş olur. Her tümcede, değişen derecelerde sıralanan bir değerlendirme bulunur; bu durum da "değerlendirmeci" bir söylem ile sözün diğer bağlamlarını karşı karşıya getirebilmemizi sağlar.

Bu öznel bağlam içinde, daha katı şekilde belirlenmiş özellikler taşıyan birkaç sınıf tespit edilmiştir. Bunların en iyi bilineni, *duygulanımsal* (veya *dışavurumsal*) *söylem*'dir; bu bağlama dair klasik nitelikteki çalışma, Charles Bally tarafından gerçekleştirilmiştir. O günden bu yana, adı geçen söylemin sessel, yazısal, dilbilgisel ve sözcüksel özellikler aracılığıyla ortaya konulduğu biçimleri saptayan çok sayıda çalışma yapılmıştır.[12]

Başka bir öznellik türü de, sözdağarcığının hayli yalıtılmış bir alanı üzerinden gerçekleşir: Bu, *kipleştiren söylem*'dir. Kiplere bağlı fiil ekleri ve zarflar (-ebil/abil, -meli/-malı; belki, kesinlikle) bu söyleme göndermede bulunur. Bir kez daha, sözceleme ve onun üzerinden de bütün bir edim ortaya konulmuş olur.

Bütün bu bağlamların somut metinlerde birbirlerine nüfuz etmeleri hakkında daha fazla şey söylemeyeceğiz. Çağımız edebiyatı yeni ve özellikle karmaşık durumlar sunmaktadır bize. Örneğin, *Ulysses*'ten bir alıntı yapalım:

"Yürüyordu, yürürken de yüzündeki gülümsemesi siliniyordu, koyu renkli bir bulut güneşi yavaş yavaş kapatıyor, Trinity College'ın zaten kasvetli olan duvarını karartıyordu. Tramvaylar karşılaşıyor, gidip geliyor, çanlarını çalıyorlardı. Yararsız sözcükler. İşler de aynı şekilde, günden güne akıp

gidiyor: gelip giden polis devriyeleri; gelip giden tramvaylar. Aptalca şeylerle vakit geçiren şu iki sersem. Eşek cennetine yollanan Dignam".

Bu sözcenin ilk tümcesi nesnel bir söyleme aitmiş gibi durur; ama "kasvetli" diye düşünen Bloom'un kendisi midir, yoksa anlatıcı mı bunun böyle olduğunu söylemektedir? Sonraki tümceler, "yararsız sözcükler" deyişinden sonraki bölüm, belli bir kopuşa yol açmaksızın sözceleme sürecini (söz dizimini) belirgin kılar: Düşünen Bloom'dur ve düşüncesi bir "iç monolog" üzerinden sunulur; iç monolog duygulanımsal veya değerlendirmesel söylemlerin pek çok niteliğini, isim tümcelerini, eksiltili deyişleri, şimdiki zamanı, tümcedeki sözcüklerin sıralarının değiştirilmesini bir araya getiren bir biçimdir.

Sözün bağlamlarını sıraladığımız bu bölümün her şeyi kapsadığı söylenemez: Yapılan sıralamanın amacı, bir kurgusal yapıtta ortaya konulduğu biçimiyle, bu bağlamların çeşitliliği hakkında bir resim sunmaktır. Keza, bu sıralama tutarlı ve mantıklı bir sistem de sunmaz: Böyle bir sonuca ulaşabilmek için, dilbilim tarafından sağlanan bilgilere dayanan çok sayıda araştırma yapılması gerekir. Fakat, herhangi bir okuma söylemin edebiyata sunduğu bu kaynakları gözardı ederse titiz bir çalışma olmaz. Özellikle günümüz edebiyatı, sürekli olarak bu kaynakları göz önünde bulundurmaya zorlamaktadır bizi: Edebiyat, bu kaynakların metindeki dağılımıyla yapıtın düğümünün oluşturduğu başka bir yapının çakışmasını sağlayarak düğümü güçlendirmekle yetinmiyordur; metnin bütüncül ve ilksel örgütlenmesini asıl sağlayan şey de söylemsel kaynakların bu dağılımıdır; metnin diğer düzeyleri, bu dağılıma ayak uyduracaklardır.

III. Sözel Görünüş: Kip, Zaman

Sistemli bir biçimde var olarak bir "bağlam" yaratan söylemlerin dilbilimsel özelliklerini gözden geçirdikten sonra, şimdi edebiyatın "sözel görünüş"ünün temelini oluşturan şeyi ele alalım: Bu, biraz önce değindiğimiz sorunsala yakın durmakla beraber ondan ayrıdır.

Kurmaca yapıt bir dizi tümcenin imgesel bir evrene geçişini sağlar (bu geçiş her an her yerde bulunduğu için önemi ve tekilliği kolayca fark edilmez). *Madame Bovary*'nin son sayfasını kapattığımızda, kaderleri hakkında az çok bilgi sahibi olduğumuz belli sayıda karakterle ilişkideyizdir; oysa, ellerimizde tuttuğumuz şey çizgisel bir söylemdi yalnızca. Buradaki dönüşümün gözlerden saklanmasına uzun süre hizmet etmiş olan temsil yanılsamasına kapılmamak gerekir: *Önce* belli bir gerçekliğin varlığı ve *sonra* onun metin tarafından temsili söz konusu değildir. Verili olan şey, edebi metnin kendisidir; edebi metinden hareketle, bir *inşa* çalışmasıyla –bu çalışma okuyucunun zihninde gerçekleşir ama kesinlikle bireysel değildir çünkü farklı okuyucuların zihinlerindeki inşalar birbirini andırır– "hayatın içinde" tanıdığımız kimselere benzeyen karakterlerin yaşadıkları o evrene ulaşırız.

Söylemin kurmacaya bu dönüşümü, söylemin içerdiği bir bilgiler toplamı sayesinde gerçekleşebilir: Bu bilgiler toplamı kaçınılmaz olarak eksiktir (bu, Ingarden'in bahsettiği, edebi metnin "şematizmi"dir) çünkü "şeyler"in isimleri onları hiçbir zaman tümel olarak tarif etmez; ve bu mutlaklık yokluğu nedeniyle, aynı şeyi çağrıştırmanın bin tane "yolu" vardır. Bilgiler çeşitli parametrelere göre değiştirilecek ve niteleneceklerdir. Bu parametreleri birbirinden ayırmak, edebi kurgunun "sözel görünüşü" sorununu dile getirmemizi sağlayacaktır.[13]

Bu incelemede, söylemden kurmacaya geçmemizi sağlayan bilgileri niteleyen üç farklı özelliği birbirinden ayıraca-

ğız. *Kip* kategorisi metinde belirtilen olayların buradalık dereceleriyle ilişkilidir. *Zaman* kategorisi iki zamansal çizgi arasındaki ilişkiyle ilgilidir: kurmaca söyleminki (bu çizgi harflerin sayfada, sayfaların ise bir ciltte birbiri ardından sıralanmasıyla ortaya çıkar) ile çok daha karmaşık olan kurmaca evrenin zamansal çizgisi. Son olarak, *görüş* kategorisi gelir (bugün sık kullanılan bu terime, istenmeyen bazı yananlamlar taşımasına rağmen başvuruyorum): nesnenin gözlemlendiği bakış açısı ve bu gözlemin niteliği (doğru veya yanlış, parçalı veya tam). Bu üç kategoriye, onlarla aynı düzlemde yer almayan fakat olgular içinde onlarla ayrılmaz şekilde bağlı duran bir dördüncüyü de ekleyeceğiz: Bir önceki bölümde biçembilimsel düzlemde incelediğimiz bu kategori, sözceleme sürecinin (yani bir bütün olarak söz ediminin) sözcenin içinde bulunmasıdır; bu son kategoriyi kurgu açısından inceleyeceğiz ve ondan *ses* diye bahsedeceğiz.

Kip kategorisi, bizi bu kitapta daha önce incelemiş olduğumuz sözel bağlamların hayli yakınına getirir; fakat burada bakış açısı farklıdır. Kurmaca metin kaçınılmaz olarak şu soruna göre konumlanmak durumundadır: Sözcüklerin yardımıyla bir bölümü sözcüklerden ve bir bölümü sözel olmayan etkinliklerden (veya tözlerden, veya özelliklerden) oluşmuş bir evrene gönderme yapılır; bunun sonucu olarak, okuduğumuz söylem ile başka bir söylem veya söylemsel olmayan başka bir malzeme arasındaki ilişki aynı olmaz.

Bu ayrım, klasik poetikada (ilk olarak Platon'da) *mimesis* (sözlerden oluşan anlatı) ile *diegesis* ("söz-olmayan"lardan oluşan anlatı) olarak sunulmuştu. Açıkça söyleyecek olursak, biz (marjinal bir durum olan taklitsel uyum dışında) herhangi bir mimesisten söz etmek durumunda değiliz: Bilindiği gibi, sözcükler "güdülenmemiştir". Platon'un mimesis adını verdiği ilk durumda, sırf kendileri için dillendirildiği veya kurulduğu düşünülen sözcüklerin mevcut bir metne *eklenmesi*; ikinci durumda ise sözel olmayan olguların sözler tarafından *belirtilmesi* (ki her zaman ve kaçınılmaz olarak "keyfi" bir

durumdur bu) söz konusudur.

Demek ki, sözel olmayan olayları anlatmanın kipsel çeşitleri yoktur (sadece, dönemin teamüllerine göre az ya da çok başarılı bir şekilde "gerçekçilik" yanılsaması yaratan tarihsel çeşitlemeler vardır): Şeylerin isimleri kendilerinde yazılı değildir hiçbir zaman. Öte yandan, sözlerle kurulan anlatının pek çok türü vardır çünkü sözler metne az ya da çok kesin bir biçimde "eklenebilir".

Gérard Genette üç eklenme derecesinin birbirinden ayırt edilmesini önermişti: 1. *Dolaysız* üslup: Söylem burada hiçbir değişim geçirmez; bazı durumlarda "taşınmış söylem"den bahsedilir. 2. *Dolaylı* üslup (veya "*aktarılmış* söylem"): Burada telaffuz edilen söylemin "içeriği" saklı tutulur ama bunu yaparken içerik dilbilgisel olarak anlatıcının anlatısıyla bütünleştirilir. Üstelik yapılan değişiklikler sadece dilbilgisel de değildir çoğunlukla: Kısaltmalara gidilir, duygusal yargılar atılır, vs. Dolaysız ile dolaylı üsluplar arasında yer alan bir başka çeşitleme de, Fransızca'da "serbest dolaylı üslup" denilen şeydir: Burada dolaylı üslubun dilbilgisel biçimleri kullanılır ancak "orijinal" söylemin anlambilimsel nüansları, özellikle de sözcelemenin öznesiyle ilgili bütün belirtiler saklı tutulur; aktarılan tümceyi taşıyan ve niteleyen bildirme fiili yoktur. 3. Anlatı karakterinin sözlerinin dönüşümünün en son derecesi, "*anlatılan* söylem" diyebileceğimiz şeydir: Burada yalnızca söz ediminin içeriği kaydedilir ve bu edime dair hiçbir öğe korunmaz. "Anneme Albertine ile evlenme kararında olduğumu bildirdim" tümcesini düşünelim; bu tümce sözel bir eylemin gerçekleştiğini ve bu eylemin kapsamının ne olduğunu belirtir; ancak "gerçekte" (yani kurgusal olarak) söylenmiş olan sözcükleri hiçbir şekilde bilmeyiz.

Demek ki, bir söylemin kipi, o söylemin kendi göndergesini ne denli kesin olarak çağrıştırdığıyla ilişkilidir: Dolaysız üslup söz konusuyken bu kesinlik en üst düzeyde, sözel olmayan olgularla kurulan bir anlatıda ise en alt düzeydedir. Diğer durumlarda kesinlik en üst ile en alt düzeyler arasında yer alır.

Söylemden kurmacaya geçmemizi sağlayan bilgilerin başka bir bileşeni de *zaman*'dır. "Zaman sorunu" diye bir şey vardır çünkü iki farklı zamansallık birbiriyle ilişki içindedir: temsil edilen evrenin zamansallığı ile bu evreni temsil eden söylemin zamansallığı. Olayların düzeni ile sözlerin düzeni arasında böyle bir farklılık olduğu açıktır; ancak bu farklılık edebiyat kuramına ancak Rus Biçimcileri ile birlikte girmiştir. Rus Biçimcileri *fabl*'ın (olayların düzeni) karşısına *konu*'yu (söylemin düzeni) koyarken bu farklılıktan önemli bir gösterge olarak yararlanmışlardır. Daha yakınlarda, Almanya'da ortaya çıkan bir edebiyat araştırmaları eğilimi, kendi öğretisinin temeline bu *Erzählzeit/erzählte Zeit* [anlatı zamanı/anlatılmış zaman] ayrımını yerleştirmiştir.[14]

Bu zamansallık görüngüleri yakın zamanlarda çeşitli araştırmalar çerçevesinde dikkatli bir şekilde ele alınmış olduklarından,[15] biz burada bu konu üzerinde daha fazla durmayacağız; bu çerçevede ortaya çıkan temel sorunları belirtmekle yetineceğiz.

1. Gözlemlenmesi en kolay olan ilişki, *düzen*'dir: Anlatan zamanın (söylemin) düzeni, hiçbir zaman anlatılan zamanın düzenine tümüyle koşut değildir; "önce" ve "sonra" arasında kaçınılmaz olarak bazı yer değiştirmeler vardır. Bu yer değiştirmeler, iki zamansalllığın farklı doğalara sahip olmasından kaynaklanır: Söylemin zamansallığı tekboyutlu, kurmacanın zamansallığı ise çokboyutludur. Düzenler arasında bir koşutluk olmaması, *zamandışılıklar*'a yol açar. Bu zamandışılıkların da iki türü vardır: *geriye bakış*, yani geriye dönüş ile *ileriye bakış* yani ileride olacak olanları haber verme. Daha sonra gerçekleşecek olan bir olay önceden haber verildiğinde bir ileriye bakış vardır: Rus Biçimcilerinin en fazla verdikleri örnek Tolstoy'un *İvan İlyiç'in Ölümü* adlı yapıtıdır; burada yapıtın sonu başlıkta verilmiştir. Daha sık rastlanılan geriye bakış ise, *önceden* olanı *sonradan* haber verir: Klasik anlatıda, yeni bir karakterin anlatıya sokulmasının ar-

dından bu karakterin geçmişine, en azından atalarına dair bilgi verilir. Bu iki yöntem birbiriyle iç içe girerek, teorik olarak sonsuza değin uzanabilir (öne atma içinde geri atma içinde öne atma. Genette, Proust'un şu tümcesini örnek verir: "Sonradan öğrendik ki, o yaz neredeyse her gün kuşkonmaz yememizin nedeni, kuşkonmazları ayıklamakla görevli aşçı yamağı kadıncağızın onların kokusu nedeniyle şiddetli astım krizleri geçirdiğinden [bir süre önce] işi bırakmak mecburiyetinde kalmasıymış"). Bunun dışında, zamandışılığın *erim*'i (kurgunun iki anı arasındaki uzaklık) ile *genlik*'i (asıl anlatının dışında kalan anlatı tarafından kapsanan süre) arasında da bir ayrım yapabiliriz. Zamandışılığın anlatı ile kesişip kesişmediğine bakarak onu *içsel* veya *dışsal* olarak adlandırabiliriz. Örneğin, aynı anda gerçekleşen iki olaya dair bir anlatı, erimi sıfır olan "içsel" bir zamandışılıktır.

2. *Süre* açısından bakıldığında, temsil edilen eylemin süreceği varsayılan zaman ile, bu eyleme göndermede bulunan söylemi okumak için ihtiyaç duyulan zamanı birbiriyle karşılaştırabiliriz. Tabii okumak için ihtiyaç duyulan zaman genelde saatle ölçülemez, dolayısıyla göreli değerler söz konusudur. Yine de, şöyle bir ayrıştırmaya gidebiliriz: a. Söylemin zamanına denk düşen hiçbir kurmaca zamanı olmadığında zamanın askıya alınması yani bir *durak* söz konusudur: Örneğin betimlemeler, genel düşünceler bu duruma girer. b. Birinci durumun karşıtı, söylemsel zamanın hiçbir parçasının kurmaca içinde geçen zamana denk düşmemesidir: Burada bütün bir dönemin bir kenara atılması yani bir *eksilti* vardır. c. Üçüncü temel durumu, yani iki zaman arasında mutlak ve kusursuz bir çakışma durumunu, daha önceden biliyoruz. Böyle bir çakışma ancak doğrudan biçemde, yani kurgusal gerçekliğin söylemin içine girmesi halinde gerçekleşebilir. Böylece, ortaya bir *sahne* çıkmış olur. d. Son olarak, iki ara durum belirleyebiliriz: söylemin zamanının kurgunun zamanına göre "daha uzun" veya "daha kısa" olduğu durumlar. Bu ara durumların ilki bizi daha önce de rastladığımız iki farklı

olanağa götürür: betimleme veya zamandışılık (Örneğin, Leopold Bloom'un hayatının yirmidört saatini düşünelim; bu süreyi yalnızca yirmidört saatte okuyup bitirmemiz zordur. Zamanı "şişiren" ise zamansızlıklar ve zamandışılıklardır). İkinci ara durum çokça bilinen bir haldir: koskoca yılları tek bir tümcede toplayan *özetleme*.

3. Söylemin zamanı ile kurgunun zamanı arasındaki ilişkiyle ilgili son temel özellik de *sıklık*'tır. Burada kuramsal açıdan üç olanak vardır: tek bir söylemin tek bir olaydan söz ettiği *tekli* anlatı; pek çok söylemin tek ve aynı olaydan söz ettikleri *yinelenen* anlatı; tek bir söylemin pek çok (benzer) olaydan söz ettiği *yineleyen* anlatı. Tekli anlatıyı uzun uzadıya açıklamaya gerek yok. Yinelenen anlatı ise çeşitli süreçlerden kaynaklanabilir: aynı öykünün aynı karakter tarafından saplantılı bir biçimde sürekli olarak anlatılması; pek çok karakterin aynı olayla ilgili tamamlayıcı anlatıları (bu ise farklı bakışların oluşturduğu bir bütünlük izlenimi yaratacaktır); bir veya birden fazla karakterin, bizleri gerçeklikten veya belirli bir olayın öneminden kuşkulanmaya iten, çelişkili anlatıları. 18. yüzyıl İngiliz romancılarının (Richardson, Smolett) özellikle de mektup-romanlarında bu yöntemden yararlandıklarını biliyoruz. *Tehlikeli İlişkiler*'de Laclos bu yöntemden yararlanarak bazı karakterlerin (Cécile, Danceny, Mme. de Tourvel) safdilliğini, bazılarının da (Valmont, Mme. de Merteuil) kurnazlığını ortaya koyar. Elbette, bu yöntemler "sözel görünüş"ün başka öğelerinin de işin içine dahil olmalarına neden olurlar. Biz burada son derece gerekli olan zamansal "çarpıtma"dan söz etmekle yetinelim; böyle bir çarpıtma vardır çünkü birbiri ardından gelen söylemler dizisine denk düşen bir olaylar dizisi yoktur artık.

Son olarak, tek bir söylem (bir tümce) ile tekrarlanan olayları belirten yineleyen anlatı, klasik edebiyatta bildik bir yöntem olmakla beraber sınırlı bir işleve sahiptir: Yazar, asıl anlatısını oluşturan tek tek olaylara geçmeden önce, başlan-

gıçtaki durağan bir durumu bitmemiş geçmiş zaman kipinde (yineleyen bir işleve sahip) fiillerle yazıya döker. Genette'in de göstermiş olduğu gibi, yineleyen anlatıya egemen bir yer veren ilk yazar Proust'tur; öyle ki, aslında yalnızca bir kez meydana geldikleri bilinen olaylar bile yineleyen anlatı çerçevesinde verilir (Proust bir "sözde-yineleyen" yaratır. Örneğin, belli bir değişim geçirmeden aktarılması mümkün olmayan bazı konuşmalar bile Proust tarafından şöyle ifadelerle aktarılır: "Swann ona ne demek istediğini soracak olursa, o da Swann'a bir parça küçümsemeyle cevap verirdi"). Bu yöntemin yarattığı genel etkinin, olaysal zamanı bir şekilde askıya almak olduğu söylenebilir.

IV. Sözel Görünüş: Görüş Açısı, Ses

Söylem ile kurmaca arasındaki geçişi nitelendirmemizi sağlayan üçüncü büyük kategori *görüş açısı*'dır. Kurmaca evrenini oluşturan olaylar bize "kendilikleri içinde" değil belli bir görüş içinden, belli bir bakış açısından sunulurlar. Görsellikle ilgili bütün bu sözcükler eğretiseldir, daha doğrusu kapsamlayıcıdır: "Görüş açısı" burada algılamanın tümü anlamındadır; kullanışlı bir eğretilemedir bu, çünkü "gerçek" görmenin çeşitli niteliklerinin her birinin de kurmaca görüngüsü içinde çeşitli eşdeğerleri vardır.

20. yüzyıl başından önce, görüş açısı sorunu pek dikkate alınmamıştı. Belki de bu nedenle, yüzyıl başından itibaren, görüş açısının edebiyat sanatının gizinin ta kendisini teşkil ettiği düşünülmeye başlandı. Percy Lubbock'un bu sorunla ilgilenen ilk sistemli araştırma olan yapıtının adı da anlamlı bir şekilde *The Art of Fiction*'dır [Kurmaca Ustalığı]. Görüş açılarının büyük bir öneme sahip olduğu doğrudur. Edebiyatta saf olgular ve olaylarla değil, belli bir şekilde sunulan olaylarla karşılaşırız. Aynı olguya dair iki farklı görüş aslında iki farklı olgu demektir. Bir nesnenin tüm görünüşleri, bize o nesneyle ilgili olarak sunulan görüş açısı tarafından be-

lirlenir. Bunun önemi görsel sanatlarda her zaman için teslim edilmiştir, edebiyat kuramı da resim kuramından çok şey öğrenebilir. Bir örnek verecek olursak, Bizans ikonalarında çeşitli görüş açılarının varlığına ve bu görüş açılarının resmin yapısı itibarıyla taşıdığı öneme her zaman dikkat çekilmiştir. Tek bir ikonada, temsil edilen karakterin üstlendiği role göre çeşitli bakış açıları kullanılmıştır: İkonadaki sahne uyarınca, asıl figür ikonadaki muhatabına dönmüş olması gerektiği halde yüzünü izleyiciye dönmüş olarak resmedilmiştir.

Belirtmek gerekir ki, edebi görüş açıları, okuyucunun yapıtın dışındaki etmenlere bağlı olan ve her an değişebilen gerçek algısıyla ilgili değildirler; görüş açıları, yapıtın içinde özgül bir biçimde sunulan bir algıyla ilgilidirler. Burada da, resim tarihinden son derece açıklayıcı örnekler alınabilir. Örneğin, en sık rastlanan görüş açısı olan cepheden bakıldığında anlaşılamayan *biçimdışı* tabloları, şifreli resimleri hatırlayalım; bu resimler özel bir görüş açısından (genelde tabloya paralel bir noktadan) bakıldığında bildik nesneleri gösterirler. Yapıta içkin olan görüş açısı ile en sık rastlanan görüş açısı arasındaki bu ayrılma, hem yapıtın içindeki görüşün gerçekliğini vurgular hem de çeşitli görüş açılarının yapıtın anlaşılmasında oynadıkları rolün önemini ortaya koyar.

Edebiyatta görüş açılarının önemiyle ilgili pek çok kuram vardır; hatta, denebilir ki, 20. yüzyılda poetika tarafından araştırılan en önemli yapıt özelliği bu olmuştur. Lubbock'un daha önce söz ettiğimiz yapıtının yanı sıra, burada geçerken şu yapıtları da anmak gerekir: Jean Pouillon, *Temps et roman* [Zaman ve Roman]; Wayne Booth, *Rhetoric of Fiction* [Kurmacanın Retoriği]; B. Uspenski, *Poètika kompozicii* [Kurgunun Poetikası]; Gérard Genette, "Discours du récit" [Anlatının Söylemi]. Bu araştırmalar sorunumuzun çeşitli yönlerini aydınlatmışlardır ve bu konudaki daha ayrıntılı bir tartışma için adı geçen yapıtlardan yararlanılabilir. Biz ise, bu yapıtların pek çoğunun aksine, görüş açısının çeşitli biçimlerinin betimlenmesine değil, bu çeşitli biçimleri birbirinden ayırmaya yarayan kategorilerin incelenmesine girişece-

ğiz. Bugüne değin üzerinde çalışılan her görüş açısı örneği, burada sırayla inceleyecek olduğumuz çeşitli farklı nitelikleri bir araya getirir.

1. İnceleyeceğimiz ilk kategori, temsil edilen olaylar hakkındaki *öznel* veya *nesnel* bilgidir (Daha iyi terimler bulana kadar bu terimleri kullanacağız). Bir algı bize hem algılanan kişi hem de algılayan kişi hakkında bilgi verir. Nesnel bilgi algılanan kişiye dair bilgidir, öznel bilgi ise algılayan kişiye. Bu olguyu bütün bir anlatıyı "birinci tekil şahıs"ta sunma olanağıyla karıştırmamak gerekir: Anlatı ister birinci tekil ister üçüncü tekil şahısta anlatılsın, bize yukarıdaki iki bilgiyi de verebilir. Henry James hem algılanan hem de algılayan karakterleri "yansıtıcılar" diye niteliyordu: Diğer karakterler her şeyden önce bir bilince yansıyan imgelerse eğer, yansıtıcı da bu bilincin ta kendisidir. Bir örnek verecek olursak, *Kayıp Zamanın İzinde*'de, Marcel'e dair bilgilerimizin büyük kısmını onun edimlerinden değil diğerlerinin edimlerini algılama ve yargılama biçiminden alırız.

2. Sözünü ettiğimiz ilk kategori, okuyucunun gerçekleştirdiği inşanın *doğrultu*'su ile ilgilidir (bir algıdan hareketle, onun öznesine veya nesnesine döneriz). Bu kategoriden kesinlikle ayrıştırılması gereken bir ikinci kategori ise edinilen bilginin niteliğiyle değil niceliğiyle, başka bir deyişle okuyucunun *bilgisinin* düzeyiyle ilgilidir. Görsel eğretilemeler kullanmayı sürdürecek olursak, bu ikinci kategori içinde iki ayrı anlayış saptayabiliriz: görüş *alanı* ile görüş *derinliği* veya görüşün nüfuz etme derecesi.

"Alan" söz konusu olduğunda ortaya çıkan iki karşıt kutup çoğu kez *içsel* ve *dışsal* görüş ya da "içeriden" ve "dışarıdan" bakış olarak adlandırılır. Tümüyle "dışsal" olan, algılanabilen edimleri hiçbir yorumda bulunmaksızın, kahramanın düşüncelerine hiç girmeksizin yansıtan görüşe hiçbir zaman saf halde rastlanmaz: Böyle bir görüş, anlaşılmazlık derecesine kadar gidebilir.

Bu tekniğe gizemi güçlendirmek için kullanıldığı Dashi-

el Hammett polisiyelerinde bu denli çok rastlanması bir tesadüf değildir. Demek ki sorun bir içsel-dışsal karşıtlığından çok "içsel"in çeşitli ve farklı derecelerde varolmasıdır. Tümüyle içsel olan bir görüş açısı ise bize bir karakterin tüm düşüncelerini sunacaktır. Örneğin, *Tehlikeli İlişkiler*'de Valmont ve Merteuil diğer karakterleri "içeriden" görürlerken, küçük Volanges yalnızca çevresindekilerin davranışlarını betimler veya bu davranışlarla ilgili yanlış yorumlarda bulunur. Buradaki farklılık, *Ses ve Öfke*'de Quentin ve Benjy'nin görüş açıları arasındaki farklılık kadar büyüktür.

Görüşün "alanı" (veya açısı) ile "derinliği" arasındaki farklılığı da böylece ortaya koymuş oluyoruz: Fiziksel veya psikolojik "yüzey" ile yetinmeyip "derine inmek", karakterlerin bilinçdışı niyetlerine nüfuz etmek, zihinlerini (kendilerinin yapamayacakları şekilde) parçalara ayırıp incelemek isteyebiliriz.

Burada "doğrultu" ve "bilgi" kategorilerini açıklayan bir örnek verelim: "Bu arada Mme. Dambreuse'e bakıyor, biraz geniş ağzına ve açık burun deliklerine rağmen onu çekici buluyordu. Fakat kendine has bir güzellikti bu. Saçının bukleleri sanki tutkulu bir baygınlık içindeydi, pek çok şey barındırıyor gibi görünen akik rengi alnı ise bir efendinin alnını andırıyordu" (*L'Éducation sentimentale* [*Gönül ki Yetişmekte*]).

Burada Mme. Dambreuse hakkında nesnel bir bilgiye, Frédéric hakkında ise onun algılama ve yorumlama biçiminden edindiğimiz öznel bir bilgiye sahip oluyoruz. Mme. Dambreuse görece dar bir açıdan algılanıyor: Kendisinin yalnızca fiziksel özelliklerine yer veriliyor. Frédéric bazı yorumlarda bulunuyor; ancak bu yorumların ne denli temkinli olduklarına dikkat edelim: Baygınlık sözcüğünden önce bir "sanki" kullanılıyor, alın barındırır "gibi görünüyor" ve "andırıyor" ("Andırmak" fiili "olmak" fiiline değil "anlamına gelmek" fiiline eşdeğerdir). Demek ki Flaubert "yansıtıcı"sının varsayımlarından hiçbirini doğrulamıyor.

3. Burada görüş açısının alttürleriyle ilgili olan ama düzanlamıyla "görme yetisi"nin kendisiyle ilgili olmayan iki kategori daha sunmamız gerekiyor: Bunlar, bir yandan teklik ile çokluk, diğer yandan değişmezlik ile değişkenlik arasındaki karşıtlıklardır. Daha önce sunduğumuz bütün kategoriler, bu yeni parametreler çerçevesinde işletilebilirler: *Tek bir* karakter "içeriden" görülebilir (bu da "içe yoğunlaşma"ya götürür); *bütün* karakterler "içeriden" görülebilir (bu ise "her şeyi bilen bir anlatıcı"nın anlatısını yaratır). İkinci yöntem Boccaccio tarafından uygulanmıştır: *Decameron*'da anlatıcı bütün karakterlerin niyetlerinden eşit derecede haberdardır. Birinci yöntem ise daha yakın zamanlarda yazılan romanlarda görülür; bu ilke Henry James tarafından katı bir biçimde uygulanmıştır. Aynı şekilde, içsel bir görüş açısı bir karaktere bütün anlatıda veya anlatının yalnızca bir bölümünde uygulanabilir (John Cowper Powys *Maiden Castle*'da bunu yapmıştır); ayrıca, görüş açısındaki bu değişiklikler sistemli veya sistemsiz olabilir. Örneğin, James tek bir romanında çeşitli karakterleri "içeriden" görürken, bu karakterlerin birinden diğerine geçiş katı ve belirli bir çerçeve izler, hatta bu çerçeve bazen romanın temel yapısını oluşturan şeydir. Ancak James'in bu uygulaması bu durumun en yaygın yöntem olduğu –keza en istenir yöntem olduğu– anlamına gelmez.

Uspenski'nin izinden giderek şunu da söyleyelim ki bakış açısındaki değişiklik –özellikle dışsal bir görüş açısından içsel bir görüş açısına geçiş– tabloda çerçevenin işlevine benzer bir işlev üstlenir: Yapıt ile çevresi ("yapıt-olmayan") arasındaki geçisi sağlar.[16]

4. Kurmaca evren hakkındaki bilgilerimiz nesnel veya öznel, daha az veya daha çok geniş (içsel ve dışsal) olabilir; ancak bu bilgileri nitelendirmekte kullanacağımız bir başka boyut daha vardır: Bu bilgiler *burada-olmayan* ve *burada-olan* diye sınıflandırılabilir; *burada-olan* bilgiler ise *doğru* veya *yanlış* olarak değerlendirilebilir. Buraya kadarki tartışmada bu bilgiler her zaman doğruymuş gibi hareket ettik; an-

cak, bir bilgiyle değil bir yanılsamayla karşı karşıya kalmamız için Frédéric'in Mme. Dambreuse'ün buklelerinin şeklini yanlış algılaması ve bizim de kendisine körü körüne inanmamız yeterdi. Bu eksik görüş açısı her zaman bir karakterin *hata*'sından kaynaklanmaz: İsteyerek yapılan bir *gizleme* de söz konusu olabilir.

Bir yanılsamaya inanmak için, ne kadar yanlış olsa da elimizde bir bilgi olması gerekir. En uç durum, yani bütüncül bir bilgi yokluğu da eşit ölçüde mümkündür: Bu durumda artık yanılsama değil *bilisizlik* içindeyizdir. Aynı zamanda şunu da unutmayalım ki dilin doğası itibarıyla hiçbir betimleme tam değildir; dolayısıyla, anlatının belirli bir noktasında bizden bir şeyin gizlenmiş olduğu konusunda sonraki sayfalarda bilgi verildiği sürece (akla ilk gelen örnek –tabii binlerce örnek arasından en parlağı olmasa da– anlatıcının cinayeti işlemiş olduğunu anlatmayı "ihmal ettiği" *Roger Ackroyd Cinayeti*'dir), hiçbir betimlemeyi eksik olmakla suçlayamayız. Bilisizlik ve yanılsama iki tür "düzeltme"yi kışkırtır: en dar anlamıyla bilgilenme ve daha önceden –eksik bir biçimde– bildiğimiz şeyin yeniden değerlendirilmesi (bilisizlik ve cehalet de böyle "düzeltme" çabalarından sonra başlar zaten).

5. Son olarak, görüş açısı çerçevesinde, diğerlerine oranla bir parça ayrı duran bir kategoriden söz edeceğiz: temsil edilen olaylar hakkındaki *yargı*. Bir öykünün her bir parçasına ait betimlemeler ahlaki bir değerlendirme içerebilirler; keza, böyle bir değerlendirmenin yokluğu da aynı ölçüde anlamlı bir konum alışın işaretidir. Burada, adı geçen yargının bize ulaşması için açıkça söze dökülmesi gerekmez: Söz konusu yargıyı anlamak için, "doğal" görünen bir ilkeler ve psikolojik tepkiler koduna başvurabiliriz. Nasıl ki okuyucu "dışsal" bir görüş açısına sarılmaya zorunlu olmayıp çok farklı bir "içsel" perspektif tasavvur edebilirse, burada da görüş açısına içkin olan etik ve estetik yargıları kabul etmek zorunda değildir; edebiyat tarihinde, bizlerden uzak olan bir kurgunun "kötüler"ine saygı duymamıza ve "iyiler"ini küçük gör-

memize yol açacak şekilde, değerlerin tersine çevrildiği pek çok örnek vardır.

Kurmaca edebiyatın son üç yüz yıllık serüveni, anlatı perspektifinin çeşitli yollardan işlenmesiyle elde edilebilecek etkileri iyice fark etmemizi sağlamış ve Henry James'ten Faulkner'a kadar bir dizi yazar da bu olanakları epeyce ateşli biçimde kullanmışlardır. Ne var ki edebiyat bu soruna aynı önemi vermemektedir. Bunun nedeni belki de modern edebiyat içindeki bir eğilimin artık bize herhangi bir şey *gördürmek* niyetinde olmamasıdır: Modern edebiyat kurmaca olmaksızın söylemdir. Örneğin, görüş açısının olmadığı bir metin şöyle yazılır:

"Konuşur gibiyim ama bu ben değilim, konuşma benim hakkımda değil. Başlangıç niyetine birkaç genelleme. Nasıl yapmalı, nasıl yapacağım, nasıl ilerlemeli? Tam bir söz yokluğuyla mı, yoksa söylenir söylenmez veya er geç hükümsüzleşen olumlamalar ve olumsuzlamalarla mı? Tabii genel olarak söylersek. Başka çözüm yolları olmalı. Yoksa her şeyden umudu kesmek gerek. Ama her şey umutsuz zaten" (S. Beckett, *Adlandırılamayan*).

Sürekli olarak kendi üzerine dönen, kendisi dışında hiçbir şeyle uğraşmayan bu söylemde görüş açılarına yer yoktur. Onların üstlendiği rol sözün bağlamları tarafından üstlenilir: James'te yapıtın temel yapısı görüş açıları arasındaki yer değiştirmelerle kurulurken, örneğin Maurice Roche'ta bu yapı bağlamların belirli bir biçimlenişiyle oluşur. Ancak burada bir sınıra varıyoruz: Metnin sözel görünüşünü incelemek bu noktadan sonra anlamlı olmaktan çıkacaktır, çünkü sözel görünüş kurmacanın kendisiyle dayanışma içindedir.

Şimdiye kadar sözel görünüşle ilgili olarak incelediğimiz tüm kategoriler farklı bir bakış açısıyla ele alınabilir. Örneğin, söylem artık yarattığı kurmacayla ilişkilendirilmeyebilir; söylem ve kurmaca, ikisi birlikte, bu söylemi üstlenen şeyle, "sözcelemenin öznesi" ile, edebiyatta genelde denildi-

ği gibi *anlatıcı* ile ilişkilendirilir. Bu ise bizi anlatısal *ses* ile ilgili sorunlarla karşı karşıya getirir.

Anlatıcı bu kitapta gözlemlediğimiz bütün bu inşa işinin failidir; dolayısıyla, anlatıcının tüm bileşenleri bizi onun hakkında doğrudan bilgi sahibi yapar. Değer yargılarının türetildiği ilkeler anlatıcıda kişileşir; anlatıcı karakterlerin düşüncelerini gizler ya da açığa vurur, böylece kendi "psikoloji" algısını bizimle paylaşır; anlatıcı dolaysız söylem ile aktarılmış söylem, zamansal sıra ve zamansal altüst oluşlar arasında tercih yapar. Anlatıcı olmadan anlatı yoktur.

Öte yandan, anlatıcının buradalık derecesi de çok değişebilir. Bunun nedeni anlatıcının biraz önce sözünü ettiğimiz müdahalelerinin daha açık ya da örtük olması değil, metnin anlatıcıyı burada kılması için fazladan bir araca sahip olmasıdır: anlatıcıyı kurgusal evrenin içine yerleştirmek. İki durum arasındaki fark öyle büyüktür ki, kimi zaman bu durumları nitelemek için iki farklı sözcük kullanılmıştır; açık seçik bir temsil durumunda *anlatıcı*'dan, genel durum için de *örtük anlatıcı*'dan bahsedilir. Birinci tekil kişinin ("ben") görülmesi bu iki durumu birbirinden ayırmaya yetmez: Anlatıcı kurmaca evrene müdahale etmeden "ben" diyebilir, kendini bir karakter olarak değil kitabı yazan yazar olarak temsil edebilir (en klasik örnek *Jacques ve Efendisi*'dir).

Kimi zaman, indirgemeci bir dil anlayışından ötürü, bu karşıtlığın rolü önemsiz görülür. Halbuki, karakterinin gördüğü her şeyi gören ama kendisi sahneye çıkmayan bir anlatıcının olduğu bir anlatı ile bir karakter-anlatıcının "ben" dediği bir anlatı arasında aşılmaz bir sınır vardır. Bu ikisini birbirine karıştırmak dili sıfıra indirgemek olur. Bir ev görmek ile "Bir ev görüyorum" demek yalnızca ayrı değil aynı zamanda karşıt olan iki edimdir de. Olaylar "kendi kendilerini anlatamazlar" hiçbir zaman; sözleştirme edimi indirgenemez. Aksi halde, "ben" ile asıl sözceleme öznesi (yani kitabı anlatan özne) birbirine karışır. Sözcelemenin öznesi sözcenin kendisinin öznesi olursa, artık aynı özne sözcelemiyor demektir. Kendinden bahsetmek artık aynı "kendi" olmamak demektir.

Yazar adlandırılamaz: Adlandırılmak istenildiğinde bizim bu ismi kullanmamıza izin verir ama kendisi bu adın ardında durmaz; sonsuza değin adsızlığa sığınır. Tanım itibarıyla temsil edilemeyen sözceleme öznesi gibi o da ele geçirilemez. "O koşuyor" denildiğinde, sözcenin öznesi olan "o" ile sözcelemenin öznesi olan "ben" vardır. "Ben koşuyorum" denildiğinde, kendisi de *sözcelenen bir sözceleme öznesi,* "ben" ve "o" arasına yerleşmiş, her birinden kendi önceki içeriğinin bir parçasını almış ama onları tamamen ortadan kaldırmamıştır: yalnızca gözlerden saklamıştır. Çünkü "o" ve "ben" her zaman vardır: Koşan bu "ben" sözceleyen ben ile aynı kişi değildir. "Ben", ikiyi bire indirmez ama ikiyi üçe çıkarır.

Asıl anlatıcı, bir karakterin "ben" dediği metnin sözceleme öznesi, bu durumda daha da gizlenmiş olur. Birinci tekil kişideki anlatı, anlatıcısının görüntüsünü daha fazla açığa çıkarmak yerine daha fazla gizler. Açığa çıkarmaya yönelik her çaba sözceleme öznesinin giderek daha da kusursuz bir biçimde gizlenmesine neden olur; kendisinin söylem olduğunu itiraf eden bir söylem yalnızca kendisinin söylem olma özelliğini saklıyor demektir.

Ancak, bu anlatıcıyı "örtük yazar"dan ayırmak ve onu basit bir şekilde diğerleri gibi bir karakter olarak düşünmek de aynı şekilde yanlıştır. Burada anlatı ile dramı karşılaştırmak açıklayıcı olabilir. Dramda her karakter yalnızca ve yalnızca bir söz kaynağıdır. Ancak bu iki edebi tür arasındaki farklılık bundan daha derindir: Anlatıcının "ben" diye konuştuğu bir anlatıda, diğer kişiler arasında tek bir karakter özel bir role sahiptir; dramda ise bütün karakterler aynı düzeydedir. Bu karakter-anlatıcı diğer karakterlere göre daha farklı çizilir: Diğerlerinin konuşmalarını ve betimlerini anlatıcının kaleminden okuyabiliriz; karakter-anlatıcı ise yalnızca sözün içinde var olur. Daha kesin olarak söylersek anlatıcı anlatının kahramanları gibi *konuşmaz, anlatır.* Böylece, kitabı "anlatan" kişi, kendi karakterinde kahramanı ve anlatıcıyı bir araya getirmekten ziyade, biricik bir konuma sahiptir: Hem kendisine "o" denmesi durumunda olacağı karakterden farklıdır,

hem de potansiyel bir "ben" (örtük yazar) olan anlatıcıdan.

Şunu da eklemek gerekir ki, bu karakter-anlatıcı kurguda merkezi bir rol da oynayabilir (ana karakter olabilir), sessiz bir tanık da olabilir. İlk duruma *Yeraltından Notlar*, ikinci duruma da *Karamazov Kardeşler* örnek gösterilebilir. Bu ikisi arasında pek çok ara durum bulunur: pek çok örnek arasından birkaçını sayacak olursak, *Doktor Faustus*'un Zeitblom'u, Tristram Shandy, ve meşhur Doktor Watson.

Bir kitabın anlatıcısını (geniş anlamda) saptadığımız andan itibaren, onun "partner"inin, sözcelenen metnin seslendiği ve bugün *anlatılan* dediğimiz kişinin[17] varlığını da kabul etmemiz gerekir. Anlatan nasıl yazar değilse, anlatılan da gerçek okuyucu değildir: Bir rolü, o rolü üstlenen aktörün kendisiyle karıştırmamak gerekir. Bu eşzamanlı belirme göstergebilim yasasının somutlanışından ibarettir; bu yasaya göre "ben" ve "sen" (daha doğrusu bir sözcenin vericisi ve alıcısı) her zaman birliktedir. Anlatılanın pek çok işlevi vardır: "Anlatılan, anlatıcı ile okuyucu arasında bir bağlantı kurar; anlatının çerçevesinin belirlenmesine yardımcı olur; anlatıcıyı nitelemeye yarar; bazı izlekleri öne çıkarır; yapıtın düğümünün ilerlemesini sağlar; yapıtın ahlâkının sözcülüğünü yapar" (Prince, *age*). Anlatılanın incelenmesi, anlatının bilgisine varmak açısından anlatıcının incelenmesi kadar gereklidir.

V. Sözdizimsel Görünüş: Metnin Yapıları

Şimdi, metnin sözdizimsel görünüşleri adı altında topladığımız edebiyat çözümlemesi sorunlarının son öbeğini ele alacağız. Burada her bir metnin küçük birimlere bölünebileceği önermesini getiriyoruz. Bu eşvaroluşlu birimler arasındaki ilişki türleri, çeşitli metinsel yapıları belirlemek açısından kullanacağımız birincil ölçüttür.

Aşağıda söz edeceğimiz ayrımlar nedeniyle önce şunu söylemek gerekir ki, bu yapıları birbirinden ayrı olarak bulmak hemen hemen olanaksızdır: Belirli bir yapıtın kendi bi-

rimleri arasında aynı anda pek çok ilişki türü vardır ve dolayısıyla bir yapıt aynı zamanda birden fazla düzene bağımlıdır. Bir kitabın şu değil bu yapıya örnek oluşturduğu söylendiğinde, söz konusu ilişki o kitapta diğerlerine oranla daha egemen demektir yalnızca. Bu çalışmamızda *egemenlik* veya *önem* kavramından daha önce de söz ettik, ancak bu kavramı henüz tam anlamıyla açıklığa kavuşturabilecek durumda değiliz. Şimdilik, bu egemenliğin nicel (biçimler arasında en sık görülen ilişki türünü belirtir) ve nitel (birimler arasındaki bu ilişkiler bazı imtiyazlı anlarda görülür) yönleri olduğunu söylemekle yetinelim.

Burada, Tomaşevski'nin söylediklerine uygun olarak, metnin örgütlenmesinin iki ana türünü ele alacağız. Tomaşevski şöyle der: "İzleksel [tematik] öğelerin düzenlenişinde iki ana tür vardır: İzleksel öğeler belli bir kronoloji içine yerleşerek bir nedensellik ilkesine uyum gösterirler; veya, zamansal bir kaygı olmaksızın sunulurlar yani hiçbir içsel nedenselliği dikkate almayan bir biçim içinde sıralanırlar" (*Théorie de la littérature* [Edebiyat Kuramı], s. 267). Biz birinci türe mantıksal ve zamansal düzen, Tomaşevski'nin olumsuz olarak değerlendirdiği ikinci türe ise mekânsal düzen diyeceğiz.

1. Mantıksal ve Zamansal Düzen

Geçmişte yazılmış kurgu kitaplarının büyük bölümü, aynı zamanda hem zamansal hem de mantıksal diyebileceğimiz bir düzene göre kurulmuşlardır; şunu hemen belirtelim ki genelde kastedilen mantıksal ilişki, neden olma veya daha sık kullanılan deyişle *nedensellik* ilişkisidir.

Nedensellik zamansallığa sıkı sıkıya bağlıdır; hatta bu ikisi kolayca birbiriyle karıştırılabilir. Bu iki ilişkinin her romanda bulunduğunu ancak birincisinin düğümü, ikincisinin ise anlatıyı oluşturduğunu söyleyen Forster bu iki ilişki arasındaki farklılığı şöyle gösterir: "'Kral öldü, ardından da kraliçe öldü' tümcesi bir anlatıdır. 'Kral öldü, ardından kraliçe

kederinden öldü' tümcesi ise bir düğümdür" (*Aspects of the Novel* [Romanın Görünümleri]).

Her nedensel anlatıda zamansal bir düzen olmasına karşın, zamansal düzeni pek seyrek algılarız. Bunun nedeni bilinçdışı bir şekilde anlatının kendisine atfettiğimiz belirlenimci bir düşünce tarzıdır. Roland Barthes, "Anlatısal etkinliğin en önemli yönlerinden biri art arda gelme ile sonucun birbirine karıştırılması, anlatıda *sonra* gelenin *bir nedenin sonucu* gibi okunmasıdır; bu durumda anlatı skolastik düşüncenin *post hoc, ergo propter hoc* [sonra geliyor, dolayısıyla onun sonucu olarak geliyor] dediği mantıksal tutarsızlığın sistemli bir biçimde uygulanmasıdır", diye yazar.[18] Okuyucunun gözünde mantıksal dizi zamansal diziden daha güçlü bir ilişkidir; bu nedenle, ikisinin birlikte bulundukları bir yerde okuyucu mantıksal diziyi görür yalnızca.

Mantıksal ile zamansalın saf halde, birbirinden ayrı olarak bulundukları durumlar da düşünülebilir; ancak, böyle durumlarda, edebiyat dediğimiz şeyin alanından çıkmak zorunda kalırız. Her tür nedensellikten uzak bir saf zamansal düzene vekayinamelerde, tarihsel takvimlerde, günlüklerde veya seyir defterlerinde rastlanır. Saf bir nedensellik ise mantıkçının belitsel söylemine, avukatın ve siyasi hatibin erekbilimsel söylemine egemendir. Saf nedensellik edebiyatta *portre* türünde veya diğer betimsel türlerde bulunur; burada zamanın askıya alınması zorunludur (tipik bir örnek, Kafka'nın *Küçük Bir Kadın* öyküsüdür). Kimi durumda ise, "zamansal" bir edebiyat, en azından görünüşte, nedenselliğe boyun eğmeyi reddeder. Bu yapıtlar bir vekayiname ya da *Buddenbrook Ailesi* gibi bir "saga" biçimini alabilir. Ancak zamansal düzene uymanın en çarpıcı örneği Joyce'un *Ulysses*'idir. Eylemler arasındaki tek veya en önemli ilişki, onların art arda sıralanmasıdır: Bir yerde veya bir karakterin zihninde olup bitenler bize dakika dakika aktarılır. Klasik romanda görülen yan anlatılar burada artık olanaklı değildir çünkü onların varlığı zamansallık dışında bir yapıya işaret eder; yan anlatılar ancak rüyalar ve karakterlerin anıları şeklinde verilebilir.[19]

Bu istisnai durumlar zamansallık ve nedensellik arasındaki alışıldık birlikteliği –bu birliktelikte nedensellik her zaman egemen taraftır– daha da iyi ortaya koymamızı sağlar. Nedenselliğin kendisi de çeşitli türler halinde incelenebilir. Bizim bakış açımız itibarıyla, geri kalan her şeyden daha önemli olan bir karşıtlık vardır ki, o da küçük nedensellik birimlerinin birbirleriyle doğrudan bir ilişki içine mi girdiklerini, yoksa bu ilişkileri bir parçası oldukları genel bir yasa aracılığıyla mı kurduklarını bilmektir. Bu iki nedensellik biçiminin kullanılma tarzlarına bakarak, ilk nedensellik biçiminin egemen olduğu bir anlatıya *mitolojik*, ikincisinin egemen olduğu bir anlatıya ise *ideolojik* diyeceğiz.

a) "Yapısalcılık"tan esinlenen çalışmaların nesnesi olan ilk anlatı, burada *mitolojik* olarak adlandırdığımız anlatıdır. Çağdaşı olan Rus Biçimcilerinin düşüncelerini uygulayan Rus halkbilimci V. Propp 1928'de bu anlatı türüne dair ilk sistemli çalışmayı yayımladı.[20] Propp yalnızca masallarla ve yalnızca Rusya'dan alınma örneklerle uğraşmıştır; ama bu türden herhangi bir anlatının temel öğelerine de nüfuz etmiştir ve Propp'tan esinlenen çok sayıda araştırma bir genelleme çabası doğrultusunda ilerlemiştir.[21] İlerideki bölümlerde bu anlatı türü üzerinde daha ayrıntılı biçimde duracağız.

Doğrudan nedenselliği (Propp'un yaptığının aksine) yalnızca *eylemler* arasındaki ilişkilere indirgememek gerekir: Eylemin bir duruma neden olması da, eylemin kendisinin bir durumun sonucu olması da eşit derecede olanaklıdır. Bu durum bizi "psikolojik" denilen anlatılara götürür (ancak "psikolojik" teriminin farklı gerçekliklere denk düşebileceğini ileride göreceğiz). "Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş"te Roland Barthes nedensellik kavramını incelemenin ne denli önemli olduğunu göstermiştir: Benzer birimlere neden olan veya onların sonucu olan (Barthes'ın "işlevler" dediği) birimlerin yanı sıra, "belirti" denilen denilen başka bir birim türü vardır; bu birimler "tamamlayıcı ve sonuç niteliğinde bir edime değil, her şeye rağmen öykü açısından gerekli olan

belli belirsiz bir kavrama göndermede bulunurlar: karakterlerin kişilik özellikleri, kimliklerine dair bilgiler, 'ortam' ile ilgili ifadeler, vs."

b) *İdeolojik* anlatı, kendisini oluşturan birimler arasında doğrudan bir bağlantı kurmaz; ancak bu birimler bizim gözümüze tek bir düşüncenin, tek bir yasanın dışavurumları gibi görünürler. Eşvaroluşları ilk bakışta tamamen olumsal gibi duran iki eylem arasındaki ilişkiyi bulmak için kimi zaman soyutlamayı epeyce ileri götürmek gerekir.

Bir örneğe yakından bakalım: Benjamin Constant'ın *Adolphe*'u. Burada karakterlerin davranışlarını yöneten temel iki kural vardır. Bu kuralların ilki, kitaptaki şekliyle arzunun mantığından ileri gelir. Bu mantığı şöyle ifade edebiliriz: Elde olmayan arzulanır, elde olandan kaçılır. Sonuç olarak her engel arzuyu güçlendirir, her yardım arzuyu zayıflatır. Ellénore Adolphe ile yaşamak için P*** kontunu terk edip onun yanma geldiğinde Adolphe'un aşkına ilk darbe vurulmuş olur. İkinci darbe de Adolphe yaralandıktan sonra Ellénore'un kendini Adolphe'e bakmaya adamasıyla gelir. Ellénore'un her fedakârlığı Adolphe'u umutsuzluğa iter: Her fedakârlık, Adolphe'un arzulayacak daha az şey bulmasına yol açar. Buna karşılık, Adolphe'un babası onları ayırmaya kalkıştığında öncekinin tam tersi bir etki ortaya çıkar ve Adolphe da bunu açıkça dile getirir: "Beni ondan ayırdığınızı sanırken, belki de sonsuza dek ona bağlıyorsunuz". Bu durumun trajik yanı, bu belirli mantığa uymasına karşın arzunun hiçbir zaman arzu olmaktan, yani arzusunu tatmin edemeyen kişiyi mutsuz kılmaktan çıkmamasıdır.

Bu evrenin ilki gibi ahlaki olan ikinci kuralı da Constant tarafından şöyle ifade edilir: "Hayattaki asıl büyük mesele neden olduğumuz acıdır ve en ustalıklı metafizik bile kendisini seven kalbi kıran insanı haklı çıkaramaz". Kişi hayatını mutluluk arayışı üzerine kuramaz, çünkü birinin mutluluğu ötekinin mutsuzluğudur her zaman. Ancak hayat elden geldiğince az kötülük yapma düşüncesi üzerine kurulabilir – burada mut-

laklık katına yükseltilen de sadece bu olumsuz değerdir. Bir çelişki durumunda, ikinci kuralın emirleri birincininkilere üstün gelmelidir. Bu nedenle Adolphe Ellénore'a "hakikat"i söylemekte bu denli zorlanır. "Böyle konuşurken, bir anda yüzünün gözyaşlarıyla kaplandığını gördüm: Durdum, başa döndüm, söylediklerimi inkâr ettim, açıklamalarda bulundum" (4. Bölüm). 6. Bölüm'de Ellénore her şeyi sonuna kadar dinler, bayılır ve Adolphe ona âşık olduğu konusunda güvence verir bir kez daha. 8. Bölüm'de Ellénore'dan ayrılmak için bir bahane bulur ama bundan yararlanmaz: "Benim neden olduğum düşüncesizliklerinden dolayı onu suçlayabilir, soğuk bir ikiyüzlülükle bu düşüncesizlikleri bir bahane sayıp hiç acımadan ondan ayrılabilir miydim?" Acıma, arzuya üstün gelir.

Böylece, farklı karakterler tarafından yerine getirilen yalıtılmış ve bağımsız eylemler aynı soyut kuralı, aynı ideolojik örgütlenmeyi yansıtır.

20. yüzyıl edebiyatı, kendisinden önceki nedensellik anlayışlarını düzeltmeye yönelik yeni yaklaşımlar getirmiştir. Genellikle nedenselliğin egemenliğinden tümüyle kurtulmaya çalışmıştır; nedenselliğe boyun eğdiği zamanlarda bile onu büyük ölçüde dönüştürmüştür. Bir yandan, 19. yüzyılın sonundan itibaren, yazarlar betimlenen olayların mutlak önemini büyük ölçüde azaltmışlardır: Önceden çeşitli kahramanlıkları, aşk ve ölümü ele almayı yeğleyen edebiyat Flaubert, Çehov ve Joyce ile birlikte yüzünü önemsiz olana, gündelik olana dönmüştür; bu edebiyatın nedenselliği de bir nedensellik öykünmesine benziyordur artık. Öte yandan, fanteziye yatkın bir edebiyat, sağduyu nedenselliğinin yerine akıldışı denebilecek bir nedensellik geçirmiştir; bu noktada nedensellik-karşıtılığın alanındayızdır ancak bu alanın kendisi de nedenselliğin alanına dahildir. Bu nedensellik biçimi Kafka ve Gombrowicz'in anlatıları veya daha yakın dönemdeki "absürd edebiyat" için geçerlidir. Boccaccio'nun nedenselliğinden açıkça farklı bir nedenselliktir bu.

Nedensellikle uğraşırken, onu *açık* nedensellik diyebileceğimiz bir şeye indirgemekten kaçınmak gerekir. "Jean bir taş atar. Pencere kırılır" ile "Pencere kırılır *çünkü* Jean bir taş atar" arasında bir fark vardır. Her iki durumda da nedensellik söz konusudur ancak yalnızca ikinci durumda bu nedensellik açıktır. Genelde iyi yazarları kötü yazarlardan ayırmak için bu farklılığa başvurulmuş, kötü yazarların açık nedenselliğe sık başvurdukları söylenmiştir; ancak bu anlayış temelsiz görünmektedir. Aynı şekilde, popüler edebiyatın (polisiye, bilimkurgu, casusluk) açık ve kaba nedenselliğiyle öne çıktığı söylenegelmiştir; ancak Hammett'ın nedensel düzenin belirtilerini ortadan kaldıran yazar türünün temsilcisi olduğunu daha önce söyledik.

Bir anlatı nedensel bir düzen uyarınca örgütleniyor ancak örtük bir nedensellik taşıyorsa, potansiyel okuyucuyu anlatıcının yapmaktan kaçındığı şeyi tamamlamaya zorluyor demektir. Bu nedensellik yapıtın algılanması açısından önemli olduğu ölçüde, okuyucu onu yapıt çerçevesinde oluşturmak durumundadır; bu durumda okuyucu, karşıt durumda başına gelenin aksine, yapıt tarafından çok daha fazla belirlenir: Anlatıyı yeniden oluşturma görevi okuyucuya düşer. Her kitabın belli bir miktar nedensellik gerektirdiği söylenebilir; anlatıcı ve okuyucu bu nedenselliği sağlarlar ve sarfettikleri çabalar birbirine karşıt olarak artar veya azalır.

2. Mekânsal Düzen

Bu düzene göre örgütlenen yapıtlara genelde "anlatı" denilmez; söz konusu yapı geçmişte düzyazıdan çok şiirde kullanılmıştır. Ayrıca, daha çok şiir çerçevesinde incelenmiştir. Bu düzeni genel olarak metnin birimlerinin az ya da çok düzenli bir biçimde konumlanışının varlığı olarak tanımlayabiliriz. Mantıksal veya zamansal ilişkiler ikinci plana düşer veya kaybolur, örgütlenme de öğelerin mekânsal ilişkileri tarafından sağlanır (Elbette bu "mekân" özel bir anlamda, metne

içkin bir şey olarak anlaşılmalıdır).

Şu şiir, mekânsal yapının bir ilk çeşidine örnek gösterilebilir:

lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys[22]

Konumlanışı harflerin sıralanmasıyla belirlenen bu metin, şiirin temel bir ilkesinin biraz safdil bir örneğidir elbette. Burada harflerle çizilen resimleri hatırlayabiliriz; *Un coup de dés* [Bir Zar Atımı] veya Apollinaire'in *Calligrammes*'ı düşünülebilir. Anagramlar, yani harflerin yalnızca yanyana dizildiklerinde değil yerlerinden alınıp farklı bir şekilde dizildiklerinde de bir sözcük oluşturdukları metinler daha da önemlidir. Harflere göndermede bulunan bu harfler veya seslere göndermede bulunan bu sesler, gösteren düzeyinde bir mekân oluştururlar.

Mekânsal düzenin edebiyattaki yeri en sistemli şekilde Roman Jakobson tarafından incelenmiştir. Jakobson şiir çözümlemelerinde, sesbirim ve ona dair ayırıcı özelliklerden dilbilgisi kategorilerine ve mecazlara kadar tüm sözce katmanlarının simetriler, derecelenmeler, antitezler ve koşutluklar şeklinde karmaşık bir örgütlenmeye girdiklerini, birlikte hakiki bir mekânsal yapı oluşturduklarını göstermiştir. Jakobson'un koşutluklarla ilgili tartışmasının hemen ardından geometriye yapılan bir gönderme gelmesi rastlantı değildir; keza "şiirsel işlev"e ilişkin olarak geliştirdiği en soyut formülün şöyle ifade edilmesi de: "Dilin bütün düzeylerinde, şiirdeki sanatsal tekniğin özü, yinelenen geri dönüşlerde bulunur".[23] "Bütün düzeylerde" deyişi, mekânsal ilişkilerin her yerde var olduğuna işaret eder: Simetri, derecelenme, yineleme, antitez vs. üzerine kurulu bütün bir anlatı da bu düzene

bağlı olabilir. Keza, Proust tüm eserini bir katedral olarak adlandırırken mekânsal bir karşılaştırma yapıyordu.

Bugün edebiyat, nedenselliğin aleyhine olarak, mekânsal ve zamansal türden anlatılara yöneliyor. Philippe Sollers'in yazdığı *Drame* gibi bir kitap, bu iki düzeni karmaşık bir karşılıklı ilişki içinde bir araya getiriyor; yazma zamanını öne çıkararak, biri "Ben" diğeri ise "O" tarafından üstlenilen iki söylemi değişimli olarak kullanıyor. Başka yapıtlar yer değiştiren sözel bağlamlar veya dilbilgisi kategorileri, anlambilimsel ağlar, vs. çevresinde kuruluyor.

Aslında edebiyatta bu düzenlerin bir karışımıyla karşılaşırız yalnızca. Saf nedensellik yararcı bir söyleme, saf zamansallık tarihyazımının temel biçimlerine (bilim), saf mekânsallık da *lettrist* (harfçi) logatomiye götürür. Metnin yapısından konuşmaya başladığımızda karşılaştığımız güçlüklerin nedenlerinden biri budur belki de.

VI. Sözdizimsel Görünüş: Anlatısal Sözdizim

Aşağıdaki iki bölümde, sözdizimsel örgütlenmenin tek bir türüyle, "mitolojik" anlatıyı niteleyen türle sınırlayacağız tartışmamızı.

Başlangıçtan itibaren, buradaki nesnemizin anlatısal birimlerin aralarındaki ilişkiler tarafından oluşturulduğunu savunduk. Şimdi, bu birimlerin doğasına daha yakından bakmak gerekiyor. Bu amaçla, üç tür birim sunacağız; bunların ilk ikisi çözümleme tarafından oluşturulan, üçüncüsü ise empirik bir tür olacak: *önerme*, *sıra* [sekans] ve *metin*. Bu kavramları açıklamak için *Dekameron*'dan birkaç öykü alacağız.

1. En küçük anlatısal birimin belirlenmesi Rus Biçimcilerinin öncülerinden biri olan edebiyat tarihçisi Aleksandr Vesselovski tarafından sorun edilmişti. Vesselovski en küçük birim için halkbilim poetikasından aldığı *motif* terimini kullanır ve onu şöyle tanımlar: "Motif diyerek, ilkel zihniye-

tin çeşitli sorgulamalarına veya görgüyle ilgili gözlemlere mecazlı bir şekilde denk gelen en basit anlatısal birimi kastediyorum". Şu tümce bir motif örneği olabilir: Ejderha kralın kızını kaçırır. Ancak, Vesselovski'nin çalışmasından esinlenen Propp daha o zamandan bu görme biçimini eleştirir: Böyle bir tümce parçalanmaz bir birim değildir; içinde dört öğe barındırmaktadır: ejderha, kaçırma, kral, kız! Propp ek bir seçme ölçütü getirerek değişmezlik ile değişkenliği işin içine dahil eder; örneğin Rus masallarında değişmeyen öğenin kaçırma olduğunun, diğer üçünün ise değiştiğinin farkına varır; yalnızca ilk öğenin *işlev* olarak adlandırılabileceğini söyler ve bunu kendi temel birimi olarak alır.

Ancak, değişmezlik ve değişkenlik ölçütlerini getirmekle, Propp genel poetikadan çıkıp özel bir türün alanına (masal, özellikle de Rus masalları) girmek zorunda kalır; değişmeyenin kral olacağı, diğer "motif"lerin ise değişken olacağı başka bir tür de tasarlanabilir. Hem Propp'un Vesselovski'ye yönelttiği suçlamadan kurtulmak hem de "türsel" bir poetikaya girmemek için en iyi çözüm, başlangıç "motifi"ni mantıksal anlamda bir dizi temel önermeye indirgemektir. Örnekse:

X genç bir kızdır.
Y kraldır.
Y, X'in babasıdır.
Z bir ejderhadır.
Z, X'i kaçırır.

Bu en küçük birime *anlatısal önerme* diyeceğiz. Önermenin iki bileşeni vardır; bunlara sırasıyla *eyleyen* (X, Y, Z) ve *yüklem* (kaçırmak, genç bir kız olmak, ejderha olmak, vs.) denilmiştir.

Eyleyenler denilen birimlerin iki tarafı vardır. Bir yandan, zaman ve mekân içine kesin bir şekilde yerleştirilmiş olan süreksiz öğeleri saptamaya yararlar; bu doğal dilde özel isimler (ayrıca bir gösterme sıfatı taşıyan ifadeler) tarafından üstlenilen *göndergesel* bir işlevdir: Bir önceki sunumda hiçbir şeyi bozmaksızın X yerine "Marie", Y yerine "Jean" diye-

bilirdik. Nitekim, gerçek anlatılarda da olan budur; eyleyenler her zaman değilse bile çoğu zaman tekil varlıklara, dahası insanlara denk gelir. Öte yandan, fiille ilişkileri içinde de belli bir konuma sahiptirler: Örneğin, yukarıdaki son önermede Z özne, X ise nesnedir. Bu eyleyenlerin *sözdizimsel* işlevidir. Bu açıdan bakıldığında eyleyenler dile özgü sözdizimsel işlevlerden pek farklı değildir; sözdizimsel işlevler pek çok dilde vakalar olarak ifade edilir ("eyleyen" sözcüğü de buradan gelir). Claude Bremond'un incelemelerinde, temel eyleyenlerin-rollerin *fail* ve *maruz-kalan* oldukları söylenir. Bu iki rol çeşitli parametrelere göre belirlenir; ilki etkiler, daha iyiye (daha kötüye) götürür, ikincisi ise hem yararlanan hem de kurban rolü görendir.

Yüklemler ise, dilin bütün çeşitlemelerini içerdiğinden, çeşitli biçimler alabilir. Ancak, uzunca bir süredir, iki büyük yüklem sınıfının ayrıştırılabileceği konusunda bir anlaşma vardır; bu belirlemede ölçüt olarak da bir yüklemin kendinden önceki yüklemle olan ilişkisi alınmıştır. Tomaşevski, kendi sözcük dağarcığındaki deyişle motiflere uygulanan bu ayrımı şöyle ifade eder: "Fabl [yani anlatı] bir durumdan diğerine geçişi temsil eder. ... Durumu değiştirenlere dinamik motifler, değiştirmeyenlere statik motifler denilir". Bu ikilik, dilbilgisinde sıfat ile fiil arasındaki ayrımı açıklar (burada isim de sıfat sayılmıştır). Şunu da söyleyelim ki sıfatsal yüklem adlandırma sürecinden önce gelir, fiilsel yüklem ise adlandırma süreciyle eşzamanlıdır; Sapir'in dediği gibi, bunların ilki "var olan", ikincisi ise "meydana gelen"dir.

Dekameron'dan, bu anlatısal söylemin "parçaları"nı açıklamamıza yarayacak bir örnek verelim. Peronella, yoksul bir duvarcı olan kocası yokken âşığını eve almaktadır. Fakat bir gün kocası eve erken döner. Peronella âşığını bir fıçıya saklar; kocası içeri girdiğinde birinin fıçıyı satın almak istediğini ve o anda fıçıyı incelemekte olduğunu söyler. Kocası ona inanır ve fıçı satılacağı için sevinir, fıçıyı temizlemek için bu defa o fıçıya girer. Bu arada âşık fıçıdan çıkmıştır; Peronella da fıçının üzerine eğilerek kocasının dışarıyı görmesini en-

geller, bu sayede âşığıyla aşk yapar (VII, 2).

Peronella, âşık ve koca bu öykünün failleridir; onlara X, Y ve Z diyebiliriz. Âşık ve koca sözcükleri ayrıca belli bir durumu haber verirler (Peronella'nın ilişkisinin yasallığı sorgulanmaktadır); dolayısıyla bu isimler birer sıfat görevi görürler. Bu sıfatlar başlangıçtaki durumu betimler: Peronella duvarcının karısıdır, başka erkeklerle aşk yapma hakkı yoktur.

Daha sonra, bu yasanın ihlal edilmesi gelir. Burada bozmak, (yasayı) ihlal etmek gibi bir fiil vardır. Bu fiil bir denge bozulmasını beraberinde getirir çünkü aile yasasına uyulmamaktadır artık.

Bu andan itibaren, dengeyi yeniden kuracak iki olasılık vardır. Bunların ilki sadakatsiz kadını cezalandırmaktır; ancak bu eylem yalnızca başlangıçtaki dengeyi yeniden sağlamaya yarar. Halbuki öykü (en azından Boccaccio'nunkiler) başlangıçtaki düzenin tekrar sağlanmasını betimlemezler hiçbir zaman. Demek ki, "cezalandırmak" fiili öykünün içinde vardır (Peronella'yı bekleyen tehlikedir bu) ama gerçekleşmez, potansiyel olarak kalır. İkinci olasılık cezalandırmadan kurtulmak için bir yol bulmaktır ve Peronella'nın yaptığı da budur; Peronella dengesizlik durumunu (yasanın ihlali) denge durumuna (fıçının satılması aile yasasını ihlal etmez) dönüştürür. Demek ki burada yeni bir fiil vardır: "Dönüştürmek". Nihai sonuç yeni bir durum, yani bir sıfattır: Kadının doğal güdülerini hayata geçirebileceği yeni bir yasa, pek açık olmasa da, oluşturulmuştur.

2. En küçük birimi yani önermeyi böylece betimledikten sonra, başlangıçta sorduğumuz en küçük birimler arasındaki *ilişkiler* sorusuna dönebiliriz. Hemen diyebiliriz ki, içerikleri açısından, bu ilişkiler bir önceki bölümde incelediğimiz çeşitli "düzenler" içinde yer alır: Bunlar mantıksal ilişkiler, yani nedensellik veya içerme ilişkileridir; zaman yani sıralanma, eşzamanlılık ilişkileridir; "mekân" yani yinelenme, karşıtlık ilişkileridir, vs. Ancak önermelerin bir araya gelmesi

daha başka ve farklı şeyler de çıkarır ortaya.

Öncelikle, bir üst birimin belirlenmesi gerekir. Önermeler sonsuz zincirler oluşturmazlar; her okurun içgüdüsel olarak anımsayıp tanıdığı (kişi tamamlanmış bir bütünlük olduğu sanısına kapılır) ve çözümlemenin kolaylıkla saptadığı döngüler halinde örgütlenirler. Burada üst birim *sıra*'dır; sıranın sınırı başlangıç önermesinin eksik olarak yinelenmesidir (biz, "dönüşmesidir" demeyi tercih ediyoruz). Eğer kolaylık olsun diye bu başlangıç önermesinin sabit bir durumu betimlediğini varsayarsak, bu durumda bütüncül bir sıra –her zaman ve yalnızca– beş önermeden oluşur. İdeal bir anlatı sabit bir durumla başlar, daha sonra bir güç bu durumu bozar. Sonuç olarak ortaya bir dengesizlik çıkar; ters yönde bir gücün etkisiyle denge tekrar kurulur; ikinci denge birinciye benzer ancak bu ikisi hiçbir zaman aynı değildir. Bu nedenle bir anlatıda iki tür bölüm vardır: bir denge veya dengesizlik durumunu betimleyen bölümler ile bu iki durumun birinden diğerine geçişi betimleyen bölümler. Verdiğimiz bu tanımın içinde yüklemli ve sözel önermeleri de görmek mümkündür. Elbette, sıranın (dengeden dengesizliğe veya dengesizlikten dengeye geçişte) ikiye, hatta daha küçük parçalara bölünmesi de mümkündür.[24]

"Bir halden diğerine geçiş" (veya Tomaşevski'nin dediği gibi "bir durumdan diğerine geçiş") ifadesi olguları en soyut düzeyde ele alır. Öte yandan, bu "geçiş" başka araçlarla da gerçekleştirilebilir. Örneğin, Claude Bremond *Logique du récit* [Anlatının Mantığı] adlı çalışmasında başlangıçtaki soyut şemanın ayrıldığı kollarla ilgilenir, bütün "olanaklı anlatısallıklar"ın sistemli bir tablosunu çizmeye çalışır.

Bizim tanıdığımız şekliyle sıra asgari sayıda önerme içerir; elbette bir sıranın, ortaya bağımsız iki sıra çıkmaksızın, bu asgari sayının üzerinde önerme içermesi de mümkündür: Bunun nedeni bütün önermelerin temel şemaya dahil olmamalarıdır. Tomaşevski bu konuda da bir ilk ayrım önerisinde bulunmuştur (ancak bu ayrımı yine, kendi çalışmasında *hem* yüklemleri *hem de* önermeleri içeren "motif"lere uygulamış-

tır): "Bir yapıttaki motifler türdeş değildir. Fablin basit bir betimlemesi bize bazı motiflerin anlatının sürekliliğini bozmadan yadsınabileceğini, ancak başka motiflerin yadsınmasının olayları birbirine bağlayan nedensellik zincirinin kopmasına neden olacağını göstermiştir. Anlatıdan çıkarılamayacak olan motifler bağdaşık motif, olayların zamansal ve nedensel sırasını bozmadan çıkarılabilecek motifler ise serbest motiftir". Burada, Barthes'ın ifade ettiği "işlevler" ve "belirtiler" karşıtlığını başka bir şekilde görüyoruz. Elbette, bu serbest önermelerin ("serbest motif", "belirti") bu niteliklerinin metnin sıralı yapısı açısından tanımlandığını unutmamak gerekir; yoksa, bu önermeler de diğerleri gibi metin açısından son derece gereklidir.

3. Okuyucunun empirik olarak karşılaştığı şey bir önerme, hatta sıra değil bütün bir *metin*'dir: roman, öykü, dram. Ayrıca, bir metinde her zaman birden fazla sıra vardır. Sıralar üç şekilde bir araya gelebilirler.

Bunların birincisi, *Dekameron*'da sık sık gördüğümüz *kakma* (içine yerleştirme) tekniğidir. Burada bütün bir sıra, ilk sıranın bir önermesinin yerine geçer. Dekameron'dan şu örneği alalım.

Bay Cane tarafından yemeğe davet edilen Bergamino yabancı bir kente gelir; Bay Cane son anda yemeği iptal eder fakat Bergamino'nun zararını telafi etmez. Bergamino masraflarını karşılamak için çok para harcamak zorunda kalır. Bir gün Bay Cane'ye rastladığında ona Primas ile Cluny Papazı'ın öyküsünü anlatır. Primas davet edilmeksizin papaz tarafından verilen bir yemeğe gitmiş fakat papaz kendisine yemek vermemiştir. Fakat daha sonra pişmanlığa kapılan papaz Primas'a ihsanlarda bulunmuştur. Bay Cane öykünün kastını anlar ve Bergamino'nun zararını karşılar (I, 7).

Temel sıra bütün zorunlu öğeleri içermektedir: Bergamino'nun başlangıçtaki durumu, bu durumun bozulması, içinde bulunduğu sıkıntı, durumdan kurtulmak için bulduğu yol, birincisine benzeyen son durum. Ancak buradaki dördüncü

önerme kendi başına bir sıra oluşturan bir anlatıdır: "Kakma" tekniği budur.

İki sıranın anlatısal düzeyi uyarınca (aynı düzey veya yukarıda verdiğimiz örnekte olduğu gibi farklı düzeyler), çeşitli kakma biçimleri vardır. Aynı çeşitlilikler, tematik ilişki uyarınca da belirlenebilir: nedensel açıklama ilişkisi; mesellerde ve kıssalarda veya bir öncekiyle karşıtlık içinde olan öykülerde görülen tematik yanyana gelme ilişkisi. Son olarak, Şklovski'nin de dediği gibi, "herhangi bir eylemin gerçekleşmesini geciktirmek için öykü veya masal anlatmak" söz konusu olabilir: Burada akla gelen ilk örnek Şehrazad'dır.

Sıraların bir araya geldikleri başka bir biçim de *zincirlenme*'dir. Bu durumda sıralar birbirinin içinde yer almazlar, art arda gelirler. *Dekameron*'un sekizinci gününün yedinci öyküsünü ele alalım: Helena âşığını bir kış gecesi boyunca bahçede bırakır (birinci sıra), daha sonra âşığı bir yaz günü Helena'yı çıplak olarak bir kuleye kapatır (ikinci sıra). İki sıra özdeş yapılara sahiptir: Buradaki özdeşlik mekânsal-zamansal koşulların karşıtlığı tarafından öne çıkarılır. Zincirlenmenin anlambilimsel ve sözdizimsel alttürleri de vardır; örneğin Şklovski aynı kahramanın çeşitli maceralar yaşadığı "bağlanma"dan (örneğin *Gil Blas*), "basamaklı yapı"dan, sıraların koşutluğundan, vs. söz etmiştir.

Sıraların bir araya geldikleri üçüncü biçime ise *almaşma* (veya *içiçe geçme*) diyoruz. Burada kâh birinci sıranın, kâh ikinci sıranın bir önermesi birbirini izler. *Dekameron*'da bu durumun örneği azdır (yine de bkz. V, 1); ancak roman bu inşa biçimini sık sık kullanır. Örneğin *Tehlikeli İlişkiler*'de Mme. de Tourvel ile Cécile'in öyküleri almaşık bir şekilde verilir; bu almaşma kitabın mektuplardan oluşan yapısı tarafından da desteklenir. Son olarak, sözünü ettiğimiz bu üç biçimin kendi aralarında çeşitli şekiller alabileceklerini de söyleyelim.

VII. Sözdizimsel Görünüş: Belirlemeler ve Tepkiler

Bu genel tartışmadan sonra, anlatısal yüklemlerle ilgili olarak daha önce söz etmediğimiz bazı özelliklere geri dönelim.

1. Yukarıdaki betimlememizden, her bir yüklemin diğerlerinden tamamen farklı olduğu sonucu çıkabilir. Ancak, yüzeysel bir bakışla bile bazı eylemlerin birbirine yakın olduğu, dolayısıyla bu eylemlerin çeşitli biçimleri olan *tek* bir eylem gibi temsil edilebileceği anlaşılır. Propp bu yönde bir girişimde bulunmuş, bütün masalları otuzbir "işlev"e indirgemişti. Öte yandan, bu keyfi sayı Propp'un okuyucularına ikna edici gelmedi: Bu sayı hem fazla büyük hem de fazla küçüktü. Bütün olanaklı eylemlerin empirik gruplamalarının yalnızca otuzbir tane olabileceği düşünülürse bu sayı çok küçüktür; eylemlerin çeşitliliğinden değil belitsel bir modelden yola çıkıldığında ise bu sayı çok büyüktür. Dolayısıyla, çok sayıda işlevi, bunların farklılıklarını korumakla birlikte, tek bir işlev içinde toplama olasılığından söz etmek, Propp'u eleştirenlerin en çok başvurdukları yollardan biri olmuştur. Örneğin, Lévi-Strauss şöyle yazar: "'İhlal etme'yi 'yasaklama'nın tersi, yasaklamayı ise 'buyurma'nın olumsuz bir dönüşümü olarak kabul etmek mümkündür".[25]

Dilde, hem bir eylemi belirtmeye hem de bu eylemin diğerleriyle ortak özelliklerini ortaya koymaya yarayan bu kategoriler fiil çekim ekleriyle, zarflarla veya edatlarla ifade edilir. En basit ve en yaygın örnek *olumsuzlama*'dır (ve bunun bir değişkesi olan *karşıtlık*'tır). Bergamino önce zengin, sonra fakir, sonra yeniden zengindir: Burada iki özerk yüklem değil, aynı yüklemin olumlu ve olumsuz iki biçiminin olduğunu görmek önemlidir.

Olumsuzluk, fiilin "konumu" dediğimiz şeyle ilgilidir. Başka bir fiil kategorisi de *görünüş*'tür: Böylece bir eylem bize başlangıcı, serimlenmesi ve bitimi çerçevesinde sunulabilir (dilbilgisinde bunlara başlangıçsal, ilerleyişsel ve bitim-

sel diyoruz). Anlatı açısından daha da önemli olan bir başka kategori de *kiplik*'tir: Zina yasağının temel bir rol oynadığı Peronella'nın öyküsünde bunun bir örneğini görmüştük; yasaklama, yükümlülük kipinde sözcelenmiş ("Yapmamalısın...") olumsuz statülü bir önermeden başka nedir ki?

Bu *belirleme* türü dilin dilbilgisel yapısına içkin olduğu sürece kendiliğinden işler; ancak davranışı niteleyen bir zarfın da benzer bir rol oynayabileceğini bilmemiz gerekir. Her tür eylemi "iyi" veya "kötü" bir icra olarak nitelendirebilir, böylece bunların ortak noktalarını saptayabiliriz; bunun aksine, aynı eylemi şu ya da bu şekilde yapılıp yapılmadığına bakarak değerlendirebiliriz.

Böyle bir mantıksal çözümleme (bu çözümleme ilk bakışta dilbilgisine dair görünse de aslında mantıksaldır) basit bir yazılım işleminden ibaret değildir yalnızca; aksine, bu sayede çözümlemeyi parçalanamayan birimlere kadar ilerletebilir ve böylece her ayrıntılı betimlemenin gereklerini yerine getirebiliriz.

2. Şurası açık ki, yüklemler söz konusu olduğunda bu gruplandırma ve sınıflandırmaya başvurarak başlangıçtaki yüklemi değiştirmeye (veya belirlemeye) yarayan kategorileri oluşturmak gereklidir. Ancak, eylemleri kipliklerine değil birincil veya ikincil oluşlarına bakarak gruplandırabileceğimiz ikinci bir yol daha vardır.

Gerçekten de, başka hiçbir eylemin gerçekleşmesini gerektirmeyen birincil eylemler vardır. Daha önce verdiğimiz bir örneğe dönecek olursak, Marie'nin kralın kızı olduğunu bilmemiz gerekmeksizin onun ejderha tarafından kaçırıldığını öğrenebiliriz: Böyle önermeler birbirinin ardından gelir, kimi zaman birbirine zincirlenir ama aynı zamanda yalıtılmış bir şekilde de görülebilir. Ivan'ın Marie'nin kaçırılmasını öğrendiğini düşünelim. Böyle bir eylem ikincil olacaktır çünkü kendinden önceki bir önermeye, birinin Marie'yi kaçırmış olmasına, gerek duyacaktır. Sözcüklerin anlamını bir parça zorlayarak, ilk durumda *eylem*, ikinci durumda *tepki* olduğu-

nu söyleyebiliriz: Tepkiler, her zaman için başka bir eylemin ardından gelirler.

Bütün bu tepkileri betimleyen bir liste oluşturabilir miyiz peki? Aslında böyle bir listeyi daha önce verdik; nitekim, bir önceki paragrafta "biz" (okuyucu) ve "Ivan" (karakter) özneleriyle çekilen "öğrenmek" fiilinin iki defa geçmesi rastlantı değil. Biz nasıl bir söylemden hareketle kurgunun inşası işine girişiyorsak, kurgunun öğeleri olan karakterler de kendilerini kuşatan söylemlerden ve göstergelerden hareketle kendi algı evrenlerini yeniden inşa etmelidirler. Demek ki, her kurgu kendi içinde, bizim onu maruz bıraktığımız bu okuma sürecinin bir temsilini barındırır. Biz nasıl kurguyu okuduğumuz metinden hareketle inşa edersek, karakterler de kendi gerçeklerini aldıkları göstergelerden hareketle oluştururlar; onların dünyayı öğrenmeleri, bizim kitap nezdinde yaptığımız şeyin bir benzeridir.

Dolayısıyla, edebiyat yapıtının "sözel görünüş"ünü betimlerken oluşturduğumuz kategorilerle bir kez daha karşılaşıyoruz burada; anlatısal yüklem tiplerini daha incelikli bir şekilde oluştururken bu kategorilerden yararlanabiliriz. *Zaman* örneğini alalım. Nasıl ki okuyucular olarak bir eylemi kurgusal olarak gerçekleştiği zamandan önce veya sonra (geriye ve ileriye atma) öğrenebiliyorsak, karakterler de bir eylemi yaşamakla kalmayıp onu bir "tepki" olarak da *anımsayabilir* veya *geleceğe yansıtabilirler*: Burada, deyim yerindeyse, başka bir eyleme "yaslanan" tepkiler söz konusudur. Zaten, sözceleyen özne ile kurdukları ilişkiler veya tasarlanan eylemin onanma derecesi uyarınca bu zamansal oyuna giren çok sayıda yüklem vardır. Örneğin, *ileriye yansıtmak* veya *karar vermek* bu özne tarafından üstlenilen ve yalnızca ona göndermede bulunan eylemlerdir; öte yandan, *vaad etmek* veya *tehdit etmek* hitap edilen kişiyi de ilgilendirir; *ummak* veya *kaygı duymak* gibi eylemlerde ise olayların sonucu özneye bağlı değildir.

Bilginin kurmaca içinde aktarılması sorununa döndüğümüzde, *kip* kategorileri bir kez daha karşımıza çıkar: Burada

şeyler az ya da çok sadakatle, az ya da çok mesafeyle *anlatılabilir*, *söylenebilir* veya *temsil edilebilir* (Kurmaca evrende, bir şeyi anlatma edimi, yani bir "tepki", anlatısal açıdan o şeyi yaşamaktan daha önemli olabilir).

En çeşitli ve en çok sayıda tepki ise, *görüş açısı*'na dair kategoriler içinde bulunur.

En basit durum *yanılsama* veya yanlış bilgi ile bunun ortadan kaldırılmasıdır. Zina durumunu fıçının satılması durumuna *dönüştüren* Peronella'nın becerikli eylemini hatırlayalım. Klasik poetika, tamamlayıcı yeniden-yorumlama edimini veya hakikatin açığa çıkarılmasını (en azından bunun biçimlerinden birini) *keşfetme* diye adlandırmıştır. Aristoteles bunu şöyle ifade eder: "Keşfetme, bu deyimin de gösterdiği gibi, bilgisizlikten bilmeye geçiştir..." (*Poetika*, 1452 *a*). Buradan hareketle, keşfetme, öykünün iki bölümüne denk düşer: önce bir "bilgisizlik" anına, sonra ise "bilme"nin anına. Bu iki anda –bizim deyişimizle bu iki önermede– aynı olgudan söz edilmektedir; ancak ilk defasında biri yorumlama hatası yapmış, dolayısıyla ortaya ikincil bir eylem veya bir tepki koymuştur. Bu konuyla ilgili olarak en sık rastlanan örnekler bir karakterin kimliğiyle ilgilidir: İlk adımda İphigenia Orestes'i bir başkası sanır, ikinci adımda ise tanır. Ancak keşfetmeyi gerçek kimliğin açığa çıkmasına indirgeyemeyiz: Önceden kendisi hakkında yanlış bir yorum yapılan bir eylemin gerçeğinin ortaya çıktığı her durum bir "keşif"tir. Bir *öğrenme* tepkisine yol açan *bilgisizlik* durumu da bundan pek farklı değildir.

Karakterin bir olayın sonucunu "ummasının" veya bu sonuçtan "kaygı duymasının" mümkün olduğunu söylerken, bu tepkilerin zamansal değerinden söz ediyorduk; ancak bu tepkilerin aynı zamanda bir değer yargısı, bir *değerlendirme* barındırdıkları da doğrudur (tabii bu değerlendirme "iyi" ve "kötü" dışında sonuçlara da varabilir). Son olarak, bir eylemi kendi nesnel durumundan bir karakterin öznelliğine aktarmak bir görüş açısının varlığı demektir: "Peronella kocasını aldatıyor" bir eylemdir; Boccaccio'nun öyküsünde bulunma-

yan "Koca, Peronella'nın kendisini aldattığını düşünüyor" ise bir tepkidir.

Böylece, söylem düzeyinde basit bir sunum tekniği gibi görünen şeyler kurgu düzeyinde tematik birer öğeye dönüşür.

Belirlemeler ile tepkiler arasındaki fark da önemlidir: Birinci durumda aynı yüklemin değişik biçimleri vardır; ikinci durumda ise iki farklı yüklem tipi, birincil ve ikincil yüklemler, başka bir deyişle eylemler ve tepkiler vardır. Şu ya da bu yüklem türünün varlığı ve konumu metin algımızı önemli ölçüde belirler. Örneğin, *Kutsal Kupanın Peşinde* gibi bir metinde şu iki "tepki" son derece çarpıcıdır: Bir yandan, bütün olaylar önceden haber verilir; diğer yandan, olaylar meydana geldiklerinde belli bir simgesel kod içinde yeni bir yoruma kavuşturulur. 19. yüzyıl sonu edebiyatı da bilme sürecini sık sık temsil etmiştir; bu teknik özellikle Henry James ve Barbey d'Aurevilly'de doruk noktasına ulaşmıştır. Bize, başka hiçbir şey söylenmeksizin *yalnızca* öğrenme süreci anlatılır genellikle: Ya öğrenecek hiçbir şey yoktur, ya da hakikat tanınmaz bir haldedir. Böyle metinler, edebiyatın tümüne ait olan "boşluğa yerleştirme" ilkesini üst düzeyde gerçekleştirirler: Kitap da tıpkı dünya gibi *yorumlanmak* durumundadır.

3

Bazı Perspektifler

I. Poetika ve Edebiyat Tarihi

Poetika ve eleştiri arasındaki tamamlayıcılık ilişkisine en başta işaret etmiştik; şimdi, edebiyat metninin betimlenmesini bitirdiğimize göre, poetika ile edebiyat alanında çalışan diğer disiplinleri karşılaştırabiliriz.

Öncelikle, *edebiyat tarihi*'ni ele alacağız. Ancak bu karşılaştırmayı yapabilmek için öncelikle edebiyat tarihinin ne anlama geldiğine daha yakından bakmamız gerek. Tinyanov 1927'de şöyle yazıyordu: "Bakış açısı, çalışmanın türünü belirler. İki temel çalışma türü vardır: edebi görüngülerin *oluş*'unun incelenmesi ve edebi *değişkenlik*'in yani dizinin evriminin incelenmesi". Biz de bu karşıtlıktan yola çıkacak, ancak buna Tinyanov'unkinden farklı bir anlam vereceğiz.

Yapıtın *oluşu* Rus Biçimcileri tarafından edebiyata dışsal bir şey olarak, edebi "dizi" ile bir başka "dizi" arasındaki ilişkiye bağlı bir şey olarak görülmüştür. Ancak bu ifadeye yönelik iki itiraz vardır; ilginç olan bu itirazları ilk dile getirenin de Tinyanov olmasıdır. "Parodi Teorisi" hakkında bir çalışmasında Tinyanov Dostoyevski'nin bir metnini tamamen anlamanın Gogol'ün önceki bir metnine gönderme yapmadan mümkün olamayacağını göstermiştir. Çokdeğerli (veya dialojik) bağlam denilen şey üzerine araştırmalar da bu çalışmadan sonra başlamıştır. Tinyanov'un dediklerinden hareket edecek olursak, oluş yapıdan, öykü de kitabın yaratılışından

ve anlamından ayrı değildir: İlk bakışta basit bir oluş öğesi olan Dostoyevski metninin parodi işlevi bilinmeseydi, metnin anlaşılması büyük bir darbe yiyecekti.

Yukarıda bahsettiğimiz çalışmasından birkaç yıl sonra, "edebi olgu" hakkındaki bir başka incelemesinde, Tinyanov edebi olguya zaman ve tarih dışı bir tanım getirilemeyeceğini gösterdi: Belli bir yazı türü (örneğin günlük) bir dönemde edebiyata dahil, başka bir dönemde edebiyata dışsal olarak görülebilirdi. Aczin bu kabullenilişinin arkasında, Tinyanov'un açıkça ifade etmediği başka bir sav daha duruyordu: Buna göre, edebi olmayan metinler de bir edebiyat yapıtının oluşumunda hayati bir rol üstlenebilirlerdi.

Ayrı duran bu iki sonucu bir araya getirirsek, oluşu edebiyatçının değil psikolog ve sosyologların ilgi alanında gören, oluşun dışsal bir olgu olduğunu söyleyen ilk yargıyı gözden geçirmek gerekir. Oluşun peşinde geriye gittiğimiz ölçüde, başka metinler, başka dil ürünleri görürüz; bunların karşılıklı paylarını saptamak da kolay değildir. Balzac'ın romanlarının oluşunu belirleyen dilsel etmenlerin içinden yazar olmasalar da birer felsefeci, ahlâkçı, anı yazarı, toplumsal hayat tarihçisi olan kişilerin yazdıklarını çıkarmak mı gerekir? Keza, gazeteleri, yasa kitaplarını, gündelik konuşmaları dolduran şu isimsiz ama her yerde var olan metni de mi atmak gerekir? Aynı şeyi bir yazarın kendi yapıtları arasındaki ilişkiler için de söyleyebiliriz. Bugün aynı yazarın iki şiiri arasındaki ilişkiyi "anlamlı" görme konusunda bir uzlaşma var. Ama bu şiirin izleğinin veya söz dağarcığının bir arkadaşa yazılan bir mektupta –belki de çelişkili bir biçimde– kullanılması ile şiirin kendisi arasındaki ilişkiyi –sırf mektup "edebiyat" değil diye– dışarda bırakabilir miyiz?

Dilin ve simgesel olanın "dışarı"sı, "dış"ı düşünülemez. Hayat bir yaşam-yazımı, dünya bir toplum-yazımıdır; hiçbir zaman "simgesel-dışı" veya "dil-öncesi" bir durumda bulunmayız. Oluş da "edebiyat-dışı" değildir; ancak bu noktadan titbaren, oluş teriminin artık pek kullanışlı olmadığını da söylemeliyiz: Metinlerin oluşu metin olmayan bir şeyden yo-

la çıkmaz; aslında söz konusu olan şey bir söylemden başka bir söyleme, bir metinden başka bir metne giden bir *dönüşüm*'dür.

Oluş ile değişkenlik arasındaki fark onların edebiyata "içkin" olma derecelerinde değildir. Bu fark, daha önce söz ettiğimiz bir ayrıma, eleştiri (veya yorum) ile poetika arasındaki ayrıma koşuttur. Çünkü değişen yapıtlar değil edebiyatın kendisidir; öte yandan, oluştan bahsederken söz konusu olanlar yalnızca yapıtlardır.[26]

Demek ki değişkenliğin incelenmesi poetikanın bileşenlerinden biridir çünkü tıpkı poetikanın kendisi gibi tekil yapıtları değil edebi söylemin soyut kategorilerini ele alır. Bu çerçevede devam ederek, poetikanın her bir kavramı üzerinde odaklanan çalışmalar tasarlanabilir. Öyküde psikolojik nedenselliğin evrimi, görüş açılarının evrimi, sözün bağlamlarının evrimi ve bu bağlamların edebiyattaki kullanımları betimlenebilir. Bu incelemeler, poetikanın alanında yer aldıklarını gördüğümüz diğer incelemelerden niteliksel olarak farklı değildir. Aynı zamanda, "yapı" ile "öykü" arasındaki yapay ayrım da ortadan kalkar: Edebi evrim ancak yapılar düzeyinde betimlenebilir; yapıların bilinmesi değişkenliğin bilinmesine engel değildir, hatta değişkenliğin incelenmesine başlamanın tek yolu yapıların bilinmesidir.

Burada *tür* kavramı bir kez daha ortaya çıkıyor. Edebiyat tarihi kavramı gibi tür kavramını da her şeyden önce eleştirel bir incelemeye tabi tutmak gerekir. Nitekim, bu sözcük iki farklı gerçeklik içerir; daha önce sözünü ettiğimiz kitabında Lämmert *tip* ve (dar anlamda) *tür* terimlerini kullanır.

Tip, edebi söylemin birkaç özelliğinin (içinde bulundukları yapıtlar açısından önemli olan özelliklerdir bunlar) birleşimi olarak tanımlanabilir. Tip, teorik düşünüş dışında bir gerçeklik sunmaz; önemsiz sayılan çeşitli farklı özelliklerin bir kenara bırakılmasını ve metnin yapısına egemen olan başka –özdeş– özelliklerin öne çıkarılmasını gerektirir. Eğer farklı özellikler söz konusu değilse, her bir yapıt belli bir tipi yansıtıyor demektir; farklı özelliklerin sayısı çoksa, yapıtla-

rın tümü aynı tipe (yani edebiyata) ait demektir. Bu iki kutup arasında, klasik poetikaların da bahsettiği tipler, yani şiir ve düzyazı, trajedi ve komedi, vs. vardır.

Tip, tarihsel poetikanın değil genel poetikanın nesnesine aittir.

Aynı şey, dar anlamıyla tür için geçerli değildir. Her dönemde belli edebi tipler kamuoyu tarafından iyi bilinir; öyle ki, kamuoyu yapıtları yorumlarken bu tipleri (müzikal anlamda) birer anahtar olarak kullanır. Burada tür, H. R. Jauss'un deyişiyle bir "beklenti ufku" haline gelir.[27] Yazar da bu beklentiyi içselleştirir; tür onun için bir "yazı modeli" haline gelir. Başka deyişle, tür somut bir tarihsel varlığı olan ve belli bir dönemin edebi sistemine katılan bir tiptir.

Bu kavramları açıklamak için bir örnek verelim. Bu örneği Mihail Bakhtin'in Dostoyevski'nin poetikası hakkındaki kitabından alacağız. Bakhtin genelde çok az incelenmiş olan bir tipi ele alır ve buna çoksesli veya dialojik anlatı adını verir (bu tipin tanımına ileride tekrar geleceğiz). Bu soyut tip tarih boyunca somut türler olarak çeşitli defalarda ortaya çıkmıştır. Örneğin Sokrates'in diyaloglarında, Latin edebiyatındaki Menippos tarzı hicivlerde, ortaçağ ve Rönesans'ın eğlenceli edebiyatında görülmüştür.

Edebiyat tarihinin ilk görevlerinden biri her edebi kategorinin değişkenliğini incelemekse, bir sonraki adım da türleri ele almak olacaktır. Türleri hem Bakhtin'in yaptığı gibi artzamanlı (yani aynı tipin türsel değişkelerini inceleyerek) hem de eşzamanlı (türlerin kendi aralarındaki ilişkiler içinde) incelemek gerekir. Şunu da unutmamak gerekir ki, her bir dönemde, özdeş özelliklerin oluşturduğu çekirdeğe çok sayıda başka özellik eşlik eder; ancak, bu özelliklerin diğerlerine oranla daha önemsiz oldukları, belli bir yapıtı belli bir türe atfetmek açısından belirleyici olmadıkları düşünülür. Sonuç olarak, yapısındaki hangi özelliğin belirleyici sayıldığına göre, bir yapıt farklı türlere ait olabilir. Örneğin, Antikçağ'da *Odyssea* "destan" türüne aitti; bizim içinse bu kavram güncelliğini yitirmiştir ve *Odyssea*'yı "anlatı", hatta "mitolo-

jik anlatı" türüne yerleştiririz.

Edebiyat tarihinin üçüncü ödevi de, bir dönemden diğerine geçişi belirleyen değişkenlik *yasalar*'ını saptamaktır (böyle yasaların varolduklarını varsayarak). Tarihte sapılan yolları anlaşılır kılacak pek çok model önerilmiştir; poetikanın kendi tarihinde, "organik" (edebi bir biçim doğar, gelişir, olgunlaşır ve ölür) bir modelden "diyalektik" (tez-antitez-sentez) bir modele geçiş yaşanmıştır. Burada bu modellerle ilgilenmeyeceğiz, ancak bizim ilgilenmeyişimiz bu sorunun varolmadığı anlamına gelmez. Bu alanı hazırlayacak çalışmalar yapılmamış olduğu için bu sorunla uğraşmanın şimdilik zor olduğunu söylemekle yetinelim: Uzun bir süre boyunca komşu disiplinlerin alanını ele geçirmek isteyen edebiyat tarihi, bugün yoksul bir akraba görünümündedir: Tarihsel poetika, poetikanın en az geliştirilmiş bölümüdür.

II. Poetika ve Estetik

Yapısal olsun veya olmasın, her edebi çözümleme nezdinde şu gereklilik ifade edilir: Tatmin edici sayılması için bir edebi çözümleme yapıtın estetik değerini açıklayabilmeli, başka bir deyişle neden şu yapıtın güzel sayılıp bir başkasının öyle sayılmadığını göstermek durumundadır. Çözümlemenin bu soruya tatmin edici bir yanıt vermemesi onun başarısızlığı sayılır. "Kuramınız gayet güzel", denir, "ama insanlığın tam da sizin incelemelerinizin nesnesi olan yapıtları neden koruduğunu ve beğendiğini açıklayamıyorsa neye yarar ki?"

Eleştirmenler bu suçlamaya kayıtsız kalmamış ve düzenli bir şekilde bir yanıt vermeye çalışmış, otomatik olarak uygulanması durumunda güzelliğin ortaya çıkmasını sağlayacak bir reçete aramışlardır. Bu reçetelerin bir sonraki kuşağın eleştirmenlerinin sert saldırılarına maruz kaldığını, geçmişte güzelliği evrensel bir zorunluluk çerçevesinde saptamaya yönelik girişimlerin çoğunun bugün hatırlanmadığını söyleyelim hemen. Sözü fazla uzatmadan, en azından yazarı nede-

niyle bu girişimlerden birini hatırlayalım. Hegel, *Güzellik Düşüncesi*'nde şöyle yazar: "Nasıl ki dünyanın en ideal devleti diğerlerinden farklı olan bazı dönemlerle örtüşüyorsa, sanat da kendi betileri için diğerlerinden farklı bir ortam seçer: *hükümdarların* ortamı. Bunu yapmasının nedeni aristokrasi duygusu veya seçkinlik sevgisi değildir; sanat böyle davranırken istem ve yaratma özgürlüğünü dışa vurur ki bu da ancak hükümdarlık ortamının temsili içinde gerçekleşebilir".

Poetikanın ortaya çıkışı yapıtın değeri hakkındaki şu kaçınılmaz soruya bir kez daha ortaya attı. Poetikanın kategorilerinden hareketle bir yapıtın yapısı kesin olarak betimlenmek istendiğinde, güzelliği açıklama olanakları sorunundaki gibi bir güvensizlikle karşılaşılır. Örneğin, bir şiirin ses örgütlenmesi veya dilbilgisel yapısı betimlenir: Ama neye yarar bu? Bu betimleme adı geçen şiirin neden güzel sayıldığını anlamaya yarar mı? Böylece, kesin kurallarla çalışan bir poetikanın her tür girişimi kuşkulu hale gelmiş olur.

Bunun nedeni, yapıtın bazı önemli görünüşlerini saptayan ve betimleyen kimselerin güzelliğin yasalarıyla ilgilenmek istememiş olmaları değildir. Hatta, bundan elli yıl kadar önce roman özelinde oluşturulmuş olan böyle bir yasa da vardır; bugün en ciddi çalışmalarda bile bu yasa bize bir güzellik ve niteliklilik reçetesi olarak sunulmaktadır hâlâ. Bu yasanın üzerinde biraz durmak yerinde olur.

Adı geçen yasa, bizim önceki sayfalarda metnin içindeki görüş açıları dediğimiz şeyle ilgilidir. Henry James görüş açısını kendi edebi ve estetik programının temeli haline getirdiği zaman nihayet, ilk defa yapıtın sabit, elle tutulabilir bir öğesine dokunulduğu sanılmış, bu sayede belki de edebi estetiğin sırrının çözüleceği düşünülmüştü. Daha önce de gönderme yaptığımız kitabında Percy Lubbock geçmiş yapıtları görüş açıları bilgisinden türetilmiş bir ölçütle yargılamaya çalıştı: Bir yapıtın başarılı, "güzel" olması için anlatıcının öykü boyunca görüş açısını değiştirmemesi gerekiyordu; değişiklik olması durumunda bunun öykünün gidişi ve yapıtın bütün yapısı tarafından haklı çıkarılması gerekiyordu. Bu öl-

çüte yaslanarak, James'in yapıtlarını Tolstoy'unkilerden daha yüksek bir yere yerleştirmek mümkündür.

Bugün de ayakta olan bu anlayışın ilginç uzantıları çıktı sonradan, ama bu anlayışın taraftarlarının birbirlerini etkilediklerini söylemek pek mümkün değil. Örneğin, Bakhtin'in daha önce söz ettiğimiz çalışmasındaki pek çok düşünce bu perspektif içinde yer alır. Poetika alanındaki en önemli kitaplardan biri olan bu çalışmasında Bakhtin dialojik veya çoksesli "tür" ile geleneksel romanın ait olduğu monolojik "tür" arasında bir karşıtlık saptar (bu türlerin daha ziyade birer tip olduğundan daha önce söz etmiştik). Dialojik türün en önemli özelliği, bütün karakterlerin bilinçlerini içeren birleştirici bir anlatısal bilincin olmamasıdır. Bakhtin'e göre, dialojik türün en bütüncül örneklerini oluşturan Dostoyevski romanlarında, diğerlerine oranla daha üst düzeyde yer alan, bütün söylemleri üstlenen bir anlatıcı bilincine rastlanmaz. "Dostoyevski'nin çoksesli romanında yazarın karakter karşısındaki yeni duruşu dialojik bir konumdur; katı bir şekilde uygulanan bu duruş karakter bağımsızlığını, iç özgürlüğünü, bitmemişliğini ve kararsızlığını destekler. Yazar için karakter bir 'o' veya 'ben' değil, en geniş anlamıyla bir 'sen', yani kendisine yabancı ama eşit olan bir 'ben'dir".

Ancak Bakhtin, diğer yapıtlara bu yasalara uymama ve bu nedenle suçlu duruma da düşmeme hakkını teslim eden bu betimlemeyle yetinmez: Bakhtin'in bütün çözümlemesi, bu biçimin diğerlerinden üstün olduğuna işaret eder. Örneğin, şöyle yazar: "Dostoyevski'nin çoksesli romanında, yazarın kahraman karşısında edindiği bu yeni konum, kahramanın bağımsızlığını, içsel özgürlüğünü sonuçlanmamışlığım ve belirlenmemişliğini doğrulayan, *tümüyle mantıklı ve bütün yönleriyle geliştirilmiş* bir konumdur." Veya: "Karakterin hakiki yaşamına ancak *dialojik* olarak girilebilir, karakter ancak o zaman karşılık olarak ve isteyerek kendisini açar".

Dolayısıyla, Bakhtin Lubbock'un James'ten hareketle oluşturduğu estetik yasanın farklı bir çeşidini sunar bize. Görüş açısının Pouillon'un "birlikte" görüş açısı dediği şeye

denk düşmesi gerektiğini, bir yapıtta birden fazla görüş açısına gerek olduğunu kesin olarak bildirir. Diyalog ancak bu koşullar sağlandığında kurulacaktır.

Kullanılan örnek Dostoyevski olduğu sürece bu çıkarımları tartışmaya hakkımız yok. Ancak, alıntıladığımız bölümden birkaç sayfa sonra, Bakhtin'in kendisi aynı dialojik ilkenin gerçekleştirildiği başka bir durum, bitmemiş bir yapıt getirir gündeme. Bu yapıtın yazarı Dostoyevski değil, kitaplarının estetik değerinin en azından hayli tartışmalı olduğunu söyleyebileceğimiz Çernişevski'dir. Dialojik ilke Dostoyevski'nin yapıtlarından uzaklaşınca, o övülen niteliklerini kaybetmeye başlar.

Daha yakın dönemde, Sartre, Mauriac üzerine yazdığı ünlü bir makalede Lubbock yasasının yeni bir yorumunu yapmıştır. Bu makalede Mauriac'ın yapıtı Sartre romanının estetiği üzerinden değil genel olarak roman estetiği üzerinden tartışılır. Bir kez daha, kitap boyunca bir "birlikte" görüş açısı gereğinden (tek bir iç odaklanmadan) söz edilir. "Gerçek bir romanda, keza Einstein'ın dünyasında, ayrıcalıklı bir gözlemciye yer yoktur... Bir roman bir insan *tarafından* insanlar *için* yazılır. Görünüşlerin üzerinde durmaksızın onları aşıp geçen tanrısal bakış nezdindeyse roman falan yoktur, çünkü sanat görünüşlerle uğraşır."

Peki bu özgül estetiğin dayattığı zorunluluk nedir? Bu estetiğin öncelikle yargıladığı şey sözcelemenin öznesi (anlatıcı) ile sözcenin öznesinin (karakter) sesleri arasındaki eşitsizliktir. Eğer anlatıcı kendini duyurmak istiyorsa şekil değiştirmeli, karakterin kalıbına girmelidir. Sartre şöyle yazar: "Roman varlıklarının da yasaları vardır, bunların en katısı da şudur: Romancı roman varlıklarının tanığı veya suçortağı olabilir, ama aynı anda bunların ikisi birden olamaz. Ya içeridedir ya da dışarıda". Aynı anda hem kendi hem de başkası olunamaz. İki karakterin sesleri bir çokseslilik sağlar; ancak, kendisinin sözcelemenin biricik öznesi olduğunu gizlemek istemeyen bir anlatıcı ile bir karakterin sesleri ancak bir ses kakışımına yol açabilir. Bu ses kakışımına örnek ola-

rak *Don Quijote* ve *Odyssea* verilebilir.

Bakhtin'in tanıtlamasında Dostoyevski'den yararlanması gibi, Sartre da yaptığı karşı-tanıtlamada Mauriac örneğinden yararlanır. Ancak tek bir örnekten hareketle genel hakikatler ifade edilemez. Kafka'nın şu tümcelerini alalım örneğin:

"K. hizmetçilerin ve ulakların tıkıldıkları fazla sıcak odadan çıktığı için kendini mutlu hissetti önce. Dışarısı biraz soğuktu, yerdeki kar katılaşmıştı, daha kolay yürünebiliyordu. Ne yazık ki akşam olmaya başlamıştı. K. bu yüzden adımlarını hızlandırdı" (*Şato*).

Burada "birlikte" görüş açısının söz konusu olduğu açıktır. K.'yı izleriz, onun görüp işittiklerini görüp işitiriz, diğerlerinin olmasa da onun düşüncelerini biliriz. Ama, "mutlu" ve "ne yazık ki" deyişlerini ele alalım. İlk defasında, K. belki kendini mutlu hissetmektedir ama "Mutluyum" demez. Burada bir alıntı değil bir betimleme vardır. Mutlu hisseden K.'dır, ama "K. kendini mutlu hissetti" yazan bir başkasıdır. "Ne yazık ki" örneğinde durum farklıdır. Bu sözcük, K.'nın kendisinin dile getirdiği bir saptamayı yansıtır; K. "akşam olmaya başladığı" için değil, bu "ne yazık ki" saptaması nedeniyle adımlarını hızlandırır. İlk durumda, K.'nın isimsiz duygusu ve anlatıcının bu duyguyu adlandırması vardır. İkinci durumda kendi duygusunu sözelleştiren K.'dır; anlatıcı ise onun duygularını *betimlemek* yerine sözlerini *dönüştürerek aktarır*: Burada "kipsel" bir farklılık olduğu ortadadır.

Başka deyişle, Lubbock-Bakhtin-Sartre yasasına uyulmamaktadır burada. Aynı anda iki bilinç vardır ve bunlar birbirine eşit değildir; anlatıcı anlatıcı olarak kalır ve karakterlerden biriyle içiçe geçmez. Ancak bu durum alıntıladığımız pasajın estetik değerine neden zarar versin ki? Hatta, tam aksine, sözcelemedeki iki özne arasında belirsiz gelişgidişin bir başyapıtı okurken kapıldığımız ikircikli ve kararsız algının zorunlu özelliklerinden biri olduğunu neden savunmayalım ki?

Şüphesiz, birinci yasanın tam karşıtını onun yerine geçirmek değildir söz konusu olan. Burada yaptığımız yorumların

amacı bir veya birkaç yapıtın çözümlemesinden hareketle – bu çözümleme ne kadar parlak olsa da– evrensel estetik yasalar bulmanın olanaksız olduğunu ortaya koymaktır. Bizlere şimdiye kadar bir değere ulaşmak adına sunulan tüm reçeteler, en iyi durumda bile, iyi bir betimleme olmanın ötesine geçememiştir; ayrıca, ne kadar doğru olursa olsun, bir betimlemeyi güzelliğin açıklanması olarak sunmamak gerekir. Kullanılması sayesinde zorunlu olarak bir estetik deneyim yaratacak hiçbir edebi yöntem yoktur.

Peki ne yapmalı? Bir gün değerden bahsedebilme umudunu tamamen terk mi etmeli? Poetika ile estetik arasında, yapıtın yapısı ile değeri arasında aşılmaz bir sınır mı çizmeli? Değeri saptamayı edebiyat jürilerinin üyelerine mi bırakmalı?

Önceki girişimlerin başarısızlığı bizi kolayca bu yola itebilir. Ancak bunun sadece göreli bir önemi vardır. Poetika henüz emekleme dönemindedir. Daha ilk çalışmalardan itibaren değerle ilgili sorular sorulmuş olmasına şaşmamak gerekir; ama aynı zamanda, verilen yanıtların tatmin edici olmamasına da şaşmamalıdır. Bu çalışmaların içerdikleri betimlemeler ne kadar etkileyici olursa olsun, bunlar yalnızca kaba birer ilk yaklaşımdan ibarettir ve asıl önemleri de bir yola işaret etmeleridir. Değer sorunu daha karmaşıktır; poetikanın ilkelerinden yola çıkan çözümlemelerin güzelliğin anlaşılması açısından kullanışsız olduğunu söyleyen eleştiriler karşısında bu sorunun daha sonra gündeme gelmesi gerektiği, daha ilk adımlar bile atılmamışken işe sondan başlamamak gerektiği söylenebilir. Aynı zamanda, çabalarımızın hangi yönde ilerlemesi gerektiğini de sorabiliriz kendimize.

Bir yapıt hakkındaki değer yargısının yapıtın yapısına bağlı olduğu, bugün artık tartışılmaz bir hakikattir. Ancak başka bir olgu üzerinde de durmak gerekebilir: Tek yargı etmeni bu değildir. Yapıtın değerini daha iyi anlamak için, onu *okuyucu*'sundan koparan bu alan paylaşımını –gerekli olduğu kadar yoksullaştırıcıdır da bu– terk etmek gerektiğini varsayabiliriz. Değer yapıta içkindir ama ancak yapıt bir okuyu-

cu tarafından sorgulandığında ortaya çıkar. Okuma hem yapıtın görünme/gerçekleşme edimi, hem de bir değerlendirme sürecidir. Bu varsayımla, bir yapıtın güzelliğinin ona okuyucu tarafından kazandırıldığını, bu sürecin kesin bir şekilde kuşatılamayacak bireysel bir deneyim olduğunu kastetmiyoruz; değer yargısı basit bir öznel yargı değildir; bizim istediğimiz yapıt ile okuyucu arasındaki sınırı aşmak, yapıt ve okuyucuyu dinamik bir birim olarak kabul etmektir.

Estetik yargılar, kendi sözcelenme süreçlerini yoğun olarak içlerinde taşıyan önermelerdir. Böyle bir yargıyı dillendirildiği söylem kertesinden, kendisini dile getiren özneden bağımsız olarak tasarlamak olanaksızdır. Goethe'nin yapıtlarının benim için ifade ettikleri güzellikten söz edebilirim; en fazla, bu yapıtların Schiller veya Thomas Mann nezdinde ifade ettikleri güzellikten bahsedebilirim. Ama bu yapıtların kendinde güzellikleri hakkında sorulan bir soru anlamsızdır. Klasik estetik, değer yargılarının her zaman bireysel, her zaman tikel olduklarından söz ederken belki de estetik yargıların bu özelliğine gönderme yapıyordu.

Bu çerçevede poetikanın ilk ödevinin neden estetik yargının açıklanması olmadığı, olamayacağı açıkça görülüyor. Böyle bir ödev yalnızca yapıtın yapısının bilinmesini değil – ki poetika bu bilgiyi kolaylaştırmaya çalışır– okuyucunun bilgisinin ve onun yargısını belirleyen şeylerin de bilinmesini gerektirir. Eğer bu ödevin ikinci bölümü gerçekleştirilebilirse, oluşturucu geleneklerin veya her bireyde doğuştan bulunan yetilerin araştırılması yoluyla bir dönemin "beğenisi" veya "duyarlılığı" dediğimiz şeyi inceleme araçları bulunursa, işte o zaman poetika ile estetik arasında bir geçiş sağlanır ve yapıtın güzelliği hakkındaki o eski soru yeniden sorulabilir.

III. Geçiş Olarak Poetika

Başlarken poetikanın bir edebiyat bilimi olduğunu, hem bireysel yapıtların yorumlanmasına (bu etkinlik edebiyatla ilgilidir ama bilim değildir) hem de psikoloji ve sosyoloji gibi diğer bilimlere karşıt olduğunu, çünkü önceden ruh veya toplumun dışavurumlarından biri sayılan edebiyatı bir bilgi nesnesi olarak aldığını söylemiştik.

Poetikayı kuran temel edim suçlanamaz, çünkü bu edim o güne dek sadece başka bir nesneyi tanımak için bir kapı olarak kullanılan bir şeyi bilginin alanına dahil etmektedir.

Öte yandan, bu edimin bazı sonuçları da vardır ki bunları başlangıçtan itibaren ortaya koyduk. Poetikayı edebiyatı nesne alan özerk bir disiplin olarak tanımlarken, bu nesnenin de özerkliğini koyutlamış oluruz: Eğer bu nesne yeterli olmasaydı, poetikanın özgüllüğünün kurulmasını sağlayamazdı. Jakobson'un 1919'da söylediği şu sözler, sonradan meşhur olacaktı: "Edebiyat biliminin nesnesi edebiyat değil edebiliktir – başka bir deyişle, belli bir edebi yapıtın işlemesini sağlayan şey(ler)dir." Poetikanın nesnesini oluşturan şey edebiyatın özgül edebi görünüşleri, yani yalnızca edebiyatın sahip olduğu özelliklerdir. Poetikanın özerkliği edebiyatın özerkliğine bağlıdır.

Başka bir deyişle, edebiyatın bir araştırma nesnesi olarak tanınması özerk bir edebiyat biliminin varlığını haklı çıkarmaya yeterli değildir. Bunun için yalnızca edebiyatın bilinmeye değer olduğunu (gerekli koşul) değil, edebiyatın mutlak olarak farklı olduğunu (yeterli koşul) kanıtlamak gerekir. Dahası, bir bilim nesnesi kendisini oluşturan en basit kategoriler ve öğelerle sınırlı olduğundan, poetikanın özerk bir bilim olmasını meşrulaştırmak için edebi özgüllüğün basit öğelerin bir araya gelmesinin ürünü olan "moleküler" bir düzeyde değil, temel bir "atomik" düzeyde bulunduğunu da kanıtlamak gerekir.

Bu şekilde ifade ettiğimiz varsayım olanaklı bir varsa-

yımdır elbet; ancak bu varsayım en gündelik edebiyat deneyimimizle çelişir. Hangi düzeyde olursa olsun, edebiyat başka koşut etkinliklerle ortak özelliklere sahiptir. Öncelikle, edebi bir metnin tümcelerinin özelliklerinin büyük bir bölümü diğer sözcelerde de bulunur; üstelik, edebiyatın özgül diye bilinen diğer özellikleri de sözcük oyunlarında, tekerlemelerde, argoda, vs. görülür. Daha düşük düzeyde, bu özellikler resimsel veya hareketsel temsillerde de vardır. Söylemin örgütlenmesi açısından, lirik şiir felsefi sözlerle ortak özellikler taşır; başka biçimlerin kimi özellikleri, dualarda veya söylevlerde de bulunur. Edebi anlatı, tarihçinin, gazetecinin, tanığın anlatısına yakındır. Antropoloji açısından edebiyatın rolü sinemanın veya tiyatronun, genelde bütün simgeciliklerin rolüne benzer.

Böylece, edebiyatın özgüllüğünün (şüphesiz, dönemlere göre değişen bir özgüllüktür bu) yeni bir tanımını yapmak da pekâlâ mümkün olur; ama artık "atomik" düzeyde değil, "moleküler" düzeyde tanımlanan bir özgüllüktür bu. Edebiyat, böylece, bir *geçiş* olacaktır: Bu düzeyden bir başka düzeye bir dizi geçiş. Ve bu da, düzeylerin her birinde edebiyatın özelliklerinin başka ürünlerce paylaşıldığı gerçeğiyle de çelişmeyecektir. Hatta, şu da mümkündür (bundan çok kuşku duysam da): Belli bir özellik sadece edebi metinlere ait olabilir. Öte yandan, edebiyat *olabilecek* her şeyi birleştiren bir edebiyat imgesine kıyasla, sadece bütün edebi metinlerin ortak paydasından, sadece edebiyat olandan ibaret bir imge nasıl da cılız kalır!

Dolayısıyla, "edebiyat bilimi" deyişi iki açıdan sakattır. *Bir tek* edebiyat bilimi yoktur; çünkü, farklı bakış açıları içinde, edebiyat diğer bütün insanbilimlerinin nesnesi haline gelir. Saussure dil konusunda bunun böyle olduğunu söylemişti: "Dilbilime bir yer bulabilmek için, dilin bütün görünüşlerini ele almamalıyız. Çeşitli bilimlerin (psikoloji, fizyoloji, antropoloji, dilbilgisi, filoloji) dili kendi nesneleri olarak kabul edebilecekleri ortadadır". Edebiyat alanında Jakobson da diğer bilimlerin "edebi olgulardan ikinci sınıf, kusurlu belge-

ler olarak yararlanabilecekleri"ni söylemişti. Ancak, başka bir açıdan bakarsak, *edebiyatın* bilimi yoktur çünkü edebiyatı niteleyen özelliklere, farklı şekillerde bir araya gelseler de, edebiyatın dışında rastlanır. Bu olanaksızlıkların ilki bilgi söyleminin yasalarıyla, ikincisi incelenen nesnenin özgüllükleriyle ilgilidir.

Şimdi, poetikanın üstlendiği ve üstlenmesi gereken rolü daha iyi görüyoruz. Edebiyatı bilmeyi reddetmek, her tür simgesel etkinliğe yönelik genel bir bastırmanın bir örneğidir; bu bastırma simgeyi saf bir işleve veya basit bir yansımaya indirgemek istemiştir. Bu yaklaşıma tepkinin mitos ve ritüel araştırmalarından önce edebiyat araştırmalarından gelmesi, tarihçilerce incelenmesi gereken bir dizi koşulun sonucudur. Bugün poetika çerçevesinde açığa çıkan çalışma tarzını yalnızca edebiyatla sınırlamanın anlamı yoktur; artık yalnızca edebiyat metinlerini değil *bütün* metinleri,[28] yalnızca sözel üretimi değil *bütün* simgesellikleri "oldukları gibi" bilmek gerekmektedir.

Dolayısıyla, poetika *geçişsel* bir rol üstlenmek durumundadır; söylemlerin en az saydam olan biçimlerine şiirde rastlandığına göre, poetika söylemleri "açığa çıkarma" işini görecektir; ancak bu keşif yapıldıktan, söylemler bilimi ortaya çıktıktan sonra poetikaya yapacak az şey kalacaktır: Poetika şu ya da bu dönemde belli metinlerin "edebiyat" olarak kabul edilmesine yol açan nedenleri inceleyecektir o zaman. Daha doğar doğmaz, kendi sonuçları nedeniyle, poetika genel bilginin sunağı üzerinde kendini kurban etmeye davet ediliyor. Bu talihin şikâyet edilecek bir şey olduğunu pek sanmam.

—

Notlar

1. P. Valéry, "De l'enseignement de la poétique au Collège de France", *Variété V*, Paris, Gallimard, 1945, s. 291.

2. Bizim bu terimi nasıl kullandığımızı açıklığa kavuşturmak için Valéry'nin tanımının bizimkine daha yakın olduğunu söyleyebiliriz; ancak, Valéry'nin poetika derslerinde verdiği anlam (bkz. *Yggdrasill*, II, 1937-1938, III, 1938-1939) bizimkinden farklıdır. Jakobson'un tanımıyla bizimki arasında ortak noktalar vardır, özellikle de terimin genelde bilim ve özelde dilbilimle ilişkisi açısından; fakat Jakobson'da terim somut yapıtların betimlenmesini içermez (Bkz. R. Jakobson, "Linguistique et poétique", *Essais de linguistique générale* içinde, Paris, Minuit, 1963). Ayrıca, bizim terimimizle Roland Barthes'ın "edebiyatın bilimi" dediği şey (*Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966) arasında da önemli bir yakınlık vardır.

3. Bu alanın öncüsü, W. Empson'dır. Bkz. *The Structure of Complex Words*, Londra, Chatto & Windus, 1950. Bu çalışmanın teorik bölümü "Assertions dans les mots" başlığıyla Fransızca'ya çevrilmiştir, *Poétique*, 6, 1971, s. 239-70.

4. Değişmece matrisini modern dönemde yeniden yorumlayan pek çok çalışma arasında en bütünlüklüsü Jacques Dubois vd.nin *Rhétorique générale* başlıklı yapıtıdır (Paris, Larousse, 1970, özellikle s. 91-122). Değişmeceler hakkında dilbilgisine dayanan bir bakış açısı için bkz. Christine Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, Londra, 1958.

5. R. M. Browne değişmeceler teorisini söylemin yapısına da uygulamaya çalıştı, bkz. "Typologie des signes littéraires", *Poétique*, 7, 1971, s. 334-53. Burada "yorumlama" üzerine bir bibliyografya vermeye çalışmak gibi gülünç bir işe kalkışmayacağız. Bu alanda günümüzde geçerli olan eleştirel yaklaşımlar hakkında bir fikir sahibi olmak isteyenler *New Literary History* dergisinin şu iki özel sayısına bakabilirler: III (1972), 2; IV (1973), 2.

6. Gerçekçilik meselesiyle ilgili olarak bkz. "Le discours réaliste", *Poétique*, 16, 1973.

7. Burada, adı geçen varsayımla uğraşan yakın tarihli çalışmalar arasından seçtiklerimizi verelim: N. Frye, *Anatomy of Criticism*, New

York, Atheneum, 1957 (bu yapıtın Fransızca çevirisi kullanılamayacak kadar kötüdür); G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969 (1. basım 1960); R. Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, İstanbul, Metis, 2001; A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966; T. Todorov, *Fantastik. Bir Edebiyat Türüne Yapısal Bir Yaklaşım*, İstanbul, Metis, 2001.

8. Paris, Flammarion, 1966. Bu teorinin başka biçimleri şu çalışmalarda bulunabilir: S. Levin, "Deviation –Statistical and Determinate– in Poetic Language", *Lingua*, 1963, s. 276-90; J. Dubois vd., *Rhétorique générale*, *age.* Yakın zamanda, betiler üzerine klasik nitelikte bir inceleme yeni bir edisyonla yayımlandı: P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
9. *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, s. 50.
10. M. Bakhtin, *La poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970; H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford UP, 1973.
11. Sözceleme sorunlarına dair toplu bir bakış için, bkz. *Langages* dergisinin 1970 tarihli, *Sözceleme* başlıklı sayısının bibliyografyası.
12. Bu konuda toplu bir bakış için bkz. E. Stankiewicz, "Problems of Emotive Language", Th. A. Sebeok vd. (der.), *Approaches to Semiotics* içinde, Lahey, Mouton, 1964.
13. Bu bölümün devamında, Gérard Genette'in anlatının sözel görünüşü hakkındaki makalesinden önemli ölçüde esinlendim. Bkz. "Discours du récit", *Figures III* içinde, Paris, Seuil, 1972.
14. Bkz. G. Müller, "Erzählzeit und erzählte Zeit", *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider*, 1948, s. 195-212; ayrıca bkz. E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955.
15. Bkz. A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, Londra, 1952; D. Lihaçev, *Poetika Drevnerusskoy Literaturi*, Leningrad, 1967, s. 212-352; J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, s. 161-71; G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, s. 77-182.
16. Bkz. B. Uspenski, "L'alternance des points de vue interne et externe en tant que marque du cadre dans une œuvre littéraire", *Poétique*, 9, 1972, s. 130-4.
17. Bkz. Gerald Prince, "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14, 1973, s. 178-196.
18. *Communications*, 8, 1966.
19. Bu göndergesel zamansallık, anlatıda görülen tek zamansallık biçimi değildir. Sözcenin zamansallığının yanında, sözcelemenin za-

mansallığı da söz konusudur. Bu sonuncusu "söylemin kerteleri"nin (yani söylemin kendi sözcelenmesiyle ilgili olarak verdiği zamansal koordinatların) art arda gelmesiyle oluşur; şimdiki zamanı sözcelemenin zamanı haline getiren de bu kertedir; bu zamansallığa uyan yapıt bitimsiz bir şimdiki zaman içindedir. Bu ikinci zamansallığa, temsil edilen zamana karşıt olarak, "yazının zamanı" diyebiliriz. Kimi durumlarda yapıt bu iki zamansallık arasındaki açık bir etkileşim üzerinden kurulur. Michel Butor'un *L'Emploi du Temps* adlı yapıtında yazının zamanı giderek büyüyen bir rol üstlenir, öyle ki kitabın sonunda iki zamansallık arasındaki son bir çakışmada temsil edilen zamanı ezip geçer: Anlatıcının artık bize öyküyü anlatacak zamanı kalmamıştır.

20. V. Propp, *Masalın Biçimbilimi.*

21. Bu gelişmelere dair genel bir manzara için bkz. Cl. Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973; ve Ph. Hamon, "Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit", *Le Français moderne*, 40 (1972), s. 200-221.

22. I. ve P. Garnier, "Poèmes architectures", *Approches*, 1, 1965; yukarıdaki örnek asıl şiirden bir alıntıdır yalnızca.

23. R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, s. 234. Aynı ilkelerden esinlenen başka çözümlemeler için N. Ruwet, *Language, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.

24. *A Grammar of Stories* (Lahey, Mouton, 1973) adlı çalışmasında Gerald Prince'in verdiği sıra tanımı, bizim yarım sıramıza (üç önerme) denk düşer. Ama bu ayrımla bizimki arasında görünüşleri dışında büyük bir fark yoktur.

25. "La structure et la forme", *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973, s. 164.

26. Edebiyatın veya edebi biçimlerin oluşu üzerine de düşünülebilir: André Jolles'un *Einfache Formen* (1930; Basit Biçimler) başlıklı çalışmasının temel savı budur. Kendisini "biçimbilimsel" eğilimin temsilcisi olarak tanıtan yazara göre, çağdaş yapıtlarda bulunan edebi biçimler dilsel biçimlerden türemiştir; bu türeme doğrudan değil genelde folklorda rastlanan bir dizi "basit biçim" aracılığıyla gerçekleşir. Dolayısıyla, bu basit biçimler dilsel biçimlerin uzantıları ve uygulamalarıdır; bu basit biçimlerin kendileri de "büyük" edebiyat yapıtlarında temel öğe olarak alınır. Ancak bu bağlamda oluş terimi başka bir anlam taşır.

27. Bkz. H. R. Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, 1, 1970. Son zamanlardaki bazı tartışmalar için K. Stierle, "L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire",

Poétique, 10, 1972; Ph. Lejeune, "Le pacte autobiographique", *Poétique*, 14, 1973.

28. Bize verilen eğitim hâlâ diğer söylem tiplerini göz ardı ederek edebiyatı kayırıyor. Bu seçimin tamamen ideolojik olduğunun ve olgular tarafından doğrulanmadığının bilincinde olmak gerek. Edebiyatı bir söylemler tipolojisi dışında düşünmek mümkün değildir.

Kısa Bibliyografya

Burada poetika alanıyla ilgili olan, genelde son yıllarda yazılmış bazı genel çalışmalara yer vereceğiz. Yazarların görüşleri kimi zaman bu kitapta yer verilen görüşlerden hayli farklıdır. Daha tam ve ayrıntılı bir bibliyografya için şu kitaba bakılabilir: O. Ducrot ve T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris, Seuil, 1972). Poetikanın evrimini şu uzmanlaşmış dergilerden takip etmek mümkündür: *Poétique* (Fransa), *New Literary History* (ABD), *Poetica* (Federal Almanya), *Strumenti Critici* (İtalya), *Poetics* (Hollanda), *Poetik* (Danimarka), *Poetika* (Japonya).

Auerbach, E., *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1969 (ilk basımı 1946).

Bakhtin, M. M., *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 (ilk basımı 1929).

Barthes, R., *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

Barthes, R., *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

Delas, D. ve Filliolet, J., *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, 1973.

Erlich, V., *Russian Formalism, History-Doctrine*, Lahey, Mouton, 1965 (ilk basımı 1955).

Frye, N., *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1957.

Genette, G., *Figures*, Paris, Seuil, 1966.

Genette, G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

Genette, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Jakobson, R., *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1972.

Jolles, A., *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972 (ilk basımı 1930).

Kayser, W., *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern, Francke, 1959 (ilk basımı 1948).

Lämmert, E., *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verl., 1955.

Lotman, Ju., *Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973 (ilk basımı 1970).

Meschonnic, H., *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970.

Mukarovsky, J., *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1967 (ilk basımı 1941).

Propp, V., *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970 (ilk basımı 1928;

Türkçesi *Masalın Biçimbilimi,* çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat, İstanbul, B/F/S, 1985).

Riffaterre, M., *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

Starobinski, J., *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.

Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes, Paris, Seuil, 1965 (Benzer derlemeler neredeyse tüm Batı dillerinde yapılmıştır).

Todorov, T., *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.

Todorov, T., *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

Varga, A. Kibédi, *Les Constantes du poème*, Lahey, 1963.

Wellek, R. ve Warren, A., *La Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971 (ilk basımı 1949).

—

metis eleştiri

Tzvetan Todorov
Poetikaya Giriş

Tzvetan Todorov, insan bilimleri ve edebiyat eleştirisinde birçok farklı eğilimin toplanma noktalarından birini temsil eder. Şklovski ve Tinyanov gibi Rus Biçimcilerinin, Roman Jakobson ve Prag Dilbilim Çevresinin, Roland Barthes ve Gerard Genette gibi yapısalcı ve post-yapısalcı eleştirmenlerin yöntemleri, Todorov'un çalışmalarında bir senteze ulaşmaktadır.

Poetika, tek tek yapıtlarla ilgilenmekten çok, bu yapıtları "yazınsal" kılan koşulları ve öğeleri araştırır. Todorov'un ve yapısalcı edebiyat araştırmalarının hedefi, "atomistik" diye nitelebilecek bir okuma tarzını eleştirmek ve aşmaktır. Her metin, sözlü ya da yazılı —ve silik ya da belirgin— başka metinlerle birlikte çok-boyutlu bir anlam ağının içinde yer alır ve çeşitli eksenler üzerinde başka metinlerden ayrışır. Poetikanın asıl konusunu oluşturan "yazınsallığın" elde edilmesi de okurun bu matrisi şu ya da bu şekilde zihninde canlandırabilmesine, başka bir deyişle bu farklılaşmaları kendi okuması içinde "işletebilmesine" bağlıdır: Todorov'un Poetikaya Giriş'i, her iyi okurun kısmen bilinçli kısmen de bilinçsiz olarak gerçekleştirdiği bu işlemlerin bir ilk dökümünü sunmaktadır.



Metis Eleştiri
ISBN-13: 978-975-342-335-9



Metis Yayınları
www.metiskitap.com