

metis eleştiri

Mihail M. Bahtin

**Dostoyevski Poetikasının
Sorunları**



Mihail M. Bakhtin | Dostoyevski Poetikasının Sorunları



Metis Eleştiri 8

Dostoyevski Poetikasının Sorunları
Mihail Mihailoviç Bahtin

İngilizce Basımı:
Problems of Dostoevsky's Poetics
University of Minnesota Press, 1984

© University of Minnesota, 1984
Türkçe çeviri © Cem Soydemir, 2002
© Metis Yayınları, 2002
İlk Basım: Eylül 2004

Kitabın çevirisinde Minnesota Üniversitesi'nin 1999 tarihli
8. basımı temel alınmış, ancak yapıtın Rusça orijinali ile
karşılaştırmalı olarak yayıma hazırlanmıştır.

Dizi Yayın Yönetmeni: Orhan Koçak
Yayıma Hazırlayanlar: Sabri Gürses, Tuncay Birkan, Orhan Koçak
Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen
Kapak Deseni: Tullio Pericoli

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 9, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

ISBN 975-342-482-5

Mihail M. Bahtin

Dostoyevski Poetikasının Sorunları

Sunuş

Wayne C. Booth

Önsöz

Caryl Emerson

Çeviren

Cem Soydemir



metis eleştiri

İçindekiler

Sunuş, *Wayne C. Booth* • 7

Önsöz, *Caryl Emerson* • 25

Yazardan • 45

**I Dostoyevski'nin Çoksesli Romanı ve Eleştiri
Literatüründe Ele Alınış Tarzı** • 47

**II Dostoyevski'nin Sanatında Kahraman ve Kahramanla
Bağlantılı Olarak Yazarın Konumu** • 97

III Dostoyevski'de Fikir • 132

**IV Dostoyevski'nin Yapıtlarında Tür ve Olay
Örgüsü Kompozisyonunun Karakteristikleri** • 159

V Dostoyevski'de Söylem • 252

i. Nesir Söylemi Tipleri. Dostoyevski'de Söylem • 252

ii. Dostoyevski'nin Kısa Romanlarında Kahramanın
Monolojik Söylemi ve Anlatı Söylemi • 280

iii. Dostoyevski'de Kahramanın Söylemi
ve Anlatı Söylemi • 319

iv. Dostoyevski'de Diyalog • 336

Sonuç • 355

Ekler • 359

Ek I: 1929 Tarihli Dostoyevski'nin Sanatının Sorunları
Kitabından Üç Pasaj • 361

Ek II: "Dostoyevski Kitabının Yeniden Ele Alınışına
Doğru" (1961) • 370

Sunuş

Wayne C. Booth

Bahtin'in çalışmasının Batı'da ona duyulan ilgide yaşanan yakın tarihli patlamayı niçin bütünüyle haklı çıkardığını anlayabilmek için o zamanki gündeme dönmemiz gerekiyor. Bahtin çarpıcı şekilde farklı ama yine de tuhaf bir şekilde uyumlu binlerce sayfada ideoloji ile biçim arasındaki ilişkiler hakkında yazıyor ve yeniden-yazıyorken, bu ilişkileri kaybedip yeniden buluyorken biz Batı'da bunlar hakkında neler söylüyorduk?

Biçimsel eleştirilerin hepsi işe ideolojik eleştirilerin sık sık göz ardı ettiği bir hakikatle başlar: Biçim tek başına, en soyut uç noktasında bile kayda değerdir. Şekil, örüntü, tasarım tüm insanlar için başlı başına ilginç, dolayısıyla anlamlıdır. Bazı eleştirmenlerin "insani anlamlar" olarak adlandırdığı şeylere gerek yoktur ille de; hiçbir şey soyut biçimlere duyulan sevgiden daha insani değildir. Saf matematikte keşfedilen veya icat edilen bağıntılar da, tıpkı fiziksel dünyada bulduğumuz veya bulduğumuzu düşündüğümüz biçimler gibi, izlerini süren herkes tarafından izini sürmeye salt kaostan daha layık sayılır – sahici bir kaos herhangi bir anlamda peşine düşülebi-
lecek, incelenebilecek, "formülleştirilebilecek" bir şey olsaydı bile.

Biçimlere yönelik "saf", "soyut", "yansız" ilgimiz, yüzlerini insanlar tarafından yapılmış biçimlere döndüklerinde biçimsel eleştirmenlerin kafalarını karıştırmıştır. Sanat yapıtları hâlâ açıkça soyut veya "anlamsız" olan biçime duyduğumuz sevgiye cevap verirler, ama çoğunlukla başka ilgilerle de yüklüdürler. Gerek ilkel gerek modern soyut resim ve heykel; ister Bach'ın müziği ister yeni matematik kâşiflerinin müziği olsun anlatımsal-olmayan müzik; karmaşık söz oyunları; yamalı bohçalar; çetrefil denklemlere dayalı bilgisayarlı "sanat" – tüm bunlar ideolojilere atfedilebilir görünen her türlü aşikâr anlamdan bağımsız örüntülerden zevk alma kapasitemize delalet ederler. Yine de, en yavan sanat yapıtını yaratma edimi bile ona, hem

kendisini yaratamı hem de onu alımlayanı, saf bir örüntü temasından daha başka bir alana taşıyan anlamlar ekler. Bu nedenle her biçimsel eleştiri genellikle "içerik" olarak adlandırılan skandal ile nasıl başa çıkılacağı sorunuyla er geç boğuşmak zorundadır.

Bunun bir yolu, anlamı saf biçimdeki bir leke olarak görüp onunla açıkça savaşımdır. Yaşadığımız yüzyılda şaşırtıcı ölçüde çok sayıda eleştirmen sanatı anlamların tasfiyesiyle bir tutmuştur. Sanatsal olmayan hayatlarımızı karmakarışık hale getiren pratik ilgilerimizle kirlenmemiş basit, saf bir biçim görüşüne ne denli yaklaşırsak, sanat olarak adlandırılan şeye de o denli yaklaşacağımız açık değil midir? Sayısız manifesto, tepkilerine naif bir biçimde insani ilgilerini katan beğeni yoksunu kişilere karşı saflık çağrısında bulunmuştur: "Güzel biçimler ortaya çıkardıkları sürece ressamların neyi resimlediğinin önemi yoktur." "Dinleyici kitlesi, duygusallıkta ve mırıldanabilecek melodilerde ısrar eden düşmandır." "Bir yapıttaki verili bir edebi karakterin ahlaklı mı ahlaksız mı olduğuna bakmayın, yalnızca tasarımın doğru olup olmadığına bakın."

On dokuzuncu yüzyıl sonlarında Pater ve başkaları bize bütün sanatların, biçim ve içeriğin hiçbir eleştirmenin aralarında ayırım yapamayacağı kadar incelikli bir şekilde iç içe geçmiş olduğu müziğin konumuna ulaşmayı arzuladığını zaten söylüyorlardı. Zamanımızdaysa, Pater'in terimlerinin bile yeterince katı olmadığı söyleniyor: sanat güzelce iç içe geçme meselesi değildir çünkü biçimle iç içe geçecek hiçbir "içerik" olmamalıdır. Bizatihi müzik de saf matematiğin konumuna ulaşmayı arzular – yahut da doğal seslerin çarpıtılmamış yapay olmayan biçimlerine ulaşmayı. Biçim her şeydir – ya da, en yeni uyarılmanın ifadesiyle, dil her şeydir.

Böylesine pervasızca saflaşmış biçimden yana tavır alan herkes, tüm sanat yapıtlarının fiilen ideolojiyle yüklü olması gibi, skandal denebilecek bir vakıyyla karşı karşıya kalmıştır. "Mesajlar", *Paradise Lost*'un, *B-Minor Mass*'in ve *The Waste Land*'in dinsel tutkusu veya yirminci yüzyılın en iyi roman ve öykülerinin çoğunun programatik, varoluşçu yönelimleri denli çarpıcı şekilde belirgin olduğundaysa skandal de iyice barizleşir. Ama sanat yapıtları ideolojilerini kusursuzca gizlediklerinde bile skandal aynı ölçüde sıkıntı vericidir; beğeni sahibi eleştirmenler, eğer amaç saflaştırma ise sanatçının bu işi bütünüyle yansız makinelere devretmesinin daha iyi olacağını kolaylıkla gösterebilirler. Ama bu devir-teslim bile ideolojisinden ötürü

sorgulanabilir. Sanatın yüzyılımızdaki tarihi (neyse ki bu tür tarihlerin sık sık başına geldiği gibi fena halde çarpıtılmamıştır), birbirlerini sürekli sobeleyip saflığı bozmaya devam eden unsurlardan kurtulmayı başaramamakla suçlayan sanatçıların ve eleştirmenlerin baş saflaştırıcı konumuna ulaşmaya yönelik büyük çekişmesi olarak yazılabilir bütünüyle.

Bütün sanatlar arasında kurmaca, saflaştırma dürtüsüne en çok direnen sanat türü olagelmıştır. Kurmaca öylesine belirgin bir şekilde bozulmuş-saflıklar üzerine inşa edilmiştir ki bazı sanatçılar onu daha en baştan yanlış bir girişim olarak hor görmüşlerdir: Şairler amentülerinde "güzel bir okuma" deneyimi sunma görevine sıkışıp kalmış olan salt öykü-anlatıcılarını sıkça iğnelenler. Birçok romancı da öyküden-arınmış şiir konumuna ulaşmayı arzulamıştır. *Öykü* anlatmak kendi içinde saf biçime ihanet etmek olduğu için yapılması gereken şey, öyküyü bir şekilde engellemektir: Bu ise, sayfaların okurun harmanlaması için birbirine eklenmeden bırakılmasıyla; her şeyin alfabetik sırayla anlatılmasıyla; herkese tek meşru kaygının yapısal karmaşıklık olduğu anımsatılarak çeşitli söz oyunları ve bakış açısı numaraları yapmayla; okurlara kurmacalarının karakterlere ve aralarındaki ilişkilere yönelik herhangi bir ilginin "ürünü" değil, daha çok sayı dizgelerinin veya karılmış iskambil kâğıtları, bilgisayar gibi stokastik düzeneklerin ürünü olduğunu anımsatacak şekilde açıkça görüş bildirilmesiyle yapılabilir. Ama utanılası gerçek, siz bir karakteri *adlandırır* adlandırmaz ve tek bir *olaya* bile izin verir vermez okurların acımasız bir toyluk ile bunları [gerçek] insani durumlardaki insanlar gibi ele alacak olmalarıdır ve dolayısıyla saf biçime yönelik bütün çabalar heba olmaktadır.

Saf biçimciliğin en basit kurmacalarla bile başa çıkma konusundaki aşikâr başarısızlığı ideolojinin bir skandal olarak değil ama gizem olarak ele alınmasına yönelik muhtelif girişimlere yol açmıştır. Büyüleyici öyküler bize karmaşık bir hakikat sunarlar: insani olaylar kendi başlarına sanat değilken, çift akrostişin tersine, kurmaca açıkça sanattır, bir şekilde insani olaylardan *yapılmış* bir sanat. Sanat bir şekilde biçimle ilgiliyse, biçim sanatı hayattan ayıran şeyse ve kurmaca biçimler hayatın malzemesi içine gömülüyse nasıl olur da kurmaca *sanatından* söz edebiliriz?

Öyleyse skandal ile başa çıkmanın ikinci yolu onu bağına basmak, biçimsel kaygıların değerini azaltmak ve yapıtları yüzeydeki

doğruluklarına ya da yanlışlıklarına göre değerlendirerek bir sanat yapıtını ideolojisiyle özdeşleştirmektedir. Hatta böylece sanat ile hayat arasındaki sınır basitçe yok edilebilir ve her sanat yapıtına sanki dolaysız, birincil deneyimmiş gibi muamele edilebilir. Bu "zevksiz" görüş yüzyıllardır yöneltilen saldırılarla gözden düşmesine rağmen varlığını hâlâ korumaktadır: Okullarımıza yönelik sansür programlarında, kimi politik eleştirilerde (ama yalnızca totaliter rejimlerde değil); cinsiyetçi veya ırkçı yapıtlara yönelik aceleci saldırılarda (hedeflere yeterli dikkati göstermeyen saldırılardır bunlar); *On Moral Fiction'* da John Gardner'ın yaptığı gibi sanatın seçkin değerlerine saygı duyma iddialarını sık sık unutan bazı ahlakçı ve dindar eleştirmenlerin programlarında. Birçok yeni sosyolojik veya "Yeni-Marksist" eleştirmen de biçimcilik-karşıtlığının yeni gelişkin biçimlerini benimsemiştir. Onlara göre tüm sanatlar ve tüm eleştiriler "politik"tir. Herhangi bir sanat yapıtının, ideolojisini bulmak amacıyla *yoklandığında*, ideolojiyi açığa vuracağını kanıtlamak onlar için kolaydır. Boş tuvaler, 4,5 dakikalık sessizlikler, kendi kendilerini parçalayan makineler, en minimal sanatın saf çemberleri, küreleri ve üçgenleri bile anlamlarından kaçamaz: bu görünüşte zararsız oyunlar insanlar tarafından diğer insanlara sunulur ve böylece onlar da içinde buldukları durumların ve icracıların bu durumdaki edimlerinin anlamlarını içlerinde barındırırlar. Dolayısıyla, bizatihi en saf biçim bile ideoloji haline gelir ve solcu ve sağcı eleştirmenler sanatı yalnızca ideolojik ölçütlerle yargılama konusunda tuhaf bir şekilde el ele verirler.

Üçüncü yol biçim hakkında konuşma ile anlamlar hakkında konuşmayı zar zor da olsa bağdaştırmayı deneyip, bizatihi yapıtın dikkatimizi neye yöneltmeye zorladığına bakarak sistematik olmayan bir tarzda bir o yana, bir bu yana gidip gelmektir. Bu eklektik görüşte biçim içeriği kapsayan ve kolaylıkla çıkarıp atılabilen bir tür zarf gibi görünür. Bu *res/verba* ayırımına dayalı başlıca klasik düşünme yollarından biriydi: "Şeyler" içerik olarak, "anlam"ı sunar; "sözler" veya dil de biçim olarak paketin içinde ne olduğuna pek aldırmayan bir posta servisi gibi bir tür taşımacılık hizmeti görürler. Yeni Eleştirmenler, en azından kurmacaya yöneldiklerinde, kurmacanın biçimini bu şekilde ele alma eğilimi göstermişlerdir.

Dördüncü yolu "Aristotelesçi" olarak ya da Aristoteles'i gerçekten anlamış olma iddiasından kaçınmak için "Yeni-Aristotelesçi" yaklaşım olarak adlandırabiliriz. Burada ayrılabilir bir "içerik" oldu-

ğü nosyonunu hepten reddeder ve bunun yerine ne biçimin ne de maddenin diğëerinden bölünerek ayrılamayacağı bir biçim/*madde* çiftini esas alırsız. Biçiminden koparıldığıında her madde basitçe başlangıç aşamasına döner veya temel doğasını değıştiren başka bir biçime yerleştirilir. Bu tür bir biçimsel yöntem hem dili hem de o dilin kaçılmaz bir şekilde cisimleştirdiğı ideolojileri bir insan eylemi anlayışıyla veya öğretilcek bir fikirle veya dünyada uygulamaya koyulacak bir tutumla şekillenmiş olarak görür. Sanat yapıtları tıpkı sahidenden *varolan* diğëer her şey gibi, hem biçim hem madde bakımından analiz edilebilirler, ama varolan şeyler *olarak* bu ikisinin özdeş olduğunu gösterirler; maddenin olmuş olduğu şey bu şekillenmiş şeydir.

Bu görüşte edimde bulunan ve acı çeken karakterlerin ahlaki ve düşünsel niteliklerini büyük bir kesinlikle tanımlamadan biçimi tanımlayamazsınız bile: sözgelimi *Oidipus Rex*'in biçimini; karakterlerin eylemi biçimdir. Oidipus'un karakterinin kesin bir değıerlendirmesini içermeyen bir olay örgüsü açıklamasının –modern jargonla "ideoloji"si de dahil olmak üzere "değıerleri"ni içermeyen bir açıklamanın– hiçbir biçimsel geçerliliğı olmayacaktır; ahlaki görüşleri oyunda kendilerine verilmiş olan şekilden koparan bir "içerik" açıklaması da neredeyse anlamsız olacaktır. Aynı şekilde, "Leda and the Swan"da ifade edilen düşünsel kanılar sözcüklerle oluşturulan bir içerik değıil, biçimlendirilmiş birer fikirdir: Kendi başlarına çok fazla farklı fikri ifade edebilecek olan sözcüklere dayatılan özgül birer biçimdir. Dolayısıyla, bu görüşe göre *biçim* böylelikle sayısız *biçime* bölünmüştür – bu alandaki "şeyler"ın hepsine, sanatçılar tarafından yapılmış olan tözlere. Bu tözler, doğada gerçekleşenlerin tersine, değıer yüklüdürler; değıer barındırmayan, karakterlerin ve bu karakterlerin yaratıcısının bağlanımlarından soyutlanmış olan kurmaca biçim diye bir şey yoktur.

Aristotelesçilerin olay örgüsü nosyonunu nasıl ele aldıklarını gözlemlediğimizde niçin tek bir biçim yerine birçok biçimden söz etmeyi tercih ettiklerini anlayabiliriz. Daha yüksek veya daha saf bir kurmaca biçimiyle ilgilenen kişilerin olay örgüsüne yönelik saldırılarının çoğunda, olay örgüsü entrika ile eşanlı hale gelmiş, entrika da olay örgüsüne dahil olan karakterlerin insani değıerinden soyutlanmıştır. E. M. Forster Anatole France'ın *Thais*'inin yapısını özetlemeyi seçtiğinde aklına –rahip ve fahişe birinin bitip diğëerinin başladığı yerde bulunduğu için– olay örgüsünün bir kum saati biçiminde veya da-

ha da basitleştirerek söylenirse bir "X" olarak temsil edilebileceği fikri gelmişti. Bu soyutlama düzeyinde çalışırken şöyle diyebiliriz: *Macbeth* bir kral katili ile karısının başlangıçta bazı başarılar kazandıktan sonra yakalanışlarının öyküsü olduğuna göre, olay örgüsü de bir aksan işareti, veya düşüşü dramatikleştirecek olursak bir uzatma işareti biçimini alacaktır. Sayısız "yapısal" edebiyat analizi neredeyse bu soyutlama düzeyinde çalışmıştır; bu soyutlama düzeyi de bütün edebi yapıtların aynı öyküyü barındırdığı iddiasına yol açar ("kimliğin kaybedilmesi ve yeniden kazanılması"); bu genellikle Northrop Frye ve öğrencilerinin öne sürdüğü bir iddiadır (*The Educated Imagination*, Bloomington, Indiana, 1964, s. 55). Bu iddia doğru olsa bile –ki doğru da olabilir– biçimle ideolojinin ilişkisi hakkında konuşmaya çalışan birisinin bakış açısından çok da faydalı değildir.

Bu yaklaşımdaki kilit sözcük "faydalı"dır. Bir öykü hakkında, bu öykünün olay örgüsü hakkında, "özü" veya "bütünlük"ü veya "ruhu" hakkında konuşmak için *faydalı* bir dil bulmaya çalışmak ne anlama gelir? Bu kimin için faydalıdır? Peki niçin herkes için faydalı değildir? "Aristotelesçi" eleştirmenler tıpkı Aristoteles gibi yalnızca okurlar, izleyiciler ve diğer eleştirmenler için değil yaratıcı sanatçılar için de faydalı olmayı ummuşlardır daima. *Poetika*'ya çoğunlukla trajedi *yazmanın* "elkitabı" denmiştir; var olan trajedilerin bileşenlerinin ayrıntılı bir analizini yapan ve bu bileşenlerin en iyi harmanlanma şekillerine ilişkin güçlü bir değerlendirme sunan bu yapıt, aynı türden başka nesnelere yapmayı ya da geliştirmeyi nasıl başarabileceğimizi söyler bize tam da.

Gelgelelim bunu basit bir kurallar kitabı veya bir algoritma sunarak yapmaz. Analizleri tümüyle değer yargılarıyla doludur; hem de ahlaki niteliklerden ayrılabilir teknik veya biçimsel güzelliğe dair değil şekillenmiş bir eyleme dair değer yargılarıyla doludur. Bu şekillenmiş eylem bir "hadiseler sentezi", yani ahlaklı ya da ahlaksız failerin tercihlerini yansıtan ve dolayısıyla "olay örgüsü" olarak yapıtın "ruhu" diye adlandırılmayı hak eden olaylar bütünüdür. Dolayısıyla, Bahtin'in ideoloji olarak adlandırdığı şey Aristotelesçi analizin vazgeçilmez bir parçasıdır; Aristoteles'in ele aldığı biçimler soyut şekillerden değil değerlerden müteşekkildirler; aranıp bulunan değerler, yitirilen değerler, yası tutulan değerler, kabul gören değerler. Aristoteles'in biçimciliğinde de Bahtin'in diyalojizminde de, kum saati şekilleri, spiral yapan eğriler veya her türden soyut simetrikler ya da asi-

metriler gibi tasarımların peşine düşüldüğüne dair bir ipucu yoktur. Eyleyen insanlar matematiksel figürlere veya denklemlere indirgenemez ki aynı şey "eylemin taklitleri" için de geçerlidir.

Dolayısıyla, sahici Aristotelesçi biçimsel eleştirinin her versiyonunda aranan birlik *ideolojik* bir birliktir; ister bir karaktere iyi veya kötü bir nitelik bahşeden lakaplarda olduğu gibi açık seçik, ister herhangi bir olay örgüsü dizisinin yaptığı değerler sıralamasında olduğu gibi örtük olsun, ideolojik meselelerde içerilen bir eylem birliğidir bu. Bahtin'in "ideolojik biçimcilik" versiyonuyla bir kıyaslamaya yönelirken önemli nokta burada birliğin aranmasıdır; bir sanatçının ulaşmaya çalıştığı etkilerin birliğidir bu; bu sanatçının sanatçılığı da arkitektoni barındıran bir beceri olarak tanımlanır. Etki (ister trajik, komik, yergisel, korkutucu ister gizemleştirici ister yüceltici olsun – farklı Aristotelesçilikler farklı olası veya hayran olunası etki katalogları üretirler) her yerde amaçtır ve teknik sorunlar verili amaçların araçları olarak tartışılır. Bu tür bir işlevselcilik Edgar Allen Poe'nun, sanatçının her tercihinin sanki bir matematikçi tarafından tek, adlandırılmış bir duygu yaratmak amacıyla hesaplanmış gibi tanımlandığı "The Philosophy of Composition"ında karikatür noktasına ulaşır. Ama aralarında benim de hocalarım olan Ronald Crane, Elder Olson ve onların yandaşlarının da bulunduğu daha incelikli işlevselcilerde bile kilit sözcüğün "birlik" olduğundan ve aramız gereken birliğin etkinin birliği olduğundan asla şüphe duyulmamıştır. Nitekim, "kursuz" yapıt, işinin ehli eleştirmen tarafından, bir tür "ruh" veya özsel bir aydınlatıcı ilke barındıran (öyle ki ideal durumda bu ilkeye başvurularak yazarın her tercihi açıklanabilecekti) organik bir bütün olarak yeniden-kurulabilir ve açıklanabilirdi.

Aynen yapıtın kendisi gibi yazar da daha en baştan itibaren ideolojide barınır. Yazarlar kendilerini kimi değerleri onlarla paylaşan ama diğerlerini paylaşmayan izleyicilere hitap ediyor buldukları için kurmaca ve dramada yapıtı *yapıt* yapan değerleri cisimleştirmenin etkili yollarını bulmak zorundaydılar. Dolayısıyla, örnek alınan veya yargılanan tercihlerden oluşan yaratılmış bütünlüklerden yazarlar sorumluydular (ama bambaşka bir bakış açısından sorumlu olan yazarlar değildir, çünkü kültürleri yazara, yapıta ve izleyiciye normlar dayatır).

Kurmaca tekniğini böyle bir temelde incelemeye başlayan her eleştirmen, yüzyıl ortasında benim de yapmış olduğum gibi, her satsal işi bir bütün içinde gördüğü işleve göre anlamaya çalışacaktır

elbette. Bir romanın cisimleştirdiği normlar –ideolojisi– bile her tür okur için kavramsal bir şemada veya "anlam"da değil ama verili bir etkide (bu etki ne denli karmaşık olursa olsun fark etmez) gerçekleştirilen bütünlüğe hizmet ediyormuş gibi görülecektir. Dolayısıyla, el-lilerde eleştirmenlerin o sıralar tüm iyi kurmacaların başlıca başarısı olarak öve öve bitiremediği "nesnellik"i yeniden-değerlendirmeye yöneldiğimde, nesnelliğin gerçekten tüm iyi kurmacaların ulvi amacı olup olmadığını, bir nesnellik *havasının* gerçekten de kurmacanın tüm önemli amaçlarını gerçekleştirmede işlevsel olup olmadığını ve her türlü sahici nesnelliğin, teknik saflığa ne denli ulaşırsa ulaşılsın bir yazar için gerçekten olası olup olmadığını sormam doğaldı. "İnşacı biçimci" diye tanımlanabilecek biri olarak, her üç soruyu da "hayır" diye yanıtlamak zorunda olmam kaçınılmazdı. Nesnellik ulvi bir amaç değildir. Tek başına ulaşılmazdır çünkü yazarın sesi, ne denli incelikli biçimde gizlenirse gizlensin daima mevcuttur. Hatta bir nesnellik *havası* bile ancak *bazı* kurmaca durumlarında faydalıdır; romanlarla yaşadığımız en güzel anların çoğu pek de "nesnel-olmayan" türde yanılısamlarla gerçekleşir.

Hasımlarım, gördüğüm kadarıyla, yazarın mevcudiyetinin şu veya bu göstergesinin nasıl arındırılması gerektiğine dair soyut ve mutlak kurallar icat ederek tüm iyi kurmacalardan bir tür "dikizcilik-noktası" talep eden kişilerdi. Her ne pahasına olursa olsun nesnelliğin (açıklamaların çoğunda bakış açısıyla ilgili yüzeysel meselelere indirgenen bir nesnellikti bu) aranmasına dayanan ve vahim ama moda haline gelmiş bir hatayı katı bir biçimci okulun içinde kalarak düzeltiyor olarak görüyordum kendimi kısmen. Eleştirmenler, eğer bir yazar "anlatma"nın belli kurallarını ihlal ediyorsa, eğer bir yazar "göstermek", "dramatize etmek" konusunda başarısızlığa uğruyorsa sonucun "nesnel" olmayacağı ve dolayısıyla, az çok kötü olacağı görüşünde diretiyorlardı. O dönemde böyle boş kural-koymaların ötesinde gidilmiş olan en uç nokta, çoğunlukla Keats'in Shakespeare hakkında yazdıklarından ve "bukalemun şair" idealinden yola çıkarak öne sürülen iddiaydı; yani romancının hiçbir ağır ahlaki yargı dayatmadan her karakterin rengine bürünmesi gerektiği iddiasıydı. Az sayıda eleştirmen, tüm karakterlerin "hakkını verme"nin kurmacanın ulvi amacı olduğunu iddia ederek, bu nosyonu genişletip bizatihi romanın yapısına uygulamışlardı. Ama çoğu eleştirmen, özellikle de pratik eleştirmenler, sorunu bir teknik saflaştırma sorununa indirge-

mişlerdi: Bir yazar nesnel olacak veya nesnel görünecek bir *yüzey* yaratmalıydı.

Şimdi bakıyorum da, benim bu tür savlara verdiğim karşılıklar genellikle neredeyse muarızlarımın karşılıkları kadar yüzeyseldi. Eğer ben de hemen herkes gibi Bahtin ve çevresinin çalışmasından bihaber olmasaydım, kurmacada "yazarın sesi"ne yönelik çok daha incelikli bir saldırıyla boğuşuyor olabilirdim; beni şu iddiamı temelden değiştirmeye olmasa da yeniden formülleştirmeye zorlayacak bir saldırı olurdu bu: "Yazarın yargısı her zaman mevcuttur, aramasını bilen herkes için daima belirgindir... Yazar bir retorik güçlendirme [kendi otoritesini kurmak ve okurun öyküyü etkili şekilde yeniden-anlatmasını sağlamak için] kullanıp kullanmama gibi bir tercihte bulunamaz. Tek tercihi kullanacağı retoriğin ne tür bir retorik olacağıdır." Salt bu sav çerçevesinde kalındığı sürece, tanıdığım eleştirmenlerle girdiğim tartışma bana hâlâ sağlam görünüyor. Ama Bahtin'in son derece güçlü meydan okuması tamamen farklı bir karşılaşma düzeyi gerektiriyor.

Bu meydan okumanın, yazarın her şeyi bilme ayrıcalıkları talep edip etmemesiyle veya karakterlerin görüşlerine müdahale edip etmemesiyle pek ilgisi bulunmuyor. Hatta yazarın tek bir bileşik etki üretme çabasıyla da ilgisi yok. Konusu, teknik araçların belli etkiler yaratma amacıyla düzenlenmesi değil; daha çok, yazarın imgelemsel becerisinin niteliği ile –temelde romancının kendi ideolojisinin "monolojik" denetiminde olmayan seslerin yapıta girmesine izin verme becerisi veya istekliliği ile– ilgili.

Bu sorun, yüzeysel kompozisyon düzeyinde yer alan yazar söylemi sorunundan daha derindedir; yazar söylemini *Ich-Erzählung* biçimi (birinci tekil kişi anlatısı) aracılığıyla veya bir anlatıcıyı devreye sokarak veya romanı sahneler halinde inşa edip böylece yazar söyleminin bir sahne yönetimi konumuna indirgeme yoluyla ortadan kaldırmayı sağlayan yüzeysel bir kompozisyon aracından daha derindedir. Yazar söyleminin kompozisyon düzeyinde yok edilmesi veya zayıflatılmasına yönelik bu kompozisyon araçları kendi başlarına sorunun özüne dokunmazlar; temellerindeki sanatsal anlamları yerine getirdikleri farklı sanatsal görevlere bağlı olarak son derece farklı olabilir (s. 109).

Bu açıklama başlangıçta yeni-Aristotelesçilere atfettiğim "işlevselcilik" gibi görünebilir. Onlar için de sorunun özü farklı yapıtların yerine getirdiği "farklı sanatsal görevler"e bağlıdır. Ve Bahtin'in açıkladığı farklı biçimsel başarılar da yine tıpkı Aristoteles'in değin-

dikleri gibi "biçimlenmiş ideolojiler"dir – değer yargılarıyla veya ideolojiyle lekelenmiş tek unsur olan bir "içerik"e dayatılan değerden-bağımsız biçimler değil ama daha çok, biçimlenmiş değerler, biçimlenmiş ideolojilerdir. Bizatihi biçim her iki görüşte de bünyesi gereği ideolojiktir.

Ama Bahtin için muhtelif *görevler* nosyonu, trajedi veya komedi, yergi veya methiye gibi bir edebi etkiler toplamından tamamen farklıdır. Sanatçının temel görevi basitçe kendi türündeki en etkili yapıtı mümkün kılmak değildir. Daha çok, diğer tüm görüşlerden üstün bir dünya görüşüne ulaşmaktır; doğru görevleri yerine getiren doğru türde bir kurmaca şimdiye dek tasarlanmış en iyi anlama aracıdır. Gerçekten de, çoğu batılı eleştirmenin göklere çıkardığından tamamen farklı türde bir nesnellığe ulaşarak insan hayatının temel, indirgenemez çok-merkezliliğinin veya "çokseslilik"inin hakkını verebilecek tek kavramsal araç kurmacadır. En iyi romanlar bizi dar öznel görüşlerden kurtararak evrensel olarak arzu edilen bir nitelik kazanırlar; Aristotelesçi bir görüşte bu romanların amaçları olarak tanımlanabilecek belirli etkiler bu bakımdan hiçbir önem taşımaz. Longinus'un izini sürdüğü şu evrensel kabul görmüş "yüce" fikri gibi, Bahtin de bir tür "özgürleşmiş perspektiflerin yüceliği"nin peşine düşer: Bütün kurmaca durumlarında diğer hepsinden üstün olacak olan bir yüceliktir bu.

Bahtin'in böyle bir yüceliğin en büyük ustasının Dostoyevski olduğu iddiası, başka yerlerde daha eksiksiz geliştirmiş olduğu daha kapsamlı görüşlere dayanır (özellikle bkz. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bahtin*, der. Michael Holquist, çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist [Austin: The University of Texas, 1981]). Yorumcular tam da bu görüşlerin *ne denli* kapsamlı olduğu konusunda –yani, Bahtin'in sistematik olmayan sisteminin ne derece dinsel veya metafizik olduğu konusunda– görüş ayrılığına düşer. Bence bu sistem, açıkça, dünyanın sözcüğün alışıldık anlamında bireylerden değil, kendileri de esasen toplumsal olan öznelerden meydana gelen bir topluluk olduğu görüşüne dayanıyor; söz konusu sistem bu bakımdan kaba materyalizm anlayışlarıyla kesinlikle bağdaşmaz, son derece incelikli bir materyalizmdir. Bahtin'in "Tanrı-terimi" –Bahtin her ne kadar dinsel dile sığınmasa da– "sempatiye dayalı anlayış" veya "kavrayıcı vizyon" gibi bir şeydir ve bundan daima deneyimlediğimiz haliyle dünyanın "çoksesliliği" veya "çokmerkezliliği" terimle-

riyle söz eder. Birçok sesin çoktan nüfuz etmiş olduğu bir dille –özel değil toplumsal bir dille– konuşarak bilinç sahibi oluruz. Daha en baştan "çok-dilliyizdir"; ebeveynlerden, klandan, sınıftan, dinden, ülkeden türemiş bir toplumsal diyalektler çeşitliliğine vâkıf olma sürecine çoktan girmişizdir. Bilincimiz, gittikçe daha fazla sesi "ikna etme yetkisine" sahip görüp bünyesine katarak ve sonra da bu seslerden hangilerini "içsel olarak ikna edici" diye kabul edeceğini öğrenerek gelişir. Sonunda, şanslıysak, bir tür bireyliğe ulaşırız, ama bu batılı anlamda özel veya özerk bir bireylik değildir asla; kendimizi keyfi bir şekilde sakatlayıp monoloğa girdiğimiz anlar dışında, her zaman bir diller korosuyla konuşuruz. Dayatılmış bir "dar anlamda ideoloji" tarafından sakatlanmamış olan herkes, bir "ideolog" olmayan herkes her birimizin bir "Ben" değil bir "biz" olduğu gerçeğine saygı duyar. Çokseslilik, birlikte "diyalojik" hayatlar sürüyor olmamız mucizesi hem hayatın bir gerçeğidir, hem de en yüksek doruklarında, sonsuzca aranması gereken bir değerdir.

Edebiyat yapıtlarının bu anlamda diyalojik doğalarımızın hakkını verme eğiliminde *olmadığını* her edebiyat tarihçisi teslim edecektir. Tıpkı bireysel hayatlarımızda her şeyi basit tutup dünyaya hükmedebilmek için içimizdeki sesleri daha olgunlaşmadan susturma ayartısına yenik düşmemiz gibi, yazarlar da genelde yapıtlarına monolojik bütünlükler dayatma konusunda dayanılmaz bir ayartmaya yenik düşmüşlerdir. Nitekim Aristotelesçi biçimciliğin perspektifinden bakıldığında büyük görünen en büyük başarıların çoğu, biçimlerinin diyaloğu mu yoksa bir monoloğu mu yansıttığı sorusunu sordüğümüzde ciddi biçimde sakatlanmış görünecektirler.

Bahtin konuyu başka bir şekilde ortaya koyar. İnsanın varoluşu, birçok dil *içinde* yaratılmış olduğundan iki kutupsal eğilim yansıtır. Bir yanda, bizi daha da büyük bir "sesler" çeşitliliğine, dışa doğru iten bir "merkezkaç" kuvveti vardır; dışarıya, bir kaos gibi görünen şeye doğru, herhalde yalnızca bir Tanrı'nın kuşatabileceği bir kaosa doğru iter bu merkezkaç kuvveti bizi. Bir yanda da muhtelif "merkezci" kuvvetler vardır; bunlar bizi boğucu bir akışkanlıktan ve çeşitlilikten korurlar. Bir tür tutarlılık –yani biçimsel birlik– içeren sanat yapıtları yaratma dürtüsü açıkça "merkezci" bir kuvvettir; Coleridge'in "birlikte çokluk", çeşitliliğin hakkını veren bir birlik olarak tanımladığı şeye dair sahip olabileceğimiz en iyi deneyimi sağlar. Ama her zaman bu dürtüyü monolojik bir bütünlük dayatacak kadar

fazla ileri götürme ayartısına kapılırız. Örneğin, lirik şiirler, harika örnekleri olsa da, monolog olma eğilimini taşır – şair tek bir ses bulur: kendi iç korosunun fiili çoksesliliğini yalanlayan bir sestir bu. Yüzeyde çoksesli görünen ve Batılı nesnelcilik için kurmacanın öykünmesi gereken bir tür model haline gelmiş olan drama bile doğası gereği monolojiktir, çünkü drama yazarı karakterlerine istediklerini kendi istedikleri şekilde söyleme özgürlüğünü vermektense her zaman söylemeleri gereken şeyleri dayatıyordu.

Bahatin'e göre hayatın bünyevi çoksesliliğine hakkını verebilen tek büyük edebi biçim "roman"dır. Eğer "roman"ı bazı biçimcilerin yaptığı gibi, normalde roman olarak *adlandırdığımız* gerçek yapıtlar olarak değil de, edebiyattaki bir eğilim veya olanaklılık olarak, yalnızca belli romanlarda en iyi şekilde gerçekleştirilmişken diğerlerinde tamamen eksik olan bir eğilim veya olanaklılık olarak düşünürsek, o zaman aklımızdaki ulaşılması zor niteliğe ulaşma koşullarını tam bir kesinlikle incelemeye başlayabiliriz. Aradığımız şey, insan "dilleri"nin veya "sesleri"nin hangi zamanda veya uzamda ve hangi türde olursa olsun, tek bir otoriter sese indirgenmemiş veya tek bir ses tarafından bastırılmamış bir temsili olacaktır: en iyi ihtimalle, insan hayatının kaçılmaz diyalojik niteliğinin temsili. Yalnızca "roman" nesirde içkin olan potansiyelleri en üst düzeyde gerçekleştirerek yazarın kendi sesi dışındaki seslerin hakkını verme olanağını sunabilir ve yalnızca roman bizi bunu yapmaya davet eder. Bu yalnızca bir uzunluk meselesi değildir; destanlar dünya kadar yere sahiptirler, ama yine de monolojik olma eğilimindedirler. Bu daha çok nesir anlatının teknik kaynakları –anlatının yazarın (veya okurun) kendisinin dışında dilleri kendine katmaya yönelik bünyevi kapasitesi–meselesidir. Muhtelif dolaylı söylem çeşitlerinde romancılar bir tür koro canlılığını, aynı sözcüklerin iki veya daha fazla konuşan sesi ifade etmesi niteliğini koruyabilirler.

Bunu yapabilseler bile, birçok romancı bunu yapmaz elbette. Turgenyev, Tolstoy, hatta adı romancı diye geçenlerin çoğu, karakterlerini yazarın yönettiği hâkim bir monologdan koparmazlar: yapıtlarında karakterler kendi öykülerini anlatarak tam *özne* olmayı nadiren başarırlar. Daha çok, genelde yazarın önceden-belirlenmiş talepleri karşılamak için *kullandığı* nesnelere olarak kalırlar.

Bahatin çoksesli idealin Dostoyevski'de, ama yalnızca Dostoyevski'de gerçekleştirildiğini kabul eder. Tüm kontrpuancıların en büyü-

ğü karakterlerine sahiden teslim olur ve onların kendisinininkinden başka şekillerde konuşmalarına izin verir. Kahramanlar artık yazarın mütehakkim bilincine indirgenmez; ikincil karakterler artık kahramanlar için –veya yazar için– taşıdıkları fayda tarafından kuşatılmaz, bu faydaya indirgenmezler. Kısacası, karakterler oynadıkları roller sayesinde tamamen bilinen nesnelere olarak gösterilmek ve sonra da işlerini bitirmiş görülüp bir kenara atılmak yerine, eksiksiz özneler olarak kabul edilirler, asla tam olarak tanımlanamayan veya tüketilemeyen "bilinçler" olarak gösterilirler.

Bu görüşe göre, her türlü kurmaca retoriğinin, biçim ve işleve duyulan Aristotelesçi bir ilgiden yola çıksaydı olacağı şeyden başka bir şeye dönüşmüş olacağı açıktır. En iyi kurmacalarda yazarın tekniği her şeyi tek bir bileşik resim içinde uyumlu hale getirme ve okura bu resmi görmesinde yardımcı olma amacına hasredilmeyecektir; yapıtın bütünlüğü ima edilen yazarın tercihlerinin toplamıyla özdeşleştirilmeyecektir – James'in tercihlerinin toplamıyla, Austen'in sesinin nihai etkisiyle. James Joyce'un o sahne gerisine çekilme pozunu, Tanrı'nın kendi eserini duygusuzca izlemesine ve yarattığı dramı yapmacık bir kayıtsızlıkla ("sessizce tırnaklarını keserek") sunmasına benzettiğinde kastettiği şeyden çok farklı bir tarzda yapıttan "kaybolmuş" olacaktır yazar. Teknikler, en üstün hizmetlerini romanın karakterlerinin özerkliği koruyarak yerine getiriyor olarak görülecektir. *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov tüketilemez bir kişilik olarak Raskolnikov için konuşur; Dostoyevski'nin dublörü olarak ya da nasıl *konuşmamamız* gerektiğinin olumsuz bir örneği olarak konuşmaz. Svidrigaylov, İvan, Lisa, Sonya – hepsi de yazarın planlarına hizmet eden nesnelere değil özneler olarak, tek başlarına amaçlar olarak işlenirler ve yazarın onları kendi üstün planına uydurma yönünde kapılabileceği her türlü ayartıya meydan okurlar.

Dostoyevski dehasının bu itkisini son noktasına taşımamıştır elbette; pratik yayım talepleri, okurlarının bir tür sona ihtiyaç duyması, bir olay örgüsü ihtiyacı onu fırsat düştükçe hile yapmaya itmiştir, tıpkı *Suç ve Ceza*'ya açıkça monolojik, uzlaşımalsal bir Hıristiyan sonsözünü yerleştirmeye çalıştığı gibi olduğu gibi (s. 149). Ama okur her baş karakterin kendi "fikrinin" peşine bağımsızca düştüğünü, fikrin yazarın açıkça ifade ettiği veya gizlice inandığı önermelerle tanımlanabilecek bir şey olmadığını uzunca bir süredir görmektedir; yazar nasıl karakterlerine özgürlük verirken bir tür tarafsızlık sergiliyorsa,

karakterler de "fikirleri" çerçevesi içinde kalındığında kestirilemeyecek geleceklere gebe gelişmelere sınırsız bir açıklık sergilerler (bkz. özellikle 3. bölüm).

Yazarın sesi "romanın" en yüksek tezahürlerinde hiç bulunmaz demek istemiyoruz.

Çoksesli bir romanın yaratıcısının bilinci romanda sürekli olarak ve her yerde mevcuttur ve en üst düzeyde etkindir. Ama bu bilincin işlevi ve etkinliğinin biçimleri, monolojik romanda olduğundan farklıdır: Yazarın bilinci başkalarının bilinçlerini... nesnelere dönüştürmez ve onlara gıyabi, nihaleştirici tanımlar yapıştırmaz. (s. 122)

Bu tür görüşler benim yazarın sesi hakkındaki görüşlerime açık ve köklü bir meydan okuma teşkil ediyor. Batılı meslektaşlarımdan çoğu gibi ben de bir *yazarın* yapmak istediği şeye ve verili bir karakterin oynadığı rolün yazarın genel planına nasıl *katkıda bulunduğu*na dair görüşlerimi tekrar tekrar önerme biçimine sokmaya çalıştım. Zaman zaman kendime, sanki karakterler bütün kurallarını sadece yazarın bildiği devasa bir satranç oyunundaki piyonlara indirgenebilirmiş gibi konuşma izni bile verdim. Aslında yakın zamana kadar, Bahtin tarafından teşvik edilene kadar (ama daha önce de Burke tarafından yumuşatılmıştım), onun dikkat çektiği ihtimali, "ne tekil düşünce ne de dizgesel bütünlük tanıyan" bir ideolojinin mümkün olabileceğini hiç tam manasıyla dikkate almış değildim.

Dostoyevski için nihai bölünmez birim göndergesel olarak bağlanmış tekil düşünce değildir; önerme de değildir, sav da değildir; daha çok, bütünlüklü bakış açısıdır, bir kişiliğin bütünlüklü konumudur. Dostoyevski'ye göre, göndergesel anlam bir kişiliğin konumuyla bölünmez şekilde kaynaşmıştır... Dostoyevski –paradoksal bir ifadeyle– düşüncelerle değil bakış açılarıyla, bilinçlerle, seslerle düşünmüştür. (s. 149-50)

Dolayısıyla batılı anlamda "nesnellik"i ele almaya yönelik her türlü çaba (sözgelimi benim *The Rhetoric of Fiction*'daki çabam) Bahtin'in savına bir cevap işlevi görmeyecektir. Yazarın sesi ister açıkça ister farklı kisvelere bürünerek daima bizimle birlikte olduğu için kurmacada nesnellik diye bir şey olmadığını öne sürdüm ve bunun hâlâ doğru olduğunu düşünüyorum. Ve bu savı belli açık denetim biçimlerini yazarın sesinin meşru ifadelerinden biri olarak savunmak amacıyla kullandım. Ama Bahtin'in meydan okuması tamamen farklıdır: İnançların ve değerlerin (yani dolaysız yorum dahil olmak

üzere "ideoloji"nin) teknik ifade ediliş yollarının daha kapsamlı bir çeşitlilik arz edebileceği iddiası meşru kabul edildiği takdirde Bah-tin'in anladığı tamamen farklı anlamdaki "nesnellik" in, çoğu roman-cının sanatından (bu romancıların tekniklerinin "nesnel" olup olma-dığına bakılmaksızın) daha üstün bir sanatı mümkün kıldığı görüşü-nü kabul etmemiz gerekmez mi? Bahtin'in iddia ettiği gibi, karakter-leri yazarın dolaysız denetiminden kurtarmaya yönelik tekniklerin, yazarın hüküm sürmesini daha kolay hale getiren tekniklerden bün-yevi olarak daha üstün olduğu doğru değil midir?

Bahtin'i okurken, kurmacayı nasıl okuduğumuz ve hatta nasıl de-ğerlendirdiğimiz sorusundan çok daha fazlasının söz konusu olduğunun artık açıklık kazanmış olması gerekir. Bu kitaptaki, yazarın sesi-ni aşma çabası, belli sanatsal etkiler yaratmak için hangi teknik araç-ların kullanılması gerektiğini anlatan bir elkitabının yaklaşımını ser-gilemiyor elbette; daha çok, insan hayatının ne anlama geldiğini dü-şünmeye dair bütünlüklü bir teşebbüsle ilgili kapsamlı soruların ömür boyu süren araştırılmasının parçasıdır. Hayatımızın ne anlama geldiğini nasıl bileceğiz ve yıkıcı veya ilgisiz basitliklere başvurma-dan, indirgemeci olmadan bunun hakkında birbirimize nasıl bir şey-ler söyleyeceğiz? Romancılar karakterler tahayyül ederken karakter-lerin yaşadığı dünyalar tahayyül ederler, değerlerle yüklü dünyalar-dır bunlar. Bu birçok dünyayı tek bir dünyaya, yazarın dünyasına in-dirgediklerinde ise yanlış bilgi verirler; şeylerin nasıl olduğu hakkın-da yalanlar söyleyen temelde bencilce bir çarpıtma yapmış olurlar. Dolayısıyla, Bahtin'in nihai değerinden –bir Büyük Diyalogun tam kabulü ve bu diyaloga katılım– "edebi eleştiri"nin birçok parçasından bir tanesi olarak söz edilmemesi gerekir; hele kurmaca tekniğine ve-ya (biçimin alışıldık anlamında) biçime dair bir inceleme hiç de-ğildir. Bizim hayatlarımızı belli sınırlar dahilinde yansıtma –ve geliştirme– yollarımıza dair felsefi bir incelemedir.

Dolayısıyla, bu incelemenin günümüzde epey farklı projelerle uğraşan üç ana gruba meydan okuduğu düşünülebilir. Birinci grubu, insan davranışını anlama yolunun, apaçık [literal] önermeleri birey-lere yalıtılmış, sayılabilir birimler olarak yaklaşan incelemeler üze-rinde temellendirmek olduğunu düşünen kişiler oluşturur. Eğer temelde çoksesli olarak kurulmuşsam, o zaman inancı ne olursa olsun herhangi bir bilim insanının beni oluşturan ve sayelerinde konuştu-ğum birçok sestem yalıtılmış olarak "benim" hakkımda söyleyebile-

ceği her şey *özünde* hatalı olacaktır. Bahtin genelde başdüşmanlarını adlandırmamaya dikkat eder; bunun nedeninin sadece politik ihtiyatlılık olduğunu sanmıyorum. Düşmanları adlandırmak – "bilimsel materyalistler", "pozitivistler", "naif Marksistler"– beklenen diyalogu çoktan dondurma riskini beraberinde getirecektir. "Düşman", kim olursa olsun, *dışarıda* olduğu kadar bir şekilde *içimizdedir* de ve bize hayatlarımız hakkında sunmak istediği görünürde apaçık [literal] önermeler ne olursa olsun bütün bütüne göz ardı edilmemesi, işitilmesi ve diyaloga dahil edilmesi gerekir.

Meydan okunan ikinci grup, tekil sanat yapıtlarının açıkça okunabilen biçimsel kuruluşuna büyük önem veren benim gibi kişilerdir. Herhangi bir yapıtın bir bütün olarak başarısı veya başarısızlığı, onun parçalarını okurken bizim yaşadığımız "tonal" veya "niteliksel" hayat kadar önemli midir gerçekten de? Bir yapıtın nasıl birleştirildiği ya da nasıl parçalarına ayrıldığı ilginç bir sorgulamaya yol açabilir ama yapıta dair bu tür sorular, bu yapıtın bizi hakikate giden olası en iyi yollar konusunda eğitip eğitmediği kadar önemli midir gerçekten de? Biçimsel kuruluş, tartışılan yapıtlar tersten yazılmış olsalardı bile istiflerini bozmayacak kadar az önem veren eleştiri tarzlarıyla sık sık alay etmişimdir. Olayların sırasını veya geçmişe ve geleceğe dönük imaların işlenişini veya bakış açısının manipülasyonlarını karmakarışık hale getiren yeni el yazmaları keşfetseydik de Bahtin'in söylediklerinin çoğu bundan etkilenmezdi. Önemli olan, çizgisel sıralama değil, yazarın her an yaptığı dokunuşlardır daha çok. Aradığımız şey, verili bir geçici yapıdan ve onun teknik dönüşümlerinden çok, en iyi *dikey* yapı olarak adlandırılabilir şeydir. Eğer Bahtin haklıysa, biz batılı eleştirmenlerin çok büyük bir bölümünün vaktini harcamış olduğu şey hatalı veya değersizdir ya da ikisi birden söz konusudur.

Üçüncü meydan okumaya zaten değinmiştim; bu, kendisi dışında hiçbir gerçekliğe gönderme yapmadan dili, özellikle de edebiyatın dilini arayan herkese yöneliktir. Bahtin naif bir temsiliyetçi değildir, ama kurmacalarda kullanılan dillerin "dilsel" hayatımızı en yüksek biçimleri içinde temsil etmede başarılı olup olmadıklarına göre değerlendirilmesi gerektiği fikrinde olduğu konusunda da hiçbir şüpheye mahal vermez. Bu konuda Bahtin'in savundukları ile bugünlerde "yapıbozum" adına söylenenlerin çoğu hiçbir şekilde bağdaştırılmaz. (Bahtin diğer pek çok konuda yapıbozumcuların naif gerçekçi-

lik ve bireyciliğe yönelttikleri eleştirileri destekleyecektir.) İddiası şudur: Dostoyevski'nin dilleri diğer romancıların yapamadığı bir şekilde hayatın hakkını verir. Bahtin haklı olsun ya da olmasın, yakın geçmişte bazen yapıldığı gibi Bahtin'i basitçe dışarıdan gelen diğer yeniliklerle aynı bohçaya tıkıştırarak meydan okumasını göz ardı edemeyiz.

Son olarak –benim için en büyük meydan okuma bu– Bahtin tarih ve sanatsal gelişimde entelektüel çevrelerin yerine dair muazzam iddialarda bulunur. Tıpkı diğer "bohçacı" tarihçiler gibi o da dönemler ve diyalektik genellemelerle düşünür (her ne kadar Bahtin için "diyalektik" *sözcüğü* tıpkı "retorik" *sözcüğü* gibi çoğu zaman bazı aşağılayıcı yan anlamlar da barındırsa bile). Sanatın ve sanatsal tekniklerin bir tarihi vardır; toplumsal, politik ve ekonomik tarihle ayrılmaz şekilde iç içe geçmiş bir tarihtir bu. Bahtin ekonomik belirlemeci olmasa da, romanların, benim yaptığım gibi biçimleri tarih-dışı olarak ele almaya yönelik her çabayı saçma hale getiren "kronotoplar", zamana-sahip-uzamlar ve uzama-sahip-zamanların resimlerini oluşturduğunu düşünür. Zaman zaman Bahtin edebiyat tarihinin ilerleme kaydettiğini bile iddia ediyor gibidir; "roman" ilerlemiştir kesinlikle ve Bahtin sık sık romanın ilerlemeye devam ettiğini ima eder, ama neye *doğru* ilerliyor olabileceğine dair hiçbir açık ifade bulunmaz. Ne de olsa, hakkında *görüş bildirmek* geleceğin açıklığına ihanet etmek olacak, Caryl Emerson'un "geleceğin havarisi" olarak adlandırdığı bu eleştirmenin asıl vurgusu ile doğrudan çelişecektir.

Bahtin'in eşsiz değerinde olduğunu düşünmem kusursuz olduğuna inandığım anlamına gelmiyor elbette. Benim beğenime göre, Emerson'un önsözde anlattığı gibi, kitabın savlarını çok tekrar etmesi, düzensizliği ve yeni sözcüklere bel bağlaması sık sık gereksiz engeller dayatıyor. Bahtin sık sık elimizdeki eleştirel yapıyla çok az ilgisi olan teşvik edici bir tarza gömülüyor sanki. En önemlisi de, Dostoyevski'nin yapıtlarından herhangi birinin eksiksiz bir incelemesine girişmemesi ve sürekli yüksek bir genellik düzeyinde direktmesi Bahtin'in yapabileceğini bildiğim türde analizlerden daha fazla yapsaydı keşke dememe neden oluyor. Bir yazar ne zaman örnekleme yönünde ayrıntılı çabalara girmeden edebiyatın "roman" olarak adlandırılan dev yığınlarına, hatta "Dostoyevski'nin yapıtları" olarak adlandırılan daha küçük yığınlara dair genel kuramlarla oyalansa, duyduğum rahatsızlık giderek artıyor. Bahtin'de çok sık olduğu gibi genellemeler

muğlak olduğunda karşı çıkma hevesi özellikle ağır basıyor.

Ama her düşünür her erdem için bir bedel ödemelidir ve öğrendim ki zayıflık gibi görünen şeylerin çoğu onun gücünün kaçınılmaz sonuçlarıdır. Bahtin "muğlak"tır belki, ama nihai ve dolayısıyla nihayetinde kavranması güç kaygılara karşılık gelen zor ve genel kavramlara ulaşmaya çalışan her düşünür öyle olmak zorundadır. Düşmanca bir bakış açısından muğlak olan şey, bu şeyi girişimin içinden değerlendirdiğimizde kusursuzca "bilgilendirici" bir hal alır. Tamam Bahtin bazı şeyleri çok tekrar ediyor, ama söylediği şey birinci, üçüncü veya onuncu seferinde bile kesinlikle anlaşılmayacaksa niye etmesin ki? Böyle hakikatler hakkında konuşulurken, bir kez söylenen yeterince söylenmemiştir, çünkü hiçbir açıklama ona asla yeterince yaklaşamaz ve ne kadar yinelenirse yinelenir anlaşılması zor ama yine de nihai bir hakikatin önemi yeterince vurgulanamaz. (Ayrıca bkz. Emerson'un gerçek yinelemenin olanaksızlığına dair yorumları.) Bahtin devasa yapıt yığınları yaratıp bunları "roman" diye adlandırıyor, sizin ve benim roman diye adlandırdığımız birçok yapıtı göz ardı ediyor, amenna da, düz bir biçimde değil, analogik veya dilyalojik olarak düşünmeye çalışan herkes öyle yapmıyor mu?

Ne olursa olsun, yakın geçmişte –elbette Bahtin de ancak bizim için tercüme edildiği haliyle yenidir, yakın geçmişe aittir– bir bütün olarak eleştirinin şu temel görevini daha verimli bir şekilde yerine getirebilmiş hiçbir eleştirmen düşünemiyorum: okurları muhtelif kanonlara ve bu kanonların yol açtığı anti-kanonlara uygulandığı şekliyle eleştiri ölçütlerini tekrar düşünmeye teşvik etmek. Batı'da çoğumuz için Dostoyevski'nin, Bahtin'in ömrü boyunca Sovyetler Birliği'nde gerektiği türde bir iade-i itibara veya savunuya ihtiyaç duymadığı doğrudur. Bizim için savunuyu gerektiren şey bizatihi en üst düzeyde bir deha fikri ile büyüklüğün gerekçelerini salt iddiadan çok akla yatkın bir söylemle kanıtlanma iddiasındaki bir eleştiri fikridir. Başka hiçbir şey yazmamış olsa bile –benim bu kitaba ilişkin kısa açıklamam Bahtin'in şaşırtıcı ölçüde büyük girişimine büyük haksızlık yapıyor– romanın yapmaya kadir olduğu şeyleri ihtiraslı bir muhakeme yürüterek yüceltmesi bizim krizle malul eleştirimizi Bahtin'e borçlu kılıyor.

Önsöz

Caryl Emerson

Bahtin'in Dostoyevski kitabının ilginç bir tarihi var. Burada çevirisi yapılan metin (*Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskova, 1963) Bahtin'in otuz yılı aşkın bir süre önce *Dostoyevski'nin Sanatının Sorunları* (*Problemy tvorçestva Dostoevskogo*, Leningrad, 1929) başlığıyla yayımlanmış olan kitabının çok genişletilmiş ikinci baskısı. Bahtin'in kişisel yazışmalarından en azından 1921 yılı itibariyle Dostoyevski üzerine çalışmakta olduğunu biliyoruz¹; 1922'de Petrograd'da çıkan bir dergi, Bahtin'in Dostoyevski üzerine bir monografisinin yayıma hazırlanmakta olduğunu duyurmuş.² Ama çalışma yedi yıl gecikmeyle 1929'da yayımlandı. Kitap edebi çevrelerde kayda değer bir hareketlenmeye yol açtı, o sıralarda Eğitim Bakanı olan üst düzey Bolşevik entelektüel Anatoli Lunaçarski Bahtin'in çalışmasına dair uzun ve olumlu bir eleştiri yazısı yazdı.³ Ama 1929, Sovyet politikası ve genelde de Rus hayatının politikleşmesi bakımından yeni bir şeylerin eşliğinde bulunulan bir zamandı. Bahtin kitabın yayımlandığı yıl muhtemelen yeraltı kilisesinin üyesi olarak faaliyette bulun-

1. Bahtin Matyev Kagan'a yazdığı (18 Ocak 1922) bir mektupta şöyle der: "Şu sıralarda Dostoyevski üzerine bir çalışma kaleme alıyorum, çok yakında bitireceğimi umuyorum..." Bkz. "M. M. Bahtin i M. I. Kagan (po materialam semeinogo arkhiva): publikatsija K. Nevel'skoy ([M. M. Bahtin ve M. I. Kagan (bir aile arşivinden malzeme): K. Nevelskaya'nın yayımı], *Pamiat'* No. 4 içinde (Paris: YMCA, 1979-1981), s. 263.

2. A.g.y., s. 279, dipnot 37. *Jisn' iskusstva*'daki not [Sanatın Yaşamı], Petrograd, Kasım 1922. Bu 1922 tarihli elyazması günümüze dek ulaşmamıştır, bu yüzden 1929'da yayımlanan metinle ilişkisini bilmiyoruz.

3. Lunaçarski'nin 1929 tarihli kitap eleştirisi, "O 'mnogogolosnosti' Dostoevskogo" [Dostoyevski'nin Çoksesliliği Üstüne] daha sonra yaygın olarak antolojilerde yer almıştır. Bahtin Lunaçarski'nin bu kitap eleştirisini Dostoyevski kitabının gözden geçirilmiş basımının birinci bölümünde ele almaktadır (bkz. s. 82-7).

mak suçundan tutuklandı. Sağlığının kötü olması nedeniyle bir ölüm kampına gönderilmekten kurtuldu (daha sonra bir bacağının kesilmesine yol açan kronik bir kemik hastalığı vardı) ve Kazakistan'ın ıssız bölgelerine sürülme cezası aldı.

Bahtin otuz yıl boyunca önce Kazakistan'da, daha sonra Saransk ve Moskova'da görece gözlerden ırak yaşadı ve çalışmalarını sürdürdü. 1950'lerde, Stalinist gecenin diğer yakasında Bahtin'in 1929 tarihli Dostoyevski kitabı, Moskova'da bir grup genç edebiyat akademisyeni tarafından yeniden keşfedildi. Kitabın yazarının hâlâ hayatta olduğunu ve Saransk Üniversitesi'nde Rus ve Dünya Edebiyatı Bölümü'nde hocalık ve bölüm başkanlığı yaptığını şaşkınlıkla öğrendiler. İkinci baskı için kitabı elden geçirmesi için Bahtin'e dil döktüler. Elyazmaları konusunda her zaman lakayt bir tutumu olan Bahtin bununla pek ilgilenmedi; ancak bu yeni ve sadık Bahtin Çevresinin ısrarcı baskısı sonunda onu bu işi ele almaya ikna etti. 1961'de Bahtin gözden geçirme için hazırlık niteliğinde bazı notlar aldı, tartışmalara yol açabilecek notlar; bunlar kaybolmadı ve 1977'de yayımlandı (çevirileri Ek I ve Ek II'dedir). 1963'te yayınevlerindeki meşum gecikmelerden sonra ikinci basım gerçekleşti ve Bahtin Sovyetler Birliği'nde yeniden yayımlanmış oldu. Uzun süredir bekleyen diğer elyazmalarının yayımı bunu izledi.

Bu önsöz yazıldığı sıralarda, Sovyetler Birliği'nde *Problemy poetiki Dostoevskogo*'nun dördüncü baskısı yapılmıştı (1979). Metnin bu müteakip yeniden-basımları temelde değişmemiştir.

Bahtin, yapıtlarının çevirmenlerini birçok ilginç sorunla karşı karşıya bırakır ve bunların bazıları okurlarını da ilgilendirir. Uzun yıllar çalışmasının en iyi ihtimalle yalnızca küçük bir bölümünün yayımlanacağı umuduyla yaşayan biri ne tür bir nesir kaleme alır? Elyazmalarını arkadaşlarına veren, not defterlerinin izini kaybeden bir yazar –kısacası, kendisi için "yazar olmak" tabirinin çoğu kişiye ifade ettiğiinden tamamen farklı bir şey ifade ettiği bir yazar– ne tip bir kitap üretir? Bahtin'in temaları bir dizi öz-bilinçli ve kendine-dönüşlü soru üretir. Temel fikirleri, anlamının doğasıyla ilgili olan bir yazarı nasıl anlamamız gerekir? Temel fikri diyalog olan bir yazarla ne tür bir diyalog kurabiliriz? Sonuç olarak, bir çevirmen iki sözcenin asla eşdeğer olmadığına ve asla eşdeğer olamaması gerektiğine inanan bir yazar için nasıl eşdeğerlikler bulabilir? Bu Önsöz'de bu so-

runlara olası yaklaşımlar tartışılıyor; kaldı ki aslında bu tür sorunları ortaya koymak belki de onları yanıtlamak kadar değerlidir. Bahtin'in içinde çalıştığı türün bir değerlendirmesi iyi bir başlangıç noktası olabilir.

Bu "tür" sorunu İngilizce konuşan okurlar açısından özel bir önem taşıyor. Bahtin'in –kendisinin büyük hayranlık duyduğu "azman" romancılar gibi– biçime pek aldırmadığına, büyüklüğü fikrin sunuluşunda değil ama *fikirde* yatan bir düşünür olduğuna dair yaygın bir kanı bulunuyor. Ama Bahtin'de fikir ve fikrin açıklanması birbirinden kolayca ayrılamaz. Sesinin zorlayıcı niteliği büyük ölçüde nesrinin kendine özgü kurucu ilkeleriyle ilişkilidir ve bunlara da belki en iyi şu tekziple yaklaşılabılır: Bahtin "denemeler" yazmamıştır. En azından İngilizce konuşulan dünyada bildiğimiz kadarıyla, eleştirel denemenin biçimsel yapısı ve basitleştirip daha etkili hale getirme niteliği, açık ki Bahtin'in tarzı değildir. Bahtin en kışkırtıcı haline çoğunlukla, henüz işlenmemiş olan veya yayımlanma umudu barındırmayan gelecek projeleri için aldığı notlarda, yazdığı küçük fragmanlarda ulaşır; öte yandan, işlenmiş, daha uzun yazıları gevşek yapılı, hatta fena halde yetersiz görünür. Ulaşılabılır kanıtlar Bahtin'in yayımlanan kitaplarını bile eksiksiz, kendine yeterli kuramsal açıklamalar olarak kabul etmediğini gösteriyor.⁴ Bahtin düşünmüş, okumuş, düşündüklerini yazmış ve yoluna devam etmiştir; yazdıklarını yeniden-işleme gibi bir alışkanlığı yoktu çünkü önemli fikirler daima yeni bağlamlarda yeniden ortaya çıkıyordu. Elyazmalarının

4. Görüşlerini benimle paylaştıkları ve çok yakında yayımlanacak olan ortak çalışmaları *Life and Works of Mikhail Bakhtin*'in muhtelif bölümlerinin taslaklarını okumama izin verdikleri için Michael Holquist ve Katerina Clark'a müteşekkirim. Holquist'in "Yanıtlanabilirliğin Arkitektonisi" başlığıyla anmayı uygun gördüğü "devasa felsefi proje" Nevel döneminde (1918-1920) başlamıştı. Dört bölümden oluşacak olan bu projenin yalnızca birinci ve ikinci bölümlerinin bazı parçaları günümüze dek ulaşabilmiştir: ahlaki sorumluluğun doğası üstüne bir önsöz, yazarlar ile yarattıkları karakterler arasındaki ilişkiye dair bir tartışma. Bu metinler "Iskusstvo i otvetstvennost'" [Sanat ve Yanıtlanabilirlik] ile "Avtor i geroy v estetiçeskoj deiatel'nosti" [Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman] Bahtin'in ölümünden sonra *Estetika slovesnogo tvorçestva* (Moskova: Iskusstvo, 1979) adıyla yayımlandı; bu kitabın İngilizce çevirisi yakında Texas Üniversitesi Yayınları tarafından yayımlanacak. Bu kitap yayımlanana dek İngilizce'de iyi bir tartışma için bkz. Michael Holquist, "The Politics of Representation", *Allegory and Representatiton: Selected Papers from the English Institute, 1979-1980* içinde, der. Stephen J. Greenblat (Baltimore: The John Hopkins Press, 1981), s. 163-83.

kendileri de rutubetli mahzenlerde çürümeye bırakılmıştır veya sigara kâğıdı olarak yanıp kül olmuştur. (Bu olay artık efsane haline gelmiştir.) Bahtin bir fikrin münferit kayıtlarına son derece kayıtsız olabiliyordu çünkü ömrü boyunca aynı sorular bütününü sürekli yeniden ele almıştı. Yayımlanan çalışmaları aslında 1920'de başlayan dilin doğası, edebiyat ve ahlaki sorumluluk üzerine tek bir devasa felsefi projenin kopuk kesitleri olarak görülebilir. Bu dev metin muhtelif zamanlarda ve dönemin muhtelif dilleriyle yazılmıştır; edebi, felsefi, Marksist ve hatta gerekli olduğunda İlk Beş Yıllık Planın Stalinist retorikleriyle.⁵ Sözün doğasına ilişkin temelde dinsel bir arayış teşkil eder. Bu sözün nasıl ete kemiğe büründüğü meselesi bizi Bahtin'in nesriyle ilgili başka bir genel yorumda bulunmaya götürür: Bahtin'in diyalog anlayışı ve özellikle de çeviri denen diyalog kategorisiyle ilgili bir yoruma.

Daha en baştan, Bahtin'in bize hiçbir yerde bir çeviri kuramı sunmadığı söylenmelidir. Nicel anlamda, "teknoloji" anlamında kurama Bahtin'in yapıtlarında rastlanmaz. Ama kesinlikle söylenebilecek şey, Bahtin için çevirinin asla ihanet etmek anlamına gelmediydi; aksine, çeviri geniş anlamda kavrandığında Bahtin için her türlü insan iletişiminin özüyüdü. Bir dilin sınırlarından öbürüne geçmek belki de en temel insan edimidir. Bahtin'in yazıları işittiği diller çokluğuna duyulan huşuyla doludur. Sözlüklerin ve dilbilgilerinin normatif malzemesi olarak var olan açıkça farklı ulusal diller –Rusça, İngilizce, Fransızca– yoktur yalnızca, bunların yanı sıra tek bir kültür ve tek bir konuşma topluluğu içinde eşanlı olarak var olan çok sayıda

5. Kişinin –sansürden kurtulmak, tutuklanmamak veya sırf yazdıklarından para kazanabilmek için– "söz"ünü birçok farklı dilde yazması özgür-olmayan toplumlarda yazarlar açısından çok yaygın bir deneyimdir elbette. Bahtin ömrünün ilk yarısında çok yoksuldu, geçinmesine ve toplumda bir yer edinmesine fırsat verecek bir akademik kurumda çalışabilmeyi umuyordu. Fikirlerini döneminin (giderek kısıtlayıcı olan döneminin) bütün söylemleri ve türleri içinde kabul görebilecek bir ambalaja sunmaya çalışmıştır. Bahtin'in Stalinist retorik tarzında yazdığı yazıların iyi bir örneği Tolstoy'un Toplu Yapıtlarının 1929 baskısının iki cildine yazdığı ön-sözlerdir (piyesler üstüne 11. cilt ile *Diriliş* üstüne 13. cilt). Bahtin döneminin dilini neredeyse hemen özümsemiş gibidir, "Tolstoyculuğun *kulak* [19. yüzyıl sonunda zengin olmuş varlıklı çiftçilere verilen ad – ç.n.] doğası"na (muhtemelen sufle olarak) göndermeler yapıyordu çoktan (M. Bahtin, "Predislovie", L. Tolstoy, *Polnoe sobranie hudozhestvennih proizvedeni* içinde, der. Halabayev ve Eyhenbaum [Moskova-Leningrad, 1929], cilt 11, s. x).

farklı "diller" vardır. Aslında, Bahtin ulusal diller arasındaki sınırları yalnızca bir süreklilikteki uçlardan biri olarak görüyordu; diğer uçta çeviri süreçleri bulunuyordu; bir toplumsal grubun aynı şehirdeki diğer bir grubu anlaması, bir çocuğun aynı ailedeki ebeveynlerini anlaması, bir dönemin diğerini anlaması için çeviri süreçleri gerekliydi.⁶ Bahtin dilin bu katmanlarının birbirini dışlamadığını öne sürüyordu; bu katmanlar kesişir ve örtüşürler, sözcükleri muhtelif çekim alanlarına itip üzerlerine özgül gölgeler ve ışıklar düşürürler. Yaşayan söylem, bir sözlüğün tersine daima bir akış ve kendi kurallarına karşı isyan halindedir. Bahtin, anlam aktarma usullerinin daima çoğalmakta olmasından –ve indirgenemeyen bireyin böylesine benzersiz bir "konuşma enerjisi"ne sahip olmasından– haz duyuyordu.⁷ Bahtin şöyle diyordu: "Bizatihi 'dil' sözcüğü bu süreçte tüm anlamını yitirmiş gibi bile görünebilir çünkü görüldüğü kadarıyla tüm bu 'diller'in birbiriyle yan yana koyulabileceği tek bir düzlem yoktur."⁸ Her dil kendi özgül dünya görüşünü, kendi değerler sistemini cisimleştirir. Ve bu da konuşan her öznenin başka herkes için bir tür yabancı dilde konuştuğu anlamına gelir. Ayrıca, konuşan her öznenin kullanımına açık birden fazla anadili olduğu anlamına gelir. Dolayısıyla, verili herhangi bir anda başka bir kişiyi anlamak kişinin kendi dili ile bir başkasının dili arasındaki sınırdaki sınırdaki anlamla uzlaşmak demektir. Çevirmek demektir.

Bu nedenle, çeviride olup bitenler bizim dolaylı ve dolaysız söylem aracılığıyla sürdürdüğümüz gündelik iletişim pratiğimize istisna teşkil etmez; hatta bu süreçlerin dramatik bir örneklenişi olarak da görülebilir. Dildeki farklılığın bu şekilde övülmesi bir çevirmen için bir nebze uygunsuzdur, zira çevirmenin kaçınılmaz olarak bir düzeyde eşdeğerlikle ilgilenmesi gerekir. Bizatihi bu kavram [eşdeğerlik] Bahtin'in dile dair içgörülerıyla bir şekilde bağdaşmaz.

6. Bkz. "Discourse in the Novel" başlıklı makalesi, M. M. Bahtin, *Dialogic Imagination* içinde, der. Michael Holquist, çeviri Caryl Emerson ve Michael Holquist (Austin: The University of Texas Press, 1981), s. 288-93.

7. Bahtin'in indirgenemeyen birey ve sözcесinden duyduğu hazzın, hatta huşunun gizemli bir yanı yoktur yine de. Tüm ömrü boyunca sadece insana özgü sözel iletişim fenomeni için maddi, hatta fizyolojik açıklamalar bulmaya çalışmıştır. Bahtin'in döneminin ünlü biyolog ve fizyologları İvan Kanayev ve Aleksey Uhtomski ile bağlantısının bir tartışması için bkz. Michael Holquist, "Answering as Authoring: Bakhtin's Translinguistics", *Critical Inquiry*, Aralık 1983, cilt 10, sayı 2.

8. "Discourse in the Novel", s. 291.

Hatta Bahtin'in başlıca öncüllerinden biri eşdeğer-olmayışın hayatı olarak adlandırılabilir. Çokdill ortamların şeyler ve şeylerin yaftaları arasında bir mesafe yaratarak insanı özgürleştirdiğini öne sürer Bahtin⁹; benzer şekilde, roman da epikten daha özgürdür çünkü roman kahramanları asla olay örgülerinin eşdeğeri değildirler.¹⁰ Eşdeğer-olmama ümitsizliğe kapılmayı gerektiren bir şey değil daha ziyade hayatın bir itkisidir. Aslında, farklı, ayrı iki sistemin etkileşimi sahici bir *olayın* ortaya çıkmasının yegâne yoludur.¹¹ Bahtin farklılıkların nihai kaynaşmasına veya silinmesine yakınlık duymuyordu. On dokuzuncu yüzyılın cisimleşmemiş bir hakikat yönünde ilerleyen büyük felsefi evrim şemalarını pek kullanmamıştır. Çünkü Bahtin'e göre "diyalojik" in "diyalektik" demek olmadığının unutulmaması gerekir; Bahtin'in evreni Kant'a Hegel'den çok daha fazla şey borçludur.¹² Sözelimi, 1970-71 tarihli şu notu ele alalım:

Diyalog ve diyalektik. Bir diyalogu alıp sesleri çıkarın... tonlamaları çıkarın... yaşayan sözcüklerden ve karşılıklardan soyut kavramlar ve yargılar yontun, her şeyi soyut bir bilince tıkıştırın – diyalektiğe böyle ulaşırsınız işte.¹³

Bahtin rahatlatıcı sentez ve *Aufhebung* örüntüleri yerine ikici bir *sürekli* diyalog evreni koyutlar. Dildeki hayat aslında bir mesafenin korunmasına bağlıdır. İki konuşucu birbirini tamamen anlamamalıdır ve zaten asla anlamazlar da; birbirlerinin yanıtlarından ancak kısmen

9. Bu nokta *Dialogic Imagination*, s. 51-83'te "From the Prehistory of Novelistic Discourse" başlıklı bölümde vurgulanır.

10. Bu Bahtin'in *Dialogic Imagination*, s. 31-40'ta "Epic and Novel" başlıklı bölümde Lukács'a verdiği yanıtıdır.

11. Rusça *sobytie* [olay] sözcüğünü Bahtin'in kendine özgü bir tarzda kullanımına ilişkin bir tartışma için bkz. bu kitapta s. 49, dipnot a.

12. Bahtin'e göre Dostoyevskici roman muazzam bir Hegelci-olmayan varoluşu haizdi. Bu konunun ustalıkla bir biçimde geliştirilişini Bahtin'in Engelhardt'in diyalektik yaklaşımına ilişkin eleştirisinin yer aldığı birinci bölümde bulabilirsiniz (s. 74): "Her roman birçok bilinç arasında bir karşıtlık sunar, diyalektik olarak asla iptal edilemeyecek bir karşıtlıktır bu... ve bu bilinçler de evrimleşen bir tinin bütünlüğü içinde birleşmezler... Romanın sınırları içinde kahramanların dünyaları birbirleriyle olay aracılığıyla etkileşime girerler, ama bu karşılıklı ilişkiler... tez-anti-tez-senteze indirgenebilecek son şeydir." Biraz daha sonra Bahtin bunu daha da geliştirir (s. 74): "Birleşik, diyalektik olarak evrimleşen tin, Hegelci terimlerle anlaşıldığı şekliyle, felsefi monologdan başka bir şeye yol açamaz."

13. "İz zapisei 1970-1971 godov", M. M. Bahtin, *Estetika slovesnogo tvorçestva* içinde, s. 352.

tatmin olmalıdırlar çünkü diyalogun sürmesi büyük ölçüde her iki tarafın da diğerinin kastettiği şeyi tamamen bilmemesine bağlıdır. Dolayısıyla, gerçek iletişim dillerin aynı tınlamasını sağlamaz asla; sınırları asla silmez; kusursuz bir uyum sağlanmış gibi yapmaz. Bahtin hayatının sonlarına doğru yazmış olduğu bir fragmanda bizatihi anlamayı bir tür kaçınılmaz olarak kusurlu çeviriyle karşılaştırmıştır:

Anlama duygusal empati olarak veya kişinin kendisini bir başkasının yerine koyması (kişinin kendi yerini kaybetmesi) olarak anlaşılabilir. Bu ancak anlayışın ikincil yönleri için gereklidir. Anlama bir başkasının dilinden kişinin kendi diline çeviri yapmak olarak anlaşılabilir.¹⁴

Buradaki ideal, kaynaşma içermeyen bitişikliklerdir. Eşdeğerlik de bir eşik fenomenidir.

Dolayısıyla, Bahtin hakkında çalışmalar yapan herkes, Bahtin çevirmenlerinin karşı karşıya kaldığı kendine özgü meydan okumalara karşı duyarlı hale gelmiştir. Çevrilen metnin zorunlu yabancılığı veya ötekiliği nerede yansıtılmalıdır? Çeviri daima bir sadakatler hiyerarşisi yaratmayı içerir. Neye sadık olmak istenmektedir? İşlemsel kısıtlamalar nelerdir, verili bir aktarımda fiilen neler korunabilir ve nelerin korunmaktan çok yeniden yorumlanması gerekir? Çevirinin basitçe bir metni başka bir metne aktarma meselesi olmadığını, yani tek bir düzlemde yapılan bir dil kaydırması olmadığını unutulmaması gerekir; daha çok, üç taraflı bir etkinliktir, daima bir üçüncü taraf için ve bu üçüncü taraf, yani ulaşılmak istenen izleyici kitlesi göz önünde bulundurulur. Bahtin'in aklındaki izleyici okuyan bir kitleden çok dinleyen bir kitleymiş gibi geliyor bana. Bahtin'in yapıtları okunmaktan çok bir tür yazıya dökülmüş konuşmada kulak misafiri olunmak üzere tasarlanmış gibidirler. Bahtin'in yüksek sesle ne kadar rahat okunabileceğini keşfedince insan gerçekten şaşırıyor. Belli sözlü türlerin özelliği olan o cömert gevşeklik Bahtin'de de vardır. Bir epik ozanı gibi kavramlarını reçeteyi andıran sözcük öbekleri şeklinde sunar; kilit sözcükleri, neredeyse konuşma sırasında bir vurgu yapmış gibi italikle yazar. Nesri konuşmaya özgü işaretleme bezenmiştir ve bazen noktalamayı aklına estiği gibi yapar. Muazzam uzunlukta, neyin nereye bağlandığı güç anlaşılan cümleler ardı ardına gelir. Gelgelelim bir labirenti andıran bu cümleler nispe-

ten küçük bir sözlükten inşa edilir. Fikirler (sözcükler, deyimler, tam cümleler) şaşırtıcı ölçüde kısa aralıklarla yineleniyor gibidir. Ama yine de, Bahtin'de bildik bir "teknik terim" aramak boşuna olur. Bahtin bir uçta gündelik sözcükleri (*vstreça* [buluşma] veya *doroga* [yol] gibi) italik harflerle yazıp neredeyse metafizik bir önemle donatır; diğer uçta da Rusça'nın zengin kapasitesini usta işi ama çevrilmesi neredeyse imkânsız yeni sözcükler uydurarak ya da Almanca veya Yunanca sözcükleri Rusça telaffuzlarıyla yazarak soyut adlar yaratmak için kullanır. Bunların en ünlüleri arasında şunlar sayılabilir: *raznoreçiye* [*heteroglossia*, dış-dilsellik], *vnenahodimost'* ['e dışsal olarak konumlandırılmış olma durumu], *inojazyçiye* [başka-dillenmişlik], *raznomirnost'* [birçok ayrı ve farklı dünyayı içermeye durumu]. Bu bazı çevirmenlerin çaresizlikle ve terimi bir yere oturtma arzusuyla, kötü bir şekilde çevrilmiş Rusça özgün terimi İngilizce metinde özür dilercesine parantezler içine yerleştirmelerine ve böylece çeviriyi bir tür melez haline, varsayılan okurların iki dilli ve çeviriyi anlama ehliyetine sahip oldukları ama onu kullanmaya gerek duymadıkları bir melez haline getirmelerine yol açmıştır.

Bu tür sözcük oyunları ve zorlama sözdizimleri kısmen Kant-sonrası Alman felsefesinin üslupla ilgili etkisinden kaynaklanır; bu tür oyunlar özellikle de Bahtin'in ilk ve son dönemine ait nesrinde dikkat çekicidir. Ama bunun başka nedenleri de vardır. Öncelikle, Bahtin sözdizimi için cümleyi değil sözceyi model alıyor gibidir. Ayrım da Bahtin'in kendisine aittir: bir cümle dilin bir birimidir, oysa bir sözce iletişimin birimidir.¹⁵ Cümleler tek bir konuşucunun konuşması içinde var olan görece tamamlanmış düşüncelerdir ve aralarındaki duraklamalar da "dilbilgisel"dir, noktalamayla ilgili meselelerdir. Oysa sözceler itkidirler ve bu denli normatif bir şekilde yazıya geçirilemezler; sınırları yalnızca konuşma öznesinin değişmesiyle belirlenir. Bahtin aslında hiçbir zaman öylesine söylenen sözceler ile resmen kayda geçirilmiş sözceler arasında bir ayrım yapmamıştır—daha da önemlisi—konuşma ile yazma arasında da bir ayrım yapmamıştır.¹⁶ Sözce içerisindeki sözdizimi ve noktalama karmaşık ve keyfi olabi-

15. Bkz. "Problemy rečevyih janrov" [Konuşma Türleri Sorunu], *Estetika* içinde, s. 251-2.

16. Bahtin "konuşan özne" ifadesini sık sık parantez içinde "yazan özne" ifadesiyle değiştirir ve cümlelerden sonra noktaların değil *duraklamaların* geldiğini yazar (veya söyler). Örneğin bkz. "Problemy rečevyih janrov" da s. 251 ve 275.

lır; noktalar ve virgüller bir cümlemin bileşenlerini hiyerarşik olarak sıralamaktan çok veya cümlemin bittiğini göstermekten çok tonlamayı işaret etme işlevini görür. Aslında Bahtin'in cümleleri her an lafının kesilmesini bekleyen bir sesin o hoş şekilsizliğine sahiptir.¹⁷

Kendisine İngilizce'de hazır bir araç bulan bir eleştiri nesri türü değildir bu. Okuyucular ve çevirmenler bu nedenle onu dikkatsizce ele alma eğilimindedirler, hatta Bahtin'in metinlerinin gözden geçirilmesini, sadeleştirilmesini veya kısaltılmasını bile önerdikleri olur.¹⁸ Nesre (hem sanatsal hem de sanatsal-olmayan nesre) bu tür bir yaklaşım aslında bir hayli yaygındır ve bu da "nesir eşdeğerleri" tanımlamanın genel zorluğuyla ilgidir elbette. Şiir çevirmeni dizelerle, koşuklarla, kıtalarla, uyaklarla çalışabilir ama nesir işçilerinin böylesine kolay bir şekilde saptanabilecek çeviri birimleri yoktur. Şiirsel bir metnin nesirde şerh edilmesi genellikle yeterli addedilmez; ama bir nesir metninin şerh edilmesi genellikle iyi (yani, okunabilir) bir çeviri addedilir. Bir kuramcının dediği gibi, "içeriği biçimden *ayrılabilir* addetmek (dikkatsiz) nesir çevirmeni için daha kolaydır."¹⁹

Bahtin'le sorun daha da karmaşık bir hal alır çünkü Bahtin yalnızca sözcükler *ile* yazmaz, ayrıca sözcük *hakkında* da yazar. Sözcenin –kendisinininki de dahil, denebilir herhalde– ikame edilemez özgüllüğüne büyük bir değer atfeder. Bahtin dilin bir ürün veya bir kişinin ayrılabilir vasfı olmadığına ısrar eder; bir kişinin iç bilinci ile dış dünya arasında müzakere halindeki bir enerjidir dil.²⁰ Nasıl konuştuğumuz veya yazdığımız, yalnızca nasıl düşündüğümüzün değil, nasıl

17. Bunun bizi şaşırtmaması gerekir. Sözlü edebiyat mutlaka bir şimdiki-zaman deneyimidir ve kişinin izleyicisiyle çok büyük oranda ortak bir bağlamı paylaştığını varsayar. Bahtin'in dünyasında konuşan ses kaçınılmaz olarak diyalojiktir; bir yanıt talep eder ve dolaysız bir topluluk yaratır. Diğer her şey bir icradır, ezberden okumadır, Bahtin'in "sahneleme" olarak adlandırır.

18. Örneğin bkz. Gary Saul Morson'un Bahtin'in denemelerinin 1975 tarihli Rusça baskısına ilişkin erken tarihli (hâlâ en iyiler arasında yer alan) incelemesi: "The Heresiarch of Meta", *PTL*, cilt 3, No. 3, Ekim 1978: 407-27. "... Bahtin... oyunbazlığı ve tutarsızlığı bakımından, ilk dönemlerin Biçimcilerine benzer. Fikirler onun için genellikle birer oyuncaktır; fikirleri ifade ediş şekli abartılıdır, iyi bir editör kullansa iyi ederdi" [s. 409].

19. Susan Bassnett-McGuire, *Translation Studies* (New York: Methuen, 1980) s. 109-20'de bu sorun hakkında yapılan mükemmel tartışmadan. Alıntı s. 110'dan.

20. Bkz. V. N. Voloşinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, çeviri: Ladislav Matečka ve I. R. Titunik (New York: Seminar Press, 1973), s. 81: "İnsanlar anadillerini 'kabul' etmez; farkındalığa önce kendi anadillerinde ulaşırlar."

etkileşimde bulunduğumuzun da bir göstergesidir. Demek ki Bahtin'in üslubunu ciddiye almakta fayda vardır. Bu amacı aklımızda tutarak Bahtin'in sesinde yineleme ve yeni sözcük türetmenin gördüğü olası işlevleri ele alabiliriz.

Yineleme konusunda Bahtin'i en iyi savunacak kişi yine kendisidir. Söz anlayışı ve sözcenin özgüllüğüne dair anlayışı bizatihi yineleme kavramını geçersiz kılar.²¹ Hiçbir şey "tekerrür etmez"; aynı söz tekrar tekrar kendisinden önce gelen şeyleri biriktirebilir, pekiştirebilir, belki parodi konusu yapabilir, ama farklı bir konumda bulunuyorsa artık aynı söz olamaz. Yineleme papağanlık değildir. Bu fenomen, dilbilimin "fazlalık" kategorisiyle, yani belli bir iletişim tarzı veya kuvveti için gerekli olan artık olarak belki daha iyi anlaşılabilir.²² Bahtin'in denemeci-olmayan üslubu yinelemeyi neredeyse müziğin nakarattan yararlanması gibi kullanır: yapıtı bir araya getirmek, tonal bir artalan sağlamak, birikimsel bir etki üretmek için. Bunun tam manasıyla anlamsal olmaktan çok işitsel faydaları vardır. Bahtin şöyle yazar: "Anlamalarına ihtiyaç duymadığımız sözcükleri

21. Bahtin bir yerde metin sorununu tartışırken "doğal tekillik" olarak adlandırdığı şey (örneğin, benzersiz olan ama mekanik olarak devamlı yeniden üretilebilen bir parmak izi) ile bir metnin semiyotik yinelenemezliği arasında bir ayrım yapar. Bir metin de mekanik olarak yeniden üretilebilir (örneğin yeniden basılabilir), ama "metnin özne tarafından yeniden üretimi (öznenin kendisine bir dönüş, yinelenen bir okuma, yeni bir performans, alıntılama) metnin hayatında yeni, yinelenemez bir olaydır, tarihsel konuşma ortaklığı zincirindeki yeni bir halkadır. Bkz. "Problema teksta vlingvistiki, filologii i drugih gumanitarnih naukah" [Dilbilim, Filoloji ve Diğer Beşeri Bilim Çalışmalarında Metin Sorunu], *Estetika* içinde, s. 284. Makalenin daha ilerilerinde Bahtin daha da açıktır (287): "Tek ve aynı sözce içinde bir cümle yinelenebilir (bir yineleme ve hatta tesadüfen kendinden alıntı yapma) ama bu her seferinde sözcenin yeni bir parçasıdır çünkü bir bütün olarak sözcedeki yeri ve işlevi değişmiştir."

Bu denemenin (pek güvenilir olmayan) bir çevirisi için bkz. M. Bahtin, "The Problem of the Text", *Soviet Studies in Literature*, Kış 1977-78/cilt XIV, no 1: 3-33.

22. İyi bir tartışma için bkz. Susan Rubin Suleiman, "Redundancy and the 'Readable' Text", *Poetics Today*, cilt 1: 3 (1980): 119-21. Suleiman sıradan ve edebi dilde fazlalığın olumsuz bir yananlamı olduğuna dikkat çeker: lüzumsuz, fazladan, olmasa da olur bir şey anlamına gelir. Ama dilbilimciler ve bildirişim kuramcıları için fazlalık olumlu bir terimdir; iletişim hiçbir zaman en elverişli koşullarda gerçekleşmediği için bütün diller kaçınılmaz olarak fazlalık barındırır. Buna her sesin de kendi fazlalık örüntüsüne sahip olduğunu ekleyeceğim; bir çevirmenin ilk görümlerinden biri bu örüntüyü keşfetmektir.

ne kadar sık kullanırız veya yalnızca gerekli bir tonlamanın maddi bir taşıyıcısına sahip olalım diye bir ve aynı sözcüğü veya deyiimi ne kadar sık yineleriz..."²³

Bahtin'in kendi uydurduğu sözcükler başka ama bununla ilgili bir amaca hizmet eder. Zaman zaman zihin yorucu görünseler de bunun nedeni sıradan dilin Bahtin'e aradığı söylem kategorilerini sunmaması olabilir. Dolayısıyla, Bahtin yeni sözcükler yaratır ve eski sözcükleri yeni bir hizmete sokar. Metin bir şekilde bu yeni kategorilerle dolup taşmalıdır; bu kategoriler Bahtin için türsel bir norm, izleyicisi için de artalandaki bir tür sinyal haline gelmelidir. Bahtin'in kendine özgü fazlalığı, en çarpıcı üslup hamlelerini yaptığı o tarafsız kavramsal yüzeyi sağlar. Bahtin soyut adlar ve sık-yinelenen kategoriler denizinin orta yerinde aniden tek bir somut imge –hareket mili, kıskaç, yutma, kıskaçla sıkıca tutturma, vb.– dilin duyusallığını veren capcanlı bir laf uydurur.²⁴ Bu beklenmedik çarpıcı imge ile kendine özgü bir yoğunluğu olan artalandaki deniz arasındaki oran, Bahtin'in tonlaması açısından son derece önemlidir.

Bu çeviride hem fazlalığı hem de Bahtin'in uydurduğu sözcükleri yeniden söylemeye, özgün metinde sürekli birbirinin yerine geçen gevşeme ve aniden sıkılaşıma etkilerini aynen korumaya çalıştım. Bu ilkeyi "sadakat hiyerarşim" içinde ilk andan itibaren değil, tedricen benimsedim. İlk taslaklarım aslında noktalama, sözcük sıralaması, terimlerin aşırı tekrarlanması gibi yüzeysel özellikler konusunda bir hayli serbest davranmıştım. Ama çok geçmeden bunların hiç de yüzeysel özellikler olmadıkları açıklık kazandı. Bahtin yanyanalığı

23. "K metodoloji gumanitarnih nauk" [Beşeri Bilimler İçin Bir Metodolojiye Doğru], *Eстетika* içinde, s. 369.

24. Aksi takdirde soyut adlardan oluşacak bir paragrafa *skrepa*'nın [kıskaç] aniden dahil edilisinin bir örneği *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'nın başlarında gerçekleşir (s. 52): "Demek ki, olay örgüsü düzeyindeki sıradan pragmatik bağlantılar (ister nesnel ister psikolojik mahiyette olsunlar) Dostoyevski'nin dünyasında yetersizdir: Bu tür bağlantılar sonuçta karakterlerin nesne haline, yazarın tasarımındaki sabit öğeler haline gelmiş olduğunu önvarsayar; bu tür bağlantılar nihaleştirilmiş insan imgelerini monolojik olarak algılanan ve kavranan bir dünyanın bütünlüğü içinde birbirine bağlar ve birleştirirler; her biri kendi dünyasına sahip, aynı ölçüde meşru bir bilinçler çoğulluğu varsayımı yoktur. Sıradan olay örgüsü pragmatigi, Dostoyevski'nin romanlarında ikincil bir rol oynar, özel ve alışılmadık işlevler görürler. Dostoyevski'nin roman dünyasını bir arada tutan temel kıskaçlar büsbütün farklı bir türdendir."

tutku haline getirmiş bir yazardır; "bağlantı yükümlülüğü"nü son derece güçlü hisseden bir yazar. Yeni fikirler tedricen ileri sürülür, alanları acele etmeden doldurulur ve mesaj bu iç içe geçen sözcüklerin dış kenarlarından iletiliyor gibidir. Dolayısıyla, mümkün olan her yerde Bahtin'in fikirlerinin çizgisel sırasını korumaya çalıştım. Mümkün olmadığı yerlerde de en azından bir cümlede yaptığı iç ve dış ayrımını, bir deyişin başlangıç/sonlarındaki sözcükler ile aradaki sözcükler arasındaki ayrımı korumaya çalıştım. İngilizce'de Bahtin'in cümlelerinin şeklini yeniden-üretmek hassas bir iştir çünkü İngilizce'nin sözcük-düzeni seçenekleri son derece bükümlü ve daha esnek olan Rusça'ya kıyasla daha sınırlıdır. Dolayısıyla, sözcüklerin "sözlüksel karşılıkları" özel bir şekilde seçilmiştir: Sözlükteki birçok olasılık arasından doğru anlam Bahtin'in cümlelerinin temel düzeninin ve yoğunluğunun korunmasına izin veren anlam olmuştur.

Noktalama, cümle uzunluğu ve imgelerin dizilişi gibi dışsal özelliklerin serimleyici bir nesir parçasında böylesine kritik bir önem taşımasının nedeni nedir diye sorabiliriz. Stanley Fish'in yakın bir tarihte popülerleştirdiği sava göre, cümleler okurda açıklanan olaylardır ve bu nedenle izlenimlerin *sırası*, enformasyonun bu düzen içinde çizgisel işlenişi, anlama bakımından çok önemlidir.²⁵ Ama Bahtin örneğinde etkin olan daha derin ve daha etkili yapılar vardır, bunlar Bahtin'in sözcesini şekillendirirler. Her şeyden önce, Bahtin söylemde otoriteye karşı duyarlıdır: kim konuşuyor, ne zaman, nasıl, kiminle, kaç aracı üzerinden konuşuyor – ve bu otorite düzeyleri melez kurgularda nasıl temsil ediliyor. Bahtin'in kendi nesrinin çoğunlukla bu tür melez dokular barındırdığını da eklemeliyim. Bir cümlede dolaysız anlatımı, dolaylı anlatımı, yarı-dolaylı anlatımı temsil ederken kendi sesi hasımlarının ve ardıllarının sesleri ve savlarıyla iç içe geçer. Bahtin'in kendisinin bunun için kullandığı terim "ses karışması"dır. Bu da çevirmenler açısından önem taşır. Eğer –basit bir örnek verecek olursak– uzun bir cümle çeviride bölünürse, kendisini kuşa-

25. Bkz. "Literature in the Reader: Affective Stylistics" [1970] başlıklı makalesi, Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?* içinde (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980, s. 21-67) yeniden yayımlanmıştır. Burada çevirmenler kaçınılmaz olarak dezavantajlı konumdadır çünkü bir erek dilin sözdizimsel uzlaşımları kaynak dilinkilerle kolaylıkla bağdaştırılamayabilir. Bu tür uzlaşımların çakışması (Rusça ve İngilizce için olduğu gibi) çevirmeni nesirsel karşılıklar aramaya yönelten bir etken olmalıdır.

tan yan-cümleler tarafından daha az görelileştirilmiş hale gelir ve metinde daha otoriter tınlır. Noktalar ironiyi virgüller kadar iyi taşımazlar. Noktalamayı değiştirir, yinelemeleri kaldırır, cümleciklerin dizilişlerini radikal bir şekilde uyarlıyorsanız diyalog karmakarışık olur, diyalog içindeki otoritelerin dengesi ve yanyanalıkları mahvolup gider. Diyalojik yazıda, fikirler bağlamlardan çıkarlar; bir cümlenin şekli yanıtın şeklini belirleyebilir.

Bu en fiziksel anlamda "şekil"dir. Bahtin sesler *tahayyül eder*, onların yakınlıklarını ve etkileşimlerini cisimlermişçesine duyumsar. Bahtin bir sesin art arda dizilmiş sözcükler veya fikirler olmadığını bize her yerde söyler: Ses "anlamsal bir konum"dur, dünyaya bir bakış açısıdır, sınırlı bir alanda diğer kişilikler arasından kendine bir yol bulan bir kişiliktir. Bahtin'in uzamsal işaretlere ve metaforlara (durum, konumlandırma, yönelim [*ustanovka*], bakış açısı, görüş alanı) olan düşkünlüğü de buradan gelir. Bir sesin nasıl tınladığı nerede olduğunun ve ne "görebildiği"nin bir işlevidir; yönelimi yol açtığı karşılıklar alanıyla ölçülür. Bu ses anlayışı, Bahtin'in göndergesel olmayan –yani, *karşılığa dayalı* olan– dil kuramının temelinde yatar. Bir sözce hem dışarıdaki ötekilere hem de kendi içinde barınan ötekilere karşılık verir.

Bir metinde otoritelerin veya seslerin dengelenmesine yönelik bu hassasiyet Bahtin'de abartılı ölçüde gelişkindir. Bu kesinlikle Bahtin'in daha kapsamlı çokseslilik ve dış-dilsellik (*heteroglossia*) kavramlarıyla bağlantılıdır ve diyalojizminin merkezinde bulunmaktadır. Bahtin'in nesrinin bu yönünü retoriğe dair yorumları ışığında irdeleyebiliriz – ya da daha kesin bir ifadeyle, edebiyatta retoriğin rolüne dair bir notta, muhtemelen Rus Biçimci eleştirmen Viktor Vinogradov'la gizli bir polemik içeren şu notta:

Retorikte koşulsuz haklılık ve koşulsuz suçluluk vardır; tam bir zafer ve hasmın yok edilmesi vardır. Diyalogda hasmın yok edilmesi aynı zamanda söylemin yaşadığı diyalojik alanı da yok eder... Bu alan çok kırılımandır ve kolaylıkla yok edilebilir (bunun için en ufak şiddet, otoriteye en ufak gönderme, vb. yeterlidir).²⁶

Bahtin'in kendi imzasını taşıyan metinlerdeki "otorite göndermeleri" çok aydınlatıcıdır. Kendi çalışmasının diyalojik alanını otoriter

26. "Iz zapisei 1970-1971 godov", *Estetika* içinde, s. 355.

mevcudiyetlerle donatmaz. Diğer eleştirmenlerden alıntı yaptığında –sözgelimi, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'nin birinci bölümünde olduğu gibi– bunu ayrıntılı bir şekilde yapar ve her sesin tamamen tınlamasına izin verir. Çerçevenin daima çerçeveyi çizenin iktidarını beslediğinin ve başkalarını alıntılama gücünde feci bir ayrıcalık olduğunun farkındadır.²⁷ Dolayısıyla Bahtin'in dipnotları tartışmayı alıntıladığı kişilere kara çalarak ya da (öte yandan) yazara özel bir otorite bahşederek daraltmaya nadiren hizmet eder. Bu dipnotlar saptamada bulunabilir, bir şeyleri genişletebilir, aydınlatabilirler ama metnin bütününe istismar etmezler – dolayısıyla, otoriteye sahip bir dipnot olmaktan çok sayfa kenarına düşülen bir şerh niteliğindedirler.²⁸ Bahtin'in metinlerini açık tutma itkisi, metnin ambalajını da etkilemiştir. Bahtin erken tarihli bir makalesine (1924), "Çalışmamızı alıntılar ve dipnotların gereksiz ağırlığından kurtardık" gibi bir vazgeçme beyanıyla başlar, çünkü bunlar projesi bakımından "hiçbir dolaysız metodolojik önem taşımıyorlar"dır ve "ehil okurun onlara ihtiyacı yok"tur.²⁹

Kısa bir süre sonra en zararsız yayında bile ille de Lenin veya Stalin'in otoritesine gönderme yapmayı talep edecek olan bir iklimde bu

27. Nina Perlina'nın dikkat çektiği gibi, "Bahtin özgün bağlamından koparılp yeniden vurgu kazandırılan ve yeni, homojen olmayan bir bağlamın baskısıyla yapısal olarak dönüştürülen münferit bir alıntının geçerliliğine güvenmez." Bkz. Nina Perlina, "Bakhtin-Medvedev-Voloshinov: An Apple of Discourse", *University of Ottawa Quarterly*, Ocak-Mart 1983, cilt 53, sayı 1.

28. Metinsel düzeneği otorite açısından ele alan iyi bir tartışma için bkz. Lawrence Lipking, "The Marginal Gloss", *Critical Inquiry* 3, Sayı 4 (Yaz 1977): 609-55. Lipking'e göre şerh, başlangıçta, Tek Bir Metin olarak algılanan bir dünyada parçanın bütünlü olan ilişkisini yeniden onaylıyor ve "paralel, eşit ölçüde otoriter anlamların sonsuzluğa açılması" tanıklık ediyordu (s. 622). On yedinci yüzyılın sonuna gelindiğinde şerh bütünleştirici otoritesini kaybetmişti. Metinler eşit ölçüde geçerli birçok okumaya bölünürken şerhler de fiilen dünyevilemişlerdi; "olgular"ın havale edildiği dipnotlar daha sonra yazarın önceden-tesis edilmiş otoritelere biat etme jestleri haline gelmişlerdi.

Aslında Bahtin'in ideal "düzenek"i şerh olurdu. Oysa akademik dipnotlar bir metne daha yüksek bir otoriteye başvurarak destek verirler ve kişinin kendi sözünün dayanacağı otoriter bir çerçeve veya yapı iskelesi sağlamak üzere tasarlanırlar. Böyle bir çerçeve Bahtin'in tonlamasına bir hayli yabancıdır.

29. "Problema soderjaniya, materiala i formy v slovesnom hudozhestvennom tvorçestve"nin [Sözel Sanatta İçerik, Malzeme ve Biçim Sorunu] giriş paragraflarında, M. M. Bahtin, *Voprosy literatury i estetiki* içinde (Moskova: Hudozhestvennaya literatura, 1975), s. 6-7.

tür bir beyan gerçekten de hoş bir şeydi. Peki "ehil" bir Bahtin "okuru" olmak ne demektir? Kuşkusuz bir diyalogu işitmek, hatta belki de diyalogdaki belli başlı sesleri fark etmek demektir, ama hiçbir sesin "en ufak şiddet" uygulamadığı bir diyalog olmalıdır bu. Bahtin'in askeri metaforlara düşkünlüğü göz önünde bulundurulduğunda bu ilk başta çelişkili görünebilir. Metinlerinde sözcükler daima rekabet halindedir, birbirleriyle savaşır, toprak kazanır ve kaybederler. Bu tür bir imgelem kısmen Stalin yıllarının Sovyet Marksizmine ait retoriği yansıtır; sınıf mücadelesini bizatihi söylem alanında (adeta) diriltten bir retoriği; ayrıca hem ülkenin kendisindeki hem de yabancılardan gelen saldırganlığın her yanına nüfuz ettiği Sovyet hayatının gerçekliğini de yansıtır. Ama diller arasındaki bu "şiddet" –son derece ciddi olsa da– nihayetinde *mutlu* bir savaştır. Burada Bahtin çok sevdiği Rabelais'yi andırır: Dilenci Keşiş John manastırın üzüm bağında kelleleri keserken bütün kanlı parçaları görürüz ama kimse acı çekiyor gibi görünmez. Bahtin'in dil-şiddeti karnavallaşmıştır. Dolayısıyla, sesler "çarpmış" ama ölmezler – yani, bir kereliğine ve temelli olarak hiçbir otorite kurulmaz. Bahtin'in nesir üslubu, bence, yazılı söz içinde yan yana bulunan otoritelere yönelik bu duyarlılıkla bağlantılıdır ve her türlü nihai hiyerarşinin veya çözümlenin yetersizliği konusundaki ısrarıyla incelikli bir biçimde bağlantılıdır.

Bu bizi daha genel bir meseleye, Bahtin'in incelediği yazarlarla ve metinlerle olan ilişkisine yöneliyor ki bu mesele, bu Önsözde gündeme getirilen çeviri sorunlarının bir özeti işlevini görebilir. Bahtin'in Dostoyevski'yi ve Rabelais'yi okuma şekli bize Bahtin'i okumamızla ilgili bir ipucu verir ve Bahtin'in edebi bir metinde ne türde tutarlılığa değer verdiğini anlamamızı sağlar. Bahtin'in yazı üslubu ve yazı yapısı ile beğendiği romancıların üslubunu algılaması arasında bir benzerlik vardır. Bahtin, romanın bu büyük ozanı, romanları metinler olarak geleneksel "yakın okuma"ya tabi tutmaz. Tekil romanları bitmiş bütünler olarak analiz etmez; aslında, yapıt ne denli uzunsa Bahtin'in onu ele alışı da o denli parçalı olur.³⁰ Birçok kişi bu-

30. İnce "Bobok" karnavallaşmış bir menippea olarak kapsamlı bir şekilde analiz edilir, ama *Karamazov Kardeşler* ve *Budala* yalnızca epizotlar halinde ve geçerken ele alınır. Büyük otoriter şahsiyetler –Peder Zosima, Mıskın– hiçbir yerde gerekli genişlikte ele alınmaz. Bunun böyle oluşunun bazı nedenleri için bkz. Nina Perlina, "Bakhtin and Buber: The Concept of Dialogic Discourse", *Studies in Twentieth Century Literature*, cilt IX, sayı 1, 1984 içinde yakında yayımlanacak.

na dikkat çekmiştir, en yakın tarihlerde de Donald Fanger:

Bahtin hiçbir yerde tek bir romanı baştan sona analiz etmez veya romanın içerdiği her şeyi veya şekli anlamını açıklamaya çalışmaz. Sık sık tek tek bazı karakterlerin yazgılarına gönderme yapar, ama bunların herhangi belirleyici bir anlama sahip olduğunu yadsır... Dolayısıyla, Dostoyevski'nin pratiğinde biçimsel bir bütünlük koyutlansa da, bunu yalnızca olumsuz bir biçimde ve yaklaşık olarak tanımlar.³¹

Kapatma ilkeleri, monolojik olana yöneldiklerinden Bahtin'in gözünden kaçıyor gibidirler; Bahtin'de ara sıra bizi hayal kırıklığına uğratan yorumlar genellikle *sonları* yorumlarken yapılmıştır.³² Başlangıçlar, sonlar, parçaların özgül düzenlenişi ve bu parçaların bir bütünün parçaları olarak varolmaya mecbur oluşları Bahtin için tümüyle ikincil derecede önemlidir. *Yevgeni Onyegin*, *Küçük Dorrit*, *Bakir Toprak*'a³³ ilişkin "yakın okumalar" yaptığında, tek bir satır veya paragraf içindeki ince anlam veya tonlama kaymaları üzerinde yoğunlaşır. Dikkat çektiği şeyler daha küçük şekillerdir: ses mntıkları, konuşuculardaki değişiklikler, muhtelif karakterlerin görüş alanları arasındaki sınırların çakışması. Daha büyük şekil eksik olabilir ama daha küçük şekil canalcı önemdedir.

Bu tarz bir eleştirel okumanın Bahtin'in kendi kompozisyonları açısından önemli olduğunu düşünüyorum. 1961'de Dostoyevski kitabının yeniden-elden geçirmek için birtakım notlar almıştır. Romancının söz alanındaki büyük keşiflerini özetlemiştir ki bunlardan biri (kişilikten ayrılmaz olan) "*kendiliğinden gelişen fikrin tasvir edilme-*

31. Donald Fanger, "Dostoevsky as Contemporary", 26-28 Ekim 1981'de Venedik'te sunulan ve Fondazione Cini'nin tutanaklarında yayımlanan tebliğ.

Bahtin'in Dostoyevski kitabında bu konuyu ele alma isteksizliğini gizlemediğine dikkat çekilmesi gerekir. "Yazardan" başlıklı önsözünü şu cümlelerle kapatır: "Kitap bu yeni baskısında bile gündeme getirdiği sorunların, özellikle de çoksesli bir romanda *bütünlük* sorunu gibi karmaşık sorunların eksiksiz bir analizini sunma iddiası taşımıyor." [s. 46].

32. Örneğin bkz. Bahtin'in *Suç ve Ceza*'nın Sonsözüyle ilgili, pek yaratıcı olmayan yorumu; Bahtin bu Sonsözü "uzlaşımalsal olarak monolojik bir son" diye tanımlar [bu kitapta s. 92].

33. Bu okumalar *The Dialogic Imagination*'da çevrilmiş olan şu denemelerde bulunmaktadır: Puşkin'in *Yevgeni Onyegin*'ine dair okuma "Romansal Söylemin Tarihöncesinden", s. 43-49'da; Dickens'in *Küçük Dorrit*'ine dair okuma "Romanda Söylem"de, s. 302-8'de; Turgenyev'in *Bakir Toprak*'ına dair okuma *a.g.y.*, s. 317-20'de.

si (daha doğrusu yeniden-yaratılması)"dır.³⁴ On yıl sonra, denemele-
rinin yeni çıkacak olan 1975 baskısı için yorumda bulunurken ender
rastlanan bir kendi üzerinde düşünme anında aynı cümleyi kendi ya-
raticı çalışmasına da uygular.

Makalelerimin elinizdeki derlemesi, gelişiminin muhtelif aşamalarında-
ki tek bir temayla birleşir.

Oluşan (gelişen) fikrin bütünlüğü. Bu, düşüncelerimin çoğundaki içsel
açık-uçluluğun kaynağıdır. Ama bir kusuru bir erdeme çevirmek istemiyor-
um: bu parçalarda çok fazla dışsal açık-uçluluk bulunuyor, bizatihi düşün-
cenin değil ama, düşüncenin ifadesinin ve serimlenmesinin açık-uçluluğu.
Bir açık-uçluluğu diğerinden ayırmak bazen zor oluyor...³⁵

Bahtin burada kendi temalarını ilginç bir şekilde üst üste bindirir.
İçsel açık-uçluluk, temasının bir parçasıdır, dışsal açık-uçluluk da
yaptığı serimlemenin bir bileşenidir. Bunları ayırmakta zorlanması
manidardır. Bütünlük anlayışıyla ilişkilidir. Bahtin'in bütünlüğün ve
kapanımın doğası hakkındaki çok ilginç fikirleri bu yazının kapsamı
dışında kalıyor³⁶ ama burada Bahtin için "bütün"ün bitmiş bir kendi-
lik olmadığını söylemek yeterli; "bütünlük" her zaman bir *ilişkidir*.
Estetik bir nesne –hatta hayatın her yönü– bütünlüğü ancak bir birey
ona karşı somut bir tutum takındığında kazanır.³⁷ Dolayısıyla, bütün

34. "Dostoyevski Kitabının Yeniden Ele Alınışına Doğru", bu kitapta Ek II, s.
370.

35. "İz zapisei 1970-1971 godov", *Estetika* içinde, s. 360.

36. Dostoyevski kitabının üçüncü bölümünde ("Dostoyevski'de Fikir") Bahtin
bir monolojizm eleştirisi geliştirir; Bahtin'in bütünlük ve kapanım konusundaki
karmaşık tutumunu bu eleştiri sayesinde kavrayabiliriz. Bahtin bütünlüklü bir ha-
kikat arayışının baskıcı monolojik koşullar altında sürdürülmemesi gerektiğinde ısr-
rar eder ve şöyle yazar: "Prensipde tek bir bilincin sınırları içine sığmayan, yani de-
yim yerindeyse tam da doğası gereği *olay potansiyeliyle yüklü* olan ve muhtelif bi-
linçler arasındaki bir temas noktasında ortaya çıkmış olan bir bilinçler çoğulluğu-
nu gerektiren bütünlüklü bir hakikat tahayyül etmek ve koyutlamak gayet müm-
kündür" [s. 135]. Hatta bu Bahtin'in nihai görevi olarak bile görülebilir: *birçok* bi-
lincin varlığıyla bağdaşan bütünlüklü bir hakikat yaratmak.

37. Örneğin bkz. "Avtor i geroy v estetiçeskoj deiatel'nosti" [Estetik Etkinlik-
te Yazar ve Kahraman], *Estetika* içinde, s. 8: "Bütün hakiki ilişkiler, kural olarak
yaratıcı ve üretkendir. Hayatta, idrakte, eylemde özgül bir nesne olarak adlandırdı-
ğımız her şey, özgüllüğünü, çehresini ancak bizim onunla olan ilişkimizle kazanır;
işliğimiz nesneyi ve yapısını tanımlar, ama aksi söz konusu değildir; ancak ilişki-
nin bizim açımızdan rastlantısal, adeta keyfi olduğu yerde, ancak şeylerle ve dün-
yayla olan sahici ilişkimizden uzaklaştığımız zaman nesnenin özgüllüğü karşımıza

asla nihaleştirilip bir kenara koyulamaz; bir bütün gerçekleştiğinde tanım gereği zaten değişime açıktır. Bahtin *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'nda Dostoyevskici ve Aristotelesçi katarsisi karşılaştırdığında aklındaki buydu. Dostoyevski'nin romanlarında görülen katarsis şu kavrayışa dayanır:

Henüz dünyada sonuç niteliğinde hiçbir şey gerçekleşmemiştir; dünyanın son sözü ve dünyaya dair son söz henüz söylenmemiştir; dünya açık ve özgürdür; her şey hâlâ gelecektedir ve daima gelecekte olacaktır. (s. 236)

Bahtin'in üslubunun kişiliğinden ayrılması en zor olan boyutu *gelişen fikirdir*. Fikrini incelikli değişiklikleri, fazlalıkları, kendinden yaptığı alıntılar –nihayetinde de açık-uçluluğu– Bahtin'in içinde çalıştığı ve ele aldığı türdür. Bence Bahtin'i çevirmek bu nedenle fikirleri çevirmek değildir yalnızca (fikirler başka türlü söylenebilir), ayrıca açık-uçlu, kendi kendine-gelişen fikrin tınısını yeniden-üretmek de. Bu Bahtin'in "sürmekte olan sohbet"i, diyalog hakkındaki diyalogu, ona hâlâ karşılık vermemiş olan okurlarla muhatap olması olacaktır.

yabancı ve bağımsız bir şey olarak çıkar; bütünlüğünü yitirmeye başlar ve biz de rastlantısalın gücüne yenik düşeriz, kendimizi kaybederiz ve ayrıca dünyanın değişmez kesinliğini kaybederiz."

Dostoyevski Poetikasının Sorunları

Yazardan

Bu kitap Dostoyevski'nin *poetikasının*¹ sorunlarını ele alıyor ve Dostoyevski'nin yapıtlarını *yalnızca* bu bakış açısından inceliyor.

Dostoyevski'yi sanatsal biçim alanındaki en büyük kâşiflerden biri addediyoruz. Bizce o yepyeni bir sanatsal düşünüş tipi yaratmıştır. Bunu şimdilik *çoksesli* olarak adlandırıyoruz. Bu sanatsal düşünüş tipi Dostoyevski'nin yapıtlarında ifade bulmuştur, ama önemi romanın sınırlarının çok ötesine taşar ve Avrupa estetiğinin muhtelif temel ilkelerine temas eder. Dostoyevski'nin yeni bir sanatsal dünya modeli benzeri bir şey yaratmış olduğu bile söylenebilir. Eski sanatsal biçimin birçok temel boyutunun kökten bir yeniden yapılanmaya maruz bırakıldığı bir dünya modelidir bu. Bu kitap kuramsal edebi analiz yoluyla Dostoyevski'nin bu *temel* yeniliğini ortaya çıkarmayı amaçlıyor.

Dostoyevski'yi konu alan devasa literatürde Dostoyevski'nin poetikasının başlıca ayırt edici özellikleri dikkatlerden kaçmamıştır elbette (bu çalışmanın birinci bölümü bu alandaki en önemli katkıları araştırıyor), ama bu poetikanın temsil ettiği temel yenilik, Dostoyevski'nin yapıtlar bütünü içindeki organik bütünlüğü akademik araştırmalarda çok çok az aydınlatılmıştır. Dostoyevski'ye ilişkin literatür öncelikle Dostoyevski'nin yapıtlarının gündeme getirdiği ideolojik sorunlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu sorunların yakıcılığı Dostoyevski'nin sanatsal tahayyül tarzındaki daha derin ve daha kalıcı yapısal öğeleri gölgelemiştir. Eleştirmenler Dostoyevski'nin bir felsefeci veya bir gazeteci değil ama her şeyden önce bir sanatçı olduğunu (özel tipte bir sanatçı elbette) unutma eğilimindedir.

Dostoyevski'nin poetikası üzerinde yoğunlaşacak bir inceleme edebiyat araştırmaları açısından aciliyetini hâlâ korumaktadır.

1. Kitaptaki bütün italikler Bahtin'in vurgulamalarıdır; alıntı yaptığı yazarların kendi vurgulamaları ise kalın siyah harflerle verilmiştir.

İlk kez 1929'da *Dostoyevski'nin Sanatının Sorunları* [*Problemy tvorçestva Dostoevskogo*] başlığıyla yayımlanmış olan kitabımızın bu ikinci baskısı epey gözden geçirilip genişletildi. Ama kitap bu yeni baskısında bile gündeme getirdiği sorunların, özellikle de çoksesli bir romanda *bütünlük* sorunu gibi karmaşık sorunların eksiksiz bir analizini sunma iddiası taşıyor elbette.

I

Dostoyevski'nin Çoksesli Romanı ve Eleştiri Literatüründe Ele Alınış Tarzı

Dostoyevski hakkındaki devasa literatürle ilk defa karşılaşan biri, romanlar, öyküler yazan *tek* bir yazar-sanatçıyla değil, *birçok* yazar-düşünürün –Raskolnikov, Mışkin, Stavrogin, İvan Karamazov, Büyük Engizisyoncu ve diğerlerinin– çeşitli felsefi açıklamalarıyla karşı karşıya olduğu hissine kapılır. Edebiyat eleştirisinin amaçları doğrultusunda Dostoyevski'nin yapıtı, her birini şu ya da bu karakterin savunduğu bir dizi farklı, birbiriyle çelişen felsefi duruşa bölünmüştür. Ön sırada olmasa da, bizatihi yazarın felsefi görüşleri de bunlar arasında yer alır. Bazı araştırmacılara göre Dostoyevski'nin sesi, yarattığı şu ya da bu karakterin sesiyle iç içe geçip kaynaşır; bazılarına göre, tüm bu ideolojik seslerin kendine özgü bir sentezidir; bazıları da, tüm bu diğer seslerin Dostoyevski'nin sesini bastırıldığını savunur. Karakterlerle polemige girilir, onlardan bir şeyler öğrenilir; görüşlerinden tamamlanmış sistemler oluşturmaya çalışılır. Karakter ideolojik olarak otoriteye sahip ve bağımsız addedilir; Dostoyevski'nin nihaileştirici sanatsal vizyonunun nesnesi olarak değil, iyice tartılmış bir kendine özgü ideolojik anlayışın yazarı/yaratıcısı olarak algılanır. Eleştirmenlere göre, karakterlerin sözlerinin dolaysız ve tamamen yanlı anlamlandırma gücü romanın monolojik düzlemini parçalar ve –sanki karakter yazar söyleminin nesnesi değilmiş de kendi bireysel sözünün tamamen meşru, özerk taşıyıcısıymış gibi– dolaylı bir karşılığa yol açar.

B. M. Engelhardt Dostoyevski literatürünün bu tuhaflığına dikkat çekmekte son derece haklıydı. Engelhardt şöyle yazar: "Dostoyevski'nin yapıtlarına ilişkin Rus eleştiri literatürünün incelenmesi, az sayıda istisnai durum dışında bu literatürün Dostoyevski'nin gözde karakterlerinin tinsel düzeyine erişemediğini hemen açığa vurur. Elin-

deki malzemeye hâkim olamaz; bütünüyle malzemenin yönetimindedir. Bu literatür İvan Karamazov ve Raskolnikov'la, Stavrogin ve Büyük Engizisyoncu ile tamamen aynı çelişkilere gömülerek, onların çözmede başarısız olduğu sorunlar karşısında donakalarak ve onların karmaşık ve eziyetli yaşantıları karşısında saygıyla boyun eğerek onlardan hâlâ bir şeyler öğreniyordur."¹

J. Meier-Gräfe de benzer bir gözlemde bulunmuştur. "Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'indeki sayısız konuşmalardan birine katılmak kimsenin aklına gelir miydi? Oysa Raskolnikov'la tartışmalara gireriz, üstelik sırf onunla da değil, romanda yer alan karakterlerin her biriyle de yaparız bunu."²

Dostoyevski'ye ilişkin eleştirel literatürün bu kendine özgü özelliği sadece eleştirel düşüncenin metodolojik çaresizliğiyle açıklanamaz elbette, ama yazarın sanatsal niyetinin büsbütün çiğnenmesi olarak da görülmemelidir. Hayır, eleştirmenlerin bu yaklaşımı, tıpkı bunu birilerinden öğrenmiş olmasalar da Dostoyevski'nin *karakterleriyle* sürekli tartışan okurların algıları gibi, aslında Dostoyevski'nin yapıtlarının temel bir yapısal özelliğiyle örtüşür. Dostoyevski Goethe'nin Prometheus'una benzer şekilde, sessiz köleler yaratmaz (Zeus'un yaptığı gibi), tersine, yaratıcılarının *yanında* durabilen, onunla aynı görüşü paylaşmamaya muktedir olan, hatta ona karşı gelebilen *özgür* insanlar yaratır.

Aslında Dostoyevski'nin romanlarının başlıca karakteristiği, bağımsız ve kaynaşmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, tamamen meşru seslerin sahici bir çoksesliliğidir. Dostoyevski'nin yapıtlarında açılan, tek bir yazar bilincinin aydınlatığı tek bir nesnel dünyadaki karakterlerin ve yazgıların çokluğu değildir; daha çok, *her biri*

1. B. M. Engelhardt, *İdeolojiçeski roman Dostoevskogo* [Dostoyevski'nin İdeolojik Romanı], *F. M. Dostoevskii, Sta'i materialy*, II içinde , der. A. S. Dolinin (Moskova-Leningrad: "Myl", 1924), s. 71 [kitap kapağında, 1925]

2. Julius Meier-Gräfe, *Dostojewski der Dichter* (Berlin, 1926), s. 189. Alıntıyı T. L. Motyleva'nın güvenilir çalışması "Dostoevskii i mirovaya literatura (k postanovke voprosa)"dan yapıyorum [Dostoyevski ve Dünya Edebiyatı (Sorunun Formüleştirilmesine Doğru)], *Tvorçestvo F. M. Dostoevskogo*'da yayımlandı (Moskova: SSCB Bilimler Akademisi, 1959) [Meier-Gräfe'nin kitabı İngilizce'ye Herbert H. Marks tarafından *Dostoevsky: The Man and His Work* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1928) başlığıyla çevrilmiştir; Bahtin'in alıntılıdığı pasaj, kitabın *Suç ve Ceza*'da karakter gelişimine ilişkin bir tartışmaya ayrılmış olan 141. sayfasında yer almaktadır].

eşit haklara ve kendi dünyalarına sahip bir bilinçler çoğulluğu olayın bütünlüğü içinde birleşir ama kaynaşmazlar.^a Dostoyevski'nin başlıca kahramanları, tam da Dostoyevski'nin yaratıcı tasarımının doğası gereği, *yazar söyleminin nesnesi değildirler yalnızca, bunun yanı sıra kendi dolaysız anlamlandırıcı söylemlerinin öznesidirler* de. Öyleyse, bir karakterin söylemi alışıldık karakter yaratma ve olay örgüsü geliştirme işlevlerince kesinlikle tüketilemez,³ ayrıca (örneğin Byron'da olduğu gibi) yazarın kendi ideolojik konumunun bir vasıtası işlevi de göremez. Bir karakterin bilinci *bir başkasının bilinci* olarak, başka bir bilinç olarak verilir, ama aynı zamanda bir nesneye dönüştürülmez, kapatılmaz ve yazarın bilincinin basit bir nesnesi haline gelmez. Bu anlamda Dostoyevski'de bir karakterin imgesi, geleneksel bir roman kahramanının alışıldık nesneleşmiş imgesi değildir.

Dostoyevski çoksesli romanın yaratıcısıdır. Yepyeni bir roman türü yaratmıştır. Dolayısıyla, yapıtı önceden saptanmış çerçevelere ve ya genellikle Avrupa romanının muhtelif türlerine uyguladığımız tarihsel-edebi şemalara uymaz. Dostoyevski'nin yapıtlarında, sesi tıpkı alışıldık tipte bir romandaki yazarın sesi gibi kurulmuş bir kahraman ortaya çıkar. Bir karakterin kendisi ve dünyası hakkında söyledikleri, genellikle yazarın sözü kadar ağırlıklıdır; karakterin yalnızca karakteristiklerinden biri olarak nesnelleştirilmiş imgesine tabi olmadığı gibi, yazarın sesi için bir "sahibinin sesi" işlevi de görmez. Yapıtın yapısı içinde olağanüstü bir bağımsızlığa sahiptir; adeta yazarın söyledikleriyle *beraber* tınlar ve özel bir şekilde hem yazarın sesiyle hem de diğer karakterlerin eksiksiz ve eşit ölçüde geçerli sesleriyle birleşir.

a. *Sobytie* (olay) ve sıfatı *sobytiinyi* (olay potansiyeliyle dolu) Bahtin'de çok önemli terimlerdir. Kökenleri Rusça "varoluş" veya "varlık" (*bytie*) sözcüklerine dayanır ve –burada etimoloji tartışmalı olsa da– *so-bytie* hem sıradan "olay" anlamında hem de nispeten daha düz "bir arada yaşama, bir arada var olma, paylaşılan varoluş veya bir başkasıyla birlikte olma" anlamında okunabilir. Bir olay yalnızca etkileşim halindeki bilinçler arasında gerçekleşebilir; yalıtık veya tekbenci olaylar yoktur. Bahtin'in *sobytie* terimini kullanımına ilişkin kapsamlı bir tartışma için bkz. S. S. Averintsev ve S. G. Boçarov (Bahtin'in ölümünden sonra yayımlanan denemelerinin ve yazılarının editörleri), M. M. Bahtin, *Estetika slovesnogo tvorčestva* (Moskova, 1979), s. 384-5. İngilizce'de bkz. Michael Holquist, "The Politics of Representation", *Allegory and Representation: Selected Papers from the English Institute, 1979-1980* içinde [New Series, no. 5], der. Stephen J. Greenblatt (Baltimore: The John Hopkins Press, 1981), s. 172-3.

3. Yani, pratik gündelik motivasyonlar.

Demek ki, olay örgüsü düzeyindeki sıradan pragmatik bağlantılar (ister nesnel ister psikolojik mahiyette olsunlar) Dostoyevski'nin dünyasında yetersizdir: Bu tür bağlantılar sonuçta karakterlerin nesne haline, yazarın tasarımındaki sabit öğeler haline gelmiş olduğunu önvarysalar; bu tür bağlantılar nihaleştirilmiş insan imgelerini monolojik olarak algılanan ve kavranan bir dünyanın bütünlüğü içinde birbirine bağlar ve birleştirirler; her biri kendi dünyasına sahip, aynı ölçüde geçerli bir bilinçler çoğulluğu varsayımı yoktur. Sıradan olay örgüsü pragmatığı, Dostoyevski'nin romanlarında ikincil bir rol oynar, özel ve alışılmadık işlevler görürler. Dostoyevski'nin roman dünyasını bir arada tutan temel kıskaçlar büsbütün farklı bir türdendir; Dostoyevski'nin romanıyla açığa vurulan temel olay, olay-örgüsü düzeyinde sıradan bir pragmatik yoruma uygun değildir.

Ayrıca, anlatının yönelimi kaçınılmaz olarak monolojik tipteki romanlardakinden son derece farklı olmalıdır – bu, yazarın, bir anlatıcının veya karakterlerin hepsinin anlatısı için de aynı ölçüde geçerlidir. Bir öykünün anlatıldığı konum, yapılan tasvir veya sunulan bilgi bu yeni dünyaya yeni bir yolla yönelmelidir – nesnelere değil, özerk öznelere dünyasıdır bu. *Skaz*^b [betimleyici], temsil edici ve bilgilenendirici söylemler nesnelere karşısında tamamen yeni bir tutum geliştirmektedir.

Sonuçta, Dostoyevski'de romansal yapının bütün öğeleri son derece özgündür; hepsi de yalnızca Dostoyevski'nin ortaya koyabileceği ve gereken genişlik ve derinlikle çözebileceği yeni sanatsal görev tarafından belirlenir: Çoksesli bir dünyanın inşa edilmesi ve temelde *monolojik* (eşsesli) olan Avrupa romanının yerleşik biçimlerinin yıkılması görevi tarafından.⁴

b. *Skaz*'ın İngilizce'de tam bir karşılığı yoktur ve bu kitapta Rusça olarak kalacaktır. Tekil bir anlatıcının sözlü konuşmasını taklit eden bir anlatı tekniğini veya tarzını ifade eder.

4. Bu, Dostoyevski'nin romanın tarihinde münferit bir örnek olduğu anlamına gelmez elbette; ayrıca, yaratmış olduğu çoksesli romanın selefleri olmadığı anlamına da gelmez. Ama burada tarihsel sorunlardan kaçınmalıyız. Dostoyevski'yi tarihte doğru konumlandırabilmek, onunla selefleri ve çağdaşları arasındaki *özsel* bağlantıları ortaya çıkartabilmek için öncelikle sadece ona özgü olan şeyi keşfetmemiz, Dostoyevski'deki Dostoyevski'yi göstermemiz gerekir –her ne kadar daha kapsamlı bir tarihsel inceleme yapılsa da Dostoyevski'nin benzersizliğinin bu şekilde tanımlanması, yönelim amaçları bakımından yalnızca bir ön-hazırlık niteliği taşıyacak olsa da. Hazırlık niteliğinde böyle bir yönelim olmadıkça, tarihsel araştırma

Temsil edilen dünyanın tutarlı bir biçimde monolojik olarak tahayyül edilişi ve kavranışı açısından, romanların doğru kuruluşuna ilişkin monolojik bir kanonun bakış açısından bakıldığında Dostoyevski'nin dünyası bir kaos gibi, romanlarının kuruluşu da bir tür türdeş-olmayan malzeme ve bu malzemeyi şekillendirmeye yönelik, birbiriyle bağdaşmaz ilkeler yığını gibi görünebilir. Dostoyevski'nin poetikasının muazzam organik birliğini, bütünlüğünü ve tutarlılığını ancak Dostoyevski'nin burada formülleştireceğimiz temel sanatsal görevi ışığında anlamaya başlayabiliriz.

Tezimiz böyle bir tez. Tezimizi Dostoyevski'nin yapıtlarından alacağımız malzeme ile geliştirmeden önce, Dostoyevski'nin sanatının bu temel karakteristiğinin eleştiri literatüründe nasıl yorumlandığını irdeleyeceğiz. Burada Dostoyevski literatürünün kabaca bile olsun eksiksiz bir özetini sunmayı amaçlamıyoruz. Dostoyevski'ye ilişkin yirminci yüzyıl çalışmaları arasından yalnızca birkaçı üzerinde, öncelikle Dostoyevski'nin *poetikasının* sorunlarıyla ilgili olanlar ile bu poetikanın, bizim anladığımız şekliyle, ayırt edici temel özelliklerini ele almaya en çok yaklaşanlar üzerinde duracağız. Tezimizin bakış açısından yapılmış bir seçim bu, dolayısıyla öznel bir seçim olduğu söylenebilir. Ne var ki, bu durumda öznel bir seçim hem kaçınılmazdır hem de tamamen yerindedir: Sonuçta burada tarihsel bir özet, hatta bir gözden geçirme bile sunuyor değiliz. Bizim için önemli olan yalnızca, literatürde zaten var olan Dostoyevski'nin poetikasına ilişkin mevcut bakış açıları arasında kendi tezimize, kendi bakış açımıza bir yönelim kazandırmak.

Dostoyevski'ye ilişkin eleştiri literatüründe çok yakın bir tarihe kadar Dostoyevski'nin kahramanlarının seslerinin ideolojik yankılanması bakımından aşırı doğrudan bir yaklaşım benimsenmiştir – dolayısıyla, Dostoyevski'nin yeni romansal yapısının ayırıcı sanatsal özellikleri nesnel olarak kavranamamıştır. Ayrıca, bu eleştiri literatürü bu yeni çok-seslendirilmiş dünyaya kendi kuramsal dayanaklarını oturtmaya çalışırken, bu dünyayı sanki alışıldık tipte bir dünyaymış gibi monolojikleştirmekten, yani esasen yeni olan bir sanatsal niyetin ürününü eski ve sıradan niyet açısından kavramaktan başka bir çıkar

yozlaşmış kopuk kopuk bir rastlantısal farklılıklar dizisine dönüşecektir. Dostoyevski'nin türsel gelenekleri sorununu, yani *tarihsel* poetika sorununu kitabımızın yalnızca dördüncü bölümünde ele alacağız.

yol bulamamıştır kendisine. Tek tek kahramanların ideolojik görüşlerinin içeriğine saplanıp kalan bazı eleştirmenler, bu görüşleri sistematik olarak monolojik bir bütüne indirgemeye çalışmış, böylece sanatçının tasarımının ayrılmaz bir parçası olan temeldeki kaynaşmamış bilinçler çoğulluğunu göz ardı etmişlerdir. Diğer eleştirmenlerse, dolayimsız ideolojinin çekiciliğine direnip kahramanların tamamen meşru bilinçlerini nesnelleşmiş psişelere, "şeyler" olarak algılanan psişelere dönüştürmüşler ve Dostoyevski'nin dünyasını sosyo-psikolojik Avrupa romanının sıradan dünyası gibi ele almışlardır. Bunun sonucunda ortaya çıkarsa, tamamen meşru bilinçler arasındaki etkileşim olmak yerine, öncelikle felsefi bir monolog, ikinci olarak da monolojik olarak kavranan, nesnelleşmiş bir dünyaydı, tek ve birleşik bir yazar bilinciyle örtüşen bir dünyaydı.

Her iki yaklaşım da –karakterlerin tutkulu bir şekilde felsefileştirilmesi ve karakterlere nesne olarak yaklaşan tutkusuz bir psikolojik veya psiko-patolojik tahlil– Dostoyevski'nin yapıtlarının özgül sanatsal arkitektonisini kavrama bakımından aynı ölçüde yetersizdir. Biri coşkusu yüzünden, yabancı bilinçlerinin dünyasını nesnel ve sahiden gerçekçi bir şekilde tahayyül edemez; diğeri de gerçekçiliği yüzünden "aşırı sığ sularda yüzer". Her iki durumda da, bizatihi sanatsal sorunlardan ya tamamen kaçıldığı ya da bu sorunların yüzeysel bir şekilde, neredeyse rastlantısal olarak ele alındığı son derece açıktır.

Dostoyevski'ye ilişkin eleştiri literatürünün izlediği ana yol felsefi monolojikleştirme olmuştur. Rozanov, Volinski, Merejkovski, Şestov ve daha birçok kişinin izlediği yoldur bu. Bu araştırmacılar sanatçının ortaya koyduğu bilinçler çoğulluğunu tek bir dünya görüşünün dizgesel biçimde monolojik çerçevesine sığdırmaya çabalarken ya bir antinomiye ya da diyalektiğe sığınmak zorunda kalırlar. Cerrahi bir yaklaşımla karakterlerin (ve bizatihi yazarın) somut ve bütünlüklü bilinçlerinden ya da dinamik bir diyalektik dizi şeklinde düzenledikleri ya da mutlak ve indirgenemez antinomiler olarak yan yana koydukları ideolojik tezler kesip çıkartırlar. Kaynaşmamış muhtelif bilinçlerin etkileşiminin yerine tek bir bilincin çekimine kapılmış fikirler, düşünceler ve tutumlar arasındaki karşılıklı ilişkiyi koyarlar.

Dostoyevski'nin dünyasında hem diyalektik hem de antinomi gerçekten de vardır. Karakterlerinin düşünüş tarzı gerçekten de bazen diyalektik ya da antinomistiktir. Ama tüm *mantıksal* bağlantılar tek tek bilinçlerin sınırları içinde kalır ve bilinçler arasındaki olaylara dayalı

karşılıklı ilişkileri belirlemezler. Dostoyevski'nin dünyası son derece kişiselleşmiş bir dünyadır. Her düşünceyi bir kişiliğin konumu olarak algılar ve yansıtır. Bu nedenle, diyalektik veya antinomistik bir dizi, tek tek bilinçlerin sınırları içinde bile, bütünlüklü ve somut bir bilincin diğer unsurlarıyla ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiş soyut bir öğeden başka bir şey olamaz. Mantıksal bağlantı, *bütünlüklü bir kişinin canlı sesinde* cisimleşmiş olan bu somut bilinç aracılığıyla, temsil edilen bir olayın bütünlüğünün parçası haline gelir. Bir olaya katılmaya sürüklenmiş olan düşüncenin kendisi de olayın parçası haline gelir ve o özel bir "fikir-duygu" niteliğine, Dostoyevski'nin yaratıcı dünyasında "fikir" in benzersiz özgünlüğünün müsebbibi olan "fikir-güç" niteliğine bürünür. Fikir, bilinçlerin olay içindeki bu karşılıklı ilişkisinden çıkarılıp dizgesel olarak monolojik bir bağlama (hatta en diyalektik olanına bile) girmeye zorlandığında kaçınılmaz olarak benzersizliğini kaybedip zayıf bir felsefi önermeye dönüşür. Dostoyevski'ye ilişkin belli başlı tüm monografilerin –Dostoyevski'nin yapıtlarının böyle felsefi olarak monolojikleştirilmesinin ürünü olan monografilerin– burada Dostoyevski'nin sanatsal dünyasının tanımlayıcı yapısal özelliği olarak formülleştirdiğimiz şeyin anlaşılmasına böylesine az katkıda bulunmasının nedeni budur. Kuşkusuz tüm o akademik çalışmalar bu yapısal özelliğin ürünüdür – ama bu çalışmalarda en az itibar gören de yine bu yapısal özellik olmuştur.

Dostoyevski'nin yapıtlarına –yalnızca tek başlarına fikirlere değil ayrıca sanatsal bütünlükler olarak yapıtlara da– daha nesnel bir yaklaşım geliştirmeye yönelik girişimler bu özelliğin itibar görmesini sağlayabilir.

Dostoyevski'nin sanatsal dünyasının bu temel yapısal özelliğini araştırma yönünde ilk adımı atan Vyaçeslav İvanov olmuştur – ki o da bu adımdan ötesini getirmiş değildir.⁵ İvanov Dostoyevski'nin gerçekçiliğini idrake (nesnelleşmiş idrake) değil ama "nüfuz etmeye" dayalı bir gerçekçilik olarak tanımlamıştır. Bir başkasının "Ben"inin

5. Bkz. İvanov, "Dostoevskii i roman-tragediia" [Dostoyevski ve roman-tragedi], *Borodzi i mezhi* içinde [Mecralar ve Sınırlar] (Moskova: "Musaget", 1916). ["Dostoyevski ve roman-tragedi" İngilizcede biraz daha genişlemiş bir baskıyla *Freedom and the Tragic Life: A Study of Dostoevsky* başlığıyla yayımlanmıştır, çeviri: Norman Cameron, der. S. Konovalov (New York: Noonday Press, 1952). İngilizce çevirideki sayfa numaraları Bahtin'in göndermelerinde köşeli parantez içinde verilmiştir.]

bir nesne olarak değil ama bir başka özne olarak olumlanması – Dostoyevski'nin dünya görüşünü yöneten ilke budur. İvanov'a göre, eğer Dostoyevski'nin karakterleri etik tekbenciliklerini, bütünleşmemiş "idealist" bilinçlerini altedip öteki kişiyi bir gölgeden sahici bir gerçekliğe dönüştüreceklerse, yerine getirmek zorunda oldukları görev, bir başkasının "Ben"ini olumlamaktır: "Sen varsın." Dostoyevski'nin yapıtlarında trajik felaketin merkezinde bir karakterin bilincinin tekbenci bir şekilde bütünden kopuşu, kendi kişisel dünyasına sıkışıp kalması, orada hapis olması yatar daima.⁶

Dolayısıyla, bir başkasının bilincinin –bir nesne olarak değil özerk bir özne olarak– olumlanması romanın *içeriğini* belirleyen etik-dinsel postüladır (bütünleşmemiş bir bilincin mahvoluşu). Yazarın dünya görüşüne ait bir ilkedir bu ve yazar karakterlerinin dünyasını tam da bu noktadan kavrar. İvanov daha sonra bu ilkenin romanın içeriğinde, yalnızca ve tümüyle tematik düzlemde nasıl bir kırınımına uğradığını gösterir – ağırlıklı olarak olumsuz bir kırınımdır bu: Kahramanlar ötekini gönülden olumlayamadıkları, "sen varsın" diyemedikleri için mahvolurlar. Bir başkasının "Ben"inin kahraman tarafından olumlanması (ve olumlanmayışı) – Dostoyevski'nin yapıtının teması budur.

Ama bu tema monolojik bir romanda da tamamen mümkündür ve aslında bu tür romanlarda bu temaya sıkça rastlanır. Bir yazarın etiko-dinsel postülası olarak veya bir yapıttaki önemli bir tema olarak bir başkasının bilincinin olumlanması tek başına yeni bir biçim veya yeni bir romansal kuruluş tipi yaratmaz.

Vyaçeslav İvanov Dostoyevski'nin dünya görüşünün bu ilkesinin nasıl olup da Dostoyevski'nin *sanatsal* dünya tahayyülünün arkasındaki ilke haline geldiğini, Dostoyevski'nin *sözel* bir bütünü, romanı, sanatsal olarak yapılandırışının arkasındaki ilke haline geldiğini göstermemiştir. Ama söz konusu ilke ancak bu haliyle, soyut bir dünya görüşünün arkasındaki etik-dinsel ilke olarak değil somut edebi kuruluşu belirleyen ilke olarak edebiyat kuramcısı için vazgeçilmezdir. Ve ancak bu haliyle, somut edebi yapıtlardan alınan ampirik malzemenin yararlanılarak nesnel olarak incelenebilir.

Ama Vyaçeslav İvanov bunu yapmaz. İvanov "biçim ilkesi"ne ayrılan bölümde, son derece değerli bir dizi gözlemde bulunmasına

6. Bkz. *Borodzi i meji*, s. 33-4 [*Freedom*, s. 26-7].

rağmen, yine de Dostoyevski'nin romanını ısrarla monolojik roman tipinin sınırları içine yerleştirmeye çalışır. Dostoyevski'nin başlattığı radikal sanatsal devrimin esasını anlayamamıştır. İvanov'un Dostoyevski'nin romanına ilişkin temel tanımı olan "roman-trajedi" bize doğru değilmiş gibi geliyor.⁷ Bu tür bir tanım yeni bir sanatsal biçimi zaten bildik bir sanatsal niyete indirgeme girişimlerinin tipik bir örneğidir. Sonuçta, Dostoyevski'nin romanı bir tür sanatsal melez olur çıkar.

Dolayısıyla, Vyaçeslav İvanov Dostoyevski'nin temel ilkesine –bir başkasının "Ben"inin bir nesne olarak değil bir başka özne olarak olumlanmasına– ilişkin derinlikli ve doğru bir tanıma ulaştıktan sonra bu ilkeyi monolojikleştirmeye yönelir; yani, bu ilkeyi monolojik olarak formüle edilmiş, yazara ait bir dünya görüşüne dahil edip monolojik bir yazar bilincinin bakış açısından temsil edilen bir dünyadaki ilginç temalardan biri olarak kavrar yalnızca.⁸ Ayrıca, bu düşünceyi, Dostoyevski'nin yapıtlarındaki gerçek malzemeyle, herhangi bir biçimde nesnel olarak doğrulanmamış bir dizi doğrudan metafizik ve etik savla ilişkilendirir.⁹ İlk kez Dostoyevski'nin gerçekleştirmiş olduğu çoksesli romanın sanatsal inşası görevi henüz keşfedilmiş değildir.

Sergei Askoldov Dostoyevski'nin temel karakteristiğini büyük ölçüde İvanov'la aynı şekilde tanımlar.¹⁰ Ama Askoldov da Dostoyevski'nin monolojik dinsel-etik dünya görüşünün sınırları içerisinde, yapıtlarının monolojik olarak algılanan içeriğinin sınırları içerisinde kalır.

Askoldov şöyle der: "Dostoyevski'nin ilk etik tezi ilk bakışta son derece biçimsel bir mahiyette görünen ama yine de belli anlamda en

7. Daha sonra Vyaçeslav İvanov'un tanımının eleştirel bir analizini yapacağız.

8. Vyaçeslav İvanov burada tipik bir metodolojik hata yapar: Yazarın dünya görüşünden doğrudan doğruya yazarın yapıtlarının içeriğine geçer ve biçimi göz ardı eder. Diğer örneklerde İvanov dünya görüşü ile biçim arasındaki karşılıklı ilişkiyi daha doğru anlar.

9. Örneğin İvanov'un şu iddiası: Dostoyevski'nin kahramanları yazarın kendisinin yeniden doğmuş ve adeta onun dünyevi kabuğunu hâlâ bu hayattayken üzerlerinden atmış olan ikizleridir (bkz. *Borozdi i mezhi*, s. 39-40 [*Freedom*, s. 34-6]).

10. Bkz. Askoldov'un makalesi, "Religiozno-etiçeskoe znaçenie Dostoevskogo" [Dostoyevski'nin Dini ve Etik Önemi], *F. M. Dostoevskii. Stat'i i materialy I* içinde, der. A. S. Dolinin (Moskova-Leningrad: "Mysl", 1922).

önemli olan şeydir. Dostoyevski tüm değerlendirmelerinde ve sempatilerinde bize 'Bir kişilik ol' der."¹¹ Kişilik Askoldov'a göre –sahip olduğu olağanüstü içsel özgürlükten ve dış çevreden bütünüyle bağımsız oluşundan ötürü– genelde edebiyatta temsil nesnesi işlevi gören karakterden, tipten ve mizaçtan farklıdır.

Görünüşe bakılırsa, yazarın etik dünya görüşünün arkasındaki ilke budur. Askoldov, Dostoyevski'nin karakterlerinin nasıl ve hangi gerekçelerle *hayattaki* kişilikler haline geldiğini, kendilerini neyseler o olarak ortaya koyduklarını göstererek, bu dünya görüşünden doğrudan doğruya Dostoyevski'nin yapıtlarının içeriğine geçer. Nitekim kişilik kaçınılmaz olarak dış çevreyle çatışmaya girer – bu da öncelikle her türlü kabul edilmiş uzlaşım ile olan dışsal bir çatışmadır. Nitekim "skandal" –kişiliğin *pathos*'unun o ilk ve en dışsal kertesi– Dostoyevski'nin yapıtlarında çok büyük bir rol oynar.¹² Askoldov'a göre kişiliğin hayat içindeki *pathos*'unun daha da kapsamlı bir örneğine ancak suç olgusunda rastlanabilir. "Dostoyevski'nin romanlarında suç," der Askoldov, "hayatın dinsel ve etik sorunu ortaya koyma tarzıdır. Ceza ise suçun çözülme biçimidir. Böylece ikisi birlikte Dostoyevski'nin sanatının ana temasını oluştururlar..."¹³

Bu nedenle, asıl önemli olan, her zaman için gerçek hayatta kişiliği açığa vurma araçlarıdır – yoksa özgül bir sanatsal inşa –roman– koşulları altında kişiliğin sanatsal olarak tahayyül ve temsil edilme araçları değil. Üstelik bir yazarın dünya görüşü ile karakterlerinin dünyası arasındaki karşılıklı ilişkinin kendisi de yanlış resmedilir. Yazarın dünya görüşünde kişiliğin *pathos*'undan doğrudan doğruya karakterlerin gerçek-hayata özgü *pathos*'una geçiş ve yazarın monolojik sonucu için oradan tekrar geri dönüş: Romantik tipte bir monolojik romanın izlediği tipik yoldur bu. Ama, bu Dostoyevski'nin izlediği yol değildir.

"Dostoyevski," der Askoldov, "tüm sanatsal sempatilerinde ve değerlendirmelerinde son derece önemli bir önerme öne sürer: canı, aziz ve sıradan günahkâr, hepsi de kişisel özlerini en uç boyuta taşıdıklarında her şeyi-düzleştiren 'çevre'nin bulanık akıntılarına karşı koyarak kişilik olma kapasiteleri bakımından birbirleriyle eşit koluma ulaşırlar."¹⁴

11. A.g.y., s. 2.

12. A.g.y., s. 5.

13. A.g.y., s. 10.

14. A.g.y., s. 9.

Bu tür beyanlar, bilinç ve ideolojiyi yalnızca bir yazarın pathos'u veya bir yazarın çıkarımı olarak tanıyan –kahramanı da yalnızca yazarın pathos'unun uygulayıcısı veya yazarın yaptığı çıkarımın nesnesi olarak gören– Romantik romanın karakteristik beyanlarıdır. Bir yandan kendi sesleriyle damgalayamadıkları her şeyi nesnelleştirip maddi bir şeye dönüştürürken, bir yandan da tasvir ettikleri gerçeklikte kendi sanatsal sempatilerine ve değerlendirmelerine dolaysız anlatım kazandıranlar tam da Romantiklerdir.

Dostoyevski'nin benzersizliği monolojik olarak kişiliğin değerli bir şey olduğunu ilan etmiş olmasından kaynaklanmaz (başkaları bunu ondan önce yapmıştır); onun kişiliği lirik hale getirmeden veya kendi sesiyle bütünleştirmeden –ve aynı zamanda maddileşmiş psişik gerçekliğe indirgemedен– nesnel ve sanatsal bir şekilde bir başkası olarak, bir başkasının kişiliği olarak tahayyül edip tasvir edebilmiş olmasından gelir. Dostoyevski'nin dünya görüşü kişiliğe böylesine büyük değer atfeden ilk dünya görüşü değildi, ama (Askoldov'un ifadesini kullanacak olursak) bir başkasının kişiliğinin sanatsal imgesi, kaynaşmamış birçok kişiliğin tinsel bir olayın bütünlüğü içinde bir araya gelmesi imgesi ilk kez onun romanlarında tam anlamıyla gerçekleşmiştir.

Dostoyevski'nin karakterlerinin (Askoldov'un doğru bir şekilde dikkat çektiği) bu şaşırtıcı içsel bağımsızlığına özgül sanatsal araçlar aracılığıyla ulaşılır. Her şeyden önce de karakterlerin bizatihi romanın kuruluşunda yazar karşısında sahip olduğu özgürlüğe ve bağımsızlığa bağlıdır – ya da daha doğrusu, alışıldık dışsallaştırıcı ve nihaleştirici yazar tanımları karşısındaki özgürlüklerine. Elbette bu bir karakterin basitçe yazarın tasarımından çıkması anlamına gelmez. Hayır, bir karakterin bu bağımsızlığı ve özgürlüğü tam da yazarın tasarımına dahil edilen şeydir. Bu tasarım adeta karakterin yazgısını özgürlük olarak önceden belirlemiştir (elbette görelî bir özgürlüktür bu) ve onu bu haliyle bütünün katı ve dikkatlice hesaplanmış planına dahil eder.

Tıpkı irrasyonel veya sonlu-ötesi niceliklerin mevcudiyetinin bir matematik formülünün özgüllüğünü ihlal etmemesi gibi, bir kahramanın bu görelî özgürlüğü de romanın kuruluşunun katı özgüllüğünü ihlal etmez, Kahramanın bu yeni konumuna soyut olarak formülleştirilmiş bir temanın seçilmesiyle ulaşılmaz (gerçi bu tema önemlidir elbette), daha çok, bir roman kurgulamaya yönelik özel sanatsal araçla-

rın toplam birikimiyle ulaşılır – ki bu araçları da ilk kez Dostoyevski geliştirmiştir.

Dolayısıyla, Askoldov da Dostoyevski'nin sanatsal dünyasını, o dünyanın *başatını*^c monolojik bir vaaza dönüştürüp karakterleri bu vaazın basit numuneleri konumuna indirgeyerek monolojikleştirir. Askoldov iç insanı yepyeni bir biçimde tahayyül ve temsil etmenin ve iç insanları birbirine bağlayan olayın Dostoyevski için vazgeçilmez olduğunu doğru kavramıştır. Ama açıklamasını yazarın dünya görüşü düzlemine ve karakterlerin psikolojileri düzlemine kaydırmıştır.

Askoldov'un daha sonraki bir makalesi de –"Dostoyevski'de Karakterlerin Psikolojisi"¹⁵– benzer şekilde Dostoyevski'nin kahramanlarının salt karakterolojik özelliklerinin tahliliyle sınırlıdır ve bunların sanatta tahayyül ve temsil edilişlerinin arkasındaki ilkeleri açığa çıkarmaz. Kişiliği karakterden, tipten ve mizaçtan ayıran şeyle daha önce olduğu gibi yalnızca psikolojik düzlemde ilgilenir. Askoldov bu makalesinde romanlardan aldığı somut malzemeye çok daha sıkı tutunur, bu sayede de Dostoyevski'nin sanatının özgül özelliklerine ilişkin son derece değerli gözlemlerde bulunur. Ama Askoldov'un sorunu kavrayış tarzı münferit gözlemlerin ötesine geçemez.

Vyaçeslav İvanov'un formülünün –bir başkasının "Ben"inin bir nesne olarak değil başka bir özne olarak, "sen varsın" denerek olumlanması– felsefi soyutluğuna rağmen, Askoldov'un "Bir kişilik ol" şeklindeki formülünden çok daha doğru bir formül olduğunu belirtmeliyiz. İvanov'un formülü başat ilkeyi bir başkasının kişiliğine kaydırır ve ayrıca Dostoyevski'nin bir karakterin temsil edilen bilincine yönelik *içsel olarak diyalojik* yaklaşımıyla daha fazla örtüşür; Askoldov'un formülü ise daha monolojiktir ve ağırlık merkezini kişinin kendi özel kişiliğinin kavranışına kaydırır. Eğer Dostoyevski sanat-

c. "Başat" Bahtin'de Biçimcilerin *dominanta* kavramına tekabül eder: Her türlü sanat yapıtında içkin olan hiyerarşik değerler sisteminde "başı çeken değer" anlamındadır. Bkz. Roman Jakobson, "The Dominant", *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* içinde, der. L. Matejka ve K. Pomorska (Cambridge, MA: MIT Press, 1971), s. 82: "Başat, bir sanat yapıtının odaklayıcı bileşeni olarak tanımlanabilir: öbür bileşenleri yönetir, belirler ve dönüştürür. Yapıtın bütünlüğünü güvenceye alan başattır."

15. "Psihologiiia karakterov u Dostoevskogo", *F. M. Dostoevskii. Stat'i i materialy II* içinde, der. A. S. Dolinin, 1924/5.

sal yaratış alanında gerçekten bu tür bir şey koyutlamış olsaydı, bu öznel romantik tipte bir romansal kuruluşa yol açardı.

Dostoyevski'nin romanlarının bu aynı temel karakteristiğine yönelik bir başka yaklaşım da Leonid Grossman'a aittir; Grossman bu temel karakteristiği bizatihi sanatsal kurgulayışın bakış açısından ele alır. Grossman'a göre, Dostoyevski her şeyden önce yeni ve tamamen özgün bir roman türünün yaratıcısıdır. Grossman şöyle der: "Öyle görünüyor ki Dostoyevski'nin engin yaratış etkinliğinin ve bütün ruhıyla verdiği muhtelif mücadelelerin incelenmesi sonucunda Dostoyevski'nin başlıca öneminin felsefede, psikolojide veya mistisizmde değil, daha çok Avrupa romanının tarihinde yeni ve sahiden göz kamaştırıcı bir sayfa açmasında yattığının kabul edilmesi gerekir."¹⁶

Grossman'ı edebiyat kuramı çalışmalarımızda Dostoyevski'nin *poetikasına* ilişkin nesnel ve tutarlı bir araştırmanın öncüsü olarak kabul etmemiz gerekir.

Grossman Dostoyevski'nin poetikasının ayırıcı özelliğini, Dostoyevski'nin alışıldık kanonun talep ettiği o organik malzeme bütünlüğünü ihlal edişinde, en farklı ve birbiriyle bağdaşmaz öğeleri romansal kuruluşun bütünlüğünde birleştirmesinde ve anlatının birleşik ve bütünlüklü dokusunu yıkmasında bulur.

Grossman "Dostoyevski'nin romansal kompozisyonunun temel ilkesi şudur," der:

Zıt kutuplarda bulunan anlatı öğelerini felsefi bir tasarımın bütünlüğüne ve olayların hızlı akışına tabi kılmak. Felsefi itirafları ve suçla dolu serüvenleri tek bir sanatsal yaratışta birleştirmek, dinsel dramı bir bulvar romanının olaylar zincirine katmak, okuru sırf yeni bir gizemin açığa çıkarılması noktasına ulaştırmak için bir serüven anlatısının tüm beklenmedik ve ani durum değişikliklerine maruz bırakmak – tüm bunlar Dostoyevski'nin kendisine verdiği sanatsal görevlerdir ve böylesine karmaşık yaratıcı yapıtlar vermesine esin kaynağı olmuşlardır. Malzeme ile malzemenin işlenişi arasında bir örtüşme gerektiren estetiğin o köklü geleneklerinin aksine –verili bir sanat yapıtındaki kurucu öğelerinin bütünlüğünü veya en azından türdeşliğini ve karşılıklı bağlantılılığını önvarsayan bir estetik bu– Dostoyevski karşıtlıkları birleştirir. Sanat kuramının temel kanonuna kararlı bir şekilde meydan okur. Görevi, bir sanatçının karşılaşabileceği en büyük güçlüğü alt etmektir, türdeş

16. Leonid Grossman, *Poetika Dostoevskogo* [Dostoyevski'nin Poetikasi] (Moskova: GAKhN, 1925), s. 165.

olmayan ve son derece farklı malzemedan birleşik ve bütünlüklü bir sanatsal yaratı yaratmaktır. Dolayısıyla, Eski Ahit'teki Eyüp Suresi, Yuhanna'nın Vahyi, Dört İncil'in metinleri, Yeni İlahiyatçı Aziz Simon'un söylevleri – Dostoyevski'nin romanlarının sayfalarını besleyen ve romanların şu ya da bu bölümüne bir tını kazandıran her şey burada çok özgün bir şekilde gazeteyle, anekdotla, parodiyle, sokak sahnesiyle, groteskle, hatta risale ile birleştirilir. Dostoyevski yaratıcı yapıtının alevinde gündelik hayatın bu kaba kütlelerinin, bulvar romanının sansasyonları ve Kitabı Mukaddes'in ilahi esinli sayfalarının eriyip yeni bir bileşim oluşturmak üzere birleşeceğini ve kendi kişisel üslubunun ve anlatımının derin izini taşıyacağını bilip buna inanarak kendi potasında hep daha yeni öğeleri bir araya getirir.¹⁷

Bu Dostoyevski'nin romanlarının türsel ve kompozisyonel özelliklerinin enfes bir betimsel tanımıdır. Buna ilave edilebilecek neredeyse hiçbir şey yok. Ama Grossman'ın açıklaması bize yine de yetersiz görünüyor.

Aslında olayların hızlı ve beklenmedik gelişimi (ne denli güçlü olursa olsun) ve felsefî bir tasarımın bütünlüğü (ne denli kapsamlı olursa olsun), Leonid Grossman'ın böylesine kesin ve canlı bir şekilde formüleştirdiği son derece karmaşık ve çelişkili kompozisyon görevini çözmeye pek de yeterli değildir. Ani ve beklenmedik gelişme konusunda günümüzün en yavan filmi bile Dostoyevski'den daha iyisini yapabilir. Felsefî bir tasarımın bütünlüğü de tek başına sanatsal bütünlüğün nihai temeli işlevini göremez.

Bizce Grossman, Dostoyevski'nin son derece heterojen malzemesinin tümüyle "kendi kişisel üslubunun ve anlatımının derin izini" taşıdığı iddiasında da haklı değildir. Öyle olsaydı, Dostoyevski'nin romanının sıradan roman tipinden, "Flaubert ekolünün tek parça, cıllanmış, anıtsal epiğinden" ne farkı olurdu? Örneğin *Bouvard et Pérecuchet* gibi bir roman en heterojen içerikli malzemeyi birleştirir, ama bu heterojenlik bizatihi romanın yapısında işlerlik göstermez, üstelik tanımlı bir şekilde de işlerlik gösteremez – çünkü ona baştan sona sıran kişisel bir üslubun ve tınının bütünlüğüne, tek bir dünyanın ve tek bir bilincin bütünlüğüne tabidir. Halbuki bir Dostoyevski romanının bütünlüğü kişisel üslubun ve kişisel tınının *üzerindedir* – elbette bunların Dostoyevski romanı öncesinde algılandıkları haliyle.

Monolojik bir üslup bütünlüğü anlayışından bakıldığında (şimdiye dek var olan tek anlayış da budur zaten) Dostoyevski'nin romanı

çok-üsluplu veya üslupsuzdur; monolojik bir tını anlayışından bakılacak olursa da Dostoyevski'nin romanı *çok-vurgulu* ve değerleri bakımından da çelişkili görünür; Dostoyevski'nin yaratılarının her sözünde karşıt vurgular çarpışır. Dostoyevski'nin son derece heterojen malzemesi yazarın birleşik monolojik bilincine tekabül eden birleşik bir dünyanın içinde geliştirilmiş olsaydı, o zaman birbiriyle bağdaşmaz şeyleri bağdaştırıp birleştirme görevi yerine getirilemezdi ve Dostoyevski sonuçta hiç üslubu olmayan zayıf bir sanatçı olurdu; bu tür monolojik bir dünya "bütünlüğünü fena halde yitirerek birbirine benzemeyen ve birbirine yabancı bileşenlere bölünürdü; bu durumda bir gezi günlüğünden bir notun hemen yanında İncil'den bir sayfa, Schiller'in neşeye neşidesinin hemen yanında bir uşağın söylediği bir *dit* [esnek bir koşuk kompozisyonu – ç.n.] hareketsizce, çaresizce, absürdce çıkardı karşımıza."¹⁸

Gerçekte, Dostoyevski'nin malzemesini oluşturan son derece bağdaşmaz öğeler muhtelif dünyalara ve muhtelif özerk bilinçlere dağıtılır; tek bir görüş alanı içinde değil ama her biri tam ve eşit değerde olan muhtelif görüş alanları içinde sunulurlar; daha yüksek bir bütünlükte, deyim yerindeyse ikinci derecede bir bütünlükte, çoksesli bir romanın bütünlüğünde birleşense doğrudan doğruya malzeme değil, bu dünyalardır, bu dünyaların kendi tekil görüş alanları olan bilinçleridir. *Dit*'in dünyası Schiller'in neşidesinin dünyasıyla birleşir, Smerdyakov'un görüş alanı Dmitri ve İvan'inkiyle birleşir. Bu *muhtelif dünyalar* sayesinde malzeme kendisinde en özgün ve en sahici olanı, bütünün bütünlüğünü zedelemeyen ve onu mekanikleştirmeden, en uç noktaya kadar geliştirebilir. Sanki farklı ölçüm sistemleri burada Einsteinci bir evrenin karmaşık bütünlüğünde birleştirilmiş gibidir (gerçi Dostoyevski'nin dünyasının Einstein'ın dünyasıyla yan yana konması, yalnızca sanatsal bir kıyaslamadır elbette, bilimsel bir analogi değil).

Grossman başka bir yapıtında Dostoyevski romanının tam da bu çokseslendirilmişliğine daha fazla yaklaşır. *Dostoyevski'nin Yolu* isimli kitabında Dostoyevski'nin yapıtında diyalogun taşıdığı istisnai önemi vurgular. "Çeşitli bakış açılarının sırayla birbirine üstünlük kurduğu ve karşıt inançların farklı nüanslarını temsil ettiği bir konuşma veya tartışma biçimi," der Grossman, "sürekli şekillenmekte olan

ama asla kemikleşmeyen bu felsefeyi cisimleştirmeye özellikle uygundur. Dostoyevski gibi bir sanatçıya ve imgeler gözlemcisine, her fikrin yaşayan bir varlık haline geldiği ve hararetli bir insan sesiyle dile getirildiği bu felsefi kavramlaştırma biçimi, fenomenlerin anlamına ve dünyanın gizine dair derin bir tefekkür anında gelmiş olmalıdır."¹⁹

Grossman bu diyalojizmi Dostoyevski'nin dünya görüşündeki asla büsbütün alt edilememiş olan bir çelişki olarak açıklama eğilimindedir. İki kudretli güç –hümanist kuşkuculuk ve inanç– Dostoyevski'nin bilincinde en baştan çarpışır ve onun dünya görüşünde hâkimiyeti ele geçirmek için kesintisiz bir mücadeleye girerler.²⁰

Nesnel olarak ulaşılabilen malzemenin sınırlarını kesinlikle aşan bu açıklama kabul edilmeyebilir, ama Grossman birleşmemiş bilinçler çoğulluğu (bu örnekte bilinçler ikiliği) olgusuna dikkat çekmekte sonuna kadar haklıdır. Ayrıca Dostoyevski'de fikir kavramının son derece kişisel algılanış tarzına dikkat çekmekte de haklıdır. Dostoyevski'nin yapıtında her görüş gerçekten de canlı bir şey haline gelir ve cisimleşmiş bir insan sesinin ayrılmaz bir parçasıdır. Eğer soyut, dizgesel olarak monolojik bir bağlama yerleştirilecek olursa olduğu şey olmaktan, kendisi olmaktan çıkar.

Grossman Dostoyevski'nin kompozisyon ilkesini –son derece heterojen ve birbiriyle bağdaşmaz malzemenin birleştirilmesi– tek bir ideolojik ortak paydaya indirgenmemiş bilinç-merkezlerinin çoğulluğuyla ilişkilendirseydi, o zaman Dostoyevski'nin romanlarının sanatsal özünü eksiksiz kavramış olacaktı: çokseslilik.

Grossman'ın Dostoyevski'deki diyalogu dramatik bir biçim olarak, her türlü diyalojikleştirmeyi de ille de bir dramatikleştirme olarak anlaması tipiktir. Yakın geçmişin edebiyatı yalnızca dramatik diyalogu ve bir ölçüde de basit bir serimleme biçimine, bir pedagoji aracına indirgenmiş felsefi diyalogu tanır. Her iki durumda da, dramadaki dramatik diyalog ve anlatı biçimlerindeki dramatikleştirilmiş diyalog her zaman katı ve değişmez bir monolojik çerçeve içine kapatılır. Bu monolojik çerçeve dramada doğrudan sözel bir ifade bulmaz elbette, ama tam da dramada özellikle monoliktir. Dramatik bir diyalogdaki karşılıklar temsil edilen dünyayı bölmez, onu çok-dü-

19. Leonid Grossman, *Put' Dostoevskogo* (Leningrad: Brokgauz-Efron, 1924), s. 9-10.

20. A.g.y., s. 17.

zeyli bir hale getirmezler; bilakis, sahiden dramatiklerse, o dünyanın son derece monolitik bir bütünlüğü olmasını zorunlu kılarlar. Drama-da dünya tek parçadan müteşekkil olmalıdır. Bu monolitik bütünlüğün herhangi bir şekilde zayıflaması, dramatik etkinin zayıflamasına yol açar. Karakterler yazarın, yönetmenin ve izleyicinin birleşik görüş alanında diyalojik olarak bir araya gelirler; bir araya geldikleri birleşik görüş alanının açıkça ve kesin bir şekilde tanımlanmış artalanını ise tek-katlı bir dünya oluşturur.²¹ Tüm diyalojik karşıtlıkları gideren şey olarak dramatik eylem kavramı tamamen monolojiktir. Sahici bir düzeyler çokluğu dramayı yok edecektir çünkü dramatik eylem, dünyanın bütünlüğüne dayalı olmasından ötürü bu düzeyleri birleştiremez veya onları çözemez. Dramada muhtelif görüş alanlarının kendilerini kuşatan ve üzerlerinde duran bir bütünlükte birleştirilmesi mümkün değildir çünkü dramanın yapısı böyle bir bütünlüğe dayanak sağlamaz. Bu nedenle, sahiden de dramatik diyalog Dostoyevski'nin çoksesli romanında ancak çok tali bir rol oynayabilir.²²

Grossman'ın Dostoyevski'nin son dönemlerine ait romanlarının aslında dini piyesler olduğu iddiası daha önemlidir.²³ Dini piyes gerçekten de çok-düzeylelidir ve belli ölçüde çokseslidir. Ama dini piyesin çok-düzeylelilik ve çokseslilik niteliği tamamen biçimseldir ve bir dini piyesin kuruluşu, içeriğinin mahiyeti aslında bilinçlerin ve dünyalarının çoğulluğunu geliştirmeye izin vermez. Her şey daha en baştan önceden-belirlenmiştir, kapanmıştır ve nihaleştirilmiştir – her ne kadar, tek bir düzlemde nihaleştirilmediği doğru olsa da.²⁴

Dostoyevski'nin çoksesli romanında söz konusu olan, sıradan diyalojik biçim, yani malzemenin kendi monolojik anlayışının çerçevesi içinde ve birleşik bir nesnelere dünyasının oluşturduğu katı bir artalandaki açıklanıp çeşitlenmesi değildir. Hayır, burada söz konusu olan şey nihai bir diyalojiktir, yani nihai bütünü diyalojiktir. Dramatik bütün, vurguladığımız üzere, bu anlamda monolojiktir; Dostoyevski'nin romanı ise diyalojiktir. Diğer bilinçleri kendisine nesnelere

21. Grossman'ın sözünü ettiği malzeme heterojenliği dramada basitçe kavranamaz.

22. Vyaçeslav İvanov'un formülünün –"roman-trajedi"– hatalı olmasının bir diğer nedeni de budur.

23. Bkz. Leonid Grossman, *Put' Dostoevskogo*, s. 10.

24. Dini piyese ve ayrıca Platoncu felsefi diyaloga Dostoyevski'nin türsel gelenekleri sorunuyla bağlantılı olarak (4. bölümde) tekrar döneceğiz.

olarak katan ve temellük eden tek bir bilinç bütünü olarak değil, hiç-biri öbürü için tamamen bir nesne haline gelmeyen muhtelif bilinçle-
rin etkileşimiyle biçimlenen bir bütün olarak kurulur; bu etkileşim,
bütün bir olayı baştan sona (tematik, lirik veya bilişsel olarak) sıra-
dan bir monolojik kategoriye göre nesneleştirecek olan izleyiciye
hiçbir dayanak sağlamaz – dolayısıyla, izleyiciyi de bir katılımcıya
dönüştürür. Roman diyalogun bölünmeye eğilimli dünyası dışında
monolojik olarak her şeyi kapsayan üçüncü bir bilince sağlam bir da-
yanak sağlamaz – aksine romandaki her şey diyalogik karşıtlığı kaçını-
lmaz hale getirecek şekilde yapılır.²⁵ Yapıtın tek başına hiçbir
ögesi, diyaloga katılmayan bir "üçüncü kişi"nin bakış açısından yapı-
lanmaz. Bizatihi romanda bulunmayan "üçüncü kişiler" hiçbir şekil-
de temsil edilmez. Kompozisyonel olarak veya yapıtın daha geniş an-
lamında onlara yer yoktur. Ve bu da yazarın bir zayıflığı değil ama en
büyük gücüdür. Böylelikle yeni bir yazar konumuna ulaşılır ve bu ko-
num fethedilir; monolojik konumun üzerinde konumlanmış bir ko-
numdur bu.

Eşit ölçüde muteber ideolojik konumların bu çoğulluğu ve malze-
menin aşırı heterojenliği, *Dostojewski und sein Schicksal* (Dosto-
yevski ve Kaderi) adlı kitabında Otto Kaus tarafından da Dostoyevs-
ki'nin yapıtının başlıca karakteristiği olarak saptanmıştır. Kaus'a göre
hiçbir yazar, düpedüz çelişkili ve birbirini karşılıklı olarak dışlayan
böylesine çok kavram, yargı ve değerlendirmeyi Dostoyevski'nin
yaptığı gibi kendisinde toplamayı başaramamıştır – ama en şaşırtıcı
olanı ise Dostoyevski'nin yapıtlarının adeta bu çelişkili, karşıt bakış
açılarının hepsini onaylıyor olmasıdır: bu bakış açılarının her biri ger-
çekten de Dostoyevski'nin romanlarında kendisine bir dayanak bulur.

Kaus Dostoyevski'nin bu olağandışı çok-yönlülüğünü ve çok-dü-
zeyliliğini şöyle tanımlar:

Dostoyevski en karışık konuk topluluğunu bile fevkalade ağırlayan, en
uyumsuz misafirinden bile ilgisini eksik etmeyen ve hepsini de eşit ölçüde
beklenti halinde tutabilen bir ev sahibine benzer. Eski moda bir gerçekçi, an-
garya işlerde çalıştırılanların, Petersburg sokak ve meydanlarının, otokrasi-
nin keyfi iradesinin tasvirlerine, hayran olmakta haklı olacaktır; ama bir mis-

25. Elbette burada soyut fikirlerin antinomisinden veya yan yana gelişinden söz etmiyoruz, somut olaylarda tam kişiliklerin yan yana gelişinden söz ediyoruz.

tik de Alyoşa ile, Prens Mışkin ile, şeytanın ziyaret ettiği İvan Karamazov ile temasa geçmekten aynı ölçüde haklı olarak zevk alabilir. Her tür inançtan ütopyacılar, "Gülünç Adam"ın düşlerinden veya Versilov veya Stavrogin'in düşlerinden çok büyük keyif alacaktır; dindar insanlar da bu romanlarda azizlerin ve günahkârların aynı şekilde Tanrı adına başlattığı mücadeleyle ruhlarını güçlendirebilir. Güç ve sağlık, aşırı kötümserlik ve ateşli bir kurtuluş inancı, yaşama arzusu ve ölüm özlemi – burada tüm bunlar çözümsüz bir mücadeleye girerler. Şiddet ve iyilik, kibirli kendini beğenmişlik ve özverili tevazu – hayatın bütün bu muazzam doluluğu Dostoyevski'nin yapıtının her zerresinde en canlı biçimde somutlaşır. Olabildiğince katı ve eleştirel bir tizliğe sahip okurlar bile Dostoyevski'nin nihai sözünü kendince yorumlayabilir. Dostoyevski sanatsal düşüncesinin tüm hareketleri içinde çok-yönlü ve kestirilemezdir; yapıtları aşılamaz uçurumlarla birbirinden ayrılmış görünen güçler ve niyetlerle doludur.²⁶

Peki Kaus Dostoyevski'nin bu kendine özgü karakteristiğini nasıl açıklar?

Kaus Dostoyevski'nin dünyasının kapitalizminin ruhunun en saf ve en sahici dile getirilişi olduğunu iddia eder. Daha eskiden Dostoyevski'nin yapıtında çarpışan bu dünyaların, bu düzlemlerin –toplumsal, kültürel ve ideolojik– her biri kendine yeterliydi, organik olarak dışarı kapalı ve değişmezdi; her biri tecrit edilmiş tek başına bir birim olarak kendi içinde anlamlıydı. Onlar için gerçek hayata özgü, maddi bir özsel temas veya iç içe geçme düzlemi yoktu. Kapitalizm bu dünyaların tecritini ortadan kaldırdı, bu toplumsal alanların inziyasını ve kendi ideolojik içsel yeterliliklerini yok etti. Kapitalizm her şeyi düzleştirme, proleter ile kapitalist arasındaki ayrım dışında hiçbir ayrıma izin vermeme eğilimiyle bu dünyaları sarsıntıya uğrattı ve onları kendi çelişkili bütünlüğüne kattı. Bu dünyalar henüz yüzyıllar boyunca şekillenmiş olan kendi tekil profillerini yitirmemişlerdi ama artık kendilerine yeterli olmaktan çıkmışlardı. Birbirlerine karşı kör bir şekilde bir arada yaşamaları ve birbirlerine karşı barışçıl ve güvene dayalı bir ideolojik kayıtsızlık beslemeleri artık son bulmuştu; birbirleriyle çelişiyor olmaları ve aynı zamanda da birbirlerine bağlı

26. Otto Kaus, *Dostojewski und sein Schicksal* [Dostoyevski ve Kaderi] (Berlin: E. Laub'sche, 1923), s. 36. [Almanca'nın ruhuna kesinlikle sadık kalmakla birlikte, Bahtin bu pasajı belli ölçüde serbest çevirir: Aslı "'Gülünç Adamlar'ın düşlerinde" şeklindedir ve son cümlede *dir* üzerinde bir vurgu vardır ("Dostoyevski çok-yönlü ve kestirilemezdir..."). *Bezдна* (uçurum, boşluk) *Gegensatz* (karşıt, ters) kelimesinin daha da alışılmadık bir çevirisidir.]

oluşları, son derece açık bir şekilde gözler önüne serilmişti. Hayatın her zerresi, kapitalist dünyanın ve kapitalist bilincin hiçbir şeyin kolaylıkla tecrit edilmesine izin vermeyen ama aynı zamanda hiçbir şeyi de çözüme kavuşturmayan bu çelişkili bütünlüğüyle sarsıldı. Oluşmakta olan bu dünyanın ruhu en eksiksiz ifadesini Dostoyevski'nin yapıtlarında buldu. "Dostoyevski'nin çağımızdaki güçlü etkisi ve bu etkide belirsiz ve tanımsız olan her şey, açıklamasını ve yegâne gerekçesini Dostoyevski'nin mizacının temel özelliğinde bulur: Dostoyevski kapitalist insanın en kesin, en tutarlı ve yeri en doldurulamaz ozanıdır. Sanatı bir ağıt değil, kapitalizmin her şeyi yakıp kavuran nefesinden doğan bir dünyanın, çağdaş dünyamızın ninnisidir."²⁷

Kaus'un açıklamaları birçok açıdan doğrudur. Çoksesli roman gerçekten de ancak kapitalist çağda gerçekleşebilirdi. Üstelik, bunun için en elverişli toprak tam da kapitalizmin neredeyse bir felaket gibi zuhur ettiği ve henüz Batı'da olduğu gibi kapitalizmin tedrici istilasıyla tekil yalıtılmışlıkları zayıflamamış olan muhtelif dünyalar ve toplumsal grupların bozulmamış çokluğuyla karşılaştığı Rusya'da bulunuyordu. Rusya'da şekillenmekte olan toplumsal hayatın çelişkili doğası, kendinden emin ve sakin sakin tefekküre dalmış monolojik bilincin çerçevesine tam oturmadığı için, özellikle ani ve beklenmedik bir şekilde ortaya çıkmak durumundaydı ve aynı zamanda, ideolojik dengelerini yitirmiş ve birbirleriyle çatışmakta olan bu dünyaların tekilliği de özellikle tam ve canlı olmak zorundaydı. Böylelikle çoksesli romanın çok-düzeyleliliği ve çoksesliliği için gerekli nesnel önkoşullar yaratılmış oluyordu.

Ama Kaus'un sunduğu açıklamalar, tam da açıklamaya kalkıştığı olguyu aydınlatmada başarısız olur. "Kapitalizmin" sonuçta burada sanatın dilinde ve özellikle de belirli bir roman uyarlamasının dilinde mevcuttur. Birinci öncelik, alışıldık monolojik bütünlüğü yadsıyan bu çok-düzeyle romanın yapısal özgünlüklerinin keşfedilmesine verilmelidir. Bu Kaus'un üstlenmediği bir görevdir. Kaus doğru bir şekilde çok-düzeylelilik ve anlamsal çok-seslilik olgusuna dikkat çeker, ama daha sonra açıklamalarını doğrudan doğruya roman düzleminde gerçeklik düzlemine kaydırır. Bu dünyayı monolojikleştirmekten kaçınması ve içerdiği çelişkileri birleştirme ve uzlaştırma girişimlerinden kaçınması Kaus'un lehine bir puandır; Kaus bu dünyanın çok-

düzeyleliğini ve çelişkililiğini bizatihi kuruluşunun ve yaratıcı tasarımının temel bir boyutu olarak kabul eder.

V. Komaroviç "Sanatsal Bir Bütünlük Olarak Dostoyevski'nin *Delikanlı Romanı*" başlıklı makalesinde Dostoyevski'nin bu temel karakteristiğinin bir başka boyutuna dikkat çeker. Komaroviç roman analizinde, öykü ile ancak çok yüzeysel bir şekilde birbirine bağlanmış olan beş ayrı tematik olay örgüsü saptar. Bu onu pragmatik olay örgüsü değerlendirmelerinin alanı dışında başka bir bağlantı varsaymaya zorlar. "Dostoyevski gerçeklik kırıntılarını ... çekip alarak ve "ampirizm"i en uç boyutlarına taşıyarak kendimizi bir anlığına bile olsun bu gerçekliği tanıma keyfi içinde kaybetmemize izin vermez (oysa Flaubert veya Leo Tolstoy tam da bunu yapar); bunun yerine bizi korkutur, bunun nedeni tam da her şeyi gerçeğin normal ve tahmin edilebilir zincirinden çekip çıkararak deşmesidir; ama Dostoyevski bu kırıntıları *kendisine* aktarırken onlarla birlikte deneyimlerimizden aşına olduğumuz tahmin edilebilir bağlantıları da beraberinde taşımaz: Dostoyevskici roman olay örgüsüyle hiçbir ilgisi olmayan organik bir bütünlükle bağlıdır."²⁸

Aslında Dostoyevskici bir romanda dünyanın monolojik bütünlüğü parçalanır, ama gerçekliğin o un ufak olan parçaları, kırıntıları hiçbir anlamda romanın bütünlüğü içinde doğrudan doğruya birleştirilmez: Bu parçaların her biri özgül bir karakterin bütünlüklü görüş alanının çekimindedir; her biri yalnızca özgül bir bilinç düzeyinde anlamlıdır. Eğer gerçekliğin her türlü pragmatik bağlantıdan yoksun olan bu kırıntıları, tek ve monolojik bir görüş alanının bütünlüğü içinde doğrudan doğruya duygusal, lirik veya simgesel anlamda uyumlu şeyler olarak birleştirilselerdi, o zaman karşımızda bir Romantiğin dünyası, örneğin Hoffmann'ın dünyası, bulunacaktı; kesinlikle Dostoyevski'nin dünyası olamazdı bu.

Her ne kadar Komaroviç çokseslilik ile ve bir füğdeki kontrpantal sesler bileşimiyle bir analogi kursa da, Dostoyevskici romanın nihai "olay örgüsü-dışı" bütünlüğünü monolojik, hatta münhasıran monolojik bir şekilde yorumlar. Komaroviç Broder Christiansen'in monolojik estetiğinin etkisiyle romanın bu "olay örgüsü-dışı", pragma-

28. V. Komaroviç, "Roman Dostoevskogo *Podrostok*, kak khudozhestvennoe edinstvo", *F. M. Dostoevskii. Stat'i i materialy II* içinde, der. A. S. Dolinin, s. 48.

tik-ötesi bütünlüğünü istemli bir edimin dinamik bütünlüğü olarak kavrar:

Dolayısıyla, bir Dostoyevski romanında sanatsal bütünlüğün kaynağı pragmatik bir bakış açısından birbirinden kopuk parçalar olarak görülen öğelerin (yani, olay örgülerinin) teleolojik eşgüdümüdür. İşte bu anlamda, çoksesli müzikteki sanatsal bütünlükle karşılaştırılabilir: Bir fügen beş sesi, birer birer dahil edilen ve kontrpuantal armoni içinde gelişen beş ses, bir Dostoyevski romanındaki "ses uyumları"ndan birini çağırır. Bu tür bir benzerlik –eğer doğruysa– bütünlüğün kaynağının daha genelleştirilmiş bir tanımına yol açar. Aynen bir Dostoyevski romanında olduğu gibi müzikte de, kendimizde, insanın "Ben"inde cisimleştirdiğimiz aynı bütünlük yasası gerçekleşir: amaçlı eylem yasası. Örneğin *Delikanlı* romanında bu bütünlük ilkesi romanda simgesel olarak temsil edilen şeye kesinlikle uygundur: Versilov'un Ahmakov'a beslediği "sevgi-nefret" kişilik-ötesine yönelik trajik bireysel istem patlamalarının bir simgesidir; romanın tümü buna uygun olarak bu bireysel istem edimi modeli üzerinde inşa edilir.²⁹

Bizce Komaroviç'in temel hatası, onun kopuk gerçeklik öğelerinin veya ayrı olay örgüsü çizgilerinin *dolaysız* bir bileşiminin peşine düşmüş olmasından kaynaklanmaktadır; oysa buradaki asıl sorun kendi dünyaları olan tamamen meşru bilinçlerin birleştirilmesidir. Birkaç özerk katılımcının bulunduğu bir olayın bütünlüğü yerine bireysel bir istemli edimin boş bütünlüğüyle karşı karşıya kalınır. Bu anlamda Komaroviç çoksesliliği tamamen yanlış yorumlar. Çoksesliliğin özü tam da seslerin bağımsızlıklarını koruması ve bu haliyle de eşseslilikte olduğundan daha yüksek düzeyde bir bütünlükte birleşiyor olmaları gerçeğinde yatar. Eğer bireysel istemden söz edilecekse, o zaman muhtelif bireysel istemlerin bileşimi tam da çokseslilikte gerçekleşecektir, bireysel istemin sınırları prensipte tam da çokseslilikte aşılabılır. Bu şöyle de ifade edilebilir: Çoksesliliğin sanatsal istemi birçok istemi birleştiren bir istemdir, bir olay istemidir.

Dostoyevski'nin dünyasının bütünlüğü hiçbir koşulda bireysel ve duygusal olarak vurgulanmış bir istemin bütünlüğüne indirgenemez, tıpkı müzikal çoksesliliğin bu şekilde bir indirgemeye tabi tutulamayacağı gibi. Bu tür bir indirgemenin ardından *Delikanlı* romanı Komaroviç'in elinde basitleştirilmiş monolojik tipte bir tür lirik bütünlük haline gelir, çünkü tematik bütünlükleri duygusal ve istemli vurgularına göre, yani lirik ilkeye göre birleştirilir.

Dostoyevski'nin romanı ile çokseslilik arasında yaptığımız karşılaştırmanın ancak şekli bir analogi olarak anlamlı olduğunun unutulmaması gerekir, başka bir şey değil. Çokseslilik ve kontrpuan imgesi yalnızca bir roman alışıldık monolojik bütünlüğün sınırları ötesinde inşa edildiğinde ortaya çıkan yeni sorunlara işaret eder, tıpkı müzikte tek bir sesin sınırları aşıldığında yeni sorunlar doğmasında olduğu gibi. Ama müziğin malzemesi ve romanın malzemesi birbirine hiç benzemez çünkü aralarında şekli bir analogiden, basit bir metafordan başka bir şey kurulamaz. Daha uygun bir sıfat bulamadığımız için bu metaforu "çoksesli roman" terimiyle ifade ediyoruz. Ama bu terimin kökeninde bir metafor olduğu unutulmamalı.

Dostoyevski'nin sanatının temel karakteristiğinin, "Dostoyevski'nin İdeolojik Romanı" başlıklı çalışmasında B. M. Engelhardt tarafından son derece derinden kavranmış olduğunu düşünüyoruz.

Engelhardt Dostoyevski kahramanının sosyolojik ve kültürel-ahısel tanımıyla işe başlar. Dostoyevski'nin kültürel gelenekten, topraktan ve dünyadan kopmuş kahramanı entelijensiyanın sınıfsızlaşmış üyesidir, "tesadüfi bir kabile"nin temsilcisidir. Böyle bir kişi fikirle özel ilişkiler kurar: Fikir ve fikrin gücü karşısında savunmasızdır çünkü nesnel gerçekliğe kök salmış değildir ve her türlü kültürel gelenekten yoksundur. Bir "fikir kişisi" haline, fikrin ele geçirdiği bir kişi haline gelir. Onun için fikir bir fikir-güçtür, kadirimutlaklık bir şekilde onun bilincini ve hayatını tanımlayan ve çarpıtan bir fikir-güçtür. Fikir, kahramanın bilincinde bağımsız bir hayat sürer: Aslında yaşayan kahraman değil fikirdir ve romancı kahramanın hayatını değil, ama kahramandaki fikrin hayatını tasvir ediyordur; "tesadüfi kabile"nin tarihçisi "fikrin tarih-yazıcısı" haline gelir. Bu nedenle, bir kahramanın temsil edilen imgesinin başatı (örneğin Tolstoy'da veya Turgenyev'de olduğu gibi) alışıldık tarzda biyografik bir başat olmaktan çok kahramanı ele geçiren fikirdir. Dostoyevskici romanın türsel olarak "ideolojik roman" diye türsel tanımlanışının kökeninde bu yatmaktadır. Ama bu sıradan bir fikir romanı veya fikir barındıran bir roman değildir.

"Dostoyevski," der Engelhardt, "bireysel ve toplumsal bilinçte bir fikrin hayatını tasvir ediyordu çünkü onu eğitilmiş toplumun belirleyici etkene addediyordu. Ama bu ille de Dostoyevski'nin fikirler hakkında yazdığı, didaktik amaçlı öyküler yazdığı ve bu nedenle bir şa-

irden çok bir felsefeci, belli bir amaç güden bir sanatçı olduğu anlamına gelecek şekilde anlaşılmalıdır. Yazdıkları fikir içeren romanlar değildi, on sekizinci yüzyıl tarzında felsefi romanlar da değildi, ama *fikir hakkında romanlardı*. Tıpkı serüvenin, anekdotun, psikolojik tipin, gündelik hayattan veya tarihten alınmış bir sahnenin diğer romancıların ana konusu olması gibi onun ana konusu da "fikir"di. Serüven romanı, duygusal, psikolojik veya tarihsel romanın tersine *ideolojik* roman olarak adlandırılabilir son derece özel bir roman tipini geliştirip olağanüstü doruklara taşıdı. Bu anlamda yaratıcı yapıtı –bünyevi polemikçiliğine rağmen– nesnellik bakımından diğer büyük söz sanatçılarının yapıtlarından geri kalmaz: Dostoyevski'nin kendisi böyle bir sanatçıydı ve romanlarında ortaya koyup çözdüğü şeyler her şeyden önce tamamen sanatsal sorunlardı. Yalnızca malzeme son derece özgündü: kahramanı fikirdi."³⁰

Fikir, bir temsil nesnesi olarak ve karakter imgelerinin yapılandırılmasındaki başat olarak, romansal dünyanın bütünlüğünü yitirerek, karakterlerin kendilerini ele geçirmiş fikirlerin düzenlediği ve şekillendirdiği dünyalar halinde bölünmesine yol açar. Engelhardt şu satırları yazdığına Dostoyevski'nin romanlarının çok-düzeyleliliğinin özünü kavrar: "Bir kahramanın **dünyayla olan ideolojik ilişkisinin** belirli biçimi **kahramanın çevresindekilere saf sanatsal yöneliminin** arkasındaki ilke haline gelir. Tıpkı kahramanı yönlendiren fikir-güçleri bütününe kahramanın sanatsal temsilindeki başat işlevini görmesi gibi, kahramanın dünyayı gözlemlediği bakış açısı da onu çevreleyen gerçekliğin temsilindeki başat olarak işlev görür. Dünya belirli bir boyutuyla her karakter için mevcuttur – karakterin temsili de bu boyutla uyumlu olarak kurulur. Dostoyevski'de dış dünyanın sözde nesnel tasvirini bulmak mümkün değildir; açık konuşalım, Dostoyevski'nin romanlarında gündelik hayata, şehir hayatına veya taşra hayatına veya doğaya rastlanmaz. Bulunabilecek tek şey, Dostoyevski'nin karakterleri tarafından gözlemlendikleri düzlem içinde sunulan çevre, toprak ve yeryüzüdür. Bu, gerçekliğin sanatsal bir yapıttaki çok-düzeyleliliğini doğurur –bu çok-düzeylelilik Dostoyevski'nin ardıllarında sık sık gündelik hayatın o kendine özgü parçalanmasına yol

30. B. M. Engelhardt, "İdeolojiçeskii roman Dostoevskogo" [Dostoyevski'nin İdeolojik Romanı], *F. M. Dostoevskii. Stat'i i materialy II* içinde, der. A. S. Dolinin, s. 90.

açar– ve bu sayede romanın ana konusu eşanlı olarak veya ardışık olarak tamamen farklı ontolojik alanlarda gelişebilir."³¹

Engelhardt karakterin bilincini ve hayatını belirleyen fikrin doğasına bağlı olarak, romanın ana konusunun açıklanabildiği üç ayrı düzlem saptar. Birinci düzlem "çevre"dir. Burada mekanik zorunluluk egemendir; burada özgürlük yoktur; hayattaki her iradi edim dış koşulların doğal ürünüdür. İkinci düzlem "toprak"tır. İnsanların sürekli gelişen tininin organik sistemidir bu. Üçüncü ve sonuncu düzlem "yeryüzü"dür.

Engelhardt bu düzlem hakkında şöyle der: "Üçüncü kavram, *yeryüzü*, Dostoyevski'de bulabileceğimiz en kapsamlı, en geniş düzlemlerden biridir. Çocuklarından kopmamış yeryüzüdür bu, Alyoşa Karamazov'un öptüğü, gözyaşıyla ıslatıp, gözyaşına boğup taparcasına sevmeye ant içtiği yeryüzüdür; diğer dünyalardan topladığı tohumları buraya eken Tanrı'nın yeşerttiği harikulade bahçedeki her şeydir – doğa, insan, hayvanlar ve kuşlar.

"Hem en yüksek gerçeklik düzeyi hem de aynı zamanda tinin dünyevi hayatının gerçek özgürlüğe ulaşarak açıldığı dünyadır... Üçüncü krallıktır, sevgi krallığıdır ve bu nedenle mutlak özgürlük krallığıdır, ezeli sevinç ve neşe krallığıdır."³²

Engelhardt'a göre romanın düzlemleri bunlardır. Gerçekliğin (dış dünyanın gerçekliğinin) her ögesi, her deneyim ve her eylem aynı şekilde bu üç düzlemden birine girer. Engelhardt ayrıca Dostoyevski'nin romanlarının ana temalarını da bu üç düzleme dağıtır.³³

Peki bu düzlemler romanın bütünlüğünde birbirlerine nasıl bağlanır? Birbirleriyle birleşmelerini hangi ilkeler belirler?

Bu üç düzlem ve onlara tekabül eden, birbiriyle ilişkili olarak ele alınan temaları, Engelhardt'ın gözünde *tinin diyalektik gelişimindeki farklı aşamaları temsil ederler*. "Bu anlamda," der Engelhardt, "büyük acıların ve tehlikelerin ortasında varoluşun koşulsuz olumlanışını arayan kişinin geçtiği **birleşik yolu** oluştururlar. Bu yolun Dostoyevski'nin kendisi için taşıdığı öznel önem kolaylıkla keşfedilebilir."³⁴

31. A.g.y., s. 93. 32. A.g.y.

33. İlk düzlemin temaları şöyledir: (1) Rus üstinsanı (*Suç ve Ceza*), (2) Rus Faust (İvan Karamazov) vb. İkinci düzlemin temaları: (1) *Budala*, (2) sefih "Ben" in kölesi haline gelen tutku (Stavrogin) vb. Üçüncü düzlemin teması: Rus dürüstlük haritası (Zosima, Alyoşa). Bkz. Engelhardt, s. 98 ve devamı.

34. B. M. Engelhardt, *a.g.e.*, s. 96.

Engelhardt'ın yorumu böyledir. Dostoyevski'nin yapıtlarının en temel yapısal özelliklerini gayet iyi aydınlatır ve Engelhardt bu özellikleri algılar ve değerlendirirken tek-yanlılıktan veya soyut fikir oyunlarına girmekten kaçınmaya çalışır. Ama yorumundaki her şey bize doğru görünmüyor. Ve denemesinin sonunda bir bütün olarak Dostoyevski'nin yapıtına ilişkin ulaştığı sonuçları tamamen hatalı buluyoruz.

Engelhardt Dostoyevski romanında fikrin kapladığı yeri doğru tanımlayan ilk kişiydi. Burada fikir gerçekten de ne (sıradan romanda olduğu gibi) *bir temsil ilkesidir* ne temsilin ana temasıdır ne de (bir fikir romanında veya felsefi bir romanda olduğu gibi) temsilden çıkarılan bir sonuçtur; daha ziyade, *temsilin nesnesidir*. Dünyanın tahayyül edilmesi ve anlaşılmasına dair bir ilke olarak, dünyanın verili bir fikrin perspektifi içinde şekillendirilmesine ilişkin bir ilke olarak fikir yalnızca karakterler için mevcuttur,³⁵ yazar olarak Dostoyevski'nin kendisi için değil. Karakterlerin dünyaları, sıradan monolojik-fikri ilkeye uygun olarak inşa edilir, adeta karakterlerin kendileri tarafından inşa edilir. "Yeryüzü" de romanın bütünlüğüne eklenmiş dünyalardan yalnızca biri olarak, romanın düzlemlerinden yalnızca biri olarak mevcuttur. "Toprak"tan veya "çevre"den hiyerarşik olarak daha yüksek ve kesin bir vurgusu bulunsa da "yeryüzü" yine de Sonya Marmeladova, Zosima Dede ve Alyoşa gibi belli karakterlerin fikir-perspektifidir sadece.

Kahramanların romandaki bu düzlemin temelinde yatan fikirleri de "fikir-kahramanlar" kadar, Raskolnikov'un, İvan Karamazov'un veya öbürlerinin fikirleri kadar temsil konusudur. Hiçbir şekilde bir bütün olarak romanın tümü için bir temsil veya kuruluş ilkesi haline gelmezler, yani sanatçı olarak bizatihi yazarın ilkeleri haline gelmezler. Eğer öyle olsalardı, elimizdeki olsa olsa sıradan bir felsefi fikir romanı olurdu. Bu fikirlerden bazılarında kazandırılan hiyerarşik vurgu veya aksan Dostoyevski romanını, her zaman ve nihai olarak özünde yalnızca tek bir aksan içeren sıradan bir monolojik romana dönüştürmez. Romanın sanatsal kuruluşunun bakış açısından bu fikirler Raskolnikov'un, İvan Karamazov'un ve diğerlerinin fikirlerinin yanında

35. "Felsefi Bir Şiir" in yazarı olarak İvan Karamazov için de fikir dünyayı temsil etme ilkesidir, sonuçta Dostoyevski'nin kahramanlarının her biri potansiyel bir yazardır.

bir eylemin eşit ve tam katılımcılarıdır yalnızca. Üstelik, bir bütün olarak romanın kuruluşunun tonu tam da Raskolnikov ve İvan Karamazov gibi karakterlerce oluşturulur; Dostoyevski'nin romanlarında total kadının^d konuşmalarındaki, gezgin Makar Dolgoruky'nin öykülerindeki ve konuşmalarındaki, "Zosima'nın Hayatı"ndaki ermişvari tınının Dostoyevski'nin romanlarında böylesine keskin bir şekilde sivrilmesinin nedeni budur. Eğer yazarın dünyası "yeryüzü" düzlemiyle örtüşseydi, o zaman romanlar bu düzleme tekabül eden ermişvari bir üslupla kurgulanırdı.

Dolayısıyla kahramanların –gerek "olumsuz" gerek "olumlu" kahramanların– fikirlerinin tek başına hiçbiri yazara ait temsil ilkesi haline gelmez ve bir bütün olarak romanın dünyasını oluşturmaz. Bu ise şu soruyu doğurur: Kahramanların dünyaları ve temellerinde yatan fikirler, yazarın dünyasıyla, yani romanın dünyasıyla nasıl birleşir? Engelhardt bu soruyu yanlış yanıtlar; daha doğrusu, bu soruyu yanıtlamaktan kaçınır ve aslında tamamen farklı bir soruyu yanıtlar.

Aslında, romandaki dünyaların ve düzlemlerin –Engelhardt'ın ifadesiyle "çevre", "toprak", "yeryüzü"– karşılıklı ilişkisi romanda hiçbir anlamda birleşik bir diyalektik dizideki bağlantılar olarak, birleşik bir tinin evrim çizgisindeki evreler olarak bulunmazlar. Çünkü her ayrı romanda içerilen fikirler –romanın temelindeki fikirler tarafından belirlenen düzlemleri– gerçekten birleşik bir diyalektik dizinin bağlantıları olarak düzenlenmiş olsalardı, o zaman her roman diyalektik yönetime göre yapılmış bir tamamlanmış felsefi bütünü oluştururdu. O zaman en iyi ihtimalle felsefi bir romana, fikir içeren (bu her ne kadar diyalektik bir fikir olsa da) bir romana sahip olurduk; en kötü ihtimalle de roman biçiminde bir felsefeye sahip olurduk. Diyalektik dizideki nihai bağlantı kaçınılmaz olarak yazarın sentezi olur çıkardı – böylece önceki tüm bağlantıları soyut ve bütünüyle aşılmış hale getirip olarak geçersiz kılacak olan bir sentez halini alırdı.

Aslında olansa bu değildir. Dostoyevski'nin romanlarının hiçbiri birleşik bir tinin evrimine rastlanmaz; aslında genelde ne bir evrim ne bir büyüme vardır, aynen trajedide bunların olmaması gibi (bu anlamda Dostoyevski'nin romanları ile trajedi arasındaki analogi doğ-

d. Hromonojka: Marya Lebyadkina, Stavrogin'in *Cinler*'deki yarı-deli kötürüm karısı; bu ad Rusçada bire bir "total kadın" anlamına gelir.

rudur).³⁶ Her roman birçok bilinç arasında bir karşıtlık sunar, diyalektik olarak asla iptal edilemeyecek bir karşıtlıktır bu ve tıpkı Dante'nin biçimsel olarak çoksesli dünyasında ruhların ve tinlerin birleşmemeleri gibi bu bilinçler de evrimleşen bir tinin bütünlüğü içinde birleşmezler. En iyi ihtimalle bu bilinçlerin her biri, Dante'nin dünyasında olduğu gibi, statik bir figür oluşturabilir, bireyselliğini kaybetmemiş olan ve diğer figürlerle kaynaşmaktan çok karşılıklı bir ilişki içine giren bir figür – ama bu statik figür, Dante'nin haç (haçlıların ruhları), kartal (imparatorların ruhları) veya mistik gül (kutsanmışların ruhları) imgelerini andıran, kemikleşmiş bir olaya benzeyecektir. Aynı şekilde yazarın tini de romanın kendisinin sınırları içinde gelişmez veya evrimleşmez, ama Dante'nin dünyasında olduğu gibi ya bir izleyici ya da katılımcılardan biri haline gelir. Romanın sınırları içinde kahramanların dünyaları birbirleriyle olay aracılığıyla etkileşime girerler, ama bu karşılıklı ilişkiler daha önce de belirttiğimiz gibi tezatitez-senteze indirgenebilecek son şeydir.

Ama Dostoyevski'nin yapıtı bir bütün olarak bile tinin diyalektik evrimi olarak anlaşılmalıdır. Çünkü Dostoyevski'nin yaratıcı yapıtının izlediği yol, romanının –kesinlikle fikirlerin evrimiyle bağlantılı olan ama bu evrimde çözülmeyen– sanatsal evrimidir. Tinin diyalektik evrimi hakkında, "çevre", "toprak" ve "yeryüzü" aşamalarından geçişi hakkında Dostoyevski'nin sanatsal yapıtının sınırlarının dışına çıkıp tahmin yürütülebilir yalnızca. Sanatsal bütünlükler olarak Dostoyevski'nin romanları tinin diyalektik evrimini temsil veya ifade etmezler.

Engelhardt son tahlilde, tıpkı selefleri gibi, Dostoyevski'nin dünyasını monolojikleştirir, diyalektik olarak açıklanan bir felsefi monoloğa indirger. Birleşik, diyalektik olarak evrimleşen tin, Hegelci terimlerle anlaşıldığı şekliyle, felsefi monologdan başka bir şeye yol açamaz. Üstelik monistik idealizm, kaynaşmamış bir bilinçler çoğulluğunun yeşermesi için en elverişsiz topraktır. Bu anlamda evrimleşen birleşik tin, bir imge halinde bile organik olarak Dostoyevski'ye

36. Dostoyevski'nin bir bilincin evriminin tarihi olarak tasarlanan tek biyografik roman projesi (*Büyük Bir Günahkârın Hayatı*) asla gerçekleşmemiştir. Daha doğrusu, gerçekleşme sürecinde bir dizi çoksesli romana bölünmüştür. Bkz. V. Komaroviç, "Nenapisannaya poema Dostoevskogo" [Dostoyevski'nin Yazılmamış Şiiri], *F. M. Dostoevskii. Stat' i materialy II* içinde, der. A. S. Dolinin.

yabancıdır. Dostoyevski'nin dünyası son derece *çoğulcu* bir dünyadır. Bu eksiksiz dünyanın çekimine kapıldığı bir imge, Dostoyevski'nin kendi dünya görüşünün ruhuna uyan bir imge arıyor olsaydık, o zaman bu, hem günahkârların hem de müminlerin bir araya toplandığı bir kaynaşmamış ruhlar cemaati olarak kilise olurdu; ya da belki Dante'nin dünya imgesi olurdu; çok-düzeyliliğin sonsuzluğa genişlediği, tövbekârlar ile tövbe etmeyenlerin, lanetlenmişler ile kutsanmışların bir arada bulunduğu Dante'nin dünyası. Bu tür bir imge bizatihi Dostoyevski'nin üslubuna veya daha doğrusu Dostoyevski'nin ideolojisinin üslubuna uygun olurdu, halbuki birleşik bir tin imgesi ona son derece yabancıdır.

Ama kilise imgesi bile yalnızca bir imge olarak kalır, bizatihi romanın yapısına ilişkin hiçbir şeyi açıklamaz. Romanın yerine getirdiği sanatsal görev özünde, bu gıyabi ideolojik kırımdan, belki de Dostoyevski'nin bilincinde ona ara sıra eşlik ettiği söylenebilecek o gıyabi ideolojik kırımdan bağımsızdır. Romanın muhtelif düzlemleri arasındaki somut sanatsal bağlantılar, bu düzlemlerin yapıtın bütünlüğü içindeki bileşimleri bizatihi romanın malzemesiyle açıklanmalı ve kanıtlanmalıdır ki hem "Hegelci tin" hem de "kilise" bizi bu ivedi görevden eşit ölçüde uzaklaştırır.

Çoksesli romanın inşasını mümkün kılan o sanat-dışı nedenler ve etkenler sorusunu ortaya atsaydık, o zaman burada en yersiz yaklaşım, ne denli derin olurlarsa olsunlar, öznel olgulara başvurmak olurdu. Eğer Dostoyevski çok-düzeylilik ve çelişkililiği özellikle göz önünde bulundursaydı, veya Dostoyevski bunları yalnızca kendi kişisel hayatına ait bir olgu olarak, tinin –kendisinin ve başkalarının tininin– çok-düzeyliliği ve çelişkililiği olarak algılasaydı o zaman Dostoyevski bir Romantik olurdu ve insan tininin çelişkili evrimi hakkında, Hegelci fikre fazlasıyla uygun, monolojik bir roman yaratırdı. Ama aslında Dostoyevski çok-düzeyliliği ve çelişkililiği tinde değil, nesnel toplumsal dünyada bulup orada algılamayı başarmıştır. Bu toplumsal dünyada düzlemler, evreler değil *karşıt kamplardır* ve aralarındaki çelişkili ilişkiler tek bir kişiliğin inişli çıkışlı seyri değil *toplumun durumuydu*. Toplumsal gerçekliğin çok-düzeyliliği ve çelişkililiği dönemin nesnel bir olgusu olarak mevcuttu.

Bizatihi dönem çoksesli romanı mümkün kılmıştı. Dostoyevski kendi döneminin çelişkili çok-düzeyliliğine *öznel olarak* katılmıştı: kamp değiştirdi, birinden diğerine geçti, bu bakımdan nesnel toplum-

sal hayatta var olan düzlemler Dostoyevski için kendi hayatının izlediği çizgideki aşamalardı, kendi tinsel evriminin evreleriydi. Bu kişisel deneyim engindi, ama Dostoyevski kendi yapıtında ona doğrudan monolojik bir ifade kazandırmadı. Bu deneyim onun tek bir bilinç içindeki fikirler arasında değil, insanlar arasında gayet net bir biçimde bir arada bulunan kapsamlı ve gelişkin çelişkileri daha derinden kavramasına yardımcı olmuştur yalnızca. Nitekim, çağın nesnel çelişkileri Dostoyevski'nin yaratıcı yapıtını, kendi tininin tarihindeki çelişkileri kişisel gayretiyle aşması düzeyinde değil, daha çok çelişkilerin eşanlı olarak bir arada bulunan güçler olarak nesnel biçimde tahayyülü (kişisel deneyimle derinleşmiş bir tahayyüldür bu kuşkusuz) düzeyinde belirlemiştir.

Burada Dostoyevski'nin yaratıcı vizyonunun çok önemli bir özelliğine, ya hiç anlaşılmamış olan ya da Dostoyevski'ye ilişkin literatürde göz ardı edilmiş olan bir karakteristiğine değiniyoruz. Engelhardt'ın yanlış sonuçlara ulaşmasına yol açan şey tam da bu karakteristiği göz ardı etmesiydi. Dostoyevski'nin sanatsal tahayyül tarzındaki temel kategori evrim değil, *bir arada var olma* ve *etkileşimdi*. Dünyasını öncelikle zaman değil, uzam kapsamında görüp kavriyordu. Dramatik biçime bu denli yakın oluşunun nedeni buydu.³⁷ Dostoyevski erişebildiği tüm anlamlı malzemeyi, gerçekliğin tüm malzemesini tek bir zaman-çerçevesinde, dramatik bir bitişik yan yana koyma biçiminde düzenlemeye çalışır ve bu malzemeyi her yönüyle geliştirmeye uğraşır. Sözelimi, Goethe gibi bir sanatçı evrimleşen bir dizinin çekimine kapılır organik olarak. Var olan tüm çelişkileri birleşik bir gelişimin farklı evreleri olarak algılamaya yönelir; şimdinin her tezahüründe geçmişin bir izini, bugünün zirvesini veya geleceğin bir eğilimini kavramaya uğraşır; ve bunun sonucunda onun için hiçbir şey tek bir kapsayıcı düzlemde düzenlenemez. Onun dünyaya bakış ve dünyayı anlama tarzının temel eğilimi her durumda böyledir.³⁸

Oysa Dostoyevski Goethe'nin aksine bizatihi aşamaları *eşanlulukları içinde* algılamaya çalışıyordu, onları esneterek evrimleşen bir diziye dahil etmeye değil dramatik olarak *yan yana* ve *karşı karşıya-*

37. Ama belirttiğimiz gibi, birleşik bir monolojik dünyayı tiyatrodaki gibi önkoşul haline getirmiyordu.

38. Goethe'nin bu karakteristiğine ilişkin olarak bkz. G. Simmel, *Goethe* (Leipzig, 1913; Rusça çevirisi, GAKhN, 1928) ve F. Gundolf, *Goethe* (1916).

koymaya çalışıyordu. Dostoyevski için bir kişinin dünya karşısındaki duruşunu anlamak, bu duruşun tüm içeriklerini eşanlı olarak kavramak ve *tek bir anın kesitindeki ilişkileri hakkında fikir yürütmek* demektir.

Her şeyi bir arada bulunuyor olarak görme, her şeyi sanki zamanda değil de uzamda var olmaktadır gibi yan yana ve eşanlı olarak algılama ve gösterme yönündeki bu ısrarı, Dostoyevski'nin tek bir kişinin gelişimindeki içsel çelişkileri bile –bir karakteri kendi ikiziyle, şeytanla, alter ego'suyla, kendi karikatürüyle (İvan ile Şeytan, İvan ile Smerdyakov, Raskolnikov ile Svidrigaylov, vb.) karşılıklı konuşmaya zorlayarak– uzamda dramatikleştirmesine yol açar. Bu karakteristik Dostoyevski'nin yapıtında karakter çiftlerine bu denli sık rastlanmasının nedenini açıklar. Dostoyevski'nin çelişkiyi dramatikleştirip kapsamlı bir şekilde geliştirebilmek için tek bir kişinin içindeki her çelişkiden iki kişi yaratmaya çalıştığı söylenebilir gerçekten de. Bu özellik dışsal ifadesini Dostoyevski'nin kalabalık sahnelere duyduğu tutkuda, çoğunlukla inandırıcılığı yitirme pahasına da olsa olabildiğince çok sayıda kişiyi ve temayı tek bir zamanda ve tek bir yerde toplama itkisinde, yani olası en fazla nitel çeşitliliği tek bir anda toplama itkisinde bulur. Dostoyevski'nin romanda tiyatrodaki zaman birliği ilkesine uyma isteği buradan gelir; keza Dostoyevski'nin dinamizmi, anlattığı olayların feci sürati, "burgaçlanma hareketi" de buradan gelir. Burada (bu arada, başka her yerde de) dinamizm ve sürat yalnızca zamanın zaferini yansıtmaz, zaman karşısındaki zaferi de temsil eder çünkü sürat zamanda zamanın alt edilmesi için yegâne araçtır.

Eşanlı bir arada varoluşun olanaklılığı, yan yana veya karşı karşıya oluşun olanaklılığı Dostoyevski için neredeyse özsel olanı özsel-olmayandan ayırma ölçütüdür. Yalnızca zamanda tek bir noktada akla uygun bir şekilde birbirine bağlanabilen şeyler Dostoyevski'nin dünyası için özseldir ve bu dünyaya dahil edilmiştir; bu tür şeyler sonsuzluğa taşınabilir çünkü Dostoyevski'ye göre sonsuzlukta her şey eşanlıdır, her şey yan yana var olur. Yalnızca "daha önce" veya "daha sonra" olarak bir anlam ifade eden, yalnızca kendi anına yeterli olan, yalnızca geçmiş olarak veya gelecek olarak veya geçmişle ve gelecekle bağlantılı şimdi olarak geçerlilik kazanan şey Dostoyevski'ye göre özsel değildir ve dünyasına dahil edilmez. Karakterlerinin hiçbir şey hatırlamamasının, geçmiş ve tamamen deneyimlenmiş bir

şey olma anlamında hiçbir yaşam öyküsüne sahip olmamalarının nedeni budur. Kendi geçmişlerinden onlar için şimdiye ait olmaktan çıkmamış olan şeyi, hâlâ şimdi olarak deneyimledikleri şeyi hatırlarlar yalnızca: Cezasını çekmedikleri bir günahı, işledikleri bir suç, bağışlanmamış bir kötülüğü. Dostoyevski romanlarının çerçevesine kahramanlarının yaşam öykülerinden yalnızca bu tür olguları dahil eder çünkü bunlar onun eşanlılık ilkesine uygundur.³⁹ Dolayısıyla, Dostoyevski'nin romanlarında nedensellik yoktur, başlangıç yoktur, geçmişe, çevreye veya yetiştiriliş tarzına, vb. dayanan bir açıklama yoktur. Bir karakterin her edimi şimdidedir ve bu anlamda önceden belirlenmiş değildir; yazar tarafından özgür olarak kavranır ve temsil edilir.

Dostoyevski'nin burada sunduğumuz karakteristiği, kelimenin alışıldık anlamıyla Dostoyevski'nin dünya görüşünün bir özelliği değildir elbette. Sanatsal dünya algısının bir özelliğidir: Dostoyevski dünyayı ancak bir arada varoluş kategorisinde görüp temsil edebilir. Ama elbette bu özellik kaçınılmaz olarak Dostoyevski'nin soyut dünya görüşüne de yansır. Bu dünya görüşünde benzer fenomenler saptayabiliriz: Bir bütün olarak Dostoyevski'nin düşüncü tarzında genetik veya nedensel kategoriler yoktur. Dostoyevski hangi kisveye bürünürse bürünsün çevresel nedensellik kuramına (örneğin avukatların bir suç hakkı çıkarmak için çevreye/ortama başvurmalarında olduğu gibi) bir tür organik düşmanlık duyarak bu kuramla sürekli bir polemige girer; neredeyse hiçbir zaman tarihe başvurmaz ve her toplumsal ve politik sorunu bugün düzleminde ele alır – ama bu, her şeyin şimdinin bağlamında ele alınmasını gerektiren gazeteciliği meslek edinmiş olmasıyla açıklanamaz yalnızca. Aksine, biz Dostoyevski'nin gazetecilik tutkusunun ve gazete sevgisinin, en çeşitli ve çelişkili malzemenin kapsamlı bir şekilde yan yana, karşı karşıya sergilendiği gazete sayfasını, çağdaş toplumun çelişkilerinin tek bir günün kesitindeki canlı bir yansıması olarak gören derin ve incelikli anlayışının, tüm bunların tam da Dostoyevski'nin sanatsal vizyonunun yukarıda belirttiğimiz karakteristiğiyle açıklandığını ileri süreceğiz.⁴⁰ Son olarak, soyut

39. Geçmiş tasvirleri Dostoyevski'nin yalnızca ilk yapıtlarında görülür (örneğin, *İnsancıklar*'da Varenka Dobroselova'nın çocukluğu).

40. Grossman Dostoyevski'nin gazete tutkusunu çok iyi ortaya koyar: "Dostoyevski gazete sayfasını sevmeme, entelektüel ortamındaki insanlar için gayet ka-

dünya görüşü düzeyinde bu özellik kendisini Dostoyevski'nin hem di- ni hem politik eskatolojyasında ve "sonları" çabuklaştırma, hâlâ şim- dideyken onları hissetmeye çalışma, sanki geleceğe bir arada var olan güçlerin mücadelesinde zaten ulaşılabilirmiş gibi geleceğe dair tah- min yürütme eğiliminde açığa vurur.

Dostoyevski'nin her şeyi bir arada, yan yana ve karşılıklı etkile- şim halinde görebilme konusundaki olağanüstü sanatsal kapasitesi en büyük gücüdür, ama aynı zamanda en büyük zayıflığıdır da. Onu bir- çok temel şey konusunda sağırlaştırır ve dilsizleştirir; gerçekliğin bir- çok boyutu onun sanatsal görüş alanına giremez. Ama öte yandan, bu kapasite verili bir anın kesitindeki algısını uç boyutta keskinleştirmiş ve başkalarının tek ve aynı şeyi gördüğü yerde birçok farklı şey gör- mesini sağlamıştır. Başkalarının tek bir düşünce gördüğü yerde o iki düşünce, bir dallanıp budaklanma bulabilmiş ve duyumsayabilmiştir; başkalarının tek bir nitelik gördüğü yerde o bu nitelikte ikinci ve onunla çelişen bir niteliğin mevcudiyetini keşfetmiştir. Basit görünen her şey onun dünyasında karmaşık ve çok-katmanlı bir hale gelmiştir. Her seste rekabet halinde çekişen iki ses duyabilmiştir, her ifadede bir çatlak ve hemen başka bir çelişkili ifadeye geçmeye hazır olmayı duyabilmiştir; her jestte hem bir güven hem de eşanlı olarak bir gü- vensizlik saptamıştır; her fenomenin engin muğlaklığını, hatta kat- merli muğlaklığını kavramıştır. Ama bu çelişkilerin ve dallanıp bu- daklanmaların hiçbiri asla diyalektik hale gelmemiştir, zamansal bir hat veya evrimleşen bir dizi üzerinde hareket etmemişlerdir: Daha çok, birbirleriyle yan yana veya karşı karşıya, kaynaşmadan ama uyumlu olarak veya çaresizce çelişiyor olarak, kaynaşmamış seslerin sonsuz uyumu olarak veya son bulmayan veya bağdaşmayan çatış-

rakteristik olan ve Hoffmann, Schopenhauer ve Flaubert'in açıkça dile getirdiği günlük basına aşılayıcı bir tiksinti duyma gibi bir deneyim yaşamamıştır asla. Onların tersine Dostoyevski gazete makalelerine gömülmekten büyük zevk alıyo- du ve çağdaşı olan yazarları bu "en gerçek ve en acayip olgulara" kayıtsızlıkların- dan ötürü suçluyordu ve gerçek bir gazeteci önsesisiyle geçmiş bir günün bölük pörçük ayrıntılarından mevcut tarihsel anın bütünlüklü bir profilini yeniden yarata- biliyordu [...] Dostoyevski 1867'de yazdığı bir kadına 'Gazete okuyor musunuz?' diye sorar. 'Tanrı aşkına, lütfen gazete okuyun, bugünlerde başka bir şey yapmak mümkün değil – hem bunu moda uyum diye söylemiyorum, kamusal ve özel her şey arasındaki görünür bağlantı ancak böyle daha güçlü ve daha belirgin hale gele- bilir...'" (Leonid Grossman, *Poetika Dostoevskogo* [Dostoyevski'nin Poetikası], Moskova: GAKhN, 1925, s. 176).

maları olarak tek bir düzleme yayılmışlardır. Çeşitlilik kendisini açığa vurduğu anda Dostoyevski'nin tahayyül ediş gücü de uzamda sıkışıp kalır – ve orada kalarak bu çeşitliliği verili bir anın kesiti içinde düzenleyip şekillendirir.

Dostoyevski'nin bütün sesleri anında ve eşanlı olarak duyma ve anlama becerisi çoksesli romanı yaratmasını mümkün kılmıştır, eşine ancak Dante'de rastlayabileceğimiz bir beceridir bu. Dostoyevski'nin döneminin nesnel karmaşıklığı, çelişkililiği ve çoksesliliği, déclassé entelektüelin ve toplumsal gezginin konumu, hayatın nesnel çok-düzeyliliğine derin biyografik ve içsel katılımı ve son olarak dünyayı etkileşim ve bir arada yaşama kapsamında görme becerisi – tüm bunlar Dostoyevski'nin çoksesli romanının yeşereceği toprağı hazırlamıştır.

Dostoyevski'nin tahayyül tarzının bu karakteristikleri, özel sanatsal uzam ve zaman anlayışı Dostoyevski'nin organik olarak bağlı olduğu edebi gelenekten ek bir destek bulmuştur (dördüncü bölümde bu konuyu ayrıntılı bir şekilde ele alacağız).

Sonuçta, Dostoyevski'nin dünyası birleşik bir tinin evrimindeki evreler toplamı değil, tinsel çeşitliliğin sanatsal olarak düzenlenmiş bir arada bulunuşu ve etkileşimidir. Dolayısıyla, farklı hiyerarşik vurgularına rağmen kahramanların dünyaları ve romanın düzlemleri tam da romanın yapısı sayesinde bir arada yaşama düzleminde yan yana bulunur (Dante'nin dünyalarında olduğu gibi) veya bir etkileşim düzleminde bulunur (Dante'nin biçimsel çoksesliliğinde buna rastlanmaz); ardışık evrim aşamaları gibi konumlanmamışlardır. Ama bu Dostoyevski'nin dünyasının mantıksal bir kısır döngünün, bir düşüncüyü sonuna vardırma beceriksizliğinin, kötü huylu bir *öznel* çelişkililiğin hâkimiyetinde olduğu anlamına gelmez elbette. Hayır, Dostoyevski'nin dünyası tıpkı Dante'nin dünyası gibi kendine özgü bir tarzda nihaileştirilmiş ve iyi toparlanmış bir dünyadır. Ama onda diyalektik olsa bile *dizgesel olarak monolojik bir felsefi* nihaileştirme bulmaya çalışmak boşunadır – bunun nedeni ise yazarın bunu başaramaması değil, tam da bunun yazarın tasarımında yer almıyor olmasıdır.

Engelhardt'ı Dostoyevski'nin yapıtlarında "insan tininin tedrici evriminin tarihini anlatan karmaşık bir felsefi kurgunun ayrı halkalarını"⁴¹ aramaya, yani o çok tepilmiş yola, Dostoyevski'nin yapıtının felsefi olarak monolojikleştirme yoluna iten şey neydi?

Bize öyle geliyor ki Engelhardt temel hatasını daha bu yolun başında, Dostoyevski'nin "ideolojik romanı" tanımıyla yapmıştı. Temsil konusu olarak fikir Dostoyevski'nin yapıtında gerçekten de muazzam bir yer kaplar, ama yine de romanlarının kahramanı değildir. Onun kahramanı bir insandır ve son tahlilde insandaki fikri değil, (Dostoyevski'nin kendi ifadesiyle) "insandaki insanı" yansıtır. Dostoyevski için fikir ya insandaki insanın sınanacağı bir mihenk taşıdır, ya onun açığa vurulma biçimidir ya da –sonuncu ve en önemlisi– salt bir "araç"tır, insan bilincinin en derin özünü açığa vurulabileceği bir ortamdır. Engelhardt Dostoyevski'nin engin kişiciliğini [personalism] hafife alır. Dostoyevski Platonik anlamda "kendinde fikri" ne bilir ne algılar ne temsil eder, aynı şey fenomenologların anladığı şekliyle "ideal varoluş" için de geçerlidir. Dostoyevski'ye göre hiç kimseye ait olmayan, "kendi içinde" var olan hiçbir fikir, düşünce, konum yoktur. "Kendinde hakikati" bile Hıristiyan ideolojisinin ruhuna uygun olarak, İsa'da ete kemiğe bürünmüş olarak sunar; yani, diğer kişiliklerle ilişkiler kuran bir kişilik olarak sunar.

Dolayısıyla, Dostoyevski yalıtılmış bir bilinçte bir fikrin hayatını ve fikirlerin karşılıklı ilişkilerini tasvir etmez, ama bilinçlerin fikirler alanındaki (ama yalnızca fikirler alanında değil) etkileşimini tasvir eder. Dostoyevski'nin dünyasında bir bilinç kendi evrimi ve gelişiminin izlediği yolda, yani tarihsel olarak değil, daha çok diğer bilinçlerle *beraber* sunulduğundan kendisi ve kendi fikri üzerinde, o fikrin içkin mantıksal gelişimi üzerinde yoğunlaşamaz; daha çok diğer bilinçlerle etkileşime itilir. Dostoyevski'de bilinç asla kendi çekimine girmez, diğer bir bilinçle yoğun bir ilişki içinde bulunur daima. Bir karakterin her deneyimi, her düşüncesi içsel olarak diyalojiktir, polemikle yüklüdür, mücadeleyle doludur ya da aksine kendi dışından gelecek esinlere açıktır – ama hiçbir durumda yalnızca kendi nesnesi üzerinde yoğunlaşmış değildir; sürekli başka bir kişiye bir yan-bakış eşlik eder ona. Dostoyevski'nin sanat biçimine bürünmüş bir bilinçler sosyolojisi sunduğu söylenebilir – elbette yalnızca bir bir arada yaşama düzeyinde. Ama öyle olduğunda bile Dostoyevski bir sanatçı olarak bilinçlerin hayatının ve canlı bir arada yaşama biçimlerinin *nesnel* bir tahayyül ediliş tarzına ulaşır, dolayısıyla sosyologlar için de değerli malzeme sunar.

Dostoyevski'nin kahramanlarının (Yeraltı İnsanı, Raskolnikov, İvan ve diğerlerinin) her düşüncesi kendisini daha en baştan nihaileş-

tirilmemiş bir diyalogdaki bir *karşılık* olarak hissettirir. Bu tür bir düşünce sınırları tam olarak çizilmiş, nihaleştirilmiş, dizgesel olarak monolojik bir bütüne doğru yönelmez. Bir başkasının düşüncesinin, bir başkasının bilincinin yamacında gerilimli bir hayat sürer. Kendi özel tarzında bir olaya doğru yönelir ve bir kişiden ayrılmaz.

Dolayısıyla, "ideolojik roman" terimi dikkati Dostoyevski'nin sahici sanatsal görevinden uzaklaştığı için bize yetersiz görünüyor.

Bu nedenle, Engelhardt da Dostoyevski'nin sanatsal niyetini her yönüyle sezmekte başarısız olmuştur. Temel yönlerinin bazılarında dikkat çekmiş ama daha sonra bu niyetin tamamını felsefi açıdan monolojik olarak yorumlamıştır – bir arada yaşayan bilinçlerin çoksesliliğini tek bir bilincin eşsesli evrimine dönüştürmüştür.

A.V. Lunaçarski "Dostoyevski'nin 'Çoksesliliği' Üzerine" başlıklı makalesinde çokseslilik sorununu gayet özlü ve kapsamlı bir şekilde ele almıştır.⁴²

Lunaçarski Dostoyevski'nin çoksesli romanına ilişkin tezimizle büyük ölçüde aynı görüştedir. Lunaçarski şöyle der: "Kabul etmeliyim ki, Bahtin çoksesliliğin Dostoyevski romanında taşıdığı muazzam önemi, Dostoyevski'nin romanlarının en temel karakteristik özelliği olarak oynadığı rolü kendisinden önce herkesin yapmış olduğundan daha açık bir şekilde tespit etmeyi başarmakla kalmayıp, Dostoyevski'de böylesine hayret verici ölçüde geliştirilen her 'ses'in olağanüstü (ve diğer yazarların büyük çoğunluğunun yapıtlarında tasavvur bile edilmeyen) özerkliğini ve meşruluğunu da doğru tanımlamıştır" (s. 405).

Lunaçarski daha sonra başka bir yerde şu noktayı vurgular ve doğru bir sonuca ulaşır:

Romanda gerçekten temel rol oynayan tüm sesler aslında "kanılar" ve "dünyaya dair bakış açıları"dır.

42. "O 'mnogogolosnosti' Dostoevskogo". Lunaçarski'nin makalesi ilk olarak *Novyi mir* (1929, Sayı 10) dergisinde yayımlanmıştı. Birçok kez yeniden yayımlandı. Makaleden yaptığımız alıntı *F. M. Dostoevskii v russkoy kritike* antolojisinden (Moskova: GIKhL, 1956), s. 403-29. Lunaçarski'nin makalesi bizim Dostoyevski kitabımızın birinci baskısı hakkındaydı (M. M. Bakhtin, *Problemy tvorçestva Dostoevskogo* [Leningrad: "Priboi", 1929]). [Makalenin çevirisi ("Dostoevsky's 'Plurality of Voices'") için bkz. A. Lunaçarski, *On Literature and Art* (Moskova: Progress Publishers, 1973), s. 79-106.]

Dostoyevski'nin romanları aslında zekice sahnelenmiş diyaloglardır.

Bu koşullar altında ayrı ayrı "sesler" in engin bağımsızlığı adeta özel bir incelik kazanır. Dostoyevski'de hayati önem taşıyan farklı sorunları tutkuyla kendinden geçen, fanatizm ateşiyle yanıp tutuşan bu son derece bireysel "sesler" tarafından tartışmaya sunma itkisi bulunduğu varsayılmalıdır – Dostoyevski'nin kendisi ise adeta bu sarsıcı tartışmaların tanığı konumundadır yalnızca ve tartışmanın nasıl sonuçlanacağını, sorunun ne şekilde bürüneceğini merakla anlamaya çalışır. Bu büyük ölçüde doğru bir resimdir. (s. 406)

Lunaçarski daha ileride Dostoyevski'nin çokseslilik alanındaki sefeleleri sorununu gündeme getirir. Lunaçarski'ye göre Dostoyevski'nin iki sefelefi Shakespeare ve Balzac'tır.

Lunaçarski Shakespeare'in çoksesli özü hakkında şunları söyler:

Tarafsız bir tavır takınan (ya da en azından uzun bir süredir böyle olduğu varsayılan) Shakespeare son derece çokseslidir. Hepsisi tam da Shakespeare'in kendinden bağımsız kişiler, üstelik de inanılmaz bir çeşitlilik arzeden kişiler yaratma ve bu arada da bu sonsuz resmi geçitte her kişiliğin kanı ve eylemlerinde inanılmaz bir iç mantığı sürdürebilme yeteneğine hayran olan en seçkin Shakespeare araştırmacılarının, Shakespeare taklitçilerinin ve hayranlarının bu baptan sayısız değerlendirmesini alıntılatabiliriz.

Shakespeare için piyeslerinin bir tez kanıtlamaya çalıştığı veya Shakespeareci dramatik dünyanın büyük çoksesliliğine dahil edilen "sesler" in dramatik tasarım uğruna veya bizzat kuruluş uğruna tam ve meşru konumlarını feda ettikleri söylenemez. (s. 410)

Lunaçarski'ye göre Shakespeare'in döneminin toplumsal koşulları bile Dostoyevski'ninkilere benzerdir.

Shakespeareci çokseslilikçilikte tezahür eden toplumsal etkenler nelerdi? Son tahlilde Dostoyevski'de bulduklarımızla temelde aynılardı elbette. Parıltılı parçalara bölünmüş o aşırı gösterişli Rönesans, Shakespeare'i ve çağının diğer oyun yazarlarını doğuran Rönesans, kapitalizmin görece huzurlu ortaçağ İngilteresini fırtınalı bir şekilde istila etmesinin ürünüydü elbette. Orada da benzer şekilde muazzam bir çöküş başladı, daha önce birbirleriyle asla temas kurmayan toplumsal yapılar ve bilinç sistemleri arasında muazzam değişiklikler ve çatışmalar yaşandı. (s. 411)

Bizce Lunaçarski çoksesliliğin belli öğelerinin, embriyonik kalıntılarının, ilk tomurcuklarının Shakespeare'in dramalarında gerçekten de saptanabileceği konusunda haklıdır. Shakespeare Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen ve diğerleriyle birlikte Avrupa edebiyatındaki çoksesliliğin tomurcuklarının filizlenmeye başladığı ve bu anlamda büyük zirveye taşıyıcısının da Dostoyevski olduğu gelişim

çizgisine aittir. Ama Shakespeare'in oyunlarında dörtbaşı mamur ve kasıtlı çokseslilik niteliği olduğundan söz etmek bizce aşağıda sıralanan nedenlerden ötürü kesinlikle mümkün değildir.

Öncelikle, oyun tam da doğası gereği sahici çoksesliliğe yabancıdır; drama çok-düzeyle olabilir, ama *çok dünyalı* olamaz; birçok değil tek bir ölçüm sistemi içerebilir yalnızca.

İkinci olarak, Shakespeare'de tamamen geçerli bir sesler çoğulluğundan söz edilebilse bile, bu yalnızca yapıtlarının oluşturduğu bütün için geçerlidir, yoksa tekil piyesler için değil. Özünde her piyes tamamen geçerli tek bir ses içerir, kahramanın sesini, oysa çokseslilik tek bir yapıtın sınırları içinde bir tamamen geçerli sesler çoğulluğu olmasını gerektirir – çünkü ancak o zaman çokseslilik ilkeleri bütününe inşasına uygulanabilir.

Üçüncü olarak, Shakespeare'de sesler Dostoyevski'de olduğu denli dünyaya dair bakış açıları değildir; Shakespeareci karakterler sözcüğün tam anlamıyla birer ideolog değildir.

Balzac'ın yapıtlarında da çokseslilik öğeleri –ama yalnızca öğeler– bulunduğundan söz edilebilir. Balzac da Dostoyevski gibi Avrupa romanının aynı gelişim çizgisine bağlıdır ve Dostoyevski'nin en dolaysız ve en yakın seleflerinden birisidir. Balzac ile Dostoyevski arasındaki ortak noktalara sıkça dikkat çekilmektedir (özellikle Leonid Grossman bunu çok iyi ve kapsamlı bir şekilde yapar), ama burada bunları yeniden ele almaya gerek yok. Ama Balzac karakterlerinin nesne-liğini aşmadığı gibi dünyasının monolojik nihaileşmesini de aşamaz.

Bizce sadece Dostoyevski sahici çoksesliliğin yaratıcısı olarak kabul edilebilir.

Lunaçarski dikkatini büyük ölçüde Dostoyevski'nin çoksesliliğinin toplumsal ve tarihsel nedenlerinin açıklanması üzerinde yoğunlaştırır.

Kaus'la aynı görüşü paylaşan Lunaçarski Dostoyevski'nin döneminin, genç Rus kapitalizmi döneminin olağandışı keskin ve çelişkili doğasını daha da cüretkâr bir şekilde sergiler, ayrıca Dostoyevski'nin kendi toplumsal kişiliğinin çelişkili doğasını ve *ikiliğini*, devrimci materyalist bir sosyalizm ile muhafazakâr dini bir dünya görüşü arasında bocalayışını da gösterir – asla kesin bir çözüme kavuşmamış bocalamalardır bunlar. Burada Lunaçarski'nin tarihsel ve genetik analizinden sonuç niteliğindeki şu pasajı aktaracağız yalnızca.

Dostoyevski'de sosyalist ilkelerin ve sosyalist gerçekliğin sınanma süreçlerine tekrar tekrar kulak kesilme ihtiyacını doğuran şey, genç Rus kapitalist toplumunun bölünmesi ve onunla birlikte Dostoyevski'nin bilincinin içsel bölünmesidir yalnızca – buna karşın yazar bu süreçlerden materyalist sosyalizm açısından en kabul edilmez sonuçları çıkartmıştır (s. 427).

Lunaçarski biraz daha ileride şöyle yazar:

Dostoyevski'nin çoksesliliğinde "sesler"İN okuru böylesine etkileyen o işitilmedik özgürlüğü aslında Dostoyevski'nin varlık kazandırdığı ruhlar üzerindeki gücünün sınırlarının dolaysız sonucudur...

Eğer Dostoyevski bir yazar olarak kendisinin efendisiyse, bir insan olarak da kendi kendinin efendisi midir?

Hayır, insan olarak Dostoyevski kendi kendinin efendisi değildir ve kişiliğinin bütünlüğünü yitirmesi, bölünmesi –kendisinde gerçek bir iman uyandırmayan bir şeye inanmaktan hoşlanacak olması, kendisinde sürekli ve mütemadiyen şüphe uyandıran bir şeyi çürütmekten hoşlanacak olması– onu özne olarak döneminin karşıklığının acı içinde kıvranan ve zorunlu yansıtıcısı olma niteliğiyle donatan şeydir. (s. 428)

Lunaçarski'nin Dostoyevski'nin çoksesliliğine ilişkin genetik analizi kuşkusuz kapsamlıdır ve tarihsel-genetik analizin sınırları içinde kaldığı sürece ciddi sorunlar doğurmaz. Ama Lunaçarski'nin analizinden Dostoyevski'nin yaratmış olduğu yeni çoksesli roman tipinin sanatsal değerine ve (sanat alanındaki) tarihsel ilericiliğine dair dolaysız ve dolaylı sonuçlar çıkarmaya başladığı noktada kimi şüpheler uyanmaya başlar. Erken Rus kapitalizminin olağanüstü şiddetli çelişkileri ve toplumsal bir kişilik olarak Dostoyevski'nin bölünmüşlüğü, kesin bir ideolojik duruş benimseme konusundaki kişisel beceriksizliği, tek başına ele alındığında olumsuz ve tarihsel olarak geçici bir şeydir; ama çoksesli romanın, "Dostoyevski'nin çoksesliliğinde seslerin o işitilmedik özgürlüğü" nün yaratılması için en iyi koşulları sağlamıştır ve bu da Rus ve Avrupa romanının gelişiminde atılmış büyük bir adımdır kuşkusuz. Hem barındırdığı somut çelişkilerle Dostoyevski'nin dönemi hem de Dostoyevski'nin biyolojik ve toplumsal kişiliği (sara hastalığı ve ideolojik bölünmüşlüğü) o çoktandır geçmişin bir parçası haline gelmiştir – ama bu koşullar altında *keşfedilen* yeni yapısal çokseslilik ilkesi müteakip dönemlerin tamamen farklı koşulları altında da sanatsal önemini korur ve korumaya devam edecektir. İnsan dehasının büyük keşifleri özgül dönemlerin özgül koşullarıyla mümkün kılınır, ama kendilerini doğuran dönemlerle

birlikte asla ölmez veya değerlerini yitirmezler.

Lunaçarski genetik analizinden çoksesli romanın ölüşüne dair açıkça yanlış bir sonuç çıkarmış değildir. Ama makalesinin son sözleri böyle bir yoruma zemin hazırlar niteliktedir. Lunaçarski şöyle der:

"Dostoyevski henüz ölmedi, ne burada ne de Batı'da, çünkü kapitalizm de henüz ölmedi, hele kapitalizmin eserleri dimdik ayakta... Dolayısıyla, bu trajik 'Dostoyevskizm'in^e sorunlarının titiz bir şekilde incelenmesi hâlâ önemlidir" (s. 429).

Sorunun bu şekilde fornüleştirilmesini başarılı sayamayız. Dostoyevski'nin çoksesli roman keşfi, kapitalizmden daha uzun ömürlü olacaktır.

Lunaçarski'nin (Gorki'yi izleyerek) haklı olarak bizi mücadele etmeye çağırıldığı "Dostoyevskizm" çokseslilik ile bir tutulmamalıdır elbette. "Dostoyevskizm" Dostoyevski'nin çoksesliliğinden çekilip alınan gerici, *tamamen monolojik* bir parçadır. Daima tek bir bilincin sınırları içinde sıkışıp kalır, onu arapsaçına döndürür ve bir *yaltılmış* kişiliğin ikiye bölünmüşlüğü kültü yaratır. Dostoyevski'nin çoksesliliğinde önemli olan şey tam da *çeşitli bilinçler arasında* meydana gelen şeydir, yani etkileşimleri ve karşılıklı bağımlılıklarıdır.

Romanların çoksesli bütününden sesleri çekip çıkarılarak Raskolnikov veya Sonya'dan, İvan Karamazov veya Zosima'dan ders alınmaz (bu tek başına onları çarpıtan bir edimdir olsa olsa) – bir ders alınacaksa, çoksesli romanın yaratıcısından, bizatihi Dostoyevski'den alınmalıdır.

Lunaçarski'nin tarihsel-genetik analizinde yalnızca Dostoyevski'nin döneminin ve Dostoyevski'nin kendi kişisel bölünmüşlüğü'nün çelişkileri irdelenir. Ama bu önemli etkenlerin yeni bir sanatsal tahayyül tarzı haline gelebilmesinden önce, çoksesli romanın yeni yapısını doğurabilmelerinden önce, genel estetik ve edebi geleneklerde uzun bir hazırlık dönemi yaşanmalıydı. Yeni sanatsal tahayyül biçimleri kendilerini yavaş yavaş, yüzyıllar boyunca, hazırlarlar; verili bir

e. *Dostoevşçina*. Rusça'da *şçina* eki yansız "izm" son-ekinden açıkça daha kötüleyicidir. Bir özel isme eklendiğinde, söz konusu kişilikle ilişkili aşırılıkları veya kötü dönemleri ifade eder. Maksim Gorki (1868-1936) 1913 tarihli ünlü "Karamazovizme Dair" [O Karamazovşçine] başlıklı makalesinde daha sonraları Dostoyevski'ye yapılacak Sovyet saldırılarının tonunu belirlemiştir.

dönem, yeni bir biçimin nihai olgunlaşması ve gerçekleşimi için gerekli en elverişli koşulları yaratmaktan başka bir şey yapamaz. Çoksesli roman için gerekli bu sanatsal hazırlık sürecini araştırmak tarihsel bir poetikanın görevidir. Bir poetika toplumsal ve tarihsel analizlerden koparılamaz elbette, ama onlar içinde çözümlenemez de.

Bu çalışmaları izleyen yirmi yıllık dönemde, yani 1930'lar ve 1940'larda Dostoyevski'nin poetikasının sorunları, yapıtlarının incelenmesine ilişkin diğer önemli görevlerin gerisinde kalmıştır. Metinler üzerine çalışmalar devam etmiştir; romanların el yazmalarının ve Dostoyevski'nin defterlerinin yayınlanması gibi önemli çalışmalar yapılmıştır; mektuplarından oluşan dört ciltlik bir derleme hazırlanması yönünde ilerleme kaydedilmiştir; tek tek romanların yazım tarihi incelenmiştir.⁴³ Ama Dostoyevski'nin poetikasına ilişkin özgül kuramsal çalışmalar, tezimizin (çoksesli roman) bakış açısından önemli olabilecek çalışmalar bu dönemde görülmemiştir.

Tezimizin bakış açısından V. Kirpotin'in *F. M. Dostoyevski* başlıklı kısa çalışmasındaki çeşitli gözlemleri kayda değerdir.

Dostoyevski'nin yapıtlarının tümünde tek bir ruh –yazarın ruhu– bulan çok sayıda kuramcının tersine Kirpotin Dostoyevski'nin tam da *başkalarının* ruhunu *görebilme* yönündeki özel becerisini vurgular.

"Dostoyevski *bir başkasının ruhunu doğrudan doğruya tahayyül edebilme* konusunda görünür bir beceriye sahipti. Bir başkasının ruhuna sanki en ince ayrıntıları saptamasını, bir insanın iç hayatındaki en göze çarpmayan değişimleri ve geçişleri izlemesini mümkün kılan bir büyütece sahipmiş gibi bakıyordu. Dostoyevski sanki *dış engelleri aşarak*, bir insanda gerçekleşen psikolojik süreçleri doğrudan doğruya gözlemler ve onları yazıya döker..."

"Dostoyevski'nin bir başkasının psişesinin, bir başkasının ruhunun içini, derinliklerini *görebilme* becerisinde *a priori* hiçbir şey yoktur. Kuşkusuz onda bu beceri olağanüstü boyutlarda gelişmiştir; ama içe bakışa da dayanmaktadır, diğer insanları gözlemlemeye, Rus

43. Örneğin bkz. A. S. Dolinin'in çok değerli çalışması *V tvorçeskoj laboratorii Dostoevskogo (istoriia sozdaniya roman "Podrostok")* [Dostoyevski'nin Yaratıcı Laboratuvarında (*Delikanlı Romanının Yaratılışının Tarihi*) (Moskova: Sovetskii pisatel', 1947)].

ve dünya edebiyatı yapıtlarında insanın titiz incelenmesine, yani iç ve dış deneyimlere dayanmaktadır ve bu nedenle *nesnel bir önemi vardır*."⁴⁴

Kirpotin Dostoyevski'nin "psikolojizmi"nin öznelciliğine ve bireyciliğine dair yanlış fikirleri çürüterek yazarın *gerçekçi ve toplumsal* karakterini vurgular.

"Proust veya Joyce'un burjuva edebiyatının gerileyişini ve çöküşünü gösteren yozlaştırıcı dekadan psikolojizminin aksine *Dostoyevski'nin* olumlayıcı yapıtlarındaki *psikolojizmi* öznel değil, *gerçekçidir*. Dostoyevski'nin psikolojizmi *çelişkili insan topluluğunun* nesnel özüne nüfuz etmeye yönelik, onu böylesine kışkırtan *toplumsal ilişkilerin* tam kalbine nüfuz etmeye yönelik ve onları söz sanatında yeniden üretmeye yönelik özel bir sanatsal yöntemdir... Dostoyevski psikolojik olarak işlenmiş imgelerle düşünürdü, ama *toplumsal olarak* düşünürdü."⁴⁵

Dostoyevski'nin "psikolojizmi"ni başka insanların psişelerinin çelişkili bütünlüğünü nesnel ve gerçekçi biçimde tahayyül etme tarzı olarak gören bu doğru kavrayış Kirpotin'in Dostoyevski'nin *çoksesliliğine* ilişkin doğru bir anlayışa ulaşmasını sağlar – ama Kirpotin'in kendisi çokseslilik terimini kullanmaz.

"Her bireyin 'ruhu'nun tarihi Dostoyevski'de yalıtılmış olarak değil, ama birçok başka bireyin psikolojik dalgalanmalarının tasviriyle birlikte sunulur. Dostoyevskici anlatı ister birinci tekil kişi ağzından ister bir itiraf biçimine bürünsün, ister bir anlatıcı-yazar kişiliğinde geliştirilsin her durumda yazarın eşanlı olarak var olan, bir şeyler deneyimleyen kişilerin eşit haklara sahip oldukları varsayımından yola çıktığını görürüz. Yazarın dünyası nesnel olarak var olan ve etkileşimde bulunan bir psikolojiler çokluğundan oluşan bir dünyadır ve bu, burjuva dekadansının öznelciliği ve tekbenciliğinin yazarın psikolojik süreçleri ele alış tarzına sızmasını önler."⁴⁶

Kendi özel yolunu izleyerek bizimkine bir hayli benzer görüşlere ulaşan Kirpotin'in ulaştığı sonuçlar bunlardır.

44. V. Kirpotin, *F. M. Dostoevskii: tvorčeskii put'* (Moskova: "Sovetskii pisatel", 1947), s. 63-4.

45. A.g.y., s. 64-5. 46. A.g.y., s. 66-7.

Son on yılda Dostoyevski'ye ilişkin literatür, Dostoyevski'nin yaratıcı yapısının tüm boyutlarını kapsayan sentez niteliğinde birtakım değerli çalışmalarla (kitaplar ve makaleler) zenginleşmiştir (başta da V. Ermilov, V. Kirpotin, G. Fridlender, A. Belkin, F. Evnin ve Ya. Bilinkis'in çalışmaları). Ama tüm bu çalışmalara, Dostoyevski'nin yapıtlarının ve onda yansımaları bulan toplumsal gerçekliğin tarihsel-edebi ve tarihsel-sosyolojik analizleri egemendir. Doğrudan doğruya poetikayla ilgili sorunlar genellikle yalnızca laf arasında ele alınır (gerçi, bu çalışmaların bir bölümü, biraz tesadüfi olmakla birlikte, Dostoyevski'nin sanatsal biçiminin tekil yönlerine dair değerli gözlemler de içerir).

Tezimizin bakış açısı kapsamında Şklovski'nin *Lehte ve Aleyhte: Dostoyevski Üzerine Değerlendirmeler* adlı kitabı özellikle kayda değer bir çalışmadır.⁴⁷

Şklovski ilk kez Grossman tarafından ortaya atılan bir varsayımdan yola çıkar. Bu varsayıma göre, Dostoyevski'nin yapıtlarındaki sanatsal *biçimin* merkezinde, Dostoyevski'nin *üslubunun* merkezinde, tam da *çatışma*, ideolojik seslerin mücadelesi yatmaktadır. Ama Şklovski Dostoyevski'nin çoksesli biçimiyle pek ilgilenmez, daha çok biçimi doğuran ideolojik çatışmanın tarihsel (dönemsel) ve gerçek-hayata ait biyografik kaynakları üzerinde durur. Kendi "Aleyhte" polemik değerlendirmesinde kitabının özünü şöyle tanımlar:

"Çalışmamı diğerlerinden ayıran şey, aşikâr addettiğim biçimsel karakteristikler üzerinde durulması değil – Dostoyevski romanının bölümlerinden birine 'Lehte ve Aleyhte' başlığını vererek *Karamazov Kardeşler*'de bunu kendisi çoktan yapmıştır. Ben kitabımda farklı bir şeyi açıklamaya çalışıyorum: İzi aslında Dostoyevski'nin edebi biçimini oluşturan o çatışmanın kaynağı nedir ve eşanlı olarak Dostoyevski'nin romanlarının evrenselliğini açıklayan şey nedir, yani bugün o çatışmayla kim ilgilenir?"⁴⁸

47. Viktor Şklovski, *Za i protiv. Zametki o Dostoevskom* (Moskova: "Sovetskii pisatel", 1957).

48. *Voprosy literatury* [Edebiyatın Sorunları], 1960, No. 4, s. 98. [Derginin "Yanıtlar ve Yorumlar" başlıklı bölümünde Şklovski Roman Jakobson'un *Lehte ve Aleyhte*'ye ilişkin bir Batı dergisinde yayımlanan değerlendirmesine yanıt verir. Şklovski Jakobson'un kitaptaki fikirleri Mayakovski'nin yapıtlarına uyarlamasını eleştirmeye girişmeden önce kitabının özünü özetler.]

Şklovski son derece farklı çok sayıda tarihsel, tarihsel-edebi ve biyografik malzemeyi ele alarak o kendine özgü canlı ve esprili üslubuyla dönemin tarihsel güçlerinin ve seslerinin –toplumsal, politik, ideolojik– çatışmasını aydınlatır; Dostoyevski'nin hayatının tüm olaylarına sızıp bütün yapıtlarının biçimini ve içeriğini belirleyerek hayatının ve yaratış etkinliğinin tüm evrelerinde süren bir çatışmadır bu. Bu çatışma hem Dostoyevski'nin dönemi için hem de bizatihi Dostoyevski için çözümsüz kalır. "Nitekim Dostoyevski hiçbir şeyi çözüme kavuşturmadan, sonlardan kaçınarak ve umutsuzluğa kapılmadan ölmüştür."⁴⁹

Bütün bunlar kabul edilebilir (her ne kadar Şklovski'nin görüşlerinden bazılarını karşı çıkmak mümkün olsa da). Ama burada şunu vurgulamalıyız: Dostoyevski döneminin ortaya koyduğu ideolojik sorunlarıyla ilgili "hiçbir şeyi çözmeden" ölmüşse bile yine de yeni bir sanatsal tahayyül biçimi yaratarak ölmüştür: Çoksesli roman; dönem barındırdığı tüm çelişkilerle sona erip yok olduğunda bile bu biçim sanatsal önemini koruyacaktır.

Şklovski'nin kitabı Dostoyevski'nin poetikasının sorunlarına da değinen değerli gözlemler içerir. Tezimizin bakış açısından, Şklovski'nin gözlemlerinin ikisi özellikle ilginç.

Şklovski'nin birinci gözlemi Dostoyevski'nin yaratış sürecinin belli karakteristikleriyle ve not defterlerindeki taslaklarla ilgilidir.

"Fyodor Mihailoviç taslak hazırlamaktan hoşlanırdı; hatta taslaklarını geliştirmeyi, üzerlerinde kafa yormayı ve karmaşık hale getirmeyi severdi; bir müsveddeyi **tamamlamaktan** hoşlanmazdı..."

"Bunun nedeni 'tezcanlı' oluşu değildi elbette çünkü Dostoyevski aynı anda birçok taslak üzerinde çalışırdı, 'taslaktan [sahnedən – V. Şk.] zaman içinde **tekrar tekrar** esinlenirdi' [alıntı M. Dostoyevski'ye yazdığı 1858 tarihli bir mektuptan, 31 Mayıs 1858, *Pis'ma* I, s. 236]. Ama Dostoyevski'nin taslakları tam da doğaları gereği gerçekte kendilerini taslak olmaktan çıkaran bir açık-uçluluk barındırır."

"Dostoyevski'nin hep zaman azlığı sorunu yaşamasının nedeninin yayıncılarla çok fazla sözleşme imzalamış olması ya da işlerini geciktirmesi olmadığını düşünüyorum. *Bir yapıt çok-düzeyle ve çoksesli olduğu sürece ve ondaki insanlar tartışmaya hâlâ devam ettiği sürece bir çözüm eksikliğinden umutsuzluk duyulmayacaktır.* Bir ro-

manın bitmesi Dostoyevski'ye yeni bir Babil Kulesi'nin yıkılması gibi geliyordu."⁵⁰

Bu çok doğru bir gözlemdir. Dostoyevski'nin ham taslaklarında yapıtının çoksesli doğası, diyaloglarının temel açık-uçluluğu ham ve yalın bir şekilde açığa vurulur. Genelde Dostoyevski'nin yaratış süreci ham taslaklarda yansıdığı kadarıyla diğer yazarlarından (örneğin Leo Tolstoy'unkinden) son derece farklıdır. Dostoyevski nesnelleşmiş insan imgelerine dair gereksiz ayrıntılara girmez, *kişilikler* için (karakteristik ve tipik) nesnelleşmiş konuşmalar bulmaya, ifade edici, çarpıcı, nihaileştirici yazar ifadeleri bulmaya çalışmaz – öncelikle *kahraman için* sözler arar; azami ölçüde anlam dolu ve görünüşte yazardan bağımsız olan, kahramanın karakterini (veya tipikliğini) ya da verili, gerçek hayata ait koşullardaki konumunu değil, daha çok dünyadaki nihai anlamsal (ideolojik) konumunu, dünyaya bakış açısını ifade eden sözlerdir bunlar. Dostoyevski *yazar için ve yazar olarak*, kışkırtan, sıkıştıran, zorlayan, diyalojikleştiren sözler ve olay örgüsü durumları arayışındadır. Dostoyevski'nin yaratış sürecinin mütahiş özgünlüğü bunda yatar.⁵¹ Elyazmalarının bu açıdan ele alınması ilginç ve önemli bir görevdir.

Yukarıda alıntılanan pasajda Şklovski karmaşık bir sorun olan çoksesli romanın temel açık-uçluluğu sorununu gündeme getirir. Gerçekten de Dostoyevski'nin romanlarında karakterlerin ve diyalogun içsel açık-uçluluğu ile tek tek her romanın *dışsal* (çoğu durumda da kompozisyonel ve tematik) *tamamlanmışlığı* arasında benzersiz bir çatışkı gözleriz. Burada bu zor sorunu daha ayrıntılı bir şekilde ele almayacağız. Dostoyevski'nin neredeyse bütün romanlarının *uzlaşımsal olarak edebi* bir sonu, *uzlaşımsal olarak monolojik* bir sonu olduğunu söylemekle yetineceğiz yalnızca (*Suç ve Ceza* bu ba-

50. A.g.y., s. 171-2.

51. Lunaçarski Dostoyevski'nin yaratış sürecini benzer bir şekilde tanımlar: "... Dostoyevski –romanın rötuşlarını yaparken değilse de, kesinlikle *baştaki planlama aşaması ve tedrici evrimi boyunca*– önceden tasarlanmış bir yapısal planla çalışma eğiliminde değildi... burada, *mutlak özgürlüğe sahip kişilikleri* birbirine bağlayan ve iç içe dokuyan tipte gerçek bir çokseslilikçilik görürüz. Dostoyevski'nin kendisi de yaratmış olduğu hayali kişiler (daha doğrusu, onda kendisini yaratmış olan kişiler) arasındaki bu ideolojik ve etik çatışmanın nihai sonucunu keşfetmekle ilgileniyordu, hatta bununla aşırı ve yoğun bir şekilde ilgileniyordu." (*F. M. Dostoyevskii v russkoy kritike*, s. 405; "Dostoyevski'nin 'Sesler Çoğulluğu'", s. 81).

kımdan özellikle tipik bir örnektir).^f Özünde yalnızca *Karamazov Kardeşler*'in tamamen çöksesli bir sonu vardır, ama tam da bu nedenle, sıradan (yani, monolojik) bakış açısından roman tamamlanmamış niteliktedir.

Şklovski'nin Dostoyevski'nin romanının bütün yapısal öğelerinin diyalojik doğasıyla ilgili ikinci gözlemi de aynı ölçüde ilginçtir.

"Dostoyevski'de çatışan yalnızca kahramanlar değildir, olay örgüsünün gelişimindeki birbirinden farklı öğeler de birbirleriyle çatışır: gerçekler farklı şekillerde deşifre edilir, karakterlerin psikolojisi kendi içinde çelişkilidir; biçim özün bir sonucudur."⁵²

Gerçekten de, Dostoyevski'nin özsel diyalojikliği karakterlerin sürdürdüğü dışsal, kompozisyona özgü bir tarzda ifade edilmiş diyaloglarla sınırlı değildir. *Çöksesli roman baştan sona diyalojiktir*. Romanın bütün yapısal öğeleri arasında diyalojik ilişkiler vardır; yani, kontrpantal tarzda yan yana konmuşlardır. Çünkü diyalojik ilişkiler, metne kompozisyona özgü bir şekilde yerleştirilmiş bir diyalogdaki karşılıklardan çok daha kapsamlı fenomenlerdir; neredeyse evrenseldirler, insanların her türlü konuşmasına ve ilişkilerine, insan hayatının tüm tezahürlerine –genelde anlamı ve önemi olan her şeye– sızmışlardır.

Dostoyevski diyalojik ilişkileri her yerde, bilinçli ve kavranabilir insan hayatının tüm tezahürlerinde iştebiliyordu; Dostoyevski için bilincin başladığı yerde diyalog da başlıyordu. Yalnızca büsbütün mekanik ilişkiler diyalojik değildir; Dostoyevski bu mekanik ilişkilerin hayatın ve insanın edimlerinin anlaşılması ve yorumlanması bakımından önem taşıdığını kesinlikle reddeder (Dostoyevski'nin mekanik materyalizmle, moda "fiziyojizm"le, Claude Bernard'la, çevresel nedensellik kuramıyla vb. olan mücadelesi). Dolayısıyla, Dostoyevski'nin romanının dışsal ve içsel parçaları ve öğeleri arasındaki tüm ilişkiler diyalojik niteliktedir ve Dostoyevski romanını bir bütün olarak bir "*büyük diyalog*" şeklinde kurar. Bu "*büyük diyalog*" içinde kahramanların kompozisyon aracılığıyla ifade edilen ve "*büyük*

f. *Suç ve Ceza*'nın "uzlaşımalsı olarak monolojik bir sonu" olduğu iddiasının çürütülmesi (Bahtin'e karşı çıkmak için Bahtin'i kullanan bir çürütmedir bu) için bkz. Michael Holquist, *Dostoevsky and the Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1977), 3. bl., "Puzzle and Mystery, the Narrative Poles of Knowing: Crime and Punishment", s. 75-101.

52. Viktor Şklovski, *Za i protiv*, s. 223.

diyalog'u aydınlatıp dokusunu zenginleştiren diyaloglarını işitmek mümkündür; nihayetinde diyalog romanın her sözcüğünü çift-sesli hale getirerek ona içeriden sızar, kahramanın her jestinin, her mimiğinin kasılmasına, buruklaşmasına neden olup onu içeriden ele geçirir; Dostoyevski'nin sözel üslubunun özgün niteliğini belirleyen "mikro-diyalog"dur bu.

Dostoyevski'ye ilişkin eleştirel literatürden burada ele alacağımız son yapıt SSCB Bilimler Akademisi Dünya Edebiyatı Enstitüsü tarafından 1959'da yayımlanan *F. M. Dostoyevski'nin Sanatı*⁵³ başlıklı bir antoloji.

Bu antolojide yer alan Sovyet edebiyat kuramcılarının çalışmalarının neredeyse hepsinde tek tek birçok değerli gözlem ve Dostoyevski'nin poetikasının sorunlarına ilişkin kapsamlı kuramsal genellemeler bulunmaktadır.⁵³ Ama bizim için, tezimizin bakış açısından en kayda değer olanı L. P. Grossman'ın büyük ölçekli çalışması "Sanatçı Dostoyevski" ve bu çalışmanın "Kompozisyon Yasaları" başlıklı ikinci bölümü.

Bu yeni çalışmada Grossman 1920'lerde geliştirmiş olduğu ve yukarıda incelediğimiz kavramları yeni içgörülerle genişletir, derinleştirir ve zenginleştirir.

Dostoyevskici romanın kompozisyonu, Grossman'a göre, kontrast oluşturarak birbirini pekiştiren ve müzikal çokseslilik ilkesiyle birbirine bağlanan "iki veya daha fazla sayıda kesişen hikâye ilkesi"ne dayanır.

Vogüé'ü ve görüşlerini yakından paylaşarak alıntılıdığı Vyaçeslav İvanov'u izleyen Grossman Dostoyevski'nin kompozisyonunun müzikal niteliğini vurgular.

Burada Grossman'ın gözlemlerinden ve ulaştığı sonuçlardan bizim için en ilginç olanlarını aktaracağız.

g. *Tvorçestvo F. M. Dostoevskogo*, der. N. L. Stepanov ve diğerleri (Moskova: Izd AN SSSR, 1959). Bahtin'in sayfa 89'da 1950'lerdeki "sentez niteliğindeki değerli yapıtlar"dan söz ettiğinde aklındaki başlıca antolojilerden biri budur. Ermilov, Fridlender (*Budala üstüne*), Belkin (*Karamazov Kardeşler üstüne* ve Dostoyevski'nin gerçekçiliği üstüne), Evnin'in (*Suç ve Ceza* ve *Cinler üstüne*) önemli makalelerini ve Grossman'ın sanatçı Dostoyevski'ye dair büyük yapıtını içerir.

53. Antolojideki yazarların çoğunluğu çoksesli roman kavramını onaylamaz.

Dostoyevski'nin kendisi bu [müzikal tipte – M.B.] kompozisyon aracına dikkat çekmiş ve kendi yapısal sistemi ile müzikal "modülasyonlar" ve kontrpuanlar kuramı arasında bir benzerlik kurmuştu. O sırada üç bölümlük kısa bir roman yazıyordu, bölümlerin her birinin farklı bir içeriği vardı, ama içsel olarak birleşiyorlardı. Birinci bölüm polemikçi bir felsefi monologdu; ikinci bölüm üçüncü bölümdeki feci sonucu hazırlayan dramatik bir epizottu. Yazar, "bu bölümler ayrı ayrı yayımlanabilir mi?" diye sorar. Ne de olsa, içsel olarak birbirlerini yankılıyorlardı, her birinde farklı ama ayrılmaz motifler tınılıyordu, ama bu, tonlamalarda organik bir kaydırma yapmaya izin verse de birbirlerinden mekanik bir şekilde ayrılmalarına izin vermez. Bu, Dostoyevski'nin erkek kardeşine yazdığı bir mektupta "Yeraltından Notlar"ın *Vremya* [Zaman] gazetesinde yayımlanacak baskısıyla ilişkili olarak yaptığı kısa ama son derece önemli bir göndermeyi deşifre etmemizi mümkün kılıyor: "Öykü üç bölüm... Birincisi belki de bir buçuk sayfa uzunluğunda... Onu ayrı yayımlamak mümkün mü gerçekten? İnsanlar buna güler ve bunda pek haksız da olmazlar çünkü öbür iki (ana) bölüm olmadan tüm anlamını kaybediyor. Müzikte *modülasyonun* ne anlama geldiğini bilirsin. Burada da tamamen aynısı söz konusu. Birinci bölüm görünüşte anlamsız bir laf kalabalığı; ama bu laf kalabalığı ansızın öbür iki bölümde beklenmedik bir felaketle çözülüyor." [Mihail Dostoyevski'ye Mektup, 13 Nisan 1864; *Pis'ma*, I, s. 365]

Dostoyevski burada bir tonaliteden diğerine müzikal modülasyon yasasını büyük bir incelikle edebi kompozisyon düzlemine taşır. Öykü sanatsal kontrpuan ilkesi temelinde kurulur. İkinci bölümdeki kötü yola düşmüş kızın çektiği psikolojik ıstırap, ona eziyet edenin birinci bölümdeki aşağılamasına tekabül eder, ama aynı zamanda yufka yürekliliğinden, aynı şekilde yanıt vermeyi reddedişinden ötürü kızın acısı, ona eziyet edenin incinmişlik ve buruk kendini sevme duygusuyla çelişir. Gerçekten de kontrpantallık söz konusudur burada (*punctum contra punctum*). *Bunlar aynı temayı farklı şekillerde söyleyen farklı seslerdir*. Aslında hayatın çeşitliliğini ve insan deneyiminin büyük karmaşıklığını sergileyen "çokseslilik"tir bu. Dostoyevski'nin en beğendiği bestecilerden biri olan Mihail Glinka *Notlar*'da "*Hayattaki her şey kontrpandır, yani bir karşılıktır*" der.⁵⁴

Grossman'ın Dostoyevski'nin kompozisyonlarının müzikal doğasına ilişkin gözlemleri çok doğru ve inceliklidir. Glinka'nın "*hayattaki her şey kontrpandır*" açıklaması müzik kuramının dilinden poetikanın diline aktarılarak Dostoyevski için *hayattaki her şey diyalogdur, yani diyalojik karşılıktır* denebilir. Aslında felsefi estetiğin bakış

54. Leonid Grossman, "Dostoevskii-khudozhnik", *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo* içinde, s. 341-2.

açısından müzikteki kontrpuan ilişkileri, daha kapsamlı bir şekilde anlaşılan *diyalojik ilişkiler* kavramının müzikal uyarlamasıdır ancak.

Grossman yukarıdaki gözlemleri şöyle toparlar:

Bu aslında romancının açığa çıkardığı şu yasanın gerçekleşmesidir: Trajik ve korkunç başka bir öykü kendini zorla gerçek hayatın yavan ve olgusal bir tasviri içine sokar daima. Bu iki öykü, yeni olay örgüleriyle ve başka öykülerle Dostoyevski'nin poetikasına uygun olarak uzatılabilir ki Dostoyevski'nin romanlarındaki o sık rastlanan ve alışıldık çok-düzeyleliliğin izahı da budur. Ama ana temanın çift taraftan aydınlatılması başat ilke olmayı sürdürür. Söz konusu ilke, Dostoyevski'nin kavramsal dünyasında sadece fikirler ve psikolojiler bakımından değil kompozisyon bakımından da önemli bir işlevi yerine getiren, hakkında çok yazılıp çizilmiş o "ikizler" fenomeniyle bağlantılıdır.⁵⁵

Grossman'ın değerli gözlemleri bunlardır. Bizim için özellikle ilginçler çünkü Grossman diğer kuramcılarının ve eleştirmenlerin aksine Dostoyevski'nin çoksesliliğine kompozisyon açısından yaklaşır. Onu ilgilendiren şey Dostoyevski'nin romanlarının *ideolojik* çoksesliliğinden ziyade, romana dahil edilmiş olan çeşitli masalları, çeşitli öyküleri, muhtelif düzlemleri birbirine bağlayan kontrpuanın kompozisyona özgü uygulamasıdır.

Sonuçta, eleştiri literatürünün Dostoyevski'nin poetikasının sorunlarını ele alan kısmında Dostoyevski'nin çoksesli romanı böyle yorumlanır. Bugüne değin Dostoyevski'ye ilişkin eleştirel ve tarihsel-edebi çalışmaların çoğunluğu, Dostoyevski'nin sanatsal biçiminin benzersizliğini göz ardı edip bu benzersizliği Dostoyevski'nin içeriğinde –temalarda, fikirlerde, romanlardan çıkarılıp yalnızca gerçek-hayat içeriğinin bakış açısından değerlendirilen tek tek imgelerde– bulmaya çalışmıştır. Ama böyle yaparken de içerik kaçınılmaz olarak yoksullaştırılır; en özsel şeyi, Dostoyevski'nin görmüş olduğu *yeni şeyi* kaybolur. Bu yeni tahayyül biçimini anlamadan, bu biçim sayesinde hayatta ilk kez görülüp ortaya çıkartılmış olan şey doğru bir şekilde anlaşılamaz. Sanatsal biçim, doğru anlaşıldığında, zaten hazırlanmış ve bulunmuş olan içeriği şekillendirmez, içeriğin ilk kez bulunmasına ve görülmesine izin verir.

Avrupa ve Dostoyevski-öncesi Rus romanında nihai bütünü oluşturan şey –yazarın bilincinin birleşik, monolojik dünyası– Dostoyevski'nin romanında bütünün bir parçası, bir ögesi haline gelir; gerçekliğin tamamı olmuş olan şey burada gerçekliğin boyutlarından biridir yalnızca; bütünü bir araya getiren –olay örgüsünün pragmatik ilerlemesi ve kişisel bir üslup ve ton– burada ancak ikincil bir ögedir. Öğelerin sanatsal bileşimi ve bütünün kurulması için yeni bir ilke ortaya çıkar; bu ilke de –metaforik bir ifadeyle– romansal kontrpuandır.

Ama eleştirmenlerin ve araştırmacıların bilinci şimdiye dek Dostoyevski'nin kahramanlarının ideolojisinin kölesi olagelmıştır. Dostoyevski'nin sanatsal niyeti henüz kuramsal olarak açıkça tanınmış değildir. Öyle görünüyor ki çoksesli romanın labirentine adım atan herkes orada yolunu kaybedip tek tek seslerin arkasındaki bütünü işitmede başarısız oluyor. Bütünün hafif silik ana hatları bile çoğunlukla kavranamıyor; seslerin bileşimini belirleyen sanatsal ilkeler kulağa saptanamaz. Dostoyevski'nin nihai sözünü herkes kendince yorumluyor, ama herkes onu aynı şekilde *tek* bir söz olarak, *tek* bir ses olarak, *tek* bir vurgu olarak yorumluyor; işte temel hataları da bunda yatıyor. Çoksesli romanın bütünlüğü –sözün, sesin, vurgunun üzerindeki bir bütünlüktür bu– henüz keşfedilmiş değildir.

II

Dostoyevski'nin Sanatında Kahraman ve Kahramanla Bağlantılı Olarak Yazarın Konumu

Bir tez geliştirdik ve bu tez kapsamında, Dostoyevski'nin sanatının temel karakteristiklerini tanımlamaya yönelik daha ciddi girişimlere ilişkin az çok monolojik bir inceleme sunduk. Bu eleştirel analiz sũrecinde, kendi bakış açımızı daha belirgin hale getirdik. Şimdi Dostoyevski'nin yapıtlarından alınan malzemeye dayalı bu konumu daha ayrıntılı ve kanıtlarla desteklenmiş bir Şekilde geliştirmeye yönelmemiz gerekiyor.

Sırasıyla tezimizin Şu üç boyutu üzerinde duracağız: kahramanın ve sesinin çoksesli tasarım koşulları altında sahip olduğu görelilik ve bağımsızlık; böyle bir tasarımda fikrin özgül yeri; ve son olarak, romanı bir bütün halinde Őekillendiren yeni bağlantı ilkeleri. Bu bölümü kahramana ayırdık.

Kahraman, Dostoyevski'yi gerçeğin toplumsal açıdan tipik ve ya bireysel açıdan karakteristik olan sabit ve özgül özellikleri haiz bir tezahürü olarak ya da topluca ele alındıklarında "Kahraman kimdir?" sorusunu yanıtlayan muğlak-olmayan, nesnel özelliklerden oluşturulmuş özgül bir profil olarak ilgilendirmez. Hayır, kahraman, Dostoyevski'yi tam da *dünyaya ve kendisine yönelik belirli bir bakış açısı olarak*; bir kişinin kendisini çevreleyen gerçeği ve kendi benliğini değerlendirip yorumlamasını olanaklı kılan konum olarak ilgilendirir. Dostoyevski için önemli olan, kahramanın dünyada nasıl görüldüğü değil, öncelikle dünyanın kahramana nasıl görüldüğü ve kahramanın kendi kendisine nasıl görüldüğüdür.

Bu, kurmaca bir karakterin algılanış Şeklinin çok önemli ve temel bir özelliğidir. Bir bakış açısı olarak, dünyaya ve kendisine dair bir görüş olarak kahraman, kesinlikle özel kesif ve sanatsal karakterize

ediş yöntemleri gerektirir. Çünkü burada keşfedilmesi ve karakterize edilmesi gereken şey, kahramanın özgül varoluşu, sabit imgesi değil, tam da *bilincinin ve öz-bilincinin toplamı*, nihayetinde de *kahramanın kendi dünyasına ve kendine dair son sözüdür*.

Dolayısıyla, kahramanın imgesinin oluşturulduğu öğeler, gerçekliğin ayırıcı özellikleri –yani, bizatihi kahramanın kendisinin ve gündelik çevresinin özellikleri– değil, daha çok bu ayırıcı özelliklerin *kahramanın kendisi için, öz-bilinci için taşıdıkları önemdir*. Bir kahramanın bütün değişmez ve nesnel nitelikleri –toplumsal konumu, sosyolojik olarak veya karakterolojik olarak tipik olma derecesi, mizacı, manevi profili ve hatta fiziksel görünüşü– yani, genellikle sabit ve değişmez bir kahraman imgesi yaratmada yazara yardımcı olan her şey ("kahramanın kim olduğu"), Dostoyevski'de kahramanın kendi içebakışının nesnesi haline gelir, kahramanın öz-bilincinin konusu olur; yazarın tahayyülünün ve temsil edişinin konusu da aslında bu öz-bilincin bir *işlevi* olur çıkar. Bir karakterin öz-bilincinin genellikle yalnızca karakterin gerçekliğinin bir ögesi olarak, yalnızca bütünlüklü imgesinin ayırıcı özelliklerinden biri olarak görüldüğü bir dönemde, gerçekliğin tamamı burada tersine karakterin öz-bilincinin bir ögesi haline gelir. Yazar kendisi için, yani kendi özel görüş alanı için kahramanın tek bir özsel tanımını, tek bir kişilik özelliğini, en ufak ayırıcı özelliğini muhafaza etmeye çalışmaz: Bunları bütünüyle kahramanın kendisinin kendi görüş alanına katar, her şeyi kahramanın öz-bilincinin potasına ekler. Yazarın görüş alanında, yazarın tahayyülünün ve temsilinin nesnesi olarak kalan tek şey bütünlüğü içinde saf öz-bilincidir.

Dostoyevski edebi kariyerinin ilk "Gogolcü dönemi"nde bile "zavallı hükümet kâtibini" değil ama zavallı kâtibin (Devuşkin, Golyadkin, hatta Proharçin) öz-bilincini tasvir ediyordur. Gogol'ün görüş alanında kahramanın katı bir sosyo-karakterolojik profilinde birleşen nesnel özellikler kümesi olarak sunulan şey, Dostoyevski tarafından bizatihi kahramanın kendi görüş alanına dahil edilir ve orada kahramanın azap verici öz-bilincinin nesnesi haline gelir; hatta Dostoyevski kahramanını, Gogol'ün tasvir ettiği "zavallı kâtip"in fiziksel görünüşünü bile aynada düşünmeye zorlar.¹ Bu sayede kahramanın tüm

1. Devuşkin Generalin yanına giderken aynada kendini görmüştür: "O kadar heyecanlandım ki elim ayağım birbirine karıştı, dudaklarım titremeye başladı. Böy-

somut özellikleri temelde içerik bakımından değişmeden kalsa da, bir temsil düzleminden diğerine aktarılır ve böylece büsbütün farklı bir sanatsal önem kazanırlar: Artık bir karaktere nihai şeklini verip, onu büsbütün kapatamazlar, bütünlüklü bir kahraman imgesi inşa edemezler veya "Kahraman kimdir?" sorusuna sanatsal bir yanıt veremezler. Kahramanın kim olduğunu değil, kendi kendisinin *nasıl* bilincinde olduğunu görürüz; bizim sanatsal tahayyül edimimiz kahramanın gerçekliği karşısında gerçekleşmez, bunun yerine kahramanın bu gerçekliğin farkında oluşunun saf bir işlevi karşısında gerçekleşir. Böylece Gogol kahramanı Dostoyevski'nin kahramanı olur çıkar.²

Genç Dostoyevski'nin Gogol'ün dünyasında başlattığı devrime dair bir ölçüde basitleştirilmiş şu formül önerilebilir: Dostoyevski barındırdıkları tüm bakış açılarıyla ve kahramana ilişkin sundukları tasvirler, karakterize edişler ve tanımlarla yazarı ve anlatıcılığı bizatihi kahramanın kendi görüş alanına taşımış ve böylece kahramanın nihaleştirilmiş, bütünlüklü gerçekliğini kahramanın öz-bilincinin malzemesine dönüştürmüştür. Dostoyevski'nin Makar Devuşkin'e Gogol'ün "Şinel" (Palto) adlı öyküsünü okutturmasının ve bunu kendisini anlatan, kendisine "iftira eden" bir öykü olarak yorumlatmasının bir nedeni vardır; Dostoyevski yazarı kahramanın görüş alanına tam da böyle dahil eder.

Dostoyevski yazara ait katı ve nihaleştirici bir tanım niteliğindeki şeyi alıp kahramanın kendisi hakkında yine kendisinin yaptığı ta-

le olmamın haklı bir nedeni vardı ama sevgili kızım! Bir kere çok utanmıştım; sağ taraftaki aynaya bir göz attım, gördüğüm şey insanın aklını başından almaya yeterdi... Aynada gördüklerimi hatırladım: Düğmeyi yakalamak için fırladım! [SS I, 186; *İnsancıklar*, 9 Eylül Tarihli Mektup]

Devuşkin aynada tam da Gogol'ün Akakiy Akakiyeviç'in paltosunu ve görünüşünü tasvir ederken anlattıklarını görür, ama Devuşkin Akakiy Akakiyeviç'in kendisinin göremediği veya farkına varamadığı şeyi görür; ayna, kahramanların dış görünüşleri üzerinde sürekli acı acı düşünmelerine yol açma işlevi görür; Golyadkin içinse bu işlevi ikizi görür.

2. Dostoyevski karakterlerinin dış görünüş tasvirlerini çoğunlukla ya doğrudan yazarın veya anlatıcının ağzından ya da diğer karakterler aracılığıyla gerçekleştirir. Ama Dostoyevski'de bu dış görünüş tasvirleri kahramanı nihaleştirme işlevi taşımazlar; sabit ve önceden-belirleyici bir imge yaratmazlar. Bir karakterin şu ya da bu kişisel özelliğinin işlevleri yalnızca bu özelliği açığa vurmak için kullanılan basit ve kolay sanatsal yöntemlere dayalı değildir elbette (kahramanın kendi kendisini karakterize etmesi ya da bu işin doğrudan doğruya yazar tarafından veya dolaylı bir yolla yapılması vb.)

nımın bir boyutuna çevirdiğinde adeta küçük çapta bir Kopernik devrimi gerçekleştirmiştir. Gogol'ün dünyasının içeriği, "Palto"nun, "Burun"un, "Nevski Bulvarı"nın ve "Bir Delinin Hatıra Defteri"nin dünyası Dostoyevski'nin ilk yapıtları olan *İnsancıklar*'da ve *İkiz*'de neredeyse hiç değişmeden korunur. Ama aynı malzemenin yapıtın yapısal öğeleri arasında dağılışı Dostoyevski'de tamamen farklıdır. Yazarın yapmış olduğu şeyi şimdi kendisini olası tüm bakış açılarından aydınlatan kahraman yapıyordur; yazar artık kahramanın gerçekliğini değil, kahramanın öz-bilincini ikinci derecede bir gerçeklik olarak açıklıyordu. Tüm sanatsal tahayyülü ve kuruluşu belirleyen başat değişmiştir ve tüm dünya yeni bir görünüm kazanmıştır – her ne kadar, Dostoyevski esasen Gogolcü-olmayan neredeyse hiçbir yeni malzeme eklemiş olmasa da.³

Yalnızca kahramanın kendisinin gerçekliği değil, dış dünya ve kahramanı kuşatan gündelik hayat bile öz-farkındalık sürecine dahil edilir, yazarın görüş alanından kahramaninkine aktarılır. Bunlar artık yazarın birleşik dünyasında kahramanın yanında ve kahramana dışsal olarak kahramanla tek bir düzlemde bulunmazlar – ve bu nedenle, kahramanı belirleyen nedensel veya genetik faktörler işlevi göremezler, yapıtta hiçbir açıklayıcı işlev göremezler. Kahramanın tüm nesnel dünyasını kendine mal etmiş olan öz-bilinciyle beraber ve onunla aynı düzlemde yalnızca başka bir bilinç; kahramanın görüş alanının yanında başka bir görüş alanı; kahramanın dünyaya bakış açısının yanında başka bir bakış açısı var olabilir. *Yazar kahramanın her şeyi-yutan bilincinin karşısına yalnızca tek bir nesnel dünya çıkar-*

3. "Proharçın" de Dostoyevski'nin yok ettiği "Tıraşlı Favoriler" parçası da aynı Gogolcü malzemenin sınırları içinde kalır. Ama burada Dostoyevski aynı Gogolcü malzemeye uyguladığı yeni ilkenin çoktan bir yinelenme haline geldiğini ve içerik bakımından özsel olarak yeni malzeme bulmanın şart olduğunu hissetmeye başlamıştı. 1846'da erkek kardeşine yazdığı bir mektupta şöyle diyordu: "Tıraşlı Favoriler'i de yazmıyorum ayrıca. Her şeyi yırtıp attım. Çünkü tümü de uzun zaman önce söylemekten vazgeçtiğim eski şeylerin yinelenmesinden başka bir şey değildi. Şimdi daha parlak, daha özgün ve daha canlı düşünceler kendilerini kâğıda geçirmem için yalvarıyor bana. "Tıraşlı Favoriler'i yazmayı bitirir bitirmez bu düşünceler kendiliğinden sökün etti. Bence tekdüzelik büyük bir çöküştür." [Mihail Dostoyevski'ye Mektup, Ekim sonu 1846; *Pis'ma*, 1, s. 100] Dostoyevski daha sonra *Netoçka Nezvonava* ve "Ev Sahibesi" üzerinde çalışmaya başlar; yani, yeni ilkesini aynı Gogolcü dünyanın başka bir alanına uygulamaya çalışır ("Portre" ve belli ölçüde de "Korkunç İntikam").

rabilir – kahramanunkilerle eşit haklara sahip öteki bilinçlerin dünyasını.

Ama bir kahramanın öz-bilinci sosyal-karakterolojik düzlemde yorumlanmamalı ve karakterin yeni bir kişilik özelliği olarak kavranmamalıdır yalnızca – yani, Devuşkin veya Golyadkin'de sadece bir Gogolcü kahraman artı öz-bilinç görülmemelidir. Belinski Devuşkin'i tam da böyle anlar.^a Belinski kendisini özellikle etkilemiş olan ayna ve kopuk düğmeyle ilgili pasajı aktarır, ama onun biçimsel-sanatsal önemini kavrayamaz: Belinski'ye göre öz-bilinç kendisini yazarın alışılmış görüş alanı içinde inşa edilmiş sabit bir karakter imgesindeki diğer özelliklere uyarlayarak "zavallı kâtip" imgesini insancıl bir doğrultuda zenginleştirmekten başka işe yaramaz. Belki de Belinski'nin *İkiz*'i doğru değerlendirmesini engelleyen şey bu olmuştur.

Öz-bilinç, bir karakterin oluşturulmasını belirleyen *sanatsal başat* olarak kahraman imgesinin diğer özelliklerinin yanında yer almaz; bu diğer özellikleri kendi malzemesi olarak temellük eder ve onları kahramanı tanımlayıp nihaleştirme gücünden yoksun bırakır.

Öz-bilinç herhangi bir kişinin temsil edilmesindeki başat haline gelebilir. Ama herkes böyle bir temsile aynı ölçüde uygun malzeme olmaz. Gogolcü kâtip bu bakımdan aşırı kısıtlı bir potansiyel sunuyordu. Dostoyevski öncelikle bilinçli olma göreviyle meşgul olacak bir kahraman arayışındaydı, hayatı yalnızca kendisinin ve dünyanın bilincinde olma noktasına ulaşma işlevinde yoğunlaşacak bir kahraman. Bu noktada yapıtında "hayalperest" ve "yeraltı insanı" belirleme başlamıştır. Hem "hayalperestlik" hem de "yeraltındalık" insanların sosyal-karakterolojik özellikleridir, ama burada Dostoyevski'nin sanatsal başatına da tekabül ediyorlardır. Bir hayalperestin veya bir yeraltı insanının –kişileştirilmemiş ve kişileştirilemeyen– bilinci Dostoyevski'nin yaratış amaçları bakımından en elverişli topraktır, çünkü Dostoyevski'nin temsilin sanatsal başatını, temsil edilen kişinin gerçek-hayata özgü ve karakterolojik başatıyla birleştirmesini olanaklı kılar.

a. Belinski'nin *İnsancıklar*'ı övgüyle karşılaması konusunda bkz. Dostoyevski'nin otuz iki yıl sonra *Bir Yazarın Günlüğü*'nde (Ocak 1877, II. Bölüm, 3, s. 584-7) bu olaya ilişkin kendi hatırladıkları. Belinski'nin *İnsancıklar*'a ilişkin değerlendirmesini V. G. Belinski, *Sobranie soçinenii*'de bulabilirsiniz (Moskova: OGIz, 1948), III, s. 61-86 ("Peterburgskii sbornik").

Keşke sırf tembellikten ötürü hiçbir şey yapmıyor olsaydım. Ulu Tanrım, o zaman kendime nasıl da saygı duyardım. Hiç değilse tembel olabildiğim için kendime saygı duyardım; hiç değilse, kendime inanabilmemi sağlayacak gerçek bir niteliğim olurdu. Soru: Kim bu adam? Yanıt: Dalgacının teki. Her şeye rağmen, kişinin kendisi hakkında böyle şeyler söylendiğini duyması bile hoş olurdu! Gerçekten tanımlandığım anlamına gelirdi bu; benim hakkımda söylenebilecek bir şey olduğu anlamına gelirdi. "Dalgacı": Ne de olsa bir uğraş, bir iş, bir meslektir bu beyler. [SS IV, s. 147; "Yeraltından Notlar", Birinci Kısım, VI]

Yeraltı insanı kişiliğinin tüm olası sabit özelliklerini kendi içebakışının nesnesine dönüştürerek kendisinde eritmekle kalmaz; aslında artık böyle hiçbir özelliği, hiçbir sabit tanımı kalmamıştır; hakkında söylenecek hiçbir şey yoktur; hayattan alınmış bir kişi olarak değil, ama daha çok bilincin ve hayalin öznesi olarak vardır. Ayrıca, yazar için de kendi öz-bilincine karşı tarafsız olabilen ve onu nihaleştirebilecek kişilik özelliklerinin ve niteliklerin taşıyıcısı olmaktan çıkar; hayır, yazarın tahayyül ettiği tam da kahramanın öz-bilinci ve o öz-bilincin kaçılmaz açık-uçluluğu, kısır döngüsüdür. Dolayısıyla, Yeraltı İnsanı'nın gerçek-hayattaki karakterolojik tanımı ile imgesinin sanatsal başatı kaynaşıp bütünleşir.

Kahramanın biçimi ile insanın biçimi arasında, imgenin kurulduğu başat ile kahramanın karakterinin başatı arasında böylesine derin ve tam bir uyuşma, yalnızca klasikçiler arasında, yalnızca Racine'de bulunabilir. Dostoyevski'yle Racine'i bu şekilde kıyaslamak bir paradoks gibi görünür, çünkü her ikisinin de eksiksiz ve yeterli bir sanat gerçekleştirmek için kullandıkları malzeme aslında son derece farklıdır. Racine'in kahramanı yoğrulmuş bir heykel gibi sabit ve değişmezdir, tamamen nesnel bir varoluşa sahiptir. Dostoyevski'nin kahramanı ise bütünüyle öz-bilinçlidir. Racine'in kahramanı hareketsiz ve sonlu bir tözdür; Dostoyevski'nin kahramanı ise sonsuz bir işlevdir. Racine'in kahramanı kendine yeterlidir; Dostoyevski'nin kahramanı ise kendisiyle asla, bir an bile bir örtüşme içinde değildir. Ama sanatsal olarak Dostoyevski'nin kahramanı da Racine'in kahramanı kadar eksiksizdir.

Öz-bilinç, kahraman imgesinin kuruluşundaki sanatsal başat olarak kendi başına sanatsal bir dünyanın monolojik bütünlüğünü yıkmaya yeterlidir – ama ancak kahramanın öz-bilinç olarak ifade edilmekle kalmayıp gerçekten bu şekilde temsil edilmesi, yani yazarla kaynaşmaması, yazarın sesi için bir dublör işlevi görmemesi koşu-

luyla; dolayısıyla, ancak kahramanın öz-bilincinin vurgularının gerçekten nesnelleştirilmiş olması ve yapıtın kendisinin kahraman ile yazar arasına bir mesafe koyması koşuluyla yapabilir bunu. Kahramanı yaratıcısıyla birleştiren göbek bağı kesilip atılmazsa, o zaman sahip olduğumuz şey bir sanat yapıtı değil, kişisel bir belge olur yalnızca.

Bu anlamda Dostoyevski'nin yapıtları son derece nesnelir, çünkü kahramanın öz-bilinci bir kez başat haline gelince yapıtın monolojik bütünlüğünü yıkar (ama monolojik-olmayan tipte yeni bir sanatsal bütünlüğü ihlal etmeden elbette). Kahraman görece özgür ve bağımsız hale gelir, çünkü yazarın tasarımında kahramanı tanımlamış olan, onu adeta mahkûm etmiş olan her şey, onu temelli tamamlanmış bir gerçeklik imgesi olarak nitelemiş olan her şey artık onu nihaileştiren bir biçim olma işlevini görmekten çıkıp onun öz-bilincinin malzemesi haline gelmiştir.

Monolojik bir tasarımda kahraman kapalıdır ve anlamsal sınırları kesin biçimde çizilmiştir: kahraman ne ise odur ve olduğu şeyin sınırları içinde, yani gerçeklik olarak tanımlanan imgesinin sınırları içinde edimde bulunur, deneyimler, düşünür ve bu sınırlar içinde bilincidir; yazarın onunla ilgili monolojik tasarımını çiğnemediği kendisi olmaktan çıkamaz, yani kendi karakterinin, tipikliğinin veya mizacının sınırlarını aşamaz. Bu tür bir imge yazara ait nesnel dünyada, ama kahramanın bilinciyle ilişkili olarak nesnel olan dünyasında inşa edilir; bu yazarsal dünyanın, barındırdığı bakış açıları ve nihaileştirici tanımlarıyla birlikte inşa edilmesi sabit bir dışsal konumu, yazara ait sabit bir görüş alanını ön-gerektirir. Kahramanın öz-bilinci, kahramanın içeriden ulaşma olanağına sahip olmadığı ve yazarın kahramanı tanımlayıp temsil eden bilincinin parçası olan bu katı çerçeveye yerleştirilir – ve dış dünyanın bulunduğu katı artalan önünde sunulur.

Dostoyevski tüm bu monolojik öncülleri reddeder. Dostoyevski yazar-monologcunun bir yapıtın ve yapıtta resmedilen dünyanın nihai bütünlüğünü yaratmak için kullanmak üzere kendisine ayırdığı her şeyi tamamen kahramanın öz-bilincinin bir boyutuna dönüştürerek kahramanına teslim eder.

"Yeraltından Notlar"ın kahramanı hakkında, kendisinin zaten bilmediği neredeyse hiçbir şey söyleyemeyiz: Dönemi ve ait olduğu toplumsal grup açısından tipikliği, iç profilinin ölçülü bir psikolojik, hatta psiko-patolojik tasviri, bilincinin ait olduğu karakter kategorisi,

komik olduğu kadar trajik de olan yönleri, kişiliğinin tüm olası ahlaki tanımları, vb. – tüm bunlar Dostoyevski'nin tasarımına uygun olarak kahramanın kendisinin de gayet iyi bildiği şeylerdir ve tüm bu tanımları ısrarla ve acı çekerék içten içe özümsemeye çalışır. Dışarıdan getirilebilecek her bakış açısı peşinen zayıflatılır, nihaleştirici söz ona bırakılmaz.

Bu edebi yapıtta temsilin başatı temsil edilenin başatıyla azami derecede örtüştüğü için yazarın biçimsel görevi içerikte çok açık bir şekilde ifade edilebilir. Yeraltı İnsanı en çok başkalarının onun hakkında düşündükleri veya düşünebilecekleri şeyler hakkında düşünür; diğér her bilincin, onun hakkındaki diğér her düşüncenin, ona yönelik diğér her bakış açısının bir adım önünde olmaya çalışır. İtirafının tüm kritik anlarında başkalarının onun hakkında yapabileceği olası tanımlamaları ve değerlendirmeleri önceden kestirmeye çalışır, bu değerlendirmenin anlamını ve tonunu kestirmeye çalışır ve kendi konuşmasını başkalarının hayali karşılıklarıyla keserek başkalarının onun hakkındaki olası sözlerini zor zahmet formülleştirmeye çalışır.

"Ne kadar ayıp, ne kadar utanç verici!" diyeceksiniz belki de, küçümseyici bir edayla başınızı sallayarak. "Hayat özlemiyle yanıp tutuşuyorsunuz ama hayatın sorunlarını dolambaçlı bir mantıkla çözmeye çalışıyorsunuz... Söylediklerinizde haklı olabilirsiniz ama sizde tevazu yok; hiçbir değeri olmayan bir kibir yüzünden doğrularınızı teşhir ediyorsunuz, pazarlıyorsunuz, iki paralık ediyorsunuz. Bir şey söylemeye çalışıyorsunuz muhakkak, ama korkudan asıl söylemek istediğınızı söyleyemiyorsunuz, saklıyorsunuz çünkü sizde bunu söyleyecek kararlılık yok, ödleğe bir yüzüzlük sizinki sırf. Bilincinizle övünüp duruyorsunuz ama ayağınızın yere bastığından bile emin değilsiniz çünkü kafanız çalışsa da yüreğiniz kötülükle dolu, yozlaşmış, ama yüreğiniz temiz olmadıkça eksiksiz, gerçek bir bilince de sahip olamazsınız. Üstelik ne kadar usandırıcı birisiniz, insanlara nasıl da sırmaşıyorsunuz, bir de hâlâ yüzünüzü buruşturuyorsunuz! Yalan, hepsi yalan dolan!

Şu an söylediklerinizin hepsini ben uydurdum elbette. Bu da yeraltı mahsulü. *Orada yerin altındaki bir çatlaktan kırk yıldır sizin söylediklerinizi dinliyordum. Kendim uydurdum bunları. Zaten başka bir şey de uyduramazdım.* Bunları ezberleyip edebi bir biçim vermemin şaşılacak bir tarafı yok. [SS IV, s. 164-5; "Yeraltından Notlar", Birinci Kısım, XI]

Yeraltı kahramanı bir başkasının onun hakkında söylediği her şeyi gizlice dinler, adeta diğér insanların bilincinde aynadaki aksini izler ve kendi imgesinin aynadaki, başkalarının bilincindeki tüm olası yansılarını bilir. Ayrıca, hem başkalarının bilincinden hem de kendi

öz-bilincinden bağımsız olan kendi nesnel tanımını bilir ve bir "üçüncü kişi"nin bakış açısını da hesaba katar. Ama nesnel olduğu kadar önyargılı da olan tüm bu tanımların kendisine bağlı olduğunu ve tam da onları algılayan kendisi olduğu için onları nihaleştiremeyeceğini de bilir; bu tanımların sınırlarının ötesine geçip, onları böylece etkisiz kılabilir. *Son sözün* kendisine ait olduğunu bilir ve olmadığı şey olabilmek için, her ne pahasına olursa olsun kendisi hakkındaki bu son sözü, öz-bilincinin sözünü elinde tutmaya çalışır. Öz-bilinci nihaleştirilemezliğiyle, kapanmamışlığıyla ve belirlenemezliğiyle yaşar.

Yeraltı İnsanı'nın öz-bilincinin bir karakter özelliği değildir bu yalnızca, yazarın onun imgesini inşa etme tarzını belirleyen başattır da. Yazar gerçekten de son sözü kahramanına bırakır. Tam da bu son söz, daha doğrusu son söze yönelik yazarın tasarımı için gereklidir. Yazar kahramanı inşa eder, ama kahramana yabancı sözlerden, tarafsız tanımlardan değil; yazar bir karakter, bir tip, bir mizaç inşa ediyor değildir; aslında nesnelleşmiş bir kahraman imgesi değil, daha çok kahramanın kendisi ve dünyası hakkındaki *söylemini* inşa eder.

Dostoyevski'nin kahramanı nesnelleşmiş bir imge değil, özerk bir söylemdir, bir *saf sestir*; onu görmeyiz ama işitiriz; kahramanın söylemi dışında gördüğümüz ve bildiğimiz her şey önemsizdir ve söylem tarafından hammadde niyetine kullanılır, aksi halde uyaran ve kışkırtan bir şey olarak söylemin dışında kalır. Aşağıda bir Dostoyevski romanının tüm sanatsal kuruluşunun, kahramanın söylemini keşfetmeye ve aydınlatmaya yönelmiş olduğunu ve bu söylemle ilişkili olarak kışkırtıcı ve yönlendirici işlevler taşıdığını göstermeye çalışacağız. N. K. Mihailovski'nin Dostoyevski'ye ilişkin "acımasız yetenek" yakıştırmasının, zamanında görüldüğü kadar basit olmayan haklı bir gerekçesi vardır. Dostoyevski'nin uç noktalarına dek itilmiş bir öz-bilincin o nihai sözünü kahramanlarından zorla alabilmek için onlara çektiği özel ahlaki eziyet, sadece maddi olan, sadece bir nesne olan her şeyi, sabit ve değişmez olan her şeyi, bir kişinin temsil edilmesinde dışsal ve tarafsız olan her şeyi alıp kahramanın öz-bilinç ve öz-sözcelem alanında eritmesine olanak tanır.

Dostoyevski'nin bu kışkırtıcı sanatsal araçlarının sanatsal derinliğine ve inceliğine ikna olmamız için Dostoyevski'yi, bu "acımasız yetenek"i son dönemlerdeki hararetli taklitçileriyle –Alman Dışavurumcular Kornfeld, Werfel ve diğerleri– karşılaştırmak yeterlidir. Çoğu durumda bu yazarlar histerik kışkırtmaların ve muhtelif histe-

rik coşkunculukların ötesine geçemezler çünkü kahramanın etrafında o son derece karmaşık ve incelikli atmosferi yaratma kudretleri yoktur; kahramanı kendisini diyalojik olarak açığa vurmaya ve açıklamaya, başkalarının bilincinde kendisinin çeşitli yönlerini bulmaya, diğer bilinçlerle yoğun bir etkileşime girerken kendisine kendi nihai sözünü uzattıkça uzatan ve böylece içini gözler önüne seren kaçış payları inşa etmeye zorlayacak olan o atmosferi yaratamazlar. Werfel gibi sanatsal olarak en ölçülü olanlarsa kahramanın kendi kendisini teşhir etmesi için simgesel bir ortam yaratırlar. Örneğin Werfel'in "Spiegelmensch"indeki kahramanın kendi kendisini yargıladığı ve yargıcın zabıt tutup tanıkların ifadesini aldığı duruşma sahnesi böyle bir sahnedir.

Dışavurumcular kahramanın kuruluşunda öz-bilincin bu başatını doğru kavramışlardır, ama öz-bilinci kendisini kendiliğinden ve sanatsal olarak ikna edici bir şekilde açığa vurmaya zorlayamamışlardır. Sonuç ise ya kahraman üzerinde yapılan ham ve zorlama bir deney ya da simgesel bir eylemdir.

Kahramanın kendisini açıklaması, kendisini ifşa etmesi, kendisi hakkındaki tarafsız bir imgeyle (kuruluşunun nihai amacı olarak) önceden belirlenmemiş olan söylemi, gerçekten de yazarın yarattığı ortamı bazen "fantastik" hale getirir (hatta Dostoyevski için bile). Dostoyevski için bir karakterin gerçeğe-benzeyişi karakterin kendisi hakkındaki iç söyleminin tüm saflığıyla gerçeğe benzeyiştir – ama bu söylemi iştirip sergileyebilmek için, onu başka bir kişinin görüş alanına dahil edebilmek için bu diğer alanın yasaları çiğnenmelidir, çünkü normal alan başka bir kişinin nesne-imesi için bir yer bulabilir, ama bir bütün olarak başka bir görüş alanına yer bulamaz. Yazar için sıradan görüş alanlarının dışında fantastik bir bakış açısı bulunmalıdır.

Dostoyevski "Bir Yufka Yürekli"nin önsözünde şöyle der:

Öyküye gelince. Fantastik bir öykü olduğunu söylüyorum, oysa kişisel olarak son derece gerçekçi buluyorum. Ama fantastik bir öge barınıyor onda, yani kompozisyonunda, sanırım bu da peşinen bir açıklama gerektiriyor.

Gerçek şu ki bu aslında ne bir anlatı ne de bir notlar derlemesi. Karısı birkaç saat önce pencereden atlayarak intihar etmiş bir kocayı hayal edin. Kadının cesedi masanın üzerinde yatıyor. Adamın kafası karışık ve düşüncelerini toparlayamaz durumda. Ne olduğunu anlama ve "aklını toplama" çabasıyla bir odadan öbürüne girip çıkıyor. Adamın müzmin bir hastalık hastası, o kendi kendine konuşanlardan biri olduğunu belirtmek gerekir. Kendi kendine ko-

nuşuyor yani, olan biteni tekrar tekrar kendine anlatıp bir anlam vermeye çalışıyor. Tutarlı görünse de gerek mantığı gerek duyguları bakımından sürekli kendisiyle çelişiyor. Kendisini haklı çıkarıyor ve karısını suçluyor, sonra ilgisiz açıklamalara girişiyor: Aklın ve kalbin bayağılığı duygunun derinliğiyle karışıyor. Yavaş yavaş her şeyi idrak ediyor ve "düşüncelerini topluyor". Aklına gelen bir hatıralar geçidi onu en sonunda karşı konulamaz bir şekilde *hakikate* ulaştırıyor ve *hakikat* de karşı konulamaz bir şekilde kalbini ve aklını yüceltiyor. Sona doğru anlatısının tonu öykünün tutarsızlıklarla dolu başından farklılaşıyor. Hakikat zavallı adama bir hayli açık ve kesin bir şekilde, en azından kendisinin görmesine yetecek denli kesin bir şekilde ortaya çıkıyor.

Bu kadarı tema için yeterli. Öykünün anlatılması yer yer kesilme ve atlamalarla birkaç saat sürüyor elbette; biçim bakımından kopuk çünkü adam ya kendi kendisiyle tartışıyor ya da görünmeyen bir dinleyiciye, adeta bir yargıca, hitap ediyor. Ama gerçek hayatta da hep böyle olur. Eğer onu bir stenograf dinlemiş ve her şeyi kaydedebilmiş olsaydı, bu kayıt benim açıklamamdan birazcık daha kesintili, biraz daha bitmemiş olurdu, ama eminim ki psikolojik sıralama muhtemelen aynı olurdu. Öykümde "fantastik" diye adlandırdığım da işte (kayıtlarını benim şekillendirdiğim) bu varsayımsal stenograf. Ama edebiyatta daha önce de bu tür bir şey yapılmıştır: Sözgelimi, Victor Hugo başyapıtı *Le Dernier Jour d'un Condamné*'de (İdam Mahkûmunun Son Günü) neredeyse aynı aracı kullanmıştır ve her ne kadar bir stenograf betimlemese de, ölüme mahkûm edilmiş bir adamın yalnızca dünyadaki son gününü değil ama son saatini, hatta aslında son anını bile yazıya dökebildiğini (ve buna yeterli vakti olduğunu) varsayarak bunu daha da inanılmaz hale getirmiştir. Ama bu düşsel durum olmasaydı, bu yapıt da, Hugo'nun tüm kitapları arasında en gerçekçi ve gerçeğe en uygun olanı da yazılmamış olurdu. [SS X, s. 378-9]

Önsözün neredeyse tamamını aktardık çünkü burada ifade edilen açıklamalar Dostoyevski'nin yaratıcı yönteminin anlaşılması açısından son derece önemli: Kahramanın olayları kendisine açıklayarak ulaşmak zorunda olduğu ve sonunda gerçekten ulaştığı "*hakikat*", özünde, Dostoyevski için *kahramanın kendi bilincinin hakikati* olabilir ancak. Kahramanın öz-bilincine karşı tarafsız olamaz. İçerik bakımından tıpatıp aynı bir söz veya bir tanım başka bir kişinin ağzında başka bir anlam ve ton kazanacak ve bundan böyle hakikat olmayacaktır. Bir kişiye dair son söz (kişiye şahiden uygun olan bir söz) Dostoyevski'ye göre ancak itiraf tarzında bir öz-sözcelem olabilir.

Peki ama bu söz, sözün tekilliği ve aynı zamanda öykünün doku su bozulmadan, öykü itirafın yapılmasını sağlayan basit bir güdüleme aracına indirgenmeden öyküye nasıl eklenebilir? "Bir Yufka Yürek-

li"nin fantastik biçimi, bu sorunun olası çözüm yollarından sadece bir tanesidir ve bir uzun öykü (novella) kapsamıyla sınırlanmıştır. Fakat bütün bir çok-sesli roman boyunca düşsel bir stenografın işlevlerinin yerini doldurabilmesi için Dostoyevski'nin nasıl da zorlu bir sanatsal çaba harcamış olması gerekir!

Burada asıl sorun pragmatik güçlükler veya dışsal kompozisyon araçları değildir elbette. Örneğin Tolstoy ölen kahramanının son düşüncelerini, son sözünü söyleyen bilincin son pırıltılarını soğukkanlı bir şekilde, hem de doğrudan doğruya yazarın ağzından öykünün dokusuna katar (daha "Sivastopol Öyküleri"nde bile bunu yapmıştır; ama daha sonraki yapıtları "İvan İlyiç'in Ölümü" ve "Efendi ile Uşak"ta bu tavır özellikle belirgindir). Tolstoy için ortada sorun yoktur bile; kullandığı aracın fantastikliğine dikkat çekmeye gerek duymaz. Tolstoy'un dünyası baştan sona monolojiktir; kahramanın söylemi yazarın kahraman hakkındaki söyleminin sabit çerçevesine sığdırılmıştır, onunla sınırlıdır. Kahramanın son sözü bile bir başkasının (yazarın) sözünün kisvesi altında verilmiştir; kahramanın öz-bilinci sabit imgesinin bir boyutudur yalnızca ve aslında tam da bu imge tarafından önceden belirlenmiştir; bilincin tematik olarak bir krize ve en radikalinden bir iç devrime maruz kaldığı yerde bile (örneğin "Efendi ile Uşak"ta olduğu gibi) bu imge tarafından önceden belirlenmiştir. Tolstoy'da öz-bilinç ve tinsel yeniden doğuş tamamen içeriğin alanında kalır ve biçimlendirici bir önem taşımaz; bir insanın ölümü karşısındaki etik nihaileştirilemezliği, kahramanın yapısal ve sanatsal nihaileştirilemezliği haline gelmez. Brehunov'un veya İvan İlyiç'in imgesinin sanatsal yapısı, yaşlı prens Bolkonskiy veya Nataşa Rostova'nın imgesinin sanatsal yapısından hiçbir şekilde farklı değildir. Tolstoy'un yapıtında taşıdıkları tüm tematik öneme rağmen bir karakterin öz-bilinci ve söylemi, asla kahramanın inşa edilmesini sağlayan başat haline gelmez. Tolstoy'un dünyasında (yazarın sesinin yanında) ikinci bir özerk ses belirmez; bu nedenle, seslerin birleştirilmesi ve yazarın bakış açısının özel bir şekilde konumlandırılması gibi bir sorun yaşanmaz. Tolstoy'un söylemi ve naif monolojik bakış açısı her yere, dünyanın ve ruhun her köşesine sızarak her şeyi kendi bütünlüğüne katar.

Dostoyevski'de ise yazarın sözü kahramanın tümüyle geçerli ve katışıksız sözünün karşısında yer alır. Bu nedenle yazar söyleminin konumlandırılışıyla ilgili bir sorun ortaya çıkar: kahramanın söyle-

miyle bağlantılı olarak yazar söyleminin biçimsel ve sanatsal konumu sorunu. Bu sorun, yüzeysel kompozisyon düzeyindeki yazar söylemi sorunundan daha derindedir; yazar söyleminin *Ich-Erzählung* biçimi (birinci tekil kişi anlatısı) aracılığıyla veya bir anlatıcıyı devreye sokarak veya romanı sahneler şeklinde inşa edip böylece yazar söyleminin bir sahne yönetimi konumuna indirgenmesi yoluyla her türlü yüzeysel kompozisyon aracından daha derindir. Yazar söyleminin kompozisyon düzeyinde yok edilmesi veya zayıflatılmasına yönelik bu kompozisyon araçları kendi başlarına sorunun özüne dokunmazlar; temellerindeki sanatsal anlamları, yerine getirdikleri farklı sanatsal görevlere bağlı olarak son derece farklı olabilir. Aleksander Puşkin'in 1836 tarihli "Yüzbaşının Kızı" anlatısının *Ich-Erzählung* biçimi, "Yeraltından Notlar"ın *Ich-Erzählung* biçiminden, bu biçimleri dolduran içeriği göz ardı etsek bile, çok farklıdır. Puşkin Grinev'in öyküsünü sabit bir monolojik görüş alanında inşa eder, her ne kadar dolaysız yazar söylemi söz konusu olmadığından bu alan kompozisyonda dışsal olarak temsil edilmese de. Ama tüm kuruluşu belirleyen tam da bu görüş alanıdır. Sonuçta *Grinev'in sabit imgesi* bir söylem değil, bir imgedir; Grinev'in söylemi imgesinin bir ögesidir, yani karakterize etme ve olay örgüsünü pragmatik olarak geliştirme işlevlerince tamamen tüketilir. Grinev'in dünyaya ve dünyevi olaylara bakış açısı da aynı şekilde imgesinin bir bileşenidir yalnızca: Grinev *karakteristik bir gerçeklik* olarak sunulur, doğrudan anlamlandırma işlevi gören, meşru bir *anlamsal konum* olarak değil. Dolaysız ve dolaylımsız anlamlandırma gücü yalnızca yazarın insanın temelinde yatan bakış açısına aittir; diğer her şey onun nesnesidir yalnızca. Bir anlatıcının devreye sokulması aslında her şeyi tek bir şekilde görmeyi ve bilmeyi sürdüreceği olan yazarın konumunun monolojizmini hiç de zayıflatmaz; kahramanın söyleminin anlamsal ağırlığını ve bağımsızlığını güçlendirmesi de gerekmez. Sözelimi Puşkin'in anlatıcısı Biyelkin böyle bir anlatıcıdır.^b

Dolayısıyla, bütün bu kompozisyon araçları tek başlarına sanatsal bir dünyanın monolojizmini yıkmaya muktedir değildirler hâlâ. Ama Dostoyevski'de çoksesli sanatsal tasarımın gerçekleştirilmesinde kul-

b. Puşkin geveze, taşralı köy ağası İvan Petroviç Biyelkin'i anlatıcısı olarak iki kez kullanır: beş kısa düzyazı öyküden oluşan *Biyelkin'in Hikâyeleri* (1830) ile *Goryuhino Köyünün Tarihi* (1830).

lanılan birer alet haline gelerek aslında bu işlevi yerine getirirler. Aşağıda bu işlevi nasıl ve hangi araçlarla yerine getirdiklerini göreceğiz. Ama buradaki amaçlarımız bakımından yalnızca sanatsal tasarım önem taşıyor, somut olarak onu gerçekleştiren araçlar değil.

Öz-bilinç bir karakterin imgesinin kuruluşundaki sanatsal başat olarak, temsil edilen kişi açısından son derece yeni bir *yazar konumu*-nu ön-gerektirir. Yineleyelim: Burada söz konusu olan yeni kişilik özelliklerinin veya yeni insan tiplerinin keşfedilmesi değildir, çünkü bunlar sanatta, kişiye yönelik sıradan bir monolojik yaklaşımla da, yani yazarın konumunda hiçbir köklü değişiklik olmadan da keşfedilebilir, kavranabilir ve resmedilebilirdi. Hayır, burada söz konusu olan tam da *kişiye ilişkin yeni bir bütünlüklü bakışın* keşfidir – "kişilik" in (Askoldov) veya "insandaki insan" ın (Dostoyevski) keşfidir – kişiye ancak buna tekabül eden yeni ve *bütünlüklü* bir yazar konumundan yaklaşılarak olanaklı olan bir bakışın keşfidir.

Bu bütünlüklü konumu, sanatta bir insanın bu yepyeni tahayyül edilme *biçimini* biraz daha ayrıntılı bir şekilde açıklamaya çalışacağız.

Dostoyevski'nin ilk edebi yapıtında bile kahramanın, edebiyatın "küçük insan" karşısındaki gıyabi, dışlayıcı ve nihaileştirici yaklaşımına karşı başkaldırışı gibi bir şeyi görebiliriz. Yukarıda da dikkat çektiğimiz gibi, Makar Devuşkin Gogol'ün "Palto" öyküsünü okur ve *kişisel olarak* incinir. Akakiy Akakiyeviç'te kendini bulmuş ve sefaletin *gizlice keşfedilmiş olmasına*, tüm hayatının irdelenip betimlenmiş olmasına, hepten tanımlanmış olmasına, kendisine hiçbir umut ışığı bırakılmamış olmasına öfkelenmiştir.

İnsan kendisini gizliyor bazen, kendisini gizleyip zayıf yönlerini saklamaya çalışıyor, kimileyin insan içine çıkmaktan bile korkuyor, dile düşmekten korkuyor çünkü, çünkü hakkında herhangi bir şeye dair –ne olursa– bir yalan uyduruyorlar, dedikodunu yaparlar. İşte burada da, insanın bütün özel ve kamusal hayatı edebiyata konu olmuş, her şeyi yayınlanmış, alay konusu oluyor, gülünüyor ve hakkında atılıp tutuluyor! [SS I, s. 146; *İnsancıklar*, 8 Temmuz Tarihli Mektup]

Devuşkin Akakiy Akakiyeviç'in hiç değişmeden, her zaman nasılsa öyle ölüp gitmesine özellikle sinirlenir.

Devuşkin "Palto" nun kahramanının imgesinde kendisini görmüştür, yani başka bir deyişle, kendisini baştan sona ölçülüp biçilmiş ve en ufak ayrıntısına dek tanımlanmış bir şey olarak görmüştür: Her şe-

ynle buradasın, sana dair başka bir şey kalmadı ve hakkında başka bir şey söylenemez. Umutsuzca, kendisini önceden belirlenmiş ve işi bitmiş hisseder, sanki çoktan ölmüş gibi, ama aynı zamanda bu tür bir yaklaşımın yanlışlığını da hissetmiştir. Dostoyevski kahramanın edebi olarak nihaileştirilmeye karşı bu kendine özgü "isyanı"nı Devuşkin'in bilincinin ve anlatımının tutarlı ve basit biçimlerinde sunar.

Bu isyanın ciddi ve derin anlamı şöyle de ifade edilebilir: Canlı bir insan, gıyabi, nihaileştirici bir bilişsel sürecin sessiz nesnesine dönüştürülemez. *Bir insanda yalnızca kendisinin açığa vurabileceği, özgür bir öz-bilinç ve söylem edimiyle açığa vurulabilecek bir şey, gıyabi, dışsallaştırıcı bir tanıma tabi olmayan bir şey vardır daima.* Dostoyevski *İnsancıklar*'da –gerçi, henüz yetersiz ve muğlak bir biçimde de olsa– *insanda var olan içsel olarak nihaileştirilemez bir şeyi* gösterme yönündeki ilk girişiminde bulunmuştu; bu Gogol'un ve diğer "zavallı hükümet kâtipleri hakkındaki öykülerin" yazarlarının monolojik konumlarından yola çıkarak gösteremeyecekleri bir şeydi. Nitekim Dostoyevski ilk yapıtında kahraman karşısında, gelecekte benimseyeceği kökten yeni konuma giden yolu aramaya çoktan başlamıştı.

Dostoyevski'nin izleyen yapıtlarında karakterler, gıyabi, nihaileştirici insan tanımlarıyla *edebi* bir polemige girmezler artık (ama bazen bizatihi yazar çok incelikli bir ironik-parodik biçimde bunu onlar adına yapar), ama hepsi de diğer insanların ağzındaki, bu tür kendi kişiliklerine ilişkin tanımlarla hararetli tartışmalara girerler. Hepsi de kendi içsel nihaileştirilemezliklerini, adeta içten içe büyüme ve kendilerine dair dışsallaştırıcı ve nihaileştirici tanımları *yanlış çıkarma* kapasitelerini keskin biçimde duyumsarlar. İnsan canlı olduğu sürece henüz işinin bitmediği, henüz son sözünü söylemediği gerçeğiyle yaşar. Yeraltı İnsanı'nın başkalarının onun hakkında söylediği tüm gerçek ve potansiyel sözlere nasıl acı çekerek kulak verdiğini ve kişiliğine dair başkalarının öne sürebileceği tüm olası tanımları nasıl onlardan önce tahmin etmeye ve alt etmeye çalıştığına zaten dikkat çekmiştik. "Yeraltından Notlar"ın kahramanı Dostoyevski'nin yapıtlarındaki ilk ideolog-kahramandır. Sosyalistlerle girdiği polemikte öne sürdüğü temel fikirlerinden biri tam da insanın, üzerinde katı hesaplamalar yapılabilecek nihai ve tanımlı bir nicelik olmadığı fikridir; insan özgürdür ve bu nedenle kendisine dayatılabilecek her türlü düzenleyici normu çığneyebilir.

Dostoyevski'nin kahramanı daima *başka insanların* onun hakkındaki onu nihaleştirip ölüden farksız hale getirecek sözlerinin çerçevesini yıkmaya çalışır. Bazen bu mücadele karakterin hayatında önemli bir trajik motif haline gelir (örneğin Nastasya Filippovna için olduğu gibi).

Başlıca kahramanların, Raskolnikov, Sonya, Mışkin, Stavrogin, İvan ve Dmitri Karamazov gibi büyük diyalogun başını çekenlerinin nihaleştirilemez ve belirlenemez sonsuz bilinçleri ideolojik düşünce, suç veya kahramanlıklarla çok karmaşık şekillerde gerçekleştirilir.⁴

Bir insan kendisiyle asla örtüşmez. Ona asla A'nın A ile özdeşliği formülü uygulanamaz. Dostoyevski'nin sanatsal düşüncesinde kişiliğin sahici hayatı bir insan ile kendi benliği arasındaki örtüşmeme noktasında gerçekleşir; onun maddi bir varlık olarak, gizlice araştırılabilecek, tanımlanabilecek, kendi istemi dışında, "gıyaben" tahmin edilebilecek bir varlık olarak onu kendisi yapan her şeyin sınırlarının ötesine geçtiği noktada gerçekleşir. Kişiliğin sahici hayatına ancak o kişiliğin diyalogik olarak kavranışıyla ulaşılabılır çünkü kişilik bu diyalogik kavranış esnasında kendisini özgürce ve başkalarıyla etkileşim halinde açığa vurur.

Bir insana dair başkalarının ağzındaki hakikat, diyalogik olarak o insana yönelmemiş olan hakikat, dolayısıyla *gıyabi* bir hakikat, eğer insanın "en kutsal yerine", yani "insandaki insan"a dokunuyorsa, onu küçülten ve öldüren bir *yalan* haline gelir.

Şimdi Dostoyevski'nin kahramanlarının insan ruhunun *gıyabi tahliller karşısında* aynı düşünceyi ifade eden muhtelif açıklamalarını aktaracağız.

Budala'da Mışkin ve Aglaya, İppolit'in başarısız intihar girişimini tartışırlar. Mışkin intihar ediminin arkasındaki daha derin dürtülerin bir tahlilini yapar. Aglaya ona şöyle karşılık verir:

4. Oscar Wilde Dostoyevski'nin karakterlerinin bu içsel nihaleştirilemezliğini doğru anlamış ve karakterlerin en önemli tek özelliği olarak saptamıştır. T. L. Motyleva *Dostoevskii i mirovaya literatura* [Dostoyevski ve Dünya Edebiyatı] adlı yapıtında Wilde'dan şöyle söz eder: "Wilde 'Dostoyevski'nin karakterlerini asla tamamen açıklamamasında' sanatçı Dostoyevski'nin en büyük meziyetini görmüştü. Dostoyevski'nin kahramanları, Wilde'in ifadesiyle, 'söyledikleri ve yaptıkları şeylerle bizi hep şaşırtırlar ve varoluşun ezeli sırrını soruna dek kendilerinde saklarlar.'" [*Tvorçestvo F. M. Dostoevskogo* (Moskova: AN SSSR, 1959), s. 32]

Tüm bu laflarınız çok adice bence, çünkü *bir insanın ruhuna*, sizin İppolit'e yaptığınız gibi *bakmak* ve onu *yargılamak* bana çok zalimce geliyor. Hiç ince ruhlu değilsiniz, *hakikatten başka bir şey düşündüğünüz yok, hiç de adil olmayan bir şekilde yargılıyorsunuz onu sırf bu yüzden*. [SS VI, s. 484; *Budala*, III. Kısım, 8. bl.]

Hakikat *bir başkasının* kişiliğinin derinlikleriyle ilgili olduğunda adil değildir.

Aynı motif *Karamazov Kardeşler*'de Alyoşa'nın, kendisine teklif edilen parayı ayaklarının altında ezen Yüzbaşı Snegirev hakkında Lise ile yaptığı konuşmada, biraz daha karmaşık biçimde olsa da, daha da belirginleşir. Alyoşa öyküyü anlattıktan sonra Snegirev'in ruh halini tahlil eder ve bir dahaki sefere *hiç tereddüt etmeden* parayı alacağı *tahmininde bulunarak* adeta onun daha sonraki davranışını *önceden belirler*. Lise buna şöyle karşılık verir:

... Dinleyin Aleksey Fyodoroviç. Tüm bu tahlillerimizde –yani sizinkinde demek istiyorum... yok, bizimkinde diyelim en iyisi– ona, bu zavallı adama karşı bir *küçümseme* yok mu, *ruhunu böyle*, adeta *tepeden bakarak tahlil ettiğimiz* için, parayı alacağına böylesine *kesin karar verdiğimiz* için onu küçümsemiş olmuyor muyuz, ne dersiniz? [SS IX, s. 271-2; *Karamazov Kardeşler*, Beşinci Kitap, I]

Stavrogin'in "İtiraf"ını yapmaya geldiği Tihon'un hücrelerinde dile getirdiği öfkeli sözlerde de benzer bir motif duyulur, dışarıdan birinin bir insanın kişiliğinin derinliklerine nüfuz etmesinin caiz olmadığı motifi:

"Bakın, *casuslarla psikologları* –hiç değilse benim ruhuma girmeye çalışanları– sevmem."⁵

Verilen örnekte Stavrogin'in Tihon'a yönelik tavrında tamamen haksız olduğuna dikkat edilmelidir: Tihon ona son derece diyalojik bir tarzda yaklaşır ve onun iç kişiliğinin nihaileştirilemezliğini bütünüyle kavrar.

5. *Dokumenty po istorii literatury i obşçestvennosti* [Edebiyat Tarihi ve Toplum Dair Belgeler], Issue I: "F. M. Dostoevskii" [Moskova: Izd Tsentrarkhiv RSFSR, 1922], s. 13. ["Tihon'un Evinde: Stavrogin'in İtirafı" olarak bilinen bu bölüm Dostoyevski tarafından *Cinler*'in İkinci Kısımının 9. Bölümü olarak tasarlanmıştır. Anlaşılan yayımcının karşı çıkması yüzünden romanın tefrika edilen ilk halinde yer almamıştır ve Dostoyevski yaşadığı süre boyunca kitabın yeni baskılarına da bu bölümü koymamıştır.]

Dostoyevski yaratıcı kariyerinin son aşamasında kişisel notlarında gerçekçiliğinin ayırıcı özelliklerini şu şekilde tanımlamıştır:

"Tam bir gerçekçilikle *insandaki insanı bulmak... Psikolog* diyorlar bana; *bu doğru değil. Daha yüksek bir anlamda gerçekçiyim* sadece, yani *insan ruhunun tüm derinliklerini* resmediyorum."⁶

Bu dikkat çekici formülü daha fazla ele almak için çok fırsatımız olacak. Ama bu noktada bu formülün üç boyutunu vurgulamak önemli.

Öncelikle, Dostoyevski kendisini kendi bilincinin dünyasında sıkışıp kalmış öznel bir romantik değil, gerçekçi addeder. *Yeni* görevini –"insan ruhunun tüm derinliklerinin resmedilmesi"– "tam gerçekçilik"le yerine getirir, yani derinlikleri kendisinin *dışında, başkalarının* ruhunda kavrar.

İkincisi, Dostoyevski bu *yeni* görevin alışıldık anlamda gerçekçilikle, yani bizim terminolojimizdeki şekliyle *monolojik* gerçekçilikle yeterince yerine getirilemeyeceğine inanır; burada ihtiyaç duyulan şey "insandaki insan"a özel bir yaklaşımdır, yani "daha yüksek bir anlamda gerçekçilik"tir.

Üçüncüsü, *Dostoyevski psikolog olduğunu kesinlikle reddeder.*

Bu üçüncü boyutu biraz daha ayrıntılı incelemeliyiz. Dostoyevski çağının psikolojisine –bilimsel ve sanatsal literatürde ifade edildiği ve mahkeme salonlarında uygulandığı şekliyle– hiç yakınlık duymaz. Onda bir kişinin ruhunun küçük düşürücü bir biçimde *şeyleştirilmesini*, özgürlüğünün ve nahaileştirilemezliğinin önemsenmeyişi ve Dostoyevski'de temsilin başlıca nesnesini oluşturan o özgün belirlenemezliğin ve tanımlanamazlığın hiçe sayılışını görür: Çünkü Dostoyevski aslında bir kişiyi daima nihai bir kararın *eşiğinde*, bir *kriz* anında, ruhunun nahaileştirilemez –ve *önceden belirlenemez*– bir dönüm noktasında temsil eder.

Dostoyevski mekanik psikolojiyi sürekli ve şiddetle eleştirmiştir, hem *doğa yasası ve fayda* kavramlarına dayalı pragmatik yaklaşımlarını hem de, daha çok da, psikolojiyi fizyolojiye indirgeyen fizyolojik yaklaşımlarını. Romanlarında da bu yaklaşımla alay eder. Lebezynnikov'un Katerina İvanova'nın manevi bunalımını "beyindeki yumru-

6. *Biografiia, pis'ma i zametki iz zapisnoy knigi F. M. Dostoevskogo* [Biyografi, Mektuplar ve F. M. Dostoyevski'nin Not Defterinden Notlar] (St. Petersburg, 1883), s. 373.

lar"la açıklamasını (*Suç ve Ceza*^c) veya Claude Bernard'ın adının insanın sorumluluktan kaçmasına ilişkin aşağılayıcı bir simgeye dönüşmesini –Mitenka Karamazov'un "Bernardları" (*Karamazov Kardeşler*^d)– anımsamak yeterli.

Ama en iyi olasılıkla "iki uçlu bir kılıç" olan, yani birbirlerini karşılıklı olarak dışlayan çözümlerin eşit ölçüde doğru kabul edilmesine izin veren, en kötü olasılıkla da bireyi küçülten bir yalandan başka bir şey olmayan adli sorgulama psikolojisine yönelik eleştirisi, Dostoyevski'nin sanatsal konumunun anlaşılması açısından özellikle açıklayıcıdır.

Suç ve Ceza'da eşine ender rastlanır sorgu yargıcı Porfiriy Petroviç –psikolojiyi "iki uçlu kılıç" olarak tanımlayan tam da odur– adli sorgulama psikolojisinin değil, ama Raskolnikov'un nihaileştirilemez ve çözümlenemez ruhuna nüfuz etmesine olanak tanıyan özel bir *diyalojik sezginin* yönetimindedir. Porfiriy'nin Raskolnikov'la karşı karşıya geldiği üç görüşme hiçbir anlamda sıradan birer adli sorgu değildir; ama bunun nedeni yalnızca "alışıldık sorgulama biçimine uymamaları" değildir (Porfiriy'nin sürekli vurguladığı bir noktadır bu); bilakis savcı ile suçlu arasındaki geleneksel psikolojik ilişkinin temelini ihlal etmeleridir (bunu ise Dostoyevski vurgular). Porfiriy'nin Raskolnikov'la olan üç görüşmesi de sahici ve kayda değer çoksesli diyaloglardır.

Pratikte, yanlış psikolojinin en kapsamlı resmini, Dmitri'nin *Karamazov Kardeşler*'deki ön sorgu ve duruşma sahneleri sunar. Sorgu yargıcı, yargıçlar, savcı, savunma avukatı ve jüri üyeleri, bunların hepsi de Dmitri'nin kişiliğinin nihaileştirilmemiş özünü kavramaktan aynı ölçüde acizdir, çünkü Dmitri esasen ömrü boyunca büyük iç kararlar ve bunalımların eşiğinde yaşamış bir insandır. Söz konusu kişiler, yeni bir hayatla dolup taşan bu canlı özü, tüm sözleri ve edimleri "doğal" ve "normal olarak" "psikolojik yasalarca" *önceden belirlenmiş* bir tür *hazır kesinlikle* ikame ederler. Dmitri'yi yargılayanların hepsi de ona yönelik sahiden diyalojik bir yaklaşımdan yoksundur, kişiliğinin nihaileştirilemez özüne diyalojik olarak nüfuz etme becerisinden yoksundurlar. Onda yalnızca olgusal, elle tutulur *kesinlikle* deneyimler ve eylemler arar bulurlar ve bunları çoktan tanımlanmış

c. *Suç ve Ceza*, V. Kısım, bl. 5

d. *Karamazov Kardeşler*, On İkinci Kitap, IX ("Bol Bol Psikoloji")

kavramlara ve dizgelere tabi kırlarlar. Sahici Dmitri onların yargılarının dışında kalır (kendine dair hükmü kendisi verecektir).

Dostoyevski'nin kendisini sözcüğün hiçbir anlamında psikolog addetmemesinin nedeni budur. Bizim için önemli olan, başlı başına Dostoyevski'nin eleştirisinin felsefi ve kuramsal boyutu değil elbette; bu bizi tatmin etmez, kaldı ki bu eleştiri bir insanın edimlerinde ve bilincindeki özgürlük ve zorunluluk diyalektiğinin yanlış anlaşılmasından mustarıptır.⁷ Burada bizim için önemli olan, Dostoyevski'nin *sanatsal* enerjisi ve iç insana ilişkin yeni sanatsal tahayyül biçimidir.

Burada Dostoyevski'nin tüm yapıtlarının başlıca duygusal itkisinin, biçim açısından olduğu kadar *içerik* açısından da, insanın, insan ilişkilerinin, tüm insani değerlerin kapitalizm koşulları altında *şeyleşmesine* karşı bir mücadele olduğu vurgulanmalıdır. Dostoyevski şeyleşmenin derin ekonomik köklerini çok iyi kavramamıştır elbette; bildiğimiz kadarıyla, hiçbir yerde "şeyleşme" terimini fiilen kullanmamıştı, ama insandan yana girdiği mücadelenin derin anlamını en iyi tam da bu terim ifade eder. Dostoyevski büyük bir içgörülle insanın *bu şeyleştirici değersizleştirilmesinin* çağdaş hayatın tüm gözeneklerine, hatta insani düşünüşün temellerine nasıl sızmış olduğunu görebilmişti. Ermilov'un dile getirdiği gibi, Dostoyevski bu şeyleştirici düşünce tarzını eleştirirken bazen "toplumsal adresi şaşırır";⁸ devrimci demokratik hareket ve Batı sosyalizminin tüm temsilcilerini kapitalist ruhun uzantıları addederek suçlamıştır. Ama yineleyelim, bizim için önemli olan Dostoyevski'nin eleştirisinin soyut kuramsal yönü ve gazeteciliğe özgü yönü değildir; daha çok, insanı özgürleştiren ve şeyleşmekten-çıkaran *sanatsal biçimidir*.

Nitekim Dostoyevski'nin çoksesli romanında yazarın kahraman karşısındaki yeni sanatsal konumu *eksiksiz gerçekleştirilmiş ve baş-*

7. 1877 tarihli "Bir Yazarın Günlüğü"nde Dostoyevski *Anna Karenina* ile ilgili olarak şöyle der: "Kötülüğün insanlığın derinlerine, sosyalist-ıslahçıların zannettiklerinden daha derinlerine kök saldığı, toplumu nasıl düzenlerseniz düzenleyin kötülükten kaçamayacağınız, insanın hamurunun değişmeyeceği, sapkınlık ve günahın bizatihi bu hamurdan doğduğu ve son olarak, ruhun yasalarının bilim için böylesine bilinmedik, böylesine yabancı, böylesine *tanımsız* ve böylesine meçhul olduğundan ötürü hiçbir iyileştiricinin, hatta *nihai* bir yargıcın olmadığı ve olamayacağı, ama "İntikam vakti geldi, bunu ödeteceğim" diyen birilerinin olduğu bariz denecek ölçüde açıktır [PS IX, 210]; *Bir Yazarın Günlüğü*, Temmuz-Ağustos 1877, bl. 11, s. 3 ("Özel Önemi Haiz Bir Olgu Olarak *Anna Karenina*"), s. 787.

8. Bkz. V. Ermilov, *F. M. Dostoevskii* (Moskova: Goslitizdat, 1956).

tan sona tutarlı bir diyalojik konumdur; kahramanın bağımsızlığını, iç özgürlüğünü, sonuçlanamazlığını ve belirlenemezliğini onaylayan bir konumdur. Yazar için kahraman "o" değildir, "Ben" de değildir, ama tamamen meşru bir "sen"dir, yani bir diğer ve öteki özerk "Ben"dir ("sen varsın"). Kahraman son derece ciddi, *gerçek* bir diyalojik hitap tarzının öznesidir, retorik olarak *icra edilen* veya *uzlaşımsal* olarak edebi bir hitap tarzının öznesi değildir. Ve bir bütün olarak romanın bu diyalogu –büyük diyalog– geçmişte değil tam da şimdide gerçekleşir, yani yaratış sürecinin gerçek şimdisinde.⁹ Yazarın çoktan terk etmiş olduğu ve şimdi sanki daha yüksek bir karar alma konumundaymışçasına *üzerine* yerleştirildiği *bitmiş* bir diyalogun stenograf kaydı değildir bu: Öyle olsaydı bu, sahici ve bitmemiş bir diyalogu, bütün monolojik romanlar için alışıldık türde nesnelleştirilmiş ve nihaleştirilmiş bir *diyalog imgesine* çevirirdi. Dostoyevski'de büyük diyalog bizatihi hayatın, *eşikte*, ne olacağı belirsiz halde duran bir hayatın *kapalı olmayan bir bütün* olarak düzenlenişidir.

Dostoyevski yaratış sürecinin her anında ve bu sürecin tamamlanma anında karakterleriyle diyalojik bir ilişki kurar; bu onun genel tasarımının parçasıdır, dolayısıyla en bitmiş romanda bile vazgeçilmez bir biçimlendirme öğesi olarak kalır.

Dostoyevski'nin romanlarında yazarın bir karakter hakkındaki söylemi, *gerçekten mevcut biri* hakkındaki, onu (yazarı) işiten ve *onu yanıtlayabilen* biri hakkındaki söylem olarak düzenlenir. Yazar söyleminin Dostoyevski'nin yapıtlarındaki bu düzenlenişi uzlaşımsal bir araç değil, daha çok yazarın koşulsuz *nihai* konumudur.^e Çalışmamızın beşinci bölümünde Dostoyevski'nin sözel üslubunun farklılığının tam da bu tür bir diyalojik yönelimli söyleme verilen büyük öneme ve monolojik olarak kapanmış söylemin, hiçbir yanıt beklemeyen sözlerin önemsizliğine bağlı olduğunu göstermeye çalışacağız.

Dostoyevski'nin daha büyük tasarımında karakter, yazarın sözlerinin dilsiz, sessiz nesnesi değil, tamamen meşru bir sözün taşıyıcısıdır. Yazarın bir karaktere ilişkin tasarımı *söyleme ilişkin bir tasarımdır*. Dolayısıyla, yazarın bir karakter hakkındaki söylemi, söylem

9. Çünkü *anlam* "dünü", "bugünü" ve "yarını" olan bir zamanda "yaşıyor" değildir, yani kahramanların "yaşamış" olduğu ve yazarın biyografik hayatının açıldığı bir zamanda "yaşıyor" değildir.

e. "Uzlaşımsal" ve "koşullu" Rusça'da aynı sözcükle [*uslovnyi*] ifade edilir; İngilizcede [ve tabii Türkçede – ç.n.] cümledeki bu bağlantı kayboluyor.

hakkındaki bir söylemdir. Adeta bir söyleme yönelmişçesine kahramana yönelmiştir, bu nedenle kahramana diyalojik olarak *hitap ediyordur*. Tam da romanın kuruluşu gereği yazar bir karakter *hakkında* konuşuyor değil, bizatihi *onunla* konuşuyordur. Başka türlü de olmaz: yalnızca diyalojik ve katılımcı bir yönelim, bir başkasının söylemini ciddiye alır ve ona hem anlamsal bir konum olarak hem de başka bir bakış açısı olarak yaklaşabilir. Yalnızca bu tür bir içsel diyalojik yönelim sayesinde ki benim söylemim bir başkasının söylemiyle, kaynaşmadan veya bütünleşmeden, onu yutup ötekinin ifade gücünü kendi içinde eritmeden yakın temas kurabilir: Ancak bu şekilde, bir söylem olarak bağımsızlığını tam anlamıyla koruyabilir. Yoğun bir anlamsal bağ içindeyken mesafenin korunabilmesi basit bir mesele değildir. Mesafe yazarın tasarımının ayrılmaz bir parçasıdır, çünkü bir karakterin temsil edilmesinde sahici nesneliliği bir tek o garantiler.

Bir karakterin imgesinin kuruluşundaki başat olarak öz-bilinç, karakterin söyleminin kendi kendisini açığa vurup aydınlatmasına izin verecek sanatsal bir atmosferin yaratılmasını gerektirir. Bu atmosferde tek bir öge bile tarafsız olamaz: Her şey karakterin bam teline dokunmalı, onu kışkırtmalı, sorgulamalı, hatta onunla polemige girmeli ve onunla alay etmelidir; her şey bizatihi kahramana yönelmeli, ona dönmelidir, her şey kendisini *gerçekten mevcut birine dair bir söylem* olarak, "üçüncü" değil ama "ikinci" bir kişinin sözü olarak hissettirmelidir. Sabit, değişmez bir kahraman imgesinin inşa edildiği alan olan "üçüncü kişi"nin anlamsal bakış açısı bu atmosferi yok edecektir; dolayısıyla, Dostoyevski'nin yaratış dünyasında bu tür bir bakış açısının yeri yoktur; bunun nedeni ise, (karakterlerin otobiyografik kökenlerinden veya Dostoyevski'nin aşırı polemikçiliğinden ötürü) bu tür bir bakış açısına ulaşılamaması değil, tam da, Dostoyevski'nin yaratış tasarımında böyle bir bakış açısının yer almamasıdır. Bu tasarım kuruluşta tüm öğelerin eksiksiz diyalojikleştirilmesini gerektirir. Dostoyevski'nin romanlarındaki en ince sanatsal hesaplamaları, her tonun, vurgunun, olayların seyrindeki her beklenmedik dönüşümün, her skandalın, her tuhaflığın dengesini ve gerekliliğini yüzeysel bir şekilde gizleyen o görünüşteki asabiyetin, o son derece gergin ve harareti atmosferin kaynağı işte budur. Anlatıcı ve anlatıcının tonu, kompozisyonel olarak ifade edilen diyalog ve anlatının doğrudan yazarın ağzından anlatılan bölümlerinin özgün-

lükleri gibi kompozisyonel öğelerin asıl işlevleri ancak bu sanatsal tasarımın ışığında anlaşılabilir.

Dostoyevski'nin yaratış tasarımının sınırları kapsamında karakterlerin görelî bağımsızlığı böyledir. Burada olası bir yanlış anlamaya karşı uyarıda bulunmamız gerekir. Bir karakterin bağımsızlığının, bütünüyle ve sadece sanat yapıtının bir boyutu olarak var olmasıyla ve dolayısıyla baştan sona yazar tarafından yaratılmış olmasıyla çeliştiği düşünülebilir. Ama aslında böyle bir çelişki yoktur. Karakterlerin burada sözünü ettiğimiz özgürlüğü sanatsal tasarımın sınırları kapsamında var olmaktadır ve bu anlamda, nesnelleşmiş kahramanın özgür-olmayışı denli yaratılmış bir şeydir. Ama yaratmak icat etmek anlamına gelmez. Her yaratış edimi, üzerinde çalıştığı malzemenin yasaları kadar kendi özel yasalarına da bağlıdır. Her yaratış edimi nesnesince ve nesnesinin yapısınca belirlenir ve bu nedenle hiçbir keyfiliğe izin vermez; aslında hiçbir şey icat etmez, nesnenin kendisinde zaten mevcut olan şeyi açığa çıkarır yalnızca. Doğru bir düşünceye ulaşılması olanaklıdır, ama bu düşüncenin kendine özgü bir mantığı vardır ve bu nedenle icat edilemez, yani baştan sona imal edilemez. Aynı şekilde, sanatsal bir imge de, ne türde olursa olsun, icat edilemez çünkü kendi sanatsal mantığı, kendine özgü bir no.m-üretim düzeni vardır. Yaratıcı kendisine özgül bir görev belirledikten sonra bu düzene uymalıdır.

Aynı şekilde Dostoyevski'nin kahramanı da icat edilmiş değildir, tıpkı sıradan gerçekçi romanın kahramanı, romantik kahramanın ve klasikçilerin kahramanının icat edilmemiş olması gibi. Ama bu kahramanların her birinin yazarın sanatsal niyetinin alanına giren, ancak yazarın kaprisleri tarafından ihlal edilmeyen kendi düzeni, kendi mantığı vardır. Yazar bir kahraman ve kahramanın temsili için bir başat seçtikten sonra, zaten seçmiş olduğu şeyin iç mantığına bağımlı hale gelmiştir ve temsilinde bunu açığa vurmalıdır. Öz-bilincin mantığı kendisini açığa vurup temsil etmesi için yalnızca belli sanatsal araçlara izin verir. Öz-bilinç sıkıştırılıp kendisini açığa vurmaya ve temsil etmeye kısıktırılabilir, ama ona önceden belirlenmiş veya nihaleştirici bir imge verilerek değil. Bu tür nesnelleşmiş bir imge yazarın konu olarak seçtiği şeye yetersiz olan şeydir tam da.

Dolayısıyla, bir karakterin özgürlüğü yazarın tasarımının bir boyutudur. Karakterin söylemi yazar tarafından yaratılır, ama yazar bu söylemi *bir başkasının söylemi* olarak, *karakterin kendisinin* sözü

olarak sahip olduğu iç mantığı ve bağımsızlığı tamamen geliştirebileceği şekilde yaratır. Sonuçta söylem yazarın tasarımının dışına çıkmaz ama monolojik bir yazar görüşü alanından ortaya çıkar. Bu görüş alanının yok edilmesi Dostoyevski'nin tasarımının bir parçasıdır tam da.

V. V. Vinogradov *Sanatsal Edebiyatın Dili Üstüne* adlı kitabında Nikolay Gavriloviç Çernişevski'nin bitmemiş bir romanının çok ilginç, neredeyse *çoksesli* planına gönderme yapar. Kitabı, *yazarın imgesini azami ölçüde nesnel biçimde inşa etme* itkisinin bir örneği olarak zikreder. Çernişevski'nin el yazması romanının birkaç başlığı vardır, bunlardan biri de *Yaratışın İncisi*'dir. Çernişevski romana yazdığı önsözde tasarımının özünü şöyle ortaya koyar:

Aşksız –içinde tek bir kadın karakterin bulunmadığı– bir roman yazmak çok zor bir şeydir. Ama ben daha da zorlu bir işte gücümü sınama ihtiyacı hissediyorum: *tamamen nesnel bir roman yazmak, bırakın kendi kişisel ilişkilerimin izine rastlamayı, kişisel beğenilerimin bile izine rastlanmayacak bir roman yazmak. Bütün Rus edebiyatında böyle tek bir roman yok. Onyegin ve Çağımızın Kahramanı* iflah olmaz öznellikte şeyler; *Ölü Canlar*'da ne yazarın portresi ne de tanıdıklarının portresi var, ama yazarın kişisel beğenileri kesinlikle yapıta sızmış; aslında bunlar romanın yarattığı o güçlü etkinin kaynağı. Bana öyle geliyor ki, benim gibi güçlü ve değişmez kanılara sahip bir insan için, Shakespeare'in yazdığı gibi yazmak en zor şeydir: *O insanları ve hayatı karakterlerinin kendilerine uygun bir tarzda çözdüğü sorunlar hakkında kendisinin ne düşündüğünü söylemeden resmedebiliyordu. Othello "evet" der, Iago "hayır", Shakespeare'ye hiçbir şey söylemez, bir "evet"e ya da bir "hayır"a sevgisini veya sevgisizliğini açıklama arzusu yoktur onda. Öyle anlaşılıyor ki, güçten, yetenekten değil tarzdan söz ediyorum... Kime yakınlık duyduğumu kime duymadığımı bulmayı deneyin... Bulamayacaksınız... Yaratışın İncisi'nde her şiirsel konum dört bir taraftan inceleniyor – hangi kaniya yakınlık duyduğumu hangisine duymadığımı keşfetmeye çalışın. Bir bakış açısının onunla hiç bağdaşmayan başka bir bakış açısına nasıl geçtiğini bulmaya çalışın. "Yaratışın İncisi" başlığının gerçek anlamı bu sedefte (içinde inciye taşıyan sedefte) olduğu gibi – burada da gökkuşağının tüm renkleri gizli. Ama sedefte olduğu gibi, bütün renkler, karbeyaz bir fon üzerinde birbirine karışıyor. Benim romanıma gelince, epigraftaki şu dizeler onu anlatıyor:*

Wie Schnee, So weiss,
Und Kalt, wie Eis,

Kar gibi, öylesine beyaz ki,
Ve soğuk, buz gibi,

İkinci dize beni anlatıyor.

Romanımda "karın beyazlığı" gibi bir "beyazlık" var, ama yazarında da "buzun soğukluğu gibi bir soğukluk" ... buz gibi soğuk olmak, bu benim için, sevdiği şeyi taparcasına seven biri için çok zor. Ama bunu başardım. Bu yüzden, bir romancı olmak için gerekli olan sanatsal yaratıcılık gücüne sahip olduğumu görüyorum... *Karakterlerim yüzlerinin takındığı ifadeler bakımından çok çeşitli*... Her biri hakkında ne düşünürseniz düşünün: *Her biri kendisi için şöyle der: "Kendi adıma haklıyım" – bu çelişkili iddiaları siz yargılayın. Bunu ben yapmayacağım.* Bu karakterler birbirlerini övüyorlar, birbirlerini suçluyorlar – tüm bunların benimle hiç ilgisi yok.¹⁰

Çernişevski'nin niyeti böyledir (elbette önsözünden anlayabildiğimiz kadarıyla). Çernişevski'nin burada kendisinin adlandırdığı şekliyle yepyeni bir "nesnel roman" biçimine ulaşmaya çalıştığını görüyoruz. Çernişevski'nin kendisi biçimin katışıksız yeniliğini vurgular ("Bütün Rus edebiyatında böyle tek bir roman yok") ve (bizim "monolojik" dediğimiz) sıradan "öznel" romanla kıyaslar.

Nedir Çernişevski'ye göre bu yeni romansal yapının özü? Yazarın öznel bakış açısı onda temsil edilmemelidir; yazarın tek tek karakterlere olan sempatileri, antipatileri, uyuşmaları ve uyuşmazlıkları, kişisel ideolojik konumu da temsil edilmemelidir ("karakterlerin çözdüğü sorunlar hakkında onun ne düşündüğü söylenmemelidir...").

Çernişevski'nin aklında, hiçbir yazar konumu barındırmayan bir roman olduğu anlamına gelmez bu elbette. Bu tür bir roman genelde olanaksızdır. Vinogradov şu görüşünde kesinlikle haklıdır: "Sanatsal yeniden-üretimi 'nesnelleştirilme' eğilimi ve muhtelif 'nesnel' inşa araçlarının hepsi bir *yazar imgesi* inşa etmeye yönelik özel, ama birbiriyle bağıntılı ilkelerden ibarettir."¹¹ Burada asıl söz konusu olan, *yazar konumunun* bulunmayışı değil, bu konumdaki *köklü değişiklik* ve bu yeni konumun alışıldık konumdan çok daha zor olduğunu ve muazzam bir "poetik yaratıcılık gücü"nü ön-gerektirdiğini Çernişevski'nin kendisi de vurgular.

Bu yeni "nesnel" yazar konumu (Çernişevski bunun gerçekleştirmeni yalnızca Shakespeare'de bulur) karakterlerin bakış açılarının azami derecede ve azami bir bağımsızlıkla açılmasına olanak tanır. Her karakter kendi konumunun doğruluğunu *özgürce* (yazarın müdahalesi olmadan) açığa vurur ve ortaya koyar: "hepsi de *kendisi*

10. Aktaran V. V. Vinogradov, *O jazyke hudojestvennoy literatury* [Sanatsal Edebiyatın Dili Üstüne] (Moskova: Goslitizdat, 1959), s. 141-2.

11. V. V. Vinogradov, *a.g.y.*, s. 140.

için şöyle der: 'kendi adıma haklıyım' – bu çelişkili iddiaları siz yargılayın. Bunu ben yapmayacağım."

Çernişevski yeni "nesnel" roman biçiminin başlıca avantajını tam da bu *ötekilerin kendi bakış açılarını* yazarın hiçbir nihaileştirici değerlendirmesi olmaksızın *kendilerinin açığa vurma özgürlüğünde* bulur. Çernişevski'nin bunda "kendisinin güçlü ve değişmez kanlarına" bir ihanet görmediğini vurgulayalım. Dolayısıyla, Çernişevski çokseslilik fikrine gerçekten de çok yaklaşmıştır.

Dahası, Çernişevski burada kontrpuan ve "bir fikir imgesi" kavramlarına da yaklaşır. "*Bir bakış açısının onunla hiç bağdaşmayan başka bir bakış açısına nasıl geçtiğini bulmaya çalışın. 'Yaratışın İncisi'* başlığının asıl anlamı bu – *sedefte olduğu gibi, burada da gökkuşağının tüm renkleri gizli.*" der Çernişevski. Aslında bu edebiyatta kontrpuanın nefis, çarpıcı bir tanımıdır.

Çağının olağanüstü çoksesliliğini tıpkı Dostoyevski'nin yaptığı gibi keskin bir şekilde kavrayan çağdaşlarından birinin ilginç yeni romansal yapı anlayışı böyledir. Doğrudur, bu anlayış sözcüğün tam anlamıyla çoksesli olarak adlandırılmaz. Barındırdığı yeni yazar konumu özünde olumsuz bir şey olarak, alışıldık yazar öznelliğinin noksanlığı olarak tanımlanır. O olmadan yeni bir yazar konumunun gerçekleştirilemeyeceği yazarın diyalojik etkinliğinin bahsi geçmez. Ama yine de, Çernişevski hâkim monolojik roman biçiminin sınırlarının ötesine geçme zorunluluğunu açıkça hissetmiştir.

Burada çoksesli bir romandaki yeni yazar konumunun *olumlu ve etkin* niteliğini bir kez daha vurgulamak yerinde olacak. Yazarın bilincinin Dostoyevski'nin romanlarında hiçbir yerde ifade edilmediğini düşünmek saçma olurdu. Çoksesli bir romanın yaratıcısının bilinci romanda sürekli olarak ve her yerde mevcuttur ve en üst düzeyde etkindir. Ama bu bilincin işlevi ve etkinliğinin biçimleri, monolojik romanda olduğundan farklıdır: Yazarın bilinci başkalarının bilinçlerini (yani, karakterlerin bilinçlerini) nesnelere dönüştürmez ve onlara giyabi, nihaileştirici tanımlar yapıştırmaz. Kendisiyle beraber ve kendisinin önünde başkalarının eşit ölçüde meşru, tıpkı kendisinin kadar sonsuz ve açık-uçlu bilinçlerini duyumsar. Bir nesnelere dünyasını temsil edip yeniden-yaratmaz, tam da dünyalarıyla birlikte bu başka bilinçleri temsil edip yeniden-yaratır, onları sahici *nihaileştirilemezlikleri* içinde (sonuçta özleri olan nihaileştirilemezlikleri içinde) yeniden-yaratır.

Başka insanların bilinçleri nesnel olarak veya şeyler olarak algılanamaz, tahlil edilemez, tanımlanamaz – *onlarla yalnızca diyalojik olarak ilişki kurulabilir*. Onlar hakkında düşünmek *onlarla konuşmak* anlamına gelir; *aksi halde, bize derhal nesnel(l)eşmiş yüzlerini çevirirler*: Sessizliğe gömülür, kapanırlar, kemikleşip bitmiş, nesnel(l)eşmiş imgeler haline gelirler. Çoksesli bir romanın yazarından muazzam ve yoğun bir diyalojik etkinlik beklenir: Bu etkinlik laçkalaşır laçkalaşmaz karakterler de kemikleşmeye yüz tutarlar, salt şeyler haline gelirler ve romanda monolojik olarak biçimlenmiş hayat yumakları belirir. Çoksesli tasarımın dışında kalan bu yumaklara Dostoyevski'nin bütün romanlarında rastlansa da, bunlar bütününe doğasını belirlemezler.

Çoksesli bir romanın yazarının kendisini veya kendi bilincini terk etmesi gerekmez, ama başkalarının özerk bilinçlerini kendisinde barındırabilmek için bu bilinci olağanüstü ölçüde genişletmeli, derinleştirmeli ve yeniden düzenlemelidir, hem de kuşkusuz belirli bir doğrultuda. Bu çok zor ve daha önce hiç rastlanmamış bir tasarıydı (Çerņışevski'nin "nesnel roman" planını geliştirdiğinde kesinlikle çok iyi kavradığı bir şeydi). Ama hayatın çoksesli doğası sanatsal olarak yeniden yaratılacaksa bu şarttı.

Dostoyevski'nin romanlarını monolojik tarzda kavramayan ve Dostoyevski'nin yeni yazar konumuna çıkabilen *gerçek* okurları ancak, onun bilincinin bu kendine özgü *etkin genişlemesini* duyumsayabilirler; hem de yalnızca yeni nesnelere (insan tipleri, karakter, doğal ve toplumsal fenomenler) özümsemesi anlamında değil, öncelikle ötekilerin özerk bilinçleriyle özel bir diyalojik iletişim kurma anlamında bir genişlemedir bu, daha önce asla deneyimlenmemiş bir şeydir, insanın nihaileştirilemez derinliklerinin etkin bir diyalojik kavranışıdır.

Monolojik bir romanın yazarının nihaileştirici etkinliği, aslında bu tür yazarların paylaşmadıkları her bakış açısını, şu ya da bu ölçüde bir "şey" haline getirerek, bir nesnellik örtüsüyle kaplamalarında özellikle belirgindir. Oysa Dostoyevski'nin yazarlık etkinliği, onun birbiriyle çatışan her bakış açısını azami ölçüde ve son noktasına kadar, akla yatkınlığın sınırlarının ötesine taşıyacak denli genişletmesinde belirginleşir. Dostoyevski verili bir bakış açısında barınan tüm anlamsal olanakları açığa çıkarıp geliştirmeye çalışır (gördüğümüz üzere, Çerņışevski de *Yaratışın İncisi*'nde aynı şeye ulaşmaya çalışı-

yordu). Dostoyevski'nin olağanüstü bir güçle üstesinden gelebildiği bir şeydi bu. Ve bu etkinlik, bir başkasının düşüncesinin yoğunlaştırılması ancak o öteki bilinçle, o öteki bakış açısıyla kurulacak diyalojik ilişki temelinde mümkündür.

Çoksesli yaklaşımın görecilikle (veya dogmacılıkla) hiçbir ortak yönü olmadığına dikkat çekmeye özellikle gerek görmüyoruz. Ama hem göreciliğin hem de dogmacılığın tüm tartışmaları, tüm sahici diyalogları aynı şekilde ya gereksiz kılarak (görecilik) ya da olanaksız hale getirerek (dogmacılık) dışladığının unutulmaması gerekir. Çokseslilik bir *sanatsal* yöntem olarak tamamen farklı bir düzlemde bulunmaktadır.

Yazarın çoksesli romandaki yeni konumunu daha iyi anlamak için onu belirli bir yapıtta açık seçik olarak ifade edilen monolojik konuyla somut olarak yan yana koymak yeterlidir.

Bu noktada, Leo Tolstoy'un kısa öyküsü "Üç Ölüm"ü (1858) bizi en çok ilgilendiren açıdan kısaca tahlil edeceğiz. Uzunluk bakımından kısa olsa da, bir üç-düzeylilik barındıran bu yapıt Tolstoy'un monolojik tarzı açısından çok tipik bir örnektir.

Öyküde üç ölüm tasvir edilir – varlıklı soylu bir kadının, bir arabacının ve bir ağacın ölümü. Ama bu yapıtta Tolstoy ölümü hayatın bir evresi olarak, o hayatı aydınlatan bir evre olarak, o hayatı bütünlüğü içinde anlamak ve değerlendirmek için en elverişli nokta olarak sunar. Dolayısıyla, bu öykünün aslında anlamları ve değerleri bütünüyle nihaleştirilmiş üç hayatı tasvir ettiği söylenebilir. Üstelik, Tolstoy'un öyküsünde bu hayatların üçü ve onlar tarafından tanımlanan düzeyler *kendi içine kapanmıştır ve birbirlerini tanımazlar*. Aralarında öykünün kompozisyonel ve tematik bütünlüğü için gerekli olan tamamen dışsal bir pragmatik bağlantı haricinde hiçbir bağlantı yoktur: Hastalanan soylu kadını arabasıyla taşıyan arabacı Seryoga, yol üstündeki bir istasyonda son nefesini vermekte olan bir arabacının çizmelerini çıkarıp alır (ölen adamın artık çizmelere ihtiyacı olmayacaktır); Seryoga arabacı öldükten sonra, mezarı için bir haç yapmak üzere ormanda bir ağaç keser. Böylece üç hayat ve üç ölüm dışsal olarak birbirine bağlanır.

Ama burada bir iç bağlantı, *bilinçler arasında bir bağlantı* yoktur. Ölmekte olan soylu kadın arabacının veya ağacın hayatı veya ölümü hakkında hiçbir şey bilmez; bunlar onun görüş alanının veya bilinci-

nin dışında kalırlar. Ayrıca, ne soylu kadın ne de ağaç ölen arabacının bilincine girer. Üç karakterin dünyaları, hayatları ve ölümleri de birleşik nesnel bir dünyada yan yana bulunur; hatta *dışsal olarak* bitişiktirler, ama birbirleri hakkında hiçbir şey bilmezler ve birbirlerinde yansınazlar. Kendi içlerine kapalı ve birbirlerine sağdırlar; birbirlerini duymazlar ve yanıtlamazlar. Aralarında hiçbir diyalojik ilişki yoktur ve olamaz da. Ne tartışırlar ne de uzlaşırlar.

Ama kendi içlerine kapalı dünyalarıyla bu üç kişilik de *yazarın* onları kuşatan birleşik görüş alanında ve bilincinde birleştirilir, yan yana getirilir ve birbirleri için anlamlı kılınırlar. O, yani yazar, onlar hakkındaki her şeyi bilir, üç hayatı ve üç ölümü yan yana koyar, kıyaslar ve değerlendirir. Üç hayat ve üç ölüm birbirini aydınlatır, ama bunu yalnızca onların *dışında* konumlanmış olan ve bu *dışsal konumdan* onlara nihai bir anlam kazandırmak, onları nihaileştirmek için yararlanan yazar için yaparlar. Yazarın her şeyi kapsayan görüş alanı, karakterlerin görüş alanlarına kıyasla muazzam ve temel bir "fazlalığa" sahiptir. Soylu kadın yalnızca kendi küçük dünyasını, kendi hayatını ve kendi ölümünü görür ve anlar; arabacının veya ağacın deneyimlediği türde bir hayatın ve ölümün olanaklılığını düşünmez bile. Dolayısıyla, kendi hayatının ve ölümünün *yalanını* anlayıp değerlendiremez; bunun için gerekli diyalojikleştirici artalandan yoksundur. Arabacı da hayatının ve ölümünün bilgisini ve hakikatini anlamaya ve değerlendirmeye muktedir değildir. Tüm bunlar yalnızca yazarın söz konusu "fazlalığa" sahip olan görüş alanında açığa vurulur. Ağaç tam da doğası gereği ölümünün bilgisini ve güzelliğini anlamaya muktedir değildir elbette – bunu onun adına yazar yapar.

Dolayısıyla, her karakterin hayatının ve ölümünün tüm nihaileştirici anlamı yalnızca yazarın görüş alanında ve bu alanın her karakter üzerinde sahip olduğu avantajlı "fazlalık" sayesinde, yani karakterin kendisinin görüp anlayamadığı bir "fazlalık" sayesinde açığa vurulur. Bu, yazarın bir "fazlalık" barındıran görüş alanının nihaileştirici monolojik işlevidir.

Gördüğümüz gibi, karakterler ile dünyaları arasında herhangi bir diyalojik ilişki yoktur. Ama yazar da onları diyalojik olarak birbirine bağlamaz. Karakterleri karşısında diyalojik bir konum Tolstoy'a bir hayli yabancıdır. Bir karaktere ilişkin kendi bakış açısını karakterin bilincine yansıtmaz (prensipte bunu yapamaz da); aynı şekilde, karakter de yazarın bakış açısına karşılık vermeye muktedir değildir.

Monolojik bir yapıtta yazarın bir karaktere ilişkin nihai ve nihaileştirici değerlendirmesi, doğası gereği *gyıabi* bir değerlendirmedir; biza-tihi karakterin bu değerlendirmeye *karşılık verme* potansiyelini ön-varsaymayan veya hesaba katmayan bir değerlendirmedir. Son söz kahramana bırakılmaz. Kahraman yazarın onu nihaileştiren *gyıabi* değerlendirmesinin sabit çerçevesinin sınırları dışına çıkamaz. Yaza-rın tutumu karakterin hiçbir içsel diyalojik direnciyle karşılaşmaz.

Yazarın (Leo Tolstoy'un) sözleri ve bilinci hiçbir yerde kahrama-na hitap etmez, onu sorgulamaz ve ondan hiçbir karşılık beklemez. Yazar kahramanı ile ne tartışır ne de uzlaşır. Onunla konuşmaz, onun hakkında konuşur. Son söz yazara aittir ve bu son söz –kahramanın göremediği ve anlamadığı bir şeye, kahramanın bilincinin dışında ko-numlanmış bir şeye dayalı olan bu son söz– tek bir diyalojik düzlem üzerinde kahramanın sözleriyle karşılaşmaz asla.

Öykünün karakterlerinin yaşadığı ve öldüğü bu dış dünya *yazarın dünyasıdır*, karakterlerin bilincinin karşısında nesnel bir dünyadır. Bu dünyadaki her şey yazarın her şeyi kapsayan ve her şeyi bilen gö-rüş alanında görülür ve resmedilir. Soylu kadının dünyası bile –yaşa-dığı ev, evin döşenişi, ona yakın insanlar ve deneyimleri, doktorlar, vb.– soylu kadının bu dünyayı gördüğü ve deneyimlediği şekliyle de-ğil yazarın bakış açısından resmedilir (her ne kadar öyküyü okurken soylu kadının bu dünyayı *öznel* olarak nasıl algıladığının farkına var-sak da). Arabacının dünyası (kulübe, ocak, aşçı, vb.) ve ağacın dün-yası (doğa, orman) – tüm bunlar, soylu kadının dünyasında olduğu gi-bi, tek ve aynı nesnel dünyanın parçasıdırlar, *tek ve aynı yazar konu-mundan* görülür ve resmedilirler. Yazarın görüş alanı karakterlerin görüş alanı veya tutumlarıyla hiçbir yerde diyalojik olarak kesişmez veya çakışmaz, yazarın sözü hiçbir yerde kahramanın potansiyel sö-zünün direnciyle karşılaşmaz, aynı konuyu farklı, kendine özgü bir şekilde –yani, kendi *hakikatinin* bulunduğu noktadan– aydınlatabile-cek bir sözdür bu. Yazarın bakış açısı kahramanın bakış açısıyla tek bir düzlemde, tek bir düzeyde karşılaşamaz. Kahramanın bakış açısı (yazarın görünmesine izin verdiği yerlerde) daima yazarın bakış açı-sının bir nesnesi olarak kalır.

Böylece Tolstoy'un öyküsü çok-düzlemli olmasına rağmen ne çoksesliliği ne de (bizim anladığımız anlamda) kontrpuanı içerir. *Tek bir bilen özne* içerir, diğer her şey onun idrakinin nesnesidir yalnızca. Burada yazar ile kahramanları arasında diyalojik bir ilişki olanaksız-

dır, dolayısıyla karakterlerin ve yazarın eşit haklarla katılabileceği hiçbir "*büyük diyalog*" yoktur; yalnızca kahramanların yazarın görüş alanı içinde kompozisyonel olarak ifade edilen nesnelleşmiş diyalogları vardır.

Yukarıdaki öyküde Tolstoy'un monolojik konumu çok belirgin bir şekilde ve *büyük bir dışsal görünürlikle* ön plana çıkar. Bu öyküyü seçmiş olmamızın nedeni bu. Tolstoy'un romanlarında ve daha uzun öykülerinde konu çok daha karmaşıktır elbette.

Romanlarda ana karakterler ve dünyaları kendi içine kapalı ve birbirine sağır değildir; birçok şekilde kesişir ve birbirleriyle iç içe geçerler. Karakterler kesinlikle birbirlerini tanır, bireysel "hakikatlerini" karşılaştırır, tartışır veya uzlaşırlar, birbirleriyle diyaloglara girerler (dünya görüşüne dair nihai sorunlara ilişkin diyaloglar da buna dahildir). Andrey Bolkonskiy, Pierre Bezuhov, Levin ve Nehlyudov gibi karakterlerin kendi gelişkin görüş alanları vardır, bunlar bazen *neredeyse* yazarınkiyle örtüşürler (yani, yazar bazen dünyaya adeta onların gözünden bakar), sesleri bazen *neredeyse* yazarın sesiyle bütünleşir. Ama biri bile yazarın sözüyle ve yazarın hakikatiyle aynı düzlemde bulunmaz ve yazar hiçbirleriyle diyalojik ilişkiler kurmaz. Kendi görüş alanlarıyla, kendi arayışları ve kendi tartışmalarıyla hepsi de romanın onları nihaileştiren *tek parça monolojik bütününe* değişmez biçimde yerleştirilirler ve Dostoyevski'de rastladığımız türde bir "*büyük diyalog*"u Tolstoy'da asla bulamayız. Bu monolojik bütünün tüm kıskaçları ve nihaileştirici anları, yazara ait "*fazlalığın*" alanında bulunur; bu temelde karakterlerin bilincinin ulaşamadığı bir alandır.

Şimdi yeniden Dostoyevski'ye dönelim. Bu üç öyküyü Dostoyevski yazmış olsaydı (bir anlığına bu tuhaf varsayımı geliştirelim), yani çoksesli bir tarzda yapılmış olsalardı "*Üç Ölüm*" nasıl görünürdü?

Öncelikle, Dostoyevski öyküdeki üç düzlemi birbirinde yansıtmaya zorlardı, onları diyalojik ilişkilerle birbirine bağlardı. Arabacının ve ağacın ölümünü soylu kadının görüş alanına ve bilincine katar, soylu kadının hayatını da arabacının görüş alanına ve bilincine ekledi. Karakterlerini bizatihi kendisinin –yazarın– gördüğü ve bildiği tüm o temel şeyleri görmeye ve bilmeye zorlardı. Kendisine hiçbir *özel* (yani, arzu edilen hakikatin bakış açısından özel) yazar "*fazlalığı*" ayırmazdı. Soylu kadının hakikati ile arabacının hakikati arasında birebir bir karşılaşma ayarlar ve onları diyalojik temasa zorlardı

(diyalogların ille de doğrudan kompozisyonel olarak ifade edilen diyaloglar olması gerekmeyecekti elbette) ve onlarla bağlantılı olarak bizatihi kendisi için onlarınkiyle eşit haklara sahip bir diyalojik konum benimserdi. Yapıtı bütünüyle bir büyük diyalog olarak kurardı, ama yazarın son sözü kendisine ayırmadan diyalogda düzenleyici ve katılımcı rolünü oynadığı bir diyalog olurdu bu; yani, yapıtında insan hayatının ve bizatihi insan düşüncesinin diyalojik doğasını yansıttı. Ve öyküde söylenenlerde yalnızca *yazarın saf tonlamaları* işitilmekle kalmaz, soylu kadının ve arabacının tonlamaları da işitilirdi; yani, sözler çift-sesli olurdu, her sözde bir tartışma (bir mikro-diyalog) tınlar ve büyük diyalogun yankıları işitilebilirdi.

Dostoyevski üç *ölümü* tasvir etmezdi elbette: öz-bilincin bir kişinin imgesinin başatı olduğu, tam ve özerk bilinçlerin etkileşiminin temel olay olduğu Dostoyevski'nin dünyasında ölüm hayatı nahaileştiren ve açıklayan bir işlev göremez. Dostoyevski'nin dünyasında Tolstoycu ölüm yorumunun yeri yoktur.¹² Dostoyevski kahramanlarının ölümünü değil, hayatlarındaki *krizleri* ve *dönüm noktalarını*, yani, onların *eşikteki* hayatlarını resmederdi. Ve kahramanları içsel olarak *nahaileştirilmemiş* kalırlardı (çünkü öz-bilinç *içeriden* nahaileştirilemez): Öykünün çoksesli işlenişi böyle olurdu muhtemelen.

Dostoyevski gerçekten önemli hiçbir şeyi ana kahramanlarının bilinçlerinin alanı dışında bırakmamıştır (yani, romanlarının büyük diyaloguna eşitler olarak katılan kahramanlarının bilinci dışında); onları romanlarının dünyasına giren özsel her şeyle diyalojik temasa geçirir. Verili bir romanda bir başkasının "hakikati" ne zaman sunulacak olsa, hiç tereddütsüz romanın diğer tüm belli başlı kahramanlarının *diyalojik görüş alanına* dahil edilir. Örneğin İvan Karamazov, Dmitri'nin hakikati kadar Zosima'nın hakikatini de, Alyoşa'nın hakikatini, o yaşlı şehvet düşkününü babası Fyodor Pavloviç'in "hakikati"ni de bilir ve anlar. Keza Dmitri de bu hakikatlerin hepsini anlar; Alyoşa da bunları çok iyi anlar. *Cinler*'de Stavrogin'in bilincinde diyalojik bir karşılık bulamayan tek bir fikir yoktur.

12. Cinayetler (katilin görüş alanı içinden resmedilen cinayetler), intiharlar ve delilik Dostoyevski'nin dünyası için karakteristiktir. Onun yapıtlarında normal ölümlere nadiren rastlanır ve Dostoyevski bunları genellikle laf arasında aktarır. [Bahtin'in Dostoyevski kitabınının 1963 baskısı için kaleme aldığı notlarda bu fikrin etkili bir geliştirilişini bulabilirsiniz, bkz. Bu kitapta Ekler II, s. 386-8, 400.]

Dostoyevski öykünün geliştirilmesi için gerekli olan asgari pragmatik ve saf *bilgi-aktarıcı*, olmazsa olmaz "fazlalık" dışında kendisine hiçbir zaman özsel bir *anlam* "fazlalığı" ayırmaz. Çünkü yazar herhangi bir fazlalığa sahip olsaydı bu, romanın büyük diyalogunu nihaleştirilmiş ve nesnelleşmiş bir diyaloga veya retorik olarak icra edilen bir diyaloga dönüştürürdü.

Raskolnikov'un (*Suç ve Ceza*'nın başındaki) ilk büyük iç monoloğundan bazı alıntılar yapacağız; konu Duneçka'nın Lujin'le evlenme kararı:

İşin içinde asıl Rodion Romaniç Raskolnikov'un olduğu açık, başkasının değil. Evet evet, [bu kadın] onun mutlu olmasını sağlayabilir, üniversiteye devam etmesini, büroya ortak olmasını sağlayabilir, bütün geleceğini güvence altına alabilir; hatta belki gün gelir zengin, başarılı, saygın bir adam olur, hatta ünlü biri olarak bile noktalayabilir hayatını! Peki ya annem? Varsa yoksa Rodya, kıymetli Rodya, anacığının ilk göz ağrısı! Böyle bir oğul için böyle bir kız çocuğunu kim feda etmez ki! Ah o sevgi dolu, aşırı düşkün kalpler! Onun uğruna [Rodya] Sonya'nın başına gelebileceklerden bile korkmayacağız. Sonya, Sonya Marmeladova, dünya var olduğu sürece ebediyen bir kurban olacak. Siz ikiniz, fedakârlığınızın nerelere vardığını yeterince düşünüp taşındınız mı? Doğru mu bu? Bunu kaldıracabilecek misiniz? Bir faydası var mı? Anlamı var mı? Size bir şey söyleyeyim mi Dünya, Sonya'nın hayatı bay Lujin'le geçecek bir hayattan daha kötü değil. "Aşk sorun olmaz" diye yazıyor annem. Peki ya saygı da yoksa, bilakis tikslenme, küçük görme, nefret varsa, o zaman ne olacak? O zaman da "görüntüyü kurtarmak" zorunda kalacaksın. Öyle değil mi? Bu kurnazlığın ne anlama geldiğini bilmiyor musun? Lujin'in kurnazlığının Sonya'ninkinden farkı olmadığını, hatta daha kötü, daha iğrenç, daha alçakça olabileceğini anlamıyor musun? Çünkü senin durumunda Dünya, daha rahat bir hayat sürmek adına girilen bir pazarlık bu, oysa Sonya'ninkinde düpedüz açlıktan kurtulma meselesi. Bedeli ödenmek zorunda, Dünya, bu kurnazlığın bedeli ödenmek zorunda. Peki ya, daha sonra kaldıramayacağın bir hal alırsa, ya pişman olursan? Acı, ıstırap, beddualar, tüm dünyadan gizlenen gözyaşları, sen Marfa Petrovna değilsin çünkü. O zaman annen kendisini nasıl hissedecek? Şimdi bile huzursuz, endişeleniyor, ama tüm bunları kendi gözleriyle gördüğünde ne olacak? Peki ya ben? Sahi, beni ne zannettin ki sen? Kurban edilmene izin vermeyeceğim Dünya, buna izin vermeyeceğim, anne! Hayatta olduğum sürece bu olmayacak, olamaz! Bunu kabul edemem!" [...]

"Ya da hayattan hepten vazgeçmeli!" diye bağırdı aniden, bir cinnet haliyle—"tevazuyla, kismetini olduğu gibi kabul etmeli ve bir şeyler yapma, yaşama, sevme isteğini terk ederek kendindeki her şeyi bastırmalı!"

Birden Marmeladov'un sorusu aklına takıldı, "Anlıyor musunuz bayım, gidecek hiçbir yeriniz olmamasının ne anlama geldiğini anlıyor musunuz?"

Her insanın gidecek bir yeri olmalıdır çünkü..." [SS V, s. 49-51; *Suç ve Ceza*, I. Kısım, bl. 4]

Bu iç diyalog, söylendiği gibi, en başta gerçekleşir; romanın akışının ikinci gününde, yaşlı kadını öldürme yolundaki nihai kararın alınmasından önce geçer. Raskolnikov annesinin Dunya ve Svidrigaylov'un geçmişi ve Dunya'nın Lujin'le nişanlanması hakkındaki haberleri içeren ayrıntılı mektubunu yeni almıştır. Raskolnikov önceki gece Marmeladov'a rastlamış ve ondan Sonya'nın öyküsünün tamamını öğrenmiştir. Romanın bu daha sonra sahneye çıkacak olan başlıca karakterlerinin hepsi burada Raskolnikov'un bilincine şimdiden yansır; baştan sona diyalojikleşmiş bir iç monoloğa girmişlerdir; kendi "hakikatleri" ile, hayattaki kendi konumlarıyla bu diyalogda yer almaktadırlar ve Raskolnikov onlarla nihai sorunlara ve alınan nihai hayat kararlarına dair temel ve yoğun bir iç diyaloga girmiştir. Raskolnikov daha en baştan her şeyi bilir, her şeyi hesaba katar, her şeyi sezer. Kendisini kuşatan hayatla bütünüyle diyalojik bir temasa girmiştir çoktan.

Raskolnikov'un diyalojikleşmiş iç monoloğundan yaptığımız bu alıntı *mikro-diyaloğun* mükemmel bir örneğidir; buradaki tüm sözler çift-seslidir ve hepsinde de bir sesler çatışması gerçekleşir. Pasajın başında Raskolnikov aslında Dunya'nın sözlerini, içerdiği değerlendireci ve ikna edici tonlamalarla harfiyen yineler, yeniden yaratır ve bu tonlamalara kendi ironik, öfkeli, ihtiyatlı tonlamalarını ekler; yani, bu sözlerde eşanlı olarak iki ses tınılıyordur – Raskolnikov'un ve Dunya'nın sesi. Müteakip sözlerde de ("Varsa yoksa Rodya, kıymetli Rodya, anacığının ilk göz ağrısı!" vb.) sevgi ve şefkat tonlamalarıyla annesinin sesi ve acı bir ironi, öfke (fedakârlık jestine duyulan öfke) ve hüzünlü karşılıklı sevgi tonlamalarıyla Raskolnikov'un sesi işitilebilir. Ayrıca Raskolnikov'un sözlerinde hem Sonya'nın sesini hem de Marmeladov'un sesini işitiriz. Diyalog her sözün içine işlemiştir; onda iki sesin mücadelesi ve bir sesin diğer bir ses tarafından kesilmesi kışkırtılıyordur. Bu mikro-diyalogdur.

Böylece, romanın daha en başında büyük diyaloğun ana sesleri çoktan tınlamaya başlamıştır. Bu sesler kendi içine kapalı veya birbirine sağır değildir. Sürekli birbirlerini işitirler, birbirlerine karşılık verip dururlar ve (özellikle mikro-diyaloglarda) birbirlerine yansılar. Ve tek bir özsel edim bile, ana karakterlerin tek bir özsel düşüncesi bile bu "çatışan hakikatler" diyalogu dışında gerçekleşmez.

Romanın sonraki gelişiminde romanın içeriğine katılmamış hiçbir şey –insanlar, fikirler, şeyler– Raskolnikov'un bilincine dışsal değildir; her şey ona yansır ve diyalojik olarak onda yansıtılır. Onun kişiliğine, karakterine, fikrine, eylemlerine yönelik tüm olası değerlendirmeler ve bakış açıları onun bilincine taşınır ve Porfiriy, Sonya, Svidrigaylov, Dünya ve diğerleriyle olan diyaloglarda ona hitap eder. Diğer hepsinin dünyayı algılayışı onun algılayışıyla kesişir. Gördüğü ve gözlemlediği her şey –hem Petersburg varoşları hem de ihtişamlı Petersburg, hem bütün tesadüfi karşılaşmaları hem de anlamsız olaylar– her şey diyaloga dahil edilir; onun sorularını yanıtlar ve onun için yeni sorunlar ortaya koyar, onu kışkırtır, onunla tartışır veya düşüncelerini pekiştirir. Yazar kendisine hiçbir özsel anlam "fazlalığı" ayırmaz ve bir bütün olarak romanın büyük diyaloğuna Raskolnikov'la eşit bir zeminde dahil olur.

Dostoyevski'nin çoksesli romanında yazarın kahraman karşısındaki yeni konumu budur.

III

Dostoyevski'de Fikir

Artık tezimizin bir sonraki boyutuna geçelim: Dostoyevski'nin sanatsal dünyasında fikrin konumlandırılması. Çokseslilik projesi alışılmış tekfikirlilik (*mono-ideation*) çerçevesiyle bağdaşmaz. Fikrin konumlandırılmasında Dostoyevski'nin özgünlüğü özel bir güç ve açıklıkla belirir. Analizimizde Dostoyevski'nin geliştirdiği fikirlerde içerikle ilgili meselelerden kaçınacağız; burada bizim için önemli olan bu fikirlerin yapıttaki sanatsal işlevleri.

Dostoyevski'nin kahramanı yalnızca kendisine ve yakın çevresine dair bir söylem değildir, yanı sıra dünyaya dair bir söylemdir de; yalnızca bilinçli değildir, bir ideologdur da.

"Yeraltı İnsanı" zaten bir ideologdur. Ama Dostoyevski'nin karakterlerinin ideolojik yaratıcılığı ancak romanlarda eksiksiz bir önem kazanır; orada fikir neredeyse yapıtın kahramanı haline gelir gerçekten de. Ama yine de kahramanın temsilinin başatı eskisiyle aynı kalır: öz-bilinç.

Dolayısıyla, dünyaya dair söylem kişinin kendisine dair söylemiyle birleşir. Dostoyevski'ye göre dünyanın hakikati, kişiliğin hakikatinden ayrılmaz. Devuşkin'in, hatta daha çok da Golyadkin'in hayatını bile çoktan belirlemiş olan öz-bilinç kategorileri—kabullenme veya kabullenmeme, isyan etme veya uzlaşma— artık dünya hakkında fikir yürütmeye yönelik temel kategoriler haline gelmişlerdir. Sonuçta, bir dünya görüşünün en yüce ilkeleri, en somut kişisel deneyimleri yönetenlerle aynı ilkelerdir. Bunun sonucunda, Dostoyevski için son derece karakteristik bir biçimde kişisel hayat ile dünya görüşü, en mahrem deneyimler ile fikir sanatsal olarak birleştirilir. Kişisel hayat bencillikten son derece uzak ve ilkeli hale ve yüce ideolojik düşünüş de tutkulu ve kişiliğe sıkı sıkıya bağlı hale gelir.

Kahramanın kendisine dair söylemi ile dünyaya dair ideolojik söylemin bu şekilde kaynaşması, öz-sözcelemin dolaysız anlamlandırılması

dırma gücünü büyük ölçüde artırır ve her türlü dışsal nihaileştirmeye karşı iç direncini pekiştirir. Fikir, öz-bilincin Dostoyevski'nin sanatsal dünyasında egemenlik kurmasına yardımcı olur ve bütün sabit, değişmez, tarafsız imgeler karşısında zafer kazanmasını sağlar.

Ama öte yandan fikrin kendisi de anlamlandırma gücünü, bir fikir olarak tam bütünlüğünü ancak öz-bilinç kahramanın sanatsal temsilinde başat haline geldiğinde koruyabilir. Monolojik bir sanatsal dünyada fikir, sabit ve nihaileştirilmiş bir gerçeklik imgesi olarak resmedilen bir kahramanın ağzından aktarıldığında dolaysız anlamlandırma gücünü kaçınılmaz olarak kaybeder; gerçekliğin bir boyutu olmuştur artık yalnızca; gerçekliğin önceden belirlenmiş, kahramanın diğer her türlü tezahüründen ayrılmayan içeriklerinden biri olmuştur. Böyle bir fikir, toplumsal bir tipin veya bir bireyin karakteristiği olabilir veya kahramanın basit bir düşünsel jesti, tinsel çehresinin düşünsel bir ifadesi olabilir ancak. Fikir fikir olmaktan çıkar ve basit bir sanatsal karakterize etme özelliği haline gelir. Bu haliyle, bir karakteristik olarak kahraman imgesiyle bileşir.

Eğer fikir monolojik bir dünyada bir fikir olarak anlamlandırma gücünü korusa, o zaman kaçınılmaz olarak kahramanın sabit imgesinden kopar ve artık bu imgeyle sanatsal olarak birleştirilemez: Kahramanın ağzından aktarılır olsa olsa, ama aynı başarı düzeyi korunarak, başka bir karakterin ağzından da aktarılabilir. Yazar için önemli olan, verili bir doğru fikrin verili bir yapıt bağlamında herhangi bir yerde telaffuz edilmesidir yalnızca: Fikrin ne zaman telaffuz edileceği ve bunu kimin yapacağı kompozisyon ölçütlerince, neyin elverişli ve uygun olduğuna bakılarak veya tamamen olumsuz ölçütlerce belirlenir: ama sonuçta, fikri telaffuz eden kişinin imgesinin gerçeğe benzerliği tehlikeye atılmamalıdır. Böyle bir fikir tek başına *hiç kimseye* ait değildir. Kahraman bağımsız olarak geçerli bir fikrin taşıyıcısıdır sırf; sahiden anlamlı bir fikir olarak, kişisel-olmayan ve dizgesel olarak monolojik bir bağlamın çekimine girer; başka bir deyişle, bizatihi yazarın dizgesel olarak monolojik dünya görüşünün çekimine kapılır.

Monolojik bir sanatsal dünya bir başkasının düşüncesini, bir başkasının fikrini temsil nesnesi olarak kabul etmez. Böyle bir dünyada ideolojik olan her şey iki kategoriye ayrılır. Belli düşünceler –doğru, anlamlı düşünceler– yazarın bilincinin çekimine girer ve kendilerini bir dünya görüşünün saf anlamsal bütünlüğü içinde şekillendirmeye çalışırlar; bu tür bir düşünce temsil edilmez, ancak olumlanır; olum-

lanışı da kendisine ait özel bir vurguda, bir bütün olarak yapının içindeki özel konumunda, sözceleminin söz ve üslup biçiminde ve düşünceyi anlamlandırıcı, olumlanmış bir düşünce olarak geliştirmeye yönelik sonsuz çeşitlilikte araçlar içinde nesnel bir ifade bulur kendisine. Yapının bağlamında onları sürekli iştebiliriz; olumlanmış bir düşünce olumlanmamış bir düşünceden her zaman farklı tınlr. Başka düşünceler ve fikirler –yazarın bakış açısından doğru olmayan veya ilgisiz olan, yazarın dünya görüşüyle bağdaşmayan düşünceler ve fikirler– ise olumlanmaz; ya polemiğe konu olup reddedilirler ya da dolaysız anlamlandırma güçlerini yitirir ve basit karakterize etme öğeleri haline gelirler, kahramanın düşünsel jestlerine veya daha kalıcı düşünsel niteliklerine dönüşürler.

Monolojik dünyada *tertium non datur*: bir düşünce ya olumlanır ya yadsınır; aksi halde, tamamıyla meşru bir düşünce olmaktan çıkar. Olumlanmamış bir düşünce, eğer sanatsal yapıya dahil edilecekse, genelde anlamlandırma gücünden yoksun bırakılmalı ve fiziksel bir olgu haline getirilmelidir. Polemiğe konu olarak reddedilen düşüncelere gelince, onlar temsil edilmezler çünkü yadsıma ne biçime bürünürse bürünsün fikrin her türlü sahici temsil edilme olanağını dışlar. Bir başkasının yadsınmış düşüncesi monolojik bağlamın dışına çıkmaz; aksine, daha da katı ve acımasız bir şekilde kendi sınırları içine hapsedilir. Bir başkasının yadsınmış düşüncesi, eğer yadsıma düşüncenin düşünce olarak saf kuramsal bir şekilde olumsuzlanmasıyla sınırlı kalıyorsa, bir bilincin yanında başka bir özerk bilinç yaratmaya muktedir değildir.

Bir fikrin sanatsal temsili, ancak fikir olumlanma ve yadsınmanın ötesinde terimlerle sunuluyorsa, ama aynı zamanda her türlü dolaysız anlamlandırma gücünden yoksun, basit fiziksel bir deneyime indirgenmiyorsa mümkündür. Monolojik bir dünyada fikir için böyle bir konum olası değildir: Bu, söz konusu dünyanın en temel ilkeleriyle çelişir. Bu temel ilkeler tek başına sanatsal yaratıcılığın sınırlarının çok ötesine geçerler; bunlar yakın dönemlerin bütün ideolojik kültürünün arkasındaki ilkelerdir. Peki bu ilkeler nelerdir?

İdeolojik monolojizm en açık ve kuramsal olarak en eksiksiz ifadesini idealist felsefede bulur. Monistik ilke, yani *varlığın* bütünlüğünün olumlanması, idealizmde *bilincin* bütünlüğüne dönüşür.

Bizim için önemli olan, sorunun felsefi yönü değil elbet, daha çok genelde ideoloji açısından karakteristik olan bir şeyle ilgileniyoruz;

burada, idealizmin varlığın monizmini bilincin monolojizmine dönüştürmesinde de mevcut olan bir şey bu. Hatta ideolojinin bu genel karakteristiği bile yalnızca sanattaki daha kapsamlı uygulanışı açısından bizim için önem taşıyor.

Varoluşun bütünlüğünün yerini alan bilincin bütünlüğü kaçınılmaz olarak *tek* bir bilincin bütünlüğüne dönüştürülür; bu gerçekleştiğinde ise bütünlüğün ne tür bir metafizik biçim aldığı kesinlikle hiç fark etmez: "genel bilinç" ("*Bewusstsein überhaupt*"), "mutlak *Ben*", "mutlak *tin*", "normatif bilinç" vb. Bu birleşik ve kaçınılmaz olarak *tek* olan bilincin yanında birçok ampirik insan bilincine rastlanır. "Genel bilinç" in bakış açısından bu bilinçler çoğulluğu tesadüfidir, deyim yerindeyse gereksizdir. Onlarda özsel ve doğru olan her şey "genel bilinç" in birleşik bağlamına dahil edilir ve bireyselliğinden yoksun bırakılır. Bireysel olan, bir bilinci öbüründen ve öbürlerinden ayıran şey, bilişsel bakımdan özsel değildir ve bir insan bireyinin fiziksel düzenleme ve kısıtlılıklar alanına aittir. Hakikatin bakış açısından bireysel bilinç yoktur. İdealizm yalnızca tek bir bilişsel bireyselleşme ilkesi tanır: *hata*. Doğru yargılar bir kişiliğe bağlanmaz, birleşik ve dizgesel olarak monolojik bir bağlama tekabül ederler. Yalnızca *hata* bireyselleştirir. Doğru olan her şey tek bir bilincin sınırları içinde kendisine yer bulur; eğer kendisine fiilen böyle bir yer bulamıyorsa, tesadüfi ve hakikatin kendisiyle ilgisi olmayan nedenlerden ötürü bulamıyordur. Azami ölçüde eksiksiz bir biliş için idealde tek bir bilinç ve tek bir ağız kesinlikle yeterlidir; bir bilinçler çokluğuna gerek yoktur ve bunun için bir temel de yoktur.

Tek ve birleşik bilincin hiçbir şekilde birleşik bir hakikat kavramının kaçınılmaz sonucu olmadığına dikkat çekelim. Prensipite tek bir bilincin sınırları içine sığmayan, yani deyim yerindeyse tam da doğası gereği *olay potansiyeliyle yüklü* olan ve çeşitli bilinçler arasındaki bir temas noktasında ortaya çıkmış olan bir bilinçler çoğulluğunu gerektiren bütünlüklü bir hakikat tahayyül etmek ve koyutlamak gayet mümkündür. Biliş ve hakikatin monolojik olarak algılanması, olası yollardan yalnızca biridir. Ancak bilinç varoluşun üzerinde konumlandırıldığında ve varoluşun bütünlüğü bilincin bütünlüğüne dönüştürüldüğünde ortaya çıkar.

Felsefi monolojizm ortamında bilinçlerin sahici etkileşimi mümkün değildir, dolayısıyla sahici diyalog da mümkün değildir. Aslında, idealizm bilinçler arasında yalnızca tek bir bilişsel etkileşim tanır:

Hakikati bilen, hakikate sahip olan birisi, hakikatten bihaber ve yanılgılar içinde olan birisini bilgilendirir; yani bu bir öğretmenle öğrencisi arasındaki etkileşimdir; demek ki olsa olsa pedagojik bir diyalog olabilir.¹

Bilincin monolojik algılanışı, ideolojik yaratıcılığın başka alanlarında da egemen durumdadır. Anlamlandırma gücüne sahip her şey, değere sahip her şey, tek bir merkezin –taşıyıcının– etrafında toplanır. İdeolojik yaratıcı edimlerin hepsi tek bir bilincin, tek bir tinin olası ifadeleri olarak kavranır ve algılanır. Bir toplulukla, bir yaratıcı güçler çokluğuyla ilgilenilirken bile bütünlük yine de tek bir bilinç imgesi aracılığıyla resmedilir: Bir ulusun tini, bir halkın tini, tarihin tini, vb. Anlamlandırmaya muktedir olan her şey, tek bir bilinçte toplanıp birleşik bir vurguya tabi kılınabilir; böyle bir indirgemeye boyun eğmeyen her şey de tesadüfi ve özsel-olmayan bir şey olarak görülür. Monolojizmin tahkimi ve bütür: alanlara ve ideolojik hayata sızması, modern dönemlerde birleşik ve münhasır akıl kültürüyle Avrupa rasyonalizmi tarafından, özellikle de Aydınlanma tarafından teşvik edilmişti; Avrupa sanatsal nesrinin temel türsel biçimlerinin şekillendiği dönemdi bu. Keza Avrupa ütopyacılığı da bütünüyle bu monolojik ilke temelinde inşa edilmişti. Kanının kadiri mutlaklığına olan inancıyla ütöpik sosyalizm de buraya aittir. Her türlü anlamsal bütünlük her yerde tek bir bilinç ve tek bir bakış açısı tarafından temsil edilir.

İdeolojik hayatın bütün alanlarında tek bir bilincin kendine yeterliliğine duyulan bu inanç, özgül bir düşünür tarafından yaratılmış bir kuram değildir; hayır, modern dönemlerin yaratıcı ideolojik etkinliğinin kapsamlı, yapısal bir karakteristiğidir ve onun tüm dışsal ve içsel biçimlerini belirlemiştir. Biz bu inancın yalnızca edebiyat sanatındaki tezahürleriyle ilgileniyoruz.

Gördüğümüz üzere edebiyatta bir fikrin ifade edilişi genellikle tamamıyla monolojistiktir. Bir fikir ya onaylanır ya yadsınır. Onaylanmış tüm fikirler yazarın gören ve temsil eden bilincinin bütünlüğü içinde birleştirilir; onaylanmayan fikirlerse artık anlamlı fikirler olmaktan çıkarak ve düşüncenin toplumsal olarak tipik veya bireysel

1. Platon'un idealizmi büsbütün monolojik değildir. Yalnızca yeni-Kantçı bir yorumda tamamen monolojik hale gelir. Platonik diyalog pedagojik tarzda bir diyalog da değildir, ama yine de güçlü bir monolojizm ögesi barındırır. Platonik diyalogları Dostoyevski'nin türsel gelenekleriyle bağlantılı olarak ileride (Dördüncü Bölümde) çok daha ayrıntılı bir şekilde ele alacağız.

olarak karakteristik tezahürleri niteliğine bürünerek kahramanlara dağıtılır. Bilen, anlayan ve gören kişi öncelikle yazarın kendisidir. Sadece yazar ideologdur. Yazarın fikirleri bireyselliğinin damgasını taşır. Dolayısıyla, yazar *dolaysız ve tam anlamıyla ehil bir ideolojik anlamlandırma gücü ile bireyselliği birbirlerini zayıflatmayacakları* bir şekilde *kendi kişiliğinde* birleştirir. Ama bu yalnızca yazarın şahsında gerçekleşir. Karakterlerde bireysellik, fikirlerinin anlamlandırma gücünü öldürür, yok eğer bu fikirler anlamlandırma güçlerini korurlarsa, o zaman da karakterin bireyselliğinden kopar ve yazarın bireyselliğiyle birleşirler. *Yapıtın fîkrî tek-vurgululuğu* buradan gelir; ikinci bir vurgunun ortaya çıkması kaçınılmaz olarak yazarın dünya görüşündeki ham bir çelişki olarak algılanacaktır.

Monolojik tipte bir yapıtta yazara ait onaylanmış ve tamamen meşru olan bir fikrin üçlü bir işlevi olabilir: Öncelikle, *dünyanın tahayyül ve temsil edilme ilkesidir*; malzemenin *seçilmesi* ve birleştirilmesinin dayandığı ilkedir; yapıtın tüm öğelerinin *ideolojik tek-tonluluğunun* arkasındaki ilkedir; ikincisi, fikir temsil edilen malzemenin yapılan az çok belirgin veya bilinçli bir çıkarım olarak sunulabilir; üçüncü ve son olarak, yazara ait bir fikir *başkahramanın ideolojik konumunda* dolaysız bir ifade kazanabilir.

Bir temsil ilkesi olarak fikir, biçimle birleşir. Tüm biçimsel vurguları, sanatsal bir üslubun biçimsel bütünlüğünü ve yapıtın birleşik tonunu oluşturan tüm ideolojik değerlendirmeleri belirler.

Bu biçim-oluşturucu ideolojinin sanatsal yapıtların temel türsel karakteristiklerini belirleyen daha derin katmanları geleneksel bir karakter taşımaktadır; şekillenmeleri ve gelişmeleri yüzyıllar alır. Burada tahlil etmekte olduğumuz sanatsal monolojizm kavramı da biçimin bu daha derin katmanlarına aittir.

Monolojik ilkenin geçerli olduğu durumlarda, ideoloji –bir çıkarım olarak, temsilin anlamsal özeti olarak– temsil edilen dünyayı kaçınılmaz bir şekilde *bu çıkarımın sessiz nesnesine* dönüştürür. Bu ideolojik çıkarım biçimlerinin kendileri de son derece değişik olabilir. Temsil edilen malzemenin konumlandırılması bu biçimlere bağlı olarak değişiklik gösterir: Bir fikrin basit bir izahı olabilir, basit bir örnek olabilir, ideolojik genellemenin malzemesi olabilir (deneysel romanda olduğu gibi) veya nihai ürünle daha karmaşık bir ilişki içine girebilir. Temsilin bütünüyle ideolojik çıkarıma yöneldiği yerlerde düşünsel, felsefi bir romanla karşılaşırız (örneğin, Voltaire'in *Candi-*

de'i); ya da –en kötü olasılıkla– acemice oluşturulmuş yanlı bir romanla karşılaşırız. Bu dolaysız, düz yönelim söz konusu olmadığına bile, her temsilde (biçimsel işlevleri ne denli belli belirsiz veya gizli olursa olsun) bir ideolojik çıkarım ögesi mevcuttur. İdeolojik çıkarımın vurguları temsilin kendisinin biçim-oluşturucu vurgularıyla çelişmemelidir. Eğer böyle bir çelişki varsa, bu bir kusur olarak hissedilir, çünkü çelişkili vurgular monolojik bir dünyanın sınırları dahilinde yalnızca tek bir ses içinde çarpışır. Bir bakış açısı bütünlüğü, hem üslubun en biçimsel öğelerini hem de en soyut felsefi çıkarımları bir potada eritmek zorundadır.

Kahramanın anlamsal konumu da biçim-oluşturucu ideoloji ve nihai ideolojik çıkarımla aynı düzlemde bulunabilir. Kahramanın bakış açısı nesnelleştirilmiş alandan ilke alanına aktarılabilir. Bu durumda, inşaya temel teşkil eden ideolojik ilkeler artık yalnızca kahramanı temsil etmezler, yazarın kahramana bakış açısını tanımlamazlar, bizatihi kahraman tarafından ifade edilirler, kahramanın dünyaya kendi kişisel bakış açısını tanımlarlar. Böyle bir kahraman biçimsel olarak sıradan kahraman tiplerinden çok farklıdır. Yazarın ideolojisi ile kahramanın ideolojisi arasında bir örtüşmenin varlığına tanıklık eden başka belgeler bulmak için ille de verili bir yapıtın sınırları dışına çıkmaya gerek yoktur. Üstelik, içerik meseleleri bakımından yapıttan başka bir yerde kurulan böyle bir örtüşme tek başına ikna edici güce de sahip değildir. Bir yazarın ideolojik temsil ilkeleri ile kahramanın ideolojik konumu arasındaki her türlü bütünlük, kahramanın düşüncelerinin içeriğinde yazarın başka bir yerde telaffuz ettiği ideolojik görüşleriyle bir uyuma olarak değil, *hem yazarsal temsil hem de kahramanın dili ve deneyimleri için ortak tek bir vurgu* olarak bizatihi yapıtta açığa çıkarılmalıdır. Bir kahramanın söylemi ve deneyimleri farklı şekillerde sunulur: nesnelere dönüştürülmezler; yalnızca konuşucunun kendisini değil, yönelmiş oldukları nesneyi de karakterize ederler. Böyle bir kahramanın söylemi, yazarın söylemiyle birlikte aynı düzlemde bulunmaktadır.

Yazarın konumu ile kahramanın konumu arasındaki herhangi bir mesafenin olmayışı, bir dizi başka biçimsel karakteristikte de tezahür eder. Örneğin, kahraman yazarın kendisi gibi kapalı ve içsel olarak nihaleştirilmiş değildir ve bu nedenle, zaten birçok olası olay örgüsünden yalnızca biri olarak tasarlanmış olan ve dolayısıyla, son tahlilde verili bir kahraman için sadece rastlantısal olan hazır mamul bir

şemaya tam oturmaz. Bu açık-uçlu kahraman Romantizm için, Byron ve Chateaubriand için karakteristiktir; Lermontov'un Peçorin'i^a bazı bakımlardan böyle bir kahramandır.

Son olarak, yazarın fikirleri tüm yapıta gelişigüzel serpiştirilebilir. Yazarın sözlerinde münferit deyişler, düsturlar, dört başı mamur savlar halinde ortaya çıkabilirler veya şu ya da bu karakterin ağzından, genellikle bir hayli geniş ve yoğun kütleler halinde aktarılabilirler, ama karakterin tekil kişiliğiyle kaynaşmazlar (örneğin Turgenyev'in Potugin'i^b).

Bu hem düzenli hem düzensiz ideoloji kütlesi, biçimlendirme ilkelerinden yazarın keyfi ve ayıklanabilir düsturlarına kadar tek bir vurguya tabi kılınmalı ve tek ve birleşik bir bakış açısını ifade etmelidir. Diğer her şey bu bakış açısının nesnesidir yalnızca, "ikincil-vurgulu malzeme"dir. Yalnızca yazarın bakış açısının yavanlığına sapsanmış olan fikir, yapıtın tek-vurgulu bütünlüğünü bozmadan önemini koruyabilir. Yazarın fikirleri ne olursa olsun, ne tür bir işlev yerine getirirlerse getirsinler *temsil edilmezler*: ya bir temsili temsil eder veya onu içsel olarak yönetirler ya temsil edilen başka bir şeyi aydınlatırlar ya da ayrılabilir anlamsal bir süs olarak temsile eşlik ederler. *Dolaysızca ve hiçbir mesafe olmadan ifade edilirler*. Onların şekillendirdiği monolojik dünyanın sınırları içinde bir başkasının fikirleri temsil edilemez. Ya özümсенir ya da polemik bir yadsımayla reddedilir ve fikir olmaktan çıkar.

*

Dostoyevski, bir başkasının fikirlerini temsil edebilmeye, bir fikrin fikir olarak tüm anlamlandırma kapasitesini koruyup bir yandan da fikri ne onaylayan ne de onu kendi ifade edilmiş ideolojisiyle birleştiren bir mesafeyi de koruyabilmeye muktedir. Fikir Dostoyevski'nin yapıtında *sanatsal temsilin konusu* haline, Dostoyevski'nin kendisi de büyük bir *fikir sanatçısı* haline gelmiştir.

"Fikir sanatçısı" imgesinin Dostoyevski'nin aklına 1846-1847'de, yani yazarlık kariyerinin daha en başında çoktan gelmiş olması hiç de şaşırtıcı değildir. "Ev Sahibesi"nin kahramanı Ordinov'un imgesini

a. Mihail Lermontov'un romanı *Zamanımızın Kahramanı*'nin (1840) kahramanı.

b. İvan Turgenyev'in romanı *Duman*'da (1867) bir karakter.

kastediyoruz. Ordinov yalnız, genç bir âlimdir. Kendine ait bir yaratıcı sistemi, bilimsel fikre kendine özgü, alışılmadık bir yaklaşımı vardır:

Kendisine bir sistem yaratıyordu, yıllardır kendisinde gelişmekte olan bir sistem; sisli, muğlak ama çok okşayıcı, çok yatıştırıcı *bir fikir imgesi, yeni, açık seçik bir biçimin* içinde cisimleşmiş bir fikir imgesi ruhunda yavaş yavaş şekilleniyordu. Bu biçim ruhunu kemirerek kendisine bir ifade bulmaya çalışıyordu; bu fikrin özgünlüğünün, *doğruluğunun*, bağımsızlığının farkındaydı yine de, biraz çekinerek de olsa: yaratıcı deha çoktan görünmeye başlamıştı, güç topluyor, şekilleniyordu şimdilik. [SS I, 425; "Ev Sahibesi", I. Kısım, 1]

Daha ileride, öykünün sonunda:

Eksiksiz, özgün, bağımsız bir fikir gerçekten vardı onda muhtemelen. Belki *bir bilim sanatçısı* olmaya yazgılıydı. [SS I, 498; "Ev Sahibesi", II. Kısım, 3]

Dostoyevski de tam böyle bir fikir sanatçısı olmaya yazgılıydı, ama bilimde değil edebiyatta.

Dostoyevski'de bir fikrin sanatsal ifade edilmesini mümkün kılan koşullar nelerdir peki?

Her şeyden önce fikir imgesinin kişinin, o fikrin taşıyıcısının imgesinden ayrılamayacağını unutmamız gerekir. Engelhardt'ın iddia ettiği gibi "Dostoyevski'nin yapıtlarının kahramanı" tek başına fikir değildir, daha çok *o fikirden doğan kişidir*. Dostoyevski'de kahramanın bir fikir insanı olduğunu bir kez daha vurgulayalım; bu bir karakter, bir mizaç değildir, toplumsal veya psikolojik bir tip de değildir; bu tür dışsallaşmış ve nihaileştirilmiş kişi imgeleri *tamamen geçerli* bir fikir imgesiyle birleştirilemez elbette. Örneğin, Raskolnikov'un anladığımız ve *hissettiğimiz* fikrini (Dostoyevski'ye göre bir fikir anlaşılır olabilmenin yanı sıra *hissedilebilir de, hissedilmelidir* de) onun [Raskolnikov'un] nihaileştirilmiş karakteriyle veya 1860'ların déclassé entelektüel sıfatıyla taşıdığı toplumsal tipikle bileştirmeye çalışmak bile saçma olacaktır: böyle bir durumda, Raskolnikov'un fikri tamamen geçerli bir fikir olarak dolaysız anlamlandırma gücünü anında yitirecek ve tamamen geçerli öbür fikirlerle –Sonya'nın, Porfiriy'nin, Svidrigaylov'un ve öbürlerinin fikirleri– kesintisiz bir diyalojik etkileşim içinde *yaşamış* olduğu çatışmadan çıkacaktır. Tamamen geçerli bir fikrin taşıyıcısı, önceki bölümlerde sözünü ettiğimiz, nihaileştirilmemiş özgür doğası ve belirlenmemişliğiyle

"insandaki insan" olmalıdır. Bizatihi Sonya, Porfiriy ve öbürlerinin diyalojik olarak hitap ettiği tam da Raskolnikov'un kişiliğinin bu nihaileştirilmemiş özüdür. Raskolnikov hakkındaki romanın yapısının da tümüyle açığa vurduğu üzere yazarın kendisi de Raskolnikov'un kişiliğinin bu nihaileştirilmemiş özüne diyalojik olarak hitap eder.

Öyleyse, fikir insanı da yalnızca o nihaileştirilmemiş ve tüketilemez "insandaki insan" olabilir; imgesi tamamen geçerli bir fikir imgesiyle birleşmiş bir fikir insanıdır bu. Dostoyevski'de bir fikrin temsil edilmesinin birinci koşulu budur.

Ama bu koşul adeta geri-dönüştürücü bir güce sahiptir. Dostoyevski'de insanın ancak fikrin saf ve nihaileştirilmemiş alanına girerek, yani diğerkâm bir fikir insanı haline geldikten sonra "şeylik"ini aşip "insandaki insan"a dönüştüğünü söyleyebiliriz. Dostoyevski'nin başlıca kahramanlarının –yani, büyük diyaloga katılan kahramanlar– hepsi böyledir.

Bu açıdan, Zosima'nın İvan Karamazov'un kişiliği hakkında yaptığı tanım, bu karakterlerin hepsine uyarlanabilir. Elbette Zosima bu tanımı kendi kilise diliyle, yani kendisinin yaşamakta olduğu Hıristiyan fikri alanının içinde kalarak önermiştir. Zosima Dede ile İvan Karamazov arasında geçen ve Dostoyevski için çok karakteristik olan *nüfuz edici* bir diyalogdan uygun bir pasajı aktaracağız.

Zosima dede İvan Fyodoroviç'e birden "Ölümsüzlüğe olan inancın kaybolmasının sonuçları konusunda böyle mi düşünüyorsunuz gerçekten?" diye sordu.

"Evet. Görüşüm böyle. Ölümsüzlük yoksa, erdem de yok demektir."

"Buna inanıyorsanız ya mutlusunuzdur ya da çok bedbaht."

İvan Fyodoroviç gülümsedi. "Neden bedbaht olayım?"

"Çünkü siz ruhunuzun ölümsüzlüğüne inanmadığınız gibi Kilisenin yarısı hakkındaki makalenizde yazdıklarınıza da inanmıyorsunuz muhtemelen."

İvan Fyodoroviç birden beklenmedik bir itirafta bulundu: "Belki de haklısınız!.. Ama büsbütün şaka da değildi yazdıklarım", her yanını ter basmıştı.

"Şaka değildi. Doğru. Sorun yüreğinizi kemiriyor ve henüz bir cevap bulmuş değil. Ama acı çeken kimse bazen kendisini kapıldığı umutsuzlukla teselli etmekten zevk alır, adeta umutsuzluk onu buna sürüklemiş gibi. Siz de umutsuzluğa gömülmüşken gazete yazılarıyla ve toplumdaki tartışmalarla kendinizi avutuyorsunuz, oysa kendi savlarınıza inanmıyorsunuz ve yüreğinizdeki acıyla onlarla içten içe alay ediyorsunuz... Soruna cevap bulmuş değilsiniz henüz, büyük ıstırapınız da bundan kaynaklanıyor çünkü sorun cevap bekliyor ısrarla."

"İyi ama bunu ben yapabilir miyim? Olumlu bir cevap bulabilir miyim?" diyerek sorularını sürdürdü tuhaf tuhaf, İvan Fyodoroviç. Yüzündeki anlamsız gülümsemeyle Zosima dedeye bakıyordu hâlâ.

"Olumlu cevaplanamazsa, olumsuz da cevaplanamaz demektir. Yüreğiniz farklı, size özgü, bunu siz de biliyorsunuz, tüm ıstırabınız da bundan kaynaklanıyor. Ama şükür Yaratana ki size böyle bir acıyı taşıyabilecek bir yüce gönüllülük ihsan etmiş; yüce şeyler düşünenlerin, arayanların yeri cennettir. Siz cevabı yeryüzünde bulacaksınız, Tanrının size bir lütfu bu; Tanrı yolunuza açık etsin." [SS IX, s. 91-92; *Karamazov Kardeşler*, İkinci Kitap, 6. bl.]

Alyoşa Rakitin'le konuşurken daha dünyevi bir dille İvan'ı benzer şekilde tanımlar:

"Ah Mişa, fırtınalı bir ruhu var onun. Akli da bu ruhun kölesidir. Onda henüz çözüme kavuşturamadığı yüce bir düşünce var. *Milyonlara ihtiyacı olmayan insanlardandır o, tek derdi bir düşünceyi düzgün ortaya koymaktır.*" [SS IX, s. 105; *Karamazov Kardeşler*, İkinci Kitap, 7. bl.]

"Daha yüce şeyler düşünme ve arama" olanağı Dostoyevski'nin karakterlerinin hepsine tanınmıştır; hepsinin de "çözüme kavuşturamadığı yüce bir düşünce"si vardır; hepsi de her şeyden önce "bir düşünceyi düzgün biçimde ortaya koymak ister". Tüm gerçek hayatları ve kendi kişisel nihaileştirilemezlikleri de bir düşüncenin (bir fikrin) çözümlenmesinde yatar. Eğer içinde yaşadıkları fikri zihnimizden kovabilseydik, bu kahramanların imgeleri de tamamen yok olurdu. Başka bir deyişle, kahraman imgesi bir fikrin imgesiyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır ve ondan koparılamaz. Kahramanı fikirde ve fikir aracılığıyla *görürüz* ve fikri kahramanda ve kahraman aracılığıyla *görürüz*.

Fikir kişiliklerinin en derinlerindeki özünü ele geçirdiği sürece, Dostoyevski'nin başlıca karakterlerinin hepsi de fikir insanları olarak bencilikten son derece uzaktırlar. Bu bencil-olmayış, nesnelleşmiş karakterlerinin bir özelliği olmadığı gibi edimlerinin dışsal bir tanımı da değildir – bencil-olmama gerçek hayatlarının fikir alanındaki ifadesidir ("milyonlara ihtiyacı yok, böylelerinin tek derdi bir düşünceyi doğru anlamaktır."): Fikir-lilik ve bencil-olmama adeta eşanlamlıdır. Bu anlamda, yaşlı rehinciye öldürüp soyan Raskolnikov bile kesinlikle bencil değildir, tıpkı orospu Sonya gibi, tıpkı babasının öldürülmesinde suç ortaklığı yapan İvan gibi; Delikanlı'nın bir Rothschild olma *fikri* de aynı şekilde bencilikten uzaktır. Bir kez daha yineleyelim: Önemli olan, bir kişinin karakterinin veya eylemlerinin sıradan

özellikleri değildir, daha çok bir kişinin kendisini kişiliğinin en derinlerinde bir fikre adanmasının belirtisidir.

Dostoyevski'de bir fikir imgesi yaratmanın ikinci koşulu, Dostoyevski'nin insan düşüncesinin diyalojik doğasını, fikrin diyalojik doğasını derinlemesine kavrayışdır. Dostoyevski bir fikrin sahici yaşam alanını nasıl açığa vuracağını, nasıl kavrayacağını ve göstereceğini çok iyi biliyordu. Bir fikir insanın yalıtılmış bireysel bilincinde *yaşamaz* – orada kalırsa çürür ve yok olur. Bir fikir yaşamaya, yani şekillenmeye, gelişmeye, sözel ifadesini bulup yenilemeye, yeni fikirler doğurmaya ancak başka fikirlerle, *başkalarının* fikirleriyle sahici diyalojik ilişkilere girdiğinde başlar. İnsan düşüncesi ancak yabancı ve başka bir düşünceyle, bir başkasının sesinde cisimleşen, yani bir başkasının söylemde ifade edilen bilincinde cisimleşen bir düşünceyle canlı temas halindeyken sahici bir düşünceye dönüşür, yani bir fikir olur. Fikir, ses ile bilinç arasındaki bu temas noktasında doğar ve yaşar.

Fikir – sanatçı Dostoyevski'nin *kavradığı* şekliyle – bir kişinin zihninde "daimi ikamet haklarına" sahip öznel bir bireysel-psikolojik oluşum değildir; hayır, fikir bireyler-arası ve özneler-arasıdır – varoluş alanı bireysel bilinç değil, bilinçler *arasındaki* diyalojik birliktedir. Fikir iki veya daha fazla sayıda bilincin diyalojik buluşma noktasında gerçekleşen *canlı bir olaydır*. Bu anlamda, fikir diyalojik olarak birleştiği söze benzer. Fikir de tıpkı söz gibi başka konumlardaki öbür sesler tarafından işitilmeyi, anlaşılmayı ve "yanıtlanmayı" bekler. Fikir de tıpkı söz gibi doğası gereği diyalojiktir; monolog, fikrin ifadesinin uzlaşım sal kompozisyonel biçimidir yalnızca; yukarıda tanımladığımız modern dönemlerin ideolojik monolojizminden türemiş bir biçimdir.

Dostoyevski fikri tam da kendisini bilinçler-sesler arasında sahneleyen böyle bir canlı olay olarak kavramış ve sanatsal olarak temsil etmiştir. Dostoyevski'yi büyük bir fikir sanatçısı yapan tam da bilinç fikrinin, bilincin aydınlattığı (dolayısıyla asgari ölçüde de olsa fikirlerle ilgili olan) her türlü insan hayatının diyalojik doğasının bu sanatsal keşfidir.

Dostoyevski asla hazır fikirleri monolojik biçimde yorumlamadığı gibi, tek bir bireysel bilinç içindeki *psikolojik* evrimlerini de göstermez. Her iki durumda da fikirler canlı imgeler olmaktan çıkardı.

Örneğin Raskolnikov'un önceki bölümde bir kısmını alıntılıdığı-

mız ilk iç monoloğunu hatırlayalım. Bu, bir fikrin kendi içine kapalı tek bir bilinç içindeki psikolojik evrimi değildi. Aksine, tek başına Raskolnikov'un bilinci öbür seslerin savaş alanı haline gelir; Raskolnikov'un bilincinde yansıyan son olaylar (annesinin mektubu, Marmeladov'la karşılaşma), olmayan muhataplarla (kız kardeşi, annesi, Sonya ve öbürleri) girilen son derece yoğun bir diyalog biçimine bürünürler ve Raskolnikov bu diyalog içinde "düşüncelerini düzeltmeye" çalışır.

Romandaki olayların başlamasından önce Raskolnikov fikrinin kuramsal temellerini açıklayan bir gazete makalesi yayımlamıştır. Dostoyevski bu makaleyi hiçbir yerde bize monolojik biçimiyle sunmaz. Önce içeriğiyle ve daha sonra da ana fikriyle Raskolnikov'un Porfiriy ile girdiği şiddetli ve Raskolnikov'un kendisi açısından korkunç olan diyalogda (bu diyaloga Razumihin ve Zametov da katılır) tanışırız. Porfiriy makaleye bir açıklama getiren ilk kişidir ve bunu kasten abartılı ve kışkırtıcı bir biçimde yapar. Bu içsel olarak diyalojikleşmiş açıklama Raskolnikov'a yöneltilen sorularla ve onun verdiği yanıtlarla sürekli kesilir. Daha sonra Raskolnikov makaleye kendisi bir açıklama getirir ama konuşması Porfiriy'nin kışkırtıcı soruları ve yorumlarıyla sürekli olarak kesilir. Raskolnikov'un kendi açıklaması da, hem Porfiriy'nin hem de kendisinin bakış açısından sürdürülen bir iç polemikle baştan sona kesilir. Razumihin de araya girerek ikisinin yanıtlarını keser. Sonuçta, fikrin kuramsal yönü, diyaloga katılanların hayata dair nihai görüşleriyle bölünmez bir bağlantı içindeyken, Raskolnikov'un fikri karşımıza muhtelif bireysel bilinçler arasındaki yoğun mücadelenin cereyan ettiği bireyler-arası mntıkada ortaya çıkar.

Bu diyalogun akışı içinde Raskolnikov'un fikri muhtelif yönlerini, nüanslarını, imkânlarını açığa vurur, öbür hayat-konumlarıyla muhtelif ilişkilere girer. Monolojik, soyut kuramsal nihaileştirilmiş niteliğini yitirirken (*tek bir bilince yeterli bir niteliktir bu*), çağının büyük diyalogunda doğup yaşayan, eyleyen ve öbür çağların benzer fikirlerini yeniden öne çıkaran bir fikir-gücünün çelişkili karmaşıklığına ve canlı çok-yönlülüğüne bürünür. Karşımızda bir *fikir imgesi* yükseliyordur.

Sonya ile girdiği diyalogda Raskolnikov'un aynı fikri yine karşımıza çıkar, hem de daha güçlü bir şekilde; burada çoktan farklı bir tonlama kazanmıştır; çok güçlü ve bütünlüklü başka bir hayat-konu-

muyla, Sonya'nınkiyle diyalojik temasa girer ve böylece onda içkin olan yeni yönleri ve olanakları açığa vurur. Daha sonra bu fikri, Svidrigaylov'un Dünya ile konuşurken onun hakkında yaptığı diyalojikleşmiş yorumda işitiriz. Ama burada fikir, Raskolnikov'un parodik ikizlerinden biri olan Svidrigaylov'un sesinde tamamen farklı bir tını kazanır ve bizi barındırdığı yönlerden bir başkasına yöneltir. Son olarak, Raskolnikov'un fikri tüm roman boyunca hayatın muhtelif tezahürleriyle temasa geçer; onlar tarafından sınanır, doğrulanır, onaylanır veya yadsınır. Önceki bölümde bundan zaten söz etmiştik.

Şimdi İvan Karamazov'un ruhu ölümsüz değilse "her şey mubahdır" fikrini tekrar ele alalım. Bu fikir *Karamazov Kardeşler*'de baştan sona ne yoğun bir diyalojik hayat sürer, beraberinde ne de heterojen sesler taşır, nasıl da beklenmedik diyalojik ilişkilere girer!

Bu fikirlerin her ikisinde de (Raskolnikov'un ve İvan Karamazov'un fikirleri) öbür fikirlerin yansımalarını görürüz; tıpkı bir tabloda olduğu gibi, farklı bir ton, kendisini kuşatan tonların yansımaları sayesinde soyut saflığını yitirir ve ancak ondan sonra sahici bir "resim" hayatı sürmeye başlar. Eğer bu fikirler diyalojik hayat alanlarından çıkarılıp monolojik olarak tamamlanmış kuramsal bir biçime bü-ründürülselerdi, sonuçta ortaya nasıl da yavan ve kolayca çürütülebi-lecek ideolojik kurgular çıkardı!

Dostoyevski bir sanatçı olarak fikirlerini felsefeciler veya akademisyenlerle aynı şekilde yaratmamıştır – onun *öylece gerçekliğin içinde* bulunduğu, işittiği, bazen kehanette bulunurcasına önceden sezdiği fikir imgeleri, yani zaten yaşayan veya fikir güçleri olarak hayata dahil olan fikirler yaratmıştır. Dostoyevski yaşadığı dönemin diyalogunu duyabilme, daha doğrusu yaşadığı dönemi büyük bir diyalog olarak duyabilme, onda yalnızca bireysel sesleri değil ama sesler arasındaki tamamen ve çoğunlukla *diyalojik olan ilişkileri*, seslerin diyalojik *etkileşimlerini* teşhis edebilme konusunda olağandışı bir yeteneğe sahipti. Hem dönemin gürültücü, kabul edilmiş ve egemen seslerini, yani hüküm süren başat fikirleri (resmi ve gayri resmi) hem de daha zayıf fikirleri, henüz tam olarak doğmamış, şekillenmemiş fikirleri, kendisi dışında hiç kimsenin henüz duyamadığı örtük fikirleri, gelecekteki dünya görüşlerinin embriyonlarını da olgunlaşmaya daha yeni başlamış fikirleri de duyabiliyordu. "Gerçekliğin tamamı," diye yazmıştı Dostoyevski, "zaten mevcut olanla tüketilemez çünkü ger-

çekliğin çok büyük bir bölümü hâlâ örtük, henüz telaffuz edilmemiş, müstakbel bir Söz içinde içermektedir."²

Dostoyevski döneminin diyalogunda geçmişin ses-fikirlerinin titreşimlerini de duymuştur – hem en yakın geçmişin (30'lar ve 40'lar) hem de en uzak geçmişin. Ayrıca, demin de söylediğimiz gibi, geleceğin ses-fikirlerini de kehanette bulunurcasına, deyim yerindeyse şimdinin diyalogunda onlara tahsis edilmiş olan yerden duymaya, kavramaya çalışmıştır, tıpkı çoktan başlamış bir diyalogda henüz telaffuz edilmemiş müstakbel bir yanıtı kestirmenin mümkün olması gibi. Böylece, şimdinin düzleminde geçmiş, şimdi ve gelecek bir araya gelmiş ve birbirleriyle çatışmıştır.

Yineleyelim: Dostoyevski fikir-imgelerini boşluktan yaratmış değildir; bir ressamın tasvir ettiği insanları yaratışından daha farklı bir şekilde "yaratmış" değildir fikir-imgelerini – onları mevcut gerçeklikte işitebiliyor veya sezebiliyordu. Dolayısıyla, Dostoyevski'nin romanlarında kahraman imgeleri kadar fikir-imgeleri için de özgül *prototiplerin* konumlandırılması ve saptanması mümkündür. Örneğin, Raskolnikov'un fikirlerinin prototipleri, Max Stirner'in *Der Einzige und sein Eigentum* başlıklı incelemesinde açıkladığı fikirler ve III. Napoleon'un *Histoire de Jules César*'da (1865) geliştirdiği fikirlerdi³; Pyotr Verhovenski'nin fikirlerinin prototiplerinden biri *Bir Devrimcinin İlmihali*⁴ idi; Versilov'un fikirlerinin (*Delikanlı*) prototipi Çaadayev ve Herzen'in fikirleriydi.⁵ Dostoyevski'nin fikir-imgeleri-

2. *Zapisnye tetradi F. M. Dostoevskogo* (F. M. Dostoyevski'nin Defterleri), Moskova-Leningrad, "Academia", 1935, s. 179. L. P. Grossman Dostoyevski'nin kendi sözcüklerini kullanarak bu noktayı çok iyi ifade eder: "Sanatçı 'yeni bir sözcüğe samsamış yeni öğelerin yükselip öne çıkmakta' olduğunu 'iştirir, buna dair önsözleri vardır ve hatta bunu görür', diye yazar Dostoyevski çok daha sonraları; bu öğeler yakalanmalı ve ifade edilmelidir." (L. P. Grossman, "Dostoevskii-hudojnik" [Sanatçı Dostoyevski], *Tvorçestvo F. M. Dostoevskogo* içinde (Moskova: Akademiia nauk SSSR, 1959), s. 366. [Dostoyevski'nin notunun bağlamı ilginçtir. Shakespeare hakkındaki bu paragraf şöyle devam eder: "Zaman zaman bir kehanette bulunarak bu bütünlüklü sözü telaffuz eden kâhinler ortaya çıkmıştır. Shakespeare Tanrı'nın bize insanın ve insan ruhunun gizlerini açıklaması için gönderdiği böyle bir kâhindi."]

3. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* üzerinde çalıştığı sırada yayımlanan bu kitap Rusya'da büyük yankı uyandırmıştı. Bkz. F. I. Evnin, "Roman *Prestuplenie i nakazanie*", *Tvorçestvo F. M. Dostoevskogo* içinde, a.g.y., s. 153-7.

4. Bu konuda bkz. F. I. Evnin, "Roman *Besy*", a.g.y., s. 228-9.

5. Bu konuda bkz. A. S. Dolinin, *V tvorçeskoii laboratorii Dostoevskogo* [Dostoyevski'nin Yaratıcı Laboratuvarında] (Moskova, Sovetskii pisatel', 1947).

nin bütün prototipleri bulunup ortaya çıkartılmış değildir elbette. Dostoyevski'nin "kaynakları"ndan söz etmiyoruz (bu sözcük buraya uygun düşmüyor), tam da onun fikir-imgelerinin *prototiplerinden* söz ediyoruz, bu unutulmamalı.

Dostoyevski bu prototipleri kesinlikle ne kopya etmiş ne de tefsir etmiştir; daha çok, kendi insan prototiplerine yaklaşan bir sanatçı gibi, onları özgürce ve yaratıcı bir şekilde işleyerek canlı sanatsal fikir imgelerine dönüştürmüştür. Her şeyden önce, fikir-prototiplerinin kendi içine kapalı monolojik biçimini yıkmış ve onları yeni ve önemli olaylarla dolu sanatsal bir hayat sürmeye başlayacakları romanlarının büyük diyaloguna katmıştır.

Dostoyevski, bir sanatçı olarak, verili bir fikrin imgesinde, prototipte de bulunan (örneğin III. Napoleon'un *Histoire de Jules César'*ında) gerçek tarihsel özellikleri açığa çıkarmakla kalmamış, ayrıca *potansiyellerini* de açığa çıkarmıştı; sanatsal imge bakımından en önemli olan şey de işte bu potansiyeldir. Dostoyevski bir sanatçı olarak genellikle verili bir fikrin değişmiş belli koşullar altında nasıl gelişip işleyeceğini, müteakip gelişimi ve dönüşümü içerisinde hangi beklenmedik yönlere yöneleceğini önceden tahmin etmiştir. Dostoyevski bu amaçla fikri diyalojik olarak kesişen bilinçlerin sınırına yerleştirmiştir. Gerçek hayatta birbirlerine kesinlikle yabancı ve sağır olan fikirleri ve dünya görüşlerini bir araya getirmiş ve birbirleriyle çatışmaya zorlamıştı. Birbirlerinden belli bir mesafeye ayrılmış olan bu fikirleri adeta üç noktayla diyalojik kesişme noktalarına uzatmıştır. Bunu yaparken de kendi döneminde hâlâ birbirinden kopuk olan fikirler arasındaki müstakbel diyalojik karşılaşmaları önceden tahmin etmiştir. Dünya çapındaki diyalogda yeni fikir bağlantılarını, yeni ses-fikirlerin doğuşunu ve tüm ses-fikir düzenlemelerindeki değişiklikleri önceden sezmiştir. Böylece, Dostoyevski'nin romanlarında zaten yaşamakta olan ve henüz doğmuş ses-fikirlerle, açık uçlu ve yeni olanaklarla dolu ses-fikirlerle yeniden tınlayan Rusya ve dünya çapındaki diyalog, Dostoyevski'nin okurlarının zihniyetlerini ve seslerini kendi yüce ve trajik oyununa günümüze dek katmaya devam eder.

Dostoyevski'nin romanlarında kullanılan fikir-prototipleri böylelikle tam ve özsel anlamsal geçerliliklerinden hiçbir şey yitirmeksizin varoluş biçimlerini değiştirirler: monolojik olarak nihaileştirilmemiş ve baştan sona diyalojikleşmiş fikir imgeleri haline gelirler; yani,

kendileri için yeni bir varoluş, *sanatsal* bir varoluş alanı olan şeye dahil olurlar.

Dostoyevski romanlar ve öyküler yazan bir sanatçı değildi yalnızca; yanı sıra *Vremeni, Epoh, Grajdanin* ve *Dnovnik Pisatelya* gibi gazete ve dergilerde makaleler yayımlayan bir gazeteci ve düşünürdü de. Bu makalelerde kesin felsefi, dini-felsefi ve sosyo-politik *fikirler* dile getiriyordu; bu fikirleri buralarda (yani, makalelerinde) *dizgesel olarak monolojik* bir biçimde veya monolojik bir retorikle (aslında *gazetecilik tarzında*) *kendi onaylanmış fikirleri* olarak dile getiriyordu. Aynı fikirleri bazen muhtelif muhataplarına yazdığı mektuplarında da dile getirmiştir. Makalelerinde ve mektuplarında karşılaştığımız şeyse fikir imgeleri değildir elbette, doğrudan doğruya monolojik olarak onaylanmış fikirlerdir.

Ama bu "Dostoyevskici fikirler"le romanlarında da karşılaşırız. Peki bunları orada, yani Dostoyevski'nin yaratıcı yapıtının sanatsal bağlamında nasıl değerlendirmemiz gerekir?

III. Napoleon'un *Suç ve Ceza*'daki fikirlerini (düşünür Dostoyevski'nin büsbütün karşıt olduğu fikirlerdir bunlar) veya Çaadayev ve Herzen'in *Delikanlı*'daki fikirlerini (düşünür Dostoyevski'nin kısmen paylaştığı fikirleri) nasıl değerlendiriyorsak öyle kuşkusuz: Yani, düşünür Dostoyevski'nin fikirlerini romanlarındaki belli fikirlerin (Sonya, Mışkin, Alyoşa Karamazov, Zosima'nın fikir-imgelerininin) *fikir-prototipleri* olarak kabul etmemiz gerekir.

Aslında düşünür Dostoyevski'nin fikirleri çoksesli romanına girer girmez varoluş biçimlerini kesinlikle değiştirir ve sanatsal fikir imgelerine dönüşürler: Bölünmez bir bütünlükle insan imgeleriyle (Sonya, Mışkin, Zosima) bileşirler; monolojik yalıtılmadan ve nihailleştirmeden kurtulmuşlardır; baştan sona diyalojikleşmiş ve öbür fikir-imgeleriyle (Raskolnikov, İvan Karamazov ve öbürlerinin fikirleriyle) *tamamen eşit koşullarda* romanın büyük diyaloguna dahil olmuşlardır. Bu fikirlere monolojik bir romandaki yazar fikirlerinin nihailleştirici işlevlerinin atfedilmesine kesinlikle izin verilemez. Burada böyle bir işlev taşımazlar çünkü hepsi de büyük diyalogun eşit hak sahibi katılımcıdır. Bazen romanlarında gazeteci Dostoyevski'nin belli fikirlere ve imgelere tarafı yaklaştığı hissedilirse de, bu yalnızca yüzeysel yönde belirgindir (örneğin, *Suç ve Ceza*'nın uzlaşımalsal bir monolojilik barındıran sonuç bölümünde) ve çoksesli romanın güçlü sanatsal mantığını yıkmaya muktedir değildir. Sanatçı Dosto-

veyski, gazeteci Dostoyevski karşısında daima galip gelir.

Dolayısıyla, Dostoyevski'nin, yapıtının sanatsal bağlamı dışında (makalelerde, mektuplarda, söyleşilerde) monolojik biçimde dile getirdiği kendi fikirleri romanlarındaki muhtelif fikir-imgelerinin prototipleridir yalnızca. Bu nedenle, Dostoyevski'nin çoksesli sanatsal düşüncesinin analizinin bu monolojik fikir-prototiplerinin bir eleştirisiyle ikame edilmesi kesinlikle mümkün değildir. Fikirlerin yalnızca *monolojik tözlerinin* değil, Dostoyevski'nin çoksesli dünyasındaki *işlevlerinin* de araştırılması önemlidir.

Bir fikrin Dostoyevski'de temsil edilme şeklinin doğru anlaşılabilmesi için biçimlendirici ideolojinin bir başka özelliğinin daha göz önünde bulundurulması gerekir. Kastettiğimiz, Dostoyevski'ye dünyayı görme ve temsil etme ilkesi olarak hizmet eden ideoloji öncelikle; tam anlamıyla biçimlendirici bir ideoloji; zira yapıttaki soyut fikirler ve düşüncelerin işlevleri de bu biçimlendirici ideolojiye dayanır.

Dostoyevski'nin biçimlendirici ideolojisi, her tür ideolojinin temelini oluşturan şu iki öğeden yoksundur: herhangi bir bağlamdan kopuk *tekil düşünce* ve bir düşünceler *sistemini* doğuran bütünleşmiş bir nesnelere dünyası. Alışıldık ideolojik yaklaşımda, göndergeyle ilişkilerine bağlı olarak ve ait oldukları taşıyıcıdan bağımsız olarak kendi başlarına doğru veya yanlış olan tekil düşünceler, savlar ve önermeler vardır. "Hiç kimseye ait olmayan", gönderge dünyasına sadık bu düşünceler bir gönderge düzeninin dizgesel bütünlüğü içinde birleşirler. Bu dizgesel bütünlükte düşünce düşünceyle temas kurar ve bir düşünce bir diğer düşünceyle gönderge temelinde bağlantı kurar. Düşünce nihai bir bütünün çekimine girdiği gibi sistemin çekimine de girer; sistem öğelerden olduğu gibi tekil düşüncelerden de oluşturulur.

Dostoyevski'nin ideolojisi bu anlamda ne tekil düşünceyi ne de dizgesel bütünlüğü tanıır. Dostoyevski için nihai bölünmez birim göndergesel olarak bağlanmış tekil düşünce değildir; önerme de değildir, sav da değildir; daha çok, bütünlüklü bakış açısıdır, bir kişiliğin bütünlüklü konumudur. Dostoyevski'ye göre, göndergesel anlam bir kişiliğin konumuyla bölünmez şekilde kaynaşmıştır. Her düşüncede kişilik adeta bütünselliğinde verilmiştir. Dolayısıyla, düşüncelerin birbirine bağlanması, bütünlüklü konumların birbirine bağlanmasıdır, kişiliklerin birbirine bağlanmasıdır.

Dostoyevski –paradoksal bir ifadeyle– düşüncelerle değil bakış

açılarıyla, bilinçlerle, seslerle düşünmüştür. Her düşünceyi bütün insanın onda ifade edileceği ve ses vermeye başlayacağı bir şekilde algılamaya çalışmıştır; yoğunlaşmış bir biçimde Dostoyevski'nin dünya görüşü a'dan z'ye tümüyle budur. Dostoyevski ancak kendisinde tam bir tinsel yönelim barındıran bir fikri sanatsal dünya görüşünün ögesi olarak kabul edebilir; Dostoyevski'ye göre bu bölünmez bir birimdir; bu tür birimlerden bir nesnelere dünyası aracılığıyla birleşen bir sistem değil, düzenlenmiş insan yönelimleri ve seslerinden müteşekkil somut bir olay ortaya çıkar. Dostoyevski'de iki düşünce zaten iki insan demektir, çünkü hiç kimseye ait olmayan bir düşünce olmadığı gibi her düşünce de bütün insanı temsil eder.

Dostoyevski'nin her düşünceyi bütünlüklü bir kişisel konum olarak algılama, seslerle düşünme yönündeki bu çabası, gazetecilik tarzındaki makalelerinin kompozisyonel yapısında da açıkça görülmektedir. Düşünceyi geliştirme tarzı her yerde aynıdır: Düşünceyi diyalogik olarak geliştirir; yavan bir mantıksal diyalog içinde değil, bölünmemiş ve son derece bireyselleşmiş sesleri yan yana koyarak yapar bunu. Polemik makalelerinde bile aslında ikna etmez, daha çok sesleri düzenler, anlamsal yönelimleri çoğunlukla da hayali bir diyalog biçiminde birleştirerek boyunduruk altına alır.

Dostoyevski'nin gazetecilik tarzındaki makalelerinin yapısına tipik bir örnek verelim.

Dostoyevski "Çevre" başlıklı makalesine düşüncelerini her zaman olduğu gibi muhtelif insanların sesleri ve kısmi-sesleriyle kesip aydınlatarak, jüri üyelerinin psikolojik koşullarına ve tutumlarına dair sorular ve önvarsayımlar biçimine bürünen bir dizi gözlemde bulunarak başlar; örneğin:

Dünyanın her yerinde tüm jüri üyelerinin ve özelde de bizim jüri üyelerimizin ortak duygusu (elbette başka duygular da var), otorite duygusu veya daha iyi bir ifadeyle mutlak güç olsa gerek. Sefil bir duygu bu, yani öbür tüm duygulara hükmettiğinde, onların önüne geçtiğinde...

Bazen neredeyse sadece örneğin köylülerden, dünün serflerinden oluşmuş duruşmalar hayal ediyorum. Bölge savcısı ve dava vekilleri onlara hitap eder, onların gözünün içine bakarken o iyi yürekli köylülerimiz oturup sessizce düşünüyor: "Vay be, şu işe bak: Adamı canım isterse beraat ettiririm, isterse Sibirya'ya sürerim!"...

"Bir başkasının hayatını mahvetmek çok acı bir şey: Onlar da insan. Rus halkı merhametlidir." – Başkaları da böyle düşünür, hatta bazen bu düşünceyi yüksek sesle de dile getirmişlerdir.

Dostoyevski daha sonra hayali bir diyalogun yardımıyla doğrudan doğruya kişinin orkestrasyonunu yapmaya geçer:

Bir sesin şöyle dediğini duyuyorum: "Tamam, sen de bizimki gibi sağlam (yani, Hıristiyanca) bir zeminde hareket ediyorsun diyelim; senin dediğin gibi, insanın önce yurttaş olması gerektiğini, bayrağına sahip çıkması gerektiğini falan şimdilik, itiraz etmeden kabul ettik diyelim. İyi ama bu yurttaşları nereden bulacağız? Daha dün elimizde ne vardı düşünsene! Sen de biliyorsun ki yurttaşlık hakları (ne haklar ama!) adeta bir tepeden bu insanın üzerine yuvarlandı. Onu ezip geçti, henüz onun için bir yükten başka bir şey değil – hem de ne yük!"

"Tabii, doğru söylüyorsun da..." diye cevaplıyorum sesi biraz süngüsü düşmüş bir halde. "Rus halkı..."

"Rus halkı mı? Bırakın da ben anlatayım size Rus halkını!" –diyen bir başka ses duyuyorum– "Neymiş efendim haklar tepeden halkın üzerine yuvarlanmış da onu ezip geçmişmiş. Ama halk belki de bir lütuf gördüğünü düşünüyordur; en önemlisi de bu lütufları bedavaya aldığı için, ama henüz kendisinin, yani halkın bunlara layık olmadığı için farkındadır... [Devamında, bu bakış açısı enine boyuna geliştirilir.]

"Bir Slavofil'in sesi bu bir bakıma" –diyorum kendi kendime– "Cesaret verici bir düşünce sahiden de, ama yine de halkın bedavadan sahip olunmuş ve ona henüz 'layık olmayanlara' ihsan edilmiş bir güç karşısında mütevazı bir tavır takınacağı şeklindeki tahminim, 'bölge savcısını tiye alma' arzusunun baskın çıkacağı iddiasından kesinlikle daha zekice..." [Cevap daha da geliştirilir.]

İğneleyici bir ses işitiyorum. Şöyle diyor: "Ama, öyle görünüyor ki son moda çevre felsefesini halka dayatan sensin, yoksa bu onların aklına nereden gelecek? Bu on iki jüri üyesi –bazen hepsi de köylülerden oluşuyor– orada oturuyor ve hepsi de Büyük Perhiz'de yasak yiyeceği yemeyi ölümcül günah sayıyor diye onları doğrudan doğruya toplumsal önyargılar beslemekle suçlamışsındır sen."

"Elbette, elbette, 'çevre'yi niye dert etsinler ki. Yani, demek istiyorum ki, bir topluluk olarak –kafa yormaya başladım– yine de, fikirler havada uçuşuyor; bir fikirde içe işleyen bir şey var..."

"Ha şunu bileydin!" –diye gülüyor iğneleyici ses.

"Peki ya halkımız çevre öğretisine –tam da doğaları gereği, diyelim ki Slav temayülleri gereği– özellikle eğilimliyse ne olacak? Peki ya Avrupa'da belli propagandacılar için en iyi malzeme onlarsa, yani halkımızsa ne olacak?"

İğneleyici ses daha da yüksek sesle gülüyor, ama biraz sahte bir gülüş bu.⁶

Temanın müteakip gelişimi kısmi-sesler ve somut, gündelik sahneler ve durumlar malzemesi üzerinde inşa edilir ve böylece nihai ereği olan bir insan yöneliminin (bir suçlunun, bir avukatın, bir jüri üyesinin yönelimi, vb.) karakterize edilmesine eninde sonunda ulaşır.

Dostoyevski'nin gazetecilik tarzındaki makalelerinin çoğu bu şekilde kurgulanmıştır. Düşüncesi her yerde sesler, kısmi-sesler, öbür insanların sözleri ve jestlerinden oluşan bir labirente gezinir. Kendi savunduğu konuları asla diğer soyut konular temelinde kanıtlamaz, düşünceleri asla bir gönderge ilkesine göre birbirine bağlamaz, yönelimleri yan yana koyar ve kendi yönelimini de onların arasında inşa eder.

Dostoyevski'nin ideolojisinin bu biçimlendirici karakteristiği gazetecilik tarzındaki makalelerde derinlemesine tezahür etmez elbette. Orada sadece bir serimleme biçimindedir. Monolojik düşünme biçimi alt edilmemiştir kuşkusuz. Gazeteciliğe özgü yazma biçimi monolojizmin alt edilmesi bakımından en elverişsiz koşulları yaratır. Ama yine de Dostoyevski orada bile düşünceyi başka bir düşünceye bütünüyle göndergesel ve gayri kişisel bir düzlemde bağlamak için düşünceyi kişiden, canlı bir ağızdan ayıramaz, zaten bunu istemez de. Sıradan ideolojik yönelim bir düşüncede göndergesel anlamını, nesnel "doküklerini" bulurken, Dostoyevski her şeyden önce düşüncenin insandaki "köklerini" bulur; Dostoyevski için bir düşünce çift-yönlüdür ve bu çift-yön, Dostoyevski'ye göre, bir soyutlama olarak bile birbirinden ayrılmaz. Dostoyevski'nin tüm malzemesi kendisinin önünde bir dizi insani yönelim olarak açılır. İzlediği yol fikirden fikre değil, ama yönelimden yönelime gider. Düşünmek, Dostoyevski için, sorgulamak ve dinlemek demektir; yönelimleri sınamak, bazılarını birleştirip öbürlerini terk etmek demektir. Çünkü unutulmamalıdır ki Dostoyevski'nin dünyasında *uzlaşma* bile *diyalojik* niteliğini korur, yani monolojik dünyada olduğu gibi hiçbir zaman sesler ve hakikatler tek bir *gayri şahsi* hakikat içinde *kaynaşmasına* yol açmaz.

Dostoyevski'nin yapıtlarında, bağlamlarından koparılıp seslerinden ayrıldıkları zaman anlamsal önemlerini gayri şahsi bir biçimde koruyacak olan düstur, deyiş, aforizma gibi hiçbir *ayrı* düşünce, önerme veya formülleştirme bulunmaması karakteristiktir. Ama Leo Tolstoy, Turgenyev, Balzac ve diğerlerinin romanlarından böyle ayrı ve doğru ne kadar çok düşünce çıkarılabilir (gerçekten sık sık da çıkarılmıştır); bu düşünceler baştan sona karakterlerin anlatımlarına ve ya-

zarın anlatımına serpiştirilmiştir; gayri şahsi aforizmalar olarak sahip oldukları tüm anlamlandırıcı güçlerini bir sestem ayırdıklarında bile korurlar.

Klasisizm ve Aydınlanma edebiyatında aforizma tarzı özel bir düşünme biçimi gelişmişti; yani kasten bağlamlarından bağımsız olmaları istenen kendi içine kapanmış ve kendine yeterli münferit düşüncelerle düşünme. Romantikler de aforizma tarzında bir başka düşünme biçimini geliştirmişlerdir.

Dostoyevski bu düşünme biçimlerini kendisine özellikle yabancı ve muhalif buluyordu. Onun biçimlendirici dünya görüşü *gayri şahsi bir hakikati* tanımaz ve yapıtlarında başına buyruk, gayri şahsi doğrular yoktur. Yalnızca bütünlüklü ve bölünmez ses-fikirler, ses-bakış açıları vardır; ama bunlar da doğaları çarpıtılmadan yapıtın diyalojik dokusundan ayrılamazlar.

Kuşkusuz Dostoyevski'nin karakterleri arasında aforizma tarzı düşünme biçiminin –ya da daha doğru bir deyişle, aforizmalarla zırtalamanın– taklitçi dünyevi çizgisinin temsilcileri bulunmaktadır –örneğin banal espriler yapan ve aforizmalarla konuşan yaşlı Prens Sokolskiy gibi (*Delikanlı*). Versilov da bu grubun içinde yer alır, ama kısmen ve yalnızca kişiliğinin merkezi-olmayan bir yönünden ötürü. Bu dünyevi aforizmalar nesnelleştirilmiştir elbette. Ama Dostoyevski'de özgül bir kahraman tipi vardır: Stepan Trofimoviç Verhovenski. Verhovenski –Aydınlanma ve Romantizmin– aforizma tarzı düşünme biçiminin daha yüksek çizgilerinin takipçisidir. "Doğrularını" tam da kişiliğinin özünü belirleyen hiçbir "hâkim fikre" sahip olmadığı için, *kendisine ait* hiçbir hakikati olmadığı için, sadece münferit gayri şahsi doğruları (son tahlilde tam da bu nedenle doğruluklarını yitiren doğrulardır bunlar) olduğu için dile getirir. Ölüm döşeğinde hakikatle olan ilişkisini kendisi şöyle tanımlar:

"Sevgili dostum, ben ömrüm boyunca yalan söyledim. Doğruyu söylediğimde bile bunu asla hakikat için yapmadım, hep kendi menfaatimi düşündüm. Bunu evelden de biliyordum ama ancak şimdi anlıyorum..." [SS VII, s. 678; *Cinler*, Üçüncü Kısım, 7. bl., 2]

Stepan Trofimoviç'in aforizmalarının hiçbiri bağlam dışında önemini tümüyle koruyamaz; bir ölçüde nesnelleştirilmişler ve hepsinde yazarın ironik damgasına rastlanır (yani, çift-seslidirler).

Dostoyevski'nin karakterlerinin kompozisyonel olarak ifade edi-

len diyaloglarında da hiçbir tekil düşünce veya konum yoktur. *Tekil konular* hakkında tartışmazlar asla; kendilerini ve fikirlerini bütünüyle en küçük mübadeleye bile dahil ederek hep *bütünlüklü bakış açıları* hakkında tartışırlar. Bütünlüklü düşünsel konumlarını neredeyse hiçbir zaman kesip parçalamaz veya analiz etmezler.

Bir bütün olarak romanın büyük diyalogunda da tekil sesler ve dünyaları bölünmez bütünler olarak yan yana var olmaktadır ve içlerinde barındırdıkları konular ya da konumlar yalıtılıp tek tek birbirleriyle kıyaslanmaz.

Pobedonostsev'e *Karamazov Kardeşler*'le ilgili yazdığı mektuplarından birinde Dostoyevski bütünlüklü diyalojik yan yana koyma yöntemini çok uygun bir şekilde tanımlar:

"Tüm bu *olumsuz tarafa* cevaben 31 Ağustos'ta yayımlanacak olan *Rus Keşişi* başlıklı bu altıncı kitabı öne sürüyorum. Bu *yeterli* bir yanıt olacak mı diye de içim içimi yiyor. Çünkü *burada yanıt dolaysız bir yanıt değil, önceden* (Büyük Engizisyoncu'da veya daha önce) *ifade edilmiş görüşlere birebir bir karşılık değil*, dolaylı, dolambaçlı bir karşılık olduğu için de tedirginliğim artıyor. Burada sunulan, yukarıda ifade edilen dünya görüşünün doğrudan doğruya tam tersi bir şey – ama yine birebir değil, deyim yerindeyse *sanatsal bir manzara* içinde sunuluyor." [*Pis'ma*, IV, s. 109; 24 Ağustos/13 Eylül 1879]

Dostoyevski'nin biçimlendirici ideolojisinin yukarıda özetlediğimiz bu özellikleri çoksesli yaratış etkinliğinin tüm boyutlarını belirler.

Böyle bir ideolojik yaklaşımın sonucu olarak Dostoyevski'nin önünde açılan şey, Dostoyevski'nin monolojik düşüncesi tarafından aydınlatılan ve düzenlenen bir nesnel dünyası değil, karşılıklı olarak birbirlerini aydınlatan bir bilinçler dünyasıdır; anlamsal insan yönelimlerini bir araya toplayan bir dünyadır. Dostoyevski bunlar arasında en yüce ve en yetkin yönelimi bulmaya çalışır ve onu kendisinin gerçek düşüncesi olarak değil, başka bir sahici insan ve onun söylemi olarak algılar. İdeal insan imgesi veya İsa imgesi Dostoyevski için ideolojik arayışların çözümlenerek son bulmasını temsil eder. Bu imge veya bu en yüce ses, sesler dünyasını taçlandırılmalı, onu düzenleyip hâkimiyeti altına almalıdır. Bir insan imgesi ve bu insanın sesi (ama yazarın kendi sesi olmayan bir ses olmalıdır bu) – Dostoyevski'nin nihai sanatsal ölçütü tam da bu olmuştur: kendi kanılarına sadakat veya soyut bir biçimde ele alınan kanılara sadakat değil, tam

da yetkin bir insan imgesine sadakat.⁷

Kavelin'e yanıt verirken Dostoyevski not defterine şunları yazmıştır:

Ahlakî kişinin kendi kanılarına sadakat olarak tanımlamak yeterli değildir. Kişi kendisine sürekli şu soruyu sormalıdır: Kanılarım doğru mu? Bunun tek doğrulaması vardır – İsa. Ama bu artık felsefe değil, iman yalnızca, kızıl renkli bir iman...

Zındıkları yakan birini ahlaklı bir insan saymam çünkü ahlakın içsel kanılarıyla bir uzlaşma olduğu tezinizi kabul etmiyorum. Sadece dürüstlük bu dediğiniz (Rus dili zengindir), ahlak değil. Bir ahlak modelim ve idealim var, İsa. Sorarım size: O zındıkları yakar mıydı? – Hayır. Demek ki zındıkları yakmak ahlaka aykırı bir edimdir...

İsa yanılıyordu – bu kanıtlandı! Kavurucu bir duygu bana şöyle diyor ama: Size bağlı kalmaktansa, bir yanılığa, İsa'ya bağlı kalırım daha iyi...

Canlı hayat sizi terk etti, yalnızca formüller ve kategoriler kaldı geride ve öyle görünüyor ki bu sizi mutlu ediyor. Böyle daha huzurlu ve dingin (uyuşuk) oluyor diyorsunuz...

Ahlaklı olmak için kişinin yalnızca kanıya göre davranması gerekir diyorsunuz. Peki ama kanılarınızı nerden ediniyorsunuz? Size kesinlikle inanmıyorum ve şöyle diyorum: Kişinin kanılarına göre davranması tam tersine ahlaka aykırıdır. Yanıldığımı kanıtlayabilecek bir yol bulamazsınız kuşkusuz.⁸

Bu düşüncelerde bizim için önemli olan Dostoyevski'nin Hıristiyanca iman beyanı değil tek başına; daha çok, Dostoyevski'nin sanatsal ve ideolojik düşünüşünün burada son derece açık seçik biçimde kavranıp ifade edilen canlı *biçimleri*. Formüller ve kategoriler Dostoyevski'nin düşünüşüne yabancıdır. Bir yanılığa da olsa, İsa'ya bağlı kalmayı tercih eder; yani, sözcüğün kuramsal anlamında hakikat olmayana, formül-olarak-hakikat, önerme-olarak-hakikat olmayana. İdeal imgeye *bir soru yöneltmek* (İsa olsa ne yapardı?), yani ona içsel bir diyalojik yönelim göstermek, onunla bütünleşmek değil ama onun takipçisi olmak Dostoyevski için son derece karakteristiktir.

7. Burada aklımızdaki, nihaileştirilmiş ve kapalı bir gerçeklik imgesi (bir tip, bir karakter, bir mizaç) değil elbette, açık bir imge-söylem. Böyle bir ideal, yetkin imge (tasavvur edilemeyen ama ancak izlenilebilen bir imgedir bu) Dostoyevski tarafından yalnızca sanatsal tasarsının nihai sınırı olarak tahayyül edilmiştir; bu imge onun yapıtlarında asla gerçekleştirilmez.

8. *Biografiia, pis'ma i zametki iz zapisnoyi knijki F. M. Dostoevskogo* [Biyografi, Mektuplar ve Dostoyevski'nin Defterlerinden Notlar] (St. Petersburg, 1883), s. 371-3, 374.

Karıllara ve onların alışıldık monolojik işlevine duyulan güven-sizlik; kişinin kendi bilincinin bir çıkarımı olmayan bir hakikatin bireysel bir bilincin monolojik bağlamında değil, daha çok başka bir insanın ideal, yetkin imgesi içinde aranması; ötekinin sesine, ötekinin sözüne yöneliş: tüm bunlar Dostoyevski'nin biçimlendirici ideolojisi açısından karakteristiktir. Yazara ait fikir veya düşünce yapıtta, temsil edilen dünyayı bütünüyle aydınlatma işlevi görmemelidir, daha çok bir insan imgesi olarak, öbür yönelimler arasında bir yönelim olarak, birçok söz arasından yalnızca biri olarak o dünyaya dahil olmalıdır. Bu ideal yönelim (hakiki söz) ve onun potansiyeli asla göz ardı edilmemelidir, ama yapıt da yazarın kişisel ideolojik tonuyla bezenmemelidir.

Büyük Bir Günahkârın Hayatı'nın taslağında çok açıklayıcı olan şöyle bir bölüme rastlanır:

1. AÇILIŞ SAYFALARI. 1) Ton, 2) düşünceleri sanatsal olarak ve özlü bir şekilde özetle.

Öncelikle dikkat edilmesi gereken, ton (öykü bir *Hayat*'tır – yani, her ne kadar yazarın ağzından anlatılsa da, açıklamalardan yana cimrilik edilerek değil ama sahneler sunularak özlü bir şekilde anlatılır. Burada gerekli olan ahenktir). *Öykünün yavanlığı bazen Gil Blas'a çok benzer*. Özellikle etkili ve dramatik yerlerde – sanki özel değeri olan hiçbir şey yoktur.

Ama *Hayatı yöneten fikir* görünür olmalıdır – yani, *hâkim fikrin bütünü sözcüklerle açıklanamayacak* ve daima bir bilmece olarak kalacak olsa da, okur yine de fikrin içten, samimi bir fikir olduğunu, Hayatın daha çocukluk yıllarında başlamaya geçecek denli önemli olduğunu daima fark etmelidir. Ayrıca, *öykünün* ve ondaki tüm olguların seçimi aracılığıyla sanki (özel bir şey) sürekli olarak ortaya koyulmaktadır ve *geleceğin insanı sürekli gözümün önündedir ve yüceltilmektedir...*⁹

Dostoyevski'nin romanlarının hepsinin taslağında "hâkim bir fikir"den söz edilir. Dostoyevski mektuplarında ana fikre atfettiği olağanüstü önemi sıkça vurgular. *Budala* hakkında Strahov'a yazdığı mektupta şöyle der: "Romanda çok şey alelacele yazıldı, çok şey aşırı karışık ve iyi toparlanamadı, ama bir bölümü öyle değil. Romanın arkasında durmuyorum, ama fikrin sonuna kadar arkasındayım."¹⁰

9. *Dokumenty po istorii literatury i obščestvennosti*, Issue I: "F. M. Dostoevskii" (Moskova: Tsentrarkhiv RSFSR, 1922), s. 71-2.

10. *Pis'ma*, II, s. 170. [Dostoyevski'den N. N. Strahov'a, Floransa'dan, 26 Şubat/10 Mart 1869.]

Cinler hakkında Maykov'a şöyle yazar: "*Fikir* beni baştan çıkardı, ona fena halde tutuldum, ama tüm romanı berbat etmeden bu fikrin altından kalkabilecek miyim – asıl sorun bu işte!"¹¹ Ama hâkim fikrin işlevi taslaklarda bile bir şekilde özeldir. Büyük diyalogun sınırlarını aşır onu nihaileştirmez. Yalnızca malzemenin seçimde ve düzenlenişinde ("öykünün seçimi aracılığıyla") başı çekmelidir ve bu malzeme de başka insanların sesleri, başka insanların bakış açılarıdır ve onlar arasında "geleceğin insanı sürekli yüceltilmektedir."¹²

Fikrin yalnızca karakterler açısından dünyaya bakma ve dünyayı anlamaya yönelik sıradan bir monolojik ilke işlevi taşıdığını zaten söylemiştik. Yapıtta dolaysız anlatım işlevi gören ve fikri destekleyen her şey karakterler arasında dağıtılmıştır. Yazar kahramanın karşısında, kahramanın saf sesinin karşısında durur. Dostoyevski'de çevrenin, gündelik hayatın, doğanın, nesnelere nesnel temsili yoktur; yani, yazarı destekleyebilecek, ona dayanak oluşturabilecek hiçbir şey temsil edilmez. Dostoyevski'nin romanına girilir girilmez son derece zengin bir çeşitlilik sergileyen bir şeyler ve şeyler-arası ilişkiler dünyası, karakterlerin bu dünyayı anladığı şekilde, onların ruhuna uygun olarak, onların tonlarıyla sunulur. Yazar kendi fikrinin taşıyıcısı olarak tek bir şeyle doğrudan temas kurmaz; yalnızca insanlarla temas kurar. Hem ideolojik motifin hem de onun malzemesini bir nesneye dönüştüren ideolojik çıkarımın bu özneler dünyasında olanaksız olması hiç de şaşırtıcı değildir.

Dostoyevski 1878'de yazdığı kişilerden birine şöyle yazmıştı: "Buna ilaveten, bunun üstünde [konu insanın genel doğa yasasına boyun eğmeyişidir – M.B.] her şeyi algılayan **ben kendim** varım. Eğer (bu Ben) her şeyi algılıyorsa, yani tüm yeryüzünü ve onun aksiyomunu [kendini-koruma yasasını – M.B.], o zaman ben kendim zorunlu

11. *Pis'ma*, II, s. 333. [Dostoyevski'den A. N. Maykov'a, Dresden'den, 2/14 Mart 1871.]

12. Dostoyevski Maykov'a yazdığı bir mektubunda şöyle der: "İkinci öyküde Tihon Zadonski'yi ana figür olarak ortaya koyuyorum, elbette başka bir isimle, ama yine de ruhban sınıfın yüksek bir mensubu olarak bir manastırda huzurlu bir hayat sürecek... Belki de ondan görkemli, *olumlu* bir kutsal figür oluşturmalyım. Bir Kostanzhoglo değil o, *Oblomov*'daki Alman değil (adı neydi unuttum)... bir Lopuhov ya da bir Rahmetov da değil. *Doğruyu söylemek gerekirse bir şey yaratmıyorum*. Uzun bir süredir zevkle yüreğimde yaşattığım gerçek Tihon'u öne sürüyorum, o kadar." (*Pis'ma*, II, s. 264) [Dostoyevski'den A. N. Maykov'a, Dresden'den, 25 Mart/6 Nisan 1870.]

olarak bundan daha yükseğimidir ya da en azından buna uymam ama adeta bir kenara çekilip, bütün bunların üzerine çıkıp yargılar ve algılarım... Ama bu durumda, bu Ben, dünyevi aksiyoma, dünyevi yasa ya tabi olmamakla kalmaz yalnızca, onların ötesine de geçer, onlardan daha yüksek olan kendi yasına sahiptir."¹³

Gelgelelim Dostoyevski yapıtında bu esasen idealist bilinç değerlendirmesini monolojik bir biçimde kullanmamıştır. Bilinçli ve yargılayan "Ben" ve onun nesnesi olarak dünya, orada tekil değil çoğul olarak bulunur. Dostoyevski tekbenciliği alt etmeyi başarır. İdealist bilinci kendine değil karakterlerine ayırır, hem de karakterlerinden sadece birine değil hepsine. Dostoyevski'nin yaratıcı yapıtının merkezinde, tekil bir bilinçli ve yargılayan "Ben" in dünyayla ilişkisi yerine tüm bu bilinçli ve yargılayan "Benlerin" birbirleriyle olan karşılıklı ilişkileri sorunu durmaktadır.

13. F. M. Dostoevskii, *Pis'ma*, IV, s. 5. [Dostoyevski'den N. L. Ozmidov'a, Şubat 1878.]

IV

Dostoyevski'nin Yapıtlarında Tür ve Olay Örgüsü Kompozisyonunun Karakteristikleri

Dostoyevski'nin poetikasının önceki bölümlerde irdelediğimiz karakteristikleri, yapıtlarındaki tür ve olay örgüsü-kompozisyonu öğelerinin tamamen yeni bir şekilde incelenmesini öngerektiliyor elbette. Dostoyevski'nin yapıtlarındaki ne kahraman, ne fikir ne de bir bütünüün yapılandırılmasına ilişkin çokseslilik ilkesi biyografik bir romanın, sosyo-psikolojik bir romanın, gündelik hayatı veya bir aileyi konu alan bir romanın tür ve olay örgüsü kompozisyonu biçimleriyle, yani Dostoyevski'nin döneminin edebiyatında hâkim olan ve Turgenyev, Gonçarov ve Leo Tolstoy gibi çağdaşlarınca geliştirilen biçimlerle bağdaşır. Bu yazarlarla karşılaştırıldığında, Dostoyevski'nin yapıtı bütünüyle farklı tipte bir türe, bu yazarlara çok yabancı bir türe aittir.

Biyografik romanın olay örgüsü, Dostoyevski'nin kahramanı için yeterli değildir, çünkü böyle bir olay örgüsü, her bakımdan kahramanın toplumsal ve karakterolojik kesinliğine, hayatta eksiksiz bir cisimleşme bulmasına dayanmaktadır. Kahramanın karakteri ile hayatının olay örgüsü arasında derin ve organik bir bütünlük olması gerekir. Biyografik roman bu bütünlük temelinde inşa edilir. Kahraman ve kahramanı çevreleyen nesnel dünya aynı kumaştan yapılmış olmalıdır. Ama Dostoyevski'nin kahramanı bu anlamda cisimleşmemiştir, cisimleşemez de. Normal bir biyografik olay örgüsüne sahip olamaz. Sonuçta kahramanların kendileri de güçlü bir biçimde cisimleşmeyi hayal ederler; hayatın normal olay örgülerinden birine bağlanmayı isterler. "Yeraltı insanı" ve "tesadüfi bir ailenin kahramanı" fikrinden doğmuş olan "hayalperestin" cisimleşme özlemi, Dostoyevski'nin önde gelen temalarından biridir.

Dostoyevski'nin çoksesli romanı başka bir olay örgüsü-kompozisyonu temelinde inşa edilmiştir ve Avrupa'nın sanatsal nesrinin gelişi-

mindeki başka tür gelenekleriyle bağlantılıdır.

Dostoyevski'ye ilişkin literatürde, Dostoyevski'nin yapıtının karakteristikleri çoğunlukla Avrupa serüven romanı gelenekleriyle ilişkilendirilir. Bunda belli bir doğruluk payı bulunmaktadır.

Serüven kahramanı ile Dostoyevski'nin kahramanı arasında, romanın yapısı bakımından çok temel bir biçimsel benzerlik vardır. Kahramanın kim olduğunun söylenmesi, serüven kahramanı açısından da mümkün değildir. Serüven kahramanı da, karakterinin, tipinin veya mizacının değişmez bir imgesinin oluşturulmasını sağlayabilecek toplumsal olarak tipik veya bireysel olarak karakterolojik hiçbir değişmez nitelik barındırmaz. Böylesi kesin bir imge, ağırlığıyla serüvenin olay örgüsünü ezecek ve serüvenin olanaklarını kısıtlayacaktır. Serüven romanı kahramanının başına her şey gelebilir, kahraman her şey olabilir. O da bir töz değildir; serüvenlerin ve tehlikeli, heyecanlı olayların saf işlevidir ancak. Serüven kahramanı da aynen Dostoyevski'nin kahramanı gibi nihaleştirilmemiştir ve kendi imgesiyle önceden belirlenmemiştir.

Bu çok dışsal ve çok kaba bir benzerlik elbette. Ama yine de, Dostoyevski'nin kahramanlarını serüvene özgü bir olay örgüsünün potansiyel taşıyıcıları kılmaya yetiyor. Kahramanların kurabileceği bağlantılar zinciri, kahramanların katıldığı olaylar zinciri önceden belirlenmiş değildir ve onların karakterleriyle sınırlı olmadığı gibi, sahidan cisimleştirilmiş olabilecekleri herhangi bir toplumsal dünyayla da sınırlı değildir. Bu nedenle, Dostoyevski yalnızca saygın serüven romanının değil, bulvar romanının bile en uç ve en benimsenmiş araçlarını da soğukkanlılıkla kullanabiliyordu. Kahramanı tek bir şey dışında –aile romanının veya biyografik romanın bütünüyle cisimleşmiş kahramanının toplumsal saygınlığı dışında– hayatından hiçbir şeyi dışlamaz.

Dolayısıyla, Turgenyev, Tolstoy veya biyografik romanın Batı Avrupalı temsilcilerini izleme ve onlarla kendisi arasında önemli herhangi bir akrabalık görme ihtimali en az olan kişidir Dostoyevski. Diğer taraftan, serüven romanı birçok kisve altında, Dostoyevski'nin yapıtına silinmesi zor bir damga vurmuştur. Grossman'ın dediği gibi:

Dostoyevski'nin en önemli katkısı serüven edebiyatının tipik öykü çizgilerini yeniden üretmek olmuştur – klasik Rus romanının tüm tarihinde bunun tek örneğidir. Avrupa serüven romanının geleneksel örüntüleri genellikle entrikalarını oluşturması için Dostoyevski'ye model teşkil etmiştir.

Bu edebi türün klişelerinden bile yararlanmıştı. Telaşlı bir çalışmanın hararetiyle, o vakitler pek tutulan ve bulvar romancıları ile tefrika yazarlarının malzemesini oluşturan serüven öyküsü tiplerinin cazibesine kapılmıştır...

Dostoyevski'nin eski serüven romanından alıp kullanmadığı tek bir nitelik bile yok gibi görünüyor. Gizli suçlar ve kitlesel felaketlerin, unvan sahibi soylu şahsiyetler ve beklenmedik talihlerin yanı sıra, melodramın en tipik özelliğine –yoksul mahallelerde gezinen ve toplumun aşağı tabakalarıyla düşüp kalkan aristokratlara– rastlarız. Stavrogin Dostoyevski'nin, bu karakter özelliğini taşıyan tek kahramanı değildir. Aynı zamanda, Prens Valkovski, Prens Sokolski, hatta kısmen Prens Mışkin'in de tipik özelliğidir bu.¹

Peki ama Dostoyevski'nin serüven dünyasına duyduğu ihtiyaç nereden kaynaklanır? Serüven dünyası, Dostoyevski'nin sanatsal tasarımının bütününde hangi işlevleri yerine getirir?

Leonid Grossman bu soruyu yanıtlarken serüvenin olay örgüsünün üç temel işlevine dikkat çeker. Bir serüven dünyasının devreye sokulması her şeyden önce anlatının sürükleyiciliğini garantiler; böylece okurun, tümü de tek bir romana sıkıştırılmış felsefi kuramlar, imgeler ve insan ilişkileri labirentindeki zorlu yolculuğunu kolaylaştırır. İkinci olarak, Dostoyevski tefrika-romanında "en sonunda mutluluğu bulan dilencilerin ve kurtulmuş toplum dışı kişilerin tüm serüvenlerinin ardında aşağılanmış ve örselenmiş insanlara duyulan bir sempati kıvılcımı" bulmuştur. Son olarak, serüven dünyası, Dostoyevski'nin sanatının "ezeli bir özelliğine" ifade kazandırmıştır: "Tam da sıradanın en yoğun olduğu yerde sıradışını devreye sokma, Romantik ilkeler uyarınca yüce olanı groteskle kaynaştırma ve kendisini hiç fark ettirmeyen bir dönüştürme süreciyle gündelik gerçekliğin imgelerini ve fenomenlerini fantastiğin sınırlarına itme dürtüsü."²

Dikkat çektiği işlevlerin hepsinin aslında bir Dostoyevski romanındaki serüven malzemesi açısından temel önemde olduğu konusun-

1. Leonid Grossman, *Poetika Dostoevskogo [Dostoyevski'nin Poetikası]* (Moskova: GAKhN, 1925), s. 53, 56-7.

a. *Feuilleton* (tefrika), Fransız gazetelerinin tefrikalara, hafif edebiyata ve eleştiriye yer veren bölümüdür. *Roman-feuilleton* veya tefrika roman, yıldızının en fazla parladığı dönemde (1830-1850) Sue, Soulié, Balzac ve George Sand gibi yazarların çalıştığı başlıca türdü.

Mükemmel bir Dostoyevski ve *feuilleton* tartışması için bkz. Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia* (Austin: University of Texas Press, 1981), s. 14-30.

2. A.g.y., s. 61, 62.

da Grossman'la hemfikir olmamak elde değil. Ama bize öyle geliyor ki, bu işlevler konuyu her yönüyle açıklamaktan uzaktır. Dostoyevski, eğlendirmeyi tek başına bir amaç olarak benimsememiştir asla; ayrıca yüceyi groteskle, sıradışını sıradanla birleştirmeye yönelik Romantik ilkeyi hiçbir zaman sanatsal bir amaç olarak kabul etmemiştir. Serüven romanı yazarları yoksul mahalleleri, angarya işleri ve hastaneleri ön plana çıkararak gerçekten de toplumsal romanın yolunu açmış olsalar bile, Dostoyevski'nin önünde sahici toplumsal romanın örnekleri –sosyo-psikolojik, gündelik ve biyografik roman– duruyordu, ama Dostoyevski bunlara pek aldırmıyordu. Dostoyevski'yle birlikte yazarlığa başlayan Grigoroviç ve diğerleri, aynı dünyaya (aşağılanmış ve örselenmiş insanların dünyasına) tamamen farklı modeller izleyerek ulaşmışlardı.

Grossman marjinal işlevleri vurgulamıştır. Bunlar en temel ve en önemli işlevleri içermezler.

Sosyo-psikolojik bir romanda, bir gündelik hayat romanında, bir aile romanı veya biyografik bir romanda öykünün olay örgüsünün oluşturulma tarzları, bir karakteri başka bir karaktere, bir kişiyi başka bir kişiye bağlıyormuş gibi bağlamaz; daha çok bir babayı oğluna, bir kocayı karısına, hasmı hasmına, âşığı sevdiğine bağlıyor gibi veya toprak ağasını köylüye, mülk sahibini proletere, varlıklı burjuvayı sınıfsız serserilere, vb. bağlıyormuşçasına bağlamaktadır. Aile, hayat-öyküsü ve biyografi, toplumsal statü ve toplumsal sınıf ilişkileri, tüm olay örgüsü bağlantılarının her şeyi belirleyici değişmez temelidir; burada olumsuzluğun yeri yoktur. Kahraman, bütünüyle cisimleşmiş ve hayata sıkıca yerleştirilmiş birisi olarak; sınıfı veya toplumsal mevkisi, aile içindeki konumu, yaşı, hayatı ve biyografik hedeflerinin somut ve nüfuz edilmez kisvesine bürünmüş birisi olarak bir olay örgüsüne bağlanır. Kahramanın *insan-oluşu* hayat içindeki konumuyla o kadar somut ve özgül hale gelmiştir ki, tek başına olay örgüsünün ilişkileri üzerinde herhangi bir belirleyici etki yaratmaz. Ancak bu ilişkilerin katı çerçevesi içinde açığa vurulabilir.

Karakterler olay örgüsüne göre dağıtılırlar ve birbirleriyle ancak bu iyi tanımlanmış somut zemin üzerinde anlamlı bir şekilde etkileşime girebilirler. Karşılıklı ilişkileri olay örgüsüyle yaratılır ve aynı olay örgüsüyle nihailleştirilir. Öz-bilinçleri ve kişi olarak sahip oldukları bilinçleri, olay örgüsüne dışsal en önemsiz bağlantıyı bile tesis edemez. Burada olay örgüsü, bilinçler arası "olay örgüsü-dışı" ileti-

şim için basit bir malzeme olamaz asla; çünkü kahraman ve olay örgüsü aynı kumaştan dokunmuştur. Kahramanlar kahraman olarak bizi zatihi olay örgüsünden doğmuştur. Olay örgüsü basitçe kahramanların üzerine giydirilmiş bir giysi değildir; onların bedeni ve ruhudur. Ya da tam tersi: Bedenleri ve ruhları özünde ancak olay örgüsü içinde açığa vurulup nihaleştirilebilir.

Oysa, serüvenin olay örgüsü kahramanın üstüne tam oturmayan bir giysidir kesinlikle; kahramanın canı istediğinde değiştirebileceği bir giysidir. Serüvenin olay örgüsü, kahramanın ne olduğuna, hayat içinde işgal ettiği yere bağlı değildir; daha çok kahramanın ne olmadığına, (mevcut gerçekliğin bakış açısından) beklenmedik ve önceden belirlenmemiş olana bağlıdır. Serüvenin olay örgüsü, zaten mevcut olan değişmez konumlara –ailevi, toplumsal, biyografik konumlara– bağlı değildir; bu konumlara rağmen gelişir. Serüven konumu, herkesin bir kişi olarak ortaya çıkabileceği bir konumdur. Üstelik, serüvenin olay örgüsü her türlü değişmez toplumsal konumlandırılışı nihaleştirici bir gerçek-hayat biçimi olarak değil, tam da bir "konum" olarak kullanır. Nitekim bulvar romanındaki bir aristokratın, bir toplumsal-aile romanındaki aristokratla hiçbir ortak yönü yoktur. Bir bulvar romanında aristokrat olmak, kişinin kendisini basitçe içinde bulduğu bir konumdur. Kişi aristokrat kılığında yalnızca bir kişi işlevini görür: Öldürür, suç işler, düşmanların elinden kurtulur, engeller aşar, vb. Bütün toplumsal ve kültürel kurumlar, düzenler, toplumsal mevkiler ve sınıflar, aile ilişkileri bir kişinin ebediyen kendisi olabileceği konumlardan başka bir şey değildir. Kişinin sonsuz insan doğasının dayattığı sorunlar –kendini-koruma, zafer ve başarı arzusuyla yanıp tutuşma, tahakküm arzusu veya tensel aşk– serüvenin olay örgüsünü belirler.

Doğrusu, serüvenin olay örgüsünün bu sonsuz insanı (deyim yerindeyse) bedensel ve bedensel-tinsel bir insandır. Bu nedenle, olay örgüsü dışında içi tamamen boştur ve dolayısıyla öbür karakterlerle olay örgüsü dışında hiçbir bağlantı kuramaz. Bu yüzden, serüvenin olay örgüsü Dostoyevski'nin dünyasında nihai bağlayıcı güç olamaz; ama bir olay örgüsü olarak Dostoyevski'nin sanatsal tasarımının gerçekleştirimi için elverişli bir malzeme sunar.

Dostoyevski'de serüvenin olay örgüsü derin ve şiddetli sorunların ortaya koyulmasıyla bileşir; ayrıca, bütünüyle fikrin hizmetine verilir. Kişiyi kendisini teşhir eden ve kıskırtan sıradışı konumlara yerleş-

tirir; onu alışılmadık ve beklenmedik koşullar altında öbür insanlarla ilişkiye ve çatışmaya sokar ve bunu tam da fikri ve fikir insanını, yani "insandaki insan"ı *sınamak* amacıyla yapar. Bu da, serüveni öyküsünün başka türlerle birleştirilmesine olanak tanır; bunlar, örneğin itiraf ve bir azizin yaşamöyküsü gibi, kendisine tamamen yabancı türlerdir.

Serüvenciliğin (çoğunlukla da bulvar romanı tipinde bir serüvenciliğin) fikirle, sorunsal diyalogla, yaşamöyküsü ve itirafla bu şekilde birleştirilmesi, on dokuzuncu yüzyıldaki bu yaygın tür anlayışları açısından tamamen sıradışı bir şey olarak görünüyordu; "tür estetiği"nin kaba ve kesinlikle yersiz bir ihlali olarak algılanıyordu. Gerçekten de, on dokuzuncu yüzyılda bu türlerin ve tür öğelerinin sınırları keskin hatlarla çizilmişti; birbirlerine yabancı ve birbirleriyle ilişkisiz olarak sunuluyorlardı. Grossman'ın bu "yabancılaşma" ilişkin mükemmel tanımını anımsayalım (bkz. 1. Bölüm, s. 59-60). Bu tür ve üslup yabancılaşmasının Dostoyevski'de yapıtının tutarlı çoksesliliği sayesinde anlamlı kılındığını, hatta aşıldığını göstermeye çalıştık. Ama artık, bu sorunu bir türler *tarihinin* bakış açısından değerlendirmenin, yani sorunu *tarihsel poetika* düzlemine taşımanın zamanı geldi.

Serüvenciliğin hayati sorunsal soruların ortaya koyulmasıyla, diyalojik bir yaklaşımla, itirafla, yaşamöyküsü ve vaazla birleştirilmesinin, yepyeni ve daha önce asla rastlanmamış bir şey olmadığı doğrudur. Tek yenilik, Dostoyevski'nin türsel bileşimleri çoksesli bir biçimde kullanması ve yorumlamasıydı. Bu bileşimin kökleri de antiki teye dek uzanır. On dokuzuncu yüzyılın serüven romanı, daha önce de belirttiğimiz gibi geçmişin derinliklerine, bizatihi Avrupa edebiyatının kaynaklarına uzanan güçlü ve dallanıp budaklanan bir tür geleneğinin dallarından biridir yalnızca – üstelik, epey kurumuş, budanıp biçimsizleşmiş bir dalıdır. Bu geleneğin izlerini sürüp kaynaklarına ulaşmanın elzem olduğu kanısındayız. Dostoyevski'ye en yakın türsel fenomenlerin analiziyle sınırlı kalınmamalıdır. Hatta dikkatimizi tamamen kaynaklar üzerinde yoğunlaştırma niyetindeyiz. Bu nedenle, Dostoyevski'ye bir süreliğine veda edip, türler tarihinde bilimsel açıdan şimdiye dek neredeyse hiç incelenmemiş olan kimi eski sayfaları açmamız gerekiyor. Ana konumuzdan ayrıлып böyle tarihe sapsamak, bugüne değin Dostoyevski'ye ilişkin literatürde esasen ele alınmamış olan bir meseleyi, yani yapıtlarının tür ve olay örgüsü-kompozisyonu karakteristiklerini daha derin ve daha doğru kavramamıza

yardımcı olacak. Ayrıca, bu sorunun edebi türler kuramı ve tarihi açısından da büyük bir önem taşıdığına inanıyoruz.

Edebi bir tür tam da doğası gereği, edebiyatın gelişimindeki en kalıcı "ebedi" eğilimleri yansıtır. Yok olmayan *arkaik* öğeler bir türde daima muhafaza edilir. Bu arkaik öğelerin türde ancak ve ancak sürekli *yenilenmeleri*, yani zamandaş kılınmaları sayesinde korundukları doğrudur. Bir tür hem her zaman aynı kalır hem de hiçbir zaman aynı kalmaz; hep eski ve aynı zamanda hep yenidir. Tür, edebiyatın gelişiminde ve verili bir türün tek tek her yapıtında yeniden doğar ve yenilenir. Türün hayatını bu oluşturur. Bu nedenle, bir türde korunan arkaik öğeler bile ölü değil, ebediyen canlıdır; yani, arkaik öğeler kendilerini yenileme kapasitesine sahiptir. Bir tür şimdide yaşar, ama geçmişini, başlangıcını her zaman *hatırlar*. Tür edebiyatın gelişim sürecindeki yaratıcı belleğin temsilcisidir. Tam da bu nedenle, bu gelişimin *bütünlüğünü* ve *kesintisiz sürekliliğini* garantiye alabilmektedir.

Dolayısıyla, bir türün doğru anlaşılabilmesi için kaynaklarına dönmemiz gerekir.

*

Klasik antikite sona erdiğinde ve bir kez de Helenizm döneminde, görünüşte birbirinden son derece farklı olsalar da içsel bir bağla birbirlerine bağlı olan ve bu nedenle, özel bir edebiyat alanı oluşturan birtakım türler kaynaşıp gelişmişti; antikler bu özel edebiyat alanını çok anlamlı bir şekilde *σπουδογελοων* olarak, yani yarı ciddi-yarı komiğin alanı^b olarak adlandırıyordu. Antikler Sophron'un pantomimle-

b. Bahtin'in *spoudogeloios* ("yarı ciddi yarı komik") türlere ilişkin konumunun özeti için bkz. Philip Holland, "Robert Burton's *Anatomy of Melancholy* and Menippean Satire, Humanist and English", Doktora Tezi, Londra Üniversitesi, 1979, s. 36-7: "...Yarı ciddi-yarı komik türler yalnızca içeriden değil, ciddi türlere yönelik müşterek muhalefetleri sayesinde dışarıdan da bütünleşir... Ciddi türler, Bahtin'in deyiimiyle monolojiktir, yani bütünlüklü ve değişmez bir söylem evreni varsayar (veya dayatır). Yarı ciddi-yarı komik türler ise aksine, diyalojiktir; böyle bir bütünlüğün olanaklılığını, daha doğrusu deneyimini yadsırlar. Trajedi ve epik, bir duvar örüp kapatıyorsa, Menipposçu formlar yeni olanakların önünü açıyor ve onları açığa vuruyordur. Ciddi formlar insanı kavrar, Menippos tarzına yaslanan formlar ise insanın bilme ve yazgısına hâkim olma yeteneksizliğini temel alır. Her türlü bütünlüklü bir hakikat sistemi tahayyülü karşısında, Menippos sistemin dışında öğeler

rini, "Sokratik diyalog"u (özel bir tür olarak), Sempozyumcuların hacimli edebiyatını (yine özel bir tür olarak), ilk anı edebiyatını (Khioslu İon, Kritias), risaleleri, çobanlı şiirin tümünü, "Menippos yergisi"ni (özel bir tür olarak) ve daha birçok türü bu özel edebiyat alanı içinde görüyorlardı. Yarı ciddi-yarı komik alanın içinde kesin ve değişmez sınırlar çizmek bizim için neredeyse imkânsızdır. Ama antikler bizden farklı olarak, bu alanın temel benzersizliğini hissetmiş ve onu ciddi türlerin –epik, trajedi, tarih, klasik retorik, vb.– karşısına koymuşlardı. Gerçekten de, bu alan ile klasik antikite edebiyatının geri kalanı arasındaki farklılıklar çok önemlidir.

Peki yarı ciddi-yarı komik türlerin ayırt edici karakteristikleri nelerdir?

Barındırdıkları tüm karışık dışsal çeşitliliğe rağmen, köklü bir bağla *karnaval folkloru* ile birleşmişlerdir. Hepsi de –şu ya da bu ölçüde– *karnavala özgü bir dünya anlayışıyla* doludur ve birçoğu sözlü karnavalımsı-folklorik türlerin dolaysız edebi çeşitlemesidir. Bu türlere baştan aşağı nüfuz eden karnavala özgü dünya anlayışı, onların temel özelliklerini belirler ve onlardaki imge ve sözü, gerçeklikle özel bir ilişki içine yerleştirir. Yarı ciddi-yarı komik türlerin hepsinde de güçlü bir retorik öge vardır elbette, ama karnavala özgü dünya anlayışının tipik özelliği olan *neşeli görelilik* atmosferinde bu öge temel bir değişikliğe uğrar: Tek taraflı retorik ciddiyetinde, rasyonelliğinde, tekil anlamında, dogmacılığında bir zayıflama yaşanır.

Karnavala özgü dünya anlayışı, kudretli bir hayat-yaratıcı, dönüştürücü güce ve dayanıklı bir canlılığa sahiptir. Dolayısıyla, bizim zamanımızda bile, yarı ciddi-yarı komik geleneklerle uzaktan da olsa bir bağlantısı olan türler içinde karnaval mayasını (karnaval heyecanını) muhafaza ederler; bu da, onları öbür türlerin ortamından keskin hatlarla ayırır. Bu türler, onları fark etmemizi sağlayan özel bir damga taşır daima. Hassas bir kulak, karnavala özgü dünya anlayışının en uzak yankılarını bile daima işitecektir.

Dolaysız ve dolaylı olarak veya bir dizi ara bağlantı aracılığıyla dolaylı olarak (antik veya ortaçağ) karnaval folklorunun şu ya da bu çeşitlemesinden etkilenmiş olan edebiyatı, *karnavallaşmış ede-*

önerir. Yarı ciddi-yarı komik türler, edebi ve entelektüel ortodoksiye üstü kapalı ya da açık bir şekilde meydan okur; öyle ki, bu meydan okuma ortodoksinin yalnızca felsefi içeriğine değil, yapısı ve diline de yansır."

biyat olarak adlandıracağız. Yarı ciddi-yarı komiğin tüm alanı, böyle bir edebiyatın ilk örneğini oluşturur. Bizce, karnavallaşmış edebiyat sorunu tarihsel poetikanın, özellikle de tür poetikasının çok önemli sorunlarından biridir.

Ama karnavallaşma sorununu biraz daha ileride ele alacağız (karnavalın ve karnavala özgü dünya anlayışının analizinden sonra). Şimdi, aslında zaten karnavala özgü dünya anlayışının dönüştürücü etkisinin bir sonucu olan yarı ciddi-yarı komik alanın birtakım dışsal tür özellikleri üzerinde duracağız.

Yarı ciddi-yarı komik türlerin hepsinin ilk karakteristiği gerçeklikle kurdukları yeni ilişkidir: Konuları, –daha da önemlisi– gerçekliği anlamaya, değerlendirmeye ve şekillendirmeye ilişkin çıkış noktaları, canlı *şimdi*, hatta çoğunlukla da içinde bulunulan günün ta kendisidir. *Ciddi* (ama aynı zamanda komik elbette) temsilin konusu, antik edebiyatta ilk kez herhangi bir epik veya trajik mesafe konmaksızın sunulur; mit ve efsanenin mutlak geçmişinde değil ama bugünün düzleminde, aynı dönemde yaşayan kişilerle dolaylı ve hatta kaba denecek ölçüde samimi bir temas alanında sunulur. Bu türlerde mitin kahramanları ve geçmişin tarihsel figürleri kasıtlı olarak ve altı çizilerek zamandaş kılınır; bu kahramanlar ve tarihsel figürler, açık-uçlu şimdiyle samimi bir temas alanında edimde bulunur ve konuşurlar. Dolayısıyla, yarı ciddi-yarı komik alanda, sanatsal imgenin inşa edildiği zaman-değer alanında köklü bir değişim gerçekleşir. Yarı ciddi-yarı komik türlerin ilk karakteristiği budur.

İkinci karakteristik ilkiyle ayrılmaz bir bağlantı içindedir: Yarı ciddi-yarı komik türler *efsane*ye dayanmazlar ve kendilerini efsane aracılığıyla kutsallaştırmazlar; *bilinçli* bir şekilde *deneyime* (elbette henüz yeterince olgunlaşmamış bir deneyimde) ve *özgür yaratışa* dayanırlar; efsaneyle olan ilişkileri çoğu durumda son derece eleştireldir, hatta zaman zaman kinik bir teşhiri andırır. Dolayısıyla, burada ilk kez, efsaneden neredeyse tamamen özgürleşmiş, efsane yerine deneyime ve özgür yaratışa dayanan bir imge ortaya çıkar. Edebi imgenin tarihinde tam bir devrimdir bu.

Üçüncü karakteristik, tüm bu türlerin kasıtlı çok-üsluplu ve çoksesli doğalarıdır. Bu türler epiğin, trajedinin, yüksek retoriğin, liriğin üslup bütünlüğünü (daha doğrusu, tek-üsluplu doğasını) reddederler. Çok-tonlu bir anlatı, yüksek ve aşağı olanın, ciddi ve komik olanın harmanlanması bu türler için karakteristiktir; yaygın bir biçimde ara-

lara mektuplar, bulunmuş elyazmaları, aktarılan diyaloglar, yüksek türlerin parodileri, methiyelerin parodik olarak yeniden yorumlanması gibi başka türler sokarlar; bunların bazılarında nesirsel ve şiirsel sözün harmanlandığını gözlemleriz; canlı lehçeler ve jargonlar da (ve Roma aşamasında doğrudan ikidillilik de) devreye sokulur ve dış görünüşlerini yazarın taktığı muhtelif maskeler oluşturur. Temsil eden sözün beraberinde *temsil edilen* söz de boy gösterir; belli türlerde çift-sesli söz başı çeker. Sonuçta burada görülen, edebiyatın malzemesi olarak sözle kurulan yepyeni bir ilişkidir.

Bunlar, yarı ciddi-yarı komik alana giren bütün türlerin paylaştığı üç temel karakteristiktir. Antik edebiyatın bu alanının, geleceğin Avrupa romanının gelişimi açısından ve romanın çekimine girip onun etkisi altında gelişimini sürdüren sanatsal nesir dalı açısından ne denli muazzam bir önem taşıdığı bundan da açıkça anlaşılıyor.

Bir ölçüde aşırı basite indirgeyici ve şematik bir ifadeyle, romanın türünün üç temel kökü olduğu söylenebilir: *epik*, *retorik* ve *karnaval* (elbette aralarında çok sayıda ara biçim de bulunmaktadır). Romanın üçüncü, yani karnaval çizgisinin muhtelif çeşitlemelerinin (Dostoyevski'ye yol açan çeşitleme de dahil olmak üzere) gelişiminin başlangıç noktaları, yarı ciddi-yarı komiğin alanında aranmalıdır.

Romanın gelişimindeki bu çeşitlemenin şekillenmesinde ve şimdilik "diyalojik" olarak adlandıracağımız ve daha önce de belirttiğimiz gibi, Dostoyevski'yi doğurmuş olan sanatsal nesrin şekillenmesinde yarı ciddi-yarı komiğin alanına ait iki tür belirleyici bir önem taşımaktadır: *Sokratik diyalog* ve *Menippos yergisi*. Bunların biraz daha ayrıntılı ele alınmaları gerekiyor.

Sokratik diyalog özel ve kendi döneminde çok yaygın bir türdü. Platon, Ksenophanes, Antisthenes, Aesklines, Phaidon, Euklides, Alexamenos, Glaukon, Simias, Kriton ve diğerleri Sokratik diyaloglar yazmıştı. Ne var ki, bunlar arasından yalnızca Platon ve Ksenophanes'in diyalogları günümüze dek ulaşabilmiştir; öbürlerinin diyalogları hakkında ise yalnızca kayıtlara ve az sayıda birkaç parçaya sahibiz. Ama tüm bunlar temelinde bu türün niteliği hakkında bir fikir geliştirebiliriz.

Sokratik diyalog retorik bir tür değildir. Bir halk karnavalı temelinden doğar ve karnavala özgü dünya anlayışı ona egemendir; elbette özellikle de gelişiminin *sözlü* Sokratik evresinde. Ama bu türün karnaval temeline daha sonra değineceğiz.

Başlangıçta, –gelişiminin edebi aşamasına çoktan girmiş olan– Sokratik diyalog türü, neredeyse bir anı türüydü: Sokrates'in yapmış olduğu gerçek konuşmaların anılarından, hatırlanan konuşmaların kısa bir öykü çerçevesinde sunulan elyazmalarından oluşuyordu. Ama çok geçmeden, malzemeye yönelik özgür bir yaratıcı tutum, türü tarihin ve anının kısıtlamalarından neredeyse tamamen kurtardı ve türün içinde yalnızca hakikatin diyalojik olarak açığa çıkartılmasına yönelik Sokratik yöntem ve bir öyküyle kaleme alınıp çerçevelenen diyalogun dışsal biçimi kaldı. Platon'un Sokratik diyalogları tam da böyle bir özgür yaratışın ürünleridir; hakkında yalnızca kimi fragmanlar aracılığıyla bilgi sahibi olduğumuz Ksenophanes ve Antisthenes'in diyalogları için de, bu ölçüde olmamakla birlikte, aynısı söylenebilir.

Burada, Sokratik diyalog türünün, türe ilişkin anlayışımız açısından özel önem taşıyan yönleri üzerinde duracağız yalnızca.

1. Bu türün temelinde hakikatin ve hakikate dair insan düşüncesi-nin diyalojik bir doğası olduğu yolundaki Sokratik anlayış yatar. *Hazır bir hakikate sahipmiş* havası takınan *resmi* monolojizmin ve bir şey bildiğini zanneden, yani belli hakikatlere sahip olduğunu düşünen insanların naif özgüvenlerinin karşısına hakikati aramaya yönelik diyalojik araçlar koyulur. Hakikat tek bir kişinin zihninden doğmadığı gibi orada bulunamaz da; hakikati hep birlikte arayan *insanlar arasında*, onların diyalojik etkileşim süreci içinde doğar yalnızca. Sokrates kendisini bir "muhabbet tellalı" olarak tanımlıyordu: İnsanları bir araya getirip bir tartışmaya girmelerini sağlıyor ve bunun sonucunda da hakikat doğuyordu; Sokrates bu hakikatin doğumuna yardımcı olduğundan ötürü kendisini "ebe" olarak tanımlıyordu. Bu nedenle, yöntemini de "doğum bilgisi" olarak adlandırıyordu. Ama Sokrates kendisini hazır bir hakikatin tek sahibi olarak görmüyordu asla. Hakikatin diyalojik doğasına dair Sokratik görüşlerin, Sokratik diyalog türünün halk karnavalı temelinde yattıklarını, onun *biçimini* belirlediklerini, ama tek tek diyalogların gerçek içeriğinde kesinlikle ifade bulmadıklarını belirtelim. İçerik çoğunlukla, türün biçimleyici fikriyle çelişkili bir monolojik nitelik taşıyordu. Platon'un birinci ve ikinci dönemine ait diyaloglarında, her ne kadar zayıflamış bir biçimde de olsa, hakikatin diyalojik doğası bizatihi felsefi dünya görüşünde hâlâ kabul görüyordu. Dolayısıyla; bu erken dönemlerin diyalogu

henüz hazır fikirler (pedagojik amaçlarla) açıklama araçlarına dönüşmemişlerdi; Sokrates de henüz bir "öğretmene" dönüşmüş değildi. Ama Platon'un son döneminde artık bu çoktan gerçekleşmiştir: İçeriğin monolojizmi, Sokratik diyalogun biçimini bozmaya başlar. Sonuçta, Sokratik diyalog türü çeşitli felsefi okulların ve dini öğretilerin yerleşik, dogmatik dünya görüşlerinin hizmetine girdiğinde, karnavala özgü dünya anlayışıyla bütün bağlantısını yitirmiş ve çoktan bulunmuş, hazır, çürütülemez bir hakikati açıklama biçimine dönüşmüştü; en nihayet, iyice yozlaşarak çirak eğitime amaçlı bir soru-yanıt biçimine (ilmihale) dönüştü.

2. Sokratik diyalogun iki temel aracı sinkrisis (συγκρισις) ve anakrisis'ti (ανακρισις). Sinkrisis, belli bir konuya ilişkin çeşitli bakış açılarının yan yana getirilmesiydi. Bir konuya ilişkin muhtelif söylem-kanıları yan yana koyma tekniğine, Sokratik diyalogda çok büyük bir önem veriliyordu; bizatihi türün doğasının ürünüydü bu teknik. Anakrisis ise kişinin muhatabının sözlerini meydana çıkarıp kışkırtmaya, onu düşüncesini uzun uzadıya ifade etmeye zorlamaya yönelik bir araçtı. Sokrates büyük bir anakrisis ustasıydı: İnsanları konuşmaya, budalaca ama direngen önyargılı kanılarını söylem içine sokmaya, onları konuşarak aydınlatmaya ve bu sayede yanlışlarını veya eksiklerini ortaya çıkarmaya nasıl zorlayacağını biliyordu; mevcut hakikatleri gün ışığına çıkartmayı biliyordu. Anakrisis sözün sözle kışkırtılmasıdır (Menippos yergisinde olduğu gibi, olay örgüsü-durumu tarafından kışkırtılması değildir; buna aşağıda değineceğiz). Sinkrisis ve anakrisis düşünceyi diyalojikleştirir, açığa çıkarır, bir karşılığa dönüştürür, insanlar arasındaki diyalojik bir etkileşime sokar. Bu araçların her ikisinin kökleri de, Sokratik diyalogun temelindeki hakikatin diyalojik doğası görüşünde yatmaktadır. Bu karnavallaşmış türün alanında sinkrisis ve anakrisis dar, soyut retorik niteliklerini yitirir.

3. Sokratik diyalogun kahramanları birer *ideologdur*. Baş ideolog da Sokrates'in kendisidir; ama Sokrates'in konuşmaya girdiği herkes de –öğrencileri, Sofistler, Sokrates'in diyaloga çekip, istemedikleri halde ideolog haline getirdiği sıradan insanlar– birer ideologdur. Sokratik bir diyalogda gerçekleşen (ya da daha doğrusu, diyalogda yeniden üretilen) olayın ta kendisi, bütünüyle ideolojik bir olay, hakikatin aranması ve *sınanması* olayıdır. Bu olay bazen sahici (ama kendine özgü) bir dramatik efektle, sözgelimi Platon'un *Phaidon*'unda ruhun

ölümsüzlüğü fikrinin dalgalanmaları gibi bir efektle açılır. Dolayısıyla, Sokratik diyalog Avrupa edebiyat tarihine ideolog-kahramanı getiren ilk türdür.

4. Sokratik diyalogda bazen anakrisisle, yani sözün sözle kışkırtılmasıyla beraber diyalogun olay örgüsü-durumu da aynı amaçla kullanılır. Platon'un *Sokrates'in Savunması*'nda duruşma ve beklenen ölüm cezası durumu, Sokrates'in konuşma tarzının özel niteliğini belirler; *eşikteki* bir insanın muhasebesi ve itirafı söz konusudur burada. *Phaidon*'da, ruhun ölümsüzlüğü tartışması, tüm içsel ve dışsal iniş çıkışlarıyla, doğrudan doğruya, gerçekleşmek üzere olan ölüm durumu tarafından belirlenir. Bu durumların her ikisinde de *olağanüstü* bir durum, sözü hayatın tüm otomatikliğinden ve nesnelikten arındırarak, kişiyi kişiliğinin ve düşüncesinin en derin katmanlarını açığa vurmaya zorlayacak bir durum yaratma eğilimi bulunmaktadır. Olağanüstü durumlar, derin bir sözü kışkırtan durumlar yaratma özgürlüğü, (türün edebi aşamasındaki) tarihsel ve anıya dayalı doğası yüzünden Sokratik diyalogda çok sınırlıdır. Bununla birlikte, Helen ve Roma edebiyatında ve nihayetinde Rönesans ve Reformasyon edebiyatında çok yaygın hale gelmiş olan, özel tipte bir "eşik diyalog"unun (*Schwellendialog*) bile bu topraklarda doğduğunu söyleyebiliriz.

5. Sokratik diyalogda fikir organik olarak bir kişinin, fikrin taşıyıcısının imgesiyle birleşir (Sokrates ve diyalogun öbür temel katılımcıları). Fikrin diyalojik sınanması eşanlı olarak fikri temsil eden kişinin sınanması anlamına da gelir. Dolayısıyla, burada *bir fikrin embriyonik imgesi*'nden söz edebiliriz. Ayrıca, bu imgenin özgür ve yaratıcı bir şekilde işlendiğine de dikkat çekmemiz gerekir. Sokrates'in, kalburüstü Sofistlerin ve öbür tarihsel figürlerin fikirleri burada aktarılmaz, serh edilmez, öbür fikirlerin teşkil ettiği diyalojikleştirici bir fon önünde özgür ve yaratıcı gelişimleri içinde sunulurlar. Türün tarihsel ve anıya dayalı temeli zayıfladıkça, başkalarının fikirleri giderek daha da esnekleşir; tarihsel gerçeklikte hiçbir zaman gerçek diyalojik temasa girmemiş olan (ama girebilecek olan) insanlar ve fikirler, diyaloglarda bir araya gelmeye başlar. Aralarında yüzyıllar olan insanlar ile fikirlerin diyalojik bir düzlemde birbiriyle çatıştığı, müstakbel "Ölülerin Diyalogu"nun sadece bir adım öncesidir bu. Ama Sokratik diyalog bu adımı atmamıştır. Kuşkusuz, *Sokrates'in Savunması*'nda Sokrates ölüm cezasına çarptırılacağını sezip, tıpkı yeryüzünde yaptığı gibi ölümler diyarında da geçmişin gölgeleriyle yürüte-

ceği diyaloglardan söz ettiğinde, gelecekte doğacak olan bu diyalojik türü önceden kestiriyor gibidir neredeyse. Gelgelelim Sokratik diyalogda fikir imgesinin, Dostoyevski'deki *fikir imgesinin* aksine, *senkretik* tipte olduğuna dikkat edilmelidir: Soyut bilimsel veya felsefi *kavram* ile sanatsal *imge* arasındaki ayrımlaşma süreci Sokratik diyalog döneminde henüz tamamlanmamıştı. Dolayısıyla, Sokratik diyalog senkretik bir felsefi-sanatsal tür olarak kaldı.

Sokratik diyalogun temel karakteristikleri bunlardır ve bu türü, Avrupa sanatsal nesrindeki ve romanındaki, Dostoyevski'nin yapıtına yol açan gelişim çizgisinin başlangıç noktalarından biri olarak kabul etmemizi haklı çıkarırlar.

Açıkça tanımlanmış bir tür olarak Sokratik diyalog uzun bir süredir ortadan kaybolmuştur; ama onun çözülme sürecinde, Menippos yergisi de dahil olmak üzere öbür diyalojik türler biçimlendi. Ne var ki, Menippos yergisi (bazen yapıldığı gibi) sırf Sokratik diyalogun çözülmesinin ürünü addedilemez kesinlikle; çünkü kökleri *doğrudan doğruya*, belirleyici etkisi burada Sokratik diyalogdaki etkisine kıyasla çok daha önemli olan kamavallaşmış folklorla uzanır.

Menippos yergisini analiz etmeden önce, burada sırf bilgilendirme babından kimi ayrıntılardan söz edeceğiz.^c

Her ne kadar terimin kendisi özgül bir türü ifade edecek şekilde ilk kez, yergilerini "Saturae menippeae" olarak adlandıran Romalı âlim Varro (M.Ö. birinci yüzyıl) tarafından kullanılmış olsa da, tür adını, kendisine klasik biçimini³ kazandırmış olan felsefeci Gadaralı Menippos'tan (M.Ö. üçüncü yüzyıl) almıştır. Ama tür çok daha önce doğmuştur: Muhtemelen ilk temsilcisi, Sokrates'in öğrencisi ve bir Sokratik diyalog yazarı olan Antisthenes'ti. Aristoteles'in çağdaşı olan ve Cicero'ya göre, (Sokratik diyalogun fantastik hikâyelerle bileşiminden oluşan) *logisticus* olarak adlandırılan benzer bir tür yaratmış olan Heraclides Ponticus da Menippos yergileri kaleme almıştı. Bion Borysthenes'te, yani "Dinyeper kıyılarından gelen adam" da

c. Menippos yergisini (itkilerini, tarihini ve türsel gücünü) konu alan iyi bir tartışma için bkz. Eugene P. Kirk'ün, *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism* adlı kitabının Giriş bölümü (New York: Garland Publishing, 1980). Bu katalogda, Bahtin'in alıntı yaptığı metinlerin çoğuna ilişkin faydalı bilgiler yer alır.

3. Yergileri günümüze ulaşmamıştır, ama Diogenes Laertius başlıklarını zikreder.

da (M.Ö. üçüncü yüzyıl) Menippos yergisinin su götürmez bir temsilcisini buluruz. Daha sonra, türe daha kesin bir biçim kazandıran Menippos gelir ve onu, yergilerinin birçok parçası günümüze dek kalan Varro izler. Seneca'nın *Apocolocyntosis*'i, yani "Kabaklaştırma" da klasik bir Menippos yergisidir. Petronius'un *Satirikon*'u ise bir roman boyutlarına ulaşan bir Menippos yergisidir tam anlamıyla. Türün eksiksiz resmine (türün bütün çeşitlemelerini yansıtmıyor olsa da) özgün haliyle günümüze ulaşmayı başaran Lucian'ın Menippos yergisiyle ulaşıyoruz. Lucius Apuleius'un *Metamorfozlar*'ı (*Altın Eşek*) (ve bu kitabın, Lucian'ın kısa özeti sayesinde hakkında bilgi sahibi olduğumuz Yunancadaki kaynağı) dört başı mamur bir Menippos yergisidir. Menippos yergisinin çok ilginç bir örneği de, "Hipokratik Roman"dır (ilk Avrupa mektup-romanı). Menippos yergisinin antik aşamasındaki gelişimi Boethius'un *De Consolatione Philosophiae*'siyle (Felsefenin Tesellisi Üstüne) doruğa çıkar. "Yunan romanı"nın birçok çeşitlemesinde, antik ütopya romanında ve Roma yergisinde (Lucilius ve Horace) Menippos yergisi öğelerine rastlarız. Menippos yergisinin güzergâhı üzerinde, Sokratik diyalogla genetik olarak bağlantılı birçok benzer tür gelişmiştir: taşlama (diatribe), yukarıda sözünü ettiğimiz logistoricus, kendi kendine konuşma [soliloquy], aretolojik türler^d ve diğerleri.

Menippos yergisi, (antik dönemin) eski Hıristiyan edebiyatını ve Bizans edebiyatını (ve onun aracılığıyla eski Rus yapıtlarını) derinlemesine etkilemiştir. Farklı biçimlerde ve farklı tür etiketleri altında, klasik-sonrası dönemlere, ortaçağ, Rönesans ve Reformasyon dönemlerine ve modern dönemlere değin gelişimini sürdürmüştür; aslında şimdi bile gelişimini sürdürmektedir (gerek ayrı bir tür olduğunun kesin farkındalığıyla gerek böyle bir farkındalıktan yoksun olarak). Olağanüstü bir esneklik taşıyan, Proteus (Yunan mitolojisinde yaşlı deniz adamı ve kâhin, ç.n.) kadar değışme becerisine sahip olan ve başka türlere nüfuz etmeye muktedir bu karnavallaşmış tür, Avrupa edebiyatlarının gelişiminde henüz yeterince değerlendirilememiş muazzam bir önemi haizdir. Menippos yergisi edebiyatta dünyanın karnaval olarak duyumsanışının başlıca taşıyıcılarından ve kanallarından biri olmuştur ve bugüne değin de bu özelliğini korumuştur. Ta-

d. Aretolojik türler: tanrıların ve kahramanların mucizevi eylemlerini konu alan anlatılar.

şıldığı bu öneme tekrar değineceğiz.

Şimdi, antik Menippos yergisini kısaca (ve elbette eksik olarak) ele aldıktan sonra antikitede tanımlandıkları şekliyle bu türün temel karakteristiklerini inceleyelim. Bundan böyle "Menippos yergisi"ni kısaca *Menippea* olarak adlandıracağız.

1. Sokratik diyalogla karşılaştırıldığında komiklik öğesinin özgül ağırlığı *Menippea*'da genellikle daha fazladır; gerçi bu ağırlık, bu esnek türün farklı çeşitlemelerinde önemli ölçüde farklılık gösterir: Sözelimi, komiklik öğesi Varro'da çok fazladır, ama Boethius'da kaybolur veya iyice azalır.⁴ Komiklik öğesinin *karnavala* özgü doğasını (sözcüğün geniş anlamıyla) aşağıda daha ayrıntılı ele alacağız.

2. *Menippea*, Sokratik diyalog açısından fazlasıyla karakteristik olan tarih ve anı tarzının kısıtlamalarından tamamen özgürleşmiştir (gerçi anı biçimi zaman zaman dışsal olarak korunmaktadır); efsane-den bağımsızlaşmıştır ve hayatla dışsal bir benzerlik taşıma zorunluluğuyla kısıtlanmış değildir. *Menippea*'nın tanımlayıcı özelliği, *olay örgüsü ve felsefi yaratıcılıktaki olağanüstü özgürlüktür*. *Menippea*'nın önde gelen kahramanlarının tarihsel ve efsanevi figürler oluşu (Diogenes, Menippos ve diğerleri), hiçbir engel oluşturmaz. Bütün dünya edebiyatında yaratıcılık ve fantastik öğelerden yararlanma açısından *Menippea*'dan daha özgür başka hiçbir tür bulamayız kesinlikle.

3. Bir tür olarak *Menippea*'nın en önemli karakteristiği, fantastiği ve serüveni gözüpek ve sınırsız bir biçimde kullanımının motivasyonunun içsel olması, tamamen fikri ve felsefi bir amaç tarafından haklı çıkarılıp bu amaca adanmış olmasıdır: Felsefi bir fikrin, bir söylemin, hakikat peşindeki bilge insan imgesinde cisimleşmiş bir *hakikatin* yolunun açılması ve sınanması için *olağandışı durumlar* yaratmaktır bu amaç. Fantastiğin burada hakikatin pozitif *cisimleşmesine* hizmet etmediğinin, daha ziyade hakikati arama, yolunu açma ve en önemlisi de *sinama* tarzı olduğunu vurgulayalım. Menippos yergisi-

4. İndirgenmiş gülme fenomeninin dünya edebiyatı üzerinde önemli bir etkisi vardır. İndirgenmiş gülme doğrudan dışavurulmaz, deyim yerindeyse, "gümbür gümbür tınlamaz", ama izleri bir imgenin veya bir söylemin yapısında saklı kalır ve orada saptanabilir. Gogol'ü yineleyecek olursak, "dünyaya görünmeyen gülme"den söz edilebilir. Buna Dostoyevski'nin yapıtlarında rastlarız.

nin kahramanları bu amaca ulaşmak için göğe çıkar, yerin altındaki ölümler diyarına iner, meçhul ve fantastik topraklarda gezer, olağanüstü hayat durumlarına yerleştirilirler (sözgelimi, Diogenes pazarda kendisini köle olarak satar, Peregrinos Olimpiyat Oyunları'nda kendisini muzafferane bir şekilde kurban ederek olimpiyat ateşinde yakar, Eşek Lucius kendisini sürekli olağanüstü durumların içinde bulur). Fantastik çoğunlukla bir serüven öyküsü niteliğine bürünür; bazen de simgesel, hatta mistik-dinsel bir niteliğe bürünür (Apuleius'ta olduğu gibi). Ama bu örneklerin hepsinde de bir hakikatin ortaya çıkarılıp sınanmasından ibaret olan salt fikri bir işlevin hâkimiyeti altındadır. En özgür ve en fantastik serüvenler burada, felsefi fikirle organik ve bölünmez bir sanatsal bütünlük içinde bulunur. Dolayısıyla, asıl mesele, tam da bir *fikrin*, bir *hakikatin* sınanması olduğunun bir kez daha vurgulanması önemli; burada söz konusu olan ne bireysel ne de toplumsal tipte belirli bir insan karakterinin sınanması değildir. Bilge bir insanın sınanması, onun dünyadaki felsefi konumunun sınanmasıdır; yoksa bu konumdan bağımsız herhangi bir karakter özelliğinin sınanması değil. Bu anlamda, Menippea'nın içeriğinin dünyadaki bir *fikrin* veya bir *hakikatin* serüvenleri olduğu söylenebilir; bu serüvenler ister yeryüzünde, ister yerin altındaki ölümler diyarında ister Olympos'ta geçsin, hiç fark etmez.

4. Menippea'nın çok önemli bir karakteristiği de, özgür fantastik, simgesel, hatta zaman zaman mistik-dinsel öğenin onda aşırı ve (bizim bakış açımızdan) kaba bir *kenar mahalle doğalcılığıyla* organik olarak birleşmesidir. Hakikatin serüvenleri yollarda, genelevlerde, batakhanelerde, meyhanelerde, pazar yerlerinde, hapishanelerde, gizli tarikatların orjilerinde, vb. gerçekleşmektedir. Burada fikir sefaletten korkmaz, hayatın hiçbir pisliğinden çekinmez. Fikir insanı –bilge kişi– dünyevi kötülükle, ahlaksızlıkla, alçaklıkla ve en uç ifadesinde bayağılıkla karşı karşıya gelir. Bu kenar mahalle doğalcılığı görünüşte ilk Menippea örneklerinde bile mevcuttur. Antikler Bion Borysthenes hakkında çoktan "ilk o, felsefeyi bir cariyenin alacalı bulacalı esvaplarına büründürmüştü" diyorlardı. Varro ve Lucian'da da kenar mahalle doğalcılığına epey rastlanır. Ama en kapsamlı ve en geniş kenar mahalle doğalcılığına yalnızca Petronius ve Apuleius'un Menippea'sında, yani genişleyip roman haline gelmiş Menippea'larda rastlanır. Felsefi diyalog, yüce simge-sistemleri, fantastik-serüven ve kenar mahalle doğalcılığının organik bileşimi Menippea'nın en belir-

gin karakteristiğidir ve Dostoyevski'ye varana kadar roman nesrinin diyalojik gelişimindeki bütün müteakip evrelerde korunmuştur.

5. Cüretkâr buluşlar ve fantastik öge Menippea'da olağanüstü bir felsefi evrenselcilikle ve dünyayı mümkün olan en geniş ölçekte düşünme kapasitesi ile birleştirilir. Menippea bir "nihai sorunlar" türüdür. Menippea'da nihai felsefi konumlar sınanır. Menippea adeta bir kişinin nihai ve kesin sözlerini ve edimlerini sunmaya çalışır; bu sözlerin ve edimlerin her biri insanın bütünü, bir bütün olarak hayatı içerir. Türün bu özelliği ilk Menippea örneklerinde (Heraclides Ponticus, Bion, Teles ve Menippos'ta) özellikle belirgindi, ama bazen zayıflamış biçimde olsa da türün bütün çeşitlemelerinde karakteristik bir özellik olarak korunmuştur. Menippea'ya özgü koşullar altında felsefi sorunlar ortaya koymanın süreci ve doğası, Sokratik diyaloga kıyasla, birdenbire değişmek zorunda kalmıştı: Biraz olsun "akademik" (gnoseolojik* ve estetik) bütün sorunlar bir kenara bırakılır; karmaşık ve kapsamlı akıl yürütme tarzlarından vazgeçilir; özünde yalnızca etik ve pratik bir ağırlığı olan çıplak "nihai sorunlar" kalır. Tam da böyle çıplaklaştırılmış "dünyadaki nihai konumlar"ın sinkrisisi (yani, yan yana getirilişi) Menippea için tipiktir. Sözelimi, Lucian'da "Vitarum auctio"nun (hayat içinde nihai konumların satışa çıkarılması) karnavala özgü-yergisel temsilini, Varro'da ideolojik denizlerde yapılan fantastik yolculukları (*Sesculixes* [Bir Buçuk Ulysses]), bütün felsefi okullara yapılan gezileri (Bion'da çoktan belirgindir) vb. buna örnek gösterebiliriz. Hayatın nihai sorunlarının çıplaklaştırılmış *pro et contra*'sına her yerde rastlanır.

6. Menippea'nın felsefi evrenselciliğiyle bağlantılı olarak üç-düzlemli bir inşa belirir: Eylem ve diyalojik sinkrisis yeryüzünden Olympos'a ve ölümler diyarına taşınır. Bu üç-düzlemli inşa, örneğin Seneca'nın *Apocolocyntosis*'inde görünür bir belirginlikle sunulur; burada "eşikteki diyaloglar" da büyük bir dışsal netlikle sunulur: (Claudius'un kabul edilmediği) Olympos'un kapılarında ve ölümler dünyasının eşliğinde. Menippea'nın üç-düzlemli inşası, ortaçağda ona tekabül eden dini piyesler ve dini sahnelerin yapısı üzerinde de belirleyici bir etkiye sahipti. "Eşikteki diyalog" türü de, ortaçağda komik türlerde

* Gnosis (Yun.): Bilgi; manevi gizemler konusunda özel bilgi ya da anlayış, Y. Salman, G. Varım, S. Keser, *Ortak Kültür Sözlüğü*, Tüm Zamanlar Yayıncılık, İstanbul, 1992, s. 50. (ç.n.)

olduğu kadar ciddi türlerde de son derece yaygındı (örneğin, cennetin kapılarında tartışan köylüyü anlatan ünlü manzum masal); ayrıca, Reformasyon edebiyatında da – mahut "göksel kapılar edebiyatı"nda (*Himmelsporten-Literatur*) özellikle iyi yansıtılmıştı. Menippea *ölüler diyarına* büyük önem vermiştir: Rönesans ile on yedinci ve on sekizinci yüzyıl Avrupa edebiyatında yaygın olan özel "ölülerin diyalogları" türü burada doğmuştur.

7. Menippea'da, antik epik ve trajediye büsbütün yabancı olan özel tipte bir *deneyssel fantastiklik* ortaya çıkar: alışılmadık bir bakış açısından, örneğin kuşbakışı yüksek bir açıdan sürdürülen ve hayatın gözlemlenmiş fenomenleri ölçeğinde köklü bir değişiklik yaratan gözlem; sözgelimi, Lucian'ın *Icaromenippus*'u veya Varro'nun *Endymiones*'i (çok yüksekten bir kentin hayatına dair gözlemler). Bu deneyssel fantastiklik çizgisi, Menippea'nın belirleyici etkisiyle müteakip dönemlerde de sürmüştür – Rabelais, Swift, Voltaire (*Micromégas*) ve diğerlerinde.

8. Ahlaki-psikolojik deney olarak adlandırılabilen bir şeye ilk kez Menippea'da rastlanır: İnsanın alışılmadık, anormal ahlaki ve psişik hallerinin temsili – her türlü delilik, çılgınlık (kaçıklık teması), bölünmüş kişilik, denetlenemez hayal kurmalar, alışılmadık düşler, delilik sınırlarına dayanan tutkular,⁵ intiharlar, vb. Bu fenomenler, Menippea'da kısıtlı bir işlev, sırf tema işlevi görmezler, türsel bir biçimsel öneme sahiptirler. Düşler, hayaller, delilik bir kişinin ve yazgısının epik ve trajik bütünlüğünü bozar: Kişide başka bir kişi ve başka bir hayat olanakları açığa vurulur; kişi nihaleşmiş niteliğini yitirir ve sadece tek bir şeyi ifade etmekten çıkar; artık kendi kendisiyle örtüşmüyordur. Düşler epikte de yaygındır ama orada kehanetvari, motive edici, uyarıcı bir niteliğe bürünürler – kişiyi yazgısının ve karakterinin sınırlarının ötesine taşımazlar, bütünlüğünü bozmazlar. Bir insanın bu nihaleştirilemezliği, kendisiyle örtüşmemesi Menippea'da yine de başlangıç ve oluşum aşamasındadır elbette; ama açıkça oradadır ve kişiye yeni bir şekilde bakmamıza olanak tanır. Bir insanın bütünlüğünün ve nihaleştirilmişliğin bu şekilde bozulması, Menippea'da kişinin kendi benliğiyle (bölünmüş kişilik olasılığıyla dolu) diyalojik bir ilişki kurulması aracılığıyla kolaylaştırılır. Varro'nun

5. *Eumenides*'de (fragmanlar) Varro hırs, sahiplenmecilik gibi ihtirasları delilik olarak resmeder.

Menippea'sı *Bimarcus* (Çift Marcus^e) bu bakımdan çok ilginç bir örnektir. Varro'nun bütün Menippea'larında olduğu gibi, komiklik öğesi burada da çok güçlüdür. Marcus kinayeler ve mecazlara dair bir yapıt yazmayı vaat etmiştir, ama bu sözünü tutmaz. İkinci Marcus –yani, Marcus'un vicdanı, ikinci kişiliği– ona sürekli olarak verdiği sözü hatırlatır, onu bir türlü rahat bırakmaz. Birinci Marcus vaadini yerine getirmeye çalışır ama konsantre olmayı başaramaz: Homeros'u okuyarak dikkatini başka konulara çevirir, kendi şiirlerini yazmaya başlar vs. İki Marcus arasındaki, yani bir kişi ile vicdanı arasındaki bu diyalog, Varro'da komik bir şekilde sunulur; ama yine de bir tür sanatsal keşif olarak Augustinus'un *Soliloquia*'sı üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Yeri gelmişken, ikiz fenomenini temsil ederken Dostoyevski'nin de trajik öğenin yanı sıra bir *komiklik* öğesini daima korumuş olduğunu belirtelim (*İkiz*'de ve İvan Karamazov'un şeytanla yaptığı konuşmada).

9. Skandal sahneleri, tuhaf davranışlar, uygunsuz konuşmalar ve eylemler, yani olayların genelde kabul gören alışılmış seyri ile konuşma adabları da dahil olmak üzere yerleşik davranış ve adabımuâşeret normlarının her türlü ihlali Menippea açısından son derece karakteristiktir. Bu skandallar sanatsal yapıları gereği epik olaylardan ve trajik felaketlerden keskin hatlarla ayrılırlar. Özünde komik kavgalar ve teşhirlerden de farklıdırlar. Menippea'da klasik epik ve dramatik türlere büsbütün yabancı olan yeni sanatsal skandal ve tuhaflik kategorilerinin ortaya çıktığı söylenebilir (birazdan bu kategorilerin karnaval niteliğine daha ayrıntılı değineceğiz). Skandallar ve tuhaflikler dünyanın epik ve trajik bütünlüğünü bozar; insan ilişkilerinin ve olayların değişmez normal ("edepli") seyri bir gedik açar; insan davranışını, onu önceden belirleyen normlardan ve güdülerden özgürleştirir. Skandallar ve tuhaf sahneler, yeryüzündeki sahneler kadar (örneğin, Petronius'ta şehir meydanında, otelede, hamamda patlak veren skandallar) tanrıların Olympos'taki buluşmalarında da bolca mevcuttur (Lucian, Seneca, Dönek Julian ve diğerlerinde). "Uygunsuz söz" de Menippea için bir hayli karakteristiktir – alaycı açık sözlülüğünden veya kutsal bir şeyin maskesini saygısızca düşürmesinden ötürü veya adabımuâşereti kabaca çiğnemesinden ötürü uygunsuzdur bu söz.

e. "Çift Varro" ve "Varro Bölünmesi" olarak da bilinir.

10. Menippea keskin tezatlarla ve zıt kavramlardan oluşan bileşimlerle doludur: erdemli orospular, hem gerçekten özgür hem de köle olan bilge, köle olan bir imparator, ahlaksal çöküntüler ve arınmalar, sefahat ve yoksulluk, soylu haydut, vb. Menippea, ani geçişler ve değişikliklerden, iniş çıkışlardan, yükselip düşmelerden, uzak ve kopuk şeylerin beklenmedik birleşmelerinden, her türlü uygunsuz birleşmeden hoşlanır.

11. Menippea, düşler veya meçhul diyarlara yapılan geziler biçimine bürünmüş *toplumsal ütopya* öğelerine sıkça yer verir; Menippea bazen düpedüz bir ütopya romanına dönüşür (Heraclides Ponticus'un *Abaris*'i). Bu ütopya ögesi, türün diğer bütün öğeleriyle organik olarak birleşir.

12. Ek türlerin yaygın kullanımı Menippea için karakteristiktir: uzun öyküler, mektuplar, tumturaklı söylevler, sempozyumlar, vb.; nesir ile şiirsel anlatımın harmanlanması da karakteristiktir. Ek türler nihai yazar konumundan muhtelif uzaklıklarda, yani çeşitli derecelerde parodileştirilerek ve nesnelleştirilerek sunulur. Nazım bölümleri neredeyse her zaman belli ölçüde parodileştirilerek sunulur.

13. Ek türlerin varlığı, Menippea'nın çok-üsluplu ve çok-tonlu doğasını pekiştirir; buradaki birleşmenin ürünü, edebiyatın malzemesi olarak sözle kurulan yeni bir ilişkidir ve bu ilişki, sanatsal nesrin diyalojik gelişim çizgisi açısından karakteristiktir.

14. Nihayet, Menippea'nın son karakteristiğinden söz edelim: Menippea'nın güncel ve gündemdeki konulara duyduğu ilgi. Bu, antikitenin kendine özgü "gazetecilik" türüdür ve güncel ideolojik meseleleri güçlü bir şekilde yankılar. Topluca ele alındığında Lucian'ın yergileri döneminin eksiksiz bir ansiklopedisini oluşturur: Çeşitli felsefi, dinsel, ideolojik ve bilimsel okullarla ve döneminin eğilimleri ve akımlarıyla açık ve örtük polemiklerle doludurlar; toplumsal ve ideolojik hayatın bütün alanlarından çağdaş veya yakın tarihte ölmüş kamusal figürlerin imgeleriyle, "düşünce ustaları"nın imgeleriyle doludurlar (gerek gerçek gerek uydurma adlarla); devrin irili ufaklı olaylarına dair dokundurmalarla doludurlar; gündelik hayatın gelişimindeki yeni yönelimleri yoklarlar; toplumun bütün katmanlarında yeni yeni türeyen tipleri açığa vururlar, vb. Bir anlamda *Bir Yazarın Günlüğü* niteliğindedirler ve evrimleşen çağdaş hayatın genel ruhunu ve yönelimini çözmeye ve değerlendirmeye çalışlar. Varro'nun yergileri bir bütün olarak topluca ele alındıklarında tam da böyle bir *Bir Yaza*

rın Günlüğü'nü oluşturur (gerçi Varro'nun yergilerinde karnavala-özgü-komik öge belirgin bir biçimde ağır basar). Aynı karakteristiği, Petronius'ta, Apuleius'ta ve diğerlerinde de buluruz. Bir gazete niteliği, tanıtım yazısı veya tefrika havası, güncel konulara yönelik belirgin bir ilgi Menippea'nın bütün temsilcileri için az çok karakteristiktir. Bu son karakteristik, türün bütün diğer özellikleriyle organik olarak birleşmektedir.

Menippea'nın temel tür karakteristikleri bunlardır. Görünüşte bir hayli heterojen olan bütün bu özelliklerin organik bir bütünlüğü olduğunu, bu türün derin bir içsel bütünlüğü olduğunu bir kez daha vurgulayalım. Menippea, antik "edeplilik" ("güzellik", "soyluluk") fikrini oluşturan etik normların yıkıldığı, ulusal efsanenin çoktan bozulmaya başladığı bir dönemde biçimlenmişti; sayısız dini ve felsefi okul arasında şiddetli tartışmaların yaşandığı bir dönemdi bu; dünya görüşüne ait "nihai sorunlara" ilişkin tartışmaların, toplumun bütün katmanlarında kitlesel bir gündelik fenomen haline geldiği ve insanların bir araya toplandığı her yerde (pazar yerlerinde, sokaklarda ve ana caddelerde, meyhanelerde, hamamlarda, gemilerin güvertelerinde vs.) her zaman böyle tartışmaların patlak verdiği bir dönemdi; filozof, bilge insan (kinik, stoik, epikürcü) veya kâhin veya mucize yaratıcısı figürünün tipik olduğu ve manastır düzeninin doruk noktada olduğu ortaçağda keşiş figürüyle karşılaşıldığından daha fazla karşılaşılan bir dönemdi. Yeni bir dünya dininin, Hıristiyanlığın hazırlık ve oluşum dönemiydi bu.

Bu dönemin diğer yönünü ise, bir kişinin hayatta sahip olabileceği tüm dışsal konumların değerinin düşürülmesi, bu dışsal konumların kör yazgının istekleri uyarınca dünya tiyatrosunun sahnelerinde oynanan *rollere* dönüştürülmesi oluşturuyordu (Epiktetus ve Marcus Aurelius'ta buna dair derin bir felsefi farkındalık vardır; edebi düzlemde aynı farkındalığı Lucian ve Apuleius'ta buluruz). Bu, bir insanın ve yazgısının epikteki ve trajedideki bütünlüğünün bozulmasına yol açmıştır.

Dolayısıyla, Menippea türü belki de dönemin karakteristiklerinin en eksiksiz ifadesidir. Bu türde, hayatın içeriği *içsel bir mantık* barındıran değişmez bir biçim kalıbına dökülerek öğelerinin hepsinin çözülmeyen bir bağla birbirine bağlanmasını güvence altına alıyordu. Bu sayede, Menippea türü, Avrupa roman nesrinin gelişiminin tarihinde böylesine muazzam bir etkiye sahip olabildi – ama bu etki bugüne

dek neredeyse hiçbir zaman bilimsel incelemeye konu olmamıştır.

Menippea türü bir yandan içsel bir bütünlüğe sahipken, eşanlı olarak büyük bir dışsal esnekliğe ve benzer küçük türleri kendisinde özümsemeye ve bütünleyici bir öge olarak öbür büyük türlere sızma-ya yönelik önemli bir beceriye de sahiptir.

Dolayısıyla, Menippea taşlama [diatribe], kendi kendine konuşma [solliloquy], sempozyum gibi küçük türleri özümseyip kendi bünyesine katar. Bu türlerin hepsi de, insan hayatına ve insan düşüncesine yaklaşımlarının dışsal ve *içsel diyalojikliği* açısından birbirlerine benzer.

Taşlama, genellikle fiziksel olarak insanın karşısında bulunmayan bir muhatapla girilen bir konuşma biçiminde yapılan –ve tam da konuşma ve düşünme sürecinin diyalojikleşmesiyle sonuçlanan– içsel olarak diyalojikleşmiş retorik bir türdür. Antikler taşlamanın kurucusunu, Menippea'nın da kurucusu olan Bion Borysthenes olarak kabul eder. Antik Hıristiyan vaazının türsel karakteristikleri üzerinde belirleyici etki sahibi olan türün, klasik retorik değil tam da taşlama olduğuna dikkat edilmesi gerekir.

Kendi kendine konuşma türünü ise, kişinin kendi benliğiyle kurduğu diyalojik ilişki tanımlamaktadır. Kişinin kendisiyle girdiği bir tartışmadır bu. Sokrates'in öğrencisi ve belki de bir Menippea yazarı olan Antisthenes, kendi felsefesinin en büyük başarısını "kişinin kendi benliği ile diyalojik olarak iletişim kurabilme becerisi" olarak görüyordu.^f Epiktetus, Marcus Aurelius ve Augustinus bu türün önde gelen ustalarıydı. Türün merkezinde ise *iç insanın* keşfedilmesi yatar – pasif kişisel gözlemler değil, ancak *kişinin kendi benliği karşısında aktif bir diyalojik yaklaşım* benimsemesi sayesinde ulaşılabilen ve lirik, epik ve trajik insan imgesinin merkezinde yatan benlik görüşlerinin o naif bütünlüğünü bozan "*kişinin kendi benliği*"nin keşfidir bu. Kişinin kendisine diyalojik olarak yaklaşması, benlik imgesinin dış kabuğunu, öbür insanlar için var olan ve kişinin (başkalarının gözündeki) dışsal değerini belirleyen ve öz-bilincin saflığına gölge düşüren dış kabuğunu parçalar.

f. Diogenes Laertius, *Ünlü Filozofların Hayatları*, VI. 6-8 Antisthenes'ten. R. D. Hicks'in çevirisinde (Loeb, cilt II), bu Yunanca cümle "kendimle sohbet etme becerisi" şeklinde tercüme edilmiş, ama fiil aynı zamanda, bağdaşmak, birleşmek, arkadaşlık etmek, düşüp kalkmak, münakaşaya tutuşmak ve müridi olmak anlamlarına da geliyor.

Bu türlerin her ikisi de –taşlama ve kendi kendine konuşma– Menippea'nın yörüngesinde gelişmiş, onunla iç içe geçmiş ve onun parçası olmuştur (özellikle Roma topraklarında ve Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde).

Sempozyum, Sokratik diyalog döneminde zaten var olan (Platon ve Ksenophanes'te örneklerine rastlanır), ama tam ve müstakil gelişimini ancak müteakip dönemlerde tamamlayan bir şölen diyalogudur. Diyalojik şölen söyleminin (başlangıçta bir külte özgü) özel ayrıcalıkları vardı: Belli ölçüde bir denetimsizlik, rahatlık ve laubalilik hakkı, belli ölçüde açık sözlülük, tuhaflık, muğlaklık hakkı tanınmıştı ona; yani, başka bir deyişle, övgü ve yerginin, ciddi ve komiğin tek bir söylem içinde bileşimi idi. Sempozyum doğası gereği bir saf karnaval türüdür. Menippea bazen doğrudan doğruya sempozyum olarak formüle edilmiştir (göründüğü kadarıyla bu Menippos'a dek uzanır; Varro'nun üç yergisi sempozyum olarak formüle edilmiştir ve Lucian ile Petronius'ta da sempozyum öğeleri vardır).

Daha önce de belirttiğimiz gibi Menippea büyük türlere sızıp onları belli bir dönüşüme tabi kılma becerisine sahipti. Dolayısıyla, "eski Yunan romanları"nda da Menippea öğeleri saptanabilir. Sözgelimi, Efesli Ksenophanes'in *Efes Masalları*'ndaki belli imgeler ve epizotlar, buram buram Menippea kokar. Toplumun alt tabakaları (hapishaneler, köleler, hırsızlar, balıkçılar, vb.) kenar mahalle doğalcılığı havasında temsil edilir. Diğer romanlar içsel bir diyalojiklikle, parodi ve indirgenmiş gülme öğeleri ile karakterize edilir. Menippea öğeleri, aretolojik türe ait yapıtlar kadar (örneğin, Philostratus'un *Tyanalı Apollonius'un Hayatı*) antikitenin ütopya yapıtlarına da sızmıştır. Menippea'nın öbür türlere sızıp onları dönüştürme gücü, eski Hıristiyan edebiyatının anlatı türleri üzerinde de önemli bir etkiye sahip olmuştur.

Menippea'nın ve onunla bağlantılı benzer türlerin türsel özelliklerine ilişkin betimleyici tanımımız, Dostoyevski'nin yapıtlarının türsel özelliklerine ilişkin geliştirilebilecek bir tanımla olağanüstü benzerlikler taşır (örneğin bkz. s. 59-60'ta aktardığımız Grossman'ın tanımı). Esasen Menippea'nın tanımlayıcı özelliklerinin hepsine (elbette uygun değişiklikler ve yeni komplikasyonlarla) Dostoyevski'de de rastlarız. Aslında, her ne kadar Menippea'da gelişiminin ancak başlangıç aşamasında, Dostoyevski'de ise *doruk noktasında* olsa da, bu tamamen aynı türsel dünyadır. Ama biliyoruz ki, bir türün başlangıcı,

yani arkaik aşaması, türün gelişiminin en yüksek aşamalarında da yenilenmiş biçimlerde korunur. Üstelik, bir tür ne denli gelişirse, biçimi ne denli karmaşıklaşırsa, geçmişini o denli iyi ve eksiksiz hatırlar.

Peki ama bu, Dostoyevski'nin *doğrudan doğruya ve bilinçli olarak* antik Menippea'dan yola çıktığı anlamına mı gelir? Hayır elbette. Dostoyevski hiçbir anlamda antik türlerin takipçisi değildir. Dostoyevski verili bir tür geleneği zincirine, ancak bu zincirin kendi dönemiyle kesiştiği noktada bağlanır; her ne kadar, (antik bağ da dahil olmak üzere) bu zincirdeki eski bağlar şu ya da bu ölçüde Dostoyevski'ye aşına ve yakın bağlar olsa da bu böyledir (Dostoyevski'nin türsel kökenleri sorununa daha sonra döneceğiz). Biraz paradoksal bir ifadeyle de olsa, antik Menippea'nın özgün özelliklerini muhafaza etmiş olanın Dostoyevski'nin öznel belleği değil, tam da Dostoyevski'nin içinde çalıştığı türün nesnel belleği olduğunu söylemek mümkün.

Menippea'nın türsel karakteristikleri Dostoyevski'nin yapıtlarında dirilmekle kalmamış, *yenilenmiştir* de. Dostoyevski bu türün potansiyelinden yaratıcı biçimde yararlanırken, antik Menippea yazarlarından büyük ölçüde ayrılmıştır. Antik Menippea, felsefi ve toplumsal sorunları ortaya koyuş tarzı bakımından, sanatsal nitelikleri bakımından Dostoyevski'ye kıyasla ilkel ve yavandır. Aralarındaki en önemli farklılık ise, antik Menippea'nın henüz *çoksesliliği* tanımıyor oluşudur. Menippea tıpkı Sokratik diyalog gibi, çoksesliliğin ortaya çıkabilmesi için gerekli olan belli türsel koşulları hazırlamıştır yalnızca.

Artık daha önce sözünü etmiş olduğumuz karnaval ve edebiyatın karnavallaşması sorununa geçelim.

Karnaval sorunu (karnaval tipindeki bütün farklı şenlikler, eğlenceler, ritüeller ve biçimler toplamı olarak) –özü, ezeli düzendeki ve insanın ezeli düşüncesindeki en derin kökleri, sınıflı toplum koşullarındaki gelişim süreci, olağanüstü yaşama gücü ve ölümsüz cazibesi ile karnaval sorunu– kültür tarihinin en karmaşık ve en ilginç sorunlarından biridir. Burada hakkını tümüyle veremeyiz elbette. Burada bizi ilgilendiren, temelde yalnızca karnavallaşma sorunu; yani, karnavalın edebiyat üzerindeki, daha doğrusu edebi tür üzerindeki belirleyici etkisidir.

Karnavalın kendisi (yineleyelim: karnaval tipindeki bütün muhtelif eğlencelerin toplamı anlamında karnaval) edebi bir fenomen değildir elbette. Ritüel tarzında *senkretik bir gösteridir*. Bir biçim ola-

rak çok karmaşık ve değişkendir; genel bir karnaval temelinde, döneme, halka ve bireysel eğlence anlayışına göre değişen muhtelif çeşitlendirmeler ve nüanslar doğurur. Karnaval somut, duyumsal bir simgesel biçimler dili geliştirir – kapsamlı ve karmaşık kitlesel eylemlerden bireysel karnaval jestlerine kadar. Bu dil, ayrılmış ve hatta (her türlü dilde olduğu gibi) eklemli bir tarzda, karnavala özgü birleşik (ama karmaşık) bir dünya anlayışına ifade kazandırmış, bu anlayışın tüm biçimlerine sızmıştır. Bu dil, eksiksiz ve yeterli bir şekilde, sözel bir dile, hele hele bir soyut kavramlar diline tercüme edilemez kesinlikle; ama somut duyumsal doğası ile ortak yönleri olan bir sanatsal imgeler diline belli ölçüde aktarılması mümkün olabilir; yani, edebiyatın diline aktarılabilir. Karnavalın edebiyatın diline bu şekilde aktarılışını, edebiyatın karnavallaşması olarak adlandıracağız. Karnavalın tekil yönlerini ve karakteristik özelliklerini bu aktarılışın perspektifinden inceleyeceğiz.

Karnaval, bir sahnesi olmayan ve icracılar ile izleyiciler arasında ayırım yapılmayan bir gösteridir. Karnavalda herkes etkin birer katılımcıdır, karnaval ediminde herkes bir araya gelir, birleşir. Karnaval izlenmez, hatta daha katı bir ifadeyle, icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde *yaşarlar*, yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar; yani, bir *karnaval hayatı* sürerler. Karnaval hayatı *alışıldık* seyrinden çıkmış bir hayat olduğu için, bir ölçüde "ters yüz edilmiş bir hayat"tır, "dünyanın tersine çevrilmiş yüzü"dür ("*monde à l'envers*").

Sıradan hayatın, yani karnaval-dışı bir hayatın yapısı ve düzenini belirleyen yasalar, yasaklar ve kısıtlamalar, karnaval boyunca askıya alınır: Askıya alınanların başında da, hiyerarşik yapı ve bu yapıyla bağlantılı bütün sindirme, hürmet, dindarlık ve adabımuâşeret biçimleri gelir –yani, toplumsal-hiyerarşik eşitsizlikten veya insanlar arasındaki (yaş da dahil olmak üzere) her türlü eşitsizlik biçiminden kaynaklanan şeylerin tümü. İnsanlar arasındaki bütün *mesafeler* askıya alınır ve özel bir karnaval kategorisi yürürlüğe girer: *insanlar arasında özgür ve samimi temas*. Bu, karnavala özgü dünya anlayışının çok önemli bir yönüdür. Hayatta sınıksız kapalı hiyerarşik engellerle birbirinden ayrılmış olan insanlar, karnaval meydanında birbirleriyle özgür, samimi temasa girerler. Kitlesel eylemlerin özel düzenlenme şeklinin, özgür karnaval jestlerinin ve tok sözlü karnaval dilinin temelinde de yine bu samimi temas kategorisi bulunur.

Karnaval, karnaval-dışı hayatın tüm güçlü toplumsal-hiyerarşik ilişkilerinin karşısına koyulmuş *bireyler-arası yeni bir karşılıklı ilişki tarzının*, somut duyumsal bir biçimde, yarı-gerçek yarı-oyun kabilinden sahnelendiği yerdir. Kişinin davranışı, jestleri ve söylemi, karnaval-dışı hayatta onları tümüyle tanımlayan bütün hiyerarşik konumların (toplumsal zümre, tabaka, yaş, mülk) otoritesinden özgürleşir ve böylece, karnaval-dışı hayatın perspektifinden tuhaf ve uygunsuz hale gelir. *Tuhaflık*, samimi temas kategorisine organik bir bağla bağlı olan özel bir karnavala özgü dünya anlayışı kategorisidir; insan doğasının gizli saklı yönlerinin kendilerini –somut duyumsal bir biçimde– açığa vurup ifade etmelerine izin verir.

Karnavala özgü dünya anlayışının samimileşmeyle bağlantılı üçüncü bir kategorisi daha vardır: *karnavala özgü uygunsuz birleşmeler*. Her şeye özgür ve samimi bir tutum hâkim olur: bütün değerlere, düşüncelere, fenomenlere ve şeylere. Daha önce kendi içine kapanmış, bütünlüksüz ve karnaval-dışı bir hiyerarşik dünya görüşü tarafından aralarına mesafe konmuş her şey, karnavalın samimi teması ve birleşimlerine çekilir. Karnaval, kutsalı dünyevi olanla, yüceyi aşağıyla, önemliyi önemsizle, bilgiyi aptalla bir araya getirir, birleştirir, ilişkilendirir ve birbirine bağlar.

Bununla bağlantılı dördüncü bir karnaval kategorisi daha vardır: dinsel *saygısızlık*: karnaval zındıklıkları; karnavala özgü bir küçük düşürmeler ve yeryüzüne indirmeler sistemi bütünü; yeryüzü ve beden üreme gücüyle bağlantılı karnavala özgü müstehcenlikler; kutsal metinler ve deyişlerin karnaval parodileri, vb.

Bu karnaval kategorileri eşitlik ve özgürlüğe, her şeyin karşılıklı bağlantılılığına veya karşıtların birliğine dair *soyut düşünceler* değildir. Hayır, bunlar bizatihi hayat biçiminde deneyimlenen ve sahnelenen, somut duyumsal ritüel-gösteri "düşünceleri"dir; son derece geniş Avrupalı insan kitleleri arasında binlerce yıldır kaynaşmış hayatta kalmış olan "düşünceler"dir. Edebiyat üzerinde böylesine yoğun bir *biçimsel, tür-oluşturucu* etkiye sahip olabilmelerinin nedeni de budur.

Bu karnaval kategorileri ve her şeyden önce de, insan ile dünyanın özgürce samimileşmesi kategorisi binlerce yıldır edebiyata, özellikle de roman nesrinin diyalojik gelişim çizgisine aktarılmıştır. Samimileşme epik ve trajik mesafenin yok edilmesini ve temsil edilen tüm malzemenin bir samimi temas alanına taşınmasını kolaylaştırmıştır; olay örgüsü ve olay örgüsü-durumlarının düzenlenişine önem-

li ölçüde yansımıştır; (yüksek türlerde mümkün olmayan) yazarın karakterleri karşısındaki konumunun o özel samimiliğini belirlemiştir; uygunsuz birleşmeler ve saygısızca küçük düşürmeler mantığını devreye sokmuştur; son olarak, tam da edebiyatın sözel üslubu üzerinde güçlü bir dönüştürücü etki yaratmıştır. Tüm bunlar, Menippea'da son derece belirgin bir biçimde zaten ortaya çıkar. Buna daha sonra döneceğiz, ama önce karnavalın diğer birkaç yönünü, en önemlisi de *karnaval edimlerini* ele alacağız.

Birincil karnaval edimi, *karnaval kralına şaka yollu taç giydirilmesi ve ardından tacının elinden alınmasıdır*. Bu ritüele şu ya da bu biçimde, her türlü karnaval tipi eğlencede rastlanır: en ince işlenmiş biçimlerde – Satürn bayramı, Avrupa deliler bayramı ve karnavalında (bu sonuncusunda, kral yerine kilisenin statüsüne bağlı olarak sahte papazlar, piskoposlar veya papalar seçilir); daha az incelikli bir biçimde de karnaval tipindeki bütün festivallerden, geçici festival kral ve kraliçelerinin seçildiği bütün festival eğlencelerinde.

Kralın tacının elinden alındığı bu ritüel ediminin temelinde, tam da karnavala özgü dünya anlayışının özü yatmaktadır – *değişim ve değişikliklerin, ölüm ve yenilenmenin pathos'u*. Karnaval, her şeyi yok eden ve her şeyi yenileyen zamanın şenliğidir. Karnaval kavramı temelde böyle ifade edilebilir. Ama bir kez daha vurgulayalım: Bu, soyut bir düşünce değil, ritüel tarzında bir edimin somut duyumsal biçimlerinde (gerek sahici gerek yapmacık biçimlerde) ifade edilen canlı bir dünya duyumsayıdır.

Taç giydirme/tacı geri alma [Bahtin'in özel bir anlam yüklediği bu kavram çifti ileride yer yer "yüceltme/alaşağı etme" şeklinde de çevrilecektir. – ç.n.], hem değişme ve yenilenmenin kaçınılmazlığını hem de aynı zamanda yaratıcı gücünü, bütün yapıların ve düzenlerin, bütün otoritelerin ve (hiyerarşik) konumların *neşeli göreliliğini* ifade eden ikici bir çift-değerli [ambivalent] ritüeldir. Taç giydirme zaten tacı geri alma fikrini örtük olarak içerir: Daha en baştan çift-değerlidir. Taç giydirilen kişi, gerçek bir kralın taban tabana zıddıdır, bir köle veya bir soytarıdır; bu edim adeta karnavalın tersyüz edilmiş dünyasını yaratıp kutsar. Taç giydirme ritüelinde, sahici bir taç giydirme töreninin bütün yönleri –yeni taç giymiş bir krala teslim edilen otorite sembolleri ve üzerine giydirilen kıyafet– tamamen çift-değerli hale gelir ve neşeli bir görelilik niteliği kazanırlar; neredeyse birer sahne dekoru haline gelirler (her ne kadar aslında ritüelin sahne dekoru

olsalar da); sembolik anlamları iki-düzeyle hale gelir (gerçek iktidar sembolleri olarak, yani karnaval-dışı dünyada tek-düzeyle, mutlak, önemli ve yekpare olarak ciddidirler). Daha en başından itibaren, taç giydirmede zaten tacı geri alma edimi göz kırpyordur. Bu, bütün karnaval simgeleri için böyledir; içlerinde daima bir olumsuzlama (ölüm) perspektifi barındırırlar (ya da tersini). Doğum ölümle doludur ve ölüm de yeni bir doğumla.

Tacı geri alma ritüeli adeta taç giyme törenini tamamliyordur ve onun ayrılmaz bir parçasıdır (yineliyorum: bu, ikici bir ritüeldir). On-da zaten yeni bir taç giydirme göz kırpmaktadır. Karnaval, değişimin kendisini, ikame edilebilirlik sürecini kutsar; ikame edilen birimi değil. Deyim yerindeyse, karnaval tözel değil işlevseldir. Hiçbir şeyi mutlaklaştırmaz, onun yerine her şeyin neşeli göreliliğini ilan eder. Tacı geri alma ritüelinin seremonisi, taç giydirme ritüelinin karşısına konumlandırılır: Tacı geri alınan kralın üzerindeki kraliyet giysileri ve takıları çıkarılır; hükümdârlığı sona ermiştir; ayrıca diğer otorite simgeleri de geri alınıp onunla alay edilir ve dayak atılır. Bu tacı geri alma seremonisinin bütün simgesel yönleri ikincil ve olumlu bir anlam düzeyine ulaşır – çıplak, mutlak olumsuzlama ve yıkım değildir (mutlak olumsuzlama, tıpkı mutlak olumlama gibi, karnavala yabancıdır). Üstelik, tam da bu tacı geri alma ritüelinde özel bir netlikle, bir değişimler ve yenilenmeler pathos'u, yapıcı bir ölüm imgesi doğar. Nitekim tacı geri alma ritüeli edebiyata en sık aktarılan ritüel olmuştur. Ama yineleyelim, taç giydirme ve tacı geri alma birbirinden ayrı düşünülemez; ikicidirler ve iç içe geçerler; her türlü mutlak ayrılma durumunda, karnavala özgü anlamlarını büsbütün kaybederler.

Karnavaldaki taç giydirme/tacı geri alma edimi, (karnaval dünyası mantığıyla birlikte) karnaval kategorilerine de nüfuz eder elbette: özgür ve samimi temas (tacı geri almada bu çok belirgindir), karnavalın uygunsuz birleştirmeleri (köle-kral), kutsal olana saygısızlık (yüksek otorite simgeleriyle oynanması) vb.

Çok ilginç olmalarına rağmen, burada taç giydirme/tacı geri alma ritüelinin ayrıntılarına girmeyeceğiz; ayrıca, dönemden döneme değişiklik gösteren ve karnaval tipindeki muhtelif şenliklerde sergilenen farklı çeşitlemelerini de ele almayacağız. Karnavalın çeşitli aksesuar ritüellerini, örneğin kılık değiştirmeyi de analiz etmeyeceğiz – yani, karnavaldaki kıyafet ve hayattaki konum ve yazgıların değişimlerini; aynı şekilde, karnaval şaşırtmacalarını, kan dökülmeyen karna-

val savaşlarını, söz *agon*'larını⁸ ve küfür yarışlarını, armağan alıp vermeleri (karnaval ütopyasının bir boyutu olarak bolluk) vb. de irdelemeyeceğiz. Keza bu ritüeller de edebiyata aktarılmıştır; kendilerine tekabül eden olay örgüleri ve olay örgüsü durumlarına simgesel derinlik ve çift-değerlilik, neşeli bir görelilik, bir karnaval hafifliği ve değişim hızı kazandırırılar.

Ama taç giydirme/tacı geri alma ritüeli, edebi-sanatsal düşünme biçimi üzerinde son derece büyük ve önemli bir etki yaratmıştır elbette. Bu ritüel, sanatsal imgeler ve bütün yapıtlar için özel tipte bir *tacı geri alma* yapısı belirlemişti; bu yapıda, tacın geri alınışı temelde çift-değerli ve iki-düzeyliydi. Eğer karnavalın çift-değerliliği, tacın geri alınış imgelerinden ayrılacak olsaydı, bu imgeler bozularak ahlaki veya sosyo-politik türde, tamamen olumsuz bir *teşhire* dönüşürlerdi; tek düzeyli bir hal alıp, sanatsal karakterlerini yitirirlerdi ve dümdüz bir gazeteciliğe dönüşürlerdi.

Bu noktada, karnaval imgelerinin çift-değerli doğasını daha ayrıntılı bir şekilde yeniden ele almamız gerekiyor. Bütün karnaval imgeleri ikicidir; kendilerinde hem değişim hem de kriz kutbunu birleştirirler: doğum ve ölüm (hamile ölü imgesi), hayır duası ve beddua (ölümü ve yeniden doğuşu eşanlı olarak dileyen kutsayıcı karnaval bedduaları), övgü ve yergi, gençlik ve yaşlılık, üst ve alt, ön ve arka, aptallık ve bilgelik. Tezatlıkları nedeniyle (yüksek/alçak, kalın/ince, vb.) veya benzerlikleri nedeniyle (çiftler/ikizler) seçilen çiftli imgeler karnavalın düşünüş tarzı açısından çok karakteristiktir. Ayrıca, şeylerin ters kullanılması da aynı şekilde karakteristiktir: giysilerin ters yüz edilip giyilmesi (veya tersten giyilmesi), pantolonun kafaya geçirilmesi, kafaya miğfer yerine tabak takılması, ev aletlerinin silah olarak kullanılması, vb. Alışıldık ve genel kabul gören uygulamaların ihlal edilmesi, hayatın alışıldık seyrinden çıkarılması – bunlara özgü *tuhafliğin* örnekleridir.

Karnavalda *ateş* imgesinin de çift-değerli bir işlevi vardır. Dünyayı eşanlı olarak yok eden ve yenileyen bir ateştir bu. Avrupa karnavallarında neredeyse her zaman, "cehennem" olarak adlandırılan özel bir yapı vardı (genellikle aşırı gösterişli her türlü karnaval gereciyle süslenmiş bir araba oluyordu bu) ve karnavalın sonunda bu "cehen-

g. Agon: Yunanca "atışma". Agon, Yunan piyesinde, her biri koronun bir yarısıncı desteklenen iki baş kahramanın söz düellosuna girdiği kısımdır.

nem", bir zafer edasıyla tutuşturulup yakılırdı (bazen bu karnaval "cehennemi" ile bir bereket sembolü arasında çift-değerli bir bağ kurulurdu). "Moccoli" ritüeli Roma karnavalı açısından karakteristiktir: Karnavala katılan herkesin elinde yanan bir mum olurdu ve insanlar "Sia ammazzato!" ("Geber!") diye bağırarak birbirlerinin mumlarını söndürmeye çalışırlardı. Goethe, ünlü Roma karnavalı tasvirinde (*Italienische Reise*'de)^h karnaval imgelerinin arkasındaki derin anlamı ortaya çıkarmaya çalışırken son derece simgesel küçük bir sahneden söz eder: "Moccoli" boyunca küçük bir oğlan "Sia ammazzato il Signore Padre!" ["Geber, Saygıdeğer Babam!"] diye şen bir karnaval narasıyla babasının mumunu söndürür.

Karnavala özgü *gülme* de son derece çift-değerlidir. Genetik olarak, en eski ritüel gülme biçimleriyle bağlantılıdır. Ritüel gülme daha da yüksek bir şeye yönelirdi: Güneş (en büyük tanrı), öbür tanrılar, en yüce dünyevi otorite küçük düşürülür ve onlarla alay edilirdi; bundaki amaç da onları *kendilerini yenilemeye* zorlamaktı. Bütün ritüel gülme biçimleri, ölüm ve yeniden doğuşla, üreme edimiyle, üreme gücü simgeleriyle ilişkiliydi. Ritüel gülme, güneşin hayatındaki *krizlere* (gündönümü), bir tanrının veya tanrıçanın hayatındaki krizlere, dünyanın ve insanların hayatındaki krizlere verilen bir tepkiydi (ölüm kahkahaları). Gülme ritüelinde alay eğlenceyle birleşir.

Gülmenin daha yüksek bir şeye (bir tanrıya veya bir otoriteye) yöneldiği bu antik ritüel pratiği, gülmenin antikite ve ortaçağdaki ayrıcalıklarını tanımlamıştı. Ciddi biçimleriyle izin verilmeyen pek çok şeye, gülme biçiminde izin veriliyordu. Ortaçağda gülmeye tanınan meşru izin sayesinde "parodia sacra" (yani, kutsal metinler ve ritüellerin parodisi) mümkün olabilmişti.

Karnavala özgü gülme de benzer şekilde daha yüksek, yüce bir şeye yönelir – otoritelerin ve hakikatlerin değişimine, dünya düzenlerinin değişimine. Gülme, değişimin her iki kutbunu da kucaklar; tam da değişim süreciyle, bizatihi *krizle* ilgilidir. Ölüm ve yeniden doğuş, olumsuzlama alay ve olumlama (neşeli gülüş) karnavalın gülme ediminde bileşir. Son derece evrensel bir gülüştür bu; dünyaya dair bütünlüklü bir bakış açısı barındıran bir gülüştür. Çift-değerli karnaval

h. J. W. Goethe, *Italian Journey*, çev. W. H. Auden ve Elizabeth Mayer (Londra: Collins, 1962). Bkz. Üçüncü Kısım (Ocak 1788), "Roma Karnavalı" ve özellikle de "Moccoli", s. 467-9 başlıklı bölüm.

gülüşünün özgü niteliği böyledir.

Gülmeyle bağlantılı başka bir soruna daha değineceğiz – *parodin* karnavalımsı doğası. Daha önce de dikkat çektiğimiz üzere, parodi Menippos yergisinin ve genelde de karnavallaşmış türlerin hepsinin vazgeçilmez bir öğesidir. Saf türlere (epik, trajedi) organik olarak yabancıdır; karnavallaşmış türlere ise aksine, organik olarak içkindir. Antikitede parodi ile karnavala özgü dünya anlayışı arasında bölünmez bir bağlantı vardı. *Tacı geri alınan ikizin* yaratılışı bir parodileştirmedir; keza o bahsettiğimiz "dünyanın ters yüz edilmesi" de öyle. Bu nedenle, parodi çift-değerlidir. Antikite temelde her şeyin parodisini yapmıştır: Örneğin, satir dramı başlangıçta, kendisini önceleyen trajik üçlemenin parodik ve gülen yüzüydü. Burada parodi, parodileştirilen nesnenin aleni reddi değildi elbette. Her şeyin kendi parodisi, yani gülen bir boyutu vardır, çünkü her şey ölüm aracılığıyla yeneden doğar ve yenilenir. Roma'da parodi, "ölüm kahkahası" kadar zaffer sevincine özgü gülüşün de zorunlu bir boyutu (her iki gülüş de karnavalımsı ritüellerdi elbette). Karnavalda parodileştirme farklı biçimlerde ve ölçülerde çok yaygın olarak kullanılıyordu: Çeşitli imgeler (örneğin, çeşitli tiplerde karnaval çiftleri) birbirlerini çeşitli şekillerde ve farklı bakış açılarından parodileştirirdi; karşılardaki nesneyi farklı açılarda ve farklı ölçülerde büyüten, küçülten, eğip büken tam bir eğri aynalar sistemine benziyordu.

Parodileştirici çiftler karnavallaşmış edebiyatta daha da yaygın bir fenomen haline gelmiştir. Dostoyevski'de özellikle canlı bir anlatım kazanırlar – romanlarının önde gelen kahramanlarının neredeyse hepsinin, kendisini çeşitli şekillerde parodileştiren muhtelif ikizleri vardır: Sözelimi, Raskolnikov'un parodik ikizleri Svidrigaylov, Lujin ve Lebeziatnikov'dur; Stavrogin'in parodileştirici ikizi Peter Verhovenski, Şatov ve Kirillov'dur; Smerdyakov, Şeytan ve Rakitin de İvan Karamazov'un parodileştirici ikizidir. Hepsinde de (yani, ikizlerin her birinde) kahraman yenilenmek için (yani, arınıp, kendisinin üzerine yükselmek için) ölür (yani, olumsuzlanır).

Modern dönemlerin dar biçimsel edebi parodisinde, karnavala özgü dünya anlayışıyla kurulan bağlantı neredeyse büsbütün kopmuştur. Ama Rönesans'ın parodilerinde (Erasmus, Rabelais ve diğerlerinde) karnaval ateşi hâlâ yanıyordu: Parodi çift-değerliydi ve ölüm/yenilenme ile olan bağıni hissettiriyordu. Böylece, parodinin kucağında dünya edebiyatının en büyük ve aynı zamanda en karnavalımsı ro-

manlarından biri doğabildi: Cervantes'in *Don Kişot*'u. Dostoyevski bu romanı şöyle değerlendiriyordu: "Dünyada bu yapıttan daha derin, daha güçlü hiçbir şey yok. Şimdiye dek, insan düşüncesinin dile getirdiği nihai ve en büyük söz bu; bir insanın ifade edebileceği en güçlü ironi; eğer dünyanın sonu gelir de insanlara bir yerde 'peki yeryüzündeki hayatını anlayıp ondan birtakım dersler çıkardın mı?' diye sorulacak olsa, tek söz etmeden Don Kişot'u göstererek, 'İşte benim hayattan çıkardığım sonuç, bunun için beni yargılayabilir misin?' diye karşılık vermek mümkündür."ⁱ

Dostoyevski'nin *Don Kişot*'a ilişkin değerlendirmesini tipik bir "eşik diyalogu" biçiminde yapılandırması da karakteristiktir.

Karnavallaşmış edebiyatın perspektifinden yaptığımız karnaval analizini karnaval meydanına dair birkaç sözle noktalayalım.

Karnaval edimlerinin ana arenası meydan ve meydana bağlanan sokaklardı. Ama karnaval, evi de istila ediyordu kuşkusuz; karnaval özünde yalnızca zamanla sınırlıydı, uzamla değil; karnaval ne sahne tanır ne de sahne ışıklarını. Ama asıl arena yalnızca meydan olabilirdi çünkü tam da tanımı gereği karnaval *bütün insanlara aittir, evrenseldir*, karnavalın samimi temasına *herkes* katılmalıdır. Kamuya açık meydan komünal icranın simgesiydi. Karnaval meydanı –karnaval edimlerinin meydanı– kendisini genişleten ve derinleştiren ek bir simgesel tını kazanmıştır. Karnavallaşmış edebiyatta meydan, olay örgüsündeki olayların gerçekleştiği bir ortam olarak iki düzeyli ve çift-değerli bir hale gelir: Sanki gerçek meydandan, özgür samimi temas ve komünal taç giydirme/tacı geri alma edimlerini barındıran karnaval meydanı göz kırpyordur. Öbür eylem alanları da (elbette olay örgüsünün gerçekçi şekilde harekete geçirmesi koşuluyla), türdeş olmayan insanların bir araya gelme ve temasta bulunma noktaları haline gelirlirse –sokaklar, meyhaneler, yollar, hamamlar, gemi güverteleri, vb.– ilaveten bu tür bir karnaval meydanı anlamı kazanabilirler (temsilin tüm doğalcı niteliklerine rağmen, karnavalın evrensel simge sistemi bir doğalcılık tehlikesi altında değildir).

Karnaval tipinde şenlikler, antik dönemlerde son derece geniş insan kitlelerinin hayatında çok büyük bir yer tutuyordu – eski Yunan'da

i. Don Kişot'la ilgili yorum şurada yer alır: *Bir Yazarın Günlüğü*, 1876, Mart, Bölüm II, 1: "Don Carlos ve Sir Watkin. Bir kez daha, 'Sonun Başlangıcı' Semptomları", s. 260.

ve daha çok da merkezi (ama tek değil) karnaval tipinin *Satürn bayramı* olduğu Roma hayatında. Bu şenlikler, kısmen Roma'nın Satürn bayramı şenliklerinin doğrudan canlı bir devamı oldukları ortaçağ Avrupası'nda Rönesans dönemi boyunca da önemlerini korumuşlardı (hatta belki de daha fazla önem kazanmışlardı). Karnavalımsı folk kültürü alanında, antikite ve ortaçağ arasında gelenekte bir kopuş yoktu. Karnaval eğlenceleri gelişimlerinin tüm dönemlerinde (birtakım türleri ve akımları özellikle yoğun bir *karnavallaşma* geçirmekte olan edebiyat da dahil olmak üzere) bir bütün olarak kültürün gelişimi üzerinde çok büyük bir etki sahibi olmuşlardı – bu, şimdiye dek yeterince değerlendirilip araştırılmamış bir konudur. Antik dönemde, erken dönem Atina komedisi ve yarı ciddi-yarı komik alan bütünüyle özellikle güçlü bir karnavallaşmaya tabiydi. Roma'da yergi ve iğnelemenin (epigram) birçok çeşitlemesi Satürn bayramı ile bağlantılıydı veya bağlantılı olmak üzere tasarlanıyordu; ya Satürn bayramı için yazılıyorlardı ya da en azından şenliğin sahip olduğu meşru karnaval izni sayesinde yaratılıyorlardı (örneğin, Martialus'un tüm yapıtları doğrudan doğruya Satürn bayramı ile bağlantılıydı).

Ortaçağda, konuşulan dillerde ve Latince yazılmış yaygın komik ve parodik edebiyat şu ya da bu şekilde karnaval şenlikleriyle bağlantılıydı – sahici karnavalla, "Deli Bayramları" ile, özgür "paskalya bayramı gülmesi" (*risus paschalis*) ile vb. Özünde ortaçağın her dini bayramının kendi karnaval boyutu, kamuya açık meydana bakan bir yönü vardı (özellikle, Corpus Christi gibi bayramlar). Sözelimi, boğa güreşi gibi ulusal şenliklerin çoğu, açıkça dışavurulan bir karnaval niteliği barındırıyordu. Bağbozumu şenliğinde, ortaçağa özgü dini piyeslerin, *soties*'in^j sahnelendiği günlerde, vb. düzenlenen panayır günleri boyunca bir karnaval havası hüküm sürüyordu; ortaçağın tüm tiyatro hayatı karnaval niteliğindedi. Ortaçağ sonlarının büyük şehirleri (örneğin, Roma, Napoli, Venedik, Paris, Lyon, Nürnberg, Köln) yılın ortalama üç ayı (hatta bazen daha fazla bir süre) boyunca tam anlamıyla bir karnaval hayatı sürüyordu. Ortaçağda bir insanın adeta *ikili bir hayat* sürdüğü söylenebilir (elbette belli çekincelerle): Biri, baştan sona ciddi ve kasvetli, katı bir hiyerarşik düzene dayanan, dehşet, dogmatizm, hürmet ve dindarlık yüklü *resmi* hayat; öbürü,

j. *Soties*: Deli giysilerine bürünmüş aktörlerin, toplumsal davranış kurallarını ve politik olayları hicvetti ortaçağ dönemine ait Fransız kaba güldürüleri.

rü ise özgür ve kısıtlanmamış, çift-değerli gülme, küfür ve kutsal olan her şeye saygısızlıkla dolu, küçük düşürmeler ve müstehcenliklerle iç içe geçmiş, herkes ve her şeyle içli dışlı, samimi bir temasın hüküm sürdüğü *karnaval meydanının hayatı*. Her ikisi de meşru birer hayattı, ama katı zamansal sınırlarla birbirlerinden ayrılıyorlardı.

Bu iki hayat ve düşünce sisteminin (resmi ve karnaval) sırayla birbirinin yerini alışı ve karşılıklı yabancılıkları hesaba katılmadan, ortaçağ insanının kültürel bilincinin kendine özgü doğasının doğru şekilde anlaşılabilmesi ve ortaçağ edebiyatındaki birçok fenomenin –örneğin, "parodia sacra"⁶– anlamlandırılabilmesi mümkün değildir.

Bu çağ aynı zamanda Avrupa halklarının *konuşma hayatının* karnavallaşmasına da tanık olmuştur: Dilin bütün katmanlarına, *kamuya açık meydanın samimi konuşmasına* karnavala özgü bir dünya anlayışı sızmıştır; çok zengin bir kısıtlamasız karnaval jestleri stoğu doğmuştur. Bütün Avrupa halklarının samimi konuşma tarzı, özellikle de küfür ve alaya dayalı olanı, bugün bile karnaval kalıntılarıyla doludur; karnavalın simge sistemi aynı zamanda bugünün küfürlü, alaycı jestlerini de etkisi altına almıştır.

Rönesans boyunca karnavalın asli öğelerinin birçok engeli silip süpürerek resmi hayatın ve resmi dünya görüşünün birçok alanını istila ettiği söylenebilir. En önemlisi de, bu öğeler yüksek edebiyatın bütün türlerini hâkimiyet altına alıp temelden dönüştürmüşlerdir. Sanatsal edebiyat içten içe ve neredeyse tamamen karnavallaşmıştır. Karnavala özgü dünya anlayışı, kategorileriyle, karnaval gülüşüyle, taç giydirme/tacı geri alma, değişiklikler ve kılık değiştirmeler gibi karnaval edimlerinin simge sistemiyle, karnavalın çift-değerliliği ve özgür karnaval sözünün tüm –samimi, alaycı, dobra, alışılmadık, tuhaf, övücü, yerici, vb.– tonlamalarıyla neredeyse sanatsal edebiyatın bütün türlerine derinden derine sızmıştır. Rönesans dünya görüşünün karmaşık biçimlere karnavala özgü bu dünya anlayışı temelinde doğmuştur. Antikite bile, dönemin hümanistlerince özümsemiği şekliyle, belli ölçüde karnavala özgü dünya anlayışının prizmasında kırılmıştır. Rönesans, karnaval hayatının zirvesidir.⁷ Çöküşü ise Rönesans'tan sonra başlar.

6. İkili hayat –resmi ve karnavala özgü– antik dünyada da (özellikle Yunanistan'da) mevcuttu, ama aralarında asla böylesine keskin bir kopukluk yoktu.

7. Halihazırda [1963] yayıma hazırlık aşamasında olan *Rabelais ve Ortaçağ ve*

On yedinci yüzyıldan itibaren halkın karnaval hayatı giderek zayıflar: Komünal icrayla olan bağlantısını neredeyse büsbütün yitirir; insanların hayatlarındaki özgül ağırlığı belirgin biçimde azalır; biçimleri yavanlaşır, önemsizleşip karmaşıklığını kaybeder. Daha Rönesans döneminde bile, *saraya özgü bir maskeli balo* kültürü, karnavala özgü bir dizi biçim ve simgeyi (çoğunlukla da dışsal bir süs kabîlinden) bünyesine katarak gelişmeye başlar. Bunun ardındansa, (artık sarayla sınırlı olmayan) daha geniş bir şenlikler ve eğlenceler çizgisi, karnaval hayatının gelişiminin *maskeli balo çizgisi* olarak adlandırabileceğimiz bir akım gelişmeye başlar; bu çizgi, karnavala özgü dünya anlayışının serbestliğini ve cılız yansımalarını bir nebze olsun kendisinde muhafaza edebilmişti. Çoğu karnaval biçimi halk temelinden büsbütün kopmuş ve kamuya açık meydanı terk edip kapalı bir mekâna sıkışmış olan ve varlığını bugün bile sürdüren bu maskeli balo çizgisine girmiştir. Karnavalın çoğu antik biçimi kamuya açık meydanın *kaba güldürüye* (fars) dayanan komik tuhafliklerinde ve ayrıca *sirklerde* korunmuş ve yaşamaya, kendilerini yenilemeye burada devam etmişlerdir. Karnavalın belli öğeleri, modern dönemlerde tiyatroların ve halka yönelik gösterilerin hayatında da korunmuştur. Tiyatronun altkültüründe bile karnaval serbestliği, karnavala özgü dünya anlayışından ve karnavalın çekiciliğinden bir şey kalması da karakteristiktir; bu, Goethe'nin *Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları*'nda ve zamanımızda da Nemiroviç-Dançenko'nun anılarında^k çok iyi örneklenmektedir. Karnaval atmosferine özgü bir şey, bohem diye bilinen kişiler arasında da belli koşullar altında varlığını sürdürmüştür; ama burada çoğunlukla, karnavala özgü dünya anlayışının niteliğini ve değerini yitirdiğini görürüz (örneğin, komünal icranın karnaval ruhundan eser kalmamıştır).

Temel karnaval gövdesinin bu müteakip dallanıp budaklanmalarının –yani, gövdeyi iyice zayıflatmış olan dallanıp budaklanmaların–

Rönesans'ın Halk Kültürü (1940) başlıklı çalışmamda, ortaçağ ve Rönesans'ın karnavala dayalı halk kültürü konusunu ele alıyorum. Soruna ilişkin özel bir bibliyografyaya da bu çalışmamda yer veriyorum. [Bahtin'in 1940'ta doktora tezi olarak kaleme aldığı *Rabelais* kitabı 1965'e değin yayımlanmadı. İngilizce'de şu adla bulunabilir: Mihail Bahtin, *Rabelais and His World*, çev. Hélène Iswolsky (Cambridge, MA: MIT Press, 1968).]

k. Bkz. (İngilizce'de), Vladimir İvanovich Nemirovich-Danchenko, *My Life in the Russian Theatre*, çev. John Coumos (Boston: Little, Brown & Co., 1936).

yanı sıra, kelimenin tam anlamıyla kamuya açık bir meydan karnavalı ve karnaval tarzında diğer şenlikler de varlığını korumuştur ve korumaya hâlâ devam etmektedir; ne var ki, bunlar daha önceki önemlerini ve eski biçim ve simge zenginliklerini kaybetmiştir.

Sonuçta, karnaval ve karnavala özgü dünya anlayışı bozulmuş ve yok olmuştur; karnaval otantik anlamını kaybetmiştir, artık kamuya açık meydana gerçekleşen bir komünal icra değildir. Dolayısıyla, edebiyatın karnavallaşmasının doğasında da bir değişim yaşanmıştır. On yedinci yüzyılın ikinci yarısına dek, insanlar karnaval etkinliklerinin ve karnavala özgü bir dünya anlayışının dolaysız *katılımcıları*ydı; hâlâ karnavalda *yaşıyorlardı*; yani, karnaval bizzatihi bir hayat biçimiydi. Bu nedenle, karnavallaşma dolayimsız bir şey olarak deneyimleniyordu (birkaç tür aslında doğrudan karnavala hizmet ediyordu). *Karnavallaşmanın kaynağı karnavalın ta kendisiydi*. Ayrıca, karnavallaşma tür-şekillendirici bir öneme de sahipti; yani, bir yapıtın yalnızca içeriğini belirlemekle kalmıyor, aynı zamanda türsel temellerini de belirliyordu. On yedinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, karnaval yerini çoktan karnavallaşmış edebiyatın etkisine bıraktı; karnavallaşmanın dolaysız kaynağı olmaktan neredeyse bütünüyle çıktı; böylece, karnavallaşma salt edebi bir gelenek haline geldi. Dolayısıyla, Sorel ve Scarron'da karnavalın dolaysız etkisinin yanı sıra, Rönesans'ın karnavallaşmış edebiyatının (öncelikle de, Rabelais ve Cervantes'in) güçlü etkisini kolaylıkla gözlemleyebiliriz; ağırlıklı olan da bu ikinci etkidir. Dolayısıyla, karnavallaşma çoktan edebi ve türsel bir gelenek olmaya başlamıştır. Bu edebiyattaki karnaval öğeleri –dolaysız kaynağı olan karnavaldan çoktan kopmuş olan öğeler– görünüşlerini bir ölçüde değiştirmiş ve yeniden kavramlaştırılmışlardır.

Bilinen türde karnaval kadar karnaval tipindeki diğer şenliklerin (örneğin, boğa güreşleri), maskeli balo çizgisinin, kaba güldürüye dayalı sokak gösterilerinin ve karnavalımsı folklorun bütün biçimlerinin de edebiyat üzerinde bugün bile belli ölçüde dolaysız bir etkisi olduğu şüphesiz doğrudur. Ama çoğu durumda bu etki yapıtların içeriğiyle sınırlıdır ve yapıtların türsel temellerine dokunmuyordur; yani, her türlü tür-şekillendirici güçten yoksundur.

Şimdi, yarı ciddi-yarı komik alan içerisindeki türlerin karnavallaşmasına dönebiliriz – bu, adı bile karnaval tarzına uygun olarak bir çift-değerlilik barındıran bir alandır.

Sokratik diyalogun karnaval temeli, bir hayli karmaşık biçimine ve felsefi derinliğine rağmen, kendisini açıkça hissettirir. Hayat ile ölüm, karanlık ile aydınlık, kış ile yaz, vb. arasındaki folk-karnaval "tartışmaları" değişim pathos'u ve her şeyin neşeli göreliliği ile doluydu; bunlar düşüncenin tek yönlü bir ciddiyete veya anlamın tanımını veya tekilliğine ilişkin saçma bir fetişe takılıp kalmasına izin vermeyen tartışmalardı – türün sahici özünün temelinde bunlar bulunuyordu. Bu, Sokratik diyalogu trajik diyalogdan olduğu kadar tamamen retorik olan diyaloglardan da ayırır; ama bu şekilde karnavalda temelleniyor olması, Sokratik diyalogu birçok açıdan antik Atina komedisinin agonlarına ve Sofron'un pantomimlerine yakınlaştırır (Sophon'un pantomimlerini belli Platonik diyaloglara uygun olarak yeniden kurgulamaya yönelik girişimlerde bulunulmuştu). Düşüncenin ve bizatihi hakikatin diyalojik doğasının Sokratik keşfi, diyaloga giren insanlar arasındaki ilişkilerde bir karnaval samimiyeti olmasını; bu insanlar arasındaki bütün mesafelerin ortadan kalkmasını; ayrıca, ne denli yüce ve önemli olursa olsun bizatihi düşüncenin nesnesine ve hakikate yönelik tutumların samimileşmesini, teklifsiz hale getirilmesini öngörsayar. Paton'un diyaloglarının birçoğu, karnavala özgü bir taç giydirme/tacı geri alma çizgisinde kurulur. Düşüncelerin ve imgelerin alabildiğine uygunsuz birleşmeleri Sokratik diyalog için karakteristiktir. "Sokratik ironi" indirgenmiş karnaval gülüşüdür.

Sokrates'in kendi imgesi bile çift-değerli bir imgedir – güzellik ve çirkinliğin bir birleşimidir (bkz. Platon'un *Sempozyum*'unda Alkibiades'in Sokrates tanımlaması); Sokrates'in kendisini "muhabbet tellalı" ve "ebe" olarak tanımlaması da karnavala özgü küçük düşürmeler havasında inşa edilmiştir. Sokrates'in kişisel hayatını da karnavala özgü efsaneler çevreliyordu (örneğin, karısı Ksanthippe ile olan ilişkisi). Karnavala özgü efsaneler genelde, geleneksel kahramanlaştırıcı epik efsanelerden son derece farklıdır: Karnavala özgü efsaneler kahramanı alçaltıp yeryüzüne indirirler; onu aşına kılıp yakınlaştırır, insanlaştırır; çift-değerli karnaval gülüşü, gösterişli ve resmi olan her şeyi yakıp kül eder, ama hiçbir şekilde imgenin kahramanlığına halel getirmez. Romanın kahraman imgelerinin de (Gargantua, Eulenspiegel, Don Kişot, Faust, Simplicissimus ve diğerleri) bir karnavala özgü efsaneler atmosferinde birleştiğine dikkat çekilmesi gerekir.

Menippea'nın karnaval doğası daha da belirgindir. Karnavallaşma hem dış katmanlarına hem de en derin özüne sızmıştır. Belli Menip-

pea'lar doğrudan doğruya karnaval şenliklerini resmederler (örneğin, Varro'nun iki yergisinde Roma şenlikleri tasvir edilir; Dönek Julian'ın bir Menippea'sında Olympos'taki Satürn bayramı kutlamalarının bir tasviri vardır). Bu tamamen dışsal (tabir caizse, tematik) bir bağlantıdır, ama aynı zamanda karakteristiktir de. Menippea'nın şu üç düzleminin karnavala özgü bir biçimde işlenişi daha önemlidir: Olympos, ölümler diyarı ve yeryüzü. Olympos'un temsili açıkça bir karnaval niteliği taşır: Özgür samimileşme, skandallar ve tuhaflıklar, taç giydirmeler/tacı geri alımlar Menippea'da temsil edilen Olympos'un karakteristik özellikleridir. Olympos adeta bir karnaval meydanına dönüştürülmüştür (sözgelimi, Lucian'ın *Juppiter tragoedus*'unda olduğu gibi). Olympos sahneleri bazen karnavala özgü alçaltmalar ve yeryüzüne indirmeler şeklinde sunulur (yine Lucian'da olduğu gibi). Ama daha da ilginç, ölümler diyarının ısrarla karnavallaştırılmasıdır. Ölümler diyarı, hayattaki bütün dünyevi konumların temsilcilerini birbirine eşit hale getirir; orada imparator ile köle, zengin ile yoksul eşit koşullarda bir araya gelir ve aralarında samimi bir temas kurulur; ölüm, hayatta taç giyen herkesin taçını elinden alır. Ölümler diyarı temsil edilirken genellikle, karnavala özgü "tepetaklak edilmiş bir dünya" mantığına başvuruluyordu: Bir imparator ölümler diyarında bir köleye, köle de bir imparatora dönüşür, vb. Menippea'nın karnavallaşmış ölümler diyarı, ortaçağın *neşeli cehennem* temsilleri geleneğini belirlemiştir; Rabelais'de zirveye çıkan bir gelenektir bu. Antik ölümler diyarı ile Hıristiyan cehenneminin kasıtlı bir şekilde harmanlanması bu ortaçağ geleneğinin karakteristik bir özelliğiydi. Ortaçağın dini piyeslerinde, cehennem ve iblisler de ("diableries"de) sürekli karnavallaştırılır.

Menippea'da yeryüzü düzlemi de karnavallaştırılır: Gerçek hayatın, çoğu doğalcı tarzda tasvir edilen sahneleri ve olaylarının neredeyse hepsinin arkasında, az çok belirgin bir şekilde karnaval meydanı ve bu meydanın samimi temaslar, uygunsuz birleşimler, kılık değiştirmeler ve şaşırtmacalar, zıt imge çiftleri, skandallar, taç giydirmeler/tacı geri almalarla dolu karnavala özgü mantığı göz kırpmaktadır. *Satirikon*'un tüm kenar mahalle doğalcılığı sahnelerinin arkasında, az çok belirgin bir biçimde, karnaval meydanı göz kırpmaktadır. Aslında, *Satirikon*'un olay örgüsü büsbütün karnavallaşmıştır. Apuleius'un *Metamorfozlar*'ında da (*Altın Eşek*) aynı şeyi fark ederiz. Bazen karnavallaşma daha derin düzeylerde gömülüdür ve yalnızca tek tek imgeler ve olayların *karnavalımsı tınılarından* söz edebilme-

mize izin verir. Ama bazen de yüzeydedir; örneğin, Lucius'un insanlar yerine içi şarapla dolu tulumları bıçaklayıp şarabı kan zannettiği, *eşikteki* tamamen karnavalımsı sözde cinayet epizodunda olduğu gibi veya bu olayı izleyen, Lucius'un duruşmasını kuşatan karnavalımsı şaşırtmaca sahnesinde görüldüğü gibi. Karnavalımsı tınılar, Boethius'un son derece ciddi bir tona sahip olan *De Consolatione Philosophiae*'sı gibi bir Menippea'da bile işitilir.

Karnavallaşma, Menippea'nın en derin felsefi ve diyalojik özüne bile işler. Gördüğümüz üzere, hayat ve ölüme dair nihai sorunların yalın bir şekilde ortaya koyuluşu, en uç çeşidinden bir evrenselcilik türün karakteristiğidir (kişisel sorunlar ve çetrefil felsefi akıl yürütmeler ona yabancıdır). Karnaval düşüncesi nihai sorunlar alanında da yaşamayı sürdürür, ama bu sorunlara, soyut felsefi veya dinsel dogmatik bir çözüm getirmez; bu sorunları karnaval edimlerinin ve imgelerinin somut duyumsal biçimleri içinde işler. Nitekim karnavallaşma, nihai sorunların, karnavala özgü dünya anlayışı sayesinde, soyut felsefi alandan imgelerin ve olayların bulunduğu (bunlar karnaval ruhuna uygun olarak dinamik, çeşitli ve canlı imgeler ve olaylardır) somut duyumsal düzleme taşınmasını mümkün kılmıştır. Karnavala özgü dünya anlayışı, "felsefenin alacalı bulacalı bir cariyeye giysisiyle süslenmesini" de olanaklı kılmıştır. Karnavala özgü dünya anlayışı, *fikir* ile *sanatsal serüven imgesi* arasındaki hareket milidir. Modern dönemlerin Avrupa edebiyatında bunun canlı bir örneğine, Voltaire'in felsefi uzun öykülerinde rastlanabilir (mesela *Kandid*'de); bu uzun öyküler fikirlere ilişkin bir evrenselcilik, bir karnaval dinamizmi ve bir alacabulacalık barındırırlar; Menippea ve karnavallaşma geleneklerini çok canlı bir biçimde sergilerler.

Nitekim karnavallaşma Menippea'nın bizatihi felsefi özüne sızır.

Artık sonuç çıkarabileceğimiz bir noktaya geldik. Menippea'da kesinlikle heterojen ve birbiriyle bağdaşmaz gibi görünen öğelerin çarpıcı bir bileşimini ortaya çıkardık: felsefi diyalog, serüven ve fantastiklik, kenar mahalle doğalcılığı, ütopya, vb. Artık, bu heterojen öğeleri bir türün organik bütününe bir kısaçla bağlayan birleştirici ilkenin (olağanüstü güçlü ve direngen bir ilkedir bu) karnaval ve karnavala özgü dünya anlayışı olduğunu söyleyebiliriz. Karnavallaşma Avrupa edebiyatının müteakip gelişiminde de türler arasındaki, kendi içine kapalı düşünce sistemleri arasındaki, muhtelif üsluplar arasındaki, vb. bütün engellerin yıkılmasına sürekli olarak yardımcı olmuştur;

türlerin ve üslupların kendilerini yalıtıma veya birbirlerini göz ardı etmeye yönelik her türlü girişimini bozguna uğratmıştır; uzak olanı yakınlaştırmış, kopuk olanı birleştirmiştir. Karnavallaşmanın edebiyat tarihindeki büyük işlevi budur.

Şimdi, Menippea ve karnavallaşmanın Hıristiyan topraklarındaki gelişimi hakkında bir şeyler söyleyebiliriz.

Menippea ve Menippea'nın yörüngesinde gelişen benzer türler, şekillenmekte olan antik Hıristiyan edebiyatı –Yunan, Roma ve Bizans edebiyatı– üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olmuşlardır.

Antik Hıristiyan edebiyatının temel anlatı türleri –"İnciller", "Resullerin İşleri", "Kıyamet" ve "Azizlerin ve Şehitlerin Hayatları"– M.S. ilk yüzyıllarda Menippea'nın yörüngesinde gelişmiş olan antik bir aretoloji ile bağlantılıdır. Hıristiyanlığa özgü türlerde Menippea'nın *diyalojik öğesinin* yitilmesi pahasına da olsa bu etki güçlü bir şekilde artmıştı. Bu türlerde, özellikle de sayısız "İncil"de ve "İş"te Hıristiyanlığın klasik diyalojik sinkrisis'leri (farklı bakış açılarının yan yana getirilişi) işlenmiştir: ayartılanın (İsa veya masum bir insanın) ayartanla, inananın inançsızla, masumun günahkârla, dilencinin zenginle, İsa'nın müridinin Ferisî ile, (Hıristiyan) havarinin kâfirle, vb. bir araya getirilişi. Bu sinkrisisler kanonik İncil'ler ve İş'ler sayesinde herkesin aşına olduğu durumlardır. Ayrıca, bunlara tekabül eden anakrisisler de geliştirilmiştir (yani, söylem veya olay örgüsü durumu aracılığıyla kışkırtma).

Hıristiyan türlerinde de aynen Menippea'da olduğu gibi, *bir fikrin ve bu fikrin taşıyıcısının sınanması* çok büyük bir düzenleyici önem taşır; ayartmalar ve ıstırap aracılığıyla gerçekleşen bir sınavdır bu (özellikle de ermişleri konu alan türde elbette). Tıpkı Menippea'da olduğu gibi, yöneticiler, zengin insanlar, hırsızlar, dilenciler, cariyeler burada temelden diyalojikleşmiş tek bir düzlemde eşit koşullarla bir araya gelirler. Menippea'da olduğu gibi burada da, rüyalara, çılgınlığa, her türlü saplantıya büyük önem verilir. Son olarak, Hıristiyan anlatı edebiyatı kendine benzer türleri de özümseyip bünyesine katmıştır: sempozyum (İncil yemekleri) ve kendi kendine konuşma.

Hıristiyan anlatı edebiyatı (karnavallaşmış Menippea'nın etkisinden bağımsız olarak) dolaysız karnavallaşmaya da maruz kalmıştır. Kanonik İnciller'de "Yahudilerin Kralı"na taç giydirilmesi ve tacının geri alınmasını anımsamak yeterli. Ama karnavallaşma apokrifia'da, yani Hıristiyanlığın ilk dönemlerine ait, sahihliği kuşkulu metinlerde

daha da güçlü bir şekilde mevcuttur.

Dolayısıyla, antik Hıristiyan anlatı edebiyatı (kanonlaşmış olanları da dahil olmak üzere), Menippea ve karnavallaşma öğeleriyle doludur.⁸

Bunlar zirve noktalarından birini Dostoyevski'nin yapıtlarının oluşturduğu bu tür geleneğinin antik kaynakları, "kökenleri"dir ("arkaik kısmı"dır). Bu "kökenler" Dostoyevski'nin yapıtlarında yenilenmiş bir biçimde korunmuştur.

Ama Dostoyevski ile bu kaynaklar arasında bu tür geleneğinin (bütünlüğünü ve sürekliliğini büsbütün koruyarak) gelişmeyi, daha karmaşık hale gelmeyi, şekil değiştirip yeniden kavramsallaştırılmayı sürdürdüğü iki bin yıl vardır. Menippea'nın daha sonraki gelişimi konusuna biraz daha değinelim.

Menippea'nın, Hıristiyanlığın ilk dönemleri de dahil olmak üzere antik topraklarda, (içsel tür-özünü muhafaza ederek) dışsal biçimini değiştirme yönünde olağanüstü bir "şekilden şekile bürünme" becerisini çoktan sergilemiş olduğunu görmüştük; romanlara dönüşme, benzer türlerle birleşme, daha büyük türlere sızma (örneğin, Yunan ve antik Hıristiyan romanı) becerisi. Bu beceri, Menippea'nın müteakip gelişiminde ortaçağda olduğu kadar modern dönemlerde de tezahür eder.

Menippea'nın belli türsel özellikleri ortaçağ boyunca özellikle de ermişler kitabı edebiyatının belirli çeşitlemelerinde doğrudan doğruya antik Hıristiyan edebiyatı geleneğini devam ettiren Latin kilise edebiyatının muhtelif türlerinde de yaşamayı ve yenilenmeyi sürdürür. Menippea "savlar", "tartışmalar", çift-değerli "methiyeler" (*desputaisons, dits, débats*),¹ ahlaki ve dini piyesler ve ortaçağın sonlarına ait dini piyesler ve *sotie*'ler gibi diyalojikleşmiş ve karnavallaşmış ortaçağ türlerinde daha özgür ve özgün bir biçimde yaşamaya devam eder. Ortaçağın son derece karnavallaşmış parodik ve yarı-parodik edebiyatında Menippea öğeleri hissedilir: öbür dünyaya dair parodik tasvirlerde, parodik "İncil yorumları"nda, vb. Son olarak, ortaçağın

8. Dostoyevski yalnızca kanonik Hıristiyan edebiyatını değil, apokirifayı da çok iyi biliyordu.

1. Ortaçağ edebiyatında, *dit* esnek bir koşuk kompozisyonudur; betimleyici veya didaktik olabilir. *Débat* ise genellikle kişileştirmeler (mevsimlerin vs. kişileştirilmesi) arasında geçen ve çoğunlukla da dini konulara dair bir diyalog biçimindeki didaktik bir *dit*'tir.

ve Rönesans başlarının novella edebiyatı, bu tür geleneğinin gelişimindeki çok önemli bir ögedir – karnavallaşmış Menippea öğeleri bu edebiyatı baştan sona kaplamıştır.⁹

Menippea'nın ortaçağdaki gelişimi, *yerel* karnaval folkloru öğeleriyle doludur ve ortaçağın muhtelif dönemleri açısından karakteristik olan özgül özellikler yansıtır.

Rönesans boyunca –yani, edebiyat ve dünya görüşünün derin ve neredeyse eksiksiz biçimde karnavallaştığı bir dönemde– Menippea, dönemin bütün büyük türlerine sızar (Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen ve diğerlerinin yapıtları); burada aynı zamanda, Menippea'nın Rönesans'a özgü, çoğu durumda türün antik ve ortaçağ geleneklerini birleştiren biçimleri de gelişir: Des Périers'in *Cymbalum mundi*'si, Erasmus'un *Delilige Övgü*'sü, Cervantes'in *İbretlik Hikâyeler*'i, *Satyre Ménippée de la vertu du Catholicon d'Espagne* (1594, dünya edebiyatının en büyük politik yergilerinden biridir), Grimmelshausen, Quevedo ve diğerlerinin yergileri.

Modern dönemlerde Menippea, karnavallaşmış öbür türlere derinden derine sızarken, farklı çeşitlemeler ve farklı adlar altında kendi bağımsız gelişimini de sürdürür: "Lucianik diyalog", "ölülerin diyalogları" (antik geleneklerin egemen olduğu çeşitlemelerdir), "felsefi masal" (Aydınlanma'ya özgü bir Menippea çeşitlemesidir), "fantastik öykü" ve "felsefi peri masalı" (Romantizmin karakteristik biçimleri, örneğin Hoffmann) ve diğerleri. Burada, modern dönemlerde Menippea'nın tür karakteristiklerinin çeşitli edebi akımlarca ve elbette çeşitli biçimlerde yenilenerek yaratıcı yöntemlerle kullanıldığını unutmamak gerekir. Böylece, sözgelimi Voltaire'in rasyonalist "felsefi masalları" ve Hoffmann'ın romantik "felsefi peri masalı", Menippea'yla aynı genel tür özelliklerini paylaşırlar; sanatsal tasarımdaki, fikirlerinin içeriklerindeki ve elbette yaratıcı sanat yapıtları olarak tekilliklerindeki tüm derin farklılıklara rağmen aynı ölçüde bir yoğunlukla karnavallaşmışlardır (örneğin, *Micromégas*'ı *Klein Zaches* ile karşı karşıya koymak yeterli olacaktır). Modern dönemlerin edebiyatında karnavallaşmanın en yoğun ve canlı biçimlerinin ana

9. Burada "Ephesus'un Dulu" (*Satirikon*'dan) adlı novellanın ortaçağ ve Rönesans üzerindeki muazzam etkisinden söz edilmesi gerekir. Araya eklenmiş bu novella, antikitenin en büyük Menippea'larından biridir. [Bkz. Bahtin'in "Forms of Time and Chronotope in the Novel", *The Dialogic Imagination*, s. 221-4'teki kapsamlı analizi.]

kanalının Menippea olduğunu belirtelim.

Sonuçta, bir tür adı olarak "Menippea"nın, tıpkı bütün öbür tür adları gibi –"epik", "trajedi", "kır şiiri", vb.– modern dönemlerin edebiyatına uyarlandığında, antikitede olduğu gibi herhangi bir özgül tür kanonunu değil, *bir türün özünü* adlandırmayı sağlayan bir araç olduğunun unutulmaması gerektiği kanısındayız.¹⁰

Konu dışına çıkıp türler tarihi alanına yapmış olduğumuz bu saptamaya burada son verip tekrar Dostoyevski'ye dönelim (gerçi, konu dışına çıktığımız süre boyunca Dostoyevski ile bağlantımızı bir an bile yitirmiş değiliz).

Menippea ile ona benzer türlere ilişkin sunduğumuz tanımın Dostoyevski'nin yapıtlarının türsel özelliklerine de neredeyse tamamen uyduğunu belirtmiştik. Şimdi, Dostoyevski'nin tür açısından *kilit* konumdaki muhtelif yapıtlarına ilişkin bir analizle bunu somut olarak göstermemiz gerekiyor.

Dostoyevski'nin son dönemlerine ait iki "fantastik öykü" –"Bobok" (1873) ve "Gülünç Bir Adamın Düşü" (1877)– neredeyse harfiyen antik Menippea olarak tanımlanabilir; çünkü türün klasik karakteristik özelliklerini tümüyle sergilerler. Öbür yapıtlarının bazıları da ("Yeraltından Notlar", "Bir Yufka Yürekli" ve diğerleri), aynı türsel özün çeşitlemesidir, ama antik modellerden daha serbest ve daha uzaktırlar. Son olarak, Menippea Dostoyevski'nin daha büyük yapıtlarının hepsine, özellikle de olgunluk döneminin beş romanına, hem de bu romanların en temel ve en belirleyici yönlerine sızmıştır. Bu nedenle, Dostoyevski'nin bütün yapıtlarının tonunu esasen Menippea'nın belirlediğini söyleyebiliriz kesinlikle.

Derinliği ve cüretkârlığıyla "Bobok"un tüm dünya edebiyatının en büyük Menippea'larından biri olduğu söylemek pek de yanlış olmaz. Ama içeriğinin derinliği burada bizim açımızdan önem taşıyor; burada yalnızca yapıtın belirli türsel karakteristikleri üzerinde duracağız.

10. "Epik", "trajedi" ve "kır şiiri" gibi terimlerin modern edebiyata uygulanması genellikle kabul gören, alışıldık bir durumdur, dolayısıyla, *Savaş ve Barış* epik olarak, *Boris Godunov* bir trajedi olarak, "Eski Zaman Beyleri" bir kır şiiri olarak tanımlandığında hiç şaşırmayız. Ama türsel Menippea terimi alışıldık bir terim değildir (özellikle bizim edebiyat bilimimizde), dolayısıyla, bu terimin modern edebiyat yapıtlarına (örneğin Dostoyevski'ye) tatbik edilmesi biraz tuhaf ve zorlama görünebilir.

Her şeyden önce, anlatıcının imgesi ve öyküsünün *tonu* karakteristiktir. Anlatıcı –"adamın biri"¹¹– deliliğin *eşiğindedir* (delirium). Ama bu bir yana, zaten *başka hiç kimseye benzemeyen* bir kişidir; yani, genel normdan sapmış, hayatın alışıldık seyrinden kopmuş, herkes tarafından hor görülen ve kendisi de herkesi hor gören birisidir –yani, karşımızda "yeraltı insanı"nın yeni bir çeşidi bulunmaktadır. Tonu değişken ve kaçamaklıdır; gizlenmiş çift-değerliliklerle doludur ve (dini piyeslerin iblislerine benzeyen) cehennem maskaralık öğeleri barındırır. Kısa ve "kesik kesik" kategorik cümlelerden oluşan dışsal biçimine rağmen, son sözünü gizler ve söylemekten kaçınır. Üslubu konusunda bir arkadaşının yaptığı tanımı aktarır:

"Üslubun değişiyor" dedi; "kesik kesik: sürekli cümleleri kesip duruyorsun – derken, bir parantez açıveriyorsun, sonra parantezin içinde başka bir parantez, derken köşeli bir parantez açıp başka bir şeye saplanıyorsun, sonra yeniden cümleleri sürekli kesmeye başlıyorsun." [SS X, 343]

Konuşması içsel olarak diyalojikleşmiştir ve polemikle yoğrulmuştur. Aslında, öykü doğrudan doğruya, kendisini ayaşlıkla suçlayan Semyon Ardalionoviç ile girilen bir polemikle başlar. Yazdıklarını yayımlamayı reddeden editörlerle (tanınmamış bir yazardır) ve espriden anlamayan çağdaş okurlarla polemige girer; aslında, tüm çağdaşlarıyla polemige giriyordur. Daha sonra, öykünün ana konusu açıldığında, öfkeli bir şekilde "çağdaş cesetlerle" polemige girer. Öykünün bu diyalojikleşmiş ve kaçamaklı sözel üslubu ve tonu Menippea için bir hayli tipiktir.

Öykünün başında, karnavallaşmış menippea için tipik bir konuya dair bir tartışmaya rastlanır: akıl ile deliliğin, zekâ ile aptallığın göreliliği ve zıt değerliliği. Daha sonra, bunu bir mezarlık ile bir cenaze töreni tasviri izler.

Tasvirin bütününde mezarlığa, cenaze törenine, mezarlık rahiplerine, ölüye ve bizatihi "ölümün kutsanışı"na yönelik belirgin bir biçimde *teklifsiz* ve *saygısızca* bir tutum hâkimdir. Tasvir bütünüyle zıt birleşimler ve karnavala özgü uygunsuz birleşmeler temelinde inşa edilmiştir; *alçaltmalar* ve *yeryüzüne indirmelerle* doludur; karnavalın *simge sistemiyle* ve aynı zamanda kaba bir doğalcılıkla dolup taşar.

Tipik bir pasajı ele alalım:

11. *Bir Yazarın Günlüğü*'nde "Adamın Birinin Yarım Kalmış Mektubu"nda tekrar görünür [Bkz. *Bir Yazarın Günlüğü*, 1873, s. 65-74].

Eğleneyim diye dışarı çıktım, bir cenazeye rasladım ... en son mezarlığa gelişimin üzerinden yirmi beş yıl geçti galiba; *ne berbat bir yer!*

En başta da şu *pis koku*. Yaklaşık on beş ceset *geldi*. *Fiyatı farklı kefenlerle*; hatta iki katafalk bile vardı.

Biri bir generalin, biri de bir hanımefendinin. Matem tutan bir sürü eş *dost* katıldı törene, birçoğu yapmacık bir mateme gömülmüş, birçoğu *açıkça neşeli*. Dini görevlilerin yakınacak bir şeyi yok; bu iyi bir *gelir* demek ne de olsa. Ama *koku* yok mu, şu *pis koku*. Bu bakımdan, *ruhban sınıfına dahil olmak* istemezdim hiç. [Tür için tipik bir aşağılayıcı kelime oyunu.]^m

Hassaslığı bir yana bırakıp ölülerin suratlarına dikkatlice bakmayı sürdürdüm. Bazısının yumuşak bir ifadesi vardı, bazısıysa iğrenç görünüyordu. Genellikle, *gülümsemeler* tatsızdı, hatta bazı durumlarda düpedüz feciydi... *Dini tören* sürerken dışarı çıkıp *çitlerin ötesinde* gezindim. Yakında bir düşkünler yurdu vardı, biraz daha ötedeyseniz bir *lokanta*. O kötü, küçük lokantalardan değildi bu: Atıştırarak şeyler de bulunuyordu, doğru dürüst yemekler de. Cenazeye katılan eş *dostun* çoğu oradaydı. Epey bir *neşe* ve *sahici canlılık* dikkatimi çekti. *Bir şeyler yiyip içtim*. [SS X, 343-44]

En çarpıcı teklifsiz ve saygısızlık imalarını, zıt birleşimleri, uygunsuz birleşimleri, yeryüzüne indirmeleri, doğalcılık öğeleri ve simgesel öğeleri italikle verdik. Metnin çok yoğun bir şekilde bunlarla dolu olduğunu görüyoruz. Karşımızda karnavallaşmış Menippea'nın üslubunun yoğunlaştırılmış bir modeli bulunuyor. Çift-değerli bileşimin simgesel önemini anımsayalım: ölüm-gülme (burada, neşe)-ziyafet (burada, "bir şeyler yiyip içtim").

Bunu bir mezar taşının üstüne oturmuş olan anlatıcının, çağdaşlarının reddettiği *mucize* ve *saygı* temasına dair kısa ve kesik kesik tefekkürü izler. Bu tefekkür, yazarın anlayışının kavranması açısından önemlidir. Daha sonra, aynı zamanda hem doğalcı hem de simgesel olan şu ayrıntı gelir:

Yanı başımdaki mezar taşının üstünde yarısı yenmiş bir sandviç duruyordu; anlamsızca ve yersizce. Onu alıp yere fırlattım, çünkü ekmeğe değil sandviçti yalnızca. Yine de, bence ekmeği toprağa atmak günah sayılmaz, sadece yere atmak günahdır. Suvorin'in takvimine bir bakayım, günah mıymış? [SS X, 345]

m. Rusça *duh* ["nefret/düşmanlık"] kökü, Rusça'da nefes, hava, ruh ve (pis) koku sözcüklerinde bulunur. Bahtin'in burada gönderme yaptığı kelime oyunu, Dostoyevski'nin *duh'u* (koku) *duhovnoe litso* ile (ermiş veya ruhban sınıf mensubu) bir arada kullanmasıdır. *Dohody'ye* (gelir) ilişkin fazladan bir kelime oyunu daha vardır, hatta belki *dohnut* (bir hayvan gibi ölmek, can vermek; nalları dikmek) üzerinde de gizli bir kelime oyunu yapıldığı da söylenebilir.

Bu özellikle doğalcı ve saygısızca ayrıntı –mezarın üstündeki yarısı yenmiş sandviç– bize, karnaval tipinde simgesel bir göndermeye değinme fırsatı veriyor. Ekmeğin toprağa atılmasına müsamaha gösterilebilir, çünkü bu, toprağa bir şey ekme, ürün verdirmedi; ama yere atılması yasaktır çünkü bu çorak topraktır.

Ardından, olağanüstü güçlü bir *ankrisis* yaratan fantastik olay örgüsü gelişmeye başlar (Dostoyevski büyük bir anakrisis ustasıdır). Anlatıcı toprağın altındaki ölümler arasında geçen bir konuşmaya kulak misafiri olur. Mezardaki hayatları belli bir süre için devam ediyor gibidir. Ölü filozof *Platon Nikolaeviç* (Sokratik diyaloga bir anıştırma) bunu şöyle açıklar:

"O [Platon Nikolaeviç – M. B.], çok basit bir gerçeğe, yeryüzünde yaşarken yanılıya düşerek oradaki ölümün ölüm olduğunu zannetmemizle açıklıyor bunu. Beden diriliyormuş burada tabiri caizse; hayatın kalıntıları bir araya toplanıyormuş, ama sadece bilinçte. Bunu nasıl ifade edeceğimi bilemiyorum, ama hayat adeta atalet halinde sürüyormuş. Her şey bilinçte bir yerde toplanıyor ve iki ya da üç aylığına yaşıyormuş. Hatta bazen altı ay... Sözelimi, neredeyse tamamen çürümüş biri var burada, ama altı haftada bir, bir söz çıkıveriyor ağzından ansızın, bir *boboktan* bahsediyor, 'Bobok bobok' diye, saçma sapan bir laf kuşkusuz, ama onda bile bu, hayatın hâlâ hissedilemez bir kıvılcımla pırıldadığı anlamına geliyor..." [SS X, 354]

Bu olağanüstü bir durum yaratır: Olağan hayatın tüm koşullarından, konumlarından, yükümlülüklerinden ve yasalarından özgürleşmiş olan *bilincin son hayatı* (ebediyen uykuya dalmadan önce iki veya üç ay sürer) – adeta *hayatın dışında bir hayat*. Peki ama, bu "çağdaş cesetler" tarafından nasıl kullanılır? Cesetlerin bilinçlerini, kendilerini *tam*, mutlak olarak sınırsız *özgürlük*le açığa vurmaya kışkırtan anakrisis olarak. Onlar da aynen böyle yaparlar.

Burada Menippea'nın tipik karnavallaşmış ölümler diyarıyla karşı karşıyayızdır: kendilerini komik çatışmalar, istismarlar ve skandallar yaratan yeryüzündeki hiyerarşik konumlarından ve ilişkilerinden birdenbire kurtaramayan rengârenk bir cesetler topluluğu; diğer taraftaysa, karnavala özgü özgürlükler, sorumluluğun tamamen bittiğinin farkına varılması, aleni mezarlık erotizmi, tabutlardan yükselen kahkahalar ("... generalin cesedi hoş bir *kahkahayla* sarsıldı"), vb. Bu paradoksal "hayatın dışındaki hayat"ın belirgin karnavalımsı tonu daha en baştan itibaren anlatıcının üzerinde oturduğu mezarda oynanan bir kâğıt oyunuyla başlar ("ezbere" oynanan hayali bir oyundur bu elbette). Bunların hepsi türün tipik özellikleridir.

Bu ölümler karnavalının "kralı" (kendisini tanımladığı şekliyle) "sözde sosyete hergelesi" baron Klineviç diye biridir. Klineviç'in anakrisis'e ve anakrisis kullanımına açıklık getiren şu cümlelerini aktaracağız. Filozof Platon Nikolaeviç'in (Lebezyatnikov tarafından aktarılan) ahlaki yorumlarına aldırmayan Klineviç şöyle der:

"Yeter; gerisi daha da saçmadır eminim. Önemli olan tek şey, iki veya üç aylık daha ömrümüz kalmış olması, öyleyse – bobok! Bu iki ayı olabildiğince iyi geçirmeyi ve her şeyi yeni bir temel üzerinde düzenlemeyi öneriyorum. Baylar! *Bütün utançları bir kenara bırakmayı öneriyorum.*"

Ölümlerin hepsinden onay aldıktan sonra, düşüncesini şu satırlarda biraz daha geliştirir:

"Yine de, şu sıra *yalan söylememizi istemiyorum*. Umursadığım tek şey bu, çünkü bir tek bu önemli. *Yukarıda yalan söylemeden var olamazsınız, çünkü hayat ve yalan eşanlımlı şeylerdir*, ama burada yalan söylemeden *eglendireceğiz kendimizi*. Lanet olsun, sonuçta mezarın bir değeri var! *Hepimiz öykülerimizi yüksek sesle anlatacağız ve hiçbir şeyden utanmayacağız*. Önce, size kendimden söz edeceğim. Soyguncunun tekiyim ben. *Yukarıda çürümüş iplerle denetim altında tutuluyordu her şey*. Bu ipleri atın ve gelin bu iki ayı *utanç nedir bilmeyen bir dürüstlikle geçirelim! Gelin soyunup çıplak kalalım!*"

"Haydi, çıplak kalalım, çırılçıplak!" diye inledi bütün sesler. [SS X, 355-56]

Ölü insanların bu diyalogu, karnaval tarzı bir beklenmedikle kesilir:

Tam bu sırada ansızın *hapşırdım*. Aniden ve istemeden oldu bu, ama etkisi çarpıcıydı: herkes bir *mezar sessizliğine* gömüldü, her şey bir düş gibi kayboldu. Gerçek bir mezar sessizliği çöktü.

Anlatıcının, ton açısından ilginç olan son yorumlarına da yer vereceğim:

Hayır, bunu asla kabul edemem, hayır, gerçekten kabul edemem! Canımı sıkın bobok değil (demek gene bobok çıktı karşımıza!).

Böyle bir yerde sapıklık, son beklentilerin, isteklerin sapıklığı, hödük, çürük cesetlerin sapıklığı – hem de *bilincin son anlarında!* Bu anlar onlara bağışlandı, lütfedildi ve ... ve en kötüsü de, böyle bir yerde! Hayır, bunu kabul edemem. [SS X, 357-58]

Burada tamamen farklı bir sesin, yani yazarın sesinin neredeyse saf sözleri ve tonlamaları anlatıcının konuşmasını böler; araya girerler ama ansızın "ve..." diye başlayan bir cümleyle kesilirler.

Öykünün sonu gazetecilik tarzında, gazete yazısı tarzındadır:

Vatandaş'a vereceğim; oradaki editör kendi portresini de yayımlamıştı. Belki bunu da yayımlar.

Dostoyevski'nin neredeyse klasik Menippea'sı böyledir. Tür kayda değer bir bütünlükle korunur. Hatta, Menippea türünün burada en büyük potansiyelini açığa vurduğu, en üst noktasına ulaştığı bile söylenebilir. Ölü bir türe *üslup kazandırılması* değildir bu. Aksine, Dostoyevski'nin yapıtında Menippea türü türsel hayatını eksiksizce *yaşamaya devam ediyordur*. Çünkü bir türün hayatı *özgün* yapıtlarla sürekli yeniden doğup yenilenmesine bağlıdır. Dostoyevski'nin "Bobok"u da elbette son derece özgündür. Dostoyevski türe dair bir parodi yazmıyordu; tam anlamıyla onu kullanıyordu. Gelgelelim Menippea'nın kendisini bir ölçüde daima parodileştirdiğine dikkat edilmesi gerekir –ki bu, aynı zamanda türün en eski antik biçimlerini de kapsar. Menippea'nın türsel karakteristiklerinden biridir bu. Kendi kendini parodileştirme ögesi, türün olağanüstü canlılığının nedenlerinden biridir.

Burada, Dostoyevski'nin olası türsel kaynakları sorununa değinmemiz gerekiyor. Her türün özü, yalnızca verili bir türün tarihsel gelişimi boyunca ortaya çıkan farklı çeşitlemeler içinde tüm bütünlüğüyle gerçekleştirilip sergilenir. Sanatçı tüm bu çeşitlemelere ne denli çok ulaşabiliyorsa, verili bir türün diline de o denli zengin ve esnek bir şekilde hâkim olacaktır (çünkü bir türün dili somut ve tarihseldir).

Dostoyevski Menippea'nın türsel olanaklarını incelikli bir biçimde, çok iyi kavramıştı. Bu türe ilişkin son derece derinlikli ve iyi ayrılmış bir kavrayış gücüne sahipti. Dostoyevski'nin Menippea'nın farklı çeşitlemeleriyle olan olası bağlantılarının izini sürmek, hem yapıtlarının türsel karakteristiklerine ilişkin daha köklü bir anlayışa ulaşabilmek için hem de bizatihi türsel geleneğin Dostoyevski'den önceki gelişimine ilişkin daha eksiksiz bir fikir edinebilmek için yerine getirilmesi gereken önemli bir görev olacaktır.

Dostoyevski, antik Hıristiyan edebiyatı aracılığıyla (yani, İnciller, Kıyamet metinleri, Azizlerin Yaşamöyküleri, vb. aracılığıyla) antik Menippea çeşitlemeleri ile doğrudan doğruya ve yakından bağlantı içindeydi. Ama antik Menippea'nın klasik modellerinden de haberdardı elbette. Lucian'ın Menippea'sı *Menippos veya Ölüler Krallığına Seyahat*'ini ve *Ölülerin Diyalogları* (bir grup kısa diyalojik yergi)

eserini biliyor olması çok muhtemeldir. Bu yapıtlar, Mezar'ın ötesindeki Krallığın koşulları altındaki, yani karnavallaşmış ölümler diyarındaki *ölü insanların* çeşitli *davranış* tiplerini anlatmaktadır. Lucian'ın –"antikitenin Voltaire'inin"– on sekizinci yüzyılın başlarında Rusya'da yaygın olarak bilindiğine,¹² sayısız taklidine esin verdiği ve türsel bir durum olan "mezar ötesi toplantılar"ın, edebiyatta okul ödevi düzeyine bile inen yaygın bir olgu haline geldiğine dikkat çekilmesi gerekir.

Dostoyevski muhtemelen Seneca'nın Menippea'sı *Apocolocyntosis*'i (Seçme Epigramlar) de biliyordu. Dostoyevski'de bu yergiyi anımsatan üç boyutla karşılaşırız. (1) Dostoyevski'de ölünün, mezarlığa gelen akraba ve dostlarının "aleni neşesi" belki de Seneca'daki bir epizodu çağrıştırmaktadır: Yeryüzünden geçerek Olympos'tan ölümler diyarına göçen Claudius, Yeryüzünde kendi cenaze törenine katılır ve cenaze törenine katılan herkesin (kavgacı tipler dışında) çok neşeli olduğuna iyice kani olur; (2) "ezbere" oynanan hayali kâğıt oyunu belki de Claudius'un ölümler diyarındaki (yine hayali olan) zar oyununu çağrıştıırır (zarlar daha atılmadan yere düşerler); (3) Dostoyevski'de ölümün tacının doğalcı bir tarzda geri alınışı, tuvaletini yaparken ölen (nalları diken) Claudius'un ölümünün daha da kaba bir tasvirini anımsatmaktadır.¹³

Dostoyevski'nin türün diğer antik yapıtlarına aşına olduğuna –az çok vâkıf olduğuna– şüphe yok: *Satirikon*, *Altın Eşek* ve diğerleri.¹⁴

Dostoyevski'nin türsel Avrupa kaynakları (bunlar Dostoyevski'ye Menippea'nın zenginliğini ve çeşitliliğini göstermiş olabilecek kay-

12. On sekizinci yüzyılda *Ölümlerin Diyalogları* Sumarokov ve hatta A. V. Suvarov tarafından kaleme alınmıştı (bkz. Suvarov, *Razgovor v tsarstve mertvik mejdu Aleksandrom Makedonskim i Gerostratom* [Büyük İskender ve Herostratus Arasında Ölümler Krallığında Geçen Bir Konuşma], 1755).

13. Böyle yan yana koyuşların kesinlikle hiçbir şey kanıtlayamayacağı doğrudur. Bu benzer öğelerin hepsi bizatihi türün mantığı, özellikle de karnavala özgü alaşağı etmeler, küçük düşürmeler ve şaşırtmacalar mantığı tarafından yaratılmış olabilir.

14. Şüpheli olsa da, Dostoyevski'nin Varro'nun yergilerinden haberdar olma olasılığı göz ardı edilemez. Varro'nun fragmanlarının eksiksiz bir akademik baskısı 1965'te yayımlanmıştır (Riese, *Varronis Saturarum Menippearum reliquiae*, Leipzig, 1865). Kitap, dar filoloji çevrelerinin ötesinde yankı uyandırmıştır ve Dostoyevski, yurtdışında kaldığı süre boyunca Varro hakkında kulaktan dolma, belki de Rus filolog arkadaşları aracılığıyla bilgi sahibi olmuş olabilir.

naklardır) sayıca çok ve heterojendir. Muhtemelen Boileau'nun edebi-polemik Menippeası *Dialogue des héros de romans*'ını ve belki Goethe'nin edebi-polemik yergisi *Götter, Helden und Wieland*'ını da biliyordu. Muhtemelen Fénelon ve Fontenelle'nin "ölülerin diyalogları"ndan da haberdardı (Dostoyevski'nin Fransız edebiyatına dair mükemmel bir bilgi birikimi vardı). Tüm bu yergiler, mezar ötesi krallık tasvirleri ile bağlantılıdır ve hepsi de dışsal olarak türün antik (ağırlıklı olarak da Lucianik) biçimini korur.

Dış biçimleri bakımından serbest ama türsel özleri bakımından tipik olan Diderot'nun Menippea'ları, Dostoyevski'nin türsel geleneklerinin anlaşılması açısından temel önem taşır. Diderot'da anlatının tonu ve üslubu (bazen on sekizinci yüzyıl erotik edebiyatı havası taşır) Dostoyevski'den farklıdır elbette. *Rameau'nun Yeğeni*'ndeki (1891) (özünde bir Menippea'dır ama fantastik ögesinden yoksundur) tek bir pişmanlık kıvrıntısı bile barındırmayan son derece samimi itiraflar motifi "Bobok"u anımsatır. Üstelik, tam da Rameau'nun yeğeni imgesi Klineviç imgesini çağrıştırmaktadır; tıpkı Klineviç gibi o da toplumsal ahlakı "çürümüş bağlar" addeder ve yalnızca "utançsız hakikat"i kabul eder, açıkça "açgözlü bir tip"tir.

Dostoyevski, Voltaire'in *Contes philosophiques*'i aracılığıyla serbest Menippea'nın başka bir çeşitlemesinden de haberdardı.ⁿ Bu Menippea tipi, Dostoyevski'nin kendi yaratıcı yeteneğinin belli yönlerine çok yakındı (hatta Dostoyevski "Rus Kandid"i yazmayı bile planlamıştı).

Voltaire ve Diderot'nun kökleri Sokratik diyalogda, antik Menippea'da ve bir ölçüde de taşlama ile kendi kendine konuşmada yatan *diyalojik kültürünün* Dostoyevski için taşıdığı muazzam önemi aklımızdan çıkarmamalıyız.

Serbest Menippea'nın fantastik ve peri-masalı ögesi barındıran başka bir tipi de, erken dönemlerinde Dostoyevski üzerinde önemli bir etki sahibi olmuş olan Hoffmann'ın yapıtlarında sergileniyordu. Edgar Allan Poe'nun özünde Menippea'ya yakın olan öyküleri de Dostoyevski'nin dikkatini çekmişti. Önsöz kabilinden kaleme aldığı

n. "Conte" kısa, kurmaca anlatı; genellikle didaktiktir; okurun dikkatini çekip ahlakı kafasına iyice kazımak için zekâ oyunlarına, alegoriye veya iç gıcıklamaya yaslanır. On sekizinci yüzyılda popüler bir biçimdi. Voltaire'in *Kandid*'i belki de en ünlü örneğidir.

"Edgar Poe'nun Üç Öyküsü"nde Dostoyevski bu yazarın kendisinin-kilere çok benzeyen karakteristiklerine gayet doğru olarak dikkat çekmişti:

"Neredeyse her zaman en olağanüstü gerçekliği alıp, *kahramanını en olağanüstü dışsal veya psikolojik konuma yerleştiriyor* ve o kişinin ruh halinin öyküsünü nasıl bir nüfuz gücüyle, ne kadar şaşırtıcı bir kesinlikle anlatıyor!"¹⁵

Kuşkusuz, bu tanım Menippea'nın yalnızca bir boyutunu seçip ayırır: Olağanüstü bir olay örgüsü durumunun, yani kışkırtıcı anakrisisin yaratılışı; ama tam da bu boyut, bizatihi Dostoyevski tarafından kendi yaratış yönteminin başlıca ayırıcı özelliği olarak sürekli öne çıkarılmıştır.

Dostoyevski'nin türsel kaynaklarına ilişkin incelememiz (eksiksiz bir inceleme değil kesinlikle) Dostoyevski'nin "insan ruhunun derinliklerine" sızmak ve "nihai sorular"ı yalın ve çarpıcı bir şekilde ortaya koymak için son derece elverişli, çok zengin ve esnek olanaklar barındıran bir tür olan Menippea'nın muhtelif çeşitlemelerini bildiğini veya biliyor olabileceğini gösteriyor.

"Bobok" öyküsü, Menippea'nın türsel özünün Dostoyevski'nin temel yaratıcı beklentilerini tümüyle ne ölçüde karşıladığını gösterir. Türsel açıdan bu öykü Dostoyevski'nin temel yapıtlarından biridir.

Şimdi, önce şu gözlemi ele alalım. Küçük "Bobok" –Dostoyevski'nin olay örgüsü en kısa olan öykülerinden biridir– tüm yaratış ürünlerinin bir mikro-kozmosudur neredeyse. Yapıtlarının (hem Bobok'tan önceki hem de sonraki yapıtlarının) içerdiği pek çok fikir, tema ve imge (bunlara en önemlileri de dahil) burada son derece çarpıcı ve yalın bir biçimde boy gösterir: Eğer Tanrı yoksa ve ruh ölümsüz değilse "her şey mubahtır" fikri (Dostoyevski'nin yapıtlarının önde gelen fikir-imgelerinden biridir bu); bununla bağlantılı, pişmanlık ba-

15. PS XIII, 523. [Bu not, Ocak 1861'de Dostoyevski'nin dergisi *Vremya*'da (*Zaman*), üç Poe öyküsünün Rusça çevirisine ("Kara Kedi", "Geveze Yürek", "Çan Kulesindeki İblis") yayımcının önsözü olarak yayımlandı. Poe ile Hoffmann'ı karşılaştıran Dostoyevski, iki fantastiklik tipi arasında bir ayırım yapar: ötedünya alanının dolaysız yeniden üretimi ve edebi bir araç olarak ve olay örgüsü veya imgeyi yapılandırma ilkesi olarak işlev gören, dolaylı, dışsal ve "maddileşmiş" bir fantastiklik biçimi – bu, kendisinin de daha sık yinelediği bir pratiktir. Rusça metne şu kaynaktan ulaşılabilir: *F. M. Dostoevskii ob iskusstve* (Moskova: Iskusstvo, 1973), s. 114-7].

rındırmayan itiraf ve *Yeraltından Notlar*'dan başlayarak Dostoyevski'nin bütün yapıtlarına hâkim olan "utançsız hakikat" teması; (öbür yapıtlarında idam cezası ve intihar temalarıyla bağlantılı olan) bilincin son anları teması; çıldırmanın eşliğindeki bilinç teması; bilincin ve düşüncenin en yüksek alanlarına sızan şehvet teması; folklorik köklerinden ve halkın inancından kopmuş hayatın "uygunsuzluğu" ve "yakışsızlığı" teması, vb. – tüm bu temalar ve fikirler yoğun ve yalın biçimde bu öykünün görünüşte dar sınırları içine sığdırılmıştır.

Öykünün önde gelen imgeleri de (elbette çoğu değil) Dostoyevski'nin yapıtlarındaki öbür imgeleri çağrıştırmaktadır: Klineviç basitleştirilmiş ve yoğunlaştırılmış bir biçimde Prens Valkovski'yi, Svidrigaylov'u ve Fyodor Pavloviç'i yineler; anlatıcı ("adamın biri") *Yeraltı İnsanı*'nın bir çeşitlemesidir; General Pervoedov¹⁶ bizim için bir ölçüde tanıdaktır, tıpkı "dullar ve yetimler için" tahsis edilen ödeneğin büyük bir kısmını çar çur eden şehvet düşkünü yaşlı memur, dalkavuk Lebezyatnikov ve "yeryüzündeki hayatı rasyonel bir temelde düzenlemeyi" isteyen ilerleme yanlısı mühendisin bize bir şekilde tanıdık gelmesi gibi.

"*Prostolyudin*" ("alelade bir insan", hali vakti yerinde bir dükkân sahibi) ölümler arasında özel bir yer tutar; sıradan insanlarla ve onların inançlarıyla bağını bir tek o korumaktadır; nitekim mezarda bile doğru dürüst davranır; ölümü bir vaftiz olarak kabul eder; etrafında (sefa düşkünü ölümler arasında) olup bitenleri "çilelerin gelip ruhlara musallat olması" olarak yorumlar; sabırsızca *sorokovin*'i^o bekliyordur ("Şu kırk gün çabucak geçsin hele bir, başımın üstünde ağlamaklı sesler duyacağım, karımın yaktığı ağıtları ve çocukları sessiz gözyaşlarını ..."). Ötekilerin (hem canlı hem ölü ötekilerin) münasebetsizlikleri ve tanıdık alaycılıklarının yan yana konan bu "alelade insan"ın edepliliği ve son derece hürmetkâr konuşma tarzı, her ne kadar bura-

16. General Pervoedov ["Yemeğe ilk o başlar"] mezarda bile, general olma gururundan vazgeçemez ve bu gururu uğruna, "Çar'a hizmet ettim" diyerek, Klineviç'in önerisine ("Utancı bir kenara bırakalım") kesinlikle karşı çıkar. *Cinler*'de de benzer bir durum vardır, ama gerçek-hayatın dünyevi düzleminde: Kendisini, "general" sözcüğünü bile küfür sayan nihilistler arasında bulan General Drozdov, general olarak onurunu tam da aynı sözcüklerle savunur. Her iki episod da mizahi olarak işlenmektedir.

o. *Sorokovin*: Ortodoks Kilisesinde ölümden kırk gün sonra yapılan anma töreni.

da Menippea'ya özgü koşullar altında "edepli" alelade insan sanki bir ölçüde münasebetsiz kaçıyormuşçasına belli belirsiz bir komiklik görünümünde sunulsa da, kısmen ilerdeki hacı Makar Dolgoruky imgesinin habercisidir.

Ayrıca, "Bobok"un karnavallaşmış ölümler diyarı *içsel olarak*, Dostoyevski'nin neredeyse tüm yapıtlarında son derece özel bir öneme sahip olan skandal ve felaket sahnelerini yankılamaktadır büyük ölçüde. Genellikle oturma odalarında geçen bu sahneler elbette çok daha karmaşık, daha çeşitli, karnavallaşmış zıtlıklar, beklenmedik uygunsuz beraberlikler ve tuhaflıklarla, temel yüceltmeler ve alaşağı etmelerle daha fazla doludur, ama özünde birbirlerine benzerler: resmi ve kişisel yalanın "çürümüş bağları" kopmuştur (ya da en azından şimdilik gevşemiştir) ve ister ölümler diyarındaki berbat ruhlar ister başka yerlerdeki canlı ve saf ruhlar olsun bütün insan ruhları çırılçıplaktır. İnsanlar karnaval meydanında veya ölümler diyarında bir anlığına hayatlarının alışıldık koşullarının dışında görünürler ve kendilerine ve birbirleriyle olan ilişkilerine dair başka bir anlayış –daha sahihi bir anlayış– açılır önlerinde.

Örneğin, Nastasya Filippovna'nın isim yortusundaki ünlü sahne (*Budala*) böyle bir sahnedir. Ayrıca, burada "Bobok"la dışsal rezonanslara da rastlarız: Ferdişçenko (küçük bir dini piyes iblisi) bir *petit-jeu* [küçük oyun] önerir – herkes hayatında yaptığı en kötü şeyi anlatacaktır (karş. Klineviç'in teklifi: "Hepimiz öykülerimizi yüksek sesle anlatacağız ve hiçbir şeyden utanmayacağız, hiçbir şey saklamayacağız"). Kuşkusuz, anlatılan öyküler Ferdişçenko'nun beklentilerini karşılamaz; ama bu *petit-jeu*, insanların yazgılarında ve görünüşlerinde ani karnavalımsı değişikliklerin gerçekleşebileceği alaycı (olumsuzlayıcı) hesaplaşmaların ortaya döküldüğü, Nastasya Filippovna'nın açık sözlü ve alaşağı edici konuşmasının karnaval meydanı tonuna bürünebildiği karnaval meydanı atmosferine giden yolu açar. Ama burada, bu sahnenin derin ahlaki-psikolojik ve toplumsal anlamıyla ilgilenmiyoruz elbette – burada bizim için tam da sahnenin türsel boyutu (ne denli gerçekçi ve motive edilmiş olursa olsun) neredeyse her imgede ve sözde işitilen *karnaval tınları* ve adeta sahnenin fiili dokusundan göz kırpan ikincil karnaval meydanı düzlemi (ve karnavallaşmış ölümler diyarı) önem taşıyor daha çok.

Marmeladov'un (*Suç ve Ceza*'da) cenaze yemeğindeki çarpıcı biçimde karnavallaşmış skandal ve alaşağı etme sahnelerinden de söz

edilebilir. Ya da, *Cinler*'de Varvara Petrovna Stavrogina'nın büyük oturma odasında geçen daha karmaşık sahneden, deli topal kızın oynadığı rolden, kızın erkek kardeşi Yüzbaşı Lebyadkin'in ortaya çıkışından, "iblis" Pyotr Verhovenski'nin ilk ortaya çıkışından, Varvara Petrovna'nın muzafferane tuhafliğinden, Stepan Trofimoviç'in teşhiri ve kapı dışarı edilışinden, Liza'nın histerisi ve bayılma nöbetlerinden, Şatov'un Stavrogin'e attığı tokattan, vb. söz edilebilir. Burada, her şey beklenmediktir, yersizdir, hayatın sıradan "normal" seyrine bakılarak değerlendirilecek olduğunda uygunsuz ve kabul edilemezdir. Böyle bir sahneye sözgelimi Leo Tolstoy veya Turgenyev'in bir romanında rastlamak kesinlikle mümkün değildir. Büyük bir oturma odası değil, karnavallaşmış kamusal-alan hayatının özgül mantığını bütünüyle barındıran kamusal meydandır bu. Son olarak, Zosima Dedenin hücreesindeki (*Karamazov Kardeşler*) skandal sahnesinin Menippea'ya özgü son derece canlı, karnavalımsı renkliliği de anılabilir.

Bu skandal sahneleri –Dostoyevski'nin yapıtlarında çok önemli bir yer tutar– neredeyse her zaman Dostoyevski'nin çağdaşlarının olumsuz eleştirilerine maruz kalmıştır¹⁷ ve bu olumsuz eleştiriler bugün bile sürmektedir. O zamanlar (hatta bugün bile) hayat açısından olanaksız, sanat açınsındansa yersiz görünüyordardı. Genellikle, yazarın büsbütün dışsal ve yanlış efektlere olan düşkünlüğüyle açıklanıyordardı. Ama aslında, bu sahneler Dostoyevski'nin bütün yapıtlarının ruhuna ve üslubuna uygundur. Üstelik, son derece organiktirler, onlarda suni olan hiçbir şey yoktur: bir bütün olarak olduğu kadar *her ayrıntıda* da, yukarıda tanımlanan –ve yüzyıllardır sanatsal nesrin karnavallaşma çizgisi içinde özümşenen– karnaval edimleri ve karnaval kategorilerinin tutarlı sanatsal mantığının bir sonucudurlar. Temellerinde ise, bu sahnelerdeki görünüşte absürd ve beklenmedik olan her şeye anlam kazandırıp birleştiren ve sanatsal hakikatlerini yaratan derin bir karnavala özgü dünya anlayışı yatıyordur.

"Bobok", *fantastik* olay örgüsü sayesinde bu karnaval mantığını (türün gerektirdiği gibi) bir ölçüde basitleştirilmiş, ama yine de çarpıcı ve yalın bir biçimde sunabilmekte ve bu nedenle Dostoyevski'nin yapıtlarındaki daha karmaşık ama buna benzer fenomenleri açıklama işlevini yerine getirebilmektedir.

"Bobok" öyküsünde, Dostoyevski'nin önceki ve sonraki yapıtla-

17. A. N. Maykov gibi iyi niyetli ve yetkin çağdaşlarının bile.

ından kaynaklanan ışınlar tek bir odakta birleşir. "Bobok" tam da bir Menippea olduğundan böyle bir odak olabilmıştır. Dostoyevski'nin yaratıcılığının bütün boyutları burada yerli yerine oturur. Gördüğümüz üzere, bu öykünün dar çerçevesinin bir hayli geniş olduğu ortaya çıkar.

Menippea'nın *nihai soruların evrensel türü* olduğunu anımsayalım. Olaylar yalnızca "burada" ve "şimdi"de gerçekleşmez; dünyanın her tarafında ve sonsuzlukta da geçer: yeryüzünde, ölümler diyarında ve cennette. Menippea Dostoyevski'de dini piyese yakınlaşır. Dini piyese sonuçta, Menippea'nın kimi değişiklikler geçirmiş ortaçağ dramatik çeşitlemesinden başka bir şey değildir. Dostoyevski'de sahnedeki katılımcılar *eşikte* dururlar (hayat ile ölümün, yalan ile hakikatin, akıl sağlığı ile çıldırmanın eşliğinde). Burada *sesler* olarak sunulurlar; "yeryüzü ile cennetin huzurunda" açık açık konuşan, tınlayan *sesler* olarak. Burada merkezdeki mecazi fikir, dini piyeslerdekinin aynısıdır (elbette Elevisis ayinleri havasında): "Çağdaş ölümler" kısır tohumlar olarak toprağa gömülürler; ama ne ölmeye (yani, kendilerinden arınmaya, kendilerinin üstüne çıkmaya) ne de yenilenmeye (yani, yemiş vermeye) mecalleri vardır.

Tür açısından ikinci önemli yapıt, Dostoyevski'nin "Gülünç Bir Adamın Düşü"dür (1877).

Türsel özü bakımından bu yapıtın kökü de Menippea'ya, ama Menippea'nın farklı çeşitlemelerine ("düş yergisi" ve ütöfik bir öge barındıran "fantastik yolculuklar"a) dek uzanır. Menippea'nın müteakip gelişiminde bu iki çeşitleme genellikle birleşir.

Kendi (epik-olmayan) sanatsal yorumunu barındıran bir şey olarak düş, daha önce de belirttiğimiz üzere, ilk kez Menippos yergisi türünde (ve genelde de yarı komik-yarı ciddi alanında) Avrupa edebiyatına dahil olmuştur. Epikte düşler temsil edilen hayatın bütünlüğünü bozmuyor ve ikinci bir düzlem yaratmıyorlardı; kahraman imgesinin *basit* bütünlüğünü de bozmuyorlardı. Düş, sıradan hayatın karşısına olası *başka bir* hayat olarak koyulmuyordu. Böyle bir karşıtlık (şu ya da bu bakış açısından) ilk kez Menippea'da ortaya çıkar. Menippea'da düş büsbütün farklı bir hayatın, sıradan hayata hükmedenlerden farklı yasalara göre düzenlenmiş bir hayatın *olanaklılığı* olarak (bazen doğrudan doğruya "ters yüz edilmiş bir dünya" olarak) sunulur. Düşte görülen hayat, sıradan hayatın tuhaf görünmesine neden olur, kişi-

yi sıradan hayatı yeni bir şekilde (belli belirsiz görülen başka bir olanağın ışığında) anlamaya ve değerlendirmeye zorlar. Düşte kişi başka bir kişi haline gelir; kendisinde (iyi ya da kötü) yeni olanaklar açığa vurur; kendisini düş aracılığıyla sınar ve doğrular. Düş bazen doğrudan doğruya kişinin hayatta yükselişi/alaşağı oluşu olarak kurulur.

Böylece, düşte sıradan hayatta tamamen imkânsız olan olağanüstü bir durum yaratılır; Menippea'dakiyle aynı amaca hizmet eden bir durumdur bu (bir fikrin ve fikrin insanının sınanması).

Sanatta Menippea'ya özgü düşlerin geleneksel kullanım şekli, Avrupa edebiyatının müteakip gelişiminde farklı çeşitlemelerle ve farklı nüanslarla yaşamaya devam eder: ortaçağ edebiyatının "düş görüleri"nde, on altıncı ve on yedinci yüzyılların grotesk yergilerinde (Quevedo ve Grimmelshausen'de özellikle canlıdır), Romantiklerde peri masalı havasıyla ve simgesel kullanımında (Heinrich Heine'in son derece özgün düş lirikleri de buna dahildir), gerçekçi romanlardaki psikolojik ve toplumsal-tarihsel kullanımında (George Sand ve Çernişevski'de). Bir kişinin yeniden doğmasına ve yenilenmesine yol açan ve *kriz düşleri* diye bilinen önemli düş çeşitlemesinin özellikle vurgulanması gerekir (kriz çeşitlemesi sahne sanatlarında da kullanılmıştır: Shakespeare'de, Calderón'da ve on dokuzuncu yüzyılda Grillparzer'de).

Dostoyevski, düşün sanatsal olanaklarını neredeyse bütün çeşitlemeleri ve nüanslarıyla çok yaygın bir şekilde kullanmıştır. Hatta tüm Avrupa edebiyatında, düşün kendisi için böylesine büyük ve önemli bir rol oynadığı Dostoyevski gibi bir yazar daha yoktur. Bu noktada, Raskolnikov'un, Svidrigaylov'un, Mışkin, İppolit, Delikanlı, Versilov, Alyoşa ve Dmitri Karamazov'un düşlerini ve bu düşlerin, söz konusu karakterlerin yer aldığı romanların fikri tasarımının gerçekleştirilmesinde oynadığı rolü anımsayalım. Düşün kriz çeşitlemesi Dostoyevski'de baskındır. "Gülünç Adam"ın düşü tam da bu tipe aittir.

"Gülünç Bir Adamın Düşü"nde kullanılan türsel "fantastik seyahat" çeşitlemesine gelince, Dostoyevski'nin Cyrano de Bergerac'ın yapıtı *Histoire comique des états et empires de la Lune*'den [Ay Devletlerinin ve İmparatorluklarının Gülünç Tarihi, 1647-1650] haberdar olduğu söylenebilir. Anlatıcının saygısızlık gerekçesiyle sürgün edildiği Ay'daki dünyevi bir cennetin tasviridir bu. Ay'a yaptığı seyahatinde "Sokrates'in daimonu" anlatıcıya eşlik etmekte ve böylece, yazarın romana felsefi bir öge katmasına olanak tanımaktadır (Gassen-

di'nin materyalizmi havasında). Dışsal biçimiyle, de Bergerac'ın yapıtı tamamen felsefi-fantastik bir romandır.

Grimmelhausen'in Cyrano de Bergerac'ın yapıtıyla ortak bir kökeni paylaşan Menippea'sı *Der fliegende Wandersmann nach dem Monde* (c. 1659) de ilginçtir. Burada ütöpik öge son derece büyük önem taşır. Ay sakinlerinin olağanüstü saflığı ve dürüstlüğü tasvir edilir; Ay sakinleri, hiçbir fesat gütmeyiz, hiç suç işlemez, yanlış nedir bilmezler; ülkelerinde ebedi bahar havası esmektedir, uzun bir hayat sürerler ve ölümü dostlar arasında neşeli bir şölenle karşılarlar. Kötü eğilimlerle doğan çocuklar, topluma zarar vermelerini önlenmek için Yeryüzüne gönderilir. Kahramanın aya kesin varış tarihi gösterilir (tıpkı Dostoyevski'de düşün tarihinin belirtilişi gibi).

Dostoyevski Menippea'nın gelişimi içindeki aynı fantastiklik çizgisine (dünyevi gerçekliği yabancı, yadırgatıcı kılan bir çizgidir bu) bağlı olan Voltaire'in Menippea'sı *Micromégas*'ı da biliyordur.

"Gülünç Bir Adamın Düşü" de bizi öncelikle azami boyutlardaki evrenselciliği ve aynı zamanda sanatsal ve felsefi açıdan da yine azami ölçüde kısa ve öz oluşuyla şaşırtır. Bu yapıtta, hiçbir şekilde gidimli bir akıl yürütme geliştirilmez. Dostoyevski'nin *bir fikri görüş hissetme* konusundaki olağanüstü becerisi burada son derece belirgindir (Dostoyevski'nin önceki bölümde de dikkat çektiğimiz bir özelliğidir bu). Karşımızda, sahici bir *fikir sanatçısı* vardır.

"Gülünç Bir Adamın Düşü" bize, –dünya görüşünün nihai sorularına ilişkin bir tür olan– Menippea'nın evrenselciliği ile insanlığın yazgısını (dünyevi cennet, Adem ve Havva'nın işlediği günah ve sonuçları, kurtuluş) resmeden ortaçağ dini piyeslerinin evrenselciliğinin tam ve eksiksiz bir sentezini sunmaktadır. "Gülünç Bir Adamın Düşü"nde iki tür arasındaki bu iç bağlantı çok açık bir biçimde belirginleşir; türler tarihsel olarak da genetik olarak da birbirlerine yakındırlar elbette. Ama tür açısından, burada ağır basan antik Menippea'dır. "Gülünç Bir Adamın Düşü"nde genelde egemen olansa Hıristiyan ruhu değil, antik ruhtur.

Üslubu ve kompozisyonu açısından "Gülünç Bir Adamın Düşü" "Bobok"tan önemli ölçüde farklıdır: Taşlama, itiraf ve vaazın önemli öğelerini içerir. Bu tür bir türler karması genelde Dostoyevski'nin yapıtlarının karakteristiğidir.

Yapıtın merkezinde, bir düş görüşü öyküsü bulunmaktadır. Burada, deyim yerindeyse, düşün özgün kompozisyonel doğasına ilişkin

enfes bir karakter-taslağı sunulmaktadır:

... Her şey mekân ve zamanın üstüne, hayat ve aklın tüm yasaları üstüne çıkıp, yalnızca yüreğinin sesinin emrettiği yerde durduğunda, düşlerde gerçekleştiği gibi gerçekleşiyordu. [SS X, 429]

Aslında, bu, düşsel bir Menippea'nın kurgulanışı için kullanılan kompozisyon yönteminin tamamen doğru bir karakterize edilışıdır. Belli kısıtlamalar ve çekincelerle, bu karakteristikler Dostoyevski'nin bütün yaratış yöntemine de uygulanabilir. Dostoyevski yapıtlarında görece kesintisiz tarihsel veya biyografik zamanı, yani dar anlamda epik zamanı neredeyse hiç kullanmaz; bu zamanın "üstünden atlar"; eylemi bir anın içsel öneminin bir "milyar yıl"a denk olduğu, yani anın zamansal kısıtlılığını yitirdiği *kriz noktalarında, dönüm noktaları ve felaketlerde* yoğunlaştırır. Özünde uzamın da üstünden atlar ve eylemi yalnızca iki "nokta"da yoğunlaştırır: krizler ve dönüm noktalarının ortaya çıktığı *eşik* (kapı aralıkları, giriş yerleri, merdivenler, koridorlar, vb.) ile ikamesi genellikle yemek odası olan, felaketin, skandalın patlak verdiği *kamusal alanda*. Dostoyevski'nin sanatsal zaman ve uzam anlayışı tam da böyledir. Dostoyevski, basit ampirik gerçeğembzeyiş ve yüzeysel rasyonel mantık normlarının da üstünden atlar. Menippea türünü böylesine elverişli bulmasının nedeni budur.

Gülünç Adam'ın şu cümleleri, bir fikir sanatçısı olarak Dostoyevski'nin sanatsal yöntemi açısından karakteristikdir:

... Hakikati gördüm, hayal gücümün veya zihnimin bir uydurması değil, onu gördüm, gördüm ve **canlı imgesi** ruhumu ebediyen tutsak aldı. [SS X, 440]

"Gülünç Bir Adamın Düşü" işlediği konu açısından, neredeyse Dostoyevski'nin en önemli temalarının eksiksiz bir ansiklopedisidir ve bu temaların kendileri kadar, bu temaların sanatta işlenme araçları da karnavallaşmış Menippea türü açısından çok karakteristikdir. Bazılarını ele alacağız.

1. Merkezdeki Gülünç Adam figüründe, karnavallaşmış edebiyatın "bilge aptal"ı ve "trajik soytarı"sının *çift-değerli* –yarı ciddi-yarı komik– imgesinin izleri belirgindir. Ama böylesi bir çift-değerlilik –genellikle daha fazla sarılıp sarmalanmış bir biçimde elbette– Dostoyevski'nin bütün kahramanları için karakteristikdir. Dostoyevski'nin sanatsal düşünme tarzının, belli (tüm farklı çeşitlemeleriyle) *tuhaf-*

lık / egzantiriklik öğeleri barındırmayan hiçbir şeye insani açıdan en ufak bir önem bile vermediği söylenebilir. Bu en belirgin şekilde Mışkin imgesinde görülür. Ama Dostoyevski'nin başlıca kahramanlarının hepsinde –Raskolnikov, Stavrogin, Versilov, İvan Karamazov– her ne kadar şu ya da bu ölçüde daha az da olsa daima "gülünç bir yan" vardır.

Yineleyelim: Dostoyevski bir sanatçı olarak, insanın önemini *tektonlu* bir şey olarak tahayyül etmez. *Karamazov Kardeşler*'in önsözünde ("Yazardan" başlığıyla) tuhaflığın/egzantirikliğin özel ve hayatı *tarihsel* önemini vurgular:

Çünkü egzantirik birinin "ille de" münferit bir örnek, bir istisna olması gerekmediği gibi, bilakis, bazen öyle olur ki, böylesi bir kişi kendi içinde tam da bütünün kalbini taşır ve kendi döneminin insanların geri kalanı bir şekilde, sanki ani bir rüzgâra kapılmışçasına geçici olarak ondan koparlar, demeye cüret edeceğim izninizle... [SS IX, 9]

Bu çift-değerlilik Gülünç Adam'ın imgesinde Menippea'nın ruhu-na uygun olarak tek başına çırılçıplak kalır ve vurgulanır.

Gülünç Adam'da *öz-bilincin tamlığı* da Dostoyevski açısından çok karakteristiktir: Gülünç olduğunu kendisi herkesten daha iyi bilmektedir ("... dünyadaki tüm insanlardan daha iyi biliyordum ne denli gülünç olduğumu..."). Yeryüzündeki *cenneti* kurmayı vazetmeye başladığında bu cennetin asla gerçekleştirilemeyeceğinin kesinlikle farkındadır: "Daha da ileri gideyim: asla, asla izin vermeyin gerçekleşmesine, cennetin olmasına izin vermeyin asla (sonunda anladım bunu!), ama ben yine de propagandamı yapmaya devam edeceğim" [SS X, 441]. Keskin bir biçimde hem kendisinin hem de başka her şeyin bilincinde olan tuhaf birisidir bu; onda naiflikten eser yoktur; onu nihaileştirmek mümkün değildir (çünkü bilincinin dışında konumlanmış hiçbir şey yoktur).

2. Öykü Menippea'nın en tipik temalarından biriyle başlar: kendi hakikat bilgisiyle *tek başına* kalan ve bu yüzden başka herkesin deli diye alay ettiği kişi temasıyla. Öykünün muhteşem açılışı şöyledir:

Gülünç bir insanım ben. Artık deli diyorlar bana. Onlara hâlâ her zamanki kadar gülünç gelmiyor olsaydım bir terfi olurdu bu. Ne var ki, artık aldır mıyorum –bana sevimli geliyorlar artık, hatta bana güldüklerinde bile– gerçekten, özellikle bir şey bana sevimli görünmelerine yol açıyor. Onlarla birlikte gülerdim –kendime değil yani, onları sevdiğim için– onları izlerken bu

kadar üzülmeysem onlarla birlikte gülerdim. Beni üzen şeyse, Hakikati bilmemleri, benimse bilmem. Ah, ne de zor Hakikati bilen tek kişi olmak! Ama bunu anlamayacaklar. Hayır, asla anlamayacaklar. [SS X, 420]

Bu, bilge insanın Menippea'daki tipik konumudur ("Hippokratik roman"ın Diogenes'i, Menippos'u veya Demokritos'u); hakikati ya çılgınlık ya da aptallık addeden tüm öbür insanların karşısında hakikati taşıyanın konumu; ama burada, bu konum, antik Menippea ile kıyaslandığında hem daha karmaşık hem de daha derinliktir. Aynı zamanda, bu konum farklı çeşitlemeler ve muhtelif nüanslarla, Raskolnikov'dan tutun da İvan Karamazov'a kadar Dostoyevski'nin bütün önde gelen kahramanları için karakteristik bir konumdur: "Hakikat"lerinin tutsağı olmaları diğer insanlarla olan ilişkilerini tanımlar ve bu kahramanların bildiği özel tipte bir yalnızlık yaratır.

3. Öykünün sonraki aşamalarında Kiniklerin ve Stoacıların Menippeası açısından çok karakteristik olan bir tema, dünyadaki her şey karşı mutlak kayıtsızlık teması öne çıkar:

... Ruhumda, kendimden sınırsızca daha büyük bir şey hakkında yükselen bu ümitsiz mutsuzluk: bu şey, hiçbir şeyin önemli olmadığı konusunda güçlenen bir kanıydı. Bundan çok önce kuşkulandırmaya başlamıştım, ama bu konudaki kesin fikrim, geçen yıl bir gün birdenbire çakıverdi zihnimde. Dünyanın var olup olmamasına ya da hiçbir yerde hiçbir şey olup olmamasına zırnık aldırış etmediğimi [a.b.ç.] anladım birdenbire. Tüm varlığımla, ömrüm boyunca hiçbir şeyin var olmamış olduğunu anlayıp hissetmeye başladım. [SS X, 421]

Bu evrensel kayıtsızlık ve varolmayışa dair önsezi, Gülünç Adam'ı intihar düşüncelerine yöneltir. Karşımızda, Dostoyevski'nin Kirillov temasının sayısız çeşitlemelerinden biri durmaktadır.

4. Bunu, intihardan önceki son saatler teması izler (Dostoyevski'nin temel temalarından biridir bu). Burada bu tema –Menippea'nın ruhuna uygun olarak– bütün çıplaklığıyla sergilenir ve yoğunlaştırılır.

Gülünç Adam kendini öldürme konusunda son kararını verdikten sonra sokakta kendisine yardım etmesi için yalvaran küçük bir kızla karşılaşır. Gülünç Adam küçük kızı kabaca itekler, çünkü kendisini çoktan insan hayatının bütün kurallarının ve yükümlülüklerinin dışında hissediyordu (tıpkı "Bobok"taki ölü gibi). Şöyle düşünür:

Ama bundan birkaç saat sonra kendimi öldüreceksem, bu kızla niye ilgileneyim ki, utanç veya dünyadaki başka bir şey niye umrumda olsun ki? ... Niçin mi? Bu zavallı çocuğu ayağımla itekleyip böylesine zalimce bağırma-

mın nedeni, "iki saat içinde her şey sona ereceği için merhamet duymak şöyle dursun, insanlıktan yoksun çok kötü bir şey yapmayı artık kaldıırabileceğimi" göstermekti.

Bu, Menippea açısından karakteristik bir ahlaki deneyimdir ve Dostoyevski'nin yapıtları açısından da fazlasıyla karakteristiktir. Daha sonra da aklından şu düşünceler geçer:

Mesela, şöyle tuhaf bir fikir uyandı kafamda: diyelim ki bir zamanlar ayda veya Mars'ta yaşıyordum ve hayal edilebilecek en kötü, en utanç verici suç işledim orada ve yalnızca bazen düşlerde, kâbuslarda yaşanabilecek ve tahayyül edilebilecek bir utanca ve onursuzluğa mahkûm oldum ve diyelim ki, daha sonra, bu diğer gezegende işlediğim suç bilincimde hâlâ canlıyken kendimi yeryüzünde buldum, üstelik benim için hiçbir koşulda geri dönüş olmadığını bilerek – bu yeryüzünden aya gözlerimi diktiğimde buna **aldırır mıydım aldırılmaz mıydım** acaba? Yaptıklarımın otürü utanç duyar mıydım duymaz mıydım? [SS X, 425-6]

Stavrogin, Kirillov ile konuşurken aydaki bir edime dair tamamen benzer "deneysel" bir soru sorar [SS VII, 250; *Cinler*, İkinci Kısım, bl. 1, 5]. Bu tam da İppolit (*Budala*), Kirillov (*Cinler*) ve "Bobok"ta mezarın başındaki utançtan arınmışlık sahnesi tarafından ortaya koyulan bildik sorunsaldır. Aslında, hepsi de Dostoyevski'nin tüm yapıtlarının önde gelen bir temasının muhtelif boyutlarıdır yalnızca; bu ise, (Tanrı'nın var olmadığı ve ruhun ölümsüz olmadığı bir dünyada) "her şey mubahtır" teması ve bununla bağlantılı etik tekbencilik temasıdır.

5. Daha ilerde, merkezdeki (ve tür-şekillendirici olduğu söylenebilecek) *kriz düşü teması* açıklanır; daha doğrusu, bir düş görüşü aracılığıyla bir insanın yeniden doğuşu ve yenilenişi teması; bu görü ona yeryüzünde büsbütün farklı bir insan hayatının mümkün olduğunu "kendi gözleriyle" *görme* fırsatı verir.

Evet, o düşü gördüm, 3 Kasım'da gördüğüm düşü! Şimdi, bu yalnızca bir düş, başka bir şey değil diyerek benimle alay ediyor hepsi de. Ama bana Hakikati gösterdiği için bunun bir düş olup olmaması hiç fark etmiyor kesinlikle. Çünkü onu bir kez bilip göreceksanız, Hakikat olduğunu ve ister düş görüyor olun ister uyanık olun başka bir hakikat olmadığını ve olamayacağını bilirdiniz. Pekâlâ, bu bir düş –birakın bir düş olsun, ama böylesine göklerle çıkardığınız şu gerçek hayatı intihar ederek sona erdireceğim gerçeği baki, oysa benim düşüm, düşüm– ah, o bana başka bir hayatı, büyük, yeni ve güçlü bir hayatı gösterdi! [SS X, 427]

6. "Düş"ün kendisinde, Gülünç Adam'ın deneyimlediği ve uzakta-ki meçhul bir yıldızdan kendi gözleriyle gördüğü yeryüzü cennetini konu alan ütöpik temanın ayrıntılı gelişimi vardır. Bu dünyevi cennet tasviri de, antik Altın Çağ havasındadır; dolayısıyla, baştan sona karnavala özgü dünya anlayışının etkisi altındadır. Bu dünyevi cennetin resmedilmesi birçok açıdan Versilov'un düşünüyü (*Delikanlı*) anımsatır. Burada, Gülünç Adam'ın insanlığın özlemlerinin bütünlüğüne ve insan doğasının iyiliğine duyduğu saf karnavalımsı inanç çok karakteristiktir:

Yine de, herkes aynı şeye doğru yöneliyor, en azından hepsi de aynı şey için uğraşiyor, hepsi de *—en bilgesinden en adisine kadar—* farklı yollar izliyor yalnızca. Eski bir hakikat bu, ama alın size yeni bir şey: Artık fazla debelenmeme gerek yok. Çünkü *Hakikati gördüm, onu kavradım* ve biliyorum ki, insanlar bu yeryüzü üzerinde yaşama becerilerini yitirmeden de iyi ve mutlu olabilirler. Kötülüğün insanın doğal hali olduğuna inanmam, inanmayacağım da. [SS X, 440]

Dostoyevski'ye göre hakikatin soyut bir anlayışın değil, ancak yaşayan bir vizyonun konusu olabileceğini bir kez daha vurgulayalım.

7. Öykünün sonunda, Dostoyevski açısından çok karakteristیک bir tema, hayatın *bir anda* cennete dönüşmesi teması öne çıkar (bu tema en kapsamlı ifadesini ise *Karamazov Kardeşler*'de bulur):

Ama yine de, yapması bu kadar basitti: Tek bir günde, tek bir saatte her şey yerli yerine oturtuldu! Kişi kendisini sevdiği gibi sevmelidir başkalarını, aslolan budur, hepsi bu, başka bir şey değil, kesinlikle başka hiçbir şey gerek yok, o zaman insan bunun nasıl yapılacağını anında anlardı. [SS X, 441]

8. Dostoyevski'nin birçok yapıtında yinelenen, itilip kakılan küçük kız temasına da dikkat çekelim: Bu küçük kıza *Ezilmişler ve Aşagılanmışlar*'da (Nelly), Svidrigaylov'un intihar etmeden önce gördüğü düşünde, "Stavrogin'in İtirafı"nda, "Ebedi Koca"da (Liza) rastlarız; acı çeken küçük çocuk teması, *Karamazov Kardeşler*'in ana temalarından biridir ("İsyan" başlığını taşıyan bölümdeki acı çeken çocuk imgeleri, İlyuşeçka imgesi, Dmitri'nin düşündeki "ağlayan bebek").

9. Burada da, kenar mahalle doğalcılığı öğeleri vardır: Nevski Bulvarında sadaka dilenen düşkün yüzbaşı (*Budala* ve *Delikanlı*'dan aşına olduğumuz bir imgedir bu), ayyaşlık, Gülünç Adam'ın nihai so-

runları çözmeye gömülerek Voltaireci koltukta uykusuz geceler geçirdiği ve insanlığın yazgısına ilişkin düşünüyü gördüğü küçük odanın bitişiğindeki odada oynanan kâğıt oyunu ve dövüş sahnesi.

"Gülünç Bir Adamın Düşü"ndeki temaların hepsinden söz etmiş değiliz elbette; ama bunlar bile, bu belirli Menippea çeşitlemesinin muazzam fikir genişliğini ve bunun Dostoyevski'nin ana konusuna uygunluğunu göstermeye yetiyor.

"Gülünç Bir Adamın Düşü"nde kompozisyon açısından ifade edilmiş hiçbir diyalog yoktur ("meçhul varlık"la girilen kısmen ifade edilmiş diyalog dışında), ama anlatıcının tüm konuşmasına bir iç diyalog sızmıştır: bütün sözcükler kendisine, evrene, kendi yaratıcısına,¹⁸ tüm insanlara hitap ediyordur. Ve burada da, aynen bir dini piyeste olduğu gibi, söz cennetin ve yeryüzünün karşısında, yani tüm dünyanın karşısında tınlr.

Bunlar, Dostoyevski'nin yaratıcı yapıtlarının Menippea'ya ve ona benzeyen türlere büyük bir yakınlık sergileyen türsel özünü en belirgin biçimde açığa vuran iki kilit önemde yapıttır.

"Bobok" ve "Gülünç Bir Adamın Düşü"ne ilişkin analizimizi, türün tarihsel bir poetikası açısından sunduk. Bizim açımızdan öncelikli önem taşıyorsa bu yapıtların Menippea'nın türsel özünü sergileme şekliydi. Ama aynı zamanda, türün geleneksel özelliklerinin, Dostoyevski'nin kullanımında nasıl tekil bir benzersizlikle ve derinlikle organik olarak birleştiğini de göstermeye çalıştık.

Şimdi, Dostoyevski'nin özünde Menippea'ya yakın olan, ama bir ölçüde farklı tipte ve dolaysız bir fantastik öğesi barındırmayan yapıtlarına değineceğiz.

Bu yapıtların en iyi örneklerinden biri "Bir Yufka Yürekli" öyküsüdür. Burada, tür için karakteristik olan çarpıcı bir olay-örgüsü anakrisisi (içerdiği bütün beklenmedik karşıtlıklar, uygunsuz beraberlikler ve ahlaki deney ile birlikte) bir kendi kendine konuşma olarak formüleştirilir. Öykünün kahramanı kendisi hakkında şöyle der: "Sessiz konuşma ustasıyım ben, bir ömrü sessiz konuşarak geçirdim ve bütün dramları kendi başıma ve sessizce yaşadım." Kahramanın imgesi, tam da kendi benliğiyle olan bu diyalojik ilişki aracılığıyla

18. "Derken aniden, başıma gelen her şeyin efendisine seslendim, sesimle değil (kıpırdamıyordum çünkü) ama, tüm varlığımla" [SS X, 428].

açığa vurulur. Ve neredeyse en sonuna kadar, tam bir yalnızlık ve umutsuz bir çaresizlik içinde tek başına kalır. Kendisine ilişkin herhangi daha yüksek bir yargıyı kabul etmez. Kendi yalnızlığından genelleme yapar ve bunu tüm insanlığın nihai yalnızlığı olarak evrenselleştirir:

Durgunluk! Doğa! İnsanlar yeryüzünde yalnızlar – işte dehşet bu! ... Her şey ölü ve ölümler her yerde. İnsanlar yalnız, etraflarını ise sessizlik kuşatmış – işte yeryüzü bu!

Özünde Menippea'ya yakın bir diğer yapıt da *Yeraltından Notlar*'dır (1864). Bir taşlama olarak (var olmayan bir muhatapla yapılan bir konuşma) inşa edilmiştir; hem açık hem de örtük bir polemikle doludur ve önemli itiraf öğeleri içermektedir. İkinci kısım güçlü bir anakrisis barındıran bir öykü yerleştirilmiştir. *Yeraltından Notlar*'da Menippea'nın başka bildik belirtilerine de rastlarız: ani diyalogik sinkrisisler, samimiyet ve saygısızlık, kenar mahalle doğalcılığı, vb. Keza bu yapıt da, olağanüstü bir fikri genişlikle karakterize olmaktadır: Dostoyevski'nin müteakip yapıtlarının temaları ve fikirlerinin neredeyse hepsi burada basitleştirilmiş ve yalın bir biçimde özetlenmektedir. Bu yapıtın sözel üslubuna bir sonraki bölümde değineceğiz.

Dostoyevski'nin çok karakteristik bir başlığı olan başka bir yapıtına değinmek istiyoruz: "Tatsız Bir Öykü" (1862).^p *Son derece karnavallaşmış* olan bu öykü de Menippea'ya yakındır (ama Varro tarzındadır). Bir isim yortusunda üç general arasında geçen tartışma, fikirler için olay örgüsü merkezi işlevi görür. Ardından, öykünün kahramanı (üç generalden biri), kendi liberal-hümanist fikrini sınamak amacıyla, en alt rütbeli astlarından birinin düğün törenine gider ve deneyimsizliği yüzünden (daha önce hiç alkol kullanmamıştır) zilzurna sarhoş olur. Her şey, yaşananların aşırı *uygunsuzluğu* ve *skandalımsı doğası* temelinde inşa edilir. Her şey, çarpıcı karnaval karşıtlıkları, uygunsuz beraberlikler, çift-değerlilikler, alçalmalar ve alaşağı edişlerle doludur. Ayrıca, burada oldukça acımasız bir ahlaki deneyim ögesi ağır basmaktadır. Burada bu yapıtta barınan ve bugün bile

p. "Skvernyi anekdot". Öykü İngilizce'ye muhtelif şekillerde tercüme edilmiştir: "An Unpleasant Predicament" (Nahoş Açmaz), "A Most Unfortunate Incident" (Çok Talihsiz Bir Olay), "A Nasty Predicament" (Tatsız Bir Durum).

yeterince değerlendirilmeyen derin toplumsal ve felsefi fikirle ilgilenmiyoruz elbette. Gizli sosyo-politik ve edebi polemik öğeleriyle dolu olan öykünün tonu kasıtlı olarak değişken, muğlak ve alaycıdır.

Dostoyevski'nin ilk dönem (yani, sürgün öncesi) yapıtlarının tümünde Menippea öğelerine rastlanabilir (bu yapıtlar büyük ölçüde Gogol ve Hoffmann'ın türsel geleneklerinin etkisi altındadır).

Daha önce de belirttiğimiz üzere, Menippea Dostoyevski'nin romanlarına da sızar. Burada (belirli bir destekleyici sav geliştirmeden) yalnızca en temel örneklere değineceğiz.

Suç ve Ceza'da Raskolnikov'un Sonya'yı ilk ziyaretini anlatan (İncil'in okunduğu) ünlü sahne neredeyse mükemmel bir Hıristiyanlaşmış Menippea örneğidir: çarpıcı diyalojik sinkrisisler (inançsızlık karşısında inanç, küstahlık karşısında tevazu), çarpıcı anakrisisler, karşıt kavramların birleştirilişi (düşünür-suçlu, fahişe-dürüst kadın), nihai soruların yalın bir biçimde dile getirilişi ve bir kenar mahalle ortamında okunan İncil. Raskolnikov'un düşleri de, tıpkı Svidrigaylov'un intihar etmeden önceki düşü gibi, bir Menippea örneğidir.

Budala'da, İppolit'in itirafı ("Temel Bir Açıklama") Prens Mışkin'in terasında geçen ve İppolit'in intihar girişimiyle son bulan karnavallaşmış bir diyalog sahnesiyle çerçevelenmiş bir Menippea'dır. *Cinler*'de Stavrogin ile Tihon arasındaki diyalogla çerçevelenen Stavrogin'in itirafı bir Menippea'dır. *Delikanlı*'da ise, Versilov'un düşüdür.

Karamazov Kardeşler'de ücra bir taşra kasabasının pazar meydanındaki "Başkent" meyhanesinde İvan ile Alyoşa arasında geçen konuşmada kayda değer bir Menippea'ya rastlarız. Burada, keşiş ile ateist meyhane organun, birbirine çarpan bیلardo toplarının ve tokuşturulan bira şişelerinin sesleri arasında nihai evrensel sorunları çözerler. Bu Menippos yergisine bir ikinci yergi yerleştirilmiştir – bağımsız bir önemi olan ve İncil'de anlatılan İsa ile Şeytan arasındaki sinkrisis temelinde inşa edilen "Büyük Engizisyoncu Efsanesi".¹⁹ Birbirleriyle karşılıklı bağlantılı olan bu iki Menippos yergisi de, bütün dünya edebiyatının en derin sanatsal ve felsefi yapıtları arasında yer alır. Son olarak, İvan Karamazov ile Şeytan arasındaki konuşmada aynı

19. "Büyük Engizisyoncu Efsanesi"nin türsel ve tematik kaynakları (Voltaire'in *Histoire de Jenni, ou L'Athée et le Sage*'i, Victor Hugo'nun *Le Christe au Vatican*'i) konusunda bkz. L. P. Grossman'ın çalışmaları.

ölçüde kapsamlı bir Menippea buluruz ("Şeytan: İvan Fyodoroviç'in Kâbusu" başlıklı bölüm).

Bu Menippea'ların hepsi kendilerini kuşatan roman bütününün çoksesli tasarımına tabidir elbette; bu bütün tarafından belirlenirler ve bütünden koparılamazlar.

Ama bu görece bağımsız ve görece nihaileştirilmiş Menippea'lara ilaveten Dostoyevski'nin bütün romanlarına, Menippea öğeleri ve diğer benzer türlerin öğeleri sızmıştır – Sokratik diyalog, taşlama, kendi kendine konuşma, itiraf. Elbette, bu türlerin hepsi de Dostoyevski'ye binlerce yıllık yoğun bir gelişim sürecinin ardından ulaşmışlardır, ama geçirdikleri bütün değişiklikler boyunca türsel özlerini korumuşlardır. Çarpıcı diyalojik sinkrisisler, olağanüstü ve kışkırtıcı olay-örgüsü durumları, krizler ve dönüm noktaları ve ahlaki deneyim, felaketler ve skandallar, tezatlar ve karşıt birleşmeler – bunlar Dostoyevski'nin romanlarının olay örgüsünü ve kompozisyon yapısını belirlerler.

Menippea'nın ve diğer benzer türlerin özüne ilişkin daha titiz bir araştırmaya girmeden, bu türler ile modern dönemlerin edebiyatlarındaki farklı çeşitlemelerinin tarihini araştırmadan Dostoyevski'nin yapıtlarının türsel karakteristiklerinin doğru bir tarihsel-genetik açıklamasına ulaşmak olanaksızdır (hatta yalnızca Dostoyevski'nin yapıtlarının bile değil; çünkü sorun daha da kapsamlıdır).

Dostoyevski'de Menippea'nın türsel karakteristiklerini tahlil ederken, ondaki karnavallaşma öğelerini de ortaya çıkardık. Menippea son derece karnavallaşmış bir tür olduğundan bu tamamıyla anlaşılır bir şey. Ama Dostoyevski'nin yapıtlarındaki karnavallaşma fenomeni kuşkusuz Menippea'dan çok daha kapsamlıdır; ilave türsel kökenleri vardır ve bu nedenle de, özel bir şekilde ele alınması gerekir.

Karnavalın ve daha sonraki türevlerinin (maskeli balo çizgisi, kaba sokak güldürüsü, vb.) Dostoyevski üzerinde dolaysız ve hayati bir etkiye sahip olduğu pek söylenemez (gerçi Dostoyevski'nin hayatında gerçek karnavalımsı deneyimler kesinlikle vardır).²⁰ Karnavallaşma, tıpkı on sekizinci yüzyıl ve on dokuzuncu yüzyıl yazarlarının çoğunu etkilediği gibi Dostoyevski'yi de öncelikle edebi bir türsel gele-

20. Gogol, hâlâ Ukrayna karnaval folklorunun dolaysız ve hayati önem taşıyan etkisi altındaydı.

nek olarak etkilemiştir; ama Dostoyevski bu geleneğin edebiyat-dışı kaynağını (yani karnaval atmosferini) belki de hiçbir zaman tam olarak algılamamıştır.

Ama yüzyıllar süren seyrinde karnaval, biçimleri ve simgeleri ve her şeyden önce de karnavala özgü dünya anlayışı ile, birçok edebi türe sızmış, bu türlerin özellikleriyle kaynaşmış ve onları şekillendirmiştir; bir ölçüde onlardan ayrılmaz hale gelmiştir. Karnaval adeta *edebiyatta yeniden doğmuş* ve edebiyatın gelişiminin özgül ve güçlü bir çizgisine dahil olmuştur. Edebiyatın diline aktarılan karnaval biçimleri, sanatta hayatın kavranmasını sağlayan *güçlü birer araç* haline gelmişlerdir; barındırdığı sözcükler ve biçimler *simgesel* genellemeye, yani *derinlemesine genellemeye* yönelik olağanüstü bir kapasiteyi haiz özel bir dil haline gelmişlerdir. Hayatın birçok özsel yönü, daha doğrusu hayatın *katmanları* (ve genellikle de en geniş katmanları) yalnızca bu dilin yardımıyla konumlandırılabilir, kavranabilir ve ifade edilebilir.

Bir yazarın bu dile hâkim olabilmesi, yani kendisini edebiyattaki karnavalımsı tür geleneğine dahil edebilmesi için ille de bu geleneğin bütün bağlantılarını ve bütün farklı akımlarını bilmesi gerekmez. Bir türün belli ölçüde birkaç tür modeli, hatta tür fragmanı temelinde anlaşılabilen ve yaratıcı olarak özüksenebilen kendi organik mantığı vardır. *Ama türün mantığı soyut bir mantık değildir.* Verili bir türün her yeni çeşitlemesi, her yeni yapıtı o türü her zaman bir şekilde zenginleştirir, dilinin mükemmelleşmesine yardımcı olur. Bu nedenle, verili bir yazarın muhtemel türsel kökenlerinin, yaratıcı yapıtının gerçekleştiği edebi tür atmosferinin bilinmesi önemlidir. Bir sanatçının *türsel bağlantılarına* dair bilgimiz ne denli eksiksiz ve somut olursa, bu sanatçının türsel biçiminin özgün özelliklerini de o denli derinlikli kavrayabilir ve gelenek ve yeniliğin bu biçim içindeki karşılıklı ilişkilerini o denli doğru anlayabiliriz.

Tüm bunlar –burada *tarihsel* poetika sorunlarına değindiğimiz için– bizi en azından, Dostoyevski'nin dolaysızca veya dolaylı olarak bağlantılı olduğu karnaval türü geleneğindeki temel bağlantıları tanımlamak zorunda bırakıyor; Dostoyevski'nin yapıtlarının temelde pek çok açıdan Turgenyev, Gonçarov veya Leo Tolstoy'un tür atmosferinden son derece farklı olan tür atmosferini bu bağlantılar belirler.

On yedinci, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların edebiyatının tek temel karnavallaşma kaynağı Rönesans yazarlarıydı – önce-

likle de Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes ve Grimmelshausen.²¹ Pikaresk roman da böyle bir diğer kaynaktı (ve dolaysız olarak karnavallaşmıştı). Bu yüzyılların yazarlarının bir başka karnavallaşma kaynağı da kuşkusuz antikitenin (Menippos yergisi de dahil olmak üzere) ve ortaçağın karnavallaşmış edebiyatıydı.

Avrupa edebiyatının yukarıda sözü edilen bu temel karnavallaşma kaynaklarının hepsi, belki Grimmelshausen ve ilk dönem pikaresk romanları hariç, Dostoyevski'nin çok iyi bildiği kaynaklardı. Ama bu tip karakteristik özelliklere, Lesage'nin *Gil Blas*'ından aşınaydı ve bunlara yoğun ilgi duyuyordu. Pikaresk roman, sıradan ve (tabiri caizse) meşru seyrinden çıkmış bir hayatı tasvir ediyordu; insanların tutunabileceği bütün hiyerarşik konumları alaşağı ediyor ve bu konumlarla oynuyordu; beklenmedik kaymalar, değişiklikler ve şaşırtmacalarla doluydu; temsil edilen dünyanın tamamını bir samimi temas alanı içinde algılıyordu. Rönesans edebiyatına gelince, bu edebiyatın Dostoyevski üzerindeki dolaysız etkisi çok fazlaydı (özellikle, Shakespeare ve Cervantes'in). Burada tek tek temaların, fikirlerin veya imgelerin etkisinden ziyade, *bizatihi karnavala özgü dünya anlayışının* daha köklü etkisinden söz ediyoruz; yani, dünya ve insanı tahayyül etme *biçimlerinin* etkisinden ve (insana ve dünyaya yaklaşırken) tek tek düşüncelerde, imgelerde ve dışsal inşa araçlarında değil, bir *bütün* olarak bu yazarların yapıtlarında belirgin olan *gerçekten tanrısal bir özgürlükten* söz ediyoruz.

On sekizinci yüzyıl edebiyatı, özellikle de Voltaire ve Diderot, Dostoyevski'nin karnaval geleneğini özümsemesi açısından temel önem taşıyordu. Karnavallaşmanın yüksek diyalojik kültürle, antikitenin ve Rönesans'ın diyaloglarının üzerine yükselen kültürle bileşimi hem Voltaire hem de Diderot açısından karakteristikti. Dostoyevski onlarda karnavallaşmanın rasyonel felsefi fikirle ve kısmen de toplumsal temayla organik bir bileşimini buldu.

Dostoyevski karnavallaşmanın serüvenin olay örgüsüyle ve o dönemin acil toplumsal temalarıyla bileşimini on dokuzuncu yüzyıl toplumsal-serüven romanlarında, öncelikle de Frédéric Soulié ve Eugène Sue'da (bir ölçüde de Dumas *fil's*'de ve Paul de Kock'da) buldu.

21. Grimmelshausen çoktan Rönesans'ın sınırları ötesindedir, ama yapıtı, karnavalın derin ve dolaysız etkisini, Shakespeare ve Cervantes'in yapıtları kadar yansıtır.

Karnavallaşma bu yazarlarda daha dışsal tiptedir: olay örgüsünde, dışsal karnaval antitezleri ve karşıtlıklarda, ani yazgı değişikliklerinde, şaşırtmacalarda, vb. tezahür eder. Derin ve özgür bir karnavala özgü dünya anlayışı neredeyse hiç yoktur. Bu romanlardaki en temel özellik, karnavallaşmanın çağdaş gerçeklik ve çağdaş gündelik hayat tasvirine uygulamasıdır; *gündelik hayat*, olay örgüsünün karnavallaşan ana olayına dahil edilir; sıradan ve değişmez olan ile olağandışı ve değişebilir olan birleştirilir.

Balzac, George Sand ve Victor Hugo'da Dostoyevski karnaval geleneğinin daha kapsamlı bir özümsemişini bulur. Burada, karnavallaşmanın daha az sayıda dışsal tezahürü vardır, ama karnavala özgü dünya anlayışı daha derindir ve en önemlisi de, karnavallaşma büyük güçlü karakterlerin kurgulanmasına ve tutkuların gelişimine nüfuz etmektedir. Tutkunun karnavallaşması öncelikle çift-değerliliğinde belirgindir: Aşk nefretle, tamahkârlık bencil olmamıyla, ihtiras kendini alçaltmayla, vb. birleşir.

Dostoyevski Sterne ve Dickens'ta karnavallaşma ile hayatın duygusal algılanışının bir bileşimini bulmuştur.

Dostoyevski son olarak, Edgar Allan Poe'da ve daha çok da Hoffmann'da karnavallaşmanın (Voltaire ve Diderot'da olduğu gibi rasyonel bir fikirden çok) romantik bir fikirle bileşimini bulmuştur.

Rus geleneği özel bir yer tutar. Burada, Gogol'ün yanı sıra Puşkin'in en çok karnavallaşmış yapıtlarının Dostoyevski üzerindeki muazzam etkisinden söz edilmesi gerekir: *Boris Godunov*, *Biyelkin'in Hikâyeleri*, *Küçük Trajediler* ve *Maça Kızı*.

Karnavallaşma kaynaklarına ilişkin kısa incelememiz eksiksiz olma iddiası taşıyor kesinlikle. Amaçlarımız açısından, geleneğin yalnızca temel çizgilerinin izlerinin sürülmesi önemliydi. Tek tek yazarların, yapıtların, temaların, fikirlerin, imgelerin etkisiyle ilgilenmediğimizi bir kez daha vurgulayalım – burada bizim açımızdan önem taşıyan, tam da belirli yazarlar aracılığıyla aktarılan *türsel geleneğin* etkisidir. Bu süreç boyunca gelenek bu yazarların her birinde kendine özgü bir şekilde, yani benzersiz ve yenilenemeyen bir şekilde yeniden doğmuş ve yenilenmiştir. Geleneğin hayatını bu oluşturur. Bizi ilgilendiren –burada bir karşılaştırma yapacağız– bir *dilin* söylemidir, yoksa dilin *yenilenemeyen* belirli bir *bağlamdaki bireysel kullanımını* değil (biri olmadan öbürü de olamaz gerçi). Tek tek etkilerin, yani tek bir yazarın bir başka yazar üzerindeki etkisinin (örneğin,

Balzac'ın Dostoyevski üzerindeki etkisinin) incelenmesi de mümkündür pekâlâ, ama bu zaten özel ve burada üstlenmediğimiz bir iş. Biz yalnızca gelenek üzerinde duruyoruz.

Karnaval geleneği Dostoyevski'nin yapıtlarında da yeni bir şekilde yeniden doğmuştur elbette: Kendine özgü anlamını kazanır, başka sanatsal öğelerle bileşir, kendi tikel sanatsal amaçlarını geliştirir (önceki bölümlerde dikkat çekmeye çalıştığımız amaçlar da bunlardı). Karnavallaşma çoksesli romanın diğer bütün karakteristikleriyle organik olarak bileşir.

Dostoyevski'deki karnavallaşma öğelerinin analizinden önce (zaten yalnızca birkaç yapıt üzerinde yoğunlaşacağız), fazladan iki soruna daha değinmemiz gerekiyor.

Karnavallaşma sorununun doğru anlaşılabilmesi için, modern dönemlerin *maskeli balo* çizgisinde rastlanan aşırı basitleştirilmiş karnaval anlayışından, hele hele kaba bohem karnaval anlayışından vazgeçilmesi gerekir. Karnaval geçmiş bin yılların dünyayı tek bir büyük komünal performans olarak duyumsama şeklidir. Barındırdığı değişimden zevk alma ve neşeli görelilik öğesiyle birlikte, insanı korkudan kurtaran, dünyayı kişiye ve kişiyi de başka kişilere azami ölçüde yaklaştıran (her şey bir samimi temas alanı içine çekilir) bu dünya anlayışı, tek-yanlı ve kasvetli resmi ciddiyete karşıttır. Bu resmi ciddiyet, evrim ve değişim düşmanı, dogmacı, verili bir varoluş koşulunu veya verili bir toplumsal düzeni mutlaklaştırmaya çalışan bir zihniyettir. Karnavala özgü dünya anlayışı insanı tam da bu tip bir ciddiyetten özgürleştirmiştir. Ama onda bir nebze bile olsun nihilizm, boş uçarılık veya kaba bohem bireycilik yoktur.

Ama modern dönemlerin çok karakteristik bir özelliği olan dar, teatral-gösterişçi karnaval anlayışının da terk edilmesi gerekir.

Karnavala ilişkin doğru bir anlayışa ulaşabilmek için, karnavalın *kökenlerinde ve zirve noktalarında*, yani antikite, ortaçağ ve son olarak da Rönesans'taki haliyle ele alınması gerekir.²²

22. Karnaval hayatının tüm çağdaş biçimlerinin bünyesinde belli ölçüde özel bir büyülenmenin olduğu inkâr edilemez elbette. Bütün olarak bakıldığında derinden derine karnavallaşmış yapıtı, karnaval tarzı çağdaş biçimler ve eğlencelerden (özellikle de boğa güreşi) güçlü bir şekilde etkilenmiş olan Hemingway'in adını vermek yeterli. Hemingway, çağdaş hayatta karnavala özgü olan her şeye karşı çok duyarlıydı.

İkinci sorun edebi akımlarla ilgilidir. Karnavallaşma, bir kez bir türe nüfuz edip yapısını belli ölçüde belirlediğinde, muhtelif akımlarca ve yaratış yöntemleriyle kullanılabilir. Karnavallaşmayı Romantizmin özgül bir karakteristiğinden başka bir şey değilmiş gibi görmek tamamen yanlış olacaktır. Aslında, her akım ve her yaratıcı yöntem onu kendi tarzında yorumlar ve yeniler. Buna ikna olmak için, Voltaire'deki (Aydınlanma gerçekçiliği), Tieck'in ilk dönemlerindeki (Romantizm), Balzac'taki (eleştirel gerçekçilik) ve Ponson du Terrail'deki (saf serüven) karnavallaşmayı karşılaştırmak yeterli olacaktır. Karnavallaşma derecesi bu yazarların hepsinde neredeyse aynıdır; ama her biri (yer aldığı edebi akımla bağlantılı) özel sanatsal görevlere tabidir ve bu nedenle, her biri farklı "tınlar" (burada, bu yazarların bireysel karakteristiklerinden söz etmiyoruz). Aynı zamanda, karnavallaşmanın mevcudiyeti onları bir ve aynı *tür* geleneğine bağlı olarak tanımlar ve bir poetikanın bakış açısından aralarında çok *temel bir ortak zemin* yaratır (edebi akımda, bireysel kişilik ve sanatsal meziyetteki tüm farklılıklara rağmen böyle olduğunu bir kez daha yineleyelim).

"Nazım ve Nesirde Petersburg Vizyonları"nda (1861) Dostoyevski, bir yazar olarak mesleğe başlarken deneyimlediği, karnavala özgü dünya algılayışını anımsar (benzersiz ve canlı bir algıdır bu). Bu, barındırdığı tüm çarpıcı toplumsal tezatlarla Petersburg'un "fantastik bir sihirli hayal" olarak, "düş" olarak, gerçeklik ile fantastik icat arasındaki sınırda duran bir şey olarak özel bir biçimde algılanışıdır her şeyden önce. Büyük bir şehrin (Paris) benzer bir karnavalımsı algılanışına, Balzac'da, Sue'da, Soulié'de ve diğerlerinde de rastlanabilir, ama onlarınki Dostoyevski'de olduğu denli güçlü veya derinlikli değildir; bu geleneğin kaynakları antik Menippea'ya dek uzanır (Varro, Lucian). Dostoyevski, *İnsancıklar*'ın taslağı da dahil olmak üzere ilk edebi projelerinin keskin hatlarla karnavallaşmış tasvirini böyle bir şehir ve şehir kalabalığı algısı temelinde yapar:

Derken etrafa bakmaya başladım, birden bazı tuhaf yüzler gördüm. Hepsi de yabancı, acayip, bütünüyle sıradan simalardı, hiçbir şekilde bir Don Carlos veya bir Posa değil, yalnızca unvandan ibaret vekiller, ama aynı zamanda, her nasılsa gerçekdışı vekiller gibi görünüyordular. Bu *gerçekdışı kalabalığın* arkasına gizlenmiş biri, önümde *yüzünü ekşiterek birtakım ipler ve yayları çeki* ve bu kuklalar kımıldadı, ipi çeken bir kahkaha patlattı, ama ne

kahkaha! Derken başka bir öykü çıktı karşıma, karanlık köşelerde, yalnızca isimden ibaret bir yürek, saf ve dürüst, ahlaklı ve otoritelere sadık ve beraberrinde küçük bir kız, hırpalanmış, hülyalı, bu öykünün tümü kalbimi paramparça etti. O zaman düşlediğim bu kalabalığın tümü bir araya getirilebilseydi, muhteşem bir *maskeli balo* olurdu...²³

Dostoyevski'nin kendi anılarına göre, yaratıcı sanatı böyle doğmuştur – adeta, hayata dair canlı bir karnaval vizyonundan ("Neva'da duyduğum hissi vizyon olarak adlandırıyorum," der bize Dostoyevski). Burada, bir karnaval külliyyatının karakteristik aksesuarlarını buluruz: kahkaha ve trajedi, bir soytarı, komik sokak güldürüleri, bir maskeli balo güruhu. Ama buradaki en önemli şey, karnavala özgü dünya anlayışının "Petersburg Vizyonu"na baştan sona sızıışıdır elbette. Türsel özü bakımından bu yapıt bir karnavallaşmış Menippea çeşitlemesidir. Vizyona eşlik eden *kahkahanın* da dikkate alınması gerekir. Daha zayıf bir biçimde de olsa aslında bu kahkahanın Dostoyevski'nin yapıtının tamamen sızdığını daha sonra göreceğiz.

Dostoyevski'nin ilk yapıtlarının karnavallaşması konusunu ayrıntılı bir şekilde ele almayacağız. Yalnızca sürgün sonrası yayımlanan bazı yapıtlarının içerdiği belli karnavallaşma öğelerini inceleyeceğiz. Burada, kendimize sınırlı bir görev veriyoruz – Dostoyevski'de karnavallaşmanın mevcudiyetini kanıtlamak ve temel işlevlerini açığa çıkarmak. Sorunun Dostoyevski'nin bütün yapıtları temelinde daha derin ve daha kapsamlı bir şekilde incelenmesi bu çalışmanın sınırlarını aşıyor.

İkinci dönemin ilk yapıtı, "Amcanın Düşü"nü canlı ifade edilmiş ama bir ölçüde basitleştirilmiş ve *dışsal* karnavallaşması dikkat çekicidir. Merkezinde çifte bir alaşağı ediliş (Moskaleva'nın ve prensin alaşağı edilişi) barındıran bir skandal-felaket yer almaktadır. Mordasov'un vakanüvisinin anlattığı öykünün tonu bile çift-değerlidir: Moskaleva'nın ironik övülüşü, yani övgü ve yerginin karnavala özgü bir kaynaşması söz konusudur.²⁴

Prens –yani, karnaval kralı ya da tam anlamıyla karnaval damadının– kepaze edilerek tacının geri alındığı sahne sürekli bir *parçala-*

23. PS XIII, s. 158-9. ["Nazım ve Nesirde Petersburg Vizyonları" 1861'de Dostoyevski'nin dergisi *Vremya*'da (*Zaman*) tefrika olarak yayımlandı.]

24. Burada Dostoyevski'nin modeli Gogol'dü, yani "İvan İvanoviç ile İvan Nikiforoviç'in Hikâyesi"nin çift-değerli tonu.

ma olarak, karnavala özgü tipik bir parçalara ayırarak "kurban etme" tarzında resmedilir:

"... Ben duba gibiysem, sen de *tek bacaklı bir topalsın!*"

"Ben mi –tek bacaklı mı–"

"Evet, evet, tek bacaklı, üstelik *dişsizsin* de, işte sen busun!"

"Tek gözlü, hatta!" diye bağırdı Marya Aleksandrovna.

"Kaburga yerine de korse takıyorsun" diye ekledi Natalya Dmitriyevna.

"*Yüzün yayvan.*"

"*Saçın* kendinin değil."

"Yaşlı aptalın *bıyığı* bile takma" diye bağırdı Marya Aleksandrovna, acı acı.

"Bari, *burnumu* bana bırak, Marya Aleksandrovna!" diye sızlandı, böyle-sine beklenmedik *işsaatlardan* afallayan Prens....

"Aman Tanrım" dedi talihsiz Prens, "... götür beni buradan, aziz dostum, götür, yoksa *beni paramparça edecekler...*" [SS II, 398-99]

Burada, tipik bir "karnaval anatomisi" vardır – kesilip parçalanmış beden parçalarının sayılıp dökülüşü. Bu tür "sayıp döküşler" Rönesans'ın karnavallaşmış edebiyatında yaygın olarak kullanılan bir güldürü aracıydı (Rabelais'de ve biraz daha az gelişkin biçimiyle Cervantes'te çok sık rastlanır).

Alaşağı edilen bir karnaval kralı rolünü öykünün kadın kahramanı Marya Aleksandrovna Moskaleva da oynamaktadır:

Konuklar bağırıp çağırma ve sövgülerine son verdiler ve Marya Aleksandrovna sonunda eski zaferinin yıkıntılarının ve parçalarının ortasında bir başına kaldı. Heyhat! Güç, zafer, ayrıcalık – hepsi de bir akşamüstü yok oluvermişti. [SS II, 399]

Ama *yaşlı* damadın, prensin, *gülünç* alaşağı ediliş sahnesinin ardından benzer bir sahne, genç damat, öğretmen Vasya'nın trajik kendi kendini-alaşağı ediliş ve ölüşü sahnesi gelir. Sahnelerin (ve bireysel imgelerin) böyle birbirini yansıtan veya birbirleri aracılığıyla yansıyan bir şekilde *eşleştirilmesi* –birinin komik düzlemde, diğerininse (bu örnekte olduğu gibi) trajik düzlemde veya birinin yüce diğerininse düşük bir düzlemde, birinin olumlayıcı, diğerininse olumsuzlayıcı düzlemde, vb. sunuluşu– Dostoyevski için karakteristiktir; topluca ele alındığında bu eşleşmiş sahneler çift-değerli bir bütün yaratır. Karnavala özgü dünya anlayışının daha da derin etkisinin kanıtıdır bu. "Amcanın Düşü"nde bu karakteristik yine de bir ölçüde dışsal biçimde sunulur elbette.

Karnavallaşma *Stepaņçikovo Köyü ve Sakinleri*^q öyküsünde çok daha derin ve daha önemlidir, her ne kadar burada da dışsal olan pek çok şey bulunsun da. Stepaņçikovo'da hayat tümüyle Albay Rostanov'in malikânesinde *muazzam bir zorbaya* dönüşen, *eski çanak yalayıcı* ve *soytarı* Foma Fomiç Opiskin'in etrafında dönmektedir; başka bir deyişle, hayat bir *karnaval kralının* etrafında yoğunlaşmıştır. Dolayısıyla, Stepaņçikovo köyünde hayat bütünüyle, güçlü biçimde ifade edilen bir karnaval niteliğine bürünür. Normal seyrini terk etmiş bir hayattır bu, neredeyse "ters yüz edilmiş bir dünya"dır.

Öykünün tonu bir karnaval kralı –Foma Fomiç– tarafından belirlendiği sürece de başka türlü olamaz. Diğer karakterlerin hepsi, bu hayata katılanlar da karnaval rengine bürünmüştür: (Banal-romantik tarzda) bir aşka kapılmaktan mütevellî bir erotik saplantıdan mustarip olan ve aynı zamanda çok saf ve yumuşak bir ruha sahip *çılgin* zengin bayan Tatyana İvanova; generalin Foma'ya tapan *deli kartısı*; sürekli beyaz bir boğanın düşünüyü gören küçük *budala* Falaley ve onun Kamarinskaya'sı^r; sürekli olarak adını –örneğin, "Tantsev", "Esbuketov" gibi– bir soylunun adıyla değiştiren *uşak ruhlu deli* Vidopljasov (bunu yapmak zorundadır çünkü evdeki hizmetçiler, bulduğu her yeni isme edepsiz bir kafiye uydurur); ileri yaşında Fransızca çalışmak zorunda kalan *yaşlı* Gavrila; *kötü niyetli soytarı* Ezhevikin; zengin bir gelinin düşünüyü kuran "*ilerici*" *aptal* Obnoskin; *meteliksiz süvari* Mizinçikov; *tuhaf* Bahçeyev ve diğerleri. Bunların hepsi de, şu ya da bu nedenle hayatın normal seyrinden kopmuş, hayatta kendileri için normal ve uygun bir konum bulamayan insanlardır. Öykünün ana konusu tümüyle, kesintisiz bir skandallar, tuhaf çılginlıklar, şaşırtmacalar, alaşağı oluşlar ve yüceltilişler silsilesinden oluşur. Yapıt, Gogol'ün *Dostlarımla Yazışmalarımdan Seçilmiş Pasajlar*'ının bir parodisi de dahil olmak üzere parodiler ve kısmi-parodilerle doludur; bu parodiler, bir bütün olarak öykünün karnaval atmosferiyle organik biçimde bağlantılıdır.

Karnavallaşma Dostoyevski'nin insanların karakter ve davranışlarının hayatın normal seyrinde dışavuramadıkları yönlerini kavrama-

q. Dostoyevski'nin sürgün-sonrası ilk yapıtlarından biri (1859); İngilizceye Constance Gamett tarafından "The Friend of the Family" (Aile Dostu) başlığıyla çevrilmiştir.

r. "Kamarinskaya", yerel Rus dansı, Glinka'nın aynı adlı orkestral fantezisi (1848) ile ünlendi.

sını ve hayata geçirmesini sağlar. Özellikle de, Foma Fomiç karakteri son derece karnavallaşmış bir karakterdir: Kendisiyle örtüşmez, kendisine denk değildir, onu nihaileştirecek tek-anlamlı bir tanım geliştirilemez ve pek çok açıdan Dostoyevski'nin gelecekteki kahramanlarının habercisidir. Bu arada, Albay Rostanev'in karnavalımsı karşıt çifti olarak sunulur.

Dostoyevski'nin ikinci dönemine ait iki yapıttaki karnavallaşma üzerinde yoğunlaştık yalnızca, çünkü karnavallaşma bu yapıtlarda az çok dışsaldır, dolayısıyla belirgindir, herkes için görünürdür. Müteakip yapıtlarda karnavallaşma daha derin düzeylere iner ve doğası değişir. Özellikle, burada daha belirgin olan *gülünçlük* boyutu, daha sonra hafifler ve neredeyse en aza iner. Bu noktayı bir ölçüde daha ayrıntılı ele almamız gerekiyor.

Dünya edebiyatında çok önemli bir yer tutan indirgenmiş gülme fenomenine daha önce gönderme yapmıştık. Gülme, gerçeklikle kurulan özgül bir estetik ilişkidir, ama mantıksal dile tercüme edilemez; yani, gerçekliği sanatsal olarak tahayyül etmeye ve kavramaya yönelik özgül bir araçtır; dolayısıyla, sanatsal bir imgenin, olay örgüsünün veya türün yapılandırılmasına yönelik özgül bir araçtır. Çift-değerli karnaval gülüşü, muazzam bir yaratıcı, dolayısıyla tür-şekillendirici güce sahiptir. Karnaval gülüşü, bir fenomeni değişim ve geçiş süreci içinde kavrayıp idrak edebilir; bir fenomende evriminin her iki kutbunu da kesintisiz ve yaratıcı yenileyici değişebilme kapasiteleri içinde saptayabilir: ölümden doğum öngörülür, doğumda da ölüm, zaferde yenilgi ve yenilgide de zafer, yüceltmede alaşağı etme, vb. Karnaval gülüşü, değişimin bu boyutlarının yalnızca birinin mutlaklaşmasına veya tek yönlü ciddiyette kemikleşmesine izin vermez.

Doğum ölümden "öngörülür" dediğimizde, karnavalın çift-değerliliğini kaçınılmaz olarak mantıksallaştırır ve dolayısıyla bir ölçüde çarpıtmış oluruz: Zira bunu yaparken, ölümlü doğumdan ayırır ve ikisini bir ölçüde birbirinden uzaklaştırırız. Canlı karnaval imgelerinde, ölümün kendisi gebedir ve doğurur; annenin doğurgan rahmi bir mezar haline gelir. Alay ile zafer sevincinin, övgü ile sövgünün bölünmez bir şekilde birleştiği yaratıcı çift-değerli karnaval gülüşü tam da böyle imgeler üretir.

Karnaval imgeleri ve karnaval gülüşü edebiyata aktarıldığında, özgül sanatsal ve edebi görevlere uygun olarak şu ya da bu ölçüde dö-

nüşürler. Ama bu dönüşümün ölçüsü veya doğası ne olursa olsun, çift-değerlilik ve gülme karnavallaşmış imgede korunur. Bununla birlikte, belli koşullar altında ve belli türlerde gülme indirgenebilir. İmgenin yapısını belirlemeyi sürdürür, ama en aza indirgenecek şekilde hafifletilir: Gülmenin temsil edilen gerçekliğin yapısında bıraktığı izi görürüz adeta, ama kendisini iştmez. Nitekim, Platon'un (ilk döneme ait) Sokratik diyaloglarında gülme (tümüyle olmasa da) indirgenmiştir, ama baş kahramanın (Sokrates) imgesinin yapısında, diyalogu sürdürme yöntemlerinde ve –en önemlisi de– (retorik olmayan) sahici diyalojiklikte korunur; bu diyalojiklik, bizatihi düşünceyi evrim halindeki varoluşun neşeli göreliliğine dahil eder ve düşüncenin soyut dogmatik (monolojik) kemikleşme içinde katılmasına izin vermez. Ama ilk dönemin diyaloglarının çeşitli yerlerinde gülme imgenin yapısının ötesine geçer; deyim yerindeyse yüksek sesle patlar. Platon'un daha sonraki diyaloglarında ise gülme en aza indirgenir.

Rönesans edebiyatında gülme genelde indirgenmez, ama burada bile "sesinin yüksekliği"nde belli dereceler vardır elbette. Sözelimi, Rabelais'de halkın toplandığı bir meydandan bekleneceği üzere yüksek sesle tınlıyordur. Cervantes'te ise, bu meydan yoğunluğuna artık rastlanmaz; *Don Kişot*'un birinci kitabında hâlâ bir hayli yüksek sesli bir gülmeye rastlansa da, (birinci kitapla karşılaştırıldığında) ikinci kitapta sesi önemli ölçüde azalmıştır. Bu azalma da, baş kahramanın imgesinin yapısındaki belli değişikliklerle ve olay örgüsündeki değişikliklerle bağlantılıdır.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların karnavallaşmış edebiyatında, gülmenin sesi kural olarak bir hayli boğuktur – ironi, nüktedanlık ve diğer indirgenmiş gülme biçimleri düzeyine inmiştir.

Şimdi, Dostoyevski'de indirgenmiş gülme konusuna tekrar dönelim. Daha önce de belirttiğimiz üzere, ikinci dönemin ilk iki yapıtında çift-değerli karnaval öğeleri korunuyor olduğundan gülme hâlâ kolayca işitilmektedir.²⁵ Ama Dostoyevski'nin bunları izleyen büyük romanlarında neredeyse en aza indirgenmiştir (özellikle de *Suç ve Ceza*'da). Ne var ki, Dostoyevski'nin karnavallaşma geleneğiyle bir-

25. Bu dönem boyunca Dostoyevski, büyük bir komik epik üzerinde çalışıyordu, (Dostoyevski'nin bir mektubundaki ifadesine göre) "Amcanın Düşü" bu epiğin bir episodudur. Bilebildiğimiz kadarıyla, Dostoyevski daha sonra, böylesine geniş kapsamlı, tamamen komik bir yapıt planına dönmedi.

likte özümsemiş olduğu ve dünyayı sanatsal olarak düzenleme ve aydınlatma görevini yerine getiren bu çift-değerli gülmenin izini Dostoyevski'nin bütün romanlarında buluruz. Böyle izlere imgelerin yapısında, sayısız olay örgüsü durumunda ve sözel üslubun belli karakteristiklerinde rastlarız. Ama indirgenmiş gülmenin en önemli –tayin edici de denebilir– ifadesini, yazarın nihai konumunda buluruz. Bu konum, her çeşit tek-yönlü veya dogmacı ciddiyeti dışlar ve herhangi tek bir bakış açısının, hayatın veya düşüncenin tek bir kutbunun mutlaklaştırılmasına izin vermez. Hayatın ve düşüncenin tek-yönlü ciddiyeti, tüm tek-yönlü pathos'lar kahramanlara terk edilir, ama bu kahramanların hepsinin de romanın "büyük diyalogu"nda çarpışmasına neden olan yazar, bu diyalogu açık bırakır ve romana hiçbir nihaleştirici nokta koymaz.

Karnavala özgü dünya anlayışının hiçbir son-nokta tanımadığını ve aslında her türlü *sonlandırıcı sona* düşman olduğunu vurgulayalım: Bütün sonlar olsa olsa yeni birer başlangıçtır; karnaval imgeleri tekrar tekrar yeniden doğar.

Bazı kuramcılar (Vyaçeslav İvanov, Komaroviç), Dostoyevski'nin yapıtlarına (Aristotelesçi) antik "katarsis" (arındırma) terimini uygular. Terim çok geniş bir anlamda anlaşılırsa kabul edilebilir (sonuçta, geniş anlamda katarsis olmadan sanat diye bir şey olamaz). Ama trajik katarsis (Aristotelesçi anlamda) Dostoyevski'ye uygulanamaz. Dostoyevski'nin romanlarında görülen katarsis –elbette yetersiz ve bir ölçüde rasyonel bir şekilde– şöyle ifade edilebilir: *Henüz dünyada sonuç niteliğinde hiçbir şey gerçekleşmemiştir, dünyanın son sözü ve dünyaya dair son söz henüz söylenmemiştir, dünya açık ve özgürdür, her şey hâlâ gelecektedir ve daima gelecekte olacaktır.*

Ama her şeye rağmen bu da, çift-değerli gülmenin *arındırıcı yönüdür*.

Belki de, burada sanatçı Dostoyevski'den söz ettiğimizi bir kez daha vurgulamakta fayda var. Gazeteci Dostoyevski, dar ve tek yönlü ciddiyete, dogmatizme, hatta eskatologyaya kesinlikle yabancı değildi. Ama gazetecinin bu fikirleri, bir kez romana katılınca, orada nihaleştirilmemiş ve açık bir diyalogun cisimleşmiş seslerinden biri haline gelir ancak.

Dostoyevski'nin romanlarında, her şey bu telaffuz edilmemiş ve henüz önceden belirlenmemiş olan "yeni söz"e yönelmiştir; her şey gerilim içinde bu sözü bekler ve yazar kendi tek-yönlülüğü ve tek-an-

lamlı ciddiyetiyle bu sözün yolunu tıkamaz.

Karnavallaşmış edebiyattaki indirgenmiş gülme bir yapıtın içinde kasvetli renkler bulunma olasılığını kesinlikle dışlamaz. Bu nedenle, Dostoyevski'nin yapıtlarının kasvetli rengi bizi şaşırtmamalıdır. Bu onların son sözü değildir.

İndirgenmiş gülme Dostoyevski'nin romanlarında bazen yüzeye çıkar; özellikle de, öyküsü neredeyse her zaman parodik-ironik zit değerli tonlarda kurulan (sözgelimi, *Cinler*'de Stepan Trofimoviç'in çift-değerli yüceltilişi, tonu bakımından "Amcanın Düşü"nde Moskaleva'nın yüceltilişine çok yakındır) bir anlatıcının veya vakanüvisin yapıta dahil edildiği yerlerde. Bu gülme, Dostoyevski'nin romanlarının tümüne serpiştirilmiş olan açık veya yarı-gizli parodilerde öne çıkar.²⁶

Şimdi de, Dostoyevski'nin romanlarında karnavallaşmanın birtakım başka karakteristikleri üzerinde duracağız.

Karnavallaşma, hazır bir içeriğe dayatılan dışsal ve hareketsiz bir şema değildir; daha çok, olağanüstü esnek bir sanatsal tahayyül biçimidir; yeni ve şimdiye dek görülmemiş şeylerin keşfedilmesini olanaklı kılan kendine özgü bir bulgulama ilkesidir. Barındırdığı değişim ve yenileme pathosuyla karnavallaşma, dışsal bakımdan dengeli, durmuş, oturmuş ve hazır olan her şeyi *görelileştirerek*, Dostoyevski'

26. Thomas Mann'ın, Dostoyevski'nin güçlü etkisini yansıtan romanı *Doktor Faustus* da baştan sona, bazen ön plana çıkan (özellikle de anlatıcı Zeitblom'un öyküsünde), indirgenmiş çift-değerli gülmeyle doludur. Romanın yaratılışını konu alan bir yazıda Thomas Mann'ın kendisi de bundan şöyle söz eder: "Bu nedenle, mümkün olduğunca çok şaka yollu jestlere, biyograficiyle dalga geçmeye, *kişisel-kibir karşıtı alaya* yer vermeliyim – bunu, mümkün olduğu ölçüde çok yapmalıyım!" (T. Mann, "Istoriia Doktora Faustusa. Roman odnoga romana", *Sobranie sochinenii* [Doktor Faustus'un Tarihi, Bir Romanın Romanı, Seçme Yapıtlar] [Moskova: Golitizdat, 1960], cilt 9, s. 224). İndirgenmiş gülme, öncelikle de parodik tipte olanı, genellikle Mann'ın yapıtları açısından karakteristiklidir. Mann kendi üslubunu Bruno Frank'ın üslubuyla karşılaştırarak çok karakteristik bir itirafta bulunur: "O [yani B. Frank –M.B.] Zeitblom'un *hümanist* anlatı üslubunu tam bir ciddiyetle kendi üslubu olarak kullanıyor: *Bense artık üslup konusunda parodiden başka hiçbir şeyi kabul etmiyorum gerçekten de*" (a.g.y., s. 235). Thomas Mann'ın yapıtının son derece karnavallaşmış olduğuna dikkat edilmelidir. Karnavallaşma Mann'ın romanı *Die Bekentnisse des Hochstaplers Felix Krull*'da (Dolandırıcı Felix Krull'un İtirafları) çok canlı bir biçimde tezahür eder (burada Profesör Kuckuck bir tür karnaval felsefesi ve karnaval çift-değerliliğinin sözcüsü haline gelir).

nin insanın ve insan ilişkilerinin en derin katmanlarına nüfuz edebilmesini mümkün kılmıştır. Önceki hayat biçimlerinin, ahlak ilkelerinin ve inançların "çürümüş bağlara" dönüşmekte olduğu ve insanın ve insan *düşüncesinin* daha önceleri gizli kalmış olan çift-değerli ve nihaleştirilemeyen doğasının bütün çıplaklığıyla sergilendiği bir dönemde, yani kapitalizm koşulları altında değişen ilişkilerin sanatta kavranmasına yönelik bir araç olarak son derece üretken olduğunu kanıtlamıştır. Yalnızca insanlar ve eylemleri değil, yanı sıra *fikirler* de, kendi içine kapalı hiyerarşik yuvalarından kopmuş ve "mutlak" (yani, tamamen sınırsız) bir diyalogun samimi teması içinde birbirleriyle çarpışmaya başlamışlardı. Kapitalizm, Atinalıların pazar meydanında "muhabbet tellallığı yapan" Sokrates'e benzer şekilde, insanları ve fikirleri bir araya getirir. *Suç ve Ceza*'dan itibaren Dostoyevski'nin bütün romanlarında diyalogun tutarlı bir biçimde *karnavallaşması* söz konusudur.

Suç ve Ceza'da karnavallaşmanın diğer örneklerini buluruz. Bu romanda her şey –insanların yazgıları, deneyimleri ve fikirleri– sınırlarına itilmekte, her şey sanki karşısına geçmeye hazırlanmakta (ama kesinlikle soyut diyalektik anlamda değil), her şey bir uca, en dış sınırına çekilmektedir. Romanda sabit hale gelebilecek, haklı olarak kendi içindeki gerginlikten kurtulabilecek, biyografik zamanın sıradan akışına girip orada gelişebilecek hiçbir şey yoktur (Razumihin ve Dünya için böylesi bir gelişimin mümkün olduğuna Dostoyevski yalnızca romanın sonunda dikkat çeker, ama bunu kesinlikle göstermez: Böyle bir hayat onun sanatsal dünyasının dışındadır). Her şey değişim ve yeniden doğum gerektirir. Her şey nihaleşmemiş bir geçiş anında gösterilir.

Romanın ana konusunun geçtiği yerin –*Petersburg* (romandaki rolü çok önemlidir)– varlık ile hiçlik, gerçeklik ile düşsel görüntüler geçidi arasındaki sınır çizgisinde bulunması, daima bir sis gibi dağılıp yok oluşun eşliğinde bulunması karakteristiktir. Petersburg da, haklı çıkarılabilecek bir sabitlik için gerekli her türlü iç zeminden yoksundur adeta; o da eşiktir.²⁷

27. Karnavallaşmış bir Petersburg anlayışı Dostoyevski'de ilk kez *Bir Yufka Yürekli* (1847) adlı kısa romanında belirir, daha sonra ise, Dostoyevski'nin ilk yapıtlarının tümüne uyarlanabilecek şekillerde "Nazım ve Nesirde Petersburg Vizyonları"nda güçlü bir biçimde geliştirilir.

Suç ve Ceza'nın karnavallaşma kaynağı artık Gogol değildir. Burada, kısmen Balzacvari bir karnavallaşma tipi, kısmen de toplumsal-serüven romanı öğeleri (Soulié ve Sue) hissederiz. Ama belki de, bu romanın en derin ve canlı karnavallaşma kaynağı Puşkin'in "Maça Kızı"dır.

Romanın küçük bir epizodunun, Dostoyevski'deki birtakım önemli karnavallaşma karakteristiklerini incelememizi ve aynı zamanda Puşkin'in etkisine ilişkin iddiamıza açıklık getirmemizi sağlayacak analizini yapacağız.

Porfiriy ile ilk buluşmanın ve gizemli zanaatkârın "Katil!" sözüyle ortaya çıkışının ardından Raskolnikov, yaşlı kadının cinayetini *bir kez daha* işlediği bir *düş* görür. Bu düşün son bölümünü aktarıyoruz:

Kadını daha yakından gözledi. "Korkuyor" diye geçirdi aklından. Baltayı usulca kementten çıkarıp, kadına bir darbe indirdi, sonra kafatasına başka bir darbe indirdi. Gariptir ama kıymıdamadı kadın, sanki odundan yapılmıştı. Dehşete kapıldı, yakına eğilip kadına bakmaya çalıştı; ama kadının kafası aşağı düşmüştü. Yere eğilip kadının yüzüne aşağıdan bakıverdi, gördüklerinden dehşete kapılıp kaskatı kesildi; yaşlı kadın oturmuş *gülüyordu, sessizce gülererek sarsılıyordu*, o güldüğünü duymasın diye elinden geleni yapıyordu. Ansızın, yatak odası kapısının aralandığını ve içeride bir *gülme* ve fısıltı olduğunu düşledi. Cınnet geçiriyordu ve var gücüyle yaşlı kadının kafasına vurmaya başladı, ama baltanın her darbesinde yatak odasındaki *gülme* ve fısıltı *giderek yükseliyordu* ve yaşlı kadın kahkahayla sarsılıyordu sadece. Hızla kaçmaya başladı, ama *koridor insan doluydu*, katlardaki *kapılar* aniden açılıyordu, *sağanlıkta, merdivende* ve aşağıda her yerde insanlar, yan yana bir sürü kafa vardı, *hepsi de ona bakıyorlardı*, ama ses çıkarmadan hep birlikte bekliyorlardı. Bir şey kalbini sıkıştırdı, olduğu yerde çakılıp kaldı, kıymıdayamıyordu ... Çılgılık atmaya çalıştı ve uyandı. [SS V, 288; *Suç ve Ceza*, III. Kısım, bl. 6.]

Burada, bizim açımızdan özellikle önemli birtakım noktalar var.

1. İlk noktaya zaten aşınayız: Dostoyevski'nin kullandığı düşlerin fantastik mantığı. Dostoyevski'nin kendi söylediklerini anımsayalım: "... Mekânın ve zamanın *üstünden atlayın, hayatın ve aklın bütün yasalalarının üstünden* ve yalnızca *yüreğinzin sesinin* emrettiği yerde durun" ("Gülünç Bir Adamın Düşü"). Aynı düş mantığı, burada *cinayete kurban giden gülen bir yaşlı kadın* imgesinin yaratılmasını, *gülmenin ölüm ve cinayete bileştirilmesini* mümkün kılmıştır. Ama bu aynı zamanda çift-değerli karnaval mantığıyla da mümkün kılınır. Karşımızda tipik bir karnaval bileşimi vardır.

Dostoyevski'deki gülen yaşlı kadın imgesi, Puşkin'in tabuttan göz kırpan yaşlı Kontes imgesini ve oyun kartı üstündeki göz kırpan Maça Kızı imgesini çağırıştırır (bu arada, Maça Kızı yaşlı Kontes'in *karnaval ikizidir*). Burada, iki imge arasında tesadüfî bir dışsal benzerlik değil, *temel* bir rezonans vardır, çünkü bu iki yapıt arasındaki ("Maça Kızı" ile *Suç ve Ceza*) genel rezonansın oluşturduğu bir artalanın önünde gerçekleşir. Bu hem imgelerin atmosferindeki hem de fikirlerin temel içeriğindeki bir rezonanstır: Erken dönem Rus kapitalizminin özgül alanındaki "Napolyonculuk". Her iki yapıtta da, bu somut tarihsel fenomen, ikinci bir *karnaval düzlemine* taşınır; sonsuz bir anlamsal uzama doğru uzaklaşan bir düzeydir bu. Yankılanan bu iki imgenin (gülen ölü kadın) güdüleri de benzerdir: Puşkin'de *deliliktir*, Dostoyevski'de ise *hezeyanlı düş*.

2. Raskolnikov'un düşünde gülen yalnızca öldürülen yaşlı kadın değildir (kadının düşte öldürülmesi mümkün değildir elbette). Apartmanın başka yerlerinde, yatak odasında başka insanlar da gülmektedir ve giderek daha yüksek sesle gülerler. Derken, bir kalabalık ortaya çıkar; *merdivende* ve *alt katta* bir insanlar güruhu ve *aşağıya* inen bu kalabalıkla bağlantılı olarak Raskolnikov *merdivenin en üst noktasında* durur. Karşımızda, meydanda sözde karnaval kralı olan birini alaşağı eden bir müşterek alay imgesi vardır. Meydan, bir müşterek icraat simgesidir ve romanın sonunda Raskolnikov, karakola gidip teslim olmadan önce meydana çıkar ve bütün insanların huzurunda yeryüzüne boyun eğer. Bir düşte "Raskolnikov'un yüreğine işleyen" bu müşterek alaşağı oluş, "Maça Kızı"nda *dolaysız* olmasa da, uzak bir yankısını bulur: Hermann'ın Kontes'in mezarı başındaki insanların huzurunda bayılması. Puşkin'in başka bir yapıtında (*Boris Godunov*) Raskolnikov'un düşününün daha eksiksiz bir yankısını buluruz: Taht için hak iddia eden kişinin üç kez yinelenen kehanetvari *düşü* (Çudovo Manastırı'nın hücreesindeki sahne):

Düşümde gördüm, *bir yangın merdiveninden* çıkıyordum
 Yukarı, bir kuleye ve orada, *yüksekte* öylece durdum,
 Moskova'nın bir karınca yuvası gibi,
 Ayaklarımın *altında* uzandığı yerde,
 Pazar yerinde insanlar gözlerini dikmiş *gülerek* beni
 gösteriyordu;
 Utandığımı hissettim, *bir titreme sardı* beni
 korkmaya başladım,
 Baş aşağı düşerken uyandım.

Burada, kişinin kendi kendisini *yükseltişi*, *meydanda gerçekleşen* komik bir müşterek *alaşağı ediş* edimi ve *aşağı düşmeyi* içeren aynı karnaval mantığına rastlarız.

3. Raskolnikov'un düşünde *mekân*, karnavalın tüm simge-sisteminde fazladan bir önem taşır. *Yukarı, aşağı, merdiven, eşik, lobi, merdiven sahanlığı krizin*, köklü değişimin ve beklenmedik yazgı dönüşümünün gerçekleştiği, kararların verildiği, yasak çizginin ötesine geçildiği, kişinin yenilendiği veya öldüğü "nokta" anlamına bürünür.

Dostoyevski'nin yapıtlarında eylem öncelikle bu "noktalar"da geçer. Dostoyevski skandal ve *alaşağı ediş* sahneleri dışında, bir evin veya odaların iç mekânlarını, sınırlardan, yani eşikten uzak mekânları, kamuya açık meydanın yerini alan iç mekânları (oturma odası veya salon) neredeyse hiç kullanmaz. Dostoyevski, içinde rahat yaşanan, güzel döşenmiş ve istikrarlı olan her türlü mekânın, eşikle ilintisiz her şeyin "üstünden atlar" çünkü tasvir ettiği hayat böyle mekânlarda geçmiyordür. Dostoyevski bir malikâne-ev-oda-apartman-aile yazarı değildir asla. Eşikle ilintisiz, içinde rahat yaşanan mekânlarda insanlar biyografik zamanda biyografik bir hayat sürerler: doğar, çocukluk ve gençliklerini geçirir, evlenir, çocuk sahibi olur, ölürlür. Dostoyevski işte bu biyografik zamanın "üstünden atlar". Eşikte ve meydanda olması tek zaman, bir *amın* yıllara, onyıllara, hatta "milyar yıllar"a ("Gülünç Bir Adamın Düşü"nde olduğu gibi) eşit olduğu *kriz zamanıdır*.

Raskolnikov'un *düşünü* bir kenara bırakıp, romanın uyanıklık evresinde neler olduğuna dönecek olursak, eşik ve ikamelerinin romanında eylemin temel "noktaları" olduğuna ikna oluruz.

Her şeyden önce, Raskolnikov esasen bir eşikte yaşıyordür: Küçük odası, bir "tabut" (bir karnaval simgesi), doğrudan doğruya *merdiven sahanlığına* açılır; Raskolnikov dışarı çıktığında bile odasını asla kilitlemez (yani odası kapalı-olmayan iç mekândır). Bu "tabut"ta biyografik bir hayatın sürdürülmesi mümkün değildir –burada, yalnızca krizler deneyimlenebilir, nihai kararlar verilebilir, ölünebilir veya yeniden doğulabilir (tıpkı "bobok"un tabutlarında veya Gülünç Adamın tabutunda olduğu gibi). Marmeladov'un ailesi de eşikte, doğrudan doğruya merdivene açılan bir adımlık bir odada yaşar (sarhoş Marmeladov'u evine bırakırken Raskolnikov aile fertleriyle ilk kez burada, eşikte karşılaşır). Raskolnikov, misafirler kapıda zili çalarken, içeride cinayete kurban giden tefecinin eşğinde korkunç anlar yaşar. Bu anların etkisinden kurtulmak için geri dönüp kapı zilini çal-

dığı yerdir burası. Razumihin'e tek söz etmeden yalnızca bakışlarıyla gerçekleştirdiği yarı itiraf sahnesi, bir lambanın aydınlattığı koridor da, eşikte cereyan eder. Komşu apartmanlara açılan kapıların yanında, eşikte Sonya'yla konuşur (odanın diğer tarafındaysa Svidrigaylov konuşmalarını gizlice dinlemektedir). Eşikte, eşığın yanında geçen veya bu romanda canlı bir eşik hissiyle dolu tüm "edimler"i sıralamak gerekmiyor elbette.

Eşik, lobi, koridor, sahanlık, merdiven, merdiven basamakları, merdivene açılan odalar, ön ve arka avluya açılan kapılar ve bunların ötesinde şehir: meydanlar, sokaklar, binaların dış cepheleri, meyhaneler, batakhaneler, köprüler, mezbeleler. Romanın mekânı budur. Aslında, burada hiçbir şey eşikle bağlantısız değildir; biyografik zamanın açıldığı ve Turgenyev, Tolstoy ve Gonçarov gibi yazarların romanlarında olayların geçtiği oturma odaları, yemek odaları, salonlar, çalışma odaları, yatak odaları gibi bir iç mekân yoktur. Mekânın tam da böyle bir düzenlenişine Dostoyevski'nin öbür yapıtlarında da rastlayabiliriz elbette.

"Kumarbaz"da biraz farklı bir karnavallaşma nüansı vardır.

Burada öncelikle Dostoyevski'nin ilgisini çeken özel bir insan kategorisi, "yurtdışındaki Ruslar"ın hayatı tasvir edilir. Bunlar, vatanından ve halkından kopmuş ve hayatları anavatanlarında yaşayan insanların normlarınca belirlenmekten çıkmış insanlardır; davranışları artık kendi vatanlarında buldukları konumun etkisinde değildir; ait oldukları çevreye artık bağlı değildirler. General, General'in evindeki mürebbiye (öykünün kahramanı), hergele de Grioux, Polina, aşifte Blanche, İngiliz Astley ve küçük Alman kasabası Roulettenburg'da bir araya gelen tüm diğer insanlar, bir noktaya kadar sıradan hayatın normları ve düzeni dışında gibi görünen bir tür *karnaval topluluğu* oluşturur. Davranışları ve birbirleriyle olan ilişkileri alışılmadık, tuhaf ve skandalvari bir hal alır (sürekli bir skandal atmosferinde yaşarlar).

İkinci olarak, öyküde resmedilen hayatın merkezinde *rulet oyunu* vardır. Bu, bir boyuttur ve yapıttaki özgül karnavallaşma nüansını belirler.

Kumar (zar, kartlar, rulet, vb. ile oynanan kumar) doğası gereği karnaval niteliğindedir. Bu, antikitede, ortaçağda ve Rönesans'ta açıkça kabul ediliyordu. Kumar simgeleri her zaman karnaval simgelerinin imge sisteminin bir parçası olmuştur.

Hayatta çeşitli (hiyerarşik) konumlarda bulunan insanlar, bir kez rulet masası etrafında bir araya gelince, oyunun kuralları gereği ve talih, şans bakımından eşit hale gelirler. Rulet masası başındaki davranışları hiçbir şekilde, sıradan hayatta oynadıkları rolle örtüşmez. Kumar atmosferi, beklenmedik ve süratli yazgı değişikliklerinin, ani yükseliş ve düşüşlerin atmosferidir; yani taç giydirme/tacı geri alma [yüceltme/alaşağı etme] atmosferidir. *Bahis* tıpkı bir *krize* benzer: kişi kendisini *eşikte* hisseder. Kumarın zamanı özel bir zamandır. Burada da, bir an, yıllara eşittir.

Rulet oyunu, kendisiyle temasa geçen hayatın tümünü, Dostoyevski'nin kasıtlı olarak Roulettenburg (Ruletşehri) adını verdiği kasabanın neredeyse tümünü karnavallaştırıcı etkisi altına alır.

Öykünün ana kahramanlarının kişilikleri de yoğun bir şekilde karnavallaşmış bir atmosferde açılır – Aleksey İvanoviç ve Polina, çift-değerli ve kriz içinde karakterlerdir, nihaileşmemiş, tuhaf, beklenmedik olasılıklarla dolu karakterlerdir. Dostoyevski 1863 tarihli mektuplarından birinde, Aleksey İvanoviç imgesine temel teşkil eden *tasarımı* şöyle tanımlar (1866 tarihli son uyarlamasında bir hayli değişmiştir):

"Doğrudan kendiliğinden bir doğayı ele alıyorum, ne denli gelişmiş olursa olsun *her şeyin eksik olduğu* [a.b.ç.] bir insan, *imanını yitirmiş* [a.b.ç.] ama yine de **inançsızlığı göze alamayan** bir insan, *korkmasına rağmen otoritelere başkaldıran* bir insan ... Ana fikir ise, bu insanın hayat enerjisi, gücü, isyankârlığı ve **rulete gömülme** yürekliliği. Bir kumarbaz, ama tıpkı *Puşkin'in cimri şövalyesinin alelade bir cimri olmaması* gibi ... *alelade bir kumarbaz* değil o da."

Aleksey İvanoviç'in kitaptaki imgesinin bu tasarımdan epey farklı olduğunu daha önce belirtmiştik; ama burada sözü edilen çift-değerlilik, yalnızca korunmakla kalmayıp daha da güçlü hale gelir ve tamamlanmamışlık da tutarlı ve canalcı önemde bir *açık-uçluluğa* dönüşür; ayrıca, kahramanın karakteri yalnızca kumar oynarken ve karnaval tipinde skandallar ve tuhafliklarda açığa çıkmakla kalmaz, bunun yanı sıra, kahramanın Polina'ya olan son derece çift-değerli ve krizlerle dolu tutkusunda da açığa çıkar.

Dostoyevski'nin, yukarıda dikkat çektiğimiz, Puşkin'in "Cimri Şövalye"sine yaptığı gönderme tesadüfi değildir elbette. "Cimri Şövalye" Dostoyevski'nin bütün müteakip yapıtları üzerinde, özellikle de *Delikanlı* ve (baba katli temasının son derece kapsamlı ve evren-

selleşmiş bir şekilde işlendiği) *Karamazov Kardeşler* üzerinde çok temel bir etkiye sahip olmuştur.

Dostoyevski'nin aynı mektubundan başka bir alıntı yapalım:

"*Ölüler Evinden Anılar*, daha önce hiç kimsenin açıkça tasvir etmediği mahkûmları tasvir ettiği için halkın dikkatini çektiyse, bu öykü de *rulet oyununun canlı* ve son derece ayrıntılı bir *tasviri* olarak halkın ilgisini çekecek ... *Ölüler Evi* gerçekten sürükleyiciydi. Ama bu da (Kumarbaz) *bir tür cehennem*, benzersiz bir 'cezaevi hamamı'nın *tasviri*."²⁸

Yüzeysel bir bakışla, rulet oyununun kürek cezasıyla, "Kumarbaz"ın "Ölüler Evinden Anılar"la yan yana koyuluşu tuhaf ve abartılı görünebilir. Ama aslında, son derece uygundur. Hem mahkûmların hem de kumarbazların hayatları –içerikteki tüm farklılıklarına rağmen– aynı ölçüde "*hayattan kopuk bir hayat*"tır (yani, günlük, sıradan hayattan kopuktur). Bu anlamda, mahkûmlar da kumarbazlar da karnavallaşmış topluluklardır.²⁹ Kürek cezasının *zamanı* ve kumarın *zamanı* –tüm köklü farklılıklarına rağmen– idam veya intihar öncesi "bilincin son anları"na benzeyen, genelde de kriz zamanına benzeyen birbirine yakın bir *zaman tipidir*. Bu tamamen *eşik*teki zamandır; eşikten uzaktaki hayatın iç mekânlarında deneyimlenen biyolojik zamanla hiçbir ilgisi yoktur. Dostoyevski'nin hem ruletle oynanan kumarı hem de kürek cezasını, *cehennem* ile, yani bizim tabirimizle Menippos yergisinin karnavallaşmış ölümler diyarı ile bir tutuşu kayda değerdir ("cezaevi hamamı" bunun olağanüstü görünür dışsal simgesidir). Dostoyevski'nin burada yaptığı yan yana koyuşlar, kendisi açısından son derece karakteristiktir; aynı zamanda, karnavala özgü tipik bir uygunsuz beraberlik havası taşır.

Budala romanında karnavallaşma, hem muazzam bir dışsal görünürlükle hem de karnavala özgü dünya anlayışının muazzam içsel derinliğiyle ortaya çıkar (bu kısmen Cervantes'in Don Kişot'unun dolaysız etkisine bağlıdır).

Romanın merkezinde, karnavala özgü bir çift-değerli "budala" fi-

28. *Pis'ma*, I, 333-34 [N. N. Strahov'a 18/30 Eylül 1863'te Roma'dan].

29. Kürek cezasında da, normal hayatta birbirleriyle tek bir düzlemde eşit koşullarda bir araya gelmeyecek olan muhtelif konumlardan insanlar kendilerini yakın ilişki içinde bulurlar.

gürü vardır: Prens MıŖkin. Bu kiŖi özel ve *daha yüksek bir anlamda*, davranıŖını tanımlayıp *saf insan-lığını* kısıtlayabilecek hiçbir hayat konumu iŖgal etmez. Hayatın sıradan mantığının bakıŖ açısından, Prens MıŖkin'in bütün davranıŖları ve deneyimleri son derece yersiz ve tuhaf görünür. Örneğin, hayatına kasteden ve sevdiği kadının katili olan hasmına duyduğu kardeŖse sevgi böyledir; aslında, Rogojin'e duyduğu bu sevgi, Nastasya Filippovna'nın cinayete kurban gitmesinin hemen ardından doruğa çıkar ve (tam bir budalalık girdabına yakalanmadan önce) MıŖkin'in "bilincinin son anları"nı baŖtan sona kaplar. *Budala*'nın son sahnesi –MıŖkin ve Rogojin'in Nastasya Filippovna'nın cesedi baŖındaki son buluŖmaları– Dostoyevski'nin sanatının en çarpıcı sahnelerinden biridir.

MıŖkin'in, Nastasya Filippovna ve Aglaya'ya aynı anda duyduğu aŖkı *hayatın içinde birleŖtirme* giriŖimi de hayatın normal mantığının bakıŖ açısından aynı Ŗekilde eliŖkili görünür. MıŖkin'in öbür karakterlerle iliŖkileri de hayatın sıradan mantığının dıŖındadır: Ganya İvolgin'le, İppolit'le, Burdovski'yle, Lebedev'le ve öbürleriyle olan iliŖkileri. MıŖkin'in hayata tam anlamıyla dahil olamadığı, hayatta tam anlamıyla cisimleŖemediđi, hayatta bir kiŖiliđi belirleyen herhangi bir kesinliği kabullenemediği söylenebilir. Hayatın döngüsüne teğet geçer adeta. Sanki hayatta özgül bir konum iŖgal etmesine izin verecek (ve böylece baŖkalarını bu konumdan çıkmaya zorlayacak) zorunlu *hayatıyetten* yoksun gibidir; dolayısıyla hayata teğet geçer. Ama tam da bu nedenle, öbür insanların hayatıyetlerine sızır ve onların en derin "Ben"lerine ulaŖır.

MıŖkin'de hayatın sıradan iliŖkilerinden bu kopuŖ, kiŖiliđinin ve davranıŖlarının deđiŖmez *uygunsuzluğu* ona belli bir bütünlük, neredeyse bir safdillik kazandırır; tam anlamıyla bir "budala"dır o.

Romanın kadın kahramanı Nastasya Filippovna da hayatın sıradan mantığı ve iliŖkilerinden kopmuŖtur. O da, her zaman ve her alanda hayattaki konumunun *hilafına* hareket eder. Ama alıŖılmıŖın dıŖında *Ŗiddetli duygusal tepkiler vermesi* onun karakteristik özelliğidir. O bir "deli"dir.

İŖte, romanın bu iki ana figürü –"budala" ve "deli kadın"– etrafında tüm hayat karnavallaŖır; "içi dıŖına çıkmıŖ bir dünya"ya dönüşür: Geleneksel olay örgüsü durumları anlam bakımından köklü bir deđiŖim geçirir; keskin karŖıtlıklar, beklenmedik kayma ve deđiŖimlerle örölü dinamik bir karnaval oyunu geliŖir böylelikle; romanın ikincil

karakterleri karnavalımsı görünümlere bürünüp karnaval çiftlerini oluşturur.

Tüm romana karnavalımsı-fantastik bir atmosfer hâkimdir. Mışkin'in etrafında bu karnaval atmosferi *parlak*, neredeyse *neşeli* bir havaya bürünür. Nastasya Filippovna'nın etrafındaysa *kasvetli*, *cehennem* bir hava ağır basar. Mışkin karnaval *cennetinde*, Nastasya Filippovna ise karnaval *cehennemindedir*; ama bu cennet ve cehennem romanda kesişir, çeşitli şekillerde iç içe geçer ve sınırsız bir karnaval çift-değerliliği yasaları uyarınca birbirlerinde yansır. Tüm bunlar, Dostoyevski'nin kendisine ve okura hayatın farklı bir yönünü gösterebilmesini, bu hayattaki yeni, bilinmeyen derinlikleri ve olanakları keşfedip tasvir edebilmesini mümkün kılar.

Ama bizim açımızdan burada önem taşıyan, hayatın Dostoyevski'nin *bir anlığına kavradığı* derinlikleri değil, yalnızca bu derinliklerin *tahayyül ediliş biçimi* ve karnavallaşma öğelerinin bu biçimde oynadığı rol.

Şimdi, Prens Mışkin imgesinin karnavallaştırıcı işlevi üzerinde biraz daha duralım.

Prens Mışkin'in romanda boy gösterdiği her yerde, insanlar arasındaki hiyerarşik engeller ansızın içine sızılabilir hale gelir; aralarında içsel bir temas biçimlenir, bir karnaval samimiyeti doğar. Mışkin'in kişiliği insanları birbirinden koparan ve hayata *yanlış bir ciddiyet* katan her şeyi görelileştirme konusunda kendine özgü beceriye sahiptir.

Romanın ana konusu, üçüncü sınıf bir tren kompartımanında, "iki yolcunun kendilerini pencere yanında karşı karşıya bulduğu" (Mışkin ve Rogojin) bir tren kompartımanında örülmeye başlar. Üçüncü sınıf tren kompartımanının, tıpkı Menippea'daki gemi güvertesi gibi, çeşitli konumlardan insanların kendilerini samimi bir ilişki içinde buldukları *meydanın* bir ikamesi olduğuna daha önce dikkat çekmiştik. Böylece, *dilenci prens* ile *tacir milyonerin* buluşması gerçekleşir. Karnavala özgü tezat, kılık kıyafetlerinde bile vurgulanmaktadır: Mışkin çok büyük kapşonlu ithal bir pelerin ve tozluklar giymiştir; Rogojin ise koyun pöstekisi ve postal giymektedir.

Sohbet kendiliğinden başladı. Pelerin giymiş *kumral* genç adamın, *yanık tenli* yol arkadaşının tüm sorgulayıcı sorularına yanıt vermeye istekli oluşu ilginçti. Onun yersiz ve beyhude sorularından bazılarının son derece küstahca oluşundan hiç rahatsız olmuyordu. [SS VI, 7; *Budala*, I. Kısım, bl. 1.]

Mışkin'in kendini açma konusundaki bu dikkate şayan istekliliği, kuşkucu ve ketum Rogojin'de de buna karşılık olarak bir açık sözlülüğün ortaya çıkmasına yol açar ve onu, Nastasya Filippovna'ya sevdasını kesinlikle karnavala özgü bir dobralıkla anlatmaya teşvik eder.

Romanın karnavallaşmış ilk epizodudur bu.

İkinci epizotta, Epançin'in evinde içeri kabul edilmeyi bekleyen Mışkin, *lobide kâhya* ile münasebetsiz bir konu hakkında, idam cezası ve mahkûmun çektiği nihai ahlaki vicdan azabı hakkında konuşmaya dalar. Ve bu soğuk, resmi ve cahil uşakla içsel bir ilişki kurmayı başarır.

General Epançin'le daha ilk buluşmasında, toplumsal engelleri aynı karnavalımsı tarzda aşar.

Şu epizodun karnavallaşması da bir hayli ilginçtir: Bayan Epançin'in oturma odasında Mışkin, ölüm cezasına çarptırılmış bir insanın *bilincinin son anlarından* söz eder (bizzat Dostoyevski'nin deneyimlediği bir şeyin otobiyografik açıklanışıdır bu). Eşik teması burada, eşikle hiç ilgisi bulunmayan bir uzam olan oturma odasının iç mekânına girer. Mışkin'in, Marie hakkındaki şaşırtıcı öyküsü burada fazlasıyla münasebetsiz kaçmaktadır. Bu epizodun tümüne, karnavala özgü bir dobralık hâkimdir; tuhaf ve aslında şüpheli bir *yabancı* –Prens– karnavalda olduğu denli çabuk ve beklenmedik bir şekilde bir aile dostu haline gelir. Epançinlerin hanesi, Mışkin'in karnaval atmosferinin etkisine girer. Bizatihi Bayan Epançin'in çocuksu ve eksantrik karakteri de bunu kolaylaştırır elbette.

İvolginlerin evinde bunu izleyen epizot, çok daha belirgin dışsal ve içsel karnavallaşmasıyla dikkat çekicidir. Daha en baştan, neredeyse bütün katılımcıların ruhlarını açığa vuran bir skandal atmosferinde açılırlar. Ferdişçenko ve General İvolgin gibi dış görünüş itibariyle karnavalımsı figürler boy gösterir. Tipik karnaval şaşırtmacaları ve uygunsuz birleşmeler gerçekleşir. Holde, aniden ortaya çıkan Nastasya Filippovna'nın prensi uşak zannederek kabaca azarladığı ("Seni terbiyesiz", "seni işten atmak gerek", "amma budala herif!") *eşik*teki kısa ama yoğun karnavala özgü sahne karakteristiktir. Sahnenin karnaval atmosferinin yoğunlaşmasına katkıda bulunan bu kabalık, Nastasya Filippovna'nın hizmetçilere karşı gerçek tutumuyla tamamen alakasızdır. Holdeki sahne, Nastasya Filippovna'nın kalpsiz ve sinik bir aşifte rolünü oynadığı oturma odasındaki müteakip şaşırtmaca sahnesinin ön hazırlığıdır. Ardından, abartılı ölçüde karnava-

lımsı skandal sahnesi gerçekleşir: çakırkeyif generalin karnavalımsı öyküsüyle ortaya çıkışı, kendini ifşa etmesi, Rogojin'in hepsi sarhoş olan ama bambaşka kişiliklerdeki mürettebatının ortaya çıkışı, Ganya'nın kız kardeşiyle kavgaya tutuşması, prensin yüzüne atılan tokat, küçük karnaval iblisi Ferdişçenko'nun kışkırtıcı davranışı, vb. İvolginlerin oturma odası, Mışkin'in karnaval cennetinin Nastasya Filippovna'nın karnaval cehennemi ile ilk kez kesiştiği ve iç içe geçtiği bir karnaval meydanına dönüşür böylece.

Skandalın ardından Prens'in Ganya'yla yaptığı dokunaklı konuşma ve Ganya'nın samimi itirafı ve ardından sarhoş generalle birlikte Petersburg'a yapılan karnavalımsı yolculuk ve en sonunda da, önceden analiz etmiş olduğumuz, doruğa çıkan skandal-felaketiyle Nastasya Filippovna'nın evinde geçirilen akşam gelir. Böylece, birinci kısım ve onunla birlikte romanın ana olayının ilk günü sona erer.

Birinci kısmın ana olayı, şafakta başlamış ve akşamın geç vakitlerinde sona ermiştir. Ama bu, kesinlikle bir trajedi günü değildir ("güneşin doğuşundan batışına dek"). Zaman burada (görünüş bakımından yakın olmakla birlikte) ne trajik zaman, ne epik zaman ne de biyografik zamandır. Özel karnaval zamanında geçen bir gündür; adeta tarihsel zamandan dışlanmış gibidir ve kendi özel karnaval yasalarına göre akıyordur ve sınırsız sayıda köklü değişim ve metamorfozu kendinde barındırabilir.³⁰ Özel sanatsal görevlerini yerine getirebilmesi için Dostoyevski'ye gerekli olan tam da böyle bir zamandır – ancak dar anlamda bir karnaval zamanı değil, karnavallaşmış bir zaman elbette. Dostoyevski'nin, barındırdıkları derin anlamlarıyla *eşikte* veya *meydanda* tasvir ettiği olaylar ve benzer şekilde Raskolnikov, Mışkin, Stavrogin, İvan Karamazov gibi kahramanlar, sıradan biyografik ve tarihsel zamanda ortaya çıkarılamazdı. Aslında çoksesliliğin kendisi, içsel olarak nihaileştirilmemiş özerk bilinçler arasındaki etkileşim olarak farklı bir sanatsal zaman ve uzam anlayışı ya da Dostoyevski'nin kendi tabiriyle, "Öklitçi-olmayan" bir anlayış gerektirir.

Dostoyevski'nin yapıtlarında karnavallaşmaya ilişkin analizimizi bu konu kapsamında noktalayabiliriz.

Bunu izleyen üç romanda, her ne kadar daha karmaşık ve yoğun

30. Örneğin, sabahleyin başını sokacak bir yeri olmayan dilenci prens, günün sonunda milyoner olur.

bir biçimde de olsa, aynı karnavallaşma özelliklerine³¹ rastlanız (özellikle de *Karamazov Kardeşler*'de). Bu bölümü bitirirken, müteakip romanlarda en canlı ifade edilmiş olan tek bir boyuta değineceğiz yalnızca.

Karnaval imgesinin yapısal karakteristiklerinden daha önce söz etmiştik: Karnaval imgesi, iskambil kâğıtlarının üstündeki resimlerde olduğu gibi aynı imgede üstün ve altın birbirinin yerini alacak biçimde resmedilişine benzer şekilde, oluşun her iki kutbunu da veya bir antitezin her iki ögesini de kendisinde barındırmaya ve birleştirmeye çalışır: ölüm-hayat, genç-yaşlı, tavan-taban, ön-arka, övgü-sövgü, onaylama-yadsıma, trajik-komik, vb. Bunu şöyle de ifade edebiliriz: Zıtlar bileşir, birbirlerine bakar, birbirlerinde yansır, birbirlerini tanır ve anlarlar.

Dostoyevski'nin sanatının temel ilkesi tam da böyle tanımlanabilir. Dostoyevski'nin dünyasında her şey tam zıddının sınırında yaşar. Aşk nefretin sınırında yaşar, onu tanır ve anlar ve nefret de aşkın sınırındadır ve o da aşkı anlar (Versilov'un aşk-nefreti, Katerina İvanovna'nın Dmitri Karamazov'a olan aşkı; bir noktaya kadar İvan'ın Katerina İvanovna'ya olan aşkı ve Dmitri'nin Gruşenka'ya olan aşkı). İnanç tanrıtanımazlığın sınırında yaşar, kendisini bu sınırdan görür ve zıddını anlar; tanrıtanımazlık da inancın sınırında yaşamakta ve onu anlamaktadır.³² Yücelik ve soyluluk, alçaklık ve bayağılığın sınırın-

31. Sözelimi, *Cinler* romanında iblislerin ele geçirdiği bütün hayatlar karnavalımsı bir ölüler diyarı olarak resmedilir. Romanın tümüne baştan sona bir tahta çıkarma-tahttan indirme ve tahtta hak iddia etme teması hâkimdir (örneğin, Stavrogin'in topal kadın tarafından alaşağı edilişi ve Pyotr Verhovenski'nin ona "Çarın oğlu İvan" payesini verme fikri). Dışsal karnavallaşmaya dair bir analiz açısından *Cinler* çok zengin malzeme içerir. *Karamazov Kardeşler* de dışsal karnaval aksesuarları açısından çok zengindir.

32. Şeytanla söyleşisinde İvan Karamazov şu soruyu sorar:

"Budala! Çöllerde on yedi yıl boyunca yosun tutana dek çekirge yiyip dua eden o kutsal insanları ayarttığın oldu mu hiç?"

"Sevgili dostum, yaptığım hep buydu zaten. Eline böyle bir ermiş geçince dünyalar senin olur, paha biçilmez bir pırlantadır bu. Böyle bir ruh, yeri geldiğinde bir takımyıldız bedeldir. Bizim de kendi aritmetiğimiz var. Burada zafer kazanmak çok kıymetlidir! Bazıları, ister inan ister inanma, kültür bakımından senden hiç aşağı sayılmaz yemin ederim. Aynu anda öyle derin inanç ve inançsızlık uçurumlarını temaşa ederler ki, aktör Gorbunov'un dediği gibi, inançla inançsızlığın tersyüz olmasına ramak kalır" [SS X, 174; *Karamazov Kardeşler*, Yedinci Kitap, bölüm IX].

İvan'ın şeytanla konuşmasının, kozmik uzay ve zaman imgeleriyle dolu oldu-

dadır (Dmitri Karamazov). Hayat sevgisi, kendini mahvetmeye duyulan susuzlukla komşudur (Kirillov). Arınmışlık ve iffet, namussuzluk ve kösnüllüğü anlar (Alyoşa Karamazov).

Dostoyevski'nin son romanlarının barındırdığı bir hayli karmaşık ve incelikli çift-değerliliği bir ölçüde basitleştiriyor ve kabalaştırıyor elbette. Dostoyevski'nin dünyasında bütün insanlar ve her şey birbirini tanımak ve birbiri hakkında bilgi sahibi olmak, birbiriyle ilişkiye girmek, temasa geçmek, yüzleşmek ve birbiriyle *konuşmaya başlamak* zorundadır. Her şey başka her şeyde yansımak zorundadır; her şey birbirini diyalojik olarak aydınlatmak zorundadır. Bu nedenle, kopuk ve uzak olan her şey, tek bir uzamsal ve zamansal "nokta"da keşişmek zorundadır. Bunun için gerekli olansa, karnaval *özgürlüğü* ve karnavalın sanatsal uzam ve zaman anlayışıdır.

Karnavallaşma, büyük diyaloğun *açık* yapısının yaratılışını mümkün kılmış ve insanlar arasındaki toplumsal etkileşimin, eskiden her zaman öncelikle tek ve birleşik bir monolojik bilincin, kendi içinde açıklanan birleşik ve bölünmez bir tinin alanı olan (örneğin, Romantizmde olduğu gibi) daha yüksek tin ve akıl alanına taşınmasını sağlamıştır. Karnavala özgü dünya anlayışı, Dostoyevski'nin etik tekbencilik kadar gnoseolojik tekbencililiği de alt etmesine yardımcı olur. Kendisiyle baş başa kalan kişi, kendi ruhsal hayatının en derin ve en mahrem alanlarında bile tek başına işin içinden çıkamaz, *başka bir* bilinç olmadan bunun üstesinden gelemez. Tek bir kişi yalnızca kendisinde eksiksiz bir bütünlük bulamaz asla.

Ayrıca, karnavallaşma sınırlı tek bir özgül dönemdeki kişisel bir hayatın dar sahnesinin, bütün insanlığa uygulanabilecek, azami ölçüde evrensel bir *dini piyes sahnesine* genişletilmesini de mümkün kılar. Dostoyevski son dönem romanlarında, özellikle de *Karamazov Kardeşler*'de bunu yapmaya çalışır.

Cinler'de Şatov samimi konuşmalarına başlamadan önce Stavrogin'e şöyle der:

... biz, iki *varlığımız* ve bu *dünyada son kez, sonsuzlukta* buluştuk... Şu konuşma tarzına son ver de bir *insan* gibi konuş! Hayatında bir kez olsun bir insanın sesiyle konuş. [SS VII, 260-61; *Cinler*, İkinci Kısım, 1. böl.]

ğuna dikkat edilmeli: "katrilyon kilometre", "milyar yıl", "takımyıldız kümeleri" vs. Tüm bu kozmik büyüklükler burada, şimdiki an gerçekliğinin öğeleriyle ("aktör Gorbunov") ve –hepsi de karnaval zamanı koşulları kapsamında organik olarak bileşen– yerel sahne ve gündelik hayat ayrıntılarıyla birleşir.

Dostoyevski'nin romanlarında insanın insanla, bilincin bilinçle olan tüm *tain edici* buluşmaları daima "sonsuzlukta" ve "son kez"liğine (nihai kriz anlarında) gerçekleşir; yani *karnaval-dini piyes* uzamında ve zamanında.

Çalışmamızın amacı tümüyle, Dostoyevski'nin poetikasının taklit edilemez benzersizliğini ortaya çıkarmak, "Dostoyevski'deki Dostoyevski'yi göstermek"ti. Ama böylesine *eşzamanlı* bir görev, eğer doğru dürüst yapılacaksa, Dostoyevski'nin türsel geleneğini sorgulamamıza ve bu geleneğin izini antikitedeki kaynaklarına dek izini sürmemize yardımcı olmalıdır. Her ne kadar biraz genel ve neredeyse şematik bir biçimde de olsa, bu bölümde tam da bunu yapmaya çalıştık. Artzamanlı analizimizin eşzamanlı analizin sonuçlarını onayladığına inanıyoruz. Daha doğrusu, her iki analizin sonuçları da karşılıklı olarak birbirlerini doğrulayıp onaylıyor.

Dostoyevski'yi özgül bir gelenekle ilişkilendirirken, yapıtlarının engin özgünlüğünü ve tekil benzersizliğini en ufak ölçüde bile sınırlandırmaya çalışmadığımızı söylemeye bile gerek yok. Dostoyevski, Sokratik diyalogda, antik Menippos yergisinde, ortaçağ dini piyeslerinde, Shakespeare ve Cervantes'te, Voltaire ve Diderot'da, Balzac ve Hugo'da kesinlikle bulunmayan ve bulunamayacak olan *sahici çokseslilik*'in yaratıcısıdır. Ama çoksesliliğin yolunu *temel* bir şekilde açan da, Avrupa edebiyatının bu gelişim çizgisi oldu. Sokratik diyalog ve Menippea ile başlayan bu gelenek bir bütün olarak, Dostoyevski'de çoksesli romanın benzersiz şekilde özgün ve yenilikçi biçiminde yeniden doğdu ve yenilendi.

V

Dostoyevski'de Söylem

I. Nesir Söylemi Tipleri. Dostoyevski'de Söylem

Metodolojiye ilişkin hazırlık niteliğinde birkaç açıklama.

Bu bölüme "Dostoyevski'de Söylem" başlığını uygun gördük çünkü öncelikle söylem üzerinde duruyoruz, yani, somut canlı bütünselliği içinde dil üzerinde; yoksa dilbilimin özgül nesnesi olarak dil üzerinde değil; sözcüğün somut hayatının muhtelif yönlerinden tamamen meşru ve zorunlu bir soyutlama yapılarak ulaşılan bir şey bu. Ama tam da sözcüğün hayatının dilbilim tarafından soyut hale getirilen bu boyutları buradaki amaçlarımız bakımından öncelikli önem taşıyor. Bu nedenle, yapacağımız analizler terimin dar anlamında dilbilimsel değil. Daha çok, üstdilbilimsel analizler – tabii ki bu terimle, sözcüğün hayatının dilbilimin sınırlarını (tamamen meşru bir şekilde) aşan ve henüz ayrı ve özgül disiplinler halinde şekillenmemiş boyutlarının incelenmesini anlıyorsak. Üstdilbilimsel bir araştırma dilbilimi göz ardı edemez elbette ve dilbilimin sonuçlarından yararlanmak zorundadır. Dilbilim ve üstdilbilim aynı somut ve son derece karmaşık, çok-yönlü fenomeni, kısaca sözcüğü inceler – ama incelemelerini farklı yönlerden ve farklı bakış açılarından yaparlar. Birbirlerini tamamlamalıdır, ama birbirlerine karışmamaları da gerekir. Bununla birlikte, aralarındaki sınır pratikte çok sık ihlal edilir.

Saf dilbilimin bakış açısından sanatsal edebiyatta söylemin monolojik ve çoksesli kullanımları arasında gerçekten temel bir farklılık saptanması mümkün değildir. Örneğin, Dostoyevski'nin çoksesli romanlarında birçok monologcu-yazarın (Leo Tolstoy, Pisemski, Leskov ve diğerleri) yapıtlarına kıyasla önemli ölçüde az bir dil ayırımılaşması, yani daha az dil üslubu, bölgesel ve toplumsal lehçe, mesleki jargon, vb. vardır. Dostoyevski'nin romanlarında kahraman-

ların hepsi tek ve aynı dil ile, yani yazarlarının diliyle konuşuyor gibi bile görünebilir. Dilin bu tekdüzeliği yüzünden Leo Tolstoy dahil birçok kişi Dostoyevski'yi kınamıştır.

Ama işin aslı şudur ki dil ayrılaşması ve karakterlerin keskin hatlı "konuşma karakterizasyonu", esasen nesnelleşmiş ve nihailleştirilmiş insan imgeleri yaratmak bakımından sanatsal bir önem taşır. Bir karakter ne denli nesnelleşirse, konuşma fizyonomisi de o denli belirgin bir şekilde sivrilir. Kuşkusuz, dil çeşitliliği ve konuşma karakterizasyonları çoksesli bir romanda da önemini korur; ama bu önem azalmıştır ve en önemlisi de, bu fenomenlerin sanatsal işlevleri değişmiştir. Çünkü burada önemli olan artık özgül dil üsluplarının, toplumsal lehçelerin, vb. mevcudiyeti, saf dilbilimsel kriterlerle kurulan bir mevcudiyet değildir; sırf burada önemli olan, bu üslupların ve lehçelerin hangi "*diyalojik açı*"yla yapıtta yan yana getirildiği veya karşı karşıya konduğudur. Ama bu diyalojik açı saf dilbilimsel kriterlerle ölçülemeyecek bir şeydir; çünkü diyalojik ilişkiler *sözcüğün* alanına ait olmakla birlikte sözcüğün saf dilbilimsel inceleniş alanına ait değildirler.

Diyalojik ilişkiler (bir konuşucunun kendi söylemiyle olan diyalojik ilişkileri de dahil olmak üzere) üst-dilbilimin konusudurlar. Biz de burada, Dostoyevski'nin yapıtında sözel yapının karakteristik özelliklerini belirleyen bu ilişkilerle ilgileniyoruz tam da.

Dilbilimin nesnesi olarak dilde hiçbir diyalojik ilişki yoktur ve olamaz da: Hem bir dil sistemindeki öğeler arasında (örneğin, bir sözlükteki sözcükler arasında, biçimbirimler arasında, vb.) hem de dar anlamda dilbilimsel olarak ele alındıklarında bir "metin" in öğeleri arasında diyalojik ilişkiler bulunması mümkün değildir. Bu tip ilişkiler tek bir düzeydeki birimler arasında var olmadıkları gibi farklı düzeylerdeki birimler arasında da var olamazlar. Elbette, sözdizimsel birimler arasında, örneğin dar anlamda dilbilimsel olarak ele alındıklarında ilgeçler arasında da var olamazlar.

Dar anlamda dilbilimsel olarak ele alındıklarında metinler arasında da diyalojik ilişkiler var olamaz. Verili metinlerin saf dilbilimsel açıdan yan yana konuluşu ve kümelenişi kendisini, tam sözceler olarak aralarında mümkün olabilecek her türlü diyalojik ilişkiden zorunlu olarak soyutlamak zorundadır.

Dilbilim "diyalojik konuşma"nın kompozisyon biçimini kabul eder ve onun sözdizimsel ve sözlüksel-anlamsal karakteristiklerini

inceler elbette. Ama bunları saf dilsel fenomenler olarak, yani dil düzeyinde ele alır; ayrıca, bir diyalogda karşılıklar arasındaki diyalojik ilişkilerin özgül doğasını incelemeye kesinlikle muktedir değildir. Dolayısıyla, dilbilim "diyalojik konuşmayı" incelerken üstdilbilimin sonuçlarından yararlanmak zorundadır.

Bu nedenle, diyalojik ilişkiler dilbilim-dışıdır. Ama aynı zamanda, *söylemin alanından*, yani somut, bütünsel bir fenomen olarak dil-den koparılmamaları da gerekir. Dil dili kullananların diyalojik etkileşiminde yaşar ancak. Gerçekten de, dilin sahici *yaşam alanını* diyalojik etkileşim oluşturur. Diyalojik ilişkiler dilin bütün hayatına, her türlü kullanım alanına (gündelik hayat, iş, bilim, sanat, vb.) sızmıştır. Ama dilbilim bizatihi "dil"i ve dilin *ortak bir zemin* olarak, diyalojik etkileşimi *olanaklı kılan şey* sıfatıyla sahip olduğu özgül mantığı inceler; sonuçta dilbilim bizatihi fiili diyalojik ilişkiler ile arasına bir mesafe koyar. Bu ilişkiler söylemin alanında bulunuyordur; çünkü söylem tam da doğası gereği diyalojiktir. Bu nedenle, dilbilimin sınırlarını aşan ve kendi bağımsız çalışma konusuna ve görevlerine sahip olan üstdilbilim tarafından incelenmeleri gerekir.

Diyalojik ilişkiler ne mantıksal ilişkilere ne de anlamsal olarak gönderge nesnelere yönelmiş olan, *kendilerinde ve kendileri için* her türlü diyalojik öğeden yoksun olan ilişkilere indirgenebilir. Onlardan diyalojik ilişkilerin türeyebilmesi için söylem kılıfına bürünmeleri, sözce haline gelmeleri, söylemde ifade edilen muhtelif öznelerin konumları haline gelmeleri gerekir.

"Hayat iyidir." "Hayat iyi değildir." Önümüzde, özgül bir mantıksal biçime ve anlamsal olarak bir gönderge nesnesine yönelmiş özgül bir içeriğe sahip iki değer yargısı bulunuyor (hayatın değerine dair iki felsefi yargı). Bu iki yargı arasında özgül bir mantık ilişkisi vardır: Biri diğeri için olumsuzlanışıdır. Ama aralarında diyalojik bir ilişki yoktur ve olamaz da; birbirleriyle hiçbir şekilde tartışmazlar (ama tartışma için gerekli gönderge malzemesini ve mantıksal temeli sağlayabilirler). Eğer aralarında ve onlara yönelik diyalojik bir ilişki ortaya çıkacaksa, her iki yargının da cisimleşmesi gerekir. Böylece her iki yargı da, tez ve antitez olarak, tek bir öznenin tek bir sözcesinde birleştirilebilir ve bu öznenin verili bir soruna ilişkin bütünleşmiş diyalektik konumunu ifade edebilirler. Bu durumda ortaya diyalojik bir ilişki çıkmaz. Ama bu iki yargı iki farklı öznenin iki farklı sözcesine bölünürse, bu durumda diyalojik ilişkiler ortaya çıkacaktır.

"Hayat iyidir." "Hayat iyidir." Burada da kesinlikle özdeş iki yargı var; hatta aslında *iki kere* yazdığımız (veya söylediğimiz) tek bir yargı; ama bu "iki kere", yargının kendisine değil, yalnızca sözel cisimleşmesine gönderme yapıyor. Burada iki yargı arasında mantıksal bir özdeşlik ilişkisi bulunduğundan söz edebiliriz elbette. Ama bu yargı iki farklı özne tarafından iki farklı sözcede ifade edilirse, o zaman aralarında diyalojik ilişkiler açığa çıkar (uzlaşma, olumlama).

Mantıksal ilişkiler veya bir gönderge nesnesine yönelmiş ilişkiler olmadan diyalojik ilişkilerin var olması kesinlikle mümkün değildir. Ama diyalojik ilişkiler bunlara da indirgenemez; kendi özgül nitelikleri vardır.

Zaten belirttiğimiz gibi, mantıksal ve anlamsal olarak gönderge niteliğindeki ilişkilerin, diyalojik ilişkiler haline gelebilmesi için cisimleşmeleri gerekir, yani başka bir varoluş alanına dahil olmaları gerekir: *söylem* haline, yani bir sözce haline gelmeli ve bir *yazara*, yani verili bir sözcenin yaratıcısına sahip olmaları gerekir (bu sözce söz konusu yaratıcının konumunu ifade eder).

Bu anlamda her sözcenin bir yazarı/yaratıcısı vardır; onu yaratıcısı olarak bizatihi sözcede iştiriz. Sözcenin dışında var olduğu için gerçek yazar hakkında kesinlikle hiçbir şey bilemeyiz. Üstelik bu gerçek yazarlık biçimleri de çok fazla çeşitlilik arz edebilir. Verili bir yapıt kolektif bir çabanın ürünü olabilir; nesillerin müteakip çabalarıyla yaratılmış olabilir, vb. – ama her durumda, onda bütünlüklü bir yaratma istenci, diyalojik olarak karşılık verilebilecek kesin bir konum iştiriz. Diyalojik bir tepki, karşılık verdiği her sözceyi kişileştirir.

Diyalojik ilişkiler, tam (görece tam) sözceler arasında olanaklı değildir yalnızca; bir sözcenin her türlü anlamlandırıcı parçasına yönelik olarak da diyalojik bir yaklaşım göstermek mümkün olabilir; hatta tek bir sözcüğe de diyalojik olarak yaklaşılabilir, ama elbette bu sözcüğün dilin gayri şahsi bir sözcüğü olarak değil, ama bir başkasının anlamsal konumunun bir göstergesi olarak, bir başkasının sözcesinin temsilcisi olarak algılanması koşuluyla; yani, bu sözcükte bir başkasının sesini işitiyorsak ancak. Dolayısıyla, diyalojik ilişkiler sözcenin içine, hatta tek bir sözcüğün içine sızabilir, elbette sözcüğün içinde iki ses diyalojik olarak çarpıştığı sürece (daha önce sözünü ettiğimiz mikrodiyalog).

Öte yandan, dil üslupları, toplumsal lehçeler, vb. arasında da diyalojik ilişkiler olanaklıdır; ama bunların anlamsal konumlar olarak,

bir tür dilsel dünya görüşleri olarak, yani bundan böyle katı anlamda dilbilimin araştırma alanında yer almayan şeyler olarak algılandıklarını ölçüde elbette.

Son olarak, bir bütün olarak kişinin kendi sözcüsüne, sözcenin ayrı parçalarına ve o sözcü içindeki tek bir sözcüğe yönelik olarak da diyalojik ilişkiler kurmak mümkün olabilir; ama kendimizi bir şekilde onlardan ayırıp bir iç çekinceyle konuşmamız koşuluyla; onlardan kendi yazarlığımızı/yaratıcılığımızı sınırlıyormuşçasına veya ikiye bölüyormuşçasına aramıza belli bir mesafe koymamız koşuluyla.

Sonuçta, geniş anlamda kavranabilir farklı fenomenler arasında da diyalojik ilişkilerin olanaklı olduğunu okuyura hatırlatalım; tabii bu fenomenlerin göstergesel bir malzemede ifade ediliyor olmaları koşuluyla. Örneğin farklı sanat biçimlerine ait imgeler arasında da diyalojik ilişkiler olanaklıdır. Ama böyle ilişkiler üstdilbilimin sınırlarını zaten aşarlar.

Araştırmamızın ana konusu, hatta baş kahramanı da denebilir, zorunlu olarak diyalojik etkileşim koşullarında, yani sözcük için sahici bir hayatı mümkün kılan koşullar altında ortaya çıkan *çift-sesli söylem* olacaktır. Dilbilim çift-sesli söylemi tanımaz. Ama bizce, üstdilbilimin başlıca inceleme nesnelere biri tam da bu çift-sesli söylem olmalıdır.

Giriş niteliğindeki yöntembilimsel düşüncelerimizi bununla sonlandırıyoruz. Neyi kastettiğimiz daha sonra yapacağımız somut analizlerle netleşecektir.

Uzunca bir süredir hem edebiyat araştırmacılarının hem de dilbilimcilerin dikkatini çekmekte olan bir grup sanatsal-konuşma fenomeni vardır. Bu fenomenler bizatihi doğaları gereği dilbilimin sınırlarını aşmaktadır; yani üstdilbilimseldirler. Bu fenomenler şunlardır: üsluplaştırma, parodi, *skaz* ve diyalog (kompozisyon biçiminde ifade edilen ve karşılıklara bölünmüş diyalog).

Aralarındaki kesinlikle gerçek farklılıklara rağmen bu fenomenlerin paylaştığı tek bir ortak özellik vardır: Onlardaki söylemin çift yönlü bir yönelimi vardır – hem sıradan söylemde olduğu gibi konuşmanın gönderge nesnesine yönelmiştir hem de *bir başkasının söylemine, başka birinin konuşmasına* yönelmiştir. Eğer başka bir kişinin konuşmasının bu ikinci bağlamının mevcudiyetini kabul etmez ve üsluplaştırmayı veya parodiyi aynen sıradan konuşmayı algıladığımız

şekilde algılamaya başlarsak, yani yalnızca kendi gönderge nesnesine yönelmiş bir konuşma gibi algıarsak, o zaman bu fenomenlerin özünü kavrayamayız: O zaman, üsluplaştırma üslup olarak kabul edilecek ve parodi de basitçe zayıf bir sanat yapıtı olarak görülecektir.

Söylemin bu çift yönelimi *skaz*'da ve diyalogda (tek bir karşılığın sınırları kapsamında) daha az belirgindir. Aslında, *skaz*'ın bazen yalnızca tek bir yönelimi olabilir – yalnızca kendi gönderge nesnesine yönelir. Bir diyalogdaki tek bir karşılık, dolaysız ve dolaylı bir gönderge önemi kazanmaya da çalışabilir. Ama çoğu durumda hem *skaz* hem de diyalogun bir karşılığı başka bir kimsenin konuşmasına yönelmiştir: *skaz* o konuşmaya bir üslup kazandırarak, karşılık da konuşmayı dikkate alarak, onu yanıtlayarak, onu önceleyerek bunu yapar.

Bu fenomenlerin geniş kapsamlı ve temel bir önemi vardır. Konuşmaya yepyeni bir yaklaşım gerektirirler; sıradan üslupbilimin ve dilbilimin ilgi alanının sınırları içinde yer almayan bir yaklaşım. Çünkü alışıldık yaklaşım, söylemi *tek bir monolojik bağlamın* sınırları içinde ele alır. Bu nedenle, söylem gönderge nesnesiyle ilişkili olarak (örneğin, mecaz incelemeleri) veya aynı bağlamın ya da aynı konuşmanın içindeki öbür söylemlerle ilişkili olarak (dar anlamda üslupbilim) tanımlanır. Sözlükbilim söyleme ilişkin bir ölçüde farklı bir yaklaşım benimser elbette. Bir sözcüğün sözlüksel nüansı, örneğin bir arkaizm veya yöresellik, başka bir bağlamı, verili sözcüğün *normalde* işlerlik gösterdiği başka bir bağlamı işaret eder kesinlikle (eski edebi metinler, yöresel konuşma); ama bu öbür bağlam (dar anlamda) konuşmanın değil, dilin bağlamıdır; başka bir kişinin sözcesi değil, ama kişisel-olmayan dil malzemesidir ve somut bir sözce içinde düzenlenmemiştir. Ama bu sözlüksel nüans biraz olsun tekilleştirilecek olursa, yani verili bir sözcüğün ödünç alınacağı veya havasına uydurulduğu bir başkasının özgül sözcisini işaret ediyorsa, bu durumda elimizde zaten bir üsluplaştırma, parodi veya benzer bir fenomen var demektir. Dolayısıyla, sözlükbilim de özünde tek bir monolojik bağlamın sınırları içinde kalır ve bir başkasının söylemini veya ikinci bir bağlamı hesaba katmadan, söylemin gönderge nesnesine ilişkin dolaysız ve dolaylı yönelimini kabul eder yalnızca.

Bizim için, bu yeni ilkenin perspektifinden (üslupbilimin, sözlükbilimin veya anlambilimin dikkate almadığı bir ilkedir bu) eksiksiz ve kapsamlı bir söylem sınıflandırması yapma ihtiyacını doğuran şey,

tam da başka birinin sözcüğüyle kurulan ilişkiyi vazgeçilmez bir öge olarak bünyesinde barındıran çift-yönelimli söylemlerin varlığıdır. Nesne-yönelimli söylemlerin ve bir başkasının söylemine yönelmiş söylemlerin yanı sıra bir üçüncü söylem tipi daha olduğu kolayca kanıtlanabilir. Ama üsluplaştırma, parodi ve diyalog gibi türdeş olmayan fenomenler içeren çift-yönelimli söylemler bile (yani, bir başkasının sözünü hesaba katan söylemler) bir ayırmağa muhtaçtır. Temel çeşitlemeler (aynı ilke açısından) tanımlanmalıdır. Daha sonra da tek bir bağlamın sınırları içinde farklı tiplere ait söylemleri birleştirme araçlarına ilişkin bir sorun ortaya çıkar kaçınılmaz olarak. Bu temelde yeni üslup sorunları, şimdiye dek üslupbilim tarafından nâdiren ele alınmış sorunlar doğar. Bu sorunlar nesirsel konuşma üslubunun anlaşılması açısından kesinlikle son derece önemlidir.¹

Eşit ölçüde dolayimsız, nesne-yönelimli bir anlayış –adlandırma, bilgilendirme, ifade etme, temsil etme– için tasarlanmış olan dolayimsız ve dolayimsız nesne-yönelimli söylemin (birinci söylem tipi) yanı sıra temsil edilmiş veya nesnelleşmiş bir diğer söylemi de saptayabiliriz (ikinci söylem tipi). Temsil edilmiş, nesnelleşmiş söylem tipinin en tipik ve en yaygın biçimi *karakterlerin dolaysız konuşmasıdır*. Bu tür bir konuşmanın dolaysız bir göndergesel anlamı vardır; ama yazarın konuşmasıyla aynı düzlemde yer almaz; adeta belli bir mesafe ve perspektif gözetir. Böyle bir konuşma yalnızca kendi gönderge nesnesinin bakış açısından anlaşılmalıdır; karakteristik, tipik, renkli bir söylem olarak bizatihi kendisi bir şeyin yönelmiş olduğu bir gönderge nesnesidir.

Yazarın bağlamında örneğin belli bir karakterin dolaysız konuşmasıyla her karşılaştığımızda, tek bir bağlamın sınırları içinde iki konuşma merkezi ve iki konuşma bütünlüğü buluruz: yazarın sözcüsünün bütünlüğü ve karakterin sözcüsünün bütünlüğü. Ama bu ikinci bütünlük kendine yeterli değildir; birincisine tabidir ve bileşenlerinden biri olarak ona dahil olur. İki sözcenin üslupbilimsel ele alınışı farklılık gösterir. Kahramanın söylemi tam da bir başkasının söylemi olarak, özgül bir karakterolojik profile veya tipe bağlı bir söylem olarak ele alınır; yani, kendi göndergesel niyetinin bakış açısından değil, ya-

1. Aşağıda önerilen söylem tipleri ve çeşitlemeleri sınıflandırması örneklerle açıklanmayacak çünkü yeri geldiğinde burada sözü edilen örneklerin her biri için Dostoyevski'den bol bol malzeme sunacağız.

zarin anlayışının bir nesnesi olarak ele alınır. Oysa yazarın söylemi üslupbilimsel açıdan kendi dolaysız gönderge anlamına yönelmiş bir söylem olarak ele alınır. Nesnesine (bilişsel, poetik veya her ne türden olursa olsun) yeterli olmalıdır. Yerine getirdiği dolaysız gönderge görevinin –bir şeyi anlamlandırmak, ifade etmek, bildirmek, temsil etmek– açısından anlatımcı, güçlü, önemli, zarif, vb. olmalıdır. Üslupbilimsel ele alınışı ise tamamen göndergenin anlaşılmasına yönelmiştir. Yazarın söylemi özgül bir kişi, özgül bir toplumsal konum veya özgül bir sanatsal tarz açısından karakteristik veya tipik olarak hissedilebilecek şekilde ele alınacaksa, zaten üsluplaştırmaya sahibizdir: gerek sıradan edebi üsluplaştırmaya gerek üsluplaşmış *skaz'a*. Bunlar arasında, zaten bir *üçüncü* tip daha bulunmaktadır; bundan daha sonra söz edeceğiz.

Dolaysız gönderge yönelimli söylem yalnızca kendisini ve azami ölçüde yeterli olmaya çalıştığı nesnesini tanır. Eğer bu süreçte bir kimseyi taklit ederse veya bir kimseden bir şeyler öğrenirse, bu hiçbir şeyi en ufak ölçüde bile değiştirmez: Her ne kadar inşa eden kişi açısından vazgeçilmez olsa da ve mutlaka hesaba katılsa da, mimari bütüne dahil edilemeyen yapı iskelesi malzemesidir bu sadece. Bir başkasının söylemini taklit etme edimi ve başka insanların sözlerinin muhtelif etkilerinin mevcudiyeti, edebiyat tarihçisi veya ehil bir okur için açıkça belirgin olsa bile, söylemin kendisi için hedeflediği projeye dahil olmaz. Eğer dahil olurlarsa, yani bizatihi söylem bir başkasının sözlerine kasıtlı bir gönderge içeriyorsa, bu durumda önümüzde yine birinci değil üçüncü söylem tipi bulunmaktadır.

Nesnelleşmiş söylemin, yani bir karakterin söyleminin üslupbilimsel ele alınışı –sanki daha yüksek ve nihai bir otoriteye tabiymişçesine– yazarın bağlamının üslupla ilgili görevlerine tabidir. Bu gerçek, bir karakterin dolaysız konuşmasının yazarın bağlamına dahil edilip onunla organik olarak bütünleştirilmesiyle bağlantılı birtakım üslup sorunları doğurur. Nihai anlamsal otorite ve dolayısıyla nihai üslup otoritesi yazarın dolaysız konuşmasında barınır.

Saf göndergesel bir anlayış gerektiren nihai bir anlamsal otorite her edebi yapıtta mevcuttur elbette; ama her zaman dolaysız yazar söylemiyle temsil edilmez. Bu ikincisi hiç bulunmayabilir; kompozisyonda onun yerini bir anlatıcının söylemi alabilir veya dramada olduğu gibi, sonuçta kompozisyonda hiçbir eşdeğeri olmayabilir. Böyle durumlarda, yapının tüm sözel malzemesi ikinci veya üçüncü

söylem tipine bağlıdır. Drama neredeyse her zaman temsil edilmiş, nesnelleşmiş söylemlerden inşa edilir. Başka bir örnek verecek olursak, Puşkin'in *Biyelkin'in Hikâyeleri*'nde öykü (Biyelkin'in sözleri) üçüncü tipte söylemlerle kurulur; karakterlerin sözleri ikinci tipe aittir elbette. Dolaysız nesne-yönelimli söylemin eksikliği sıkça rastlanan bir fenomendir. Nihai anlamsal otorite –yazarın niyeti– yazarın dolaysız söyleminde değil, başka insanların, özellikle başkalarının sözleri olarak yaratılan ve dağıtılan sözlerinin yardımıyla gerçekleştirilir.

Bir karakterin temsil edilen söyleminin ne derece nesnelleştirildiği değişebilir. Örneğin, Tolstoy'un Prens Andrey'inin sözleri ile Gogol'un karakterlerinin, örneğin Akakiy Akakiyeviç'in sözlerinin karşılaştırılması bu açıdan yeterli olacaktır. Bir karakterin sözlerinin dolaysız gönderge itkisi artarken ve buna mukabil nesnelleşmesi azalırken, yazarın konuşması ile bir karakterin konuşması arasındaki içsel karşılıklı ilişki, bir diyalogdaki iki karşılık arasındaki karşılıklı ilişkiye benzemeye başlar. Perspektif ilişkisi zayıflayıp tek bir düzlemi işgal etmeye başlayabilir. Kuşkusuz, bu yalnızca bir eğilim olarak, asla tam olarak ulaşılamayan bir sınıra ulaşma çabası olarak mevcuttur.

Bilimsel makale –çeşitli yazarların verili bir soruna ilişkin sözcüklerinin, bazen çürütme bazen de olumlama ve destekleme amacıyla alıntılı olduğu bilimsel makale– tek bir bağlamın sınırları içinde doğrudan anlamlandırmada bulunan söylemler arasındaki diyalojik karşılıklı ilişkinin bir örneğidir. Görüş birliği/görüş ayrılığı, olumlama/tamamlama, soru/yanıt, vb. ilişkileri, elbette sözcükler, cümleler veya tek bir sözcenin diğer öğeleri arasındaki değil ama bütün sözcükler arasındaki saf diyalojik ilişkilerdir. Dramatik diyalogda veya yazarın bağlamına dahil edilen dramatikleştirilmiş bir diyalogda bu ilişkiler temsil edilen, nesnelleşmiş sözcükleri birbirine bağlarlar ve bu nedenle, kendileri de nesnelleşirler. Ama bu, iki nihai anlamsal otoritenin çarpışması değildir; daha çok, bütünüyle yazarın daha yüksek, nihai otoritesine tabi olan, temsil edilmiş iki konunun nesnelleşmiş (olay örgüsü içindeki) çarpışmasıdır. Monolojik bağlam bu koşullar altında ne bozulur ne de zayıflar.

Monolojik bir bağlamın zayıflaması veya bozulması ancak dolaysız olarak ve eşit biçimde bir gönderge nesnesine yönelmiş iki sözcüğün bir araya gelmesi durumunda gerçekleşir. Tek bir bağlamın sınırları içinde bir gönderge nesnesine dolaysız olarak yönelmiş iki eşit

söylem, birbirlerini onaylayıp onaylamamalarından, birbirlerini karşılıklı olarak tamamlayıp tamamlamamalarından, (aksine) birbirleriyle çatışıp çatışmamalarından veya kendilerini başka bir diyalojik ilişkide (örneğin bir soru-yanıt ilişkisinde) bulup bulmamalarından bağımsız olarak diyalojik biçimde kesişmedikçe yan yana var olmazlar. Tek ve aynı temaya ilişkin iki eşit ağırlıklı söylem, bir kez bir araya gelince kaçınılmaz olarak birbirlerine yönelirler. Cisimleşmiş iki anlam iki nesne gibi yan yana duramaz – içsel temasa geçmeleri gerekir; yani, aralarında anlamsal bir bağlantı kurulması gerekir.

Dolayumsuz, dolaysız, tamamen anlamlandırmada bulunan söylem, gönderge nesnesine yönelir ve verili bir bağlamın sınırları içinde nihai anlamsal otoriteyi oluşturur. Nesnel(l)eşmiş söylem de benzer şekilde münhasıran kendi nesnesine yönelir; ama aynı zamanda bir başkasının niyetinin, yazarın niyetinin de nesnesidir. Ama bu diğer niyet, nesnelleşmiş söylemin içine sızmaz; onu bir bütün olarak alır ve anlamını veya tonunu değiştirmeksizin onu kendi görevlerine tabi kılar. Ona başka bir göndergesel anlam yüklemesin. Bir nesne haline gelmiş söylem, adeta izlendiğinin farkında olmadan işini yapan kişi gibi gerçeğin farkında değildir; nesnel(l)eşmiş söylem sanki dolaysız tek-sesli söylem gibi tınlar. Hem birinci hem de ikinci tipteki söylemlerin her birinin aslında tek bir sesi vardır. Bunlar *tek-sesli söylemlerdir*.

Ama yazar zaten kendisine ait bir niyeti olan ve bu niyeti muhafaza eden bir söyleme yeni bir anlamsal niyet katarak bir başkasının söylemini de kendi amaçları için kullanabilir pekâlâ. Böyle bir söylem, görevlerine uygun olarak, başka bir kimsenin söylemi olarak algılanmalıdır. Bir söylemde iki anlamsal niyet, iki ses belirir. Parodileştiren söylem böyle bir söylemdir, üsluplaştırma ve üsluplaştırılmış *skaz* da böyledir. Şimdi üçüncü söylem tipinin karakteristikleri üzerinde duracağız.

Üsluplaştırma üslubu önvarsayar; yani, yeniden ürettiği üslup araçları toplamının vaktiyle dolaysız ve dolayumsuz bir niyetliliğe sahip olmuş olduğunu ve nihai bir anlamsal otoriteyi ifade ettiğini önvarsayar. Yalnızca birinci tipteki söylemler üsluplaştırmanın nesnesi olabilir. Üsluplaştırma bir başka kişinin göndergesel (sanatsal açıdan göndergesel) niyetini kendi amaçlarına, yani yeni niyetlere hizmet etmeye zorlar. Üsluplaştıran, bir başkasının söylemini tam da öteki olarak kullanır ve böyle yaparken de, ona bir nebze nesnel(l)eşme

katar. Söylem bir nesne haline gelmez elbette. Sonuçta, üsluplaştıran açısından önemli olan, ötekinin konuşmasıyla tam da belirli bir bakış açısının ifadesi olarak bağlantılı olan araçların toplamıdır. Üsluplaştıran, bir başkasının bakış açısıyla çalışır. Bu nedenle, tam da bu bakış açısının üzerine belli bir nesnel(1)eşmenin gölgesi düşer; dolayısıyla, bu bakış açısı koşullu hale gelir. Bir karakterin nesnel(1)eşmiş konuşması kesinlikle koşullu değildir. Bir karakter her zaman ciddiyetle konuşur. Yazarın tutumu karakterin konuşmasına sızmaz – yazar onu dışarıdan gözlemler).

Koşullu söylem her zaman çift-sesli bir söylemdir. Ancak bir zamanlar koşulsuz ve ciddi olan, koşullu hale gelebilir. Özgün dolaysız ve koşulsuz anlam artık kendisini dışarıdan ele geçiren ve koşullu kılan yeni amaçlara hizmet eder. Üsluplaştırmayı taklitten ayıran şey budur. Taklit bir biçimi koşullu hale getiremez, çünkü taklit edilen malzemeyi ciddiye alır, kendisinin kılar ve başka bir kimsenin söylemini dolaysızca temellük eder. Bu durumda, seslerin tam kaynaşması gerçekleşir; eğer bir başkasının sesini işitiyorsak, bu ses taklit edenin planına dahil edilmiş olan bir ses değildir kesinlikle.

Dolayısıyla, üsluplaştırma ve taklit ediş arasında kesin bir anlamsal sınır bulunmakla birlikte, tarihsel olarak aralarında son derece ince ve bazen algılanamayan geçişler vardır. Bir üslubun ciddiliği ardil-taklitçilerin elinde azalırken, araçları daha uzlaşımsal hale gelir ve taklit de yarı-üsluplaştırma haline gelir. Öte yandan, üsluplaştıranın modeline olan bağlılığı mesafeyi yok edip, üslubun kasten *bir başkasının üslubu* olarak yeniden üretilmiş olduğu duygusunu zayıflatırsa, bu durumda üsluplaştırma da taklit haline gelebilir. Çünkü uzlaşımsallığı yaratan şey, bizatihi mesafedir.

Üsluplaştırmaya benzer bir durum da, yazarın sözünün yerine geçen bir kompozisyon ikamesi işlevi gördüğünde, bir anlatıcının anlatısıdır. Bir anlatıcının anlatısı edebi söylem biçimlerinde (Biyelkin veya Dostoyevski'deki anlatıcı-vakanüvisler) veya sözlü konuşma biçimlerinde –örneğin, dar anlamda *skaz*– geliştirilebilir. Burada da, bir başkasının sözlü konuşma tarzı, yazar tarafından bir bakış açısı olarak, öykünün sürükleyiciliği açısından yazar için vazgeçilmez bir konum olarak kullanılır. Ama anlatıcının söylemi üstüne düşen nesnel(1)eşme gölgesi üsluplaştırmada olduğundan çok daha yoğun, uzlaşımsallık da çok daha zayıftır. Her ikisinin ölçüsü de büyük farklılıklar gösterebilir elbette. Ama anlatıcının söylemi, anlatıcı karakter-

lerden biri olup anlatının sadece bir parçasını üstlendiğinde bile hiçbir zaman büsbütün nesnel(leşmez. Anlatıcının yazar için taşıdığı önem sonuçta anlatıcının bireysel ve tipik düşünme, deneyimleme ve konuşma tarzından kaynaklanmaz yalnızca, her şeyden önce de, görme ve tasvir etme biçiminden kaynaklanır: Yazarın yerine geçen bir anlatıcı olarak yerine getirdiği dolaysız işlev budur. Bu nedenle, yazarın tutumu, üsluplaştırmada olduğu gibi, anlatıcının söylemine sızar ve bu söylemi şu ya da bu ölçüde uzlaşım hale getirir. Yazar anlatıcının söylemini bize (bir kahramanın nesnel(leşmiş söylemini gösterdiği gibi) göstermez, ama kendisi ile bu yabancı söylem arasındaki uzaklığı kesinlikle hissettirerek bu söylemi kendi amaçları doğrultusunda dışarıdan kullanır.

Bir *skaz*, yani sözlü konuşmaya yönelik ögesi anlatılan her öyküde zorunlu olarak içkindir. Anlatıcı, öyküsünü kâğıda döküp belli bir edebi incelik kazandırsa bile, yine de bir edebiyatçı değildir; elinde kullanabileceği hiçbir özgül edebi üslup yoktur; yalnızca toplumsal ve bireysel olarak özgül bir öykü-anlatma tarzına sahiptir; sözlü *skaz*'ın çekimine girmiş bir öykü-anlatma tarzıdır bu. Özgül bir edebi üsluba, anlatıcı adı altında yazar tarafından yeniden-üretilmiş bir üsluba sahip olursa, o zaman karşımızda, anlatılan bir öykü değil bir üsluplaştırma vardır (aslında üsluplaştırma da muhtelif şekillerde geliştirilip güdülenebilir).

Hem anlatılan öykü hem de saf *skaz* barındırdığı uzlaşım salklık belirtilerinin hepsini kaybedip yazarın dolaysız söylemi haline gelebilir ve yazarın niyetini dolaylı olarak ifade edebilir. Turgenyev' de *skaz* için neredeyse her zaman bu durum söz konusudur. Turgenyev bir anlatıcıyı devreye sokarken çoğu durumda *bir başka kişinin* farklı bireysel ve toplumsal öykü-anlatma tarzını üsluplaştırmaya girişmez. Örneğin, "Andrey Kolosov"daki öykü Turgenyev'in kendi çevresinden zeki ve edebi bir kişinin ağzından anlatılır. Böylece konuşan aslında Turgenyev'in kendisidir ve kendi hayatının en önemli meseleleri hakkında konuşuyordur. Burada toplumsal olarak yabancı bir *skaz* tonuna yönelik olmadığı gibi, toplumsal olarak yabancı bir görme ve görülen şeyi ifade etme tarzına da bir yönelik yoktur. Ayrıca, bireysel olarak karakteristik bir tarza yönelmiş hiçbir şey de yoktur. Turgenyev'in *skaz*'ı, özerk olarak anlamlandırmada bulunur; onda tek bir ses vardır ve bu ses yazarın niyetini dolaysızca ifade eder. Burada basit bir kompozisyon aracı söz konusudur. *İlk Aşk*'ta da (an-

latıcı tarafından yazılı biçimde sunulan) benzer bir anlatıyla karşılaşınız.²

Aynısı bir anlatıcı olarak Biyelkin için söylenemez: Biyelkin, Puşkin için bir başka kişinin sesi olarak önemlidir; öncelikle de toplumsal olarak tanımlanmış olan ve bu tanıma tekabül eden tinsel bir düzey ve dünya yaklaşımı barındıran bir kişi olarak önemlidir; ama ayrıca bireysel, karakteristik bir imge olarak da önemlidir. Dolayısıyla, *Biyelkin'in Hikâyeleri*'nde yazarın niyeti bir anlatıcının sözlerinin süzgecinden geçirilerek aktarılır; burada söylem çift-seslidir.

Skaz sorunu bizim araştırma alanımızda ilk kez Boris Eyhenbaum tarafından gündeme getirilmişti.³ Eyhenbaum *skaz*'ı *sözlü anlatı biçimine yönelik* olarak algılar; bu, sözlü anlatıma ve onunla örtüşen dil karakteristiklerine (sözlü entonasyon, sözlü anlatımın sözdizimsel kuruluşu, uygun sözlük, vb.) bir yöneliştir. Ama Eyhenbaum çoğu örnekte *skaz*'ın öncelikle bir başkasının konuşmasına bir yönelik olduğunu ve ancak o zaman, bunun sonucu olarak sözlü konuşmaya bir yönelik olduğu gerçeğini hesaba katmada tamamen başarısız olur.

Tarihsel-edebi *skaz* sorununun doğru bir şekilde ele alınabilmesi açısından burada önerdiğimiz *skaz* anlayışının konuyla çok daha yakından bağlantılı olduğuna inanıyoruz. Bize öyle geliyor ki, çoğu durumda *skaz* tam da *bir başkasının sesi* adına dahil edilir; toplumsal olarak farklı bir sestir bu ve *skaz* bu sesle birlikte, yazar için gerekli olan bakış açılarını ve değerlendirmeleri getirir. Aslında burada yapıta eklenen, bir öykü-anlatıcıdır ve öykü-anlatıcı sonuçta edebiyatçı değildir; çoğu durumda alt tabakadan biridir, sıradan bir insandır (yazar için önemli olan tam da budur) – ve sözlü konuşmayı beraberinde getirir.

2. B. M. Eyhenbaum Turgenyev'in anlatısının bu karakteristiğini kesinlikle doğru olarak ama farklı bir bakış açısından açıklamıştır: "Yazardan kaynaklanan ama devreye, anlatma işinin emanet edildiği özel bir anlatıcı soka bu biçim son derece yaygındır. Ama bu biçim çoğunlukla tamamen uzlaşsalsal bir nitelik taşır (Maupassant veya Turgenyev'de olduğu gibi); anlatıcının özel bir şahsiyet olarak öyküye dahil edilmesi geleneğinin canlılığına delalet ediyordur sonuçta. Böyle durumlarda anlatıcı yazar olarak kalır ve bu anlatıcıyı devreye sokma dürtüsü basit bir sunuş rolü oynar." (B. M. Eyhenbaum, *Literatura* [Edebiyat], Leningrad, "Priboi", 1927, s. 217.)

3. Öncelikle *Poetika*'da (1919) yer alan "Kak sdelana 'Shinel'" [Palto Nasıl Yaratıldı] makalesinde. Daha sonra, özellikle "Leskov i sovremennaia proza" [Leskov ve Çağdaş Nesir] makalesine bakınız (bkz. *Literatura*, s. 210 ve devamı.)

Dolaysız yazar söylemi her dönemde mümkün olmadığı gibi her dönem de bir üsluba sahip olamaz – çünkü üslup, muteber bakış açılarının ve muteber, değişmez ideolojik değer yargılarının mevcudiyetini önvarsayar. Böyle dönemler ya üsluplaştırmanın izinden gider ya da dünyaya dair özgül bir bakış ve tasvir tarzına sahip edebiyat-dışı anlatı biçimlerine başvurur. Bir yazarın düşüncelerinin dolaylımsız ifadesi için yeterli bir biçim olmadığına yazar düşüncelerini bir başkasının söyleminde yansıtmaya yönelmek zorundadır. Bazen sanatsal görevler yalnızca çift-sesli bir söylem aracılığıyla gerçekleştirilebilir (daha sonra göreceğimiz üzere, Dostoyevski için söz konusu olan da tam anlamıyla buydu).

Leskov'un bir anlatıcıya ihtiyaç duymasının asıl nedeni toplumsal olarak yabancı bir söylemi ve toplumsal olarak yabancı bir dünya görüşünü araştırmasıydı; sözlü *skaz* sadece ikincil bir nedendi bu açıdan (çünkü sıradan insanların söylemiyle ilgileniyordu). Oysa Turgenyev bir anlatıcıda tam da sözlü anlatı biçimini bulmaya çalışıyordu, ama amacı kendi niyetlerinin *dolaysız* ifadesine ulaşmaktı. Aslında, başka bir kişinin söylemine değil de sözlü konuşmaya yönelik Turgenyev için karakteristiktir. Kendi düşüncelerini bir başkasının söyleminde yansıtmak, Turgenyev'in hoşlanmadığı ve nasıl yapılacağını bilmediği bir şeydi. Çift-sesli söylem Turgenyev'in yapıtında iyi sonuç vermemişti (*Duman*'daki yergisel ve parodik pasajları düşünün). Bu nedenle, Turgenyev kendi toplumsal çevresinden anlatıcılar seçmeyi tercih eder. Bu tür anlatıcılar da kaçınılmaz olarak edebi bir dille konuşmak zorunda kalmıştır, çünkü sözlü *skaz*'ı inandırıcı şekilde sürdüremezlerdi. Turgenyev için önemli olan tek şey, edebi anlatımını sözlü tonlamalarla zenginleştirmektir.

Yukarıda öne sürdüğümüz tarihsel-edebi iddiaların hepsini burada yeterince belgeleyemeyiz. Bırakalım varsayım olarak kalsınlar. Ama bir konuda diretiyoruz: *Skaz*'da başka bir kişinin söylemine yönelik ile sözlü konuşmaya yönelik arasında kesinlikle katı bir ayrım vardır. *Skaz*'da yalnızca sözlü konuşma görmek, asıl noktanın gözden kaçırılmasına yol açar. Üstelik, *skaz*'daki tonlamayla ilgili, sözdizimsel ve diğer bir dizi dilsel fenomen (yazar başka bir kişinin konuşmasına yöneldiğinde) tam da çift-sesliliğiyle, içerisinde iki sesin ve iki vurgunun kesişmesiyle açıklanabilir. Dostoyevski'de anlatıyı analiz ederken buna ikna olacağız. Sözgelimi, Turgenyev'in anlatıcıları her ne kadar Dostoyevski'nin anlatıcılarına kıyasla sözlü konuşmaya da-

ha güçlü bir şekilde eğilimli olsa da, Turgenyev'de benzer fenomenlere rastlanmaz.

Ich-Erzählung biçimi (birinci tekil kişi ağzından anlatı) anlatıcının anlatısına benzer: bazen bir başkasının söylemine yönelişiyle tanımlanır, bazen de Turgenyev'deki anlatı için söz konusu olduğu gibi, dolaysız yazar söylemine yakınlaşır ve nihayetinde onunla birleşir, yani birinci tek-sesli söylem tipi ile yan yana işlerlik gösterir.

Kompozisyon biçimlerinin söylem tipi sorununu tek başlarına çözemediklerini unutmamak gerekir. *Ich-Erzählung*, anlatıcının anlatısı, yazarın anlatısı, vb. tanımlar tamamen kompozisyona özgü tanımlardır. Bu kompozisyon biçimleri kesinlikle özgül söylem tiplerinin çekimine kapılırlar, ama ille de o söylem tipleriyle bağlantılı olmaları gerekmez.

Üçüncü söylem tipinin buraya dek ele aldığımız tüm örnekleri –üsluplaştırma, anlatılan öykü, *Ich-Erzählung*– ortak bir özelliği paylaşırlar; bu sayede de üçüncü söylem tipinin özel bir (birinci) çeşitlemesini teşkil ederler. Bu ortak özellik, yazarın bir başkasının söylemini kendi belirli beklentileri doğrultusunda kullanma niyetidir. Üsluplaştırma bir başkasının üslubunu bu üslubun kendi belirli görevleri doğrultusunda üsluplaştırır. Sadece bu görevleri uzlaşım hale getirir. Aynı şekilde, yazarın niyetini kendi süzgecinden geçiren bir anlatıcının anlatısı, izlediği düz yoldan sapmaz ve kendisi için gerçekten karakteristik olan tonlarda ve tonlamalar içerisinde muhafaza edilir. Yazarın düşüncesi, bir kez bir başkasının söylemine sızıp bu söylemde yuvalandıktan sonra, ötekinin düşüncesiyle çatışmaz, daha çok, onu aynı doğrultuda izler ve bu yönü uzlaşım hale getirir yalnızca.

Parodide durum farklıdır. Burada, üsluplaştırmada olduğu gibi, yazar yine bir başkasının söylemiyle konuşur, ama üsluplaştırmının tersine parodi bu söyleme başlangıçtakine doğrudan doğruya karşıt bir anlamsal niyet katar. İkinci ses, ötekinin söyleminde yuvalandığında, ezeli ev sahibiyile düşmanca bir çatışmaya girer ve onu doğrudan doğruya karşıt amaçlara hizmet etmeye zorlar. Söylem iki ses arasındaki savaş alanı haline gelir. Bu nedenle, üsluplaştırmada veya bir anlatıcının anlatısında (örneğin Turgenyev'de olduğu gibi) mümkün olan sesler kaynaşması parodide mümkün değildir; sesler aralarına giren bir mesafeyle birbirlerinden ayrılmakla kalmaz yalnızca, düşmanca bir karşıtlığa da girerler. Dolayısıyla, parodide ötekinin

söyleminin kasıtlı belirginliği özellikle kesin ve açıkça belirtilmiş olmalıdır. Aynı şekilde, yazarın niyetleri de daha bireyselleşmiş hale gelmeli ve özgül bir içerikle yüklü olmalıdır. Ötekinin üslubu farklı yönlerden parodileştirilebilir ve ona yeni vurgular eklenebilir, ama özünde yalnızca tek bir yönde –kendi belirli görevi açısından– üsluplaştırılabilir.

Parodik söylem son derece değişken olabilir. Bir başka kişinin üslubu bir üslup olarak parodi konusu olabilir; bir başkasının toplumsal olarak tipik veya bireysel olarak karakterolojik bakış, düşünme ve konuşma tarzı parodi konusu olabilir. Parodinin derinliği de değişebilir: Yalnızca yüzeysel sözel biçimler parodileştirilebileceği gibi, bir başkasının söylemini belirleyen en derin ilkeler de parodi konusu olabilir. Üstelik, bizatihi parodik söylem de yazar tarafından muhtelif şekillerde kullanılabilir: Parodi kendi içinde bir amaç olabilir (örneğin bir tür olarak edebi parodi); ama daha başka pozitif amaçlara da hizmet edebilir (örneğin Ariosto'nun veya Puşkin'in parodik üslubu). Ama parodik söylemin tüm olası çeşitlemelerinde yazarın ve öteki kişinin beklentileri arasındaki ilişki aynı kalır: bu beklentiler üsluplaştırma, anlatılan öykü veya benzer biçimlerin tek-yönlü beklentilerinin aksine farklı yönlere çekilir.

Dolayısıyla, parodik *skaz* ve yalın *skaz* arasında çok temel bir ayırım yapılmalıdır. Parodik *skaz*'da iki ses arasındaki mücadele, yukarıda sözünü ettiğimiz çok özgül dil fenomenlerini doğurur. *Skaz*'da bir başka kişinin söylemine yönelişin ve dolayısıyla *skaz*'ın çift-sesliliğinin göz ardı edilmesi, bu seslerin bir kez çeşitli-yönler barındırmaya başladıktan sonra *skaz* söyleminin sınırları içinde girebilecekleri karmaşık karşılıklı-ilişkilerin kavranmasını önleyecektir. Birçok çağdaş *skaz* örneğinde belli belirsiz bir parodi tınısı bulunur. Daha sonra göreceğimiz üzere, Dostoyevski'nin öykülerinde özgül parodik öğeler her zaman mevcuttur.

Bir başkasının sözlerinin ironik veya başka her türlü çift-sesli kullanımı da parodik söyleme benzer; böyle durumlarda bir başkasının söylemi kendisine yabancı beklentiler ifade etmek amacıyla kullanılır. Gündelik hayatımıza özgü sıradan konuşmada bir başkasının sözlerinin bu tür kullanımı son derece yaygındır, özellikle de bir konuşucunun sık sık öbür konuşucunun ifadesini ona yeni bir değer yükleyerek ve kendi tarzında vurgulayarak –şüphe, öfke, ironi, alay, istihza, dalga geçme, vb. ifadeleriyle– harfiyen yinelediği diyalogda.

Konuşma İtalyanca'sının karakteristik özelliklerine ilişkin kitabında Leo Spitzer şöyle der:

Konuşmamızda muhatabımızın sözcüsünün bir bölümünü yeniden-ürettiğimizde, bizatihi konuşuculardaki değişiklik nedeniyle, tonda da zorunlu bir değişiklik gerçekleşir: "*Öteki kişi*"nin sözcükleri bizim ağızımızda daima bize yabancı bir şey gibi tınlar ve çoğunlukla gülünç, abartılı veya alaycı bir tonlamaya bürünür.

Burada muhatabın bunu izleyen yanıtında barınan soru-sözcüğünün alaycı veya kesinlikle ironik yinelenişine dikkat çekmek istiyorum. Burada kişinin, bir şekilde muhatabının konuşmasının bir bölümünü yineleyip ona ironik bir tat katabilmek uğruna yalnızca dilbilgisi açısından doğru kuruluşları değil, ayrıca çok cüretkâr, hatta imkânsız kuruluşları da kullanabildiğini göreceğiz.⁴

Bir başkasının bizim konuşmamıza dahil edilen sözleri, kaçınılmaz olarak yeni bir yoruma (bizim yorumumuza) bürünür ve bizim bu sözcüklere ilişkin değerlendirmemize tabi olurlar; yani, çift-sesli hale gelirler. Farklılık gösterebilecek tek şey, bu iki ses arasındaki karşılıklı ilişkidir. Bir başkasının beyanının soru biçiminde aktarılması zaten tek bir söylem içinde iki niyetin çarpışmasına yol açar: çünkü böyle yaparken bir soru sormakla kalmayız yalnızca, ayrıca bir başkasının beyanını sorunlu hale de getiririz. Pratik gündelik konuşmamız öteki insanların sözleriyle doludur: bazen bu sözlerin ki-me ait olduğunu unutarak, kendi sesimizi bazılarıyla tamamen birleştiririz; otorite kabul ettiğimiz diğerleriniyse kendi sözlerimizi desteklemek için kullanırız; yine bazılarını, onlara yabancı veya düşman olan kendi beklentilerimizle doldururuz.

Şimdi üçüncü söylem tipinin ilk çeşitlemesini ele alalım. Hem üsluplaştırmada hem de parodide, yani üçüncü tipin önceki çeşitlemelerinin ikisinde, yazar kendi belirli niyetlerini ifade etmek için tam da başka insanların sözlerini kullanır. Üçüncü çeşitlemede, öteki kişinin söylemi yazarın konuşmasının (sınırları dışında kalır; ama yazarın konuşması onu hesaba katar ve ona göndermede bulunur. Bu durum-

4. Leo Spitzer, *Italienische Umgangssprache* (Leipzig: 1922), s. 175-6. [Bah-tin'in aktarışı biraz daha serbesttir. İlk cümlelerin düz çevirisi şöyledir: "Muhatabımızın sözcüsünün bir kısmının devralınışı (*Übernahme*) beraberinde –konuşan bireylerdeki değişikliğe bağlı olarak– bir ton değişikliği getirir: "öteki"nin sözleri bizim ağızımızda her zaman yabancı, hatta biraz iğneleyici, karikatürümsü ve grotesk tınlar."]

da, başkasının söylemi yeni bir niyetle yeniden-üretilmez, ama dışın-da kalsa bile yazarın söylemine sızar, onu etkiler ve şu ya da bu şekilde onu belirler. Gizli polemikte ve hatta çoğu durumda bir diyalog sırasında verilen yanıtlarda söylemin böyle bir doğası vardır.

Gizli polemikte yazarın söylemi, tıpkı diğer söylemlerde olduğu gibi kendi gönderge nesnesine yönelir; ama aynı zamanda nesneye dair her beyan, göndergesel anlamı dışında, ötekinin aynı nesneye ilişkin söylemi ile, aynı nesne hakkındaki beyanı ile polemige girilecek şekilde kurulur. Kendi göndergesel nesnesine yönelmiş bir söz başkasının sözüyle tam da bu nesnenin içinde çatışır. Ötekinin söyleminin kendisi yeniden üretilmez, yalnızca ima edilir, ama öteki kişinin ima edilen sözlerine böyle bir tepki verilmezse konuşmanın tüm yapısı tamamen farklı olacaktır. Üsluplaştırmada yeniden üretilen fiili model de –başka birisinin üslubu– yazarın bağlamının dışında kalır ve yalnızca ima edilir. Aynı şekilde parodide de parodi konusu olan özgül fiili söylem yalnızca ima ediliyordur. Ama bu durumlarda bizatihi yazarın söylemi ya bir başkasının söylemi havasına bürünür ya da bir başkasının söyleminin kendi söylemi olarak sahiplenir. Her iki durumda da, doğrudan doğruya ötekinin sözleriyle işlerlik gösterir; ima edilen model (öteki kişinin fiili söylemi) ise malzemeyi sağlıyordur yalnızca; yazarın aslında başka bir kişinin özgül söylemini yeniden üretmekte olduğu gerçeğini onaylayan bir belge işlevini görüyordur. Oysa gizli bir polemikte ötekinin sözlerine düşmanca muamele edilir ve bu husumet, en az tartışılan konunun kendisi kadar, yazarın söylemini belirleyen şeydir. Bu, söz konusu söylemin semantiğini köklü bir şekilde değiştirir: Göndergesel anlamının yanında ikinci bir anlam ortaya çıkar – bir başkasının sözcüklerine kasıtlı yöneliş. Yalnızca dolaysız göndergesel anlamı dikkate alınacak olursa bu tip bir söylem temelde veya tam olarak anlaşılabilir. Söylemin polemik rengi, öbür saf dil özelliklerinde de açığa çıkar: tonlama ve sözdizimsel kuruluşta.

Somut herhangi bir örnekte gizli ve açık polemik arasında kesin ve net bir sınır çizmek bazen bir hayli zor olur. Ama buradaki anlamsal ayrımlar çok temeldir. Açık polemik gayet basit bir şekilde, sanki kendi gönderge nesnesi oymuş gibi, başkasının söylemine yönelir ve onu çürütür. Ama gizli polemikte söylem sıradan bir gönderge nesnesine yönelir, onu adlandırır, resmeder, ifade eder ve başkasının söylemine yalnızca dolaylı olarak karşı çıkar, onunla adeta bizatihi nesne-

nin içinde çatışır. Sonuçta öteki kişinin söylemi yazarın söylemini içeriden etkilemeye başlar. Bu nedenle, gizli polemik söylem çift-seslidir, ama burada iki sesin karşılıklı ilişkisi özel bir ilişkidir. Ötekinin düşüncesi söylem içerisinde kişisel olarak kendisine yer bulamaz, ama onda yansır ve tonunu ve anlamını belirler. Bir söz kendisiyle birlikte bir başkasının aynı nesneden söz eden sözünü şiddetle duyumsar ve bu farkındalık yapısını belirler.

İçsel olarak polemik söylem –bir başkasının düşmanca sözüne gözünün ucuyla bakan bir söz– edebi konuşmada olduğu kadar pratik gündelik konuşmada da son derece yaygındır ve muazzam bir üslup-şekillendirici öneme sahiptir. Gündelik konuşmada "başkalarına taş atan" bütün sözcükler ve bütün "iğneleyici" sözler de buna dahildir. Ama kendi kendisini peşinen yadsıyan, kendisini onaylamayan abartılı konuşmalar, sayısız çekince, taviz, kaçış payı, vb. içeren konuşmalar da buna dahildir. Böyle bir konuşma bir başkasının sözü, yanıtı veya itirazı karşısında veya bunların beklentisiyle kelimenin tam anlamıyla siner. Bir kişinin kendi konuşmasını yapılandırdığı bireysel tarz önemli ölçüde bu kişinin başkasının sözcüklerinin (kendine has bir şekilde) farkında oluşuyla ve bunlara karşılık verme araçlarınınca belirlenir.

Edebi konuşmada gizli polemiğin önemi çok büyüktür. Sözcüğün en kesin anlamıyla her üslupta bir iç polemik ögesi vardır ve bu öge yalnızca ölçü ve nitelik bakımından farklılık gösterir. Her edebi söylem kendi dinleyicisini, okurunu, eleştirmenini şu ya da bu ölçüde keskin bir şekilde duyumsar ve onların tahmini itirazlarını, değerlendirmelerini ve bakış açılarını kendisinde yansıtır. Edebi söylem kendisiyle beraber başka bir edebi söylemi de, başka bir üslubu da duyumsar. Her yeni üslupta mevcut olan, eski edebi üsluba verilen "tepki" ögesi, aynı içsel polemiğin örneğidir; deyim yerindeyse, bir başkasının üslubunun gizli bir karşıt-üsluplaşmasıdır ve genellikle o üslubun açıkça parodi konusu haline getirilmesine tekabül eder. İçsel polemiğin üslup-şekillendirme önemi otobiyografilerde ve itiraf tipindeki *Ich-Erzählung* biçimlerinde son derece büyüktür. Rousseau'nun *İtiraf*'ından söz etmek yeterli.

Her türlü gerçek ve kapsamlı diyalogdaki karşılıklar da gizli polemiğe benzer. Bu karşılığın gönderge nesnesine yönelmiş olan her sözü aynı zamanda bir başkasının sözünü yanıtlayıp önceleyerek ona güçlü bir tepki veriyordur. Bir karşılık ve önceleme ögesi diyalojik

söyleme derinden derine ve yoğun bir şekilde sızar. Böyle bir söylem ötekinin yanıtlarını yoğun bir şekilde yeniden şekillendirerek adeta yutarcasına kendisine katar. Diyalojik söylemin semantiği son derece özel türdedir. (Yoğun bir diyalojikliğin mevcut olması durumunda anlamda meydana gelen son derece ince değişiklikler maalesef henüz incelenmiş değildir.) Bir karşı-beyanın (*Gegenrede*) dikkate alınması, bu karşı-beyanı bir olayın iç sahnesi haline getirerek ve söylemin nesnesini yeni bir şekilde aydınlatarak, bu karşıt-ifadede monolojik söylemin erişemeyeceği yeni yönler keşfederek diyalojik söylemin yapısında özgül değişikliklere yol açar.

Gizli polemikten bir hayli farklı bir fenomen olan gizli diyalojilik fenomeni diğer amaçlarımız bakımından özellikle anlamlı ve önemlidir. İki kişi arasındaki bir diyalogu gözünüzün önüne getirin. İkinci konuşucunun beyanları çıkarılmış olsa da sonuçta genel anlam bozulmuyor olsun. İkinci konuşucu görünmez olarak orada bulunuyor, sözleri orada değildir; ama ikinci konuşucunun görünmeyen bu sözlerinin derin izlerinin birinci konuşucunun tüm mevcut ve görünür sözleri üzerinde belirleyici bir etkisi olacaktır. Her ne kadar tek bir kişi konuşuyor olsa da bunun karşılıklı ve hararetli bir konuşma olduğunu hissederiz; çünkü mevcut olan ve telaffuz edilen her söz görünmez konuşucuya her dokusunda yanıt verir ve ona tepki gösterir; kendisi dışında, kendi sınırları ötesinde bir şeyi, başka bir kişinin söylenmemiş sözlerini işaret eder. Aşağıda, bu gizli diyalogun Dostoyevski'de çok önemli bir yer tuttuğunu ve çok kapsamlı ve incelikli bir şekilde geliştirildiğini göreceğiz.

Bu üçüncü çeşitleme, göreceğimiz üzere, üçüncü tipin ilk iki çeşitlemesinden son derece farklıdır. Önceki *edilgen* çeşitlemelerin tersine bu son çeşitleme *etkin* olarak tanımlanabilir. Öyledir de: üsluplaştırmada, anlatılan öyküde ve parodide öteki kişinin söylemi, onu kullanan yazarın elinde tamamen edilgen bir araçtır. Deyim yerindeyse, yazar bir başkasının uysal ve savunmasız söylemini alır ve onu kendi yorumuyla bezeler, kendi yeni amaçlarına hizmet etmeye zorlar. Oysa gizli polemikte ve diyalogda ötekinin sözleri yazarın konuşmasını etkin bir şekilde etkiler; yazarın konuşmasını kendi etkilerine ve inisiyatiflerine uygun olarak değiştirmeye zorlar.

Ama üçüncü tipin bu ikinci çeşitlemesinin bütün tezahürlerinde öteki kişinin söyleminde bir etkinlik artışı olması da mümkündür. Parodi ötekinin parodi sözlerine temel bir karşı koyuş, belli bir muka-

vemet ve derinlik duyumsadığında, gizli polemiğin tonlarıyla karmaşık hale gelir. Böyle bir parodinin zaten farklı bir tonu vardır. Parodi konusu yapılmış söylem daha etkin tınlr; yazarın niyetlerine bir karşı güç uygular. Burada parodik söylemin içsel diyalojikleşmesi gerçekleşir. Gizli polemik anlatılan bir öyküyle örtüştüğünde ve genelde de yazar ile öteki kişinin beklentileri arasında yönelim bakımından bir ayrılma olduğu üçüncü tipin tüm örneklerinde benzer süreçler gerçekleşir.

Bir başkasının söyleminin nesnelleşmesi azaldığı ölçüde –bildiğimiz haliyle üçüncü tipteki bütün söylemlerde ve tek-yönlü söylemlerde (üsluplaştırmalar ve tek-yönlü anlatı) belli ölçüde içkin olan bir nesnelleşmedir bu– yazar ile öteki kişinin sesinin birleşmesi eğilimi baş gösterir. İkisi arasındaki mesafe kaybolur; üsluplaştırma bizatihi üslup haline gelir; anlatıcı basit bir kompozisyonel uzlaşma dönüşür. Öte yandan, çok-yönlü söylemde nesnelleşmedeki azalma ve öteki söylemin beklentilerinde buna mukabil bir etkinlik artışı, kaçınılmaz olarak söylemin içsel biçimde diyalojikleşmesine yol açar. Böyle bir söylemde yazarın düşüncesi artık ötekinin düşüncesine ezici bir biçimde hükmedemez; söylem kontrolünü ve güvenini yitirir, sarsılır, içsel olarak kararsız ve çift-yönlü hale gelir. Böyle bir söylem çift-sesli değildir yalnızca, çift-vurguludur da; yüksek sesle dillendirilmesi zordur, çünkü yüksek ve canlı bir tonlama, söylemi aşırı derecede monolojikleştirir ve onda barınan öteki kişinin sesinin hakkını veremez.

Bu içsel diyalojikleşme –üçüncü tipin çok-yönlü söylemlerindeki nesnelleşme azalmasına bağlı olan diyalojikleşme– bu tipin yeni bir çeşitlemesi değildir elbette. Bu söylem tipinin her örneğinde (çok-yönlülük koşuluyla) içkin olan bir eğilimdir yalnızca. Bu eğilim en uç halinde çift-sesli söylemin iki ayrı söyleme, birbirinden tamamen ayrı iki bağımsız sese bölünmesine yol açar. Tek-yönlü söylemlerde içkin olan bir diğer eğilim, ötekinin söyleminin nesnelleşmesinde bir azalma olması koşuluyla, en uç halinde seslerin tamamen kaynaşmasına ve buna bağlı olarak birinci tipte tek-sesli bir söyleme yol açar. Üçüncü tipin bütün tezahürleri bu iki sınır arasında gidip gelir.

Çift-sesli söylemin olası tüm örneklerini veya bir başkasının söylemine olası tüm yöneliş araçlarını, konuşmanın olağan gönderge yönelimini karmaşıklaştıran süreçleri bütünüyle ele aldığımız söylenebilir elbette. Çok daha fazla sayıda çeşitlemeye, hatta söylem tipine

yer veren daha kapsamlı ve incelikli bir sınıflandırma yapılması mümkündür. Ama amaçlarımız bakımından önerdiğimiz sınıflandırma yeterli.

Bu sınıflandırmayı aşağıda şematik olarak gösteriyoruz.

Aşağıda önerilen sınıflandırma nitelik bakımından az çok soyuttur elbette. Somut bir söylem eşanlı olarak farklı çeşitlemelere, hatta tiplere ait olabilir. Üstelik somut canlı bir bağlamda bir başka kişinin söylemiyle olan karşılıklı ilişkiler statik değil dinamik bir nitelik taşır: Söylemde seslerin karşılıklı ilişkisi önemli ölçüde değişebilir; tek-yönlü sözler çok-yönlü sözlere dönüşebilir; içsel diyalojikleşme daha güçlü veya daha zayıf olabilir, edilgen bir tip etkinleştirilebilir, vb.

- I. Konuşucunun nihai anlamsal otoritesinin bir ifadesi olarak münhasıran gönderge nesnesine yönelmiş dolaysız, dolaylı söylem.
- II. Nesnelleşmiş söylem (temsil edilen bir kişinin söylemi)
 1. Toplumsal-tipik belirleyici etkenler ağırlıklıdır
 2. Bireysel açıdan karakteristik belirleyici etkenler ağırlıklıdır

} Çeşitli nesnelleşme dereceleri
- III. Bir başkasının söylemine yönelmiş söylem (çift-sesli söylem)
 1. Tek-yönlü çift-sesli söylem:
 - a. Üsluplaştırma;
 - b. Anlatıcının anlatısı;
 - c. Yazarın niyetlerini (kısmen) barındıran bir karakterin nesnelleştirilmemiş söylemi;
 - d. *Ich-Erzählung*

} Nesnelleşme azaldığında, bunlar seslerin kaynaşmasına, yani birinci söylem tipine yönelirler
 2. Çok-yönlü çift-sesli söylem:
 - a. Bütün nüanslarıyla parodi;
 - b. Parodik anlatı;
 - c. Parodik *Ich-Erzählung*;
 - d. Parodik olarak temsil edilen bir karakterin söylemi;
 - e. Bir başkasının sözlerinin vurguda bir değişiklik her türlü aktarılışı

} Nesnelleşme azalıp ötekinin fikri etkinleştiğinde bunlar içsel olarak diyalojikleşir ve birinci tipte iki söyleme (iki sese) bölünme eğilimine girerler.

3. Etkin tip (bir başkasının yansıtılan söylemi)
- Gizli iç polemik;
 - Polemik bir vurgu taşıyan otobi-yografi veya itiraf;
 - Bir başkasının sözüne göz ucuyla bakan her türlü söylem;
 - Bir diyalogdaki karşılık;
 - Gizli diyalog

Öteki söylem dışarıdan etki uygular; burada bir başkasının söylemiyle farklı karşılıklı ilişki biçimleri kadar bir söylemin öbürü üzerinde değişen ölçüde bozucu etkileri söz konusu olabilir.

Burada önerdiğimiz inceleme düzleminin (bir başkasının söylemiyle ilişkisi perspektifinden yapılan bir söylem incelemesidir bu) sanatsal nesrin anlaşılması bakımından çok büyük bir önem taşıdığına inanıyoruz. Dar anlamda şiirsel konuşma bütün söylemlerin tek-biçimliliğini gerektirir; bütün söylemlerin bir ortak paydaya indirgenmesini gerektirir (her ne kadar bu payda ya birinci söylem tipine ya da öbür söylem tiplerinin belli zayıf çeşitlemelerine ait olabile de). Şiirsel konuşmada bile tüm sözel malzemesini tek bir ortak paydaya indirgemeyen yapıtlar olanaklıdır ancak; ama on dokuzuncu yüzyılda bu tür örnekler nadiren rastlanıyordu ve bunlar daha çok özgül örneklerdi. Sözelimi, Heine'nin "nesirsel" liriği, Barbier, Nekrasov'un bazı yapıtları ve diğerleri bu grupta yer alır (yirminci yüzyıla değin liriğin çarpıcı bir "nesirselleşmesine" rastlanmaz). Tek bir yapıt düzleminde muhtelif söylem tiplerini ortak bir paydaya indirgenmeden ve tüm ifade etme kapasitelerini koruyarak, kullanmanın olanaklılığı – bu, nesrin en temel karakteristik özelliklerinden biridir. Nesir üslubu ve şiirsel üslup arasındaki derin ayrım burada yatar. Ama şiirde bile bütün bir temel sorunlar kümesi, yukarıda sözü edilen söylem-inceleme düzlemi hesaba katılmadan çözülemez; çünkü şiirdeki farklı söylem tipleri farklı üslup işlenişlerini gerektirir.

Bu inceleme düzlemini göz ardı eden çağdaş üslupbilim özünde yalnızca birinci söylem tipine dayanan, yani yazarın dolaysız gönderge yönelimli söylemine dayanan bir üslupbilimdir. Kökleri klasisizmin poetikasına dek uzanan çağdaş üslupbilim bugüne dek kendisini bu poetikanın özgül yönelimlerinden ve kısıtlamalarından kurtaramamıştır. Klasisizmin poetikası, bir ölçüde uzlaşım hale getirilmiş üsluplaştırılmış söyleme meylederek gönderge yönelimli dolaysız söyleme yönelmiştir. Yarı-uzlaşımallaşmış, yarı-üsluplaşmış söylem, klasik poetikanın tonunu belirler. Üslupbilim de bugüne dek,

şiiir söylemiyle özdeşleştirilen bu yarı-uzlaşım-sal dolaysız söyleme yönelmiştir. Klasisizm için yalnızca dilin sözü geçerlidir, başka "hiç kimsenin olmayan", şiiir sözlüğünün parçası olan maddi bir sözdür bu ve şiiir dilinin hazine dairesinden doğrudan doğruya verili bir şiiir sözcisinin monolojik bağlamına aktarılır. Böylece, klasisizmin bağrında yeşeren bir üslupbilim yalnızca kendi içine kapalı tek bir bağlamdaki sözün hayatını tanır. Bir sözün somut bir sözceden bir diğerine geçişi boyunca ve bu sözceler birbirlerine yönelik sürecine girdiklerinde sözde meydana gelen değişiklikleri göz ardı eder. Bir söz dil dizgesinden monolojik bir şiiir sözcisine aktarıldığında meydana gelen değişiklikleri tanır yalnızca. Bir sözün somut bir sözcenin *üslubundaki* hayatı ve işlevleri, bu sözün *dildeki* hayatı ve işlevleri zemininde algılanır. Bir söz ile aynı sözün bir başkasının bağlamında, bir başkasının ağzından aktarılması arasındaki içsel olarak diyalojik ilişkiler göz ardı edilir. Üslupbilim şimdiye dek bu çerçevede çalışmayı sürdürmüştür.

Romantizm beraberinde uzlaşım-sallığa yönelik hiçbir eğilim barındırmayan dolaysız ve bütünüyle anlamlandırıcı söylemi getirmiştir. Dolaysız yazar söylemi Romantizm için karakteristiktir; bu söylem, kendisini bir başkasının sözel aracının süzgecinden geçirerek yatıştırmayan bir kendini unutmaya noktasına varacak denli ifade etme derindedir. Üçüncü tipin ikinci ve hatta daha çok da son söylem çeşitlemeleri romantik poetika açısından kayda değer bir önem taşıyordu⁵; ama yine de, dolaysız ifade edici söylem (uç boyutlarına ulaşmış birinci söylem tipi), romantik topraklarda da bu soruna ilişkin hiçbir önemli ilerleme kaydedilmemesine yol açacak ölçüde ağır basıyordu. Klasisizmin poetikası bundan pek rahatsızlık duymuyordu. Ama çağdaş üslupbilimin Romantizmi ele almaya bile hiç mi hiç yeterli olmadığını belirtmek gerekiyor.

Nesir, özellikle de roman böyle bir üslupbilimin kapsamı dışında kalır tamamen. Söz konusu üslupbilim, nesir edebiyatının ancak kü-

5. "Halk kültürü"ne (ama etnografik bir kategori olarak değil) duyulan ilgi ile bağlantılı olarak Romantizm, yabancı söylemin zayıf bir nesnelleşme derecesiyle süzgeçten geçirilmesi olarak görülen muhtelif *skaz* biçimlerine çok büyük bir önem atfetmiştir. Klasisizm için "halk söylemi" (toplumsal olarak tipik, bireysel olarak karakteristik yabancı söylem anlamında) bütünüyle nesnelleşmiş söylemdi (düşük türlerde). Romantizmde üçüncü söylem tipleri arasında içsel olarak polemik *Ich-Erzählung* biçimine (özellikle de itiraf tipindeki biçimine) özel bir önem veriyordu

çük bir bölümünü belli ölçüde bir başarıyla işleyebilir; nesir açısından önemsiz ve en az karakteristik olan bölümlerdir bunlar. Nesir sanatçısı için dünya başka insanların sözleriyle doludur; o bu sözler arasında kendine bir yön tayin etmelidir; onların konuşma karakteristiklerini çok keskin bir kulakla algılayabilmelidir. Onları kendi söyleminin düzlemine katabilmelidir, ama bunu da, bu söylemin bozulmayacağı bir şekilde yapmalıdır.⁶ Nesir sanatçısı çok zengin bir sözel paletle çalışır ve bunda da son derece ustadır.

Nesre bakarken, yukarıda incelediğimiz tüm söylem tipleri ve çeşitlemeleri arasında yönelimimizi çok titiz bir şekilde belirleriz. Gerçek hayatta da çevremizdeki insanların konuşmalarındaki tüm bu nüansları çok keskin ve hassas bir şekilde işitiriz ve sözel paletteki tüm bu renkleri çok ustaca kullanırız. Tonlamadaki en ufak değişikliği, bir başkasının pratik gündelik söyleminde bizim için önemli herhangi bir şeyle ilgili olarak seslerin en ufak kesilmesini çok hassas bir şekilde yakalarız. Tüm bu sözel yan bakışlar, çekinceler, kaçış payları, ipuçları ve dokundurular kulağımızdan kaçmaz, dudaklarımıza yabancı değildir. Bütün bunlar düşünüldüğünde, şimdiye dek kuramsal olarak tam anlamıyla dikkate alınmamış olması ve hak ettiği değeri bulamamış olması insanı iyice hayrete düşürüyor.

Kuramsal olarak yalnızca, soyut dilsel kategorilerin oluşturduğu bir zeminde kendi içine kapalı bir sözcenin sınırları içindeki öğelerin üslup boyutundaki karşılıklı ilişkilerini analiz ederiz. Şimdiye dek tüm dilsel değerine rağmen sanatsal yaratıcılık alanında kendisi için meçhul sanatsal görevlerin izlerini ve kalıntılarını edebi yapıtların sözel sınırına kaydetmekten başka bir şey yapamamış olan yüzeysel dilsel üslupbilimin kapsamında yalnızca böyle tek-sesli fenomenler bulunmaktadır. Nesir söyleminin sahici hayatı bu çerçeveye sığdıramaz. Bu çerçeve şiir için bile dardır.⁷

6. Nesir türlerinin çoğunluğu, özellikle de roman kurgulayıcı karakterdedir: Yapısal öğeleri *tam sözceler*dir, ama bu sözceler özerk değildir, monolojik bir bütünlüğe tabi kılınırlar.

7. V. V. Vinogradov'un önde gelen çalışmalarına bir bütün olarak çağdaş dilsel üslupbilimde –hem Sovyet üslupbiliminde hem de yabancı üslupbilimde– özel bir yer verilmelidir. Muazzam miktarda malzemeyle çalışan Vinogradov sanatsal nesrin temelde çelişkili ve çok-üsluplu doğasını ve yazarın sanatsal nesrin doğasındaki konumunun karmaşıklığını ("yazar imgesi"ni) bütünüyle açığa çıkarır –gerçi, Vinogradov konuşma üslupları arasındaki diyalojik ilişkilerin önemini bir ölçüde göz

Üslupbilim yalnızca dilbilime dayanmamalıdır; hatta dilbilimden çok sözü bir dil sistemi içinde ve diyalojik etkileşimden koparılmış bir "metin" içinde değil, tam da diyalojik etkileşim alanının içinde, yani söylemin sahibi bir hayat sürdürdüğü alanda inceleyen üstdilbilime dayanmalıdır. Çünkü söz maddi bir şey değil, daha çok ezelden hareketli, ezelden değişken bir diyalojik etkileşim aracıdır. Hiçbir zaman tek bir bilincin veya tek bir sesin çekimine kapılmaz. Sözün hayatı, bir ağızdan öbürüne, bir bağlamdan öbürüne, bir toplumsal topluluktan öbürüne, bir nesilden öbürüne aktarılmasından ibarettir. Söz bu süreçte kendi izlediği yolu unutmaz ve kendisini girmiş olduğu bu somut bağlamların etkisinden büsbütün koparamaz.

Bir konuşma topluluğunun üyesi bir sözle karşılaştığında, söz ona dilin yansız bir sözü olarak, başkalarının beklentilerinden ve değerlendirmelerinden bağımsız, başkalarının seslerinin barınmadığı bir söz olarak görünmez. Hayır, sözü bir başkasının sesinden alır ve onu bu öbür sesle doldurur. Söz onun bağlamına başka bir bağlamdan, başkalarının yorumlarıyla dolu bir şekilde girer. Kendi düşüncesi sözü zaten içinde yaşıyor halde bulur. Bu nedenle, bir sözün sözler arasındaki yönelimi, bir başkasının sözünün algılanışındaki farklılıklar ve ona tepki vermenin muhtelif araçları belki de, sanatsal söylem de dahil olmak üzere, her tür söylemin üstdilbilimsel incelenmesi açısından en temel sorunlardır. Her dönemde her toplumsal eğilimin kendi özel söylem anlayışı ve kendi söylem olanakları kümesi vardır. Bütün tarihsel durumlar yaratıcının nihai anlamsal otoritesinin dolaysız, süzgeçten geçirilmemiş, koşulsuz yazar söyleminde dolaylımsızca ifade edilmesine kesinlikle izin vermez. Bir kişinin kendi kişisel "nihai" sözüne ulaşması mümkün olmadığında, her yaratıcı tasarın, her düşünce, her duygu, her deneyim bir başkasının söyleminin, bir başkasının üslubunun, bir başkasının tarzının süzgecinden geçirilmelidir; çünkü bunlarla koşulsuzca, arada hiçbir mesafe, hiçbir kırımın olmadan dolaylımsızca birleşemez.⁸

Belli bir dönemde muteber ve sağlam bir süzgeçleme aracı varsa

ardı etmektedir bizce (özellikle de bu ilişkiler dilbilimin sınırlarını aştığı zamanlarda). [Vinogradov'un üslupbilime yaptığı önemli katkıların listesi için bkz. Victor Erlich, *Russian Formalism: History-Doctrine*, 3. basım (New Haven: Yale University Press, 1965), s. 293.]

8. Sayfa 237'de [4. Bölüm, 26. dipnot] aktardığımız Thomas Mann'ın çok karakteristik itirafını anımsayalım.

eğer, bu durumda uzlaşımsallaşmış söylemin şu ya da bu çeşitlemesi, değişen uzlaşımsallık dereceleriyle hüküm sürecektir. Eğer böyle bir araç / ortam yoksa, bu durumda da çok-yönlü çift-sesli bir söylem, yani tüm çeşitlemeleriyle parodik söylem veya özgül tipte bir yarı-uzlaşımsal, yarı-ironik söylem (örneğin, geç klasisizmin söylemi) hüküm sürecektir. Bu tür dönemlerde ve özellikle de uzlaşımsallaşmış söylemin egemen olduğu dönemlerde dolaysız, koşulsuz, süzgeçten geçirilmemiş söz babarca, kaba ve vahşi görünür. Kültürlü söylem muteber ve sağlam bir aracın / ortamın süzgecinden geçen söylemdir.

Belli bir toplumsal eğilimde, belli bir dönemde ne tür bir söylem hüküm sürer, söylemi süzgeçten geçirme işini gören biçimler nelerdir, süzgeçten geçirme işlevini hangi araç üstlenir – tüm bu sorular sanatsal söylemin incelenmesi bakımından son derece önemlidir. Elbette biz burada bu sorunlara ancak kısaca, laf arasında değinebiliyoruz; belgelemeden, somut malzemeyle desteklemeden dikkat çekebiliriz yalnızca – bu sorunları ayrıntılı bir şekilde incelemenin yeri burası değil.

Şimdi Dostoyevski'ye dönelim.

Dostoyevski'nin yapıtları bizi öncelikle barındırdıkları olağanüstü farklı söylem tipleri ve çeşitlemeleriyle şaşırtıyor; üstelik, bu tipler ve çeşitlemelerin en uç halleri bunlar. Açıkça baskın olan çok-yönlü çift-sesli söylemdir; özellikle de içsel olarak diyalojikleşmiş söylem ve bir başkasının yansıtılmış söylemidir: gizli polemik, polemik tarzında itiraf, gizli diyalog. Dostoyevski'de neredeyse hiçbir söz, bir başkasının sözünü yoğun bir şekilde göz ucuyla incelemeyi edemez. Ayrıca, Dostoyevski'de neredeyse nesnelleşmiş hiçbir söz yoktur, çünkü Dostoyevski'nin karakterlerinin konuşması sözü bütün nesnel(leş)melerden özgürleştirecek şekilde inşa edilir. Bizi hayrete düşüren bir diğer nokta da, en farklı söylem tiplerinin sürekli ve ani değişmesidir. Parodiden iç polemige, polemikten gizli diyaloga, gizli diyalogdan ermişlere özgü dingin bir tonla üsluplaştırmaya çarpıcı ve beklenmedik geçişler, ardından tekrar parodik anlatıya ve sonunda da son derece yoğun bir açık diyaloga geri dönüş – Dostoyevski'nin yapıtlarının sarsıcı sözel yüzeyi böyledir. Tüm bunlar, kasıtlı olarak yavan tutulan bilgilendirici, belgesel bir söylemle dokunur; başını sonunu yakalamak zordur; ama bu kuru belgesel söylem bile yakındaki sözcelerin pırıltılı yansımalarını veya karanlık gölgelerini dışavurur ve bu da ona kendine özgü ve muğlak bir ton kazandırır.

Elbette burada önemli olan, yalnızca söylem tiplerinin çeşitliliği ve ani değişiklikleri olmadığı gibi, çift-sesli, içsel olarak diyalojikleşmiş söylemlerin bunlar arasındaki üstünlüğü de değildir. Dostoyevski'nin benzersizliği onun bu söylem tipleri ve çeşitlemelerini verili bir yapıtın temel kompozisyon öğelerine özel bir şekilde bölüş-türmesinden kaynaklanır.

Yazarın nihai anlamsal otoritesi nasıl ve sözel bütünün hangi yönleriyle uygulamaya geçirilir? Monolojik roman için bu sorunun yanıtlanması çok kolaydır. Yazar-monologcunun yapıta dahil ettiği söylem tipleri ne olursa olsun, kompozisyon açısından dağılımları nasıl olursa olsun, yazarın niyetleri ve değerlendirmeleri tüm diğerlerini hâkimiyetine almalı ve muğlak olmayan derli toplu bir bütün oluşturmalıdır. Belli bir söylemde veya yapıtın belli bir bölümünde ötekilerin tonlamalarının yoğunlaştırılması bir oyundur yalnızca; yazarın kendi dolaysız veya süzgeçten geçirilmiş sözünün olabildiğince güçlü tınlanması için izin verdiği bir oyundur. Tek bir söylem içinde iki ses arasındaki söylemi sahiplenmeye veya onun üzerinde hâkimiyet kurmaya yönelik her türlü mücadeleye peşinen karar verilir; ortada gerçek bir mücadele değil, sadece bir mücadele görüntüsü vardır; yazarın anlamlandırıcı yorumlarının hepsi er geç tek bir konuşma merkezinde ve tek bir bilinçte toplanır; tüm vurgular tek bir seste birleştirilir.

Dostoyevski'nin üstlendiği sanatsal görev bütünüyle farklıdır. Çift-sesli söylemdeki çok-yönlü vurguların en uç boyutta etkinleşmesinden korkmaz; aksine, böyle bir etkinleşme tam da onun amacına ulaşması için ihtiyaç duyduğu şeydir. Sonuçta Dostoyevski'nin yapıtlarında bir sesler çoğulluğunun elenmesi değil, ağır basması beklenir.

Dostoyevski'nin yapıtlarında *öteki kişinin söyleminin* üslup açısından önemi son derece büyüktür. *Ötekinin söylemi* burada yoğun bir hayat sürer. Dostoyevski için en temel olan üslup bağları, tek bir monolojik sözce düzeyindeki sözler arasındaki bağlar değildir – onun için temel olan daha çok, sözceler arasındaki, monolojik birleşik bir üslubun ve birleşik bir tonun sözel ve anlamsal diktatörlüğüne tabi olmayan, bağımsız ve özerk konuşma ve anlam merkezleri arasındaki dinamik, canlı bir yoğunluk taşıyan bağlardır.

Burada Dostoyevski'de söylemi, söylemin yapıttaki hayatını ve çokseslilik projesinin gerçekleştirilmesindeki işlevlerini, söylemin işlerlik gösterdiği kompozisyon bütünlükleriyle bağlantılı olarak in-

celeyeceğiz: bir karakterin monolojik öz-sözcesinin bütünlüğü, öykünün bütünlüğü –anlatıcının anlatısı veya yazarın anlatısı– ve son olarak, karakterler arasındaki diyalogun bütünlüğü. Bu aynı zamanda inceleme sıramızı da oluşturuyor.

II. Dostoyevski'nin Kısa Romanlarında Kahramanın Monolojik Söylemleri ve Anlatı Söylemleri

Dostoyevski işe, süzgeçten geçiren *sözle* –mektup biçimiyle– başlamıştır. *İnsancıklar* hakkında kardeşine şöyle yazar: "Onlar [halk ve eleştirmenler –M.B.] giderek her şeyde yazarın yüzünü görmeye başladılar; henüz benimkini göstermedim ama. Benim değil, Devuşkin'in konuşuyor olduğu ve Devuşkin'in başka şekilde konuşamayacağı akıllarına bile gelmiyor. Romanın sözü gereksizce uzattığını düşünüyorlar, oysa içinde lüzumsuz tek bir söz bile yok."⁹

Yapıtta konuşanlar Makar Devuşkin ve Varenka Dobroselova'dır; yazar onların sözlerini dağıtıyordur yalnızca: yazarın kavramları ve beklentileri erkek ve kadın kahramanın sözlerinin süzgecinden geçer. Mektup biçimi *Ich-Erzählung*'un bir çeşididir. Burada söylem çiftseslidir ve çoğu durumda tek-yönlüdür. Bu haliyle, yapıtta eksik olan yazarın söyleminin kompozisyonel ikamesi işlevini görür. Yapıtın tümü açık ve gizli parodilerle, açık ve gizli (yazara ait) bir polemikle düzenlense de, yazara ait anlayışın kahraman-anlatıcıların sözleri aracılığıyla çok ustaca ve titiz bir şekilde süzgeçten geçirildiğini göreceğiz.

Ama şimdilik, Makar Devuşkin'in konuşmasıyla bir *Ich-Erzählung*'da anlatıcının konuşması olarak değil, yalnızca bir karakterin monolojik sözcüsü olarak ilgileniyoruz – kaldı ki burada anlatıcının konuşması işlevini gerçekten yerine getirir (çünkü burada karakterler dışında başka bir söylem aktarıcısı yoktur). Sonuçta yazarın sanatsal planını gerçekleştirmek üzere kullandığı herhangi bir anlatıcı söylemi başlı başına, anlatı olma işlevinin belirlediği söylem tipinden bir hayli farklı özgül bir söylem tipine aittir. Peki Devuşkin'in monolojik sözcüsü ne tip bir sözcüdür?

Mektup biçimi kendi içinde söylem tipini önceden belirlemez. Genelde bu biçim geniş söylemsel olanaklara izin verir, ama en çok,

9. *Pis'ma*, I, s. 86. [Mihail Dostoyevski'ye mektup, 1 Şubat 1846].

üçüncü tipin son söylem çeşitlemesine uygundur; yani, bir başkasının yansıtılmış söylemine. Mektubun karakteristik bir özelliği, muhatabın, mektubun hitap ettiği kişinin keskin bir şekilde farkında olunuşudur. Mektup, tıpkı bir diyalogdaki karşılık gibi, özgül bir kişiye hitap ediyordu ve ötekinin olası tepkilerini, olası karşılığını hesaba katar. Namevcut bir muhatabı bu şekilde hesaba katmanın yoğunluğu farklılık gösterebilir. Dostoyevski'de son derece uygundur.

Dostoyevski ilk yapıtında bir bütün olarak yaratıcı sanatı açısından son derece karakteristik olan bu konuşma üslubunu geliştirmiştir; bir başkasının sözlerinin yoğun beklentisiyle tanımlanan bir üsluptur bu. Bu üslubun sonraki yapıtlarında taşıdığı önem çok büyüktür: kahramanlarının itiraf niteliğindeki en önemli öz-sözceleri, ötekilerin onlar hakkında söyleyecekleri tahmin edilen sözlerine yönelik yoğun bir duyarlılıkla ve kahramanların kendileri hakkındaki kendi sözlerine ötekilerin vermesi beklenen karşılıklarla doludur. Yalnızca ton ve üslup değil, bu öz-sözcelerin içsel anlamsal yapısı da, Golyadkin'in gerilim-yüklü çekinceleri ve kaçış paylarından tutun da İvan Karamazov'un etik ve metafizik kaçış paylarına kadar, başka bir kişinin sözlerinin önsezisiyle tanımlanır. Dostoyevski *İnsancıklar*'da bu üslubun "düşük dereceli" uyarlaması üzerinde çalışmaya başlar – ötekinin olası yanıtına çekinerek utana sıkıla göz ucuyla bakan, sinmiş, ama yine de cılız, üstü kapalı bir meydan okuma içeren bir söylemdir bu.

Bu "göz ucuyla bakış" öncelikle üslup açısından karakteristik olan iki özelliğe tezahür eder: konuşmanın kesik kesik özelliği ve sık sık çekincelerle kesilmesi.

Mutfakta yaşıyorum, daha doğrusu, mutfağın (ama önce şunu söylemeliyim, mutfağımız temiz, aydınlık ve çok hoş bir yer) yanındaki odada; küçük bir oda bu, mütevazı bir köşe... daha doğrusu, mutfak üç pencereyi büyük bir odadan ibaret ve paravanla bir bölme ayrılmış, sanki başka bir oda gibi, ek bir bölme; odamsı bir yer, gayet rahat, bir penceresi bile var – aslında her türlü konfora sahip. Benim küçük köşem bu işte. Yanlış bir fikre kapılma sakın, bir tanem, olmadık şeyler, esrarlı anlamlar yükleme buna, "demek mutfakta yaşıyor!" deme. Evet mutfakta yaşıyorum, paravanın arkasında, bir bölmede, ama bunun hiçbir önemi yok. Herkesten uzaktayım, gözlerden irak, sessiz sakın ve mutluyum. Bir yatak, bir masa, çekmeceli bir komodin, bir çift sandalye koydum odama, duvara bir ikon astım. Yaşanacak daha iyi yerler vardır elbette – çok daha iyisi hatta, ama bence en önemli şey rahatlık; burayı tamamen kendime göre düzenledim, başka bir şey için değil,

sakın aklına başka bir şey gelmesin. [SS I, 82; *İnsancıklar*, 8 Nisan Tarihli Mektup]

Neredeyse her sözün ardından Devuşkin orada olmayan muhatabına göz ucuyla bir bakıverir: Muhatabının, kendisinin şikâyet ettiğini düşüneneğinden korkar; mutfakta yaşadığı haberinin yaratacağı etkiyi önceden bozmaya çalışır; muhatabını (bir kadındır) üzmemek istemez, vb. Sözlerin yinelenmesi, Devuşkin'in onların vurgusunu iyice artırma çabasından veya muhatabının olası tepkisi doğrultusunda onlara yeni bir nüans kazandırma çabasından kaynaklanır.

Yukarıdaki alıntıda, temsil edilen söylem muhatabın, Varenka Dobroselova'nın potansiyel sözlerine dönüşür. Çoğu durumda Makar Devuşkin'in kendisi hakkındaki konuşması, bir başkasının, "öteki kişi"nin, bir yabancıнын yansıtılmış söylemi tarafından belirlenir. Devuşkin'in kendisi bu yabancıyı şöyle tanımlar: "Peki orada yabancıların arasında ne yapacaksın?" diye sorar Varenka Dobroselova'ya.

Sanırım yabancıların nasıl olduğunu henüz bilmiyorsun... Bir de bana sor, anlatayım sana nasıl olduklarını. Ben onları iyi bilirim, canım, hem de çok iyi bilirim, onların ekmeğini yemek zorundayım. Kötüdür onlar, Varenka, kötü; öyle kötüdürler ki, insanın canını çıkarırlar, azarlarlar, tenkit ederler ve kötü kötü bakarak azap çektirirler sana, eziyet ederler. [SS I, 240; *İnsancıklar*, 1 Temmuz Tarihli Mektup]

Yoksul, ezilmiş ama "tutkulu" bir insan – Dostoyevski'nin anlayışına göre Makar Devuşkin böyle biridir; ötekinin kendisi üzerindeki "kötü bakış"ını sürekli hisseder; bu ya aşağılayıcı ya da –Devuşkin'in gözünde belki daha da kötüsü– alaycı bir bakıştır (daha gururlu kahramanlar için bir başkasının en kötü bakışı ise merhametli bakıştır). Bu ötekinin bakışı altında Devuşkin'in konuşması bile siner. Yeraltı kahramanı gibi Devuşkin de ötekilerin kendisi hakkındaki sözlerini gizlice dinler sürekli. "Yoksul, ezilmiş bir insan şüphesidir; Tanrı'nın dünyasına farklı bir gözle bakar, gelen geçene yan gözle şüpheyle bakar, kendisine dik dik bakanlardan gözünü kaçırır ve insanların kendisi hakkında konuşup konuşmadığını anlamak için her söylenene gizlice kulak kabartır..." [SS I, 153; *İnsancıklar*, 1 Ağustos Tarihli Mektup]

Toplumsal olarak yabancı bir söyleme böyle göz ucuyla bakış, Makar Devuşkin'in konuşmasının üslubunu ve tonunu belirlemekle kalmaz, ayrıca düşünüş ve deneyimleme tarzını, kendisini ve çevresindeki küçük dünyayı görme ve anlama tarzını da belirler. Dosto-

yevski bir karakterin konuşma tarzının, yani kendisini ifade ettiği biçimin en yüzeysel öğeleri ile dünya görüşünün nihai temelleri arasında daima son derece organik bir bağlantı kurar. Bir kişi her jestinde bütünüyle mevcuttur. Ayrıca, bir kişinin başka bir kişinin söylemine ve bilincine yönelişi aslında Dostoyevski'nin bütün yapıtlarının temel temasıdır. Kahramanın kendisine yönelik tavrı, bir başkasına yönelik tavrıyla ve ötekinin ona yönelik tavrıyla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Benlik bilinci sürekli olarak, ötekinin onun bilincinde oluşunun zemininde algılanır – "kendim için ben" "bir başkası için ben" in oluşturduğu zeminde algılanır. Böylece, kahramanın kendisi hakkındaki sözleri, bir başkasının onun hakkında söylediklerinin sürekli etkisi altında yapılıdır.

Bu tema farklı yapıtlarda farklı içerikteki farklı biçimlerde ve farklı tinsel düzeylerde geliştirilir. *İnsancıklar*'da yoksul bir insanın öz-bilinci, onun hakkındaki, toplumsal olarak ona yabancı olan bir bilincin kapladığı bir zeminde açılır. Benliğini olumlayışı kendisi hakkında bir başka kişiyle girilen sürekli bir gizli polemik gibi veya gizli bir diyalog gibi tınlar. Dostoyevski'nin ilk yapıtlarında bu henüz basit ve dolaysız bir anlatımla verilir – diyalog henüz yapıta girmemiştir deyim yerindeyse, henüz düşünce ve deneyimin atomlarına nüfuz etmemiştir. Kahramanların dünyası hâlâ küçüktür ve kahramanlar da henüz birer ideolog değildir. Karakterlerin toplumsal aşılmasını bile, karakterlerin içsel göz ucuyla bakışlarını ve içsel polemiklerini bir hayli dolaysız ve belirgin hale getirir; Dostoyevski'nin son yapıtlarındaki dört başı mamur ideolojik kurgulara dönüşen son derece karmaşık içsel kaçış payları içermez. Ama öz-farkındalığın ve öz-olumlayışın derin diyalojik ve polemik doğası burada çoktan son derece belirgin bir şekilde açığa vurulmaktadır.

Bir iki gün önce, arkadaşlar arasında konuşurken Yevstafiy İvanoviç bir yurttışta bulunması gereken en önemli erdemini para kazanmak olduğunu söyledi. Ahlakın hiç kimseye yük olmamaktan ibaret olduğunu söyledi şaka yollu (şaka yolluydu, biliyorum). Valla, ben kimseye yük olmuyorum. Ekmeğimi kendim kazanıyorum; yavan bir ekmeğin olduğu doğru, hatta bazen de bayat bir ekmeğin; ama var hiç değilse, kendi alın terimle kazandım, namusla, suç işlemeden hak ederek kazandım. Elden ne gelir? Yalnızca evrak temize çekmenin pek o kadar da önemli bir şey olmadığını ben de biliyorum elbette; ama yine de, çalışıp ekmeğimi kendi alın terimle kazanmaktan gurur duyuyorum. Hem, evrak temize çeken bir kâtipsem ne olmuş? Evrak temize çekmenin ne kötülüğü var? "O bir kâtip" diyorlar, iyi ama bunda ayıp-

lanacak ne var?.. Evet gerekli olduğumu, vazgeçilmez olduğumu, saçma sapan lafların insanın canını sıkıması gerektiğini anlıyorum artık. Olmadı, bir sıçan olayım, mademki sıçana benzetiyorlar! Ama sıçan da gereklidir, ama sıçan da faydalıdır, ama sıçana da ihtiyaç duyulur, ama sıçan da ödüllendirilir, işte o da böyle bir sıçan!

Bu konu hakkında bu kadar laf yeter, canım! Aslında bu konuda konuşmayı hiç düşünmemiştim, ama biraz sinirlendim. Ayrıca, ara sıra insanın kendi hakkını vermesi de fena olmuyor. [SS I, 125-126; *İnsancıklar*, 12 Haziran Tarihli Mektup]

Makar Devuşkin Gogol'ün "Palto" öyküsünde kendisini bulduğunda öz-farkındalığı daha da çarpıcı bir polemikle açığa vurulur; Devuşkin öyküyü, bir başkasının kişisel olarak bizatihi onun hakkındaki sözleri diye algılar ve bu söylenenleri kendisine yakıştıramayarak bir polemikle çürütmeye çalışır.

Şimdi "göz ucuyla bakış içeren bu söz"ün yapısına daha yakından bakalım.

Devuşkin'in Varenka Dobroselova'ya yeni odası hakkında bilgi verirken ona göz ucuyla endişeli bir bakış yönelttiği ilk alıntıda konuşmanın sözdizimsel ve vurgusal yapısını belirleyen kendine özgü duraklamalara zaten dikkat çekmiştik. Ötekinin yanıtı Devuşkin'in konuşmasına sızar ve bu yanıt gerçekte olmasa da, etkisi bu konuşmanın vurgusal ve sözdizimsel olarak köklü bir şekilde yeniden yapılanmasına yol açar. Yanıt aslında mevcut değildir, ama Devuşkin'in konuşmasında gölgesi, izi hissedilir ve bu gölge, bu iz gerçektir. Ama ötekinin yanıtı, vurgusal ve sözdizimsel yapı üzerindeki etkisi dışında, Makar Devuşkin'in konuşmasına kendine ait bir iki sözcük, bazen de tam bir cümle ekler: "Yanlış bir fikre kapılma sakın, bir tanem, olmadık şeyler, esrarlı anlamlar yüklemeye buna, 'demek *mutfakta* yaşıyor!' deme. Evet *mutfakta* yaşıyorum, paravanın arkasında, bir bölmede, ama bunun hiçbir önemi yok..." "Mutfak" sözcüğü, Devuşkin'in önceden sezdiği ötekinin potansiyel konuşmasından kendi konuşmasına girer hızla. Bu sözcük ötekinin vurgusuyla, Devuşkin'in bir ölçüde polemik olsun diye abarttığı ötekinin vurgusuyla sunulur. Devuşkin bu vurguyu kabul etmez, ama gücünü de yadsıyamaz ve envai çeşit çekinceyle, kısmi kabullenişler ve mazeretlerle (hepsi de konuşmasının yapısını çarpıtır niteliktedir) geçiştirmeye çalışır. Devuşkin'in içine işlemiş olan bu öteki söylem, adeta konuşmasının pürüzsüz yüzeyini bozarak dalgalar halinde yayılıyordur. Açıkça ya-

bancı bir vurgu içeren bu açıkça yabancı söylem dışında, alıntılanan pasajdaki sözcüklerin çoğunluğu konuşucu tarafından eşanlı olarak iki farklı bakış açısından seçilmiştir: kendisinin bunları anladığı ve başkalarının da anlamasını istediği şekilde ve bir başkasının onları gerçekten anlayabileceği şekilde. Burada ötekinin vurgusu yalnızca ima edilir, ama yine de, konuşmaya bir şüphe veya kararsızlık katar.

Ötekinin yanıtından alınan sözcüklerin, özellikle de vurguların Makar Devuşkin'in konuşmasına yerleştirilmesi, alıntılanan ikinci pasajda daha da belirgin ve açıktır. Ötekinin polemik olsun diye abartılan vurgusunu içeren sözcükleri burada tırnak içinde sunulur: "O bir kâtip..." Bundan önceki satırlarda "kopyalama" sözcüğü üç kez yinelenir. Bu üç yinelenişte de ötekinin olası vurgusu "kopyalama" sözcüğünde mevcuttur, ama Devuşkin'in kendi vurgusu onu bastırır; ama yine de, en sonunda öne çıkıp ötekinin dolaysız anlatımı biçimine bürünene dek sürekli güçlenir. Bu nedenle, ötekinin vurgusunda ki tedrici yoğunlaşma bize burada aşama aşama sunulur: "Elden ne gelir? Yalnızca evrak temize çekmenin pek o kadar da önemli bir şey olmadığını ben de biliyorum elbette... [bunu bir çekince izler –M.B.] Hem, *evrak temize çeken bir kâtipsem* ne olmuş? *Evrak temize çekmenin* ne kötülüğü var? '*O bir KÂTİP!*' diyorlar..." Tırnak içinde verilen söylemin seyrini sonunda her yönüyle belirleyen ötekinin vurgularını ve bu vurguların yoğunluğunun tedrici artışı italikle gösterip altını çizdik. Ama açıkça ötekine ait olan bu son sözlerde bile Devuşkin'in sesi de mevcuttur, çünkü ötekinin vurgusunu polemik olsun diye abartır. Öteki kişinin vurgusunun yoğunluğu artarken Devuşkin'in karşı-vurgusunun yoğunluğu da artar.

Yukarıda sözü edilen fenomenlerin hepsi betimleyici bir şekilde şöyle tanımlanabilir: kahramanın öz-farkındalığına bir başkasının onun bilincinde oluşu nüfuz etmiştir; kahramanın öz-sözcesi bir başkasının onun hakkında söyledikleriyle doludur; öyleyse ötekinin bilinci ve ötekinin sözcükleri, bir yandan Devuşkin'in öz-farkındalığının tematik gelişimini, kırılma noktalarını, kaçış paylarını ve karşı çıkışlarını belirleyen, bir yandan da vurgusal duraksamalarla, sözdizimsel kırılma noktalarıyla, yinelemelerle, çekincelerle ve sözü uzatmalarla dolu olan kahramanın konuşmasını belirleyen özgül fenomenleri doğurur.

Aynı fenomenlere ilişkin şu betimleyici tanımları ve açıklamayı önerebiliriz: Çok yoğun bir diyalogun, birbirini izlemek ve iki farklı

ağızdan telaffuz edilmek yerine, çakışan ve *tek* bir ağızdan çıkan, *tek* bir sözcüde birleşen iki yanıtını –bir söylem ve bir karşıt-söylemi– gözümüzde canlandıralım. Bu iki yanıt zıt yönere yönelirler ve birbirleriyle çarpışırlar; bu nedenle, çakışıp tek bir sözcüde birleşmeleri daha şiddetli bir kesintiyle sonuçlanır. İki yanıtın –her biri kendi içinde bütünlüklü ve tek-vurgulu olan iki yanıtın– bu çatışması, birleşmelerinden kaynaklanan yeni sözcüde, sözcenin her ayrıntısında, her zerresinde birbiriyle çatışan seslerin keskin bir biçimde kesilmesine dönüşür. Diyalojik çatışma konuşmaya nüfuz ederek konuşmanın (ve dolayısıyla bilincin) en ince yapısal öğelerine dek sızar.

Yukarıda alıntılanan pasaj, Makar Devuşkin ile "öteki kişi" arasındaki şöyle bir ham diyalog biçiminde yeniden düzenlenebilir:

ÖTEKİ: İnsan çok para kazanmayı bilmeli. Kimseye yük olmamalı. Ama sen başkalarına yük oluyorsun.

MAKAR DEVUŞKİN: Kimseye yük olmuyorum. Ekmeğimi kendim kazanıyorum.

ÖTEKİ: İyi de, nasıl bir ekmek bu! Bugün var yarın yok. Hem de kupkuru bir ekmek.

MAKAR DEVUŞKİN: Yavan bir ekmek olduğu doğru, hatta bazen de bayat bir ekmek, ama kendi alın terimle kazandım, namusumla, suç içlemeden hak ederek kazandım.

ÖTEKİ: Peki ama nasıl bir alın teri bu! Tüm yaptığın evrak temize çekmek. Elinden başka bir şey gelmiyor ki.

MAKAR DEVUŞKİN: Elden ne gelir? Yalnızca evrak temize çekmenin pek o kadar da önemli bir şey olmadığını ben de biliyorum elbette; ama yine de bundan gurur duyuyorum.

ÖTEKİ: Yahu, bunda gurur duyulacak ne var! Evrak temize çekmek! Utanılacak bir şey!

MAKAR DEVUŞKİN: Hem, evrak temize çeken bir kâtipsem ne olmuş!.. [vs.]

Diyaloğun bu yönlerinin tek bir seste üst üste binip birleşmesi sanki Devuşkin'in yukarıda aktarılan öz-sözcesiyle sonuçlanmıştır.

Elbette bu hayali diyalog son derece ilkeldir, tıpkı Devuşkin'in bilincinin içeriğinin hâlâ ilkel oluşu gibi. Çünkü Devuşkin nihayetinde, bir anlatım kazanıp "bir üslup geliştiren" ve öz-bilinçle aydınlanmış bir Akakiy Akakiyeviç'tir yine de. Ama o zaman, öz-bilincinin ve öz-sözcesinin biçimsel yapısı, ıkkılığından ve hamlığından ötürü son derece belirgin ve açıktır. Böylesine ayrıntılı bir şekilde incelememizin nedeni de bu. Dostoyevski'nin müteakip kahramanlarının sahiden

özsel tüm öz-sözceleri de diyaloglara dönüştürülebilir pekâlâ, çünkü hepsi de adeta iç içe geçmiş iki yanıtın türemiştir, ama onlarda barınan seslerin kesilmesi, düşünce ve söylemin en ince öğelerine öylesine derinden işler ki Devuşkin'in öz-sözcesine yaptığımız gibi gözle görülür ve ham bir diyaloga dönüştürülmeleri kesinlikle mümkün değildir.

Burada incelediğimiz, kahramanın bilinci ve konuşması içinde işlerlik gösteren ikinci bir yabancı söylemin ürünü olan fenomenler, *İnsancıklar*'da Petersburglu küçük memurun konuşmasının üslubuyla sunulur. Dikkat çektiğimiz yapısal karakteristikler –"göz ucuyla bakış içeren söz", örtük bir polemik gizleyen söylem, içsel olarak diyalojik söylem– burada Devuşkin'in konuşması bakımından sosyotipik olan katı ve ustaca korunmuş bir tarzda süzgeçten geçirilir.¹⁰ Bu nedenle, tüm bu dil fenomenlerinin –çekinceler, şüpheler, yinelemeler, küçültmeler, ilgeç ve ünlem çeşitliliği– burada gerçekleştikleri biçimde, Dostoyevski'nin başka bir toplumsal dünyaya ait olan öbür kahramanlarının ağzında gerçekleşmeleri mümkün olmazdı. Aynı fenomenler, farklı bir sosyotipik ve bireysel olarak karakteristik konuşma profili sergilerdi. Ama özleri değişmeden kalır: bilincin ve söylemin her öğesinde iki bilincin, iki bakış açısının, iki değerlendirmenin –atomun içinde birbirlerini kesen iki sesin– karşılaşp kesişmesi.

Dostoyevski Golyadkin'in söylemini aynı sosyotipik konuşma ortamında ama farklı bir bireysel olarak karakteristik tarzda kurar. Yukarıda incelediğimiz bilincin ve konuşmanın karakteristik özellikleri *Öteki*'nde Dostoyevski'nin diğer yapıtlarında rastlanmayan bir keskinlik ve açıklıkla ifade edilir. Makar Devuşkin'de zaten kökleşmiş olan eğilimler burada aynı kasıtlı olarak ilkel, sade ve ham malzeme temelinde olağanüstü bir belirginlik ve tutarlılık geliştirilir ve kavramsal sınırlarına taşınır.

Aşağıda Golyadkin'in söyleminin anlamsal yapısını ve konuşma profilini, Dostoyevski'nin *Öteki* üzerinde çalışırken kardeşine yazmış olduğu bir mektupta ifade ettiği parodik üsluplaştırmayla aktarıyoruz. Her türlü parodik üsluplaştırmada olduğu gibi, Golyadkin'in söyleminin temel karakteristik eğilimleri üzerinde de belirgin ve ham

10. V. V. Vinogradov *O jazyke hudozhestvennoy literatury* [Sanatsal Edebiyatın Dili Üstüne] (Moskova, Goslitizdat, 1959, s. 477-92) adlı kitabında özgül bir toplumsal karakter olarak Makar Devuşkin'in konuşmasının nefis bir analizi yapar.

bir vurgu vardır.

"Yakov Petroviç Golyadkin sapasağlam duruyor. Aşağılık hergelenin biri, onunla konuşmanın, onu yakınlaşmanın yolu yok; henüz hazır değilmiş, şimdilik kimseye muhtaç değilmiş, dimdik ayakları üzerinde duruyormuş, keyfi yerindeymiş, hiçbir şeyin önemi yokmuş, her şey yolundaymış havası takınarak adım atmayı reddediyor; ama gerekirse bunu da yapabilir, neden olmasın, buna ne engel olabilir ki? O da herkes gibi biri, hiçbir özel tarafı yok, herkes gibi biri işte. Dünya umurunda değil. Hergelenin biri, berbat bir hergele! Kasım'ın ortasından önce kariyerine son vermeye asla yanaşmayacak. Daha yeni Ekselanslarıyla konuştu, her an emekliliğini isteyebilir (neden olmasın ki)."¹¹

Göreceğimiz üzere, bizatihi *Öteki* de kahramanı parodileştiren bu üslupla anlatılır. Ama bu anlatıya daha sonra döneceğiz.

Bir başkasının sözlerinin Golyadkin'in konuşması üzerindeki etkisi kesinlikle belirgindir. Tıpkı Devuşkin'inki gibi onun konuşmasının da ne kendisine ne de gönderge nesnesine yönelmediğini hemen hissederiz. Ama bununla birlikte, Golyadkin'in bir başkasının konuşmasıyla ve bilinciyle olan karşılıklı ilişkileri Devuşkin'inkinden bir hayli farklıdır. Bu nedenle, Golyadkin'in üslubunda bir başkasının söylemince üretilen ayırt edici özellikler farklı türdedir.

Golyadkin'in konuşması her şeyden önce başkasının sözlerinden büsbütün bağımsızmış izlenimi uyandırmaya çalışır: "Kimseye muhtaç değil, keyfi yerinde." Takınılan bu bağımsızlık ve kayıtsızlık havası yanı sıra sonsuz yinelemelere, çekincelere ve sözün uzatıldıkça uzatılmasına yol açar; ama burada bunlar dışarıya, bir başkasına değil Golyadkin'in kendi benliğine yönelmiştir: Kendi kendini ikna etmektedir, kendisini temin edip kendi içini rahatlatır; kendi kendisinin karşısında bir başkasının rolünü üstlenir. Golyadkin'in kendi kendisiyle rahatlatıcı diyalogları tüm öykünün en dikkat çekici özelliğidir. Ama bu kayıtsızlık havasına, ötekinin söylemine yönelik başka bir tutum eşlik eder: o söylemden saklanma, dikkatleri kendi üzerine çekmekten kaçınma, kalabalığın arasında kaybolma, fark edilmeme arzusu: "O da herkes gibi biri, hiçbir özel tarafı yok." Ama bunu söylerken kendisini değil, bir başkasını ikna etmeye çalışıyordur. Son olarak, ötekinin söylemine yönelik bir üçüncü tutum daha vardır: Sanki Golyadkin kendisi hakkında aynı şekilde düşünüyormuş da onunla sahi-

11. *Pis'ma*, I, s. 81-2. [Mihail Dostoyevski'ye mektup, 8 Ekim 1845].

den aynı görüşteymiş gibi alttan alışı, o söyleme boyun eğiş, itaatkâr bir tutumla o söylem tarafından temellük ediliş: "Ama gerekirse bunu da yapabilir, neden olmasın, buna ne engel olabilir ki?"

Bunlar Golyadkin'in üç genel yöneliş hattını oluşturur ve ikincil ama oldukça önemli başka yönelimlerle karmaşık hale gelirler. Bu üç yönelim hattının her biri tek başına Golyadkin'in bilincinde ve söyleminde çok karmaşık fenomenlerin oluşmasına yol açar.

Öncelikle Golyadkin'in bağımsızlık ve kayıtsızlık havası takınması üzerinde duracağız.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, *Öteki*'nin sayfaları kahramanın kendi kendisiyle girdiği diyaloglarla doludur. Golyadkin'in tüm iç hayatının diyalojik olarak geliştiği söylenebilir. Bu tür diyaloglara iki örnek vereceğiz:

"Her şey yoluna girecek mi, peki?" diye sürdürdü konuşmasını kahramanımız, Liteyneya Caddesindeki beş katlı bir binanın önünde durmasını emrettiği arabadan inerken; "her şey yoluna girecek mi? Bunu yapmak doğru olacak mı? Doğru zaman mı? Aman canım ne önemi var ki?" diye sürdürdü konuşmasını, nefes nefese merdivenleri çıkarken, bir yandan da kalbinin atışını yavaşlatmaya çalışıyordu, başkalarının merdivenlerinde hep küt küt atan kalbinin: "Ne önemi var? Kendi işim için buradayım, ne de olsa, bunda bir kötülük yok... Ondan bir şey saklamaya çalışmak aptalca olacak. Öyleyse, özel bir şey yokmuş gibi göstereceğim yalnızca, geçerken uğrayıverdiğimi söylerim... O nasılsa anlar." [SS I, s. 215; *Öteki*, bl. 1.]

İç diyalogun ikinci örneği çok daha karmaşık ve belirgindir. Golyadkin ötekinin belirmesinden sonra girer bu diyaloga; yani, kendi görüş alanında ikinci sesin kendisi için çoktan nesnelleşmesinden sonra.

Bay Golyadkin'in sevinçli ruh hali kendini böyle dışavuruyordu, ama zihninin derinliklerinde her zaman canını sıkan bir şey vardı, bir tür ağrı, bu ağrı bazen moralini o kadar bozardı ki, Bay Golyadkin böyle zamanlarda içini rahatlatmak için ne yapacağını bilemezdi. "Bir gün bekleyelim bakalım, o zaman mutlu oluruz. İyi de, sonuçta ne anlamı var ki? Peki, üzerinde düşünüp görelim. Peki genç dostum, hadi bunu enine boyuna düşünüp tartışalım. Peki, bir kere senin gibi biri o da, tıpatıp aynı. İyi de bunun ne önemi var? Benim gibiyse ne olmuş, buna üzölmeli miyim? Benimle ne ilgisi var? Ben işin dışındayım; hiç istifimi bozmuyorum, o kadar! Bırak, ne istiyorsa yap-sın! Tuhaf, acayip bir şey; Siyam ikizi derler ya hani, tıpkı öyle... Peki, neden Siyam ikizi olsunlar? – tamam, ikizler, ama büyük insanlar bile bazen biraz acayip görünür. Tarihte bile ünlü Suvorov'un bir horoz gibi öttüğünü herkes bilir... Ama bunun tamamen politik nedenleri vardı; hem büyük gerte-

raller... ama niye generallerden söz edelim ki? Ben kendi işime bakarm, o kadar, başkalarından bana ne, bana dokunmayan yılan bin yıl yaşasın. Düzenbaz biri değilim, bundan gurur duyuyorum. Dürüst, açık sözlü, terbiyeli, ılımlı, mülayim biriyim..." [SS I, s. 268-9; *Öteki*, bl. 6.]

Öncelikle Golyadkin'in ruhsal hayatında kendisiyle girdiği bu diyalogun işleviyle ilgili çözümlenmesi gereken bir soru vardır. Bu kısaca şöyle cevaplanabilir: *diyalog kendi sesini bir başkasının sesinin yerine geçirmeye olanak tanır.*

Golyadkin'in ikinci sesinin bu ikame etme işlevi her şeyde hissedilir. Onu anlamadan Golyadkin'in iç diyaloglarını anlayamayız. Golyadkin kendisine sanki bir başkasına hitap ediyormuş gibi hitap eder ("genç dostum"); kendisini ancak başka bir kişinin yapabileceği şekilde över ve kendisini müşfik bir samimiyetle sever: "Yakov Petroviç, sevgili dostum, seni gidi Golyadkacık seni, ne de güzel bir adın var senin!"^a; kendisini daha yaşlı, kendinden daha emin, özgüvenli bir kişinin otoriter tonuyla teskin edip cesaretlendirir. Ama Golyadkin'in bu kendinden emin ve yatıştırıcı ikinci sesi, ürkek bir ses olan birinci sesiyle birleşemez; diyalog tek bir Golyadkin'in bütünlüklü ve kendinden emin monoloğuna dönüşemez. Üstelik bu ikinci ses birinci sesle kaynaşmaktan öylesine acizdir, kendisini öylesine korkutucu biçimde bağımsız hisseder ki rahatlatıcı ve cesaretlendirici bir ton yerine rahatsız edici, alaycı ve ürkütücü tonlarla belirmeye başlar. Dostoyevski şaşırtıcı bir incelik, hesaplılık ve sanatsal ustalıkla Golyadkin'in ikinci sesini –neredeyse okurun algılayamayacağı bir şekilde– iç diyalogdan doğrudan doğruya anlatıya aktarır: Bir dış ses gibi, anlatıcının sesi gibi tınlamaya başlar. Ama anlatı meselesine biraz daha sonra değineceğiz.

Golyadkin'in ikinci sesi, Golyadkin'in öteki kişiden yeterince itibar görmeyişini telafi etmelidir. Golyadkin böyle bir itibar olmadan kabul edilmek, hayatını sürdürmek ister, deyim yerindeyse tek başına kendi ayakları üstünde durabilmek ister. Ama bu "kendi ayakları

a. Rusça'da *Golyada*, "berduş" veya "baldırncıplak" anlamına gelir, *golyi* ("çıp-lak, yalın") sıfatından türemiştir. Coulson çevirisi cümleyi "Hey sen... sen –Golyadkin! (Ne biçim bir isim bu!)" şeklinde aktararak buradaki tonlamayı hatalı bir şekilde yansıtır (bl. 4, s. 158). Aslında buradaki tonlama tam tersidir: Bahtin'in vurguladığı gibi müşfik ve koruyucudur ve anlatıcı müteakip cümlede bunu onaylar: "Ama bu anda kendi kendine yönelttiği bu pohpohlayıcı laf hiçbir anlam ifade etmiyordu..."

üzerinde duruş" kaçınılmaz olarak "sen ve ben, dostum Golyadkin" biçimine bürünür; yani, diyalojik bir biçime bürünür. Aslında, Golyadkin ancak bir başkasında yaşayabilir, başkasındaki yansımada yaşayabilir: "Her şey yoluna girecek mi? Bunu yapmak doğru olacak mı?" Bu sorular daima başka bir kişinin olası ve varsayımsal bakış açısından yanıtlanır: Golyadkin önemli bir şey yokmuş, geçerken uğrayıvermiş gibi bir *hava takınacaktır* ve öteki kişi de bunu "nasılsa" anlayacaktır. Asıl mesele, öteki kişinin tepkisinde, söyleminde ve verdiği karşılıkta yatar. Golyadkin'in ikinci sesinin güveninin onu tamamen kaplayabilmesinin yolu yoktur; bu ikinci ses başka bir gerçek kişinin yerine de geçemez. Golyadkin için en önemli şey bir başkasının söyledikleridir.

Bay Golyadkin [bağımsızlığı hakkında – M.B.] bütün bu lafları sözcüklerini tartarak ve söylediklerinin muhtemel etkilerini hesaba katarak, olası en belirgin, en açık ve en güvenli şekilde söylemiş olsa bile, yine de Kristiyan İvanoviç'e endişeyle, çok büyük bir endişeyle gözlerini dikmiş bakıyordu şimdi. Gözünü dört açmış, mahzun, kederli bir sabırsızlıkla Kristiyan İvanoviç'in yanıt vermesini bekliyordu [SS I, s. 220-1; *Öteki*, bl. ii.]

Bir iç diyalog örneği olan bu ikinci alıntıda ikinci sesin ikame edici işlevleri kesinlikle belirgindir. Ama burada ayrıca bir üçüncü ses belirir; yalnızca ikame etme işlevindeki ikinci sesi susturan ötekinin dolaysız sesi. Dolayısıyla, burada, Devuşkin'in konuşmasında incelediğimize benzer öğeler ortaya çıkar – ötekinin sözleri, kısmen ötekine ait sözcükler ve buna uygun vurgusal kesilmeler:

Tuhaf, acayip bir şey; Siyam ikizi derler ya hani, tıpkı öyle... Peki, neden Siyam ikizi olsunlar? – tamam, ikizler, ama büyük insanlar bile bazen biraz acayip görünür. Tarihte bile ünlü Suvorov'un bir horoz gibi öttüğünü herkes bilir... Ama bunun tamamen politik nedenleri vardı; hem büyük generaller... ama niye generallerden söz edelim ki?

Burada her yerde, ama özellikle de eksilteli anlatımların ortaya çıktığı yerlerde ötekilerin vereceği beklenen yanıtlar kendilerini konuşmaya dahil ederler. Bu pasaj da bir diyalog biçiminde açıklanabilir. Ama burada, iş daha karmaşıktır. Devuşkin'in konuşmasında tek bir bütünlüklü ses "öteki kişi"yle polemige giriyorken, burada iki ses vardır: Biri güvenli, hatta aşırı güvenli bir ses, öbürü de aşırı güvensiz, ürkek, her şeye boyun eğen, tamamen itaatkâr bir ses.¹²

12. Devuşkin'de de iç diyalog kalıntıları vardı elbette.

Golyadkin'in ikinci sesi (başka bir kişinin ikamesi niteliğindeki ses), ötekinin sözünden kaçınan birinci sesi ("ben de herkes gibiyim", "Keyfim yerinde") ve daha sonra bu öteki söze boyun eğen ("O halde hazırım") ve nihayetinde onda sonsuza dek yeniden tınlayan gerçekten öteki ses – bu üç ses öylesine karmaşık bir şekilde iç içe geçmiştir ki sundukları malzeme gizli entrikanın tümüne yeterlidir ve romanın tamamen yalnızca onlar üzerinde inşa edilmesini mümkün kılar. Asıl olay, yani Klara Olsufyevna'yla olan başarısız flört denemesi ve ona eşlik eden tüm olaylar aslında romanda hiç temsil edilmez: Tüm bunlar iç sesleri harekete geçiren birer uyarıcı işlevini taşır yalnızca; romanın asıl temsil nesnesi olan o iç çatışmayı dolaysız hale getirir ve yoğunluğunu artırır.

Golyadkin ve ötekisi dışında başka hiçbir karakter, bütünüyle Golyadkin'in öz-bilincinin sınırları içinde açılan gizli entrikada gerçek bir rol oynayamaz; öbür karakterler yalnızca ham malzemeyi, adeta o öz-bilincin yoğun işleyişi için gerekli yakıtı sağlarlar. Kasten muğlak bırakılan, dışsal entrika (önemli olan her şey roman daha başlamadan gerçekleşmiştir) aynı zamanda Golyadkin'in içsel entrikası için katı, zar zor sezilebilen bir çerçeve işlevi de görür. Roman Golyadkin'in bir başkasının bilinci olmadan her şeyin üstesinden gelebilme, bir başkasının onayı olmadan hayatını sürdürebilme arzusunun, ötekinden sakınıp kendi benliğini ortaya koyma arzusunun ve bunun sonucunda olup bitenlerin öyküsünü anlatır. Dostoyevski *Öteki*'yi bir "itiraf"¹³ olarak (elbette kişisel anlamda değil), yani öz-bilincin sınırları içinde gerçekleşen bir olayın temsili olarak tasarlamıştı. *Öteki* Dostoyevski'nin yapıtları arasında *ilk dramatikleştirilmiş itiraf*tır.

Bu nedenle, entrikanın temelinde Golyadkin'in –kişiliğinin başkaları tarafından hiç itibar görmeyişini dikkate alarak– kendisi için bir öteki ikamesi bulma çabası yatar. Golyadkin bağımsız bir kişiyi oynar; bilinci güvenli ve kendine yeterliymiş havasındadır. Golyadkin'in alenen küçük düştüğü akşam yemeğinde başka bir kişiyle yaşanmış olan bu yeni ve keskin çatışma deneyimi Golyadkin'in kişili-

13. Dostoyevski *Netočka Nezvanova* üzerinde çalışırken kardeşine şöyle yazar: "Ama *Netočka Nezvanova*'yı çok yakında okuyacaksın. Farklı tipte ve farklı bir tonla da olsa *Golyadkin* gibi bir itiraf olacak o da." [*Pis'ma*, I, s. 108; Mihail Dostoyevski'ye mektup, Ocak-Şubat 1847].

ğindeki bölünmeyi şiddetlendirir. Golyadkin'in ikinci sesi Golyadkin'in itibarını kurtarabilmek için umutsuz bir kendine yeterlilik havası takınarak kendi kendini hırpalar. Bu ikinci sesin Golyadkin'le bütünleşmesi imkânsızdır; bilakis, barındırdığı hain, alaycı tonlar giderek yoğunlaşır. Golyadkin'i kışkırtıp sinirlendirir, taciz eder, maskesini çıkarır. Öteki görünür hale gelir. İç çatışma dramatikleşir; Golyadkin'in öteki ile çevirdiği entrika gelişmeye başlar.

Öteki, hiçbir yeni sözcük veya ton katmadan Golyadkin'in ağzından konuşmaya başlar. Başlangıçta canı sıkılan, sinirlenen bir Golyadkin, boyun eğen, teslim olan bir Golyadkin havasındadır. Golyadkin ötekini beraberinde eve getirdiğinde ise öteki, Golyadkin'in iç diyalogundaki birinci ve belirsiz bir ses gibi görünür ve davranır ("Her şey yoluna girecek mi, bunu yapmak doğru olacak mı", vb.)

Misafir [öteki – M.B.] son derece utanmış ve ürkmüş gibiydi; ev sahibinin her hareketini, her bakışını ürkekçe izliyor, görünüşe bakılırsa bunlardan ev sahibinin düşüncelerini kestirmeye çalışıyordu. Bütün hareketleri uysal, ezik, sinik bir şeyleri yansıtıyordu, öyle ki bir benzetme yapmakta mahzur yoksa, kendi elbisesi olmadığı için başkasınınkileri giyen biri gibiydi o sırada; üzerindeki elbisenin kolu kısaydı, beli neredeyse boynuna geliyordu; sürekli aşırı kısa yeleşini çekiştiriyor, bakışlarını başka bir tarafa kaçırıyor, gizlenecek bir yer arıyordu ve herkesin bakışını inceleyip içinde bulunduğu hal hakkında konuşup konuşmadıklarını, ona gülüp onunla alay edip etmediklerini anlamaya çalışıyordu; zavallı adam kızarıyor, kontrolünü kaybediyor, gururu inciniyordu... [SS I, s. 270-1; *Öteki*, bl. vii.]

Başkalarının ilgisinden kaçınan sinik Golyadkin böyle karakterize edilir. Öteki de Golyadkin'in birinci sesinin tonu ve üslubuyla konuşur. İkinci sesin rolünü –ötekiyle olan ilişkisinde kendine güvenli ve iç rahatlatıcı bir roldür bu– Golyadkin'in kendisi üstlenir; Golyadkin bu kez bu sesle tamamen bütünleşmiş gibi görünür:

"Pekâlâ, Yakov Petroviç, sizinle iyi anlaşacağız" dedi kahramanımız; "siz ve ben Yakov Petroviç canciğer kuzu sarması olacağız, iki kardeş gibi yaşayacağız birlikte; ikimiz de çok kurnaz olacağız, kadim dostum, çok kurnaz olacağız; onlara gizli bir oyun oynayan biz olacağız... onlara gizli bir oyun oynayacağız, yapacağımız şey bu. Sonuçta seni tanıyorum Yakov Petroviç, nasıl biri olduğunu anlıyorum; her şeyi pat diye söyleyiveriyorsun, olduğu gibi, bunun nedeni dürüstlüğün. Hepsinden uzak dur, sevgili dostum." [SS I, s. 276; *Öteki*, bl. vii.]¹⁴

14. Golyadkin'in keni kendisine "Tam senin yapacağın iş!.. Önünü arkasını dü-

Ama daha sonra roller değişir: Hain öteki, Golyadkin'in ikinci se-sinin tonuna bürünerek, onun müşfik içtenliğinin abartılı bir parodi-sini yapar. Golyadkin'in bürosundaki bir sonraki karşılaşmalarında, öteki bu tona çoktan bürünmüştür bile ve ara sıra kendi konuşmasın-da başvurduğu ifadeler ile Golyadkin'in sözcükleri (Golyadkin'in ilk konuşmalarında kullandığı sözcükler) arasındaki benzerliği vurgula-yarak bunu öykünün sonuna dek sürdürür. Golyadkin'in ofisindeki karşılaşmalarından birinde öteki Golyadkin'i samimi bir şekilde sı-kıştırırken ona şöyle der:

Son derece zehirli ve uçsuz bucaksız imalarla dolu bir gülümsemeyle şöyle dedi: "Yo hayır, yapamazsın Yakov Petroviç, küçük dostum olmaz, ya-pamazsın. Seni kurtaracağız Yakov Petroviç, seni kurtaracağız." [SS I, s. 289; *Öteki*, bl. viii.]

Biraz daha ileride kafede yüz yüze karşılaşmalarından önce şöy-le der:

Faytondan inerken "...Konuşmanızla beni ikna ettiniz, sevgili dostum" dedi küçük Bay Golyadkin, yüzüzce kahramanımızın omuzuna vuruyordu, "öyle iyi bir dostsunuz ki Yakov Petroviç, sizin için böyle تنها sokaklara bile severek giderim (o zaman siz de haklı olarak böyle demiştiniz ya, Ya-kov Petroviç). Kurnaz birisiniz, insana istediğiniz şeyi yaptırmayı biliyorus-nuz." [SS I, s. 337; *Öteki*, bl. 11.]

Sözlerin ton ve nihai anlam değişse de içeriğin aynı kalacağı şe-kilde ağızdan ağıza aktarılışı Dostoyevski'nin temel araçlarından bi-ridir. Dostoyevski kahramanlarını kendilerini, fikirlerini, kendi söz-lerini, yönelimlerini, jestlerini, tüm bu fenomenlerin bütünlüklü ve nihai anlamlarının değişip farklı bir tınıya, bir parodi veya alay tını-sına büründüğü bir başka kişide kavramaya zorlar.¹⁵

şünmeden balıklama dalıyorsun, buna bayılıyorsun! Seni düşüncesiz mahluk," de-mesinden kısa bir süre önce.

15. Örneğin, *Suç ve Ceza*'da (Raskolnikov'un kısmi ikizi olan) Svidrigaylov bir yerde Raskolnikov'un en içten sözlerini böyle harfiyen yineler. Raskolnikov bun-ları Sonya'ya söylemiştir; Svidrigaylov bunları manalı bir şekilde göz kırparak yine-ler. Bu pasajın tamamını aktaracağız:

"Aman! Ne kuşkucu birisiniz!" diyerek güldü Svidrigaylov, "Bu paraya ihtiya-cım olmadığını söylemiştim size. Yoksa, bunu sırf insanlık adına yaptığımı kabul etmiyor musunuz? Sizin de bildiğiniz gibi "beş para etmezinki" değildi o" (ölü kadının yattığı köşeyi işaret ediyordu), "yaşlı bir rehinciye benzemiyor muydu? Gelin kabul edin, Lujin'in yaşayıp iğrenç şeyler yapması mı daha iyi olurdu, yoksa

Başka yerlerde de belirttiğimiz gibi, Dostoyevski'nin başlıca kahramanlarının neredeyse hepsinin başka bir insanda, hatta birçok başka insanda (Stavrogin ve İvan Karamazov) kısmi ikizi bulunur. Dostoyevski son yapıtında bir kez daha ikinci sesi tamamen cisimleştirme aracını kullanır, ama bu sefer cisimleştirme kesinlikle daha derin ve incelikli zeminlerde gerçekleşir. İvan Karamazov'un şeytanla diyalogu dışsal biçimsel planı bakımından, Golyadkin'in kendisiyle ve ötekisiyle sürdürdüğü iç diyaloglara benzer; çünkü durum ve ideolojik içerikteki tüm farklılıklara rağmen, burada esasen tek ve aynı santsal görev yerine getirilmektedir.

Dolayısıyla, Golyadkin'in ötekisiyle çevirdiği gizli entrika da böyle, öz-bilincinin dramatikleşmiş krizi olarak, dramatikleşmiş bir itiraf olarak açıklanır. Olaylar öz-bilincin sınırlarının ötesine geçemez, çünkü *drama kişileri* bu öz-bilincin münferit öğelerinden başka bir şey değildirler. Burada aktörler Golyadkin'in sesinin ve bilincinin bölündüğü üç sestir: Golyadkin'in bir başka kişi olmadan ve bu kişinin onayı olmadan yapamayan "kendim için ben"; Golyadkin'in kurmaca "öteki için ben" (ötekiindeki yansımaları), yani Golyadkin'in ikinci ikame edici sesi; ve son olarak, Golyadkin'i tanımayan ve yapıtta başka özerk bir karakter olmadığı için henüz gerçekten Golyadkin'in dışında var oluyormuş gibi betimlenmeyen sahici öteki ses.¹⁶ Bunun sonucunda ortaya kendine özgü bir dini piyes, daha doğrusu bir ahlaki drama çıkar; aktörlerin canlı insanlar değil ama birbiriyle savaşan tinsel güçler olduğu bir ahlaki dramadır bu; yine de, her türlü biçimcilikten veya soyut alegorileştirmeden uzaktır.

Peki ama *Öteki*'nde öyküyü kim anlatır? Anlatıcının konumlandırılışı nasıldır ve ne tür bir sesi vardır?

Anlatıda Golyadkin'in öz-bilincinin sınırlarını aşan tek bir öğeye, kendisiyle girdiği iç diyalogun veya ötekiyle diyalogunun parçası olmayan tek bir sözcüğe veya tek bir tona bile rastlamayız. Anlatıcı Golyadkin'in sözlerini ve düşüncelerini derler toparlar; onlardaki rahatsız edici, alaycı tonların şiddetini artırır ve Golyadkin'in her edi-

bu kadının ölmesi mi? Üstelik, onlara yardım etmemiş olsaydım bile Polenka yine aynı yolun yolcusu olurdu."

Bunu, Sonya'ya kendisinin söylemiş olduğu bu lafları duyunca kaskatı kesilip yüzü beyazlayan Raskolnikov'a gözünü dikerek sanki neşeli bir hinlikle göz kırparak söylemişti. [SS V, 455; *Suç ve Ceza*, V. Kısım, bl. 5.]

16. Öteki özerk bilinçlere yalnızca daha uzun romanlarda rastlanır.

mini, her jestini, her hareketini bu tonlarla betimler. Golyadkin'in ikinci sesinin anlatıcının sesiyle hissedilmeyen geçişler yoluyla bütünleştiğini zaten söylemiştik; her ne kadar anlatı biçimsel olarak okura hitap ediyor olsa da, okur *anlatının diyalojik olarak Golyadkin'in kendisine hitap ediyor olduğu*, Golyadkin'in kulaklarında kendisiyle alay eden bir başkasının sesi olarak, ikizinin sesi olarak tınlandığı izlenimine kapılır.

Golyadkin'in başından geçen en meşum olayda, davetsiz olduğu halde Olsufi İvanoviçlerdeki baloya girmeye çalıştığında sergilediği davranışı anlatıcı şöyle betimler:

Artık gerçeğe sadık öykümüzün asıl ve tek kahramanı Bay Golyadkin'e dönelim.

Doğrusu, hiç abartısız son derece tuhaf bir konumda bulunuyor şu an. O da burada, bayanlar baylar, yani baloda değil ama balonun eşliğinde; keyfi yerinde, bayanlar baylar; tamam tek başına belki, ama şu anda pek de düz olmayan bir yolda duruyor; şu anda –bunu söylemek bile tuhaf ama– şu anda Olsufi İvanoviç'in evinin arka kapısındaki sahanlıkta duruyor. Ama orada duruyor olması hiçbir anlama gelmiyor; keyfi yerinde. Sıcak olmasa bile çok daha karanlık bir yere sinmiş, bayanlar baylar, göze batmayan bir köşede duruyor gerçi, üzeri toz kaplı bir sürü öteberinin, ıvır zıvırın yanında kocaman bir dolap ile eski bir paravan onu bakışlardan kısmen gizliyor, saklanmış doğru zamanın gelmesini bekliyor, bu arada da kayıtsız bir seyirci edasıyla olan biteni izliyor yalnızca. Şu an yalnızca seyrediyor, bayanlar baylar; ama bilin ki, ne zaman isterse içeri girebilir bayanlar baylar... neden olmasın? Bir adım atması yeter, anında içeride olur, çok basit. [SS I, s. 239-40; *Öteki*, bl. 4.]

Bu anlatının yapısında birbirini kesen iki ses ve daha önce Makar Devuşkin'in sözcelerinde gözlemlemiş olduğumuz iki yanıtın aynı bütünleşmesini gözlemleriz. Ama burada roller değişmiştir: burada öteki kişinin yanıtı kahramanın yanıtını yutmuş gibidir: "Keyfi yerinde", "tamam tek başına belki", vb. Ama bu sözler anlatıcı tarafından alaycı bir şekilde dile getirilir; Golyadkin'e hedef alan bir alay ve küçümsemeye telaffuz edilir ve Golyadkin'in damarına basacak ve onu kızdıracak bir biçimde kurulur. Alaycı anlatı hissettirmeden bizatihi Golyadkin'in konuşmasına sızar. "Neden olmasın?" sorusu Golyadkin'e aittir, ama anlatıcının alaycı, saldırgan tonlamasıyla verilir. Ama bu tonlama bile özünde Golyadkin'in bilincine yabancı değildir. Tüm bunlar ikinci sesi olarak Golyadkin'in beyninde tınlayabilirdi. Aslında yazar herhangi bir noktada tonu, sesi veya cümlenin kuruluşunu değiştirmeden tırnak içinde verebilirdi.

Biraz daha ileride tam da bunu yapar:

İşte şimdi orada, bayanlar baylar, işini sessizce görme fırsatını bekliyor ve tam iki buçuk saattir bunu bekliyor. Neden beklemesin ki? Villèle de beklerdi. "İyi de Villèle'in bununla ne alakası var?" diye düşündü Bay Golyadkin. "Hem bu Villèle de kim? Peki ya... içeri giriversem...? Ah sen yok musun, seni düzenbaz!" [SS I, s. 241; *Öteki*, bl. 4.]

Peki ama iki cümle önce, "Neden beklemesin ki?" ibaresinde, hatta daha da öncesinde, "İşte şimdi orada, bayanlar baylar" birden "Golyadka, eski dostum" hitabına ya da Golyadkin'in kendi kendine yönelik başka hitaplara dönüşürken neden tırnak işareti kullanılmamıştır? Tırnak işaretleri gelişigüzel yerleştirilmiş değildir elbette. Geçiş özellikle incelikli ve fark edilmez hale getirecek şekilde yerleştirilmiştirler. Villèle'nin adı anlatıcının son, kahramanın ise ilk cümlesinde telaffuz edilir. Golyadkin'in sözcükleri anlatıyı bölmeden sürdürüp bir iç diyalogda yanıtıyor gibidir. "Villèle de beklerdi." "İyi de, Villèle'in bununla ne alakası var?" Bunlar aslında Golyadkin'in kendisiyle girdiği iç diyalogdaki münferit yanıtlardır: Anlatıya bir taraf dahil olur, öbürü de Golyadkin'le kalır. Daha önce iki yanıtın kesilmeye-eğilimli kaynaşmasına tanık olduğumuzda gözlediğimiz tamamen tersi bir fenomen ortaya çıkar. Ama sonuç aynıdır: kendisine eşlik eden bütün fenomenlerle birlikte çift-sesli, kesilmeye-eğilimli bir kurgu. Eylem alanı da aynıdır: tek bir öz-bilinç. Ama bu bilinçte barınan otorite, onda yuvalanmış olan ötekinin söylemi ile kavranır.

Anlatı ile kahramanın söylemi arasındaki aynı değişken sınırlarla başka bir örnek vereceğiz. Golyadkin bir karar verip sonunda balonun yapıldığı salona girer ve kendisini Klara Olsufiyevna'nın karşısında bulur:

O anda gözünü bile kırpmadan memnuniyetle yerin dibine girebilirdi hiç kuşkusuz; ama olan olmuştu, artık yapacak bir şey yoktu ... gerçekten de yoktu. Şimdi ne yapacaktı? "İşler sarpa sararsa, pes etme; her şey yolunda giderse sonuna kadar devam et." Bay Golyadkin "entrikacı biri" değildi elbet, "salon adamı da değildi..." Bakın şu işe ki, olabilecek en kötü şey olmuştu. Üstelik Cizvitler de buna karışmıştı... Ama Bay Golyadkin'in şu an onlara ayıracak vakti yoktu! [SS I, s. 242-3; *Öteki*, bl. 4.]

Bu ilginç bir pasajdır çünkü dilbilgisi açısından bizatihi Golyadkin'e ait hiçbir dolaysız söylem içermez; dolayısıyla, sözlerin tırnak içine alınması için hiçbir gerekçe yoktur. Burada anlatının tırnak

içindeki kısımları görünüşte editörün hatasıdır. Muhtemelen Dostoyevski yalnızca "İşler sarpa sararsa pes etme; her şey yolunda giderse sonuna kadar devam et" atasözünü tırnak içine almıştır. Bir sonraki cümle de şüphesiz Golyadkin'e ait olsa bile, üçüncü kişinin ağzından aktarılır. Ayrıca, üç noktayla belirtilen kesilmeler de Golyadkin'in iç konuşmasına aittir. Üç noktadan önce ve sonra gelen cümleler arasında, vurgularından anlaşıldığı kadarıyla, bir iç diyalogdaki yanıtlar arasındaki ilişki söz konusudur. Cizvitlerle ilgili iki bitişik cümle, yukarıda alıntılanan Villèle'yle ilgili, tırnak işaretleriyle birbirinden ayrılmış cümlelerle tıpatıp aynıdır.

Son olarak, tersi bir hatanın işlenmiş olabileceği bir alıntı daha verelim: Tırnak işaretleri dilbilgisi açısından olmaları gereken yerlere koyulmamıştır. Balodan dışarı çıkartılan Golyadkin tipiden kaçarak alelacele evine döner ve daha sonra ikizi /ötekisi olduğu anlaşılacak olan bir yabancıyla karşılaşır:

Onun kötü biri olabileceğinden korkuyor değildi, belki de yalnızca... "Hem kim bilir?" diye beklenmedik bir düşünce takıldı aklına – "belki de bu yabancı – o, kendisi, belki de o buradadır, en önemlisi de, burada boşu boşuna bulunuyor değil, belli ki bir amacı var, yolumu kesiyor, neredeyse bana çarpacak." [SS I, s. 252; *Öteki*, bl. 5.]

Burada üç nokta, anlatı ile Golyadkin'in birinci tekil kişi ağzından sürdürdüğü dolaysız iç konuşması ("*yolumu*", "*bana çarpacak*") arasındaki ayırım çizgisi işlevini görür. Ama burada öylesine yakın bir şekilde birleşmişlerdir ki insan gerçekten de tırnak işareti koymak istemez. Çünkü bu cümle sonuçta tek bir sesle, ama içsel olarak diyalojikleşmiş bir sesle okunmalıdır. Anlatıdan kahramanın konuşmasına geçiş burada şaşırtıcı ölçüde başarılıdır: sanki tek bir konuşma akışının dalgasını hissederiz; bu dalga bizi hiçbir engel veya mania olmaksızın anlatıdan kahramanın ruhuna ve oradan bir kez daha anlatıya taşır; temelde tek bir bilincin yörüngesinde hareket ediyor olduğumuzu hissederiz.

Anlatının Golyadkin'in ikinci sesinin dolaysız devamı ve gelişimi olduğunu ve diyalojik olarak kahramana hitap ettiğini kanıtlayan daha pek çok örnek verilebilir, ama yukarıdakiler yeterli. Bu nedenle, yapıtın tümü tek bir bölünmüş bilincin sınırları içinde üç sesin iç diyalogu olarak inşa edilir bütünüyle. Bu diyalogun bütün temel veçheleri üç sesin kesişme noktasında, birbirlerini aniden, rahatsız edici bir şekilde susturdukları noktada bulunmaktadır. Daha önce geliştir-

diğimiz imgeye başvurarak bunun henüz çokseslilik olmadığını, ama artık bir eş-seslilik de olmadığını söyleyebiliriz. Tek ve aynı söz, fikir, fenomen üç sestem aktarılır ve her seste farklı tınlar. Golyadkin'in dış konuşmasında, anlatıcının konuşmasında ve ötekinin konuşmasında aynı söz, ton ve iç yönelim kümesi yinelenir ve bu üç ses birbiriyle karşılaşır; birbirleri hakkında değil birbirleriyle konuşmaya başlarlar. Üç ses aynı şeyi söyler, ama koro halinde değil, her biri kendi kısmını okur.

Ama bu sesler henüz tamamen bağımsız birer gerçek ses haline gelmemiştir; henüz üç özerk bilinç konumuna ulaşmamışlardır. Bu ancak Dostoyevski'nin daha uzun romanlarında gerçekleşir. *Öteki*'nde yalnızca kendisine ve gönderge nesnesine yönelmiş bir monolojik söylem yoktur. Her söz diyalogik olarak dağıtılır, her sözde sesler kesintiye uğratılır; ama henüz daha sonra romanlarda rastlanacak olduğu gibi birleşmemiş bilinçlerin sahici bir diyalogu söz konusu değildir. Kontrpuanın ilkeleri çoktan buradadır: tam da söylemin yapısında içerilirler. Burada önerdiğimiz türde analizler zaten kontrpuansal analizlerdir adeta (mecazi olarak elbet). Ama bu yeni bağlantılar henüz monolojik malzemenin sınırlarının ötesine geçmiş değildir.

Anlatıcının kışkırtıcı ve alaycı sesi ile ötekinin sesi acımasızca Golyadkin'in kulaklarında tınlar. Anlatıcı Golyadkin'in kulağına Golyadkin'in kendi sözlerini ve düşüncelerini haykırır, ama başka bir tonla yapar bunu – iflah olmaz biçimde yabancı, sansürleyici ve alaycı bir ton. Bu ikinci sese Dostoyevski'nin kahramanlarının hepsinde rastlanır ve daha önce de belirttiğimiz gibi, son romanında bir kez daha bağımsız bir varoluş kazanır. Şeytan İvan Karamazov'un kulağına İvan'ın kendi sözlerini haykırır ve en gizli düşüncelerini yabancı bir tonda yineleyip mahkemede itirafta bulunma kararını alaycı bir şekilde dile getirir. Sahici diyalog ilkelerini daha sonra ele alacağımız için İvan ile şeytan arasındaki diyalogun kendisi üzerinde durmayacağız. Ama bu diyalogu izleyen pasajı, İvan'ın Alyoşa'ya heyecanla anlattığı öyküyü aktaracağız. Bu pasajın yapısı *Öteki*'nin daha önce tahlil ettiğimiz yapısına benzer. Kuşkusuz burada her şey daha derin ve daha karmaşık olsa da seslerin birleşme ilkesi aynıdır. Bu öyküde İvan kendi kişisel düşüncelerini ve kararlarını eşanlı olarak iki ses aracılığıyla yapılandırır ve iki farklı tonlamayla ifade eder. Alıntıladığımız pasajdan diyalogda yer alan Alyoşa'nın sözlerini çıkardık, çünkü gerçek sesi henüz şemamıza uymuyor. Şimdi yalnızca seslerin atom-içi

kontrpuanı, seslerin yalnızca tek bir ayrışık bilincin sınırları dahilindeki bileşimi ilgilendiriyor bizi (yani, mikro-diyalog).

"Alay ediyordu benimle. Tahmin edersin, bunu da pek kurnazca yapıyor, pek kurnazca. 'Vicdan! Nedir vicdan? Ben kendim uydurdum onu. Bana neden eziyet ediyor? Sırf alışkanlıktan ötürü. İnsanlığın yedi bin yıllık evrensel alışkanlığından. Gel vazgeçelim öyleyse bundan, Tanrı olalım.' Bunu bana söyleyen oydu, o söyledi bunu!"...

"Evet, ama o çok kindar. Bana güldü. Öyle küstahtı ki, Alyoşa," dedi İvan incinmiş bir edayla ürpererek. "Ama bana hiç adil davranmadı, birçok konuda bana haksızlık etti. Gözümün içine baka baka benimle ilgili yalanlar söyledi. 'Ya, demek erdemlilik uğruna kahramanlık yapacaksın: babanı öldürdüğünü, uşağın onu senin kışkırtmanla öldürdüğünü itiraf edeceksin.'"...

"O söylüyor bunları, o, her şeyi biliyor. 'Erdemlilik uğruna bir kahramanlık yapacaksın ama erdeme inanmıyorsun; sana işkence eden, seni öfkelendiren bu, böylesine kindar oluşunun nedeni bu.' Benim hakkımda bana bunları söyledi ve ne dediğini de biliyor."...

İvan onun dediklerine aldırmandan konuşmasına devam etti. "Evet, bana nasıl eziyet edeceğini biliyor. Çok acımasız. Niye geldiğini en baştan beri seziyordum. 'Gururun yüzünden gidiyor olsan bile, Smerdyakov'un mahkûm olup Sibirya'ya sürgün edileceğini, Mitya'nın da beraat edeceğini umuyordun, oysa sen yalnızca ahlaken mahkûm edilecektin' (derken 'Duyuyor musun?' diye güldü – 've bazı insanlar da seni övecekti. Ama artık Smerdyakov öldü, kendini astı; yalnızca sana kim inanır artık? Ama yine de gidiyorsun, gidiyorsun, her şeye rağmen gideceksin, gitmeye karar verdin. Şimdi niye gidiyorsun ki?' Berbat bir şey bu, Alyoşa. Bu tür sorulara katlanamıyorum. Bana bu tür sorular sormaya kim cüret edebilir? [SS X, s. 184-5; *Karamazov Kardeşler*, IV. Kısım, 11. Kitap, bl. 10.]

İvan'ın düşüncelerindeki tüm kaçış payları, bir başkasının söylediklerine ve bir başkasının bilincine tüm göz ucuyla bakışları, ötekinin söylediklerinden kurtulup bunları kendi ruhunda kendi benliğinin olumlanmasıyla değiştirmeye yönelik tüm çabaları, bütün düşüncelerini, söylediği her sözü ve her deneyimini kesintiye uğratmaya hizmet eden vicdanının tüm çekinceleri burada yoğunlaşıp koyulaşarak şeytanın karşılıklarına dönüşür. İvan'ın söyledikleri ile şeytanın verdiği karşılıklar içerik bakımından değil, yalnızca ton ve vurgu bakımından farklılaşır. Ama bu vurgu değişikliği tüm nihai anlamlarını da değiştirir. Şeytan, İvan için alçak sesle ve bağımsız bir vurgu olmadan telaffuz edilen önemsiz bir yan cümlecikten ibaret olan şeyi sanki bir ana cümleye ve ana cümlenin içeriğini de vurgusuz bir yan

cümleciğe dönüştürüyor gibidir. Şeytan İvan'ın verdiği kararın arkasındaki asıl güdüyle ilgili kuşkusunu asıl güdüye dönüştürür ve bu asıl güdü de yalnızca bir çekince haline gelir. Bunun sonucunda, son derece yoğun ve azami ölçüde olay-yüklü ama aynı zamanda içerik veya olay örgüsü bakımından hiçbir karşıtlığa dayanmayan bir sesler bileşimi ortaya çıkar.

Ama İvan'ın bilincinin bu eksiksiz diyalojikleşmesi –Dostoyevski için her zaman söz konusu olduğu gibi– telaşsız, sakin bir biçimde hazırlanır elbette. Ötekinin söylemi yavaş yavaş ve gizliden gizliye kahramanın bilincine ve konuşmasına sızar: kâh monolojik olarak özgüvenli bir konuşmada uygunsuz kaçacak bir duraklama biçiminde, kâh bir başkasının cümleyi bölen vurgusu biçiminde, kâh alışılmadık şekilde yoğunlaşmış abartılı veya kederli bir kişisel ton, vb. biçiminde. İvan'ın ilk sözlerinden ve Zosima'nın hücreesindeki tüm içe yönelişlerinden başlayıp Alyoşa ile, babası ile ve özellikle de Çermaşnya'dan ayrılmadan önce Smerdyakov ile yaptığı konuşma boyunca ve son olarak Smerdyakov ile cinayetden sonraki üç buluşması boyunca İvan'ın bilincinin bu tedrici diyalojik ayrışma süreci uzadıkça uzar; bu Golyadkin için söz konusu olandan daha kapsamlı ve ideolojik olarak daha karmaşık bir süreçtir, ama yine de yapısal olarak onun takip aynısıdır.

Kahramanın kendi sözlerini farklı bir vurguyla kahramanın kulağına fısıldayan bir başkasının sesi ve bunun sonucunda çok-yönlü sözlerin ve seslerin tek bir sözde, tek bir konuşmada yinelenemez bir şekilde benzersizce birleşmesi; iki bilincin –şu ya da bu biçimde, şu ya da bu ölçüde, şu ya da bu ideolojik doğrultuda– tek bir bilinçte keşişmesi: tüm bunlar Dostoyevski'nin her yapıtında mevcuttur. Çok-yönlü seslerin tek bir bilincin sınırları içindeki bu kontrapuansal bileşimi, Dostoyevski için başka gerçek sesleri yapıta dahil ettiği bir temel, bir zemin işlevi de görür. Ama bunu daha sonra ele alacağız. Bu noktada Dostoyevski'den bir alıntı yapmak istiyoruz; Dostoyevski'nin olağanüstü bir sanatsal güçle yukarıda tahlil etmiş olduğumuz seslerin karşılıklı ilişkisi için müzikal bir imge önerdiği bir pasaj aktaracağız. Dostoyevski'nin *Delikanlı* adlı romanına ait olan bu pasaj çok ilginçtir çünkü Dostoyevski yapıtlarında bu pasaj dışında müzikten neredeyse hiç söz etmez.

Trişatov delikanlıya kendi müzik sevgisini anlatır ve ona bir opera besteleme planını açıklar:

"Söyleyin, müzikten hoşlanır mısınız? Ben müziğe bayılıyorum. Ziyaretinize geldiğimde size bir şey çalayım. Uzun yıllar ciddi ciddi piyano dersi aldım, üstelik bayağı iyi çalıyorum. Eğer bir opera besteleyecek olsaydım, *Faust*'tan bir tema seçerdim. Faust'u severim. Katedraldeki şu sahne için bir parça besteliyorum –şey, yalnızca zihnimde elbette... O Gotik katedralin içi, koro, ilahiler... Grethen içeri girer... bir ortaçağ korosu– on beşinci yüzyılı bütünüyle bir anda duyabiliyorsunuz. Grethen umutsuzluğa düşmüştür. Önce bir resitatif, çok yumuşak çalınıyor, ama ıstırap ve korku yüklü, bu sırada koro gürlüyor, sert, şiddetli ve kişisellikten uzak, '*Dies irae, dies illa!*' *Derken ansızın şeytanın sesi şeytanın şarkısını söylüyor. Onu göremiyorsun, ilahilere karışan, neredeyse onlarla harmanlanan şarkısı duyuluyor yalnızca, ama onlardan tamamen farklı – bunu ifade etmenin bir yolunu bulmalıyım.* Şeytanın şarkısı uzun, sürekli. Bir tenor – mutlaka tenor olmalı. Yumuşak ve sevecen başlıyor: 'Anımsıyor musun Grethen, hâlâ masum bir çocukken annenle buraya gelip eski dua kitabından dualar mırıldanırdın? Ama şeytanın sesi giderek yükseliyor, daha tutkulu, daha güçlü, umutsuzluk, gözyaşı ve sonsuz, onulmaz bir çaresizlik içeren yüksek notalarda süzülüyor: 'Bağışlama yok Grethen, burada senin için bir bağışlama yok!' Grethen dua etmek istiyor ama göğsünden gelen bir acıyla gözyaşlarına boğuluyor yalnızca –bilirsin, insan hıçkırık hıçkırık ağlarken bağrında ne biçim bir çırpınma olur– ama şeytanın şarkısı hâlâ susmuyor, bir mızrak gibi giderek daha derinlerine gömülüyor Grethen'in ruhunun, giderek yükseliyor... birden bir çılgınlıkla kesiliyor: 'Her şey bitti artık, lanetlisin!'... Grethen düşercesine diz çöküyor yere, ellerini önünde kavuşturup sıkıyor. Ardından duası geliyor. Kısa, yarı resitatif, ama tamamen sade, gösterişsiz, yine ortaçağa özgü, yalnızca dört dizelik bir dua bu –Stradella'nın bunun gibi birkaç notadan oluşan bir pasajı var... Daha sonra, son notada düşüp bayılır! Bir kargaşa yaşanır, onu yerden kaldırırlar, derken koro güçlü bir biçimde girer. Bir sesler patlaması gibi gürlmeli, esin dolu, muzaffer, karşı konulamaz bir infilak, 'Meleklerin yükseklere taşınması...' gibi bir şey. Böylece her şey ta derinden sarsılır, ve tek bir güçlü, coşkulu 'Hamdolsun' sözüne katılır – tüm evrenin tek bir çılgılığı gibi... Grethen'i taşıyıp götürürler, tam o anda perde kapanır..." [SS VII, s. 482-3; *Delikanlı*, Kısım III, bl. 5, iii]

Bu müzikal planın bir bölümü –ama tabii ki edebi yapıt biçiminde– Dostoyevski tarafından sık sık ve çok çeşitli malzemeyle tartışılmaz biçimde gerçekleştirilmiştir.¹⁷

17. Thomas Mann'ın romanı *Doktor Faustus*'ta Dostoyevski'den ve bizatihi Dostoyevski'nin *çoksesliliğinden* esinlenen birçok şey vardır. Burada, besteci Adrian Leverkühn'ün yapıtlarından birinin Trişatov'un "müzikal fikri"ne çok yakın olan bir tasvirini aktaracağım:

"Adrian Leverkühn *benzemeyeni benzer kılma* bakımından her yerde muhte-

Ama şimdi tekrar Golyadkin'e dönelim; onunla, daha doğrusu, anlatıcının söylemiyle işimiz henüz bitmedi. V. Vinogradov "Petersburg Şiiri Öteki'nin Üslubu" başlıklı makalesinde tamamen farklı bir bakış açısından –yani, dilsel üslupbilimin bakış açısından– Öteki'ndeki anlatıya ilişkin bizimkine benzer bir tanım önermektedir.¹⁸

Vinogradov'un temel iddiası şöyledir:

Golyadkin'in konuşmasındaki "ünlemler" in ve ifadelerin anlatısal *skaz'a* dahil edilmesi öyle bir etki yaratır ki zaman zaman anlatıcının kisvesi altında gizlenen Golyadkin kendi serüvenlerini anlatarak ön plana çıkmaya başlıyor gibi görünür. Öteki'nde Bay Golyadkin'in çelişkili konuşmasının öyküyü anlatanın anlatısal *skaz'ıyla* bu şekilde örtüşmesi daha da yoğunlaşır, çünkü Golyadkin'in üslubu dolaysız anlatımda değişmeden kalır, dolayısıyla yazarın sorumluluğundadır. Ve Golyadkin diliyle değil ama bakışlarıyla, görünüşüyle, jestleri ve hareketleriyle aynı şeyi tekrar tekrar söylediği için de, neredeyse tüm betimlemelerin (manidar biçimde Bay Golyadkin'in "değişmez alışkanlıkları"na gönderme yapan betimlemelerin) neden Golyadkin'in konuşmasına ait, tırmak içine alınmamış alıntılarla dolu olduğu gayet iyi anlaşılır.

Anlatıcının anlatımının Golyadkin'in anlatımıyla örtüştüğü bir dizi örnek verdikten sonra Vinogradov şöyle devam eder:

Bu alıntıların sayısını daha da artırmak mümkündür, ama aktardığımız Golyadkin'in kendi öz-tanımlamaları ile mesafeli bir gözlemcinin ufak tefek sözel rötuşlarının bu bileşimini aydınlatan alıntılar bile, "Petersburg şiiri"nin en azından birçok bölümünde kendisini, Golyadkin'in "ikizi", yani "Golyadkin'in diline ve kavramlarına sahip bir kişi" tarafından anlatılan Golyadkin hakkındaki bir öykü olarak ifade ettiği fikrini yeterince açık vurguluyor. Bu yenilikçi buluşun kullanımı Öteki'nin başarısızlığını açıklıyor.¹⁹

şem... Dolayısıyla burada da – ama etki başka hiçbir yerde burada olduğu kadar derin, gizemli ve büyük değil. Öte fikrini, mistik anlamda dönüşüm ve dolayısıyla değişim, dönüşüm ve biçim değiştirme fikrini sese çeviren her söz burada aynen sergileniyor. Az önce iştirilmiş dehşet pasajları, o tarifsiz çocuk korosuna karışıyor, ama çok farklı bir ses perdesiyle ve orkestrasyonu ritimleri değişmiş olarak; ama *kürelerin ve meleklerin çağlayan ve fısıltılı tonlarında hiçbir nota yok ki, o cehennemî kahkahanın içinde de bire bir belirmesin.* [Bahtin Doktor Faustus'un Rusça çevirisinden alıntı yapmaktadır (Moskova, 1959, s. 440-41); bl. XXXIV (sonuç).]

18. Öteki'ndeki anlatının bu karakteristiğine ilk dikkat çeken Belinski'yi ama bunu açıklamamıştır.

19. Bkz. F. M. Dostoevskii, *Stat'i materialy*, I, der. A. S. Dolinin (Moskova-Leningrad: "Mysl", 1922), s. 241-2. [Makale V. V. Vinogradov, "K morfologii natural'nogo stilia" (Doğalcı Üslubun Bir Morfolojisine Doğru).

Vinogradov'un analizi inceliklidir ve iyi temellendirilmiştir, ulaştığı sonuçlar doğrudur, ama yine de seçtiği yöntemin sınırları içinde kalır ve en önemli, en temel olan şey ise basitçe bu sınırların dışında bulunmaktadır.

Bize öyle geliyor ki Vinogradov *Öteki*'ndeki sözdiziminin gerçek benzersizliğini kavrayamamıştır, çünkü bu romanın sözdizimsel yapısı başlı başına *skaz* tarafından belirlenmemektedir; bir kâtibin konuşmasına özgü lehçe ya da resmi bürokrasi dili tarafından da belirlenmez; her şeyden önce, muhtelif vurguların tek bir sözdizimsel bütünün sınırları içinde çarpışması ve kesintiye uğraması ile belirlenir; yani onu belirleyen, tam da bu bütünün bir bütün olurken kendi içinde iki sesin vurgusunu barındırıyor oluşudur. Üstelik, Vinogradov'da anlatının *diyalojik olarak* Golyadkin'e *hitap ettiğine* dair bir anlayış veya belirti yoktur; bu olgu çok belirgin dışsal özelliklerde tezahür eder, örneğin Golyadkin'in söylediği ilk satırın açıkça anlatıda ondan önce gelen cümleye belirgin bir karşılık oluşunda. Son olarak, Vinogradov anlatı ile Golyadkin'in iç diyalogu arasında temel bir bağlantı olduğunu da anlayamamıştır: Zira anlatı genelde Golyadkin'in anlatımını yeniden üretme çabası içinde değildir, doğrudan doğruya Golyadkin'in ikinci sesinin anlatımını sürdürür yalnızca.

Genelde sanatsal üslup sorunu dilsel üslupbilimin sınırları içinde doğru bir çözüme kavuşturulamaz. Tek bir biçimsel dilbilimsel söz tanımı bu sözün yapıttaki tüm sanatsal işlevlerini açıklayamaz. Sahici üslup-üretici etkenler dilbilimsel üslupbilimin görüş alanının dışında kalır.

Öteki'nde anlatının üslubu çok temel bir özellik daha içerir; Vinogradov buna da doğru bir şekilde dikkat çekmiş ama açıklamamıştır. "Anlatısal *skaz*'da," der Vinogradov, "motor imgeler hâkimdir ve temel üslup aracı da hareketlerin, yinelenmelerinden bağımsız olarak aktarılmasıdır."²⁰

Anlatı gerçekten de kahramanın en ufak hareketini bile son derece bıktırıcı bir kesinlikle aktarır, sonsuz yinelemelerden asla kaçınmaz. Anlatıcı düpedüz kahramanına tabidir; kahramanın edimlerini ve eylemlerini özetleyen bütünlüklü bir imge sunmakla yetinerek kahramanını terk edemez. Böyle bir genelleyici imge zaten kahramanın kendi görüş alanının dışında kalırdı; bu tür imgeler genelde dışa-

rıda değişmez bir konum varsayar. Anlatıcı bu tür bir konuma ulaşmaz, kahramanın imgesine veya bir bütün olarak edimlerine dair sanatsal açıdan nihaileştirici bir özet sunmak için gerekli perspektiflerin hiçbirine sahip değildir.²¹

Anlatının *Öteki*'ndeki bu kendine özgü özelliği Dostoyevski'nin müteakip yapıtlarının hepsinde belli değişikliklerle korunur. Dostoyevski'de anlatı her zaman perspektifsiz bir anlatıdır. Resim eleştirisinden ödünç alacağımız bir terimle, Dostoyevski'nin kahramana ve olaya ilişkin hiçbir "uzaklık perspektifi"ne sahip olmadığını söyleyebiliriz. Anlatıcı kendisini kahramanın ve sürmekte olan olayın yanı başında bulur ve onların temsil edilişlerini bu azami yakınlıktaki perspektifsiz bakış açısından yapılandırır. Dostoyevski'nin vakanüvislerinin kayıtlarını olaylar çoktan sona erdikten sonra ve adeta belli bir zamansal perspektiften tuttukları doğrudur. Sözelimi *Cinler*'in anlatıcısı çok sık şöyle der: "şimdi her şey sona erdikten sonra", "şimdi tüm bunları hatırladığımızda", vb.; ama aslında anlatısını sonuçta önemli bir perspektif olmaksızın yapılandırır.

Gelgelelim Dostoyevski'nin daha sonraki anlatıları *Öteki*'ndeki anlatının tersine kahramanın en ufak hareketinin kaydını bütünüyle tutma çabasına girmez, sözü asla uzatmaz ve her türlü yinelemeden tamamen uzak kalırlar. Dostoyevski'nin daha sonraki döneminde anlatı kısa, kuru, hatta biraz soyuttur (özellikle de daha önceki olaylar hakkında bilgi verilen yerlerde). Ama anlatının "bazen Gil Blas'ı andıran" bu kısalığı ve kuruluşu perspektiften değil, aksine bir perspektif yoksunluğundan kaynaklanır. Bu tür kasıtlı perspektif yoksunlukları Dostoyevski'nin sanatsal planı tarafından daha en baştan belirlenir çünkü bildiğimiz gibi, katı ve nihaileştirilmiş bir kahraman ve olay imgesi bu plandan peşinen dışlanmıştır.

Şimdi yine *Öteki*'ndeki anlatıya dönelim. Yukarıda sözünü ettiğimiz kahramanın konuşmasıyla kurulan ilişkiye ilaveten bir başka parodik niyet daha fark ederiz. *Öteki*'nin anlatısında aynen Devuşkin'in mektuplarında olduğu gibi belirgin edebi parodi öğeleri vardır.

Daha *İnsancıklar*'da bile yazar parodik niyetlerini süzgeçten geçirmek için çoktan kahramanın sesini kullanıyordu. Bunu çeşitli araçlarla yapar: parodiler ya basitçe Devuşkin'in mektuplarına mon-

21. Kahramanın dolaysız anlatımının "yazar tarafından" genelleyici bir biçimde inşa edilmesi sırasında bile böyle bir perspektif söz konusu değildir.

te edilir ve olay örgüsü tarafından harekete geçirilir (Ratazyaev'in kompozisyonlarından yapılan alıntılar: yüksek sosyete romanına ilişkin parodiler, dönemin tarihsel romanına ilişkin parodiler ve son olarak Doğacı Okula ilişkin parodiler) ya da tam da öykünün yapısında kısmen parodik rötuşlar yapılır (örneğin "Teresa ve Faldoni"). Ve yazar öyküye son olarak doğrudan doğruya kahramanın sesi üzerinden Gogol'le bir polemik katar; parodik bir renk taşıyan bir polemiktir bu (Devuşkin'in "Palto"yu okuması ve ona öfkeli bir tepki vermesi. Generalin kahramana yardım ettiği bunu takip eden epizotta, Gogol'ün "Palto"sundaki "önemli şahsiyet"le ilgili epizoda gizli bir anıştırma vardır).²²

Öteki'nde anlatıcının sesi üzerinden *Ölü Canlar*'ın "yüksek üslup"unun parodik bir üsluplaştırılması yapılır; genelde *Öteki* Gogol'ün muhtelif yapıtlarına parodik ve yarı-parodik anıştırmalarla doludur. Anlatıdaki bu parodik tonların Golyadkin'in öykünmeleriyle doğrudan doğruya iç içe geçtiğine dikkat etmek gerekir.

Anlatıya parodik ve polemik bir unsur katmak anlatıyı daha da çok-sesli, daha da kesintiye-eğilimli hale getirir; anlatı artık kendisine veya gönderge nesnesine yönelmiyordur. Ama öte yandan edebi parodi anlatıcının söylemindeki edebi uzlaşsallık öğesini güçlendirir; onu bağımsızlığından daha da mahrum bırakır ve kahraman karşısındaki nihaileştirici gücünü azaltır. Bu edebi uzlaşsallık öğesi ve onu sergilemek için kullanılan muhtelif biçimler müteakip yapıtlarda da daima kahramanın dolaysız ve özerk anlamlandırma gücünü ve kahramanın konumunun bağımsızlığını artırmaya hizmet eder. Bu anlamda edebi uzlaşsallık Dostoyevski'nin genel planında romanlarının anlamlandırıcı ve fikri içeriğini azaltmak şöyle dursun, aksine büyük ölçüde artırır (bu arada bu Jean Paul ve Sterne için de geçerlidir). Dostoyevski'nin yapıtlarında alışıldık monolojik yönelimi bozması, kurgusundan bu monolojik yönelimin belli öğelerini hepten dışlamasına ve diğerlerini de titiz bir şekilde nötrleştirmesine yol açmıştır. Nötrleştirme araçlarından biri de edebi uzlaşsallıktır, yani uzlaşsallık hale gelmiş (üsluplaşmış veya parodik) bir

22. Vinogradov'un *Tvorçeskii put' Dostoevskogo*'da [Dostoyevski'nin Yaratıcı Yöntemi] (der. N. L. Brodskii, Leningrad, "Seyatel", 1924) yer alan makalesinde *İnsancıklar*'daki edebi parodiler ve edebi polemige ilişkin çok değerli bazı tarihsel-edebi gözlemler bulunmaktadır.

söylemin anlatıya veya kuruluş ilkelerine dahil edilmesidir.²³

Anlatının kahramana diyalojik biçimde hitap etmesi özelliği ise Dostoyevski'nin müteakip yapıtlarında mevcudiyetini korumuştur elbette, ama şekil değiştirmiş ve daha derin ve daha karmaşık bir hal almıştır. Artık anlatıcının her sözü kahramana hitap etmez, daha çok bir bütün olarak anlatıya, anlatının yönelimine hitap eder. Anlatı içerisinde anlatım çoğu durumda kuru ve renksizdir: onun için yapılabilecek en iyi tanım "belgesel üslup"tur. Ama bu belgeleme bir bütün olarak alındığında temelde teşhir etme ve kışkırtma işlevi görür; kahraman hakkında değil adeta bizatihi kahramanla konuşarak, tekil öğeleriyle değil tüm külesiyle konuşarak, kahramana hitap ediyordur. Kuşkusuz en son yapıtlarda bile tek tek kahramanlar, onları doğrudan doğruya parodileştirip onlarla dalga geçen bir üslupla, kendi iç diyaloglarında barınan abartılı bir karşılık gibi tınlayan bir üslupla aydınlatılır. Örneğin, *Cinler*'in Stepan Trofimoviç'le, ama yalnızca onunla bağlantılı olarak inşa edilmiş olan anlatısı böyledir. Bu alaycı üslubun münferit tonları diğer romanlara da baştan sona serpiştirilmiştir. *Karamazov Kardeşler*'de bile mevcuttur. Ama genelde bir hayli zayıflamışlardır. Dostoyevski'nin daha sonraki dönemine ait temel bir eğilimi de üslubu ve tonunu kuru ve açık bir hale getirmek, nötrleştirmek olmuştur. Ama değer yargılarıyla renklenmiş keskin vurgulu tonların, bu ağırlıklı olarak kuru ve nötrleşmiş belgesel anlatının yerini aldığı her yerde bu tonlar, kahramanın kendi kendisiyle girdiği potansiyel iç diyalogdaki bir karşılıktan doğar ve daima kahramana hitap ederler.

Şimdi birtakım ara dönem yapıtlarını atlayıp *Öteki*'nden doğrudan doğruya "Yeraltından Notlar"a geçeceğiz.

"Yeraltından Notlar" itiraf biçiminde bir *Ich-Erzählung*'dur. Başlangıçta yapıtın adı "Bir İtiraf"tı.²⁴ Gerçekten de sahici bir itiraftır. Elbette "itiraf" burada kişisel anlamda anlaşılmalıdır. Burada yazarın niyeti, her *Ich-Erzählung*'da olduğu gibi süzgeçten geçirilir; bu kişisel bir belge değil bir sanat yapıtıdır.

23. Bu üslup özgünlükleri de tümüyle karnaval geleneği ve indirgenmiş çift-değerli gülme ile bağlantılıdır.

24. Dostoyevski "Yeraltından Notlar"ı başlangıçta "Zaman"da bu başlıkla du-yurmuştu.

Yeraltı İnsanının itirafında bizi sarsan şey öncelikle aşırı ve keskin diyalojikleşmesidir: monolojik olarak katı, kopuk tek bir sözcük bile yoktur. Kahramanın konuşması daha ilk cümleden itibaren çoktan yaltaklanmaya ve kahramanın ilk andan itibaren çok şiddetli bir iç polemige girdiği bir başkasının öncelenen sözlerinin etkisiyle kırılmaya başlamıştır.

"Ben hasta bir adamım... İçi hınçla dolu, berbat bir adamım." İtiraf böyle başlar. Üç nokta ve bunu takiben ani ton değişikliği önemlidir. Kahraman biraz yakınma içeren bir tonla "Ben hasta bir adamım" diye konuşmaya başlar, ama bu ton onu hemen sinirlendirir: Sanki halinden şikâyet ediyor ve sevgiye şefkate muhtaçmış da bunu başka bir kişide arıyormuş, sanki bir başkasına ihtiyaç duyuyormuş gibidir! Daha sonra, ani bir diyalojik tersine dönüş gerçekleşir; "Yeraltından Notlar"ın üslubu için karakteristik olan vurgudaki tipik dönüşlerden biridir bu; kahraman sanki şöyle demek istiyordur: Belki de ilk sözlerim yüzünden sempatinizi kazanmaya çalıştığımı zannettiniz; alın o zaman: Ben içi hınçla dolu bir adamım. Berbat bir adamım!

Burada, ötekinden geleceği beklenen tepkinin etkisiyle olumsuz tonda (ötekine kin gütmek) görülen tedrici artış karakteristiktir. Vurgudaki bu tür kesilmeler her zaman giderek şiddetlenen sövgülerin veya aşağıdaki örnekte olduğu gibi, her halükârda öteki kişinin hiç hoşuna gitmeyecek sözlerin giderek çoğalmasına yol açar:

Kırkından fazla yaşamak ayıptır, aşağılıktır, ahlaksızlıktır. Kim yaşar kırkından fazla? Haydi bana açıkça, elinizi vicdanınıza koyarak söyleyin! İsterseniz size ben söyleyeyim: Aptallar, namussuzlar yaşar. Bütün ihtiyaçların, o ak saçlı, saygıdeğer ihtiyaçların yüzüne karşı söylerim bunu! Hatta çıkar sokaklarda haykırıyorum. Buna hakkım var çünkü kendim de altmış yaşına kadar yaşayacağım. Üstelik yetmişimi, seksenimi bulacağım! Of! İzin verin, biraz soluk alayım. [SS IV, 135; "Yeraltından Notlar", I. Kısım, bl. 1, çev. Mehmet Özgül, Adam Yay., 1. basım, 1989]

İtirafın başlangıç cümlelerinde ötekiyle gizli bir iç polemige girilmiştir. Ama ötekinin sözleri görünmez olsa da mevcuttur, konuşmanın üslubunu içten içe belirler. Ama ilk paragrafın ortalarına doğru polemik çoktan belirginleşmeye başlamıştır: Ötekinden geleceği tahmin edilen yanıt anlatıya, henüz zayıf bir biçimde de olsa kesinlikle kök salar. "Hayır, sırf hıncımdan tedavi olmak istemiyorum. Siz bunu anlayamazsınız. Ama ne ziyarı var, *ben* anlıyorum ya."

Üçüncü paragrafın sonunda ötekinin tepkisinin çok karakteristik bir öncelenişi vardır:

Şimdi bir şeyden ötürü pişman olduğumu, bir şey için affınızı istediğimi düşünmüyor musunuz, beyler? Kalıbımı basarım, öyle düşünüyorsunuz. Ama sizi temin ederim, böyle düşünmeniz umurumda değil.

Bir sonraki paragrafın sonunda "saygıdeğer ihtiyarlara" karşı yukarıda aktardığımız polemik saldırı gelir. Sonraki paragraf doğrudan doğruya önceki paragrafa ilişkin bir yanıtın öncelenişiyle başlar:

Sizi eğlendirmek istediğimi düşündüğünüze hiç şüphem yok. İşte bunda da yanıldınız. Ben sizin sandığınız gibi veya sanabileceğiniz gibi şakacı bir adam değilim; ama bütün bu gevezeliklerime sinirlenerek (sinirlendiğinizi hissediyorum) benim kim olduğumu soracak olursanız, size yanıt vereyim, kendi halinde küçük bir memurum.

Sonraki paragraf bir kez daha öncelenen bir karşılıkla kesilir:

...Bahse girerim tüm bunları sırf gösteriş olsun diye, işadamlarıyla alay edip kıvrak zekâmı sergileyeyim diye, kılıcını şingirdatan subayımız gibi zevksiz bir gösteriş uğruna yazdığımı zannediyorsunuz.

Daha sonraki paragraflarda bu tür sonlar daha nadir görülmeye başlar, ama sonlara doğru yapıtın tüm temel anlamsal bölümlerinin bir başkasının karşılığının açıkça öncelenişiyle daha da keskinleştiği ve daha belirgin hale geldiği doğrudur.

Nitekim, "Yeraltından Notlar"ın tüm üslubu başka insanların ya yapıtın başında olduğu gibi konuşmaya gizlice içeriden sızan ya da yukarıda aktarılan pasaj sonlarında olduğu gibi başka bir kişinin öncelenen yanıtı olarak konuşmanın dokusuna kök salan sözlerinin çok güçlü ve her şeyi belirleyen etkisine tabidir. Yapıtta, sadece kendi kendisine ve gönderge nesnesine doğru yönelmekle kalan tek bir söz bile yoktur; yani, tek bir monolojik söz yoktur. Yeraltı İnsanında bir başkasının bilinciyle kurulan bu yoğun ilişkinin, Yeraltı İnsanın kendi kendisiyle kurduğu aynı ölçüde yoğun ilişkiyle daha da karmaşık hale geldiğini göreceğiz. Ama önce sözünü ettiğimiz bu bir başkasının yanıtını önceleme ediminin kısa bir yapısal analizine girişeceğiz.

Böyle bir önceleme, kendine özgü bir yapısal özelliğin izini taşır: bir kısır döngüye yönelme eğilimindedir. Bu öncelemelerin eğilimi kişinin son sözü kendisine saklama ihtiyacına indirgenebilir. Bu son

söz, kahramanın öteki kişinin görüşlerinden ve sözlerinden mutlak bağımsızlığını, ötekinin fikrine ve ötekinin değerlendirmesine mutlak kayıtsızlığını ifade etmelidir. En korktuğu şey, insanların onun bir başkasına karşı kendisini-küçük düşmüş hissettiğini, birisinden af dilemediğini, bir başkasının yargısına veya değerlendirmesine boyun eğdiğini, kendi kendisini onaylamak için bir başkası tarafından onaylanmaya ve kabul görmeye ihtiyaç duyduğunu düşünmeleridir. Ötekinin yanıtını işte bu yönde önceler. Ama tam da bu ötekinin yanıtını önceleme ve ona karşılık verme edimiyle ötekine olan bağımlılığını ötekine (ve kendisine) bir kez daha kanıtlar. Ötekinin, onun ötekinin fikrinden *korktuğunu* düşüneceğinden *korkar*. Ama tam da bu korku yüzünden doğrudan doğruya kendisinin ötekinin bilincine olan bağımlılığını, kendi benliğine ilişkin kendi tanımından rahatsızlık duymama beceriksizliğini kanıtlar. Yadsımasıyla tam da yadsımak istediği şeyi onaylar ve bunu bilir. Dolayısıyla, kahramanın öz-bilincinin ve söyleminin sıkışıp kaldığı kaçılmaz döngüye hapsolür: "Şimdi bir şeyden ötürü pişman olduğumu, bir şey için affınızı istediğimi düşünmüyor musunuz, beyler? Kalıbımı basarım, öyle düşünüyorsunuz. Ama sizi temin ederim böyle düşünmeniz umurumda değil..."

Kasabada geçirdiği o gece boyunca çevresindekilerin hakaretlerine maruz kalan Yeraltı İnsanı onlara hiç önem vermediğini göstermek ister:

Küçümseyerek güldüm ve odanın öbür köşesindeki, sedirin karşısındaki duvar boyunca bir aşağı bir yukarı yürüdüm, masadan sobaya kadar, sonra geri. Onlara ihtiyacım olmadığını elimden geldiğince göstermeye çalıştım, hatta ayakkabımın topuğuyla yere sert sert basarak, gürültü yaptım. Ama boşuna. Hiç ilgilenmediler. [SS IV, 199; "Yeraltından Notlar", II. Kısım, bl. 4]

Bu arada, yeraltı kahramanımız tüm bunları ve ötekine karşı tutumunun içine kısılıp kaldığı döngüden kurtuluşun mümkün olmadığını gayet iyi kavrar. Ötekinin bilincine yönelik bu tutum sonucunda kendine özgü bir sürekli devinime (*perpetuum mobile*), bir başkasıyla ve kendi kendisiyle olan iç polemiklerinden oluşan bir sürekli devinime ulaşılır; bir yanıtın bir diğer yanıtı ve onun da bir üçüncü yanıtı, vb. doğurduğu sonsuza dek uzayıp giden bitimsiz bir diyalogdur bu ve tüm bunlar ileri doğru bir devinim olmadan gerçekleşir.

Diyalojikleşmiş öz-bilincin kaçılmaz *sürekli devinimine* bir örnek verelim:

Kendi kendime itiraf ettiğim tüm bu gözyaşları ve coşkuların ardından tüm bunları [kahramanın kurduğu düşü – M.B.] açıklayıp ayağa düşürmenin rezillik, alçaklık olduğunu söyleyeceksiniz. Niye alçaklık olsun ki? Yoksa bundan utandığımı, sizin kendi hayatınızda bundan daha aptalca bir şey yapmadığınızı mı sanıyorsunuz beyler? Sizi temin ederim ki bu hayallerden bazıları hiç de fena değildi. Her şey Komo Gölü kıyısında olup bitmedi. Yine de haklısınız – gerçekten rezillik, alçaklık. En alçakça olanı da şu an size kendimi mazur göstermeye çalışıyor olmam. Şimdi bunu söylemem ondan da alçakça. Ama yeter, bunun sonu yok; atılan her adım bir öncekinden daha alçakça oluyor. [SS IV, 181; "Yeraltından Notlar", I. Kısım, bl. 2]

Ne bitirilebilecek ne de sonlandırılabilir kısırdöngüye kapılmış bir diyalog örneğiyle karşı karşıyayız. Dostoyevski'nin yapıtında bu tür kaçınılmaz diyalojik karşıtlıkların biçimsel önemi çok büyüktür. Ama müteakip yapıtlarında hiçbir yerde bu karşıtlık böylesine yalın, soyut olarak kesin bir şekilde –hatta doğrudan matematiksel bir kesinlikle de denebilir– ortaya çıkmaz.²⁵

Yeraltı İnsanınin ötekinin bilincine ve söylemine yönelik tutumunun –ona son derece bağımlı oluşunun ve aynı zamanda ona aşırı nefret duyup yargılarını kabul etmeyişinin– bir sonucu olarak anlatısı da son derece temel bir sanatsal niteliğe bürünür. Bu belli bir sanatsal mantığa tabi olmakla birlikte kasıtlı bir üslup hantallığıdır. Söylemi gösterişli değildir, olamaz da çünkü gösteriş yapabileceği biri yoktur karşısında. Hem, naifçe kendisinin ve gönderge nesnesinin çekimine kapılamaz. Başka bir kişiye ve (kendisiyle olan iç diyalogunda) bizatihi konuşucuya hitap eder. Bu yönelimlerin her ikisinde de özellikle gösteriş yapmak ve sözcüğün alışıldık anlamında "sanatsal" olmak ister. Öteki kişiye yönelik tutumunda kasıtlı olarak kaba olmaya, öteki kişiye ve beğenilerine her bakımdan "nefretini kusma"ya uğraşır. Ama bu söylem bizatihi konuşucu karşısında ilgili olarak bile aynı tutumu benimser çünkü kişinin kendi kendisine yönelik tutumu kişinin bir başkasına yönelik tutumuyla ayrılmaz biçimde iç içe geçer. Dolayısıyla, söylem belirgin şekilde siniktir, hesaplı olarak siniktir, ama kederlidir de. Saf budalayı oynamaya çalışır çünkü saf-budalalık gerçekten de bir tür biçimdir, bir tür estetizmdir – ama adeta tersinden bir estetizm.

25. Bu, "Yeraltından Notlar" ile Menippos yergisi arasındaki türsel benzerliklerle açıklanabilir.

Sonuçta iç hayatının resmedilişinin nesirsel basmakalıplığı uç boyutlara taşınır. "Yeraltından Notlar"ın birinci kısmı malzemesi bakımından, teması bakımından liriktir. Biçimsel bir bakış açısından bu, örneğin Turgenyev'in "Hayaletler"inde veya "Yeter"inde^b veya itiraf niteliğinde bir *Ich-Erzählung*'un herhangi bir lirik sayfasında ya da *Werther*'in bir sayfasında karşılaştığımız tinsel ve duygusal arayışın, tinsel tatminsizliğin lirik nesrinin aynısıdır. Ama bu kendine özgü türde bir liriktir, bir dış ağrısının lirik ifadesine benzer.

İçsel bir polemik şeklinde dinleyiciye ve acı çeken kişinin kendisine yönelmiş olan bu dış ağrısı ifadesi bizzat Yeraltı Kahramanı'na aittir ki o da bundan tesadüfen söz etmez elbette. Dış ağrısından mustarip "bir on dokuzuncu yüzyıl aydını"nın şızlanmalarına, hastalığının ikinci veya üçüncü gününde kulak kabartmayı önerir. Tüm bu sinik acı ifadesinin, "izleyici" için sahnelenen bu acı ifadesinin arkasındaki kendine özgü keyfi sergilemeye çalışır:

İnemeleri gittikçe çirkinleşir, iğrenç bir hınca dönüştürerek günlerce sürer gider. Sonuçta inemelerinin hiçbir faydası olmadığını kendisi de bilir; kendisinin ve başkalarının canını boşu boşuna sıkıp rahatsız ettiğini herkesten daha iyi bilir; önünde yırtınıp durduğu izleyici, yani tüm ailesinin bile şimdi onu tiksiniyor dinlediğini, ona bir an bile inanmadığını, uzatmadan, yaygara koparmadan, daha farklı, daha sade bir şekilde inleyebileceğini ve sırf hincından, garzinden ötürü böyle şımarıldığını derinden derine anladıklarını bilir. İşin keyfi tam da böyle her şeyin farkında olmasında, bu kepezeliktedir zaten. "Anlaşılan sizi rahatsız ediyorum, içinizi sıkıyorum, evde kimseyi uyutmuyorum. İyi, uyumayın, dişimin ağrıdığını her an siz de hissedin. Bundan böyle, daha önce görünmeye çalıştığım gibi bir kahraman değilim sizin için artık, sadece berbat bir insanım, şırretin tekiyim. Pekâlâ, öyle olsun! Gerçek yüzümü gördüğünüze memnun oldum. Benim pis iniltilerimi dinlemekten içinize fenalık mı geliyor? İyi, gelsin. Size daha da berbat bir yaygara koparayım hemen de görün gününüzü..." [SS IV, 144; "Yeraltından Notlar", I. Kısım, bl. 4]

Elbette burada Yeraltı İnsanının itirafı ile bir dış ağrısının ifade ediliş arasında ima edilen her türlü kıyaslama parodik abartı düze-

b. "Hayaletler" Turgenyev'in doğaüstü olaylara ilişkin öykülerinin en başarısız olanı; "Yeter" (1865) Turgenyev'in dönem dönem yaptığı yazarlığı bırakma jestlerinden biridir, okurlarına hayat ve sanata dair düşünceliğini açıkladığı bir tür mensur şiirdir. Dostoyevski *Cinler*'deki Karmazinov karakterinde her iki yapıtın ve yazarın canlı bir parodisini yapar.

yindedir ve bu anlamda siniktir. Ama bu dış ağrısı ifadesinin yönelimi, barındırdığı tüm "uzatmalar ve yaygaralar"la, dinleyici ve bizatihi konuşucu ile ilişkisinde bir itiraf söylemini çok doğru yansıtır – ama bir kez daha yineleyelim, tıpkı *Öteki*'nin Golyadkin'in iç konuşmasını yansıttığı gibi, nesnel olarak değil ama alaycı, parodik, abartılı bir üslupla yansıtır.

Kişinin bir başkasının gözündeki imajının bozulması, kendisini ötekinin bilincinin iktidarından kurtarma ve kendi benliğini sırf kendisi için aşması yönünde verdiği nihai umutsuz çaba olarak bu imajın başkasının gözünde değerini kaybetmesi – aslında Yeraltı İnsanın bütün itirafı tam da böyle bir yönelim barındırır. Bu nedenle kendisi hakkındaki söylemini kasıtlı olarak çirkinleştirir. Ötekinin (ve kendisinin) gözünde kahraman olarak görülme arzusunu kendisinde yok etmek ister: "Bundan böyle, daha önce görünmeye çalıştığım gibi bir kahraman değilim sizin için artık, sadece berbat bir insanım, şirretin tekiyim..."

Bunu yapabilmek için söyleminden bütün epik ve lirik tonları, "kahramanlaştırıcı" bütün tonları çıkarmalıdır; söylemini *sinik olarak* nesnel hale getirmelidir. Kendisine dair abartı ya da alay içermeyen, akli başında bir nesnel tanım yapmak bir yeraltı kahramanı için olanaklı değildir çünkü böyle akli başında bir nesnel tanım göz ucuyla bakış içermeyen bir sözü, kaçış payı barındırmayan bir sözü öngerektirecektir; yeraltı kahramanının sözel paletinde ne kişi ne de öteki bulunmaktadır. Sürekli olarak böyle bir söze ulaşmaya, tinsel bir akli başındalığa ulaşmaya çalışıyor olduğu doğrudur, ama ona göre buna giden yol siniklik ve saf budalalıktan geçer. Kendisini ne ötekinin bilincinin iktidarından kurtarabilir ne de onun kendisi üzerindeki iktidarını kabul eder²⁶, şimdilik onunla yalnızca mücadele ediyordur, onunla art niyetle polemige giriyordur, onu ne kabullenebiliyor ne de reddedebiliyordur. Öteki kişide ve öteki kişi için var olduğu haliyle kendi imgesini ve kendi söylemini alaşağı etmeye yönelik bu çabasında akli başında bir öz-tanıma ulaşma arzusunu duymakla kalmayız yalnızca, öteki kişiyi kızdırma arzusunu da duyarız; bu onu akli başındalığını bir siniklik ve saf-budalalık noktasına vardırarak biçimde alaycı bir abartıyla aşırıya vardırılmaya zorlar: "Benim pis

26. Dostoyevski'ye göre böyle bir kabulleniş, söylemi durulaştırmaya ve saf-laştırmaya da hizmet ederdi.

iniltilerimi dinlemekten içinize fenalık mı geldi? İyi, gelsin. Size daha da berbat bir yaygara koparayım hemen de görün gününüzü..."

Ama yeraltı kahramanının kendisi hakkındaki sözü yalnızca göz ucuyla bakış içeren bir söz değildir; daha önce söylediğimiz gibi, bir kaçış payı da içerir. Kaçış payının kahramanın itirafının üslubu üzerindeki etkisi öylesine büyüktür ki biçimsel etkinliği değerlendirilmeden kahramanın üslubu anlaşılabilir. Kaçış payı içeren sözün genelde Dostoyevski'nin yapıtlarında muazzam bir önemi vardır, özellikle de daha sonraki yapıtlarında. Burada "Yeraltında Notlar"ın yapısının bir diğer boyutuna geçeceğiz: kahramanın kendi benliğine yönelik tutumu, tüm yapıt boyunca baştan sona kahramanın bir başkasıyla olan diyalogu ile içe içe geçip birleşen tutumu.

Peki öyleyse, bilincin ve sözün bu kaçamağı nedir?

Kaçış payı kişinin kendi sözlerinin nihai, kesin anlamını değiştirme olanağını kendine saklamasıdır. Eğer bir söz böyle bir kaçış payı barındırırsa bu kaçınılmaz olarak yapısında yansımalıdır. Bu diğer potansiyel anlam, yani açık bırakılan kaçış payı, sözü sanki bir gölge gibi izler. Yalnızca anlamıyla değerlendirildiğinde kaçış payı barındıran bir söz nihai bir söz olmalıdır ve kendisini böyle sunar ama aslında sondan bir önceki sözdür ve kendisinden sonra son noktayı koymaz, yalnızca koşullu bir nokta koyar.

Örneğin kaçış payı barındıran itiraf niteliğinde bir öz-tanım (Dostoyevski'de en yaygın biçimdir bu) anlamına bakılarak değerlendirildiğinde kişinin kendisi hakkındaki nihai sözüdür, kendisine dair nihai tanımdır; ama aslında bir başkasının kendisi hakkındaki karşılık niteliğindeki karşıt değerlendirmesini içsel olarak hesaba katar da-ima. Pişmanlık duyan ve kendisini suçlayan kahraman aslında yalnızca bir başkasını onu övmeye ve kabul etmeye kışkırtmak istiyor. Kendisini suçlayarak öteki kişinin bu öz-tanımı çürütmesini istiyor ve talep ediyordur; olur da öteki kişi öteki olma ayrıcalığından yararlanmayı gerçekten onunla, kendini suçlamasıyla aniden aynı görüşü paylaşırsa diye kendisine bir kaçış payı bırakıyordu.

Yeraltı kahramanı "edebi" hayalleri hakkında şunları anlatır:

Herkesi yendim örneğin; herkes mahvolup üstünlüğümü *kendiliğinden* kabul etmek zorunda kaldı elbette, ben de hepsini bağışladım. Ünlü bir şair, bir mabeynci olup âşık oldum; bana miras kalan milyonları hemen insanlığa bağışladım, aynı zamanda tüm halkın önünde yaptığım yüz kızartıcı işleri itiraf ettim, yalnızca yüz kızartıcı da değillerdi elbette, çok sayıda Manfred-

vari "yüce ve güzel" şey de içeriyorlardı. Ben aç karna çıplak ayak yeni fikirler vazedip gerçilere karşı bir Austerlitz savaşı verir ve bu savaşı kazanırken herkes gözyaşları içinde beni öperdi (öpmeseler budalalıklarını göstermiş olurlardı). [SS IV, 181; "Yeraltından Notlar", II. Kısım, bl. 2]

Burada kahramanlık hayallerini ironik olarak bir kaçış payıyla birleştirir, itiraf hayallerini bir kaçış payıyla birleştirir. Bu düşleri parodik bir biçimde açıklar. Ama tam da sonraki sözleri hayallerine dair pişmanlık içeren itirafının da kendi kaçış payı olduğunu ve biri çıkar da bu hayallerin aşağılık ve bayağı olduğu konusunda onunla aynı görüşü paylaşacak olursa kendisinin bu hayallerde ve itiraflarında Manfredvari olmasa da en azından "yüce ve güzel" alanına ait bir şeyler bulmaya hazırlıklı olduğunu açığa vurur: "Bunca itiraf, gözyaşı ve heyecanın ardından tüm bunları uluorta açıklayıp ayağa düşürmenin rezillik, alçaklık olduğunu söyleyeceksiniz. Niye alçaklık olsun ki? Yoksa bundan utandığımı, sizin kendi hayatınızda bundan daha aptalca bir şey yapmadığınızı mı sanıyorsunuz beyler? Sizi temin ederim ki bu hayallerden bazıları hiç de fena değildi..."

Yukarıda zaten alıntıladığımız bu pasaj, göz ucuyla bakış barındıran bir öz-bilincin kısırdöngüsüne sıkışıp kalmıştır.

Kaçış payı kişinin kendisi hakkında özel tipte kurmaca bir nihai söz yaratır, kapalı-olmayan bir ton ekler ve rahatsızlık yaratacak şekilde ötekinin gözlerinin içine bakar ve ötekinden samimi bir çürütme talep eder. Kaçış payı barındıran sözün İppolit'in itirafında özellikle çarpıcı bir ifade kazandığını göreceğiz, ama Dostoyevski'nin kahramanlarının itiraf niteliğindeki tüm öz-sözcelerinde şu ya da bu ölçüde içkindir.²⁷ Kaçış payı kahramanların tüm öz-tanımlarını değişken hale getirir; onlarda barınan sözün katı ve değişmez bir anlamı yoktur ve tıpkı bir bukalemun gibi, tonunu ve nihai anlamını değiştirmeye her an hazırdır.

Kaçış payı kahramanı kendisi için bile muğlak ve ele geçirilmesi güç hale getirir. Kahraman kendi benliğine ulaşabilmek için çok uzun bir yolu kat etmek zorundadır. Kaçış payı kahramanın kendisine yönelik tutumunu kapsamlı şekilde çarpıtır. Kahraman kendisi hakkındaki nihai yargının nihayetinde kimin fikri, kimin ifadesi olduğunu bilmez: Pişmanlık içeren ve kendini suçlayan kendi yargısı mıdır yoksa tam tersine, arzuladığı ve hayata geçirmeye zorladığı bir

27. İstisnalara aşağıda dikkat çekilecektir.

başkasının fikri midir, onu onaylayıp temize çıkaran bir fikir midir? Örneğin Nastasya Filippovna imgesi neredeyse tamamen bu motif üzerinde inşa edilir. Bir yanda kendisini suçlu ve düşmüş bir kadın addederken, bir yandan da aynı anda öteki kişinin tam da öteki olarak onu temize çıkarmakla yükümlü olduğunu ve onu suçlu addede-meyeceğini varsayar *eşanlı olarak*. Onu her konuda temize çıkaran Mışkin'le sahiden çatışır, ama aynı şekilde onun kendini suçlamasını kabul eden ve onu düşmüş bir kadın addeden herkesi de aynı ölçüde hor görür ve yadsır. Sonuçta Nastasya Filippovna kendisi hakkındaki kendi son sözünü bile bilmez: kendisini gerçekten düşmüş bir kadın mı addediyordur yoksa kendisini temize mi çıkarıyordu? İki sese bölünmüş olan, ama tek bir sesle öncelenen kendini suçlama ve kendini temize çıkarma –ben kendimi suçluyorum, bir başkası beni temize çıkarıyor– o tek seste kesintiler ve içsel bir ikilik yaratır. Ötekinin öncelenen zorunlu temize çıkışı, kendini suçlamayla kaynaşır; her iki ton da o seste eşanlı olarak tınlamaya başlar ve ani kesilmelere, ani geçişlere yol açar. Nastasya Filippovna'nın sesi böyle bir sestir, söyleminin üslubu böyledir. Tüm iç hayatı (ve göreceğimiz üzere, dış hayatı da) bir kendini arayışa ve içinde mekân tutmuş iki sesin ardında kendi bölünmemiş sesini bulma arayışına indirgenir.

Yeraltı İnsanı öteki kişiyle sürdürdüğü kaçınılmaz diyalogun ay-nısını kendisiyle de sürdürür. Ötekinin sesini basitçe tamamen (bu ses ne olursa olsun, hiçbir kaçış payı bırakmaksızın) dışlayarak birleşik bir monolojik ses içinde kendi kendisiyle tamamen bütünleşemez; çünkü Golyadkin'de olduğu gibi, sesi öteki kişi için bir ikame işlevi de görmek zorundadır. Kendisiyle uzlaşamaz ama kendisiyle konuşmaktan vazgeçemez de. Kendisi hakkındaki söyleminin üslubu organik olarak döneme yabancısıdır; hem bir bütün olarak hem de münferit boyutları bakımından nihaleştirilmeye yabancısıdır. Mekanik olarak kesip çıkarılabilecek ama organik olarak tamamlanamayacak sonsuz bir iç konuşma üslubudur bu.

Ama tam da bu nedenle Dostoyevski yapıtını kahraman için böylesine organik ve uygun bir şekilde sonuçlandırabilmiştir; yapıtı tam da kahramanın notlarında barınan ebedi sonsuzluk eğilimini ön plana çıkaracak olan şeyle sonuçlandırır.

Ama bu kadar yeter; artık daha fazla "yeraltı"ndan yazmak istemiyorum...

Bu paradokşunun "notları" burada son bulmuyor yine de. Dayanamayıp

yazmayı sürdürdü. Ama biz burada durabilmişiz gibi geliyor bana. [SS IV, 224; "Yeraltından Notlar", II. Kısım, bl. 10]

Son olarak, Yeraltı İnsanınin iki karakteristiğini daha yorumlayacağız. Yeraltı İnsanınin yalnızca söylemi değil yüzü de bir göz ucuy-la bakış, bir kaçış payı ve bunlardan doğan fenomenleri içerir. Sanki müdahale, birbirini kesip duran sesler tüm bedenine sızar, onu kendine yeterlilik ve belirlilikten yoksun bırakır. Yeraltı İnsanı kendi yüzünden nefret eder çünkü yüzünde başka bir kişinin onun üzerindeki gücünü, ötekinin değerlendirmelerinin ve fikirlerinin gücünü duyumsar. Bizatihi kendisi kendi yüzüne bir başkasının gözüyle, ötekinin gözüyle bakar. Ve bu yabancı bakış ara ara kendi bakışıyla birleşir ve onda kendi yüzüne karşı kendine özgü bir nefret doğurur:

Sözgelimi yüzümden nefret ederdim; onu iğrenç bulurdum. Hatta ifadesinde bir bayağılık olduğundan bile kuşkulanırdım, bu yüzden her işe gittiğimde bayağılığım anlaşılmasın diye azap çekerek elimden geldiğince kayıtsız davranmaya ve yüzüme soylu bir ifade vermeye çalışırdım hep. "Yüzüm çirkin olsun varsın," diye düşünürdüm, "ama soylu, anlamlı ve her şeyden önce de *son derece* zeki bir ifadesi olsun." Ama yüzümün asla böyle kusursuz ifadeler taşıyamayacağından da acı verici bir kesinlikle emindim; ama en kötüsü de, kesinlikle aptal bir görünümü olduğunu düşünürdüm. Halbuki yalnızca zeki bir görünümüm olsaydı da yeterdi bana. Aslında, yüzümün fena halde zeki bir ifadesi olduğu düşünülse bayağı görünmesine bile katlanabilirdim. [SS IV, 168; "Yeraltından Notlar", II. Kısım, bl. 1]

Kendisi hakkındaki söylemini kasıtlı olarak çirkinleştirilmesi gibi yüzünün çirkinliğinden de mutlu olur:

Tesadüfen aynada kendimi gördüm. Darmadağınık saçlarım, allak bulak olmuş yüzüm son derece tiksindirici, sapsarı, kindar, çirkin göründü bana. "Olsun, böylesi daha iyi" diye düşündüm; "Ona iğrenç geleceğime seviyorum; hoşuma bile gidiyor." [SS IV, 206; "Yeraltından Notlar", II. Kısım, bl. 5]

Kendisi hakkında ötekiyle girilen bu polemik, "Yeraltından Notlar"da ötekiyle dünya ve toplum hakkında girilen bir polemikle daha da karmaşık hale gelir. Yeraltı kahramanı, Devuşkin ve Golyadkin'in tersine bir ideologdur.

Kendisi hakkındaki söylemindeki fenomenlerin aynılarını ideolojik söyleminde de kolaylıkla bulabiliriz. Dünyaya dair söylemi hem örtük hem açık olarak polemikçi bir söylemdir; yalnızca başka insanlarla, başka ideologlarla polemige girmekle kalmaz, ayrıca tam da

düşüncesinin konusuyla da –dünya ve düzeniyle– polemige girer. Dünyaya dair bu söylemde adeta onun için tınlayan iki ses vardır; bu sesler arasında kendisini ve kendi dünyasını bulamaz çünkü dünyayı bile bir kaçış payı bırakarak tanımlıyordur. Tıpkı bedeninin kendi gözünde "kesintiye uğramış" bir şey haline gelmesi gibi, algıladığı haliyle dünya, doğa ve toplum da onun tarafından "kesintiye uğramış" olarak algılanır. Onlar hakkındaki her düşüncesinde bir sesler, değerlendirmeler, bakış açıları savaşı vardır. Her şeyde öncelikle *bir başkasının* onu önceden belirleyen *istencini* duyumsar. Dünya düzenini, barındırdığı mekanik zorunlulukla doğayı, toplumsal düzeni bu yabancı istenç çerçevesinde algılar. Düşüncesi *dünya düzeninin şahsen hakaret ettiği birinin düşüncesi* olarak, dünya düzeninin kör zorunluluğunun şahsen küçük düşürdüğü birinin düşüncesi olarak gelişir ve yapılır. Bu onun ideolojik söylemine son derece samimi ve tutkulu bir karakter katar ve bu ideolojik söylemin kendisi hakkındaki söylem ile sıkı sıkıya iç içe geçmesini mümkün kılar. Öyle görünür ki burada karşımızda yalnızca tek bir söylem vardır (aslında Dostoyevski'nin niyeti tam da budur) ve kahraman da kendi dünyasına ancak kendisine ulaşarak ulaşabilir. Dünyaya dair söylem tıpkı kişinin kendisi hakkındaki söylemi gibi son derece diyalojiktir: kahraman dünya düzenine, hatta doğanın mekanik zorunluluğuna sanki dünya hakkında değil de dünyayla konuşuyormuş gibi enerjik bir suçlama yöneltir. İdeolojik söylemin bu kendine özgü özelliklerinden aşağıda genel ideolog-kahramanlar meselesini ve özelde de İvan Karamazov konusunu ele aldığımızda söz edeceğiz; onda bu özellikler özellikle çarpıcı ve belirgindir.

Yeraltı İnsanın söylemi tamamen bir hitap-söylemidir. Onun için konuşmak birine hitap etmek demektir; kendisi hakkında konuşmak kendi benliğine kendi söylemiyle hitap etmek anlamına gelir; bir başka kişi hakkında konuşmak bu öteki kişiye hitap etmek anlamına gelir; dünya hakkında konuşmak dünyaya hitap etmek anlamına gelir. Ama kendi kendisiyle, bir başkasıyla veya dünyayla konuşurken eşanlı olarak üçüncü bir tarafa da hitap eder: gözlerini yana, dinleyiciye, tanığa, yargıca çevirir.²⁸ Söyleminin bu eşanlı üçlü-hita-

28. Dostoyevski'nin kendisinin "Bir Yufka Yürekli"de kahramanın konuşması-na ilişkin tanımını anımsayalım: "... o ya kendisiyle tartışır ya da görünmeyen başka bir dinleyiciye, adeta bir yargıca hitap eder. Gerçek hayatta hep böyledir zaten."

bilgi ve hitap etmeden hiçbir nesneyi tanımıyor oluşu, bu söylemin son derece canlı, hareketli, kızışmış, hatta göze batarcasına rahatsız edici denebilecek doğasının da müsebbibidir aynı zamanda. Soğukkanlı bir şekilde kendisine ve gönderge nesnesine yönelen lirik veya epik bir söylem olarak görülemez; hayır, her şeyden önce ona tepki gösterilir, ona karşılık verilir, onun oyununa katılır; neredeyse canlı bir insanın kişisel hitabı gibi kışkırtmayı ve kızdırmayı başarır. Sahne ışıklarını yıkıp geçer, ama bunu gündemdeki konulara duyduğu ilgiden veya doğrudan felsefi önemi olan nedenlerden ötürü değil, tam da yukarıda analiz ettiğimiz biçimsel yapısından ötürü yapar.

Hitap ögesi Dostoyevski'de her söylemin vazgeçilmez ögesidir; anlatının söylemi kadar kahramanın söylemi için de vazgeçilmezdir. Dostoyevski'nin dünyasında genelde salt şeysel hiçbir şey yoktur, salt madde, salt nesne yoktur – yalnızca özneler vardır. Bu nedenle, bir dünya-yargısı, nesne hakkında bir söz, gıyabi bir gönderge yoktur – yalnızca hitap olarak söz vardır; bir başka sözle diyalojik temas kuran söz vardır; bir söze hitap eden söz hakkında bir söz vardır.

III. Dostoyevski'de Kahramanın Söylemi ve Anlatı Söylemi

Şimdi romanları ele alacağız ama onlara daha az zaman ayıracağız çünkü romanlarda yeni olan şey, diyalogda tezahür eder, karakterlerin monolojik sözcelerinde değil; karakterlerin monolojik sözceleri burada daha da karmaşık ve incelikli hale gelir ama genelde yeni yapısal öğelerle zenginleştirilmiş değildir.

Raskolnikov'un monolojik söylemiyle ilgili olarak bizi özellikle etkileyen şey, bu söylemin aşırı içsel diyalojikleşmesi ve düşündüğü, hakkında konuştuğu her şeye yönelik canlı kişisel hitaptır. Raskolnikov için de bir nesneyi kavramak ona hitap etmek anlamına gelir. Fenomenler hakkında düşünmez, onlarla konuşur.

Kendisine de bu şekilde hitap eder (genellikle de ikinci tekil kişi olarak, sanki bir başka kişiye hitap ediyormuş gibi); kendi kendisini ikna etmeye çalışır, kendisiyle alay eder, kendisini ifşa eder, kendisiyle dalga geçer, vb. Kendisiyle girdiği bu tür bir diyaloga örnek verelim:

Olmayacak mı bu iş? Peki ama olmaması için ne yapacaksın? Yasaklayacak mısın? Ne hakkın var buna? Sana böyle bir hak verebilmeleri için ne

vaat edebilirsin onlara? Okulu bitirip kendine bir iş bulduğunda bütün hayatını, bütün geleceğini onlara mı adayacaksın? Çok duyduk böyle şeyleri, laf bunlar. Gelecekten söz ediyorsun. Şimdi ne yapacaksın, onu söyle sen? Evet, şimdi bir şeyler yapmak gerek, bunu anladın mı? Peki sen ne yapıyorsun? Onların sırtından geçiniyorsun. Yıllık yüz ruble emekli maaşlarından, Svidrigaylovlardan, rehinlerden aldıkları paraları yolluyorlar sana. Ey geleceğin milyoneri, ey Zeus, onları bütün bu Svidrigaylovlardan, Afansiy İvanoviç Vahruşin gibilerinden nasıl kurtaracaksın? On yıl sonra mı? Öyle ama, on yıla kalmaz annen atkı örmekten ya da dökeceği gözyaşlarından kör olacak. Açlıktan bir deri bir kemik kalacak. Ya kız kardeşim? Bu on yılda kız kardeşin ne duruma düşecek biliyor musun? Düşünebiliyor musun bunu?"

Kendi kendine eziyet ediyor, bu sorularla kendini öfkeliendiriyordu. Bir çeşit haz bile duyuyordu bundan. [SSV, 50; *Suç ve Ceza*, I. Kısım, bl. 4, çev. Ergin Altay, İletişim Yay. Çeviride ufak tefek değişiklikler yapılmıştır.]

Bütün roman boyunca kendisiyle tam da bu çeşit diyaloglara girer. Kuşkusuz sorular değişir, ton değişir, ama yapı aynı kalır. Karakteristik olarak iç konuşması başka insanların henüz işittiği veya okuduğu sözlerle doludur: annesinin mektubuyla, Lujin, Dünya ve Svidrigaylov'un mektupta aktarılan sözlerle, henüz işitmiş olduğu Marmeladov'un konuşmasıyla, Sonya'nın Marmeladov'dan duyduğu sözleriyle, vb. Kendi iç konuşmasını öbürlerinin bu sözleriyle tıka basa doldurur; bunları kendi vurgularıyla harmanlar veya onlara doğrudan doğruya yeniden vurgu kazandırır, onlarla hararetle bir polemige girer. Böylece iç konuşması, ötekilerin işitmiş olduğu veya kendisine dokunan sözlerinin tümüne, hemen önceki günlere ait deneyimlerinden arta kalan sözlerin tümüne verilen bir canlı, hararetle karşılıklar silsilesi gibi inşa edilir. Polemige girdiği herkese "sen" diye hitap eder ve neredeyse hepsine kendi söylediklerini değişmiş bir ton ve vurguyla yeniden katar. Böylece her birey, her yeni kişi onun için hemen bir simge haline gelir ve isimleri de yaygın adlar haline gelir: Svidrigaylovlar, Lujinler, Sonyacıklar, vb. "Hey sen, Svidrigaylov! Burada ne arıyorsun?" diye haykırır sarhoş kızla ilişki kurmaya çalışan züppe görünümlü kişiye. Marmeladov'un öykülerinden tanıdığı Sonyacık onun iç konuşmasında sürekli olarak gereksiz ve saçma bir fedakârlığın simgesi olarak belirir. Benzer şekilde ama farklı bir nüansla Dünya da iç konuşmasında yer alır, Lujin simgesinin de özel bir anlamı vardır.

Gelgelelim her birey Raskolnikov'un iç konuşmasına bir karakter veya bir tip olarak değil, Raskolnikov'un hayatının olay örgüsündeki

bir kişilik (kız kardeş, kız kardeşinin nişanlısı, vb.) olarak değil, hayat karşısındaki belli bir yönelimin ve ideolojik bir konumun simgesi olarak, ona da acı veren ideolojik sorunların özgül bir gerçek-hayat çözümünün simgesi olarak girer. Kişinin Raskolnikov'un görüş alanında görünmesi, anında Raskolnikov için kendi kişisel sorununun cisimleşmiş bir çözümü haline gelmesine yeterlidir; bizatihi Raskolnikov'un ulaşmış olduğundan tamamen farklı bir çözümdür bu; bu nedenle, herkes Raskolnikov'un hassas bir noktasına dokunur ve Raskolnikov'un iç konuşmasında değişmez bir rol oynar. Raskolnikov bu kişilerin hepsini birbiriyle ilişkilendirir; onları yan yana veya karşı karşıya koyar; onları birbirlerini yanıtlamaya, birbirlerinin sözlerini yankılamaya veya birbirlerine teşhir etmeye zorlar. Sonuçta Raskolnikov'un iç konuşması felsefi bir drama gibi açılır; *drama kişilerinin* hayata ve canlı durumlarda kavranan dünyaya dair cisimleşmiş bakış açıları olarak belirlediği felsefi bir dramayı andırır.

Raskolnikov'un iç konuşmasına kattığı seslerin hepsi özel türde bir temasa geçer, gerçek bir diyalogda olanaklı olmayacak bir temasa. Hepsi tek bir bilinç içinde ses verdikleri için de adeta karşılıklı olarak geçişken hale gelirler. Birbirlerine yakınlaşırlar, örtüşürler; kısmen kesişirler, kesişme alanlarında bu kesişmeye uygun kesintiler yaratırlar.

Yukarıda Dostoyevski'nin yapıtının hiçbir düşünce evrimi içermediğine, hatta tekil kahramanların (çok nadir rastlanan istisnalar dışında) bilincinin sınırları içinde bile böyle bir evrim içermediğine dikkat çekmiştik. Anlamsal malzeme kahramanın bilincine daima tek seferde ve bir bütün olarak verilir; tekil düşünceler ve önermeler olarak değil ama tüm insanların anlamsal yönelimleri olarak, sesler olarak verilirler; geriye yalnızca aralarında bir seçim yapmak kalır. Kahramanın girdiği o içsel ideolojik mücadele zaten ulaşılabilir durumda olan anlamsal olanaklar arasındaki bir seçim yapma mücadelesidir; nicelikleri tüm roman boyunca neredeyse hiç değişmeden kalan anlamsal olanaklardır bunlar. "Bunu bilmiyordum", "Bunu anlamamışım", "Bunu ancak daha sonra anladım" motiflerinin Dostoyevski'nin dünyasında yeri yoktur. Dostoyevski'nin kahramanı her şeyi daha en baştan bilir ve anlar. Kahramanların (veya bir kahraman hakkında konuşan bir anlatıcının) bir felaketin ardından her şeyi öngördüklerine dair açıklamalarının böylesine yaygın oluşunun nedeni budur. Örneğin *Öteki* şöyle son bulur: "Kahramanımız bir çığlık atıp

başını ellerinin arasına aldı. Heyhat! Uzun zamandır biliyordu bunun olacağını." Yeraltı İnsanı sürekli olarak her şeyi bildiğini ve her şeyi öngördüğünü vurgular. "Her şeyi kendi gözlerimle gördüm, tüm çaresizliğim gün gibi aşikârdı!" diye haykırır "Bir Yufka Yürekli"nin kahramanı. Birazdan göreceğimiz gibi kahramanın çok sık olarak bildiği şeyi kendi kendisinden sakladığı ve aslında daima gözünün önünde olan şeyi görmediğine kendini inandırdığı doğrudur. Ama böyle durumlarda bu karakteristik özellik daha da keskin bir şekilde göze çarpar.

Yeni malzemenin, yeni bakış açılarının etkisiyle neredeyse hiçbir düşünce evrimi gerçekleşmez. Önemli olan tek şey tercihtir: "Ben kimim?" ve "Kiminleyim?" sorusunun yanıtıdır önemli olan. Kişinin kendi sesini bulması ve onu diğer sesler arasında yönlendirmesi, onu bazı seslerle birleştirirken bazılarıyla da karşıt kılması, sesini bölünmez bir şekilde kaynaştığı bir başkasının sesinden ayırması – bunlar kahramanların roman boyunca çözmesi gereken sorunlardır. Kahramanın söylemini tam da bu belirler. Kendisini bulmalıdır; diğer sözlerin arasında, yoğun bir karşılıklı yönelimler alanı içinde kendini açığa vurmalıdır. Ve tüm bu söylemler genellikle daha en baştan bir bütün olarak verilirler. Romanın tüm içsel ve dışsal aksiyonu boyunca birbirleriyle ilişkili olarak çeşitli yerlere serpiştirilirler; çeşitli bileşimlere girerler, ama miktarları daha en baştan itibaren her şeye rağmen değişmeden kalır. Bunu şöyle de ifade edebiliriz: daha en baştan itibaren belli bir sabit anlamsal çokluk vardır; değişmez bir içeriğe sahip olan ve onun içinde gerçekleşen tek şey, vurguların yeniden düzenlenişidir. Raskolnikov cinayetten önce bile Marmeladov'un öyküleri aracılığıyla Sonya'nın sesini tanır ve hemen ona gitmeye karar verir. Sonya'nın sesi ve dünyası daha en baştan Raskolnikov'un görüş alanına girer ve Raskolnikov'un iç diyaloguna dahil olur.

"Sahi mi söylüyorsun Sonya, odamda karanlıkta sırtüstü yatmış, böyle şeyleri düşünürken şeytan çıkardı beni yoldan, demek! Öyle mi?" [Raskolnikov bunu sonya'ya son itirafını yaptıktan sonra söylemektedir.]

"Susun, alay etmeyin! Günahdır! Bir şeyden haberiniz yok sizin! Hiçbir şeyden! Ah Tanrım! Anlamıyor! Hiçbir şeyi anlayamıyor!"

"Sus Sonya, alay ettiğim falan yok benim. Beni baştan çıkarmanın şeytan olduğunu biliyordum zaten. Sus Sonya, sus! (Kederli bir ısrarla "sus" deyip duruyordu.) Her şeyden haberim var benim! *Her şeyi biliyorum! Karanlıkta odamda yatarken her şeyi tekrar tekrar düşündüm, fısıltıyla sordum kendi-*

me... En ince ayrıntısına varana dek her şeyi tekrar tekrar sordum, yanıtını da verdim! Her şeyi biliyorum! O zaman her şeyi tekrar tekrar düşünmekten öyle usandım ki, anlatamam! Her şeyi unutup yeni baştan başlamak istiyordum Sonya, bu düşünceleri kafamdan atmak istiyordum... Başka bir şeyi öğrenmek istiyordum: Beni başka bir şey yönlendiriyordu. Diğer herkes gibi bit miydim yoksa insan mı, bunu öğrenmek istiyordum, çabucak. Engelleri aşip aşamayacağımı, güç toplamak için alçalıp alçalamayacağımı öğrenmek istiyordum. Korkudan tir tir titreyen bir yaratık mıydım yoksa hakkım var mıydı... Tek bir şeyi kanıtlamak istiyorum, o sırada beni şeytanın ayarttığını ve daha sonra da ben de herkes gibi bir bitten başka bir şey olmadığımı için o yolu seçmeye hakkım olmadığını gösterdiğimi kanıtlamak istiyorum. Benimle alay ediyordu, ben de kalkıp sana geldim! Ağır la konuğunu! Bit olmasaydım gelir miydim? Dinle: O gün yaşlı kadının evine kendimi sınamak için gidiyordum... bundan emin olabilirsiniz!" [SS V, 436-8; Suç ve Ceza, V. Kısım, bl. 4]

Raskolnikov'un karanlıkta yalnız başına uzanırken fısıldadığı bu sözlerde bütün sesler zaten yankılanıyordur – elbette Sonya'nın sesi de. Raskolnikov bunlar arasında kendisini arıyordu (suç kendisine ulaşma yoludur), kendi vurgularını yönlendiriyordu. Şimdi onların yeniden yönlendirilişi gerçekleşir; yukarıda bir bölümünü alıntıladığımız diyalog bu vurguların yeniden düzenlenme sürecindeki bir geçiş anında gerçekleşir. Raskolnikov'un ruhundaki sesler zaten değişmiştir ve şimdi birbirleriyle farklı bir şekilde keşişirler. Ama kahramanın kesintisiz sesi romanın sınırları içinde bizim tarafımızdan işitilmeyecektir; böyle bir şeyin mümkün olabileceği Sonsözde ima edilir yalnızca.

Raskolnikov'un kendine özgü birçok üslup fenomeni barındıran söyleminin karakteristikleri elbette bunlarla bitmiyor. Bu söylemin Porfiriy ile girdiği diyaloglarda sürdüğü son derece yoğun hayatı daha sonra ele alacağız.

Budala üzerinde daha da az duracağız çünkü temelde yeni hiçbir üslup fenomeni içermiyor neredeyse.

Araya eklenen İppolit'in İtirafı ("Kaçınılmaz Bir Açıklama") anlatısı bir kaçış payı bırakan itirafın klasik bir örneğidir; tıpkı başarısız intihar girişiminin tam da maksadı gereği kaçış payı bırakan bir intihar olması gibi. İppolit'in niyeti bir bütün olarak Mışkin tarafından doğru tanımlanır. İppolit'in "Sonradan ben onun itirafını okuyabileyim diye" kendini vurmuş olduğunu söyleyen Aglaya'ya cevaben Mışkin şöyle der:

"Yani... Nasıl söyleyeyim... Bunu anlatmak çok zor. Yalnız şurası gerçek ki, herkesin başına üşüşerek yalvarıp yakarmasını, onu çok sevdiklerini, ona saygı duyduklarını söylemesini, hayatta kalması için dil dökmesini istiyordu. Aklına nereden geldiyse, herhalde bunu en çok sizden bekliyordu çünkü tam da öyle bir anda sizden söz etti... O sırada sizi düşündüğünden belki kendisinin bile haberi yoktu." [SS VI, 484; *Budala*, III. Kısım, bl. 8, çev. Mehmet Özgül (çeviriye atlanmış bir cümlecik eklenmiştir), Cem Yayınevi, 4. basım 2002]

Bu elbette kaba bir hesap değil, İppolit'in iradesinin kendisi için ayırmış olduğu bir kaçış payıdır tam da ve İppolit'in kendi benliğine yönelik tutumunu karmaşıklaştırdığı kadar ötekilere yönelik tutumunu da karmaşık hale getirir.²⁹ Bu nedenle, İppolit'in sesi de tıpkı Yeraltı İnsanın sesi gibi içsel olarak açık-uçludur, nokta nedir bilmez. Son sözünün (itirafının olmasını niyet ettiği şeydir bu), intihar girişimi başarısız olduğu için aslında hiç de son olmaması kesinlikle tesadüfi değildir.

İppolit'in bir başkasından kabul görmeye yönelik bu gizli yönelimle –bütünün tüm üslubunu ve tonunu belirleyen yönelimle– çelişen ve itirafının içeriğini belirleyen net beyanları vardır: bir başkasının yargısından bağımsız olma, ona karşı kayıtsız olma, kendi öz-iradesini sergileme. İppolit şöyle der: "Suçsuzluğumu savunmak, kendimi temize çıkarmak için değil, hayır... sırf içimden geldiği için, her şeye cevap verecek birkaç söz söylemeden gitmeyeyim istiyorum" [Kısım III, bl. 7]. İppolit'in imgesi tamamen bu çelişki temelinde inşa edilir ve her düşüncesini, her sözünü belirler.

İppolit'in kendisine dair kişisel söylemi Yeraltı İnsanında olduğu gibi evrene hitap eden, bir itirazla hitap eden ideolojik bir söylemle iç içe dokunmuştur; bu itirazın dışavurumu intihar olacaktır. İppolit'in dünya hakkındaki düşüncesi ona hakaret eden daha yüce bir güçle girilen diyalog biçiminde gelişir.

Mışkin'in konuşması ve diğerlerinin sözleri arasındaki karşılıklı yönelimler de yoğundur, ama farklı niteliktedir. Mışkin'in iç konuşması da hem kendi benliğiyle hem de ötekiyle bağlantılı olarak diyalojik biçimde gelişir. Kendisi veya bir başkası hakkında konuşmaz, kendisiyle ve bir başkasıyla konuşur; bu iç diyaloglara büyük bir en-

29. Mışkin bunu da doğru tahmin eder: "... Ayrıca, hiç de öyle düşünmüyordu belki, bunu istiyordu yalnızca... Son bir kez insanların yakınında olmayı, onların saygısını ve sevgisini kazanmayı arzuluyordu" [VI, 484-5; *Budala*, III. Kısım, bl. 8].

dişe damgasını vurmuştur. Ama Mışkin başkasının sözlerinden çok (bir başka kişi hakkında) kendi sözlerinden duyduğu korkunun yönetimindedir. Çekinceleri, tereddütleri, vb. çoğu durumda tam da bu korkuyla açıklanabilir; başkalarıyla cebelleşirken sergilediği ince hesaplılıktan bir başka kişi hakkında kesin bir nihai söz söylemekten duyduğu derin ve temel korkuya kadar hepsi bununla ilgilidir. Öteki hakkındaki kendi düşüncelerinden, kendi şüphelerinden ve varsayımlarından korkar. Bu bakımdan Rogojin'in canına kastetmesinden önceki iç diyalogu çok tipik bir örnektir.

Dostoyevski'nin planında Mışkin'in *nüfuz edilmiş bir sözün*, kendi sesini bulmasına yardım etmek amacıyla öteki kişinin iç diyaloguna etkin ve güvenli bir şekilde girebilen bir sözün taşıyıcısı olduğu doğrudur. Nastasya Filippovna'nın içinde seslerin kesintiye uğramasının en üst noktaya ulaştığı, Nastasya'nın Ganya'nın evinde ümitsizce "düşmüş bir kadın" rolü oynadığı anlardan birinde Mışkin Nastasya'nın iç diyaloguna neredeyse tayin edici bir ton katar:

"Utanmıyor musunuz? Şu an görünmek istediğiniz gibi biri değilsiniz siz. Bu mümkün olamaz!" diye çıkıştı Mışkin aniden, ta yürekten gelen bir sitemle.

Nastasya Filippovna şaşırıp gülümsedi, sanki gülümseyerek bir şey gizlemeye çalışıyor gibiydi. Ganya'ya baktı, biraz kafası karışmıştı, oturma odasından çıkıp gitti. Ama antreye varmamıştı ki aniden dönüp hızla Nina Aleksandrovna'nın yanına çıktı, elini kavrayıp dudaklarına götürdü.

Heyecanlı bir sesle, hızlı hızlı "Haklı, ben hiç de böyle biri değilim" diye fısıldadı; yüzü kıpkırmızı kesilmişti; odadan o kadar çabuk çıktı ki ne maksatla geri geldiğini kimse anlayamadı. [SS VI, 136; *Budala*, I. Kısım, bl. 10]

Mışkin Ganya'ya, Rogojin'e, Elizaveta Prokofiyevna'ya ve diğerlerine aynı etkiye sahip benzer sözler söylemeyi başarır. Ama bu nüfuz edici söz bir kez öteki kişinin içindeki seslerden birine (sahici sese) göndermede bulununca –Dostoyevski'nin planına uygun olarak– Mışkin örneğinde hiçbir zaman tayin edici ses değildir. Ona herhangi bir nihai güvenilirlik ve egemenlik tanımaz ve sık sık bir kenara bırakılıp dikkate alınmaz. Katı ve bütünlüklü bir monolojik söylem Mışkin'e de yabancısıdır. Söyleminin iç diyalojizmi tıpkı diğer karakterlerinki kadar yoğun ve endişe yüklüdür.

Şimdi *Cinler*'i ele alacağız ama yalnızca Stavrogin'in itirafı üzerinde duracağız.

Stavrogin'in itirafının üslup boyutu, bu soruna ilişkin olarak "Stavrogin ve Üslubunun Analizi (*Cinler*'in Yeni Bölümünün İncelenmesine Doğru)" başlıklı bir makale yazmış olan Leonid Grossman'ın dikkatini çekmiştir.³⁰

Grossman'ın analizinin bir özetini sunuyoruz:

Stavrogin'in "İtiraf"ının alışılmadık ve incelikli kompozisyon sistemi şöyledir. Suçlu bilincinin çarpıcı bir öz-analizi ve en ufak dallanıp budaklanmalarının bile acımasızca kaydedilmesi bizatihi anlatının tonunda söylemi katmanlar halinde düzenleyip kesintiye uğramayan, bütünlüklü konuşmayı bölmeyi sağlayacak yeni bir ilkeyi zorunlu kılar. Anlatının büyük bir bölümünde uyumlu anlatı üslubunun dağılması hissedilir. Son derece analitik olan tema, korkunç bir günahkârın itirafı teması tam da böyle bir bölünmeyi, adeta sürekli dağılan bir cisimleşmeyi gerektirir. Edebi tasvirin sentetik olarak tamamlanmış, akışkan ve dengeli anlatımı, suçlu ruhunun bu kaotik denecek ölçüde netameli ve fena halde çalkantılı dünyası için en elverişsiz betimleme tarzı olurdu. Stavrogin'in anılarının korkunç çirkinliği ve bitmek tükenmek bilmez dehşeti geleneksel söylemin böyle karışık hale getirilmesini zorunlu kılmıştır. Temanın kâbusu andırması yüzünden, çarpık ve rahatsız edici bir anlatıma ulaşabilmek için yeni araçlar aranır ısrarla.

"Stavrogin'in İtirafı" Rus romanının klasik nesrini ilk kez sarsan, çarpıtan ve geleceğe ait meçhul bir kazanım yönünde değiştiren çarpıcı bir üslup deneyidir. Bu karışık üslubun yenilikçi araçlarını değerlendirme kriterleri ancak çağdaş Avrupa sanatı zemininde bulunabilir.³¹

Leonid Grossman Stavrogin'in İtirafının üslubunu Stavrogin'in bilincinin monolojik bir ifadesi olarak kabul eder; Grossman'a göre bu üslup tema açısından, yani bizatihi suç açısından ve Stavrogin'in ruhu açısından yeterlidir. Nitekim Grossman itirafa sıradan üslupbilim ilkelerini uygular; ama sıradan üslupbilim yalnızca dolaysız sözü, yalnızca kendisini ve gönderge nesnesini tanıyan sözü hesaba katar. Aslında, Stavrogin'in İtirafının üslubu her şeyden önce öteki karşısındaki içsel diyalojik yönelimiyle belirlenir. Üslubundaki ve tüm özgül profilindeki kırılmaları belirleyen tam da öteki kişiye böyle göz ucuyla bakmasıdır. Doğrudan doğruya itirafın üslubunun "estetik eleştirisi"ne giriştiğinde Tihon'un aklındaki şey tam da buydu. Gross-

30. L. Grossman, "Stilistika Stavrogina (K izuçeniiu novoy glavy Besov)", *Poetika Dostoevskogo* içinde (Moskova, 1925). Bu makale ilk kez *Dostoevskii, Staf'i materialy*'nin ikinci cildinde (der. A. S. Dolinin, Moskova-Leningrad: 1924) yayımlanmıştı.

31. Leonid Grossman, *Poetika Dostoevskogo*, s. 162.

man'ın Tihon'un eleştirisindeki en önemli şeyi tamamen göz ardı edip makalesinde ona hiçbir gönderme yapmaması ve yalnızca ikincil özelliklerle ilgilenmesi karakteristiktir. Tihon'un eleştirisi çok önemlidir çünkü bizatihi Dostoyevski'nin sanatsal niyetini ifade eder.

Tihon'un itirafın başlıca kusuru olarak gördüğü şey nedir?

Tihon'un Stavrogin'in notlarını okuması üzerine ilk söylediği şeydu:

"Bu belgede bir iki düzeltme yapabilir misiniz?"

"Niçin? Dürüstçe yazdım," diye karşılık verdi Stavrogin.

"Anlatımınızdaki bir şeyler..."³²

Dolayısıyla itirafta Tihon'u en çok etkileyen şey anlatım (üslup) ve bu anlatımın kabalığıdır. Diyaloglarından Stavrogin'in üslubunun asıl özünü açığa vuran bir alıntı yapacağız:

"Yüreğinin dilediğinden daha kötü göstermek istemişsiniz kendinizi sanki kasten..." dedi Tihon, giderek daha cüretkâr oluyordu. Anlaşılan "belge" onu derinden etkilemişti.

"Göstermek mi? Bir daha söyleyeyim, 'kendimi göstermedim' ben, özellikle de 'göz boyamak' istemedim."

Tihon hızla bakışlarını yere indirdi.

"Bu belge ölesiye yaralanmış bir yüreğin ihtiyaçlarından doğmuş – sizi doğru anlıyor muyum?" dedi bir yanıt beklercesine, alışılmadık bir coşkuyula. "Evet, pişmanlık bu, sizi ezen de pişmanlığa duyulan doğal ihtiyaç. Soyulmuş bir yola, eşsiz bir yola girdiniz. *Ama burada yazılanları okuyacak olan herkesi peşinen küçümsüyor ve aşağılıyor gibisiniz, sanki onları savaşımaya çağırıyorsunuz. Suçunuzu itiraf etmekten utanmıyorsunuz, öyleyse pişmanlık duymaktan niçin utanıyorsunuz?*"

"Utanmak mı?"

"Utanıyor ve korkuyorsunuz!"

"Korkmak mı?"

"Hem de nasıl. *Varsın gözlerini diksinler bana, diyorsunuz; iyi ama siz kendiniz, siz nasıl bakacaksınız onların yüzlerine?* Açıklamanızın belli yerlerinde anlatım pek güçlü, sanki kendi psikolojinize hayranlık duyuyorsunuz da *okuru* hiç de sahip olmadığınız, olmasanız daha iyi olacak bir duyarsız-

32. *Dokumenty po istorii literatury i obščestvennosti*, issue I: "F. M. Dostoevskii" [Moskova: izd. Tsentrarkiv RSFSR, 1922], s. 32. [Yukarıdaki pasaj Stavrogin'in itirafının F. D. Reeve çevirisinde yer almaz ama *Cinler*'in Garnett çevirisinde yer alır. Metnin tamamı için bkz. Seçme Yapıtların en son versiyonunun 11. cildi (F. M. Dostoevskii: *Polnoe sobranie soçinenii*'de s. 30 ve devamı [Leningrad: Nauka, 1974], s. 23)].

lıkla şaşırtmak için gereksiz her ayrıntıya giriyorsunuz. *Suçlu bir insanın bir yargıca kibirle meydan okuyuşu değil de nedir bu?*" ["Dokumenty...", s. 33]

Stavrogin'in itirafı da İppolit'in ve Yeraltı İnsanının itirafı gibi yoğun bir şekilde başka bir kişiye yönelmiş bir itiraftır; kahraman bu öteki kişi olmadan yapamaz ama aynı zamanda onu hem küçük görür hem de yargısını kabul etmeye yanaşmaz. Stavrogin'in itirafı bu nedenle tıpkı daha önce ele aldığımız diğer itiraflar gibi her türlü nihaileştirme gücünden yoksundur ve Yeraltı İnsanının konuşmasına da damgasını vurmuş olan kısırdöngüye girme eğilimindedir. Başka bir kişinin tanınması ve onayı olmadan Stavrogin kendisini kabullenemez ama aynı zamanda ötekinin kendisine dair yargısını kabul etmeyi de istemez.

"Mesele benim açımdan ele alındığında, her şeyi bilip bana bakacak olanlar olacak yine de ve ben de onların yüzüne bakacağım. Herkesin bana bakmasını istiyorum. Bu beni rahatlatacak mı rahatlatmayacak mı bilmiyorum. Son çare olarak buna sığınıyorum."

Ama aynı zamanda itirafının üslubu burada sözü edilen "herkes"e duyduğu nefret ve onları kabul etmemesi tarafından belirlenir.

Stavrogin'in kendisine ve öteki kişiye yönelik tutumu Yeraltı İnsanının "etrafındakilere aldırmandan" ama bir yandan da onlara hiç al-dırış etmediğini fark edebilmeleri için yere sert sert basarak içine girdiği kısırdöngünün aynısına sıkışıp kalır. Burada bu tavır komik olanın alanından çok uzak, farklı malzemeyle sunulur. Ama Stavrogin'in konumu yine de komiktir. "Bu büyük itirafın *biçiminde* bile *gülünç* bir şey var," der Tihon.

Ama "İtiraf"ın kendisine dönecek olursak, üslubun dışsal belirtileriyle değerlendirildiğinde "Yeraltından Notlar"dan son derece farklı olduğunu kabul etmemiz gerekir. Başka hiç kimsenin sözleri, başka hiç kimsenin vurgusu dokuya zorla girmez. Tek bir şüphe, tek bir yineleme, tek bir üç nokta yoktur. Burada bir başkasının sözünün ezici etkisinin herhangi bir dışsal göstergesi görülmez. Aslında burada ötekinin sözü kurgunun atomlarına bile öylesine derinden nüfuz etmiştir, çatışan karşılıklar birbirleriyle öylesine yoğun bir şekilde üst üste binmektedir ki söylem yüzeyde monolojik bir görünüm sergiler. Ama yine de, en dikkatsiz kulak bile onda birbirini kesen tiz ve bağdaşmaz sesleri işitebilir; Tihon da hemen buna dikkat çeker.

Üslup her şeyden önce öteki kişinin sinik bir şekilde göz ardı

edilmesiyle belirlenmiştir; belirgin biçimde kasıtlı bir göz ardı ediştir bu. Cümleler ham bir kabalık ve sinik bir kesinlik taşır. Bu ölçülü bir katılık veya kesinlik değildir, alışıldık anlamda bir belgeleme değildir çünkü o tür bir gerçekçi belgeleme, gönderge nesnesine yönelir ve üslubunun tüm kuruluşuna rağmen nesnenin tüm boyutlarının hakkını vermeye çalışır. Stavrogin sözünü her türlü değerlendirci vurgudan bağımsız olarak sunmaya çalışır, sözünü kasıtlı olarak kaskatı hale getirmeye çalışır, ondaki tüm insani tonları ayıklamaya çalışır. Herkesin ona gözlerini dikmesini ister ama aynı zamanda hareketsiz ve amansız bir maskenin arkasında pişmanlık duyar. Her cümleyi kişisel tonunun yüzeye çıkmayacağı şekilde, pişmanlık içeren ya da belki sadece vurgusunun açığa çıkmayacağı şekilde yeniden düzenlemesinin nedeni budur. Cümlelerini bölmesinin nedeni budur, çünkü normal bir cümle insan sesini aktarmayacak kadar fazla esnek ve inceliklidir.

Tek bir örnek vereceğiz:

"Ben, Nikolay Stavrogin, emekli bir subayım, 186- yılında Petersburg' da otururken, hiç de haz etmediğim bir pisliğe bulaştım. O sıralar bir süre üç ayrı yerde üç odam vardı. Hizmetçileri de olan bir oteldeki odada kendim otuyordum. Şimdi nikâhlı karım olan Mariya Lebyadkina da bu evdeydi. Öteki iki odamı da, gerektiğinde garsoniyer niyetine kullanabilmek için bir aylığına kiralamıştım: Birinde bana tutkun bir kadınla buluşuyordum, ötekinde kadının oda hizmetçisiyle. Bir ara bu iki kadının odamda karşılaşmaları için çok uğraştım. İkisinin yaradılışlarını bildiğim için, bu aptalca şakadan büyük bir keyif almayı umuyordum." ["Dokumenty...", s. 15]

Cümle sanki tam canlı bir insanın sesinin başladığı noktada aniden kesilir. Stavrogin bize bir şey söyler söylemez bakışlarını bizden kaçırır. Kendisinden söz ederken "Ben" sözcüğünü, "Ben" fiilin basit biçimsel öznesi olmadığında bile, özellikle güçlü ve kişisel bir vurgu taşıyabileceği yerlerde bile (örneğin alıntının ilk ve son cümlelerinde) kullanmamaya çalışması kayda değerdir.^c Grossman'ın sözünü ettiği tüm o sözdizimsel özellikler –kesik cümle, kasıtlı kuruluş veya kasıtlı sinik söz, vb.– aslında Stavrogin'in aslen her türlü canlı kişisel vurguyu kendi sesinden altını çizerek ve saldırgan bir tutumla çıkar-

c. Rusça'nın son derece bükünlü bir fiil sistemi vardır ve kişi adillan yanlış yönlendirici etkilere yol açmadan kolaylıkla çıkarılabilir. [Aynı şey Türkçe için de geçerlidir. Hatta bahsedilen cümlelere ayrıca "ben" yerleştirmeye çalışmak zorlama olacaktır. – ç.n.]

ma, sırtını dinleyiciye dönerek konuşma çabasında olduğunu kanıtlar. Stavrogin'in "İtiraf"ında bu ögenin yanı sıra karakterlerin önceki monolojik sözcelerinden aşına olduğumuz muhtelif fenomenlere de rastlarız elbette; ama bunlar daha zayıflamıştırlar ve her durumda bu diğer temel hâkim eğilime tabidirler.

Delikanlı'nın anlatısı, özellikle başlarda bizi "Yeraltından Notlar"a döndürüyor gibidir: okurla aynı gizli ve açık polemik, aynı çekinceler, üç noktalar, öncelenen karşılıkların metne aynı şekilde sızması, kişinin kendisine ve ötekine yönelik tutumlarının aynı diyalojikleşmesi. Aynı özellikler bir kahraman olarak *Delikanlı'nın* söylemini de tanımlar elbette.

Versilov'un söyleminde biraz farklı fenomenler yüzeye çıkar. Versilov'un söylemi ölçülüdür ve deyim yerindeyse, baştan sona estetikdir. Ama aslında o da sahici bir çekicilikten yoksundur. Kasıtlı ve vurgulu bir şekilde, öteki kişiye yönelik ölçülü ve küçümseyici bir meydan okumayla tüm kişisel tonları ve vurguları boğacak şekilde kurulmuştur tam anlamıyla. Bu, Versilov'un kendi gerçek sesini işitmek isteyen delikanlıyı üzer ve rahatsız eder. Dostoyevski büyük bir ustalıkla o sesin de nadir anlarda yeni ve beklenmedik tonlamalarla ortaya çıkmasına izin verir. Versilov ustalıkla büründüğü ve daima zarafetle taşımış olduğu sözel maske olmadan delikanlıyla yüz yüze karşılaşmaktan uzun bir süre inatla kaçınır. Versilov'un sesinin yüzeye çıktığı karşılaşmalardan biri şöyledir:

"Ah şu merdivenler..." diye inledi Versilov, seslileri yayararak konuşuyor, muhtemelen daha sonra söylediğine pişman olacağı bir şey söylememek veya söylememi istemediği bir şeyi söylememeye engel olmak için sessizliği bozmaya çalışıyordu. "Artık merdiven çıkamıyorum... Üç kat var... ama dert etme, karanlıkta yolumu bulabileceğimden eminim... Sağol, artık dönebilirsin yavrum, üşüteceksin..." [...]

Bu dış kapıya dek peşinden giderken ses etmedi. Kapıyı açtı. İçeri dolan rüzgâr elimdeki mumu söndürdü. Tam o anda eline yapıştı. Zifiri karanlıktı. İrkildi ama hiçbir şey söylemedi. Elini dudaklarıma götürüp öptüm. Tekrar tekrar öptüm, birçok kez, coşkuyla.

"Güzel evladım, ben ne yaptım da beni bu kadar çok seviyorsun?" dedi şimdi tamamen farklı bir ses tonuyla. Sesi titriyordu ama hiç alışık olmadığım belli bir tınısı vardı; sanki başka biri konuşmuştu. [SS VIII, 229-30; *Delikanlı*, II. Kısım, bl. I, II]

Versilov'un sesinde iki sesin birbirini kesmesi, Ahmakova ile olan (aşk-nefret) ilişkisinde ve kısmen delikanlı'nın annesiyle olan ilişki-

sinde özellikle ani ve güçlüdür. Bu kesilme seslerin geçici olarak tamamen bölünmesiyle –bir çiftlemeyle– sonuçlanır.

Karamazov Kardeşler'de bir karakterin monolojik konuşmasının yapısında yeni bir öge ortaya çıkar; her ne kadar diyalogda zaten bütünüyle açığa vurulmuş olsa da bu yeni öğeden kısaca bahsedeceğiz.

Dostoyevski'nin kahramanlarının her şeyi daha en baştan bildiğini ve yalnızca tamamen ulaşılabılır durumda olan anlamsal malzeme arasından seçim yapmak zorunda olduklarını söylemiştik. Ama bazen aslında zaten bildikleri ve gördükleri şeyi kendilerinden saklarlar. Bunun en basit dışavurumları Dostoyevski'nin kahramanları için (hatta Mışkin ve Alyoşa için bile) son derece karakteristik olan ikili düşüncelerdir. Düşüncelerden biri belirgindir, konuşmanın *içeriğini* belirler; diğeri gizlidir ama yine de konuşmanın *yapılanışını* belirler, üzerine gölgesini düşürür.

"Bir Yufka Yürekli" öyküsü doğrudan doğruya bilinçli olarak bilmezden gelme motifi üzerinde yapılır. Kahraman tam da daima gözünün önünde olan şeyi kendisinden gizler ve dikkatli bir şekilde kendi söyleminden çıkarır. Bütün monoloğu, kendisini aslında en baştan beri bilip gördüğü şeyi görmeye ve kabul etmeye zorlamasına indirgenebilir. Monoloğun üçte ikisi, kahramanın, düşüncesini ve konuşmasını görünmez "hakikat" olarak zaten içten içe belirleyen şeyin etrafından dolanma yönündeki umutsuz çabasıyla geçer. Kahraman başlangıçta "düşüncelerini" o hakikatin çok uzağındaki "bir odak üzerinde yoğunlaştırmaya" çalışır. Ama yine de, düşüncelerini er geç kendisi için korkunç bir "hakikat" olan noktada toplamak zorunda kalır.

Bu üslup motifi en kapsamlı olarak İvan Karamazov'un konuşmasında geliştirilir. Başlangıçta babasının ölmesini istemesi ve daha sonra da cinayete yarıdakçılık edişi, elbette dünyadaki ikili ideolojik yönelimiyle sıkı ve kopmaz bir şekilde bağlantılı olsalar da söylemini görünmez şekilde belirleyen olgulardır. Romanda tasvir edildiği şekliyle İvan'ın iç hayat süreci, aslında zaten uzun süredir bildiği şeyi kendisi ve diğerleri için kabul edip onaylama sürecinden ibarettir büyük ölçüde.

Yineleyelim, bu süreç aslen diyaloglarda, öncelikle de Smerdyakov'la olan diyaloglarda açılır. Smerdyakov İvan'ın kendisinden bile gizlemekte olduğu o sesi üzerinde yavaş yavaş hâkimiyet kurmaya başlar. Smerdyakov tam da İvan'ın bilinci o yöne bakmadığı için

ve oraya bakmak istemediği için bu sese hükmedebiliyordur. Smerdyakov sonunda İvan'dan istediği eylemi ve sözü elde eder. İvan Smerdyakov'un ısrarla onu gitmeye zorladığı Çermyaşnaya'ya gitmek üzere yola çıkar.

İvan arabaya yerleştikten sonra Smerdyakov dizlerinin üzerindeki battaniyeyi düzeltmek için fırladı. İvan Fyodoroviç'in ağzından gene dün akşamki gibi "Görüyorsun ya... Çermyaşnaya'ya gidiyorum" sözleri çıktı aniden. Bunu söylerken sinirli sinirli gülümsüyordu. Sonra uzun süre aklından çıkmadı bu söylediği.

Smerdyakov İvan Fyodoroviç'e anlamlı anlamlı bakarak kararlı bir sesle karşılık verdi: "Akıllı insanlar konuşmaya her zaman değer' diye boşuna dememişler demek." [SS IX, 351; *Karamazov Kardeşler*, II. Kısım, Beşinci Kitap, bl. 7]

Aslında zaten bildiği şeyin, ikinci sesinin söylemekte olduğu şeyi böyle kendi kendine açıklama ve tedricen kavrama süreci romanın müteakip kısımlarının içeriğini oluşturur. Süreç tamamlanmadan kalır. İvan'ın ruhsal hastalığıyla kesintiye uğrar.

İvan'ın ideolojik söylemi, bu söylemin kişisel yönelimi ve gönderge nesnesine diyalojik olarak hitap edişi olağanüstü bir açıklık ve canlılıkla sivrilir. Dünyaya dair bir yargı olmaktan çok dünyanın kişisel bir yadsınışıdır, dünyanın reddedilişidir; dünya düzeninden sorumlu suçlu taraf olarak Tanrı'ya hitap eder. Ama İvan'ın bu ideolojik söylemi adeta ikili bir diyalogda gelişir: İvan'ın Büyük Engizisyoncu ile İsa arasında yarattığı diyalog (ya da daha doğru bir deyişle, diyalojikleşmiş bir monolog) İvan ile Alyoşa arasındaki diyaloga eklenir.

Dostoyevski'de söylemin başka bir çeşitlemesine –ermiş söylemine– daha kısaca değineceğiz. Bu söylem total Mariya Lebyadnika'nın konuşmasında, Makar Dolgoruki'de ve bir de Zosima'nın Hayatında ortaya çıkar. Belki de ilk kez Mışkin'in öykülerinde (özellikle de Mari ile ilgili epizotta) ortaya çıkmıştır. Ermiş sözü, göz ucuyla bakış içermeyen bir sözdür; kendisine ve gönderge nesnesine yeterli ölçülü bir söz. Ama Dostoyevski'de bu söylem elbette üsluplaşmıştır. Kahraman monolojik olarak katı ve kendinden emin bir sese Dostoyevski'nin yapıtlarında asla sahip olmaz, ama birkaç nadir örnekte bu sese yönelik belli bir eğilim hissedilir. Bir kahraman Dostoyevski'nin planına uygun olarak kendisi hakkında hakikate yaklaştığında, ötekiyle uzlaşıp kendi sahici sesini ele geçirdiğinde üslubu ve

tonu değişmeye başlar. Örneğin "Bir Yufka Yürekli"nin kahramanı plan uyarınca hakikate erdiğinde: "Hakikat yüreğini ve aklını karşı konulmaz bir şekilde yükseltir. Sona doğru anlatısının tonu bile tutarsız başlangıcından farklılaşır" (Dostoyevski'nin Önsözünden).

Öykünün son sayfasında kahramanın değişen sesi şöyledir:

O kördü, evet kördü. Şimdi öldü, beni duymuyor. Seni nasıl bir cennetle kuşatacaktım bilmiyorsun. Kalbimde bir cennet vardı, ona senin çevrende çiçek açtıracaktım! Evet, belki beni sevmeyecektin, olsun, ne olacak ki? Her şey yine böyle olacaktı, her şey böyle kalacaktı. Benimle yalnızca bir dost olarak konuşacaktın. Birbirimize baktığımızda mutlu olabilir, birbirimizle konuşmaktan zevk alabiliriz ve neşe içinde gülebilirdik. Böyle de yaşayabilirdik. Eğer başka birisini sevmiş olsaydın, bunun da bir zararı yok, olsun! Gülererek onunla birlikte yürürdün, ben de yolun karşı tarafından seni seyredirdim... Ah, her şey, ama her şey kabulüm, yeter ki o gözlerini bir kerecik olsun açsın! Bir an için, yalnızca bir an için! Bu sabah baktığı gibi baksın bana bir kerecik daha. Önümde durmuş, sadık bir eş olmak için söz verdiği sırada baktığı gibi! Ah, o tek bakışla her şeyi ama her şeyi anlamış olacaktı. [SS X, 419, çev. Deniz Canefe, Sosyal Yayınlar, 1. basım, 2002. (Çeviride bazı değişiklikler yapmıştır.)]

Aynı üslupta ama bütünleyici tonlarda benzer sözler "Zosima Deninin küçük erkek kardeşi"nin konuşmasında, Zosima'nın kendi kendisine karşı zafer kazanmasından sonra kendi kendisiyle yaptığı konuşmada (emir eri ve düelloyla ilgili epizot) ve son olarak itirafını yapmasının ardından "esrarengiz ziyaretçi"nin konuşmasında işitilebilir. Ama bu konuşmaların hepsi de az çok kiliseye özgü ermiş üslubunun veya kiliseye özgü itiraf/günah çıkarma üslubunun stilize edilmiş tonlarına tabidir. Bu tonlara anlatının kendisinde yalnızca bir kez rastlanır: *Karamazov Kardeşler*'de, "Galile'deki Kenan Şehri" bölümünde.

Dostoyevski'nin yapıtlarında kendine özgü işlevleri olan *nüfuz edilmiş söyleme* de özel bir yer verilmesi gerekir. Dostoyevski'nin planına göre katı bir biçimde monolojik ve bölünmemiş bir söylemdir bu; göz ucuyla bakış içermeyen, kaçış payı içermeyen, iç polemik içermeyen sözdür. Ama bu tür bir söylem ancak başka bir kişiyle girilen sahici bir diyalogda mümkün olabilir.

Genelde seslerin tek bir bilincin sınırları içinde bile uzlaşması ve birleşmesi –Dostoyevski'nin planına göre ve temel ideolojik önermeleri uyarınca– monolojik bir edim olamaz; daha çok kahramanın se-

sinin koroya ekleneceğini önvarsayar; ama bunun olabilmesi için bir kişinin sahici sesini kesip onunla alay eden kurmaca seslere boyun eğdirilmesi ve bu seslerin susturulması gerekir. Dostoyevski'nin toplumsal ideolojisi düzeyinde bu, entelijensiyanın sıradan insanlarla bütünleşmesi talebi olarak kendisini dışavurur: "Eğ başını önüne, mağrur kişi; ilkin gururunu ayaklar altına al! Eğ başını önüne, tembel adam, ilkin kendi yurdunda çalışmaya bak!"^d (*Puşkin Üzerine Konuşma*, BFS Yay., çev. Tektaş Ağaoğlu). Dinsel ideoloji düzeyinde ise koroya katılıp onlarla birlikte "Şükürler Olsun!" demek anlamına gelir. Bu koroda söz benzer övgü, zevk ve mutluluk tonlarıyla ağızdan ağıza geçer. İyi ama Dostoyevski'nin romanları düzeyinde açılanan şey uzlaşmış seslerin çoksesliliği değil, savaştan ve içsel olarak bölünmüş seslerin çoksesliliğidir. Bu sesler artık Dostoyevski'nin sınırlı ideolojik beklentileri düzeyinde değil, döneminin fiili gerçekliği içinde mevcuttur. Dostoyevski'nin ideolojik görüşlerinde barınan toplumsal ve dinsel ütopya tek başına Dostoyevski'nin nesnel-sanatsal vizyonunu tüketememiştir veya bozamamıştır.

Anlatıcının üslubuna dair bir iki şey söyleyelim.

Anlatıcının söylemi müteakip yapıtlarda da, karakterlerin söylemiyle karşılaştırıldığında hiçbir yeni ton veya temelde hiçbir yeni yönelim getirmemiştir. Daha önce olduğu gibi birçok söylem arasındaki söylemlerden biridir yalnızca. Anlatı genelde iki kutup arasında gidip gelir: sonuçta pek bir şeyi temsil etmeyen, kuru bir bilgilendirici, belgeleyici söylem ile karakterin söylemi arasında. Ama anlatı bir karakterin söylemine yöneldiği yerde o söyleme yeri değiştirilmiş veya değişik bir vurgu katar (alaycı, polemik, ironik) ve ancak nadir durumlarda onunla tek-vurgulu bir şekilde kaynaşmaya çalışır.

Anlatıcının söylemi her romanda bu iki kutup arasında gidip gelir.

Bu iki kutbun etkisi bölüm başlıklarında bile açıkça belirgindir. Bazı başlıklar doğrudan doğruya karakterlerin sözlerinden alınmıştır (ama bu sözler bölüm başlığı olarak farklı bir vurguya bürünürler elbette); bazı başlıklar ise bir karakterin üslubuyla verilir; bazıları dar anlamda bilgilendirici niteliktedir; bazıları ise uzlaşım edebi

d. Dostoyevski'nin *Puşkin'in Konuşması*'ndan (1880). Dostoyevski burada Puşkin'in öyküsel şiiri *Çingeneler*'in (1824) kahramanı Aleko'yu tartışıyor. Bkz. *Bir Yazarın Günlüğü*, 1880, Ağustos, bl. II, s. 970.

türdedir. *Karamazov Kardeşler*'deki bölüm başlıklarından birer örnek verelim: İkinci Kitap bl. IV: "Böyle Bir İnsan Ne Diye Yaşar?" (Dmitri'nin sözü); Birinci Kitap bl. II: "Büyük Oğlunu Başından Attı" (Fyodor Pavloviç'in üslubunda); Birinci Kitap, bl. I: "Fyodor Pavloviç Karamazov" (bilgilendirici başlık); Beşinci Kitap, bl. VI: "Henüz İyice Aydınlanmamışken" (uzlaşımsal edebi bir başlık). *Karamazov Kardeşler*'in bölüm başlıkları romana yerleştirilmiş olan tonlar ve üsluplar çokluğunu sanki mikro-kozmos halinde içeriyor gibidir.

Bu tonlar ve üsluplar çokluğu hiçbir romanda tek bir ortak paydaya indirgenmez. İster yazar söylemi olsun ister bir baş kahramanın söylemi, hiçbir yerde bir söylem-*başatı* yoktur. Dostoyevski'nin romanlarında monolojik anlamda üslup bütünlüğüne rastlanmaz. Bir bütün olarak anlatının konumlandırılması ise, bildiğimiz üzere, diyalogik olarak kahramana hitap eder. Yapıtın istisnasız tüm öğelerinin adamakıllı diyalojikleşmesi yazarın tasarımıyla temel boyutudur.

Anlatı, olarak kahramanların iç diyaloglarına yabancı bir ses müdahale etmediği her yerde, karakterlerden birinin ya da öbürünün konuşmasıyla kesintilerle-malul bir birliğe girmediği her yerde olguları hiçbir ses, hiçbir tonlama veya hiçbir uzlaşımsal tonlama olmaksızın sunar. Kuru, bilgilendirici ve belgeleyici söylem adeta sessiz bir söylemdir; sesin hammaddesidir. Ama ses barındırmayan, vurgusuz bir olgu öyle bir şekilde sunulur ki kahramanın görüş alanına girebilir ve kahramanın kendi kişisel sesinin malzemesi haline, kendisi hakkında vardığı yargının malzemesi haline gelebilir. Yazar bu malzemeye kendisine ait hiçbir yargı veya değerlendirme katmaz. Anlatıcının fazladan hiçbir görüş alanına, hiçbir perspektife sahip olmasının nedeni budur.

Dolayısıyla belli sözler kahramanın iç diyaloguna dolaysızca ve açıkça katılır; diğer sözler de böyle bir potansiyel barındırır: yazar onları bizatihi kahramanın bilinci ve sesinin denetiminde olacakları şekilde yapılandırır, vurguları önceden-belirlenmez, bunun için bir yer açık bırakılır.

Nitekim Dostoyevski'nin yapıtları her şeyi bir kerede ve ebediyen tanımlayan hiçbir nihai, nihaileştirici söylem içermez. Dolayısıyla, "O kim?" sorusunu yanıtlayan katı bir kahraman imgesi olamaz. Buradaki yegâne sorular "*Ben kimim?*" ve "*Sen kimsin?*" dir. Ama bu sorular bile sürekli ve açık-uçlu bir iç diyalogda yankılanırlar. Kahramanın söylemi ve kahraman hakkındaki söylem kişinin kendisine

yönelik ve ötekine yönelik açık diyalojik tutumuyla belirlenir. Yazar söylemi kahramanı ve dünyasını her yönüyle kuşatamaz, kahramanı dışarıdan kapatıp nihaileştiremez. Yalnızca kendisi ona hitap edebilir. Tüm tanımlar ve tüm bakış açıları diyalog tarafından kendi oluşuna sürüklenerek özümсенir. Gıyabi söylem –kahramanın iç diyaloguna müdahale etmeksizin kahramanın nihaileştirilmiş imgesini tarafsız ve nesnel olarak yapılandırarak olan söylem– Dostoyevski'ye yabancıdır. Kişiliğin nihai bir özetini sunan "gıyabi" söylem Dostoyevski'nin tasarımıda yer almaz. Katı, ölü, bitmiş, karşılık verecek durumda olmayan hiçbir şey son sözünü çoktan söylemiş hiçbir şey Dostoyevski'nin dünyasında var olmaz.

İv. Dostoyevski'de Diyalog

Bir karakterin özbilinci Dostoyevski'de tamamen diyalojikleşmiştir: Her veçhesiyle dışa dönüktür, yoğun bir şekilde kendi kendisine, bir başkasına, bir üçüncü kişiye hitap eder. Kendine ve ötekine yönelik bu canlı hitabın dışında kendi kendisi yoktur. Bu anlamda Dostoyevski'de kişinin bir *hitabın öznesi* olduğu söylenebilir. Onun hakkında konuşulamaz; yalnızca ona hitaben konuşulabilir. Dostoyevski'nin temsilini "daha yüksek anlamda" gerçekçiliğinin başlıca görevi addettiği "insan ruhunun derinlikleri" ancak yoğun bir hitap edimi içinde açığa vurulabilir. İç insan üzerinde hâkimiyet kurmak, onu yansız bir analiz nesnesine dönüştürerek kavramak ve anlamak mümkün değildir; onunla bütünleşerek, onunla empati kurarak ona hükmetmek de mümkün değildir. Hayır, ona yalnızca diyalojik olarak hitap edilerek yaklaşılabilir ve ancak bu yolla açığa vurulabilir – daha doğrusu, kendisini açığa vurmaya zorlanabilir. Dostoyevski'nin anladığı şekliyle iç insanın resmedilmesi ancak onun bir başkasıyla olan söyleşisinin (*communion*) resmedilmesiyle olanaklıdır. "İnsandaki insan" ötekiler için olduğu kadar kişinin kendisi için de yalnızca söyleşide, bir kişinin bir diğer kişiyle etkileşiminde açığa çıkarılabilir.

Dostoyevski'nin sanatsal dünyasının merkezinde illa ki diyalogun bulunması, ama bir araç olarak, kendi içinde bir amaç olarak diyalogun bulunması tamamen anlaşılır bir şeydir. Burada diyalog eylemin

eşiği değildir; bizatihi eylemdir. Bir kişinin zaten hazırlanmış olan karakterinin açığa vurulmasını, yüzeye çıkartılmasını sağlayan bir araç değildir diyalog; hayır, diyalogda bir kişi kendisini dışarıya göstermekle kalmaz yalnızca; ayrıca ilk kez ne ise o olur – bir kez daha yineleyelim, yalnızca başkaları için değil kendisi için de. Olmak diyalojik olarak iletişimde bulunmak demektir. Diyalog son bulduğunda her şey sona erer. Dolayısıyla, diyalog tam da özü gereği son bulamaz ve son bulmamalıdır. Dinsel-ütopyacı dünya görüşünde Dostoyevski diyalogu sonsuzluğa taşır; onu ezeli birlikte-sevinme, birlikte-takdir etme, birlikte-ses-verme olarak kavrar. Her ne kadar başlangıçta diyalogun kısırdöngüsü olarak sunulsa da roman düzeyinde diyalogun sonlandırılmazlığı olarak sunulur.

Dostoyevski'nin romanlarında her şey diyaloga yönelir; adeta merkezine yöneliyormuşçasına diyalojik bir karşıtlığa yönelir. Diğer her şey birer araçtır; diyalog ise amaçtır. Tek bir ses hiçbir şeyi sona erdirmez, hiçbir şeyi çözmez. Hayatın, varoluşun asgari ölçütü iki sestir.

Dostoyevski'nin tasarımıında diyalogun potansiyel sonsuzluğu kendi içinde zaten bu tür bir diyalogun niçin sözcüğün dar anlamında olay örgüsüne bağımlı olamayacağı sorusunu yanıtlıyor; çünkü olay örgüsüne bağımlı bir diyalog tıpkı aslında bir bileşeni olduğu olay örgüsünün kaçınılmaz olarak yaptığı gibi sonuca ulaşmaya çalışacaktır. Bu nedenle, Dostoyevski'de diyalog daha önce de söylediğimiz gibi daima olay örgüsüne dışsaldır, yani içsel olarak konuşuların olay örgüsü-bağlantılı karşılıklı ilişkilerinden bağımsızdır – her ne kadar diyalog olay örgüsü tarafından hazırlanıyor olsa da. Sözelimi Mışkin'in Rogojin'le diyalogu "insan insana" bir diyalogdur; ama hiçbir anlamda iki rakip arasındaki diyalog değildir, halbuki onları bir araya getiren şey bizatihi rekabettir. Diyalogun çekirdeği daima olay örgüsüne dışsaldır; ne denli yoğun bir şekilde olay örgüsünün güdümünde olursa olsun hiç fark etmez (örneğin Aglaya'nın Nastasya Filippovna ile diyalogu). Ama diyalogun kabuğu daima olay örgüsüyle yakından bağlantılıdır. Dostoyevski'nin sadece ilk yapıtlarında diyaloglar biraz soyut mahiyettedir ve olay örgüsünün çerçevesine katı bir şekilde yerleştirilmemiştir.

Dostoyevski'de diyalogun temel şeması çok basittir: Bir kişinin bir diğer kişiyle karşıtlığı "Ben"-"Öteki" karşıtlığıdır.

Dostoyevski'nin ilk yapıtlarında bu "öteki" hâlâ epey soyuttur:

Sadece bir başkasıdır. "Ben tek başımayım, onlarsa hep birlikte" diye düşünür gençliğinde Yeraltı İnsanı. Ama hayatının geri kalanında da temelde aynı şekilde düşünmeyi sürdürür. Onun için dünya iki kampa ayrılır: Birinde "Ben", ötekinde "onlar", yani kim oldukları hiç önem taşımayan hiç istisnasız tüm "ötekiler" vardır. Her kişi onun için öncelikle "öteki kişi" olarak vardır. Ve kişinin bu şekilde tanımlanışı Yeraltı İnsanının ona yönelik tüm tavırlarını doğrudan doğruya koşullandırır. Bütün insanları tek bir ortak paydaya indirger: "öteki". Okul arkadaşları, birlikte çalıştığı memurlar, uşağı Apollon, ona âşık olan kadın, hatta dünya düzeninin polemiğe girdiği yaratıcısı – hepsi de Yeraltı İnsanı tarafından bu kategoriye indirgenir ve onlara kendisi karşısındaki "ötekiler" olarak verir ilk tepkisini.

Yapıtın tüm planı bu tür bir soyutluk yaratır. Yeraltı İnsanının hayatı da her türlü olay örgüsünden kesinlikle yoksundur. Arkadaşların, kardeşlerin, ebeveynlerin, eşlerin, hasımların, metreslerin, vb. bulunduğu ve bizatihi kendisinin bir kardeş, bir oğul, bir koca olabileceği bir olay örgüsüne sahip bir dünya onun tarafından yalnızca düşlerinde deneyimlenebilir. Gerçek hayatında sahici insan kategorileri yoktur. Bu yapıttaki iç ve dış diyalogların yalnızca Racine'deki diyaloglarla kıyaslanabilecek denli soyut, o denli klasik şekilde kesin olmasının nedeni budur. Dış diyalogun sonsuzluğu burada iç diyalogdakiyle aynı matematiksel netlikle belirir. Gerçek hayata ait bir öteki ses kahramanın kulaklarında çoktandır tınlayan öteki sesle kaçınılmaz olarak birleşir. "Öteki kişi"nin gerçek hayata ait söylemi de tıpkı öncelenen tüm karşılıklar gibi bir *sürekli devinime* sürüklenir. Kahraman bu söylemden eksiksiz bir tanıma ve onay bekler ama aynı zamanda o tanıma ve onayı kabul etmez, çünkü bu söylemde o zayıf ve edilgen taraftır: anlaşılan, kabul edilen, bağışlanandır. Gururu bunu kaldıramaz.

"Şu an senin karşında rezil olmuş aptal bir kocakarı gibi gözyaşlarımı tutamadığım için seni asla affetmeyeceğim. Şu an sana itiraf ettiğim şey için de bağışlamayacağım seni!" diye bağırır kendisine âşık olan genç kıza itirafta bulunurken.

"Buraya gelip beni dinlediğin için bunu söyledikten sonra senden nasıl nefret edeceğimi anlamıyor musun? Sonuçta bir insan ömründe yalnızca bir kez böyle içini döker, o da bir sinir krizi geçirincede! Daha ne istiyorsun? Neden hâlâ burada karşımda dikiliyorsun? Neden bana eziyet ediyorsun? Neden gitmiyorsun?" [SS IV, 237-238, "Yeraltından Notlar", II. Kısım, bl. 9]

Ama kız gitmez. Daha da kötü bir şey olur: Kız onu anlar ve olduğu gibi kabul eder. Kızın onu anlayıp kabul edişi onun tahammül edemeyeceği bir şeydir.

Allak bullak olmuş zihnimden şu düşünce geçiyordu, şimdi rollerimiz tümüyle değişmişti, artık kahraman olan oydu, ben de o gece –dört gün önce– karşımda ezilip büzülen küçük düşmüş bu yaratığın yerindeydim... Üstelik tüm bunlar divanda yüzükoyun yatarken aklıma geldi!

Tanrım! Yoksa onu kıskanıyor muydum?

Bilmiyorum, şimdiye dek de karar verebilmiş değilim, o sırada şu an hissettiğimden daha azını anlayabilmişim elbet. Birini ezip zorbaca davranmadan yapamıyorum ama – ama sonuçta akıl yürüterek açıklanabilecek bir şey yok, öyleyse akıl yürütmenin de faydası yok. [SS IV, 239, "Yeraltından Notlar", II. Kısım, bl. 9]

Yeraltı İnsanı "öteki kişi"yle olan kaçınılmaz karşıtlığı içinde kalır. Gerçek hayata ait bir insan sesi de ötekinin öncelenen karşılığı da onun sonsuz iç diyalogunu sonlandırmaktan aynı ölçüde acizdir.

İç diyalogun (yani, mikro-diyaloğun) ve onu inşa etme ilkelerinin Dostoyevski'nin başlangıçta öteki gerçek sesleri üzerine yerleştirdiği temel işlevini gördüğünü belirtmiştik. İç diyalog ve kompozisyonel olarak ifade edilen dış diyalog arasındaki bu karşılıklı ilişkiyi şimdi daha titiz bir şekilde inceleyeceğiz, çünkü bu karşılıklı ilişki Dostoyevski'nin diyalogu işleyiş tarzının özünü içeriyor.

Dostoyevski'nin *Öteki*'nde ikinci kahramanı (ötekini) doğrudan doğruya Golyadkin'in kişileşmiş ikinci iç sesi olarak diyaloga yerleştirdiğini görmüştük. Anlatıcının sesi de böyle bir sestir. Ama Golyadkin'in iç sesi bizatihi yalnızca bir ikame, öteki kişinin gerçek sesinin özgül ikamesi işlevini görüyordu. Bu, sesler ile diyaloglarının aşırı (kuşkusuz burada tek taraflı) yoğunluğu arasında çok yakın bir bağın kurulmasına yardımcı oluyordu. Ötekinin karşılığı Golyadkin'in hassas noktalarına dokunmadan duramıyordu çünkü aslında Golyadkin'in kendi sözünün bir başkasının ağzından aktarılmış halinden başka bir şey değildi – ama deyim yerindeyse, ters yüz olmuş, değişmiş ve kötü niyetle çarpıtılmış bir vurguya bürünmüş kendi sözüydü.

Bu ses bileşimi ilkesi Dostoyevski'nin sonraki yapıtlarında da korunur ama daha karmaşık ve daha kapsamlı bir biçimde. Dostoyevski diyaloglarının olağanüstü gücünü buna borçludur. Dostoyevski iki ayrı karakteri daima birbirlerinin iç sesiyle yakından ilişkilendirerek sunar; gerçi bu iç sesin dolaysızca kişileştirilmesine bir daha asla

rastlanmaz (İvan Karamazov'un şeytanı haricinde). Bu nedenle diyaloglarında birinin karşılıkları ötekinin iç diyalogunun karşılıklarına dokunur, hatta onlarla kısmen örtüşür. Bir kahramanın ödünç alınmış sözcükleriyle bir diğer kahramanın iç ve gizli diyalogu arasındaki derin özsel bağ veya kısmi örtüşme – bu Dostoyevski'nin bütün önemli diyaloglarının vazgeçilmez ögesidir; büyük diyaloglar doğrudan doğruya bu ilke temelinde yapılıdır.

Karamazov Kardeşler'den kısa ama çok canlı bir diyalog aktaracağız.

İvan Karamazov Dmitri'nin suçluluğuna hâlâ tamamen inanmaktadır. Ama ruhunun derinliklerinde neredeyse kendisinden bile gizlediği soruyu, kendisinin suçlu olup olmadığını sormaya başlar. Ruhundaki iç çatışma son derece yoğundur. Alyoşa ile girdiği aşağıdaki diyalog bu esnada gerçekleşir.

Alyoşa Dmitri'nin suçlu olduğunu kesinlikle reddeder.

"Peki sence katil kim?" diye sordu [İvan – M.B.], sesinde belirgin bir soğukluk, hatta tepeden bakan bir ton vardı.

"Kim olduğunu sen de biliyorsun" dedi Alyoşa sakin, insanın içine işleyen bir ses tonuyla.

"Kimmiş bakalım? Şu saralı, zavallı budala mı? Smerdyakov mu işledi bu cinayeti demek istiyorsun?"

Alyoşa bütün bedeninin titrediğini hissetti bir an. Bitik bir sesle "Kimin işlediğini biliyorsun" dedi. Çok zor nefes alıyordu.

"Kim, söylesene kim?" diye haykırdı neredeyse vahşi bir sesle. Bütün soğukkanlılığı bir anda kaybolmuştu. Alyoşa hâlâ fısıldarcasına "Bir şeyi kesinlikle biliyorum" diye mırıldandı, "babamı öldüren sen değilsin."

"Sen değilsin! Ne demek istiyorsun 'sen değilsin' derken?" İvan afallamıştı.

"Babamı sen öldürmedin, sen değil!" diye tekrarlardı Alyoşa kararlı bir ses tonuyla.

Yarım dakikalık bir sessizlik oldu.

"Öldürmediğimi ben de biliyorum. Sayıklıyorsun galiba!" dedi İvan, donuk, çarpık bir gülümsemeye. Gözünü Alyoşa'ya dikmişti. Gene bir fenerin dibine gelmiş durmuşlardı.

"Hayır İvan, katilin sen olduğunu birkaç kere söyledin kendi kendine."

İvan çaresizce kekeleydi "Ne zaman söyledim? Moskova'daydım ben... Ne zaman söylemiş olabilirim?"

Alyoşa gene sakin kararlı "Şu son iki aydır korkunç yalnız kaldığın zamanlarda birçok kere söyledin bunu kendi kendine." Alyoşa kendi iradesiyle değil, karşı konmaz bir emre itaat ederek konuşuyordu sanki. "Kendini

suçluyor, katil olduğunu itiraf ediyordun kendi kendine. Ama sen öldürmedin onu, yanılıyorsun, sen değilsin katil, duyuyor musun, sen değilsin! Bunu sana söylemek için Tanrı yolladı beni." [SS X, 117-8, *Karamazov Kardeşler*, IV. Kısım, XI. Kitap, bl. 6, çev. E. Altay (çeviri biraz değiştirildi)]

Burada Dostoyevski'nin bahsettiğimiz yöntemi, içeriğin kendisinde bütün açıklığıyla belirginleşir. Alyoşa açıkça İvan'ın bir iç diyalogda kendi kendisine sorduğu soruyu yanıtlamakta olduğunu söyler. Bu alıntı nüfuz edici sözün ve bu sözün diyalogdaki sanatsal işlevinin son derece tipik bir örneğidir. Şu çok önemli. İvan'ın bir başkasının dudaklarından dökülen kendi gizli sözleri onda Alyoşa'ya karşı bir tiksinti ve nefret uyandırır ama tam da hassas bir noktaya dokundukları için aslında sorusuna bir yanıt oluştururlar. Artık genelde kendi iç meselelerinin başkaları tarafından tartışılmasını reddettiği noktaya gelmiştir. Alyoşa bunu çok iyi anlar ama İvan'ın –"o derin vicdan"ın– kaçınılmaz olarak kendisine kesinlikle olumlu bir yanıt vereceğini öngörür: Katil benim. Dostoyevski'nin planına uygun olarak İvan'ın kendine başka bir yanıt vermesi mümkün değildir. Alyoşa'nın sözünün kendisini tam da *bir başkasının* sözü olarak işe yarar hale getirmek zorunda olmasının nedeni budur:

"Ağabey" dedi Alyoşa titrek bir sesle, "bunu sana benim sözüme inanacağımı bildiğim için söyledim. Ömrünün sonuna dek inan bu sözüme. Sen değilsin! Duydun mu, ömrünün sonuna dek inan. Şu andan itibaren benden nefret edecek bile olsan, Tanrı bunu bildirmek görevini bana verdi." (çev. E. Altay. Son cümlelerin çevirisi değiştirildi.)

Alyoşa'nın İvan'ın iç konuşmasıyla kesişen sözleri şeytanın yine İvan'ın sözlerini ve düşüncelerini yineleyen sözleriyle yan yana koyulmalıdır. Şeytan İvan'ın iç diyaloguna alaycı ve mahkûm edici vurgular katar; Trişatov'un tasarladığı operada şarkısı "ilahilere karışan, neredeyse onlarla harmanlanan ... ama onlardan tamamen farklı olan" şeytanın sesini andıran vurgulardır bunlar. Şeytan sanki hem İvan gibi hem de aynı zamanda onun vurgularını saldırgan bir nefretle abartıp çarpıtan "öteki kişi" gibi konuşuyordur: "Sen bensin, benim benliğimsin," der İvan şeytana, "yalnızca yüzün farklı". Alyoşa da İvan'ın iç diyaloguna bir başkasının vurgularını katar, ama tam da zıt yönde. Alyoşa "öteki" olarak sevgi ve uzlaşma tonları katar; bunlar İvan'ın kendisiyle olan ilişkisinde dudaklarından asla duyamayacağımız şeylerdir elbette. Alyoşa'nın konuşması ve şeytanın İvan'ın

sözlerini harfiyen yineleyen konuşması bu sözlere (İvan'ın sözlerine) taban tabana zıt vurgular katar. Biri İvan'ın iç diyalogunun bir yönünün şiddetini artırır, diğeri bir başka yönünün.

Karakterlerin bu dağılımı ve söylemlerinin karşılıklı ilişkisi Dostoyevski için son derece tipiktir. Dostoyevski'nin diyaloglarında çarpışma ve mücadele iki bütünlüklü monolojik ses arasında değil, iki bölünmüş ses arasında gerçekleşir (en azından bu seslerden biri bölünmüştür). Birinin açık karşılıkları ötekinin gizli karşılıklarını yanıtlar. Bir kahramanın, her biri birinci kahramanın iç diyalogunda zıt bir karşılığa bağlanmış olan diğer iki kahramanla karşıtlığı Dostoyevski için en tipik gruptur.

Dostoyevski'nin planının doğru anlaşılması için Dostoyevski'nin "bir başkası" olarak öteki kişiye atfettiği rolün değerinin hesaba katılması çok önemlidir; çünkü Dostoyevski'nin temel sanatsal etkilerine tek ve aynı sözün birbirinin kontrpuanı olan muhtelif sesler aracılığıyla aktarılmasıyla ulaşılır. Alyoşa ve İvan arasındaki yukarıda alıntılıdığımız diyaloga paralel olarak Dostoyevski'nin G. A. Kovner'e (1877) yazmış olduğu mektubundan bir alıntı yapacağız:

Mektubunuzda bankada yaptığınız şeyden hiç pişmanlık duymadığınızı söylediğiniz iki satır pek hoşuma gitmedi. Aklın vardığı sonuçlardan ve her zaman bulunabilecek hafifletici koşullardan çok daha önemli bir şey var, herkesin tabii olduğu bir şey bu (yani, **sancağı** andıran bir şey). Belki de açıklamamın samimiyetinden ve **teklifsizliğinden** gücenmeyecek kadar zekisinizdir. Öncelikle, ben kendim sizden veya başka birisinden daha iyi değilim (bu sahte bir tevazu değil, bunun bana ne faydası olur ki?); ikincisi, sizi kalbimde kendimce haklı çıkarıyorsam da (sizi beni haklı çıkarmaya davet ettiğim gibi), o zaman sizin kendinizi haklı çıkarmanızdansa benim sizi haklı çıkarmam daha iyi olur.³³

Budala'da karakterlerin dağıtımını da buna benzer. Burada iki ana grup vardır: Nastasya Filippovna, Mışkin ve Rogojin bir gruptur; Mışkin, Nastasya Filippovna ve Aglaya diğer grup. Birinci grup üzerinde kısaca duracağız.

Daha önce de gördüğümüz üzere, Nastasya Filippovna'nın sesi onu suçlu bir "düşmüş kadın" gibi gösteren ses ile onu temize çıkartıp kabullenen ses arasında bölünmüştür. Konuşması bu iki sesin ke-sinti-eğilimli bileşimiyle doludur; önce biri ağır basar, sonra diğeri,

33. *Pis'ma*, III, s. 256. [Dostoyevski'den G. A. Kovner'e, 14 Şubat 1877].

ama hiçbiri diğerini nihai olarak yenilgiye uğratamaz. Her sesin vurguları diğer insanların gerçek sesleri tarafından kızıştırılır veya susturulur. Kınayıcı, suçlayıcı sesler, onu başkalarına duyduğu garezini kusmak için suçlayıcı sesinin vurgularını abartmaya zorlar. Böylece itirafı Stavrogin'in itirafı gibi ya da –üslup olarak ona daha yakın olan– Yeraltı İnsanın itirafı gibi tınlamaya başlar. Kendisini kınadıklarını bildiği Ganya'nın evine gittiğinde sırf garezinden aşifte gibi davranır ve onu bu tonu aniden değiştirip biraz önce alay ettiği Ganya'nın annesinin elini hürmetle öpmeye yalnızca, iç diyaloguyla başka bir yönde kesişen Mışkin'in sesi zorlar. Mışkin'in ve onun gerçek sesinin Nastasya Filippovna'nın hayatındaki yeri Mışkin'in Nastasya'nın iç diyalogundaki karşılıklardan biriyle olan bağlantısınınca belirlenir.

"...Ben de senin hayalini kurmadım mı?" Haklısın, uzun zaman önce, şu adamın köyündeki evde bir başıma geçirdiğim beş yıl boyunca senin hayalini kurardım. Düşünürdüm ve hayal kurardım, düşünüp hayal kurardım hep, hep senin gibi birinin hayalini kurardım, nazik, iyi yürekli, dürüst ve aniden çıkıp da 'Kendinizi suçlamamalısınız Nastasya Filippovna, size hayranım' diyecek kadar aptal birinin. Neredeyse çıldıracak gibi olana dek böyle hayaller kurardım..." [SS VI, 197; *Budala*, I. Kısım, bl. 16]

Nastasya Filippovna, evinde geçen o canalıcı önemde gecede Mışkin'in gerçek sesinde ötekinin bu öncelenen karşılığını duyar, Mışkin bu karşılığı neredeyse harfiyen tekrarlamıştır.

Rogojin'in konumlandırılışı biraz daha farklıdır. O daha en baştan Nastasya Filippovna için ikinci sesinin cisimleşme simgesi haline gelir. Nastasya "Ben Rogojin'in kadınıyım" deyip durur. Rogojin'le âlem yapmak, Rogojin'e gitmek onun için ikinci sesini cisimleştirmek ve bütünüyle gerçekleştirmek anlamına gelir. Rogojin'in onunla pazarlık edip onu satın alması, Rogojin'in içki nöbetleri onun düşüşünün meşum, abartılı birer simgesidir. Bu Rogojin'e haksızlık etmek demektir çünkü Rogojin ara sıra Nastasya Filippovna'dan nefret edebildiğini gösterse de, özellikle de başlangıçta hiç de onu suçlamaya meyilli değildir. Rogojin ona her an zarar verebilir ve o da bunu bilir. Bu grup işte böyle oluşturulmuştur. Mışkin'in ve Rogojin'in gerçek hayata ait sesleri Nastasya Filippovna'nın iç diyalogundaki seslerle iç içe geçer ve kesişir. Kendi sesindeki kesintiler onun Mışkin ve Rogojin'le kurduğu olay örgüsü bağlantılarındaki kesintilere dönüşür: Mışkin'le evliliğinden sık sık Rogojin'e kaçışları ve ondan tek-

rar Mışkin'e dönüşleri, Aglaya'ya duyduğu nefret ve sevgi.³⁴

İvan Karamazov'un Smerdyakov'la diyalogları biraz daha farklı türdedir. Burada Dostoyevski diyalogu işleyişinde ustalığının doruğuna ulaşır.

İvan ve Smerdyakov'un karşılıklı konumlanması çok karmaşıktır. İvan'ın kendisi için görünmez olan ve kendisinden yarı yarıya sakladığı arzunun, babasının ölmesini arzulamasının romanın başında İvan'ın konuşmasını belli ölçüde belirlediğini zaten söylemiştik. Ama bu gizli ses Smerdyakov tarafından da özümсенir, hem de mutlak bir kesinlikle ve özgüvenle.³⁵

34. "*Budala Romanının Tematik Kompozisyonu*" [Tematiçeskaya kompozitsiya romana *Idiota*] başlıklı makalesinde A. P. Skaftimov, "Ben"le ilişkisinde "öteki"nin rolünü son derece doğru anlar. Skaftimov şöyle der: "Dostoyevski hem Nastasya Filippovna'da hem de İppolit'te (ve gururlu karakterlerinin hepsinde) acı ve yalnızlıktan çekilen azapları gösterir, bunlar bir sevgi ve şefkate duyulan giderilmez bir özlemde ifade bulurlar, dolayısıyla kendi iç dünyasıyla en yoğun şekilde yüzleşen bir kişinin *kendi kendisini kabul edemeyeceğini* ve kendi kendisini takdis edemeyeceği için de korkunç bir acı çektiğini ve takdisi bir başkasının kalbinde bulmaya çalıştığını ima ederler. Mari'nin imgesi Prens Mışkin'in öyküsünde bağışlanarak arınma işlevi olarak sunulur."

Skaftimov Nastasya Filippovna'nın Mışkin karşısında konumlandırılışını şöyle tanımlar: "Böylece, Nastasya Filippovna'nın Prens Mışkin'e yönelik değişken tutumlarının içsel anlamını yazarın kendisi açığa vurur: Nastasya Mışkin'in çekimine kapılırken (bir ideal, sevgi ve bağışlanma özlemiyle) önce kendini değersiz görmesi (suçluluğunun bilinci ve ruhunun saflığı), daha sonra da gururuna yenik düşmesinden ötürü (kendini unutma ve sevgiyi ve bağışlanmayı kabullenme beceriksizliği) geri adım atar." Bkz. *Dostoyevski'nin Sanat Yolu* [Tvorçeskii put' Dostoevskogo], der. N. L. Brodskii (Leningrad, "Seyatel", 1924), s. 153 ve 148.

Ama Skaftimov tamamen psikolojik analiz düzeyinde kalır. Bu ögenin birtakım kahramanların yapılandırılışındaki veya diyalogun yapılandırılışındaki temel sanatsal önemini sorgulamaz.

35. Alyoşa da daha en baştan itibaren İvan'ın bu sesini saptar. Cinayetten sonra İvan'la girdiği kısa diyaloglardan birini aktarıyoruz. Her ne kadar bazı farklılıklar olsa da, bu diyalog genelde yukarıda analiz ettiğimiz diyalogun yapısına benzer:

"Anımsıyor musun [diye sorar İvan – M.B.] o gün yemekten sonra Dmitri gibi içeri dalıp babamı dövdükten sonra avluda 'isteme hakkımı' kendime sakladığımı söylemişim sana... Söyle, babamın ölmesini istediğim geçti mi aklından o anda?"

Alyoşa yumuşak bir ses tonuyla "Geçti," diye yanıt verdi.

"İstemiştin de; bu tahmin edilemeyecek bir şey değildi. Peki ama, istediğim şeyin tam da 'bir sürüngenin öbürünü yemesi' olduğunu, yani tam da Dmitri'nin babamı öldürmesi, hem de bir an önce öldürmesi gerektiğini ve benim de bunun gerçekleşmesine yardımcı olmaya bile hazır olduğumu düşünmedin mi hiç?"

Dostoyevski'nin planına göre İvan babasının öldürülmesini istiyordur ama bunun kendisinin yalnızca dışsal olarak değil *içsel olarak* da dışında kalacağı bir koşulda gerçekleşmesini istiyordur. Cinayetin yalnızca *kendi iradesi dışında değil ama ona rağmen*, bir yazgı kaçınılmazlığıyla da gerçekleşmesini istiyordur. "Emin ol," der Alyoşa'ya, "onu [babasını – M.B.] her zaman savunacağım. Ama bu davada kendimi isteklerimde tamamen serbest bırakıyorum."^e İvan'ın iradesinin içsel diyalojik kopukluğu bir diyalogdaki şöyle iki karşılık biçiminde de sunulabilir:

"Babamın öldürülmesini arzulamıyorum. Eğer bu olursa bu benim irademe rağmen gerçekleşecek."

"Ama cinayetin irademe rağmen işlenmesini arzuluyorum çünkü o zaman içsel olarak ona bulaşmamış olacağım ve kendimi suçlayacağım hiçbir şey olmayacak."

İvan'ın kendisiyle girdiği diyalog böyle kurulur. Smerdyakov bu diyalogun ikinci karşılığını tahmin eder, ya da daha doğrusu açıkça işitir, ama içerdiği kaçış payını kendine özgü bir şekilde kavrar: İvan'ın suça katılımını kanıtlayabilecek her türlü kanıt örtbas etme çabası olarak kavrar; onu ele verebilecek her türlü dolaysız sözden kaçınan ve bu nedenle, onunla yalnızca imalarla konuşulabildiği için "daima konuşmaya değer" "zeki bir insan"ın aşırı dışsal ve içsel ihtiyatı olarak kavrar. İvan'ın sesi Smerdyakov'a cinayetten önce kesinlikle bütünlüklü ve bölünmemiş görünür. İvan'ın babasının ölümünü arzulamaşı Smerdyakov'a İvan'ın ideolojik görüşlerinden, "her şey mubah" iddiasından yapılmış basit ve doğal bir çıkarım gibi görünür. Smerdyakov İvan'ın iç diyalogundaki ilk karşılığı duyamaz ve en sona kadar İvan'ın ilk sesinin gerçekten ve cidden babasının ölümünü istemediğine asla inanmaz. Dostoyevski'nin planında bu ses aslında ciddidir ve Alyoşa'ya, İvan'daki "Smerdyakov'a özgü" bu ikinci sesin kesinlikle çok iyi farkında olmasına rağmen İvan'ı temize çıkarmak

Alyoşa'nın yüzü hafif sararmıştı ve sessizce ağabeyinin gözlerinin içine baktı. "Konuşsana!" diye bağırdı İvan. "O zaman ne düşündüğünü öğrenmeyi her şeyden çok istiyorum. Hakikati bilmek istiyorum, Hakikati!" Derin bir iç çekti. O yanıt vermeden önce öfkeyle Alyoşa'ya baktı.

"Affet beni ama o zaman bunu da düşünmüştüm," diye fısıldadı Alyoşa ve "suçu hafifletici tek bir neden" belirtmedi. [SS X, 130-131; *Karamazov Kardeşler*, IV. Kısım, XI. Kitap, bl. VI].

için gerekçe veren de bu sestir.

Smerdyakov özgüvenle ve sağlam bir biçimde İvan'ın iradesinin kontrolünü ele geçirir, daha doğrusu, o iradeyi özgül bir iradi ifadenin somut biçimleriyle donatır. İvan'ın içsel karşılığı Smerdyakov aracılığıyla bir arzudan bir eyleme dönüşür. İvan'ın Çermyaşnaya'ya doğru yola çıkmadan önce Smerdyakov'la girdiği diyaloglar aslında, Smerdyakov'un (imalarla kodlanan) açık ve bilinçli istenci ile İvan'ın (kendisinden bile gizli olan) gizli istenci arasındaki bir karşılıklı konuşmanın, muhteşem bir sanatsal etki yaratan cisimleşmesidir; bu konuşma adeta İvan'ın açık ve bilinçli iradesinin katılımı olmadan gerçekleşir. Smerdyakov dokundurma ve imalarını İvan'ın ikinci sesine yönelterek doğrudan doğruya ve güvenle konuşur; Smerdyakov'un sözleri İvan'ın iç diyalogundaki ikinci yanıtla kesişir. Ona karşılık veren İvan'ın ilk sesidir. Bu nedenle Smerdyakov'un zıt anlamlı bir alegori olarak kavradığı İvan'ın sözleri aslında alegori değildir. İvan'ın dolaysız sözleridir. Ama Smerdyakov'u yanıtlayan ses ara ara ikinci sesinin gizli karşılığıyla kesilir. Bu kesintiler sayesinde Smerdyakov İvan'ın rızasından kesinlikle emin kalır.

İvan'ın sesindeki bu kesintiler çok inceliklidir ve kendilerini sözlerde açığa vurmazlar pek; İvan'ın konuşmasının anlamı açısından bir hayli yersiz olan duraklamalarda, ilk sesinin bakış açısından kavranamaz olan ton değişikliklerinde, beklenmedik yersiz kahkahasında vs. açığa vururlar. İvan'ın Smerdyakov'u yanıtladığı ses, tek ve bütünlüklü sesi olsaydı, yani tamamen monolojik bir ses olsaydı o zaman tüm bu fenomenler olanaksız olurdu. Oysa kesintinin sonucudurlar; tek bir ses içindeki iki sesin, tek bir karşılık içindeki iki karşılığın müdahalesinin ürünüdürler. Dolayısıyla, İvan'ın Smerdyakov'la girdiği diyaloglar cinayetten önce böyle yapılırlar.

Cinayetten sonra diyalogların yapılışını farklılık gösterir. Burada Dostoyevski İvan'ı başka bir kişide barınan gizli iradesini önce karanlık ve ikircikli bir şekilde daha sonra da açık seçik bir şekilde yavaş yavaş fark etmeye zorlar. Kendisinden bile gayet iyi gizlediği, ona kasten etkisiz ve dolayısıyla masumane bir arzu gibi görünmüş olan şey, Smerdyakov için İvan'ın hareketlerini yöneten belirgin ve açık seçik ifade edilmiş bir arzu olur çıkar. İvan'ın ikinci sesi öne çıkıp emirler yağdırmaktadır; Smerdyakov onun iradesinin, "sadık uşağı Liçarda"nın infazcısıdır yalnızca. İlk iki diyalogda İvan ne olursa olsun cinayete içsel olarak karıştığına inanmaya başlamıştır,

çünkü cinayeti gerçekten istemiştir ve bu isteğini açıkça bir başkasına ifade etmiştir. Son diyalogda cinayete dışsal olarak da bulaştığı gerçeğini idrak etmeye başlar.

Şu noktaya dikkat etmemiz gerekir. Başlangıçta Smerdyakov İvan'ın sesini bütünlüklü bir monolojik ses olarak kabul ediyordu. "Her şey mubahtır" itirafını bir öğretmenin kararlı ve öz-güvenli sözü olarak duyar. Başlangıçta İvan'ın sesinin ikiye bölünmüş olduğunu ve ikna edici, özgüvenli tonunun aslında başka bir kişiyi değil İvan'ın kendisini ikna etmeye yönelik olduğunu anlamaz.

Şatov'un, Kirillov'un ve Pyotr Verhovenski'nin Stavrogin'e yönelik tutumu da buna benzer. Hepsi de sesini bütünlüklü ve özgüvenli bir ses addedip Stavrogin'i sanki bir öğretmenmiş gibi izler. Hepsi de Stavrogin'in kendileriyle tıpkı bir akıl hocasının öğrencisiyle konuştuğu gibi konuştuğunu zanneder; ama aslında Stavrogin onları kendi kaçınılmaz iç diyalogunun katılımcıları haline getirmiştir ve bu diyalog da öncelikle onları değil kendisini inandırmaya yöneliktir. Şimdi Stavrogin her birinden kendi sözlerini duyar, ama sert ve monolojikleşmiş bir vurguyla. Kendisi bu sözleri artık inanarak değil ancak alaycı bir vurguyla telaffuz edebilmektedir. Kendisini herhangi şeye ikna etmede başarılı olabilmiş değildir ve ikna ettiği insanları dinlemek ona acı verir. Stavrogin'in üç takipçisiyle diyalogları bu temelde inşa edilir:

"Biliyor musunuz, [Şatov, Stavrogin'le konuşmaktadır – M.B.] yeryüzünde 'Tanrı'yı kendinde taşıyan', yeni Tanrı adına dünyayı kurtaracak olan, hayatın ve yeni bir sözün anahtarlarını elinde bulunduran tek halkın hangisi olduğunu biliyor musunuz? ... Bu halkın hangisi olduğunu, adını biliyor musunuz?"

"Tavrınızdan, sanıyorum hemen, bunun Rus halkı olduğu sonucunu çıkarmak zorundayım."

Şatov kükredi birden. "Bir de gülüyorsunuz, ah bu soylular!"

"Rica ederim, kendinize gelin! Tam da böyle bir şey söyleyeceğinizi bekliyordum."

"Böyle bir şey söyleyeceğimi mi bekliyordunuz? Peki, bu sözler sizin bildiğiniz şeyler değil mi?"

"Hem de çok iyi bildiğim. Sözü nereye götürmek istediğinizin farkındayım. Tüm sözleriniz, 'Tanrı'yı kendinde taşıyan' deyiminiz bile, iki küsur yıl

f. Constance Garnett'in "hayatın ve yeni bir *dünyanın* anahtarları" şeklindeki çevirisi hatalıdır. Burada *slovo* kullanılıyor, yani yeni bir *sözcük/söz*.

önce Amerika'ya hareket etmenizden kısa bir süre önce aramızda geçen bir konuşmanın özetinden ibaret... Hiç değilse, şimdi anımsadığım kadarıyla."

"Tümüyle sizin deyiminizdir bu, benim değil. Yalnızca konuşmamızın yalnızca özeti değil, sizin, kendinizin söylediğiniz bir tümce. 'Bizim' konuşmamız diye bir şey olmadı. Yüce sözler söyleyen bir öğretmenle, yeniden dırilen bir öğrenci vardı. Sözümlü ettiğim öğrenci ben, öğretmense sizdiniz." [SS VII, 261-2; *Cinler*, II. Kısım, bl. 1, 7, çev. E. Altay (çeviri biraz değiştirildi)]

Stavrogin'in yurtdışındayken "Tanrı'yı kendinde taşıyan" halk hakkında konuşurken takındığı inanmışlık tonu, "yüce sözler söyleyen öğretmen" tonu, Stavrogin'in aslında hâlâ yalnızca kendisini ikna etmeye çalışıyor olmasıyla açıklanabilir. İkna edici bir vurgu barındıran sözleri bizatihi kendisine hitap ediyordur, kendi iç diyalogunun yüksek sesle dile getirilmiş bir karşılığıdır: "O zaman izinle dalga geçmiyordum; sizi ikna ederken belki de sizden çok kendimle meşguldüm" dedi Stavrogin gizemli bir şekilde."

Dostoyevski'nin kahramanlarının konuşmasında en kapsamlı ikna vurguları büyük bir çoğunlukla yalnızca bu sözlerin aslında bir iç diyalogun tek bir yönü oldukları ve bizatihi konuşucuyu ikna etmeye yönelik oldukları gerçeğinin sonucudur sadece. Bir ikna tonunun yoğunluğu kahramanın öteki sesinde bir iç direnç olduğunu gösterir. Dostoyevski'nin kahramanlarında her türlü içsel mücadeleye bütünüyle yabancı bir söze neredeyse hiç rastlanmaz.

Stavrogin Kirillov'un ve Verhovenski'nin konuşmasında da değişik bir vurguyla kendi sesini iştir: Kirillov'da vurgu çılgınca inanıştır, Pyotr Verhovenski'de sinik abartıdır.

Her ne kadar dışsal olarak Fyodor Pavloviç'in öldürülmesinden önce İvan'ın Smerdyakov'la olan diyaloglarına çok benziyor olsa da, Raskolnikov'un Porfiriy ile diyaloglarında özel tipte bir diyalog barınır. Porfiriy Raskolnikov'un gizli sesine hitap ederek imalı konuşur. Raskolnikov ince hesaplarla bu rolünü kusursuzca oynamaya çalışır. Porfiriy'nin amacı Raskolnikov'un sesini dışarı çıkmaya zorlamak, Raskolnikov'un kasıtlı ve ustaca icra ettiği yanıtlarında kesintiler yaratmaktır. Bu nedenle, Raskolnikov'un rolünün sözleri ve tonlamaları sürekli olarak gerçek sesinin gerçek sözleri ve tonlamaları tarafından bastırılır. Porfiriy de eline geçen her fırsatta kendi gerçek yüzünün, her şeyi çoktan bilen bir insanın yüzünün, oynamakta olduğu, hiçbir şeyden şüphelenmeyen savcı rolünün önüne geçerek yüzeye

çıkmasına izin verir; birdenbire derken her konuşucunun kurmaca yanıtlarının arasında iki gerçek yanıt, iki gerçek söylem, iki gerçek insan görüşü birbiriyle karşılaşır ve kesişir. Sonuçta, bir düzleme –rol yapma düzlemi– ait olan diyalog zaman zaman bir diğer düzleme –gerçek olan ama sadece bir anlığına gerçek olan bir düzleme– geçer. Ve rol-yapma düzleminin etkin parçalanması yalnızca son diyalogda gerçekleşir ve bu parçalanmayla birlikte söz gerçeklik düzleminde nihai ve eksiksiz olarak belirir.

Gerçeklik düzlemine beklenmedik geçiş tam da aşağıdaki diyalogda gerçekleşir. Porfiriy Petroviç Mikolka'nın itirafından sonra Raskolnikov'la yaptığı konuşmanın başında aniden tüm şüphelerini bir yana bırakmış gibi görünür, ama daha sonra Mikolka'nın katil olmayacağını söyler, bu Raskolnikov için beklenmedik bir açıklamadır:

"... Hayır dostum Rodion Romanoviç, Mikolka'nın işi değil bu, burada Mikolka'nın yeri yok!"

Düşüncelerini yadsıyan, daha önce söyledikleriyle çelişen bu son söyledikleri son derece beklenmedik şeylerdi. Bir yerine bir şey saplanmış gibi sarsıldı Raskolnikov.

Tutamadı kendini, güçlükle soluk alarak "Öyleyse... kim... öldürdü?" diye sordu.

Raskolnikov'un bu beklenmedik sorusu karşısında çok şaşırılmış gibi sandalyenin arkasına atmıştı kendini Porfiriy Petroviç. Kulaklarına inanamıyormuş gibi, "Nasıl yani, kim öldürdü" dedi. Söylediğinin doğruluğundan hiç kuşkusu yokmuş gibi, handiyse fısıldayarak ekledi: "Kim öldürecek, Rodion Romanoviç, siz öldürdünüz... Siz öldürdünüz."

Raskolnikov birden divandan ayağa fırladı, birkaç saniye ayakta öylece durduktan sonra bir şey söylemeden yeniden oturdu. Yüzünde hafiften kaslar çekilmeye başlamıştı...

"Hayır ben öldürmedim" diye mırıldandı Raskolnikov, suçüstü yakalanınca birden korkmuş bir çocuk gibi. [SS V, 476; *Suç ve Ceza*, VI. Kısım, bl. 2, çev. E. Altay]

Dostoyevski'de itiraf diyalogu son derece önemlidir. Her kim olursa olsun, diğer kişinin oynadığı "öteki" rolü, burada özel bir netlikle ortaya çıkar. Azami derecede katıksız itiraf diyalogu modeli olarak Stavrogin'in Tihon'la girdiği diyalog üzerinde kısaca duralım.

Stavrogin'in bu diyalogdaki tüm yönelimi "öteki kişi"ye yönelik ikili tutumunca belirlenir: onun yargıları ve bağışlaması olmadan yapabilmenin olanaksız oluşu ve aynı zamanda, ona karşı nefret duyma ve yargısına, bağışlamasına karşı direnme. Konuşmasındaki tüm ke-

sintileri, yüz ifadelerindeki ve jestlerindeki duraksamaları, ani ruh hali ve ton değişikliklerini, sonsuz çekincelerini, Tihon'un yanıtlarını önceleyişini ve bu hayali yanıtları kestirmeden reddedişini belirleyen şey budur. Sanki tek bir kişide kesintisizce birleşmiş iki kişi konuşuyor gibidir Tihon'la. Tihon iki sesle karşı karşıyadır ve bir katılımcı olarak onların iç çatışmasına çekilir.

Nedense ikisi de bariz biçimde sıkılarak, aceleyle, anlamsız mırıltılar çıkararak selamlaştılar. Sonra konuğunu odasına aldı Tihon. Gene öyle acele ederek masanın önündeki kanapeye oturttu onu, kendisi de yanındaki hasır koltuğa ilişti. Çok tuhaftır, burada büsbütün kaybetti kendini Nikolay Vsevolodoviç. Olağanüstü, kesin, aynı zamanda da kendisi için olanaksız bir şeye karar vermek için bütün gücünü kullanıyordu sanki. Bir an etrafa bakındı. Baktığı şeyi görmediği belliydi. Düşünceye daldı, ama ne düşündüğünü belki kendisi de bilmiyordu. Sessizlik uyandırdı onu. Tihon'un, dudaklarında tuhaf, gereksiz bir gülümseme, utangaç bir tavırla önüne baktığını fark etti birden. O anda bir nefret, öfke doğdu içinde. Kalkıp gitmek istiyordu. Tihon'un zilzurna sarhoş olduğu inancındaydı. Ama Tihon birden kaldırdı gözlerini, öylesine keskin, anlam dolu bir bakışla baktı ki ona, o anda yüzünde öylesine beklenmedik esrarlı bir anlatım vardı ki, Stavrogin neredeyse ürperdi. Bambaşka bir düşünce geldi aklına: Onun buraya niçin geldiğini Tihon biliyordu, haberdar edilmişti (oysa dünyada hiç kimse bilmiyordu onun buraya gelmesinin nedenini). Kendisi önce konuşmaya başlamıyorsa bu, Stavrogin'e acıdığından, onun küçük düşmesini istemediğindendi sanki. [çev. E. Altay. Çeviri biraz değiştirildi.]³⁶

Stavrogin'in ruh hali ve tonundaki beklenmedik değişiklikler müteakip diyalogun tamamını belirler. Bazen bir ses kazanır, bazen öteki, ama çoğunlukla Stavrogin'in karşılığı iki sesin kesinti-eğilimli kaynaşması olarak yapılır.

Açıklamaları [Stavrogin'in şeytan tarafından ziyaret edilmesiyle ilgili açıklamaları – M.B.] çığınca ve karışıkta, gerçekten de bir deliye aitti sanki. Ama aynı zamanda Nikolay Vsyevolodoviç kendisinden beklenmeyen öyle tuhaf bir içtenlikle, kendisi için hiç de doğal olmayan öyle bir samimiyetle konuşuyordu ki sanki eski benliği birden ve beklenmedik bir şekilde yok olmuştu. Hayaleti hakkında konuşurkenki korkusunu açığa vurmaktan hiç utanmıyordu. Ama tüm bunlar anlık şeylerdi ve göründükleri gibi bir anda kaybolmuşlardı.

"Tüm bunlar tamamen saçma," dedi anlaşılması güç bir sıkıntıyla çabuk çabuk konuşarak, toparlanmaya çalıştı ve ekledi "Bir doktora göreneceğim."

Biraz daha ileride:

"... ama bu çok saçma. Bir doktora görüneceğim. Gerçekten hepsi çok saçma, son derece anlamsız. Benim farklı yönlerim, ben kendimim başka bir şey değil. Şimdi söylediğim bu... cümle yüzünden tam da, bunun şeytan değil de ben olduğumdan şüphelendiğimi ve bundan emin olmadığımı düşünürsünüzdur kesinlikle.³⁷

Başlangıçta Stavrogin'in seslerinden biri açıkça galip gelir ve "eski benliği birden ve beklenmedik bir şekilde yok olmuş" gibi görünür. Ama daha sonra, ikinci ses yeniden belirir, ani bir ton değişikliğine yol açar ve yanıtını böler. Stavrogin'in Tihon'un tepkisini tipik öncellemelerinden biri ve bizim zaten aşına olduğumuz, önceleyen eşlik eden tüm o fenomenler gerçekleşir.

Sonunda sayfalar dolusu itirafını Tihon'un eline tutuşturmadan önce Stavrogin'in sesi aniden konuşmasını ve niyetlerini böler; ötekinden bağımsızlığını, ötekini küçümsediğini açıklar, dolayısıyla tonu bakımından itirafın amacıyla doğrudan doğruya çelişir.

"Bakın, casuslarla, psikologları hiç sevmem – hiç değilse benim ruhuma girmeye çalışanlarını. Kimseyi buyur etmem ruhuma, hiç kimseye ihtiyacım yok benim. Kendi kendime yeterim. Belki sizden de korktuğumu sanıyorsunuzdur." Sesini yükseltti, öfkeyle kaldırdı başını. "Belki buraya size 'korkunç' bir sırtımı açmaya geldiğime inanıyor, din adamlarına özgü merakınızla bekliyorsunuz. Ama şunu bilirsiniz, hiçbir şey açmayacağım size, hiçbir sırtımı öğrenemeyeceksiniz, kendi kendime yeterim ben..."

Bu yanıtın yapısı ve diyalogun bütünü içerisindeki konumlandırılışı "Yeraltından Notlar"da analiz ettiğimiz fenomenlere çok benzer. Kişinin "öteki"ne yönelik tutumunda bir kısır döngüye girme eğilimi burada belki de daha da keskin bir biçimde ortaya çıkar.

Tihon heyecanlı bir sesle "Bir soruma yanıt verin," diye konuşmaya başladı. "Ama içten olsun yanıtınız, yalnızca bana söyleyin bunu ya da gece karanlıkta kendi kendinize söylüyormuş gibi içten yanıt verin: Bir kişi sizi bunlar için bağışlasaydı (kâğıtları gösterdi), ama saydığınız ya da korktuğunuz insanlardan biri değil de, bir yabancı, hiçbir zaman tanımayacağınız bir insan bu korkunç itiraflarınızı sessiz sessiz okurken bağışlasaydı sizi, bu düşünce acınızı hafifletir miydi, yoksa bir şeyi değiştirmez miydi? Yanıt vermek gururunuzda dokunur belki, o zaman söylemeyin, kendi kendinize düşünün yalnızca."

Stavrogin alçak sesle, "Hafifletirdi" dedi. Sonra çabuk çabuk, gözlerini yerden kaldırmadan ekledi: "Bağışlayan siz olsaydınız, bu çok daha hafifletirdi."

"Bağışlarım, eğer siz de beni bağışlarsanız," dedi Tihon üstüne basa basa.³⁸

Her türlü toplumsal veya pragmatik gerçek-hayat somutlaşmasından yoksun, olduğu haliyle öteki kişinin diyalogdaki işlevleri burada tüm netliğiyle ortaya çıkar. Bu öteki kişi –"bir yabancı, hiçbir zaman tanımayacağınız bir insan"– diyalogdaki işlevlerini olay örgüsü dışında ve herhangi bir olay örgüsündeki özgüllüğü dışında saf "insandaki insan" olarak, "Ben" için "tüm ötekilerin" bir temsilcisi olarak yerine getirir. "Öteki"nin böyle konumlandırılışının sonucu olarak, söyleşi (*communion*) özel bir niteliğe bürünür ve gerçek-hayata ait tüm somut toplumsal biçimlerden (aile, toplumsal veya ekonomik sınıf, hayat öyküleri biçimlerinden) bağımsız hale gelir.³⁹

Bu haliyle "Öteki"nin kim olursa olsun, gördüğü bu işlevin olağanüstü bir netlikle açığa vurulduğu bir pasaj üzerinde duracağız.

"Esrarengiz ziyaretçi", Zosima'ya suçunu itiraf etmesinden sonra ve halkın önünde cezasını çekmesinin arifesinde, öldürmek için Zosima'ya döner. Onu buna iten şey "öteki"ne duyduğu katıksız nefrettir. İçinde bulunduğu durumu şöyle betimler:

"Yanımdan ayrılp karanlığa karıştıktan sonra uzun süre dolaştım sokaklarda, kendi kendimle savaştım. Birden senden öyle nefret ettim ki dayanamaz hale geldi. 'Şimdi elimi kolumu bağlayan bir o var, diye düşünüyordum. Yargılıyor beni, yarın kendi kendimin felaketini hazırlamak zorundayım, her şeyi biliyor çünkü.' Beni ele vereceğinden korkmuyordum (aklıma bile getirmiyordum böyle bir şeyi), ama şöyle düşünüyordum: 'Suçumu cümle âleme ilan etmezsem nasıl bakarım yüzüne?' Dünyanın öteki ucunda bile olsan, sen yaşadıktan sonra bir şey değişmezdi. Yaşadığın, sırtımı bildiğin, beni suçladığın düşüncesi çok ağır geliyordu bana. Her şeye sen neden olmuşsun, her şey senin suçunmuş gibi nefret ediyordum senden." [SS IX, 390-1; *Karamazov Kardeşler*, II. Kısım, VI. Kitap, bl. 2, çev. E. Altay. Çeviri biraz değiştirildi.]

38. A.g.y., s. 35. Bu pasajı, Dostoyevski'nin Kovner'e yazdığı mektubundan yukarıda yaptığımız alıntı ile karşılaştırmak ilginç olacaktır.

39. Bildiğimiz üzere, Dostoyevski'nin romanlarında bilinçler arasındaki nihai etkileşim olayının gerçekleştiği karnaval-dini piyes zamanına ve uzamına çıkan bir kopuştur bu.

İtiraf diyaloglarında gerçek "öteki"nin sesi her zaman benzer bir düzenlemeyle verilir; olay örgüsüne belirgin bir şekilde dışsal bir düzenlemeyle. Her ne kadar böylesine yalın bir biçimde olmasa da, "öteki"ne ilişkin bu aynı düzenleme Dostoyevski'nin hayati diyaloglarının istisnasız tümünü belirler: olay örgüsü tarafından hazırlanır, ama doruk noktaları –diyalogların zirvesi– olay örgüsünün üzerinde, bir kişinin diğer bir kişiyle saf ilişkisinin soyut alanındadır.

Diyalog tiplerine ilişkin analizimiz böylece son buluyor; gerçi bu diyalog tiplerinin hepsini ele almış olduğumuzu söyleyemeyiz. Üstelik, her tipin hiç değinmediğimiz sayısız çeşitlemesi de vardır. Ama kuruluş ilkesi her yerde aynıdır. Her yerde *açık diyalogdaki yanıtların kahramanların iç diyaloglarındaki yanıtlar tarafından kesilmesi* ya da onlarla kesişmesi, uyuşması söz konusudur. Her yerde *özgül bir fikirler, düşünceler ve sözler bütünü muhtelif kaynaşmamış seslerden geçer ve her birinde farklı tınlar*. Yazar beklentilerinin nesnesi nötr ve kendisiyle özdeş bir şey olarak bu fikirler toplamı değildir tek başına. Hayır, nesne tam da *bir temanın birçok ve değişik sestene geçişidir*; seslerin incelikli ve deyim yerindeyse geri alınamayacak *çok-sesliliği ve değişik-sesliliğidir*. Seslerin dağılımı ve etkileşimleri, Dostoyevski için önemli olan şey işte budur.

Dolayısıyla, metinde kompozisyonel olarak ifade edildiği haliyle dış diyalog iç diyalogla, yani mikro-diyalogla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır ve büyük ölçüde ona bağımlıdır. Her iki diyalog da bir bütün olarak romanın onları kuşatan büyük diyaloguyla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Dostoyevski'nin romanları baştan sona diyalojiktir.

Dünyanın diyalojik duyumsanışı, gördüğümüz üzere ilk yapıtı *İnsancıklar*'dan itibaren Dostoyevski'nin tüm diğer yapıtlarına da sızmıştır. Dolayısıyla, *sözün diyalojik doğası* Dostoyevski'nin yapıtlarında muazzam bir güçle ve keskin bir ele gelirlikle açığa vurulur. Bu diyalojikliğin, özellikle de *çift-sesli söylemin* muhtelif çeşitlemeleri ve bu söylemin konuşmanın yapısının muhtelif boyutları üzerindeki etkisinin üstdilbilimsel incelenişi, Dostoyevski'nin yaratıcı sanatında son derece zengin bir malzeme bulur.

Her büyük söz sanatçısı gibi Dostoyevski de söylemin yeni boyutlarını, kendisinden önceki sanatçıların yalnızca çok zayıf ve karışık bir şekilde kullanmış olduğu yeni derinliklerini saptayıp sanatsal

olarak yaratıcı bilincin hizmetine nasıl sokacağını biliyordu. Dostoyevski için önemli olan sözün temsil etme ve ifade etme işlevleri değildir yalnızca, bunlar her sanatçının olağan kaygılarıdır; karakterlerinin konuşmalarının toplumsal ve bireysel benzersizliğini nesnelleşmiş bir şekilde yeniden yaratabilme becerisi de değildir – onun için en önemli şey dilsel karakteristikleri ne olursa olsun bu muhtelif konuşmaların diyalojik etkileşimidir. Çünkü temsilinin ana nesnesi bizzatı sözdür, özellikle de *yoğun anlamlı sözdür*. Dostoyevski'nin yapıtları, bir söze hitap eden başka bir söz hakkındaki bir sözdür. Temsil edilen söz temsil eden sözle bir düzeyde ve eşit koşullarda birleşir. Bu sözler çeşitli diyalojik açılarda birbirlerine nüfuz eder, üst üste biner, örtüşürler. Bu karşılaşmanın sonucunda sözün yeni boyutları ve yeni işlevleri açığa çıkar; bu bölümde bunları analiz etmeye çalıştık.

Sonuç

Bu kitapta Dostoyevski'nin *bir sanatçı olarak*, beraberinde yeni sanatsal tahayyül biçimleri getirmiş ve dolayısıyla, insanın ve hayatının yeni yönlerini açığa çıkarıp kavrayabilmiş bir sanatçı olarak benzersizliğini açığa vurmaya çalıştık. Dostoyevski'nin sanatsal tahayyülün ufkunu genişletmesini olanaklı kılan, insana farklı bir sanatsal bakış açısından bakmasını sağlayan bu yeni sanatsal konum üzerinde odaklandık.

Dostoyevski Avrupa sanatsal nesrinin gelişimindeki "diyalojik çizgi"yi izlerken yeni bir türsel roman çeşitlemesini yaratmıştır: çoksesli roman. Çoksesli romanın yenilikçi özelliklerini bu kitapta aydınlatmaya çalıştık. Çoksesli romanın yaratılmasını romansal nesrin, yani romanın yürüncesinde gelişen bütün türlerin gelişimindeki ileriye dönük dev bir adım addetmiyoruz yalnızca, insanlığın *sanatsal düşünme biçiminin* gelişimindeki dev bir adım olarak da kabul ediyoruz. Bize öyle geliyor ki, bir tür olarak romanın sınırlarının ötesine geçen özel bir *çoksesli sanatsal düşünme biçiminden* söz edilebilir doğrudan doğruya. Bu düşünme biçimi, bir insanın ve her şeyden önce de *düşünen insan bilincinin ve varoluşunun diyalojik alanının*, monolojik konumlardan yapılacak *sanatsal* özümsemeye tabi olmayan yönlerine erişilmesini sağlar.

Hali hazırda Dostoyevski'nin romanı belki de Batı'daki en etkili modeldir. Birbirinden son derece farklı ideolojilere sahip insanlar gidiyor sanatçı Dostoyevski'nin izinden; çoğunlukla da Dostoyevski'nin ideolojisine son derece düşmanca yaklaşan kişiler bunlar: Onun sanatsal iradesinin, onun keşfetmiş olduğu yeni sanatsal tahayyül ilkesinin çekiciliğine kapılıyorlar.

Ama bu, çoksesli romanın, bir kez keşfedilince, monolojik roman biçimlerini modası geçmiş ve gereksiz hale getirerek onların yerini aldığı anlamına mı geliyor? Hayır elbette. Yeni doğmuş bir tür zaten varolan türleri yerinden etmez veya onların yerine geçmez. Her yeni

tür eskilerine eklenerek onları bütünler olsa olsa; zaten var olan türlerin halkasını genişletir. Çünkü her tür yeri değiştirilemeyecek kendi egemen varoluş alanına sahiptir. Dolayısıyla, çoksesli romanın ortaya çıkışı, romanın monolojik biçimlerini (biyografik, tarihsel, gündelik hayat romanı, epik-roman, vb.) hükümsüz kılmadığı gibi bu biçimlerin üretken gelişimini sürdürmesini de hiçbir şekilde kısıtlamaz, çünkü tam da nesnelleşmiş ve nihaileştirici, yani monolojik sanatsal kavrayış biçimlerini gerektiren varoluş alanları, insan ve doğanın varoluş alanları var olmaya ve genişlemeye her zaman devam edecektir. Ama bir kez daha yineleyelim: tüm derinliği ve özgüllüğüyle *düşünen insan bilincine ve bu bilincin var olduğu diyalojik alana* monolojik bir sanatsal yaklaşım aracılığıyla ulaşılamaz. Bu bilinç ilk kez Dostoyevski'nin çoksesli romanında sahici sanatsal tahayyülün nesnesi haline gelir.

Dolayısıyla, hiçbir yeni sanatsal tür eskilerini hükümsüz kılmaz veya onların yerini almaz. Ama aynı zamanda, temel ve önemli her yeni tür, bir kez ortaya çıkınca, eski türlerin oluşturduğu bütünün etkiler: yeni tür eskilerini tabir caizse daha bilinçli hale getirir; onları kendi olanaklarını ve sınırlarını daha iyi kavramaya, yani *naiveté*lerini alt etmeye zorlar. Örneğin, romanın yeni bir tür olarak bütün eski edebi türler üzerindeki etkisi böyle bir etkidir: uzun öykü, öyküsel şiir, drama, lirik üzerinde böyle bir etkisi olmuştur. Ayrıca, yeni bir tür eski türler üzerinde olumlu bir etkiye de sahip olabilir, ama elbette söz konusu eski türlerin türsel doğalarının buna izin verdiği ölçüde; dolayısıyla, romanın serpilme döneminde eski türlerin belli bir "romanlaşması"ndan söz edilebilir örneğin. Yeni türlerin eski türler üzerindeki etkisi çoğu durumda¹ eski türlerin yenilenmesini ve zenginleşmesini teşvik eder. Bu elbette çoksesli roman için de geçerlidir. Dostoyevski'nin yapıtının oluşturduğu fonda edebiyatın birçok eski monolojik biçimi naif ve basit görünmeye başlamıştır. Bu açıdan Dostoyevski'nin çoksesli romanının monolojik edebiyat biçimleri üzerindeki etkisi çok verimli olmuştur.

Çoksesli roman estetik düşünceden de yeni taleplerde bulunur. Monolojik sanatsal tahayyül biçimlerinden doğan, onlarla demlenen estetik düşünce bu biçimlerin sınırlarını görme değil, onları mutlaklaştırma eğilimindedir.

1. "Doğal" bir şekilde ölmüyorlarsa elbette.

Dostoyevski'nin romanını monolojikleştirme eğiliminin bugüne dek böylesine güçlü kalabilmiş olmasının' nedeni budur. Bu eğilim analiz aracılığıyla kahramanlara nihaileştirici tanımlar verme, mutlaka yazara ait kesin bir monolojik fikir bulma, her yerde yüzeysel bir gerçek-hayat benzerliği arama, vb. çabasında kendisini açığa vurur. Dostoyevski'nin sanatsal dünyasının kesin nihaileştirilemezliği ve diyalojik açıklığı, yani bizatihi özü göz ardı edilir veya yadsınır.

Çağdaş insanın *bilimsel* bilinci, "evren olasılığı"nın karmaşık koşulları arasında kendine bir yön çizmeyi öğrenmiştir; hiçbir "belirsiz nitelik" onda bir karışıklık yaratmaz; onları nasıl hesaplayacağını bilir ve hepsini hesaba katar. Bu bilimsel bilinç çok uzun bir süredir sahip olduğu tüm o ölçüm sistemleri, vb. çokluğuyla Einsteinci dünyaya alışmıştır. Ama *sanatsal* kavrayış alanında insanlar bazen çok kaba ve çok ilkel bir belirlenmişlik talep etmeyi sürdürürler; açıkça doğru olamayacak bir belirlenmişliktir bu.

Dostoyevski'nin keşfettiği yeni sanatsal alanda kendimizi rahat hissedebilmek için, onun yaratmış olduğu, hiçbir şeyle kıyaslanamayacak ölçüde karmaşık *sanatsal dünya modelinde* kendimize bir yön çizebilmek için monolojik alışkanlıklarımızı terk etmemiz gerekir.

Ekler

Bahtin ömrünün son on yılında yapıtlarının –yarım asırlık bir yaratıcı etkinliğin ürününün– çoğunun nihayet yayımlandığını gördü. 1929'da Dostoyevski üzerine yazmış olduğu kitabı, 1963 tarihli ikinci basım için gözden geçirilip genişletildi. Rabelais kitabı yirmi yıllık bir belirsizlik sonrasında 1965 yılında yayımlandı. "Farklı dönemlerde" yazılmış denemelerinin bir derlemesi (*Voprosy literatury i estetiki*) 1975 yılında basıldı. Ardından, Bahtin'in ölümünden dört yıl sonra Sovyetler Birliği'ndeki müritlerinin vefalı çabaları sonucu denemeler ve seçme parçaların ikinci cildi yayımlanabildi (M. M. Bahtin, *Estetika slovesnogo tvorçestva* [Moskova: Iskusstvo, 1979]). Daha yakın tarihli bu ikinci ciltte yer alan iki deneme Dostoyevski kitabıyla doğrudan bağlantılıdır ve bu kitapta yer verilmiştir: "Iz knigi *Problemy tvorçestva Dostoevskogo*" (s. 181-7) Ek I olarak, "K pererabotke knigi o Dostoevskom" (s. 308-27) Ek II olarak bu kitapta yer almaktadır.

Not sistemine ilişkin bir açıklama. Dipnotlardan bazıları, Sovyet baskısının editörleri ve yayıma hazırlayıcıları S. S. Averintsev ve S. G. Boçarov'a aittir; diğer notlar ise Rusça bilmeyen okurlar için eklenmiştir. Averintsev ve Boçarov'un notları [A/B] olarak belirtilmiştir.

Ek I

1929 Tarihli

Dostoyevski'nin Sanatının Sorunları

Kitabından Üç Pasaj

Aşağıdaki pasajlar Dostoyevski kitabının ilk baskısında yer almaktadır (*Problemy tvorçestva Dostoevskogo* [Leningrad: Priboy, 1929], s. 3-4, 100-2, 238-41), ama Bahtin 1963'deki genişletilmiş ikinci baskıda bu pasajlara yer vermemiştir. İki metin bağlam ve ton bakımından bir hayli farklıdır. Bahtin'in aradaki otuz yıllık döneme ait ilgileri ve denemeleri, genişletilmiş baskıya damgasını vurmuştur. 1929 baskısı Dostoyevski'nin romanı üstüne bir monograftı; 1963 baskısı ise romanın tarihinde Dostoyevski'nin yerine ilişkin bir incelemeydi daha çok. Büyük ölçüde yeniden yazılmış olan dördüncü bölüm artık Menippos yergisi geleneği ve kaynaklarına ilişkin bir tartışma içermektedir; beşinci bölüm de rafine edilmiş diyalojik söylem kategorileriyle büyük ölçüde zenginleştirilmiştir. Ama bu birçok eklemeye kimi eksiltmeler eşlik eder. Bunlar arasında burada yer verdiğimiz pasajlar da bulunuyor: Dostoyevski'nin Avrupa Romantizmiyle bağları, "Büyük Engizisyoncu Efsanesi"nin içsel diyalojikleşmesi, Bahtin'in Platonik diyalog ve Kutsal Kitap'a özgü diyalog ile karşılaştırdığı diyalog kavramı ve Dostoyevski'nin kahramanlarının ütöpik "dünya cemaati" arayışları. Bu pasajlar, Dostoyevski kitabının Bahtin'in 1920'lerdeki diğer felsefi ilgilerinin –özellikle de Bahtin'in Dostoyevski incelemesinin çok yakından bağlantılı olduğu bir proje olan sanatın doğası ve ahlaki sorumluluk üstüne bitmemiş dev başyapıtı kapsamında– bağlamına daha güvenilir bir şekilde yerleştirilmesine yardımcı olacaktır.

Önsöz

Bu kitap yalnızca Dostoyevski'nin sanatının kuramsal sorunlarıyla sınırlıdır. Tarihsel sorunları tümüyle dışarıda tutmak zorundaydık. Gelgelelim bu, elimizdeki malzemeye yönelik böyle bir yaklaşımı metodolojik olarak doğru veya normal bulduğumuz anlamına gelmiyor. Aksine, kuramsal her soruna kesinlikle tarihsel olarak yaklaşı-

ması gerektiğini düşünüyoruz. Edebi bir yapıta senkronik ve diyakronik yaklaşım arasında çözülemez bir bağ ve güçlü bir karşılıklık olması gerekir. Ama bu metodolojik bir idealdir. Pratikte her zaman gerçekleştirilmez. Tamamen teknik kaygılar bizi bazen soyut olarak kuramsal, senkronik bir sorunu yalıtıma ve bu sorunu bağımsız olarak geliştirmeye zorlar. Burada böyle bir yol izledik. Ama tarihsel bakış açısı her zaman hesaba katılmıştır; üstelik, burada incelenen fenomenlerin her birini algılamamızı sağlayan bir fon işlevi de görmüştür. Ama bu fonun kendisi kitaba girmemiştir.

Ne var ki, bu çalışmanın sınırları kapsamında kuramsal sorunlar bile yalnızca ortaya koyuluyorlar. Çözümlerini işaret etmeye çalıştık tabii ki; ama yine de kitabımıza Dostoyevski'nin Sanatının Sorunları'ndan başka bir başlık vermeye hakkımız olduğunu düşünmüyoruz.

Analizimizin temelinde, her edebi yapıtın içsel ve içkin olarak sosyolojik olduğu inancı yatıyor. Edebi yapıtta canlı toplumsal güçler kesişir; biçiminin her ögesine canlı toplumsal değerlendirmeler nüfuz eder. Bu nedenle, tamamen biçimsel bir analiz sanatsal yapının her ögesini canlı toplumsal güçlerin kırılma noktası olarak, yüzleri özgül toplumsal değerlendirme ışınlarını kırıp özgül bir açıda yansıtacak şekilde yapılanan sentetik bir kristal olarak kabul etmelidir.

Dostoyevski'nin yapıtları şimdiye dek dar bir ideolojik yaklaşımın ve ele alış tarzının nesnesi olmuştur. En çok önem verilen nokta ise, doğrudan ifadesini Dostoyevski'nin (daha doğrusu karakterlerinin) beyanlarında bulan ideoloji olmuştur. Dostoyevski'nin sanatsal biçimini, son derece karmaşık ve her bakımdan yeni romansal kurgusunu belirleyen ideoloji bugüne dek neredeyse hiç ele alınmamıştır. Dar bir biçimsel yaklaşım, söz konusu biçimin çeperlerinden ötesine geçmeyi başaramamıştır. Öncelikle tamamen felsefi olan tüm koyutlamaları ve içgörülerini arayan böylesi bir dar ideolojizm, Dostoyevski'nin yapıtlarının Dostoyevski'nin felsefi ve sosyo-politik ideolojisinden daha kalıcı olan yönünü –sanatsal bir biçim olarak roman alanında yarattığı devrimci yeniliği– tam anlamıyla kavrayamaz.

Çalışmamızın ilk kısmında Dostoyevski'nin yaratmış olduğu yeni roman tipine ilişkin genel bir görüş sunacağız. İkinci kısımda ise, somut söylem analizleri ile söylemin Dostoyevski'nin yapıtlarındaki sanatsal-toplumsal işlevlerine ilişkin analizlerde bulunarak tezimizi ayrıntılı bir şekilde geliştireceğiz.

"Dostoyevski'nin Yapıtında Serüven Örgüsünün İşlevleri" Başlıklı Bölümden

Dostoyevski'de olay örgüsü hiçbir nihaileştirici işlev taşımaz. Amacı bir kişiyi teşhir edecek ve kıskırtacak muhtelif durumlara yerleştirmek; insanları bir araya getirip birbirleriyle çatışmaya sokmaktır – ama bu olay örgüsüyle bağlantılı temas alanında kalmayıp o alanın sınırlarını aşmalıdır. Sıradan olay örgüsünün işlevini tamamlayıp son bulunduğu yerde de gerçek bağlantılar başlar.

Samimi konuşmalarının başlamasından önce Şatov Stavrogin'e şöyle der: "Biz iki varlığız, ve bu dünyada son kez sonsuzlukta buluştuk... Şu konuşma tarzına son ver de bir insan gibi konuş! Hayatında bir kez olsun bir insanın sesiyle konuş."¹

Özünde Dostoyevski'nin tüm karakterleri, tıpkı sonsuzlukta bulunan iki varlık gibi zaman ve mekânın dışında bir araya gelirler.² Her biri kendi dünyasına sahip olan bilinçleri kesişir; bütünlüklü görüş alanları kesişir. Görüş alanlarının kesişme noktaları romanın da doruk noktalarıdır. Burada ayrıca romansal bütünü bir arada tutan kıskaçlar da bulunuyordur. Bunlar olay örgüsünün dışındadır ve bir Avrupa romanı inşa etme şemalarının hiçbirine dahil edilemezler. Peki bunlar nasıl şeylerdir? Bu temel soruya burada bir yanıt vermeyeceğiz. Ses bileşimi ilkeleri, ancak Dostoyevski'deki söyleme ilişkin titiz bir analizden sonra açığa çıkarılabilir. Sonuçta, buradaki asıl sorun karakterlerin kendileri ve dünya hakkındaki iyice ölçülüp tartılmış sözlerinin, olay örgüsünde yer almayan ama olay örgüsünün tahrik ettiği sözlerin bileşimiyle ilgilidir. Çalışmamızın bundan sonraki kısmında bir söylem analizine girişeceğiz.

Dostoyevski notlarında edebi sanatının ayırt edici özelliklerine dair kayda değer bir tanım verir bize: "Tam bir gerçekçilikle... insandaki insanı bulmaya çalıştığım için... psikolog diyorlar bana: Bu doğru değil, daha yüksek bir anlamda gerçekçiyim sadece, yani insan ru-

1. Fyodor Dostoyevski, *Cinler*, II. Kısım, bl. 1, 6.

2. Kitabın gözden geçirilmiş baskısında "insanın insanla tayin edici buluşması"nda ampirik uzam ve zamanın bu şekilde kayboluşu Şatov'un sözleriyle dile getirilir ve "karnaval-dini piyes uzam ve zamanına geçiş" olarak tanımlanır (Bkz. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 251 [A/B]).

hunun tüm derinliklerini resmediyorum."³

"İnsan ruhunun derinlikleri" ya da idealist-Romantiklerin ruh yerine "tin" ile ifade ettiği şey, Dostoyevski'nin yapıtlarında nesnel olarak gerçekçi, aklı başında ve nesnel tasvirin konusu haline gelir. Daha yüksek tüm ideolojik edimlerin –bilişsel, etik ve dini– genel toplamı anlamında insan ruhunun derinlikleri, edebiyat sanatında ya sırf dolaysız duygusal ifadenin nesnesi olmuştur ya da aksine temel ilke olarak bu yaratıcılığı belirlemiştir. Tin ya yazarın kendisinin yaratmış olduğu sanatsal yapıtın bütününe nesnelleşen tini olarak ya da yazarın liriji olarak, yazarın kendi bilincinin kategorilerindeki dolaysız itirafları olarak sunulmuştur. Her iki durumda da, "naif"tir ve bizatihi romantik ironi bile bu naifliği bozamıyordu, çünkü romantik ironi aynı tinin sınırları içinde kalıyordu.

Dostoyevski Avrupa Romantizmiyle derinden ve yakından bağlantılıdır, ama Romantiklerin içeriden, takıntı haline getirdikleri kendi "Ben" kategorileriyle yaklaştığı şeye, Dostoyevski dışarıdan yaklaşmıştır – ama bu nesnel yaklaşım Romantizmin tinsel sorunsallarını bir nebze olsun indirgememiş veya bir psikolojiye dönüştürmemiştir. Dostoyevski düşüncüyü, fikri, deneyimi nesnelleştirirken bile asla elinde bir koz bulundurmaz; asla arkadan saldırmaz. Sanatsal yapıtının ilk sayfasından son sayfasına dek şu ilkeye sadık kalır: bir başkasının bilincinin erişimi dışında, görüş alanının dışında kalan hiçbir şeyi, asla o bilinci nesnelleştirmek veya nihaileştirmek için kullanma. Dostoyevski risalelerinde bile (belki nadir istisnalar dışında) bir kişiyi, bu kişinin görmediği veya bilmediği bir şeyle teşhir etmeye kalkışmaz asla; yüzünü göstermek için sırtını kullanmaz. Dostoyevski'nin yapıtlarında bir karakter hakkında, bu karakterin kendisi için söyleyemeyeceği neredeyse tek bir önemli söz yoktur (ama tonu değil içerik perspektifinden). Dostoyevski bir psikolog değildir. Ama aynı zamanda nesnel de ve bu açıdan kendisini gerçekçi olarak tanımlamaya pekâlâ hakkı vardır.

Öte yandan, Dostoyevski monolojik bir romanda temsil edilen dünyaya mütehakkim damgasını vuran yazarın yaratıcı öznellik alanını tamamen nesnelleştirir; dolayısıyla eskiden bir algılama biçimi olan şeyi bir algılama nesnesine dönüştürür. Böylelikle kendi biçimi-

3. *Biografiia, pis'ma i zametki iz zapisnoy knizkhi F. M. Dostoevskogo*, der. N. N. Strahov (St. Petersburg, 1883), s. 373 [A/B].

ni (ve bu biçimde içkin olan yazara ait özneliği), artık kendisine üslup veya tonda bir ifade bulamayacağı ölçüde derinleştirir ve ilerletir. Kahramanı bir ideologdur. İdeoloğun bilinci, barındırdığı tüm o tutkulu ciddiyetle, tüm o kaçış paylarıyla, tüm katılığı ve derinliğiyle ve tüm o gerçek varoluştan tecrit edilmişliğiyle Dostoyevski'nin romanının içeriğine öyle temelden girer ki, dolaysız ve dolaylı monolojik ideolojizm bundan böyle romanın sanatsal biçimini belirleyemez. Monolojik ideolojizm Dostoyevski'den sonra "Dostoyevskicilik" haline gelmiştir. Dolayısıyla, Dostoyevski'nin kendi monolojik konumu ve ideolojik değer yargıları, Dostoyevski'nin sanatsal vizyonunun nesnelciliğini bulanıklaştırmamıştır. Dostoyevski'nin iç insanı, "insandaki insanı" tasvir etmeye yönelik sanatsal yöntemleri, nesnelciliklerini her dönemde ve her ideolojide örnek alınacak şekilde sürdürürler.

"Dostoyevski'de Diyalog" Başlıklı Bölümden

Diyalog tiplerine ilişkin analizimiz böylece son buluyor; gerçi bu diyalog tiplerinin hepsini ele almış olduğumuzu söyleyemeyiz. Üstelik, her tipin hiç değinmediğimiz sayısız çeşitlemesi de vardır. Ama kuruluş ilkesi her yerde aynıdır. Her yerde *açık diyalogdaki yanıtların kahramanların iç diyaloglarındaki yanıtlar tarafından kesilmesi* ya da onlarla kesişmesi, uyuşması söz konusudur. Her yerde *özgül bir fikirler, düşünceler ve sözler bütünü muhtelif kaynaşmamış seslerden geçer ve her birinde farklı tınlara*. Yazar beklentilerinin nesnesi nötr ve kendisiyle özdeş bir şey olarak bu fikirler toplamı değildir tek başına. Hayır, nesne tam da *bir temanın birçok ve muhtelif sestene geçişidir*; seslerin incelikli ve deyim yerindeyse değiştirilemez *çoksesliliği ve muhtelif-sesliliğidir*. Seslerin dağılımı ve etkileşimleri, Dostoyevski için önemli olan şey işte budur.⁴

Dar anlamda fikirler, yani bir ideolog olarak karakterin görüşleri diyaloga aynı ilke uyarınca dahil olur. İdeolojik görüşler de, gördüğümüz üzere, içsel olarak diyalojikleşmişler ve bir dış diyalogda her zaman bir başkasının içsel karşılıklarıyla bağlantılıdır; bitmiş, dışsal olarak monolojik ifade biçimlerine büründükleri yerlerde bile

4. Bu paragraf ikinci baskıda da harfiyen bulunmaktadır; bkz. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, 5. bl, s. 353.

bu böyledir. İvan ile Alyoşa arasındaki meyhanede geçen ünlü diyalog ve ona eklenmiş olan "Büyük Engizisyoncu Efsanesi" de bu tip bir diyalogdur.⁵ Bu diyalogun ve bizatihi "Efsane"nin daha ayrıntılı bir analizi, İvan'ın dünya görüşünün tüm öğelerinin İvan'ın kendi kendisiyle girdiği iç diyaloga ve ötekilerle olan içsel olarak polemik karşılıklı ilişkilerine kapsamlı bir şekilde katıldığını gösterecektir. Tüm dışsal uyumuna rağmen "Efsane" yine de kesintilerle doludur; Büyük Engizisyoncunun hem İsa ile diyalogu hem de kendi kendisiyle girdiği diyalog şeklindeki kuruluş biçimi ile finalinin beklenmedikliği ve ikiliği, bizatihi ideolojik özün kendisindeki içsel bir diyalojik dağılmayı işaret eder. "Efsane"nin tematik analizi, diyalojik biçiminin temel önemini açığa vuracaktır.

Dostoyevski'de fikir sestem kopuk değildir asla. Bu nedenle, Dostoyevski'nin diyaloglarının diyalektik olduğunu iddia etmek son derece yanlıştır. Eğer öyle olsaydı, Dostoyevski'nin temel fikrinin, sözgelimi Raskolnikov'un tezleri ile Sonya'nın antitezlerinin, Alyoşa'nın tezleri ile İvan'ın antitezlerinin, vb. diyalektik bir sentezi olduğunu öne sürmemiz gerekirdi. Böyle bir anlayış son derece saçmadır. Çünkü İvan Alyoşa ile değil her şeyden önce kendi kendisiyle tartışıyor, ayrıca Alyoşa da bütünlüklü ve birleşik bir ses olarak İvan'la tartışıyor değildir; o daha çok İvan'ın iç diyaloguna dahil olup yanıtlarından birini pekiştirmeye çalışıyordur. Dolayısıyla, burada hiçbir sentez söz konusu olamaz; şu veya bu sesin bir diğer ses karşısında galip gelmesinden veya uzlaştıkları yerlerde bu seslerin bileşiminden söz edilebilir yalnızca. Dostoyevski için nihai veri, diyalektik olsa bile monolojik bir çıkarım olarak fikir değil, daha çok bir sesler etkileşimidir.

Dostoyevski'nin diyalogunu Platonik diyalogdan ayıran şey budur. Platonik diyalogda, her ne kadar o da baştan sona monolojikleşmiş bir pedagojik diyalog olmasa da, sesler çokluğu fikir içinde etkisiz kılınır. Platon fikri bir olay olarak değil varoluş olarak kavrar.⁶ Fikre katılmak fikrin varoluşuna katılmak demektir. Ama algılayan insanlar arasındaki, fikre farklı derecelerde katılmış olmalarının

5. *Karamazov Kardeşler*, II. kısım, V. Kitap: "Lehte ve Aleyhte", bl. 4 ve 5.

6. "*ne kak sobytie, a kak bytie.*" Rusça'da *Bytie*'e (varlık, varoluş) ve *sobytie*'e (olay) ilişkin bir söz oyunu; *sobytie*'e *so-bytie* imalarını katar (bir-arada-varoluş, ortak-varlık, bir başkası ile oluşun ortak varoluşu). Varlık statik olabilir; bir olay ise daima bir etkileşim halidir.

ürünü olan tüm hiyerarşik karşılıklı bağlantılar nihayetinde bizatihi fikrin tamlığı içinde geçersiz kılınır. Dostoyevski'nin diyalogunun Platon'un diyaloguyla yan yana konması bize genelde yüzeysel ve verimsiz görünüyor⁷ çünkü Dostoyevski'nin diyalogu hiç de tamamen bilişsel, felsefi bir diyalog değildir. Dostoyevski'nin diyalogunu Kutsal Kitaba özgü ve İncil'e özgü diyalogla yan yana koymak daha yerinde olacaktır. Eyüp'ün diyalogunun ve muhtelif İncil diyaloglarının Dostoyevski üzerinde tartışmasız bir etkisi vardır; oysa Platonik diyaloglar Dostoyevski'nin ilgi alanı dışında kalırlar. Yapısı bakımından Eyüp'ün diyalogu içsel olarak sonsuzdur çünkü ruh-Tanrı karşıtlığı –bu karşıtlık ister düşmancıl ister itaatkâr olsun– onda değiştirilemez ve ebedi bir şey olarak kavranır. Ama Kutsal Kitap'a özgü diyalog da bizi Dostoyevski'nin diyalogunun en temel sanatsal özelliklerine ulaştırmaz. Etki veya yapısal benzerliğe ilişkin herhangi bir soru ortaya koymadan önce, bizatihi önümüzde duran malzemenin özelliklerini irdelemeliyiz.

Yukarıda analiz ettiğimiz⁸ "insanın insanla" diyalogu son derece ilginç bir sosyolojik belgedir. Öteki kişinin *bir başkası* olarak ve kişinin *Ben*'inin çıplak bir *Ben* olarak olağanüstü keskin duyumsanışı, *Ben*'i ve *Öteki*'ni toplumsal olarak somut bir ete kemiğe büründüren tüm tanımların –aile, toplum ve ekonomik sınıf tanımlarının– ve bu tanımların tüm çeşitlemelerinin otoritesini ve biçimlendirme gücünü kaybettiklerini önvarsayar. Kişi kendisini dünyada sanki bir bütün olarak duyumsar; ait olduğu toplumsal topluluk dışında her türlü ara aşamadan bağımsız olarak duyumsar. Ve bu *Ben*'in *bir başkasıyla* ve *ötekilerle* olan birlikteliği (*communion*), tüm ara ve daha bildik biçimleri es geçerek doğrudan doğruya nihai sorunlar alanında gerçekleşir.⁹ Dostoyevski'nin kahramanları, tesadüfi ailelerin ve tesadüfi

7. Bahtin kitabının ikinci baskısı için Dostoyevski'nin diyalogu ile Platonik diyalog arasındaki ilişkiyi yeniden ele almıştır; bunu da Dostoyevski'nin türsel kaynaklarına ve Dostoyevski'nin yapıtlarında barınan ve yankılanan "tür belleği"ne ilişkin analiziyle bağlantılı olarak yapar. Sokratik diyalog burada Avrupa nesrinin gelişimindeki, Dostoyevski'ye yol açan "diyalojik" çizginin kaynaklarından biri olarak anlaşılır. (Bkz. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 169-72) [A/B].

8. Anlaşıldığı kadarıyla Bahtin "Büyük Engizisyoncu Efsanesi"ne ilişkin olarak yaptığı tartışmayı kastediyor.

9. Bkz. Bahtin'in "Dostoyevski'nin Kitabının Yeniden İşlenişine Doğru" (Ek II,

toplulukların kahramanlarıdır. Hayatlarının ve karşılıklı ilişkilerinin açıklanabileceği her türlü fiili ve aşikâr birliktelikten (komünyon-dan) yoksundurlar. Bu birliktelik (komünyon) onlar için hayatın vazgeçilmez bir önkoşulundan bir postülaya dönüşmüştür; tüm beklentilerinin ütöpik amacı haline gelmiştir. Dolayısıyla, Dostoyevski'nin kahramanları aslında mevcut toplumsal biçimlerin ötesinde bulunan bir tür insan cemaati yaratmaya yönelik ütopyacı bir hayalin güdü-mündedir. Dünyada bir insan cemaati yaratmak, birçok insanı mevcut toplumsal biçimlerin çerçevesi dışında bir araya getirmek Mışkin'in, Alyoşa'nın ve daha az bilinçli ve daha az belirgin bir şekilde Dostoyevski'nin tüm diğer kahramanlarının amacıdır. Alyoşa'nın İlyuşa'nın cenazesinden sonra kurduğu, yalnızca şehit düşen bir çocuğun anısıyla bir araya gelen erkek çocuklar cemaati,¹⁰ Mışkin'in Aglaya ile Nastasya Filippovna'yı bir aşk birlikteliğinde birleştirme yönündeki ütöpik düşü, Zosima'nın kilise fikri, Versilov'un ve "Gülünç Adam"ın Altın Çağ düşü – tüm bunlar aynı düzeyde fenomenlerdir. Birliktelik sanki gerçek-hayattaki cisminden yoksun bırakılmıştır ve tamamen insani bir malzemedен keyfi bir cisim yaratmak ister ken-

s. 374) başlıklı notlarında, Dostoyevski'de "nihai sorunlar" ile "ara bağlantılar" arasındaki karşılıklı bağıntıya dair biraz değişmiş görüşü [A/B].

10. Karş. Bahtin'in Rus edebiyat tarihi dersleri: "İlyuşa'nın mezarı başında küçük bir çocuk kilisesi kurulur. Bu İvan'a bir yanıtıdır adeta.. Yaşayan bir ruhu olan tek uyum, yaşayan ıstırap üzerinde yaratılmış uyumdur. Şehit düşmüş bir çocuğun ıstırapı ve ölümü etrafında bir birlik kurulur... Böylece oğlanlarla ilgili epizot küçük bir ölçekte romanı yeniden üretir." [A/B]

[Bahtin'in Rus edebiyat tarihi dersleri konusunda *Estetika slovesnogo tvorçestva* kitabının editörleri şöyle der (s. 412-3): "1920'lerde Bahtin Vitebsk ve Leningrad'ın muhtelif konferans salonlarında edebi ve felsefi konular üzerine halka açık birçok ders verdi; ayrıca, daha kapalı ortamlarda felsefe tarihi, estetik ve edebiyat üzerine de muhtelif dersler verdi. Bunlardan biri Rus edebiyatına ilişkin bir çalışma grubunda verilmişti, bu grup Vitebsk'teki genç dinleyicilerden oluşuyordu. Bu dinleyicilerden bazıları için dersler Leningrad'da devam etti. Katılımcılardan biri Rahail Moiseyevna Mirkina bu derslerde aldığı notları muhafaza etti; bu ders notları 18. yüzyıldan 1920'lerin en so Sovyet yapıtlarına kadar olan Rus edebiyat tarihini kapsıyordu. Mirkina Bahtin'e ilişkin anılarında şöyle yazar: "Bu notların öncelikle derslere yeni katılan bir öğrenci tarafından alındığı vurgulanmalıdır. Dersler burada kısaltılmıştır elbette ve Bahtin'in üslubu ve ruhunu ancak sınırlı ölçüde koyuyabilmiştir."

Mirkina'nın notlarının bir bölümü *Estetika*'da s. 374-83'te (Vyaçeslav İvanov üstüne) ve *Prometei. İstoriko-biografiçeskii almanak*, 12 [Moskova, 1980], s. 257-8'de (Tolstoy üstüne) yayımlanmıştır.]

disine. Tüm bunlar, kendisini tüm dünyaya dağılmış olarak duyumsayan ve üyeleri kendilerini dünyada birer birer, tek başlarına ve her şeyi göze alarak yönlendirmek zorunda olan sınıfsız entelijensiyanın toplumsal yönsüzlüğün çok derin bir dışavurumudur. Katı bir monolojik ses katı bir toplumsal destek öngerektirir; bir *biz* ön-gerektirir – bu "biz" in tanınıp tanınmaması, kabul görüp görmemesi hiç fark etmez. Yalnız kişi kendi sesinin kararsız bir şey haline geldiğini, kendi bütünlüğünün ve kendisiyle iç uyumunun bir postüla haline geldiğini görür.

Ek II

"Dostoyevski Kitabının Yeniden Ele alınışına Doğru" (1961)

Aşağıdaki notlar 1961 tarihlidir (ilk olarak, Bahtin'in ölümünden sonra *Kon-tekst-1976*'da basılmış ve daha sonra *Estetika slovesnogo tvorčestva*'da (1979) tekrar yayımlanmıştır). Açıkça Dostoyevski kitabının gözden geçirilmiş ikinci baskısı için temel ilkeler biçiminde tasarlanmış olmakla birlikte (bu 1961-1962 arasında Bahtin'in üzerinde çalıştığı bir konuydu) bu notlar her ikisi, hatta daha fazlasıydı da. 1963 baskısında büyük ölçüde geliştirilen başlıca temalar burada ortaya çıkar: insan özgürlüğünün başlıca teminatı olarak söz fikri; öz-bilincin komünal temeli; genişletilmiş bir söylem tipolojisi vaadi; Dostoyevski'nin türsel geleneklerine ilişkin bir tartışma (büyük ölçüde yeniden yazılmış olan dördüncü bölüme temel teşkil etmiştir); kahramanla ilişkili olarak yazarın konumu. Bu sonuncusu Bahtin için özellikle açıklık kazandırılması gereken bir konuydu. Bahtin ardılı ve meslektaşı V. V. Kozhinov'a Temmuz 1961'de çoksesli romanda yazarın konumunun "her şeyden çok itirazlara ve yanlış anlamalara yol açtığı"nı yazmıştı.

Ama bu notlarda değinilen birçok şey ikinci baskıda kendine yer bulamamıştır. Bahtin'in burada değindiği (ama geliştirmedeği) ilginç konular arasında Dostoyevski'ye yönelik psikolojik yaklaşımlara dair bir tartışma, insanların nihai değer karşısındaki tutumlarına dayalı bir tipolojisi, Dostoyevski'de felaketin rolü ve Dostoyevski ile Tolstoy'da ölüm temasına ilişkin uzun bir ek de yer alır. Bahtin'in tasvir edilen bir kişinin kavramı ile imgesi arasındaki ayrımı ve bununla bağlantılı olarak karakter ile kişilik arasındaki ayrımı özellikle verimlidir.

Bu notların üslubu, "eleştirel tefekkür" olarak adlandırabileceğimiz bir türe dahildir ve bu üslup Bahtin açısından karakteristiktir. Titiz bir şekilde geliştirilen ve bazen sayfalar süren savlar ile kapsamlı bir düşüncenin nüvesini içeren veya bir çağrışımlar sistemini ima eden tamamlanmamış açıklamalar birbirini izler. Konuyu ele alma hızı ile üslubun bu çarpıcı arızalılığını korumaya yönelik her türlü girişimde bulunulmuştur. Dostoyevski'nin defterleri için de söylenebileceği üzere, bu notlar bir sistemden çok bir fikir üretme merkezi olarak işleyen bir zihnin kendine özgü üretkenliğini kavramamızı sağlar.

Dostoyevski'de olay örgüsü başlıklı bölümün yeniden ele alınışı. Özel türde bir serüvencilik. Menippos yergisi sorunu. Sanatsal uzam kavramı. Dostoyevski'de meydan. Karnaval ateşinin kıvılcımları. Dostoyevski'de skandallar, egzantrik çılgınlıklar, uygunsuz birleşmeler, histeriler, vb. Kaynakları: karnaval meydanı. Nastasya Filippovna'nın isim günü partisinin bir analizi. İtiraf oyunları (karş. "Bobok"). Bir dilencinin milyonere, bir orospunun prensese dönüşmesi, vb. Dostoyevski'de çatışmanın dünya çapındaki, hatta evrensel de denebilir, niteliği. "Nihai sorunların çatışması". Dünyadaki her şey arasında temasların sınırsızlığı. İvan'ın Rus gençliği tanımı. Dostoyevski başlıca kahramanlar olarak yalnızca kendileriyle tartışmanın henüz son bulmadığı kişileri resmeder (çünkü aslında bu tartışma dünyada da henüz son bulmamıştır). Açık kahraman sorunu. Yazarın konumu sorunu. Bir diyalogda üçüncü taraf sorunu. Çağdaş romancılarda (Mauriac, Graham Greene ve diğerleri) bu soruna ilişkin muhtelif çözümler.

Fikrimin dolaylı onaylanması olarak Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'u. Şeytanla konuşma. Vakanüvis-anlatıcı ve baş kahraman. Yazarın karmaşık konumu (karş. Mann'ın mektupları). Müzikal yapıtların yeniden-anlatılması (sözel aktarımlar): *Netoçka Nezvanova*'da ama özellikle de Trişatov'un operasının¹ yeniden-anlatılmasında (burada şeytanın sesi hakkındaki metinlerin tam manasıyla örtüşmesi söz konusudur); son olarak, İvan Karamazov'un şiirlerinin yeniden-anlatılması. Kahraman-yazar. Asıl konu: çokseslilik sorunu.

Bir insan imgesi için büsbütün yeni bir yapı – anlamı gerçeklik tarafından çözülemediği veya sona erdirilemediği için (öldürmek çürütme anlamına gelmez) gerçekliğin *nihaleştirici* çerçevesine yerleştirilmemiş olan, hiçbir şey tarafından (hatta ölüm tarafından bile) nihaleştirilemeyen safkan ve anlamlandırıcı bir öteki bilinç. Bu öteki bilinç yazara ait bilincin çerçevesine yerleştirilmiş değildir; *dışarıda* ve *yanında* duran bir şey olarak içeriden açığa vurulabilir ve yazar onunla diyalojik ilişkiler kurabilir. Yazar tıpkı Prometheus gibi kendisinden bağımsız ve kendisiyle tamamen eşit koşullara sahip canlı varlıklar yaratır (daha doğrusu yeniden-yaratır). Yazar onları nihaleştiremez çünkü kişiliği kişilik olmayan her şeyden ayıran şeyi

1. Bkz. F. M. Dostoyevski, *Delikanlı*, III. Kısım, bl. 5, III. Bahtin bu kitabın beşinci bölümünde (s. 302) Trişatov'un opera planını alıntılar.

keşfetmiştir. Nesnel gerçekliğin onun üzerinde hiçbir gücü yoktur. Sanatçının ilk keşfi budur.

İkinci keşif, (kişilikten ayrılmaz olan) *kendi kendine-gelişen fikrin tasvir edilmesidir* (daha doğrusu yeniden-yaratılmasıdır). Fikir sanatsal tasvirin nesnesi haline gelir ve (felsefi veya bilimsel) bir sistem düzeyinde değil insani bir *olay* düzeyinde açığa vurulur.

Sanatçının üçüncü keşfi özerk ve eşit ölçüde anlamlandırıcı bilinçler arasındaki özel bir etkileşim biçimi olarak diyalojiktir.

Bu üç keşfin hepsi de özsel olarak birdir: Tek ve aynı fenomenin üç yüzüdürler.

Bu keşifler hem biçimi hem de içeriği etkilerler. *Biçim* sorunlarına katkıları Dostoyevski'de onları dolduran somut olarak ideolojik, değişebilir içeriğin katkısına kıyasla daha kapsamlıdır, daha yoğundur, daha geneldir. Özerk bilinçlerin içeriği değişir, fikirler değişir, diyalogların içeriği değişir ama Dostoyevski'nin insan dünyasının sanatsal kavranışı yolunda keşfettiği yeni biçimler aynı kalır. Sözgelimi Turgenyev'de Bazarov ile Pavel Petroviç Kirsanov arasındaki tartışmaların içeriği dışarıda bırakılsaydı,² geride hiçbir yeni yapısal biçim kalmazdı (diyaloglar eski, tek-düzlemli biçimlerde açılırlar). Dil biçimleri ile mantık biçimlerinin karşılaştırılması; ama burada önemli olan, *sanatsal* biçimlerdir. Saussure'de satranç imgesi.³ Dostoyevski dünya eski sanatsal tasvirinin yavanlığını yıkar. Tasvir ilk kez çok-boyutlu bir hal alır.

Benim kitabımdan sonra (ama ondan bağımsız olarak) çokseslilik, diyalog, nihaileştirilemezlik, vb. fikirleri çok yaygın geliştirildi. Bu, Dostoyevski'nin giderek artan etkisiyle, ama her şeyden önce de Dostoyevski'nin (bu anlamda kâhinvari bir şekilde) başkalarından daha önce açığa çıkartmayı başardığı gerçeklikteki değişikliklerle açıklanabilir elbette.

2. Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar*'ında, özellikle 10. bölüm.

3. Bahtin Saussure'ün dil ile satranç arasında kurduğu analogiye gönderme yapıyor; bu analogi Saussure için ilişkisel kimlik/özdeşlik fikrini aydınlatmıştı: Tek tek satranç taşlarının fiziksel özellikleri, oyunda tek bir işlev yerine getiren tüm taşlar öbür taşlardan ayrılabilirdi sürece hiçbir önem taşımaz. Bkz. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (New York: McGraw-Hill, 1966), s. 110. Ayrıca satranç analogisi üstüne iyi bir tartışma için bkz. Jonathan Culler, *Ferdinand de Saussure* (Penguin Books, 1976), s. 20: "Kimlik/özdeşlik, bütünüyle bir sistem içerisindeki farklılıkların bir işlevidir." [A/B Saussure alıntısını kitabın Rusça basımından yapıyorlar: *Trudy po jazykoznaniiu*, s. 120-2.]

Tepeye yerleşen monolojizm. En yüksek anlamda monolojizmin ne olduğu. Bilinçlerin (soyut ve dizgesel olarak anlaşıldığı şekliyle) hakikat karşısında eşit haklara sahip olduğunun yadsınması. Tanrı insan olmadan yapabilir, ama insan O olmadan yapamaz. Mürşit ve müridi (Sokratik diyalog).

Bakış açımız yazarın edilgen olduğunu, kendi bakış açısını, kendi hakikatini tamamen yadsıyarak sonradan yalnızca başkalarının bakış açılarını, hakikatlerini bir araya getirdiğini varsaymıyor kesinlikle. Söz konusu olan bu değil; daha çok yazarın hakikati ile ötekinin hakikati arasında yepyeni ve özel bir karşılıklı ilişki olduğunu varsayıyor. Yazar muazzam ölçüde *etkindir*, ama etkinliği *diyalojik* türde özel bir etkinliktir. Cansız bir şeyle, kişinin isteklerine göre şekillendirilip biçimlendirilebilecek sessiz malzemeyle bağlantılı olarak etkin olmak bir şeydir, *bir başkasının canlı, özerk bilinciyle ilişkili olarak* etkin olmaksa başka bir şeydir. Bu sorgulayan, kışkırtan, yanıtlayan, uzlaşan, reddeden bir etkinliktir; yani, nedensel olarak sonlandıran, maddileştiren, açıklayan ve öldüren, ötekinin sesini anlamsal olmayan savlarla boğan etkinlikten hiç de daha az etkin olmayan diyalojik bir etkinliktir. Dostoyevski sık sık araya girer, ama hiçbir zaman ötekinin sesini boğmaz, asla "kendisinden", yani kendi yabancı bilincinden hareketle onun işini bitirmez. Tabir caizse, bu Tanrı'nın insanla olan ilişkisi içinde etkinliğidir; insanın kendisini (içkin gelişimi içinde) bütünüyle açığa vurmasına, kendisini yargılamasına, kendisini yadsınmasına izin veren bir ilişkidir bu. Daha yüksek nitelikli bir etkinliktir. Cansız malzemenin direncini değil bir başkasının bilincinin direncini, bir başkasının hakikatini aşar. Diğer yazarlarda da, bir iç direnç uygulayan kahramanlarla ilişkili olarak diyalojik etkinlikle karşılaşırız (örneğin Bazarov'la ilişkili olarak Turgenyev'de⁴). Ama orada bu diyalojizm dramatik bir oyundur ve bir bütün olarak yapıtta kesinlikle bulunmaz.

Budala'ya⁵ ilişkin makalesinde Fridlender yazarın etkinliğini ve müdahalesini vurgularken çoğu durumda tam da bu türde bir diyalo-

4. Karş. Bahtin'in Rus edebiyat tarihi derslerindeki Bazarov yorumu: "Ama o, yazarın güçlü gördüğü ve kahramanlaştırmak istediği bir kahramanla başa çıkamaz. Herkes Bazarov'a boyun eğer, hatta Turgenyev'in kendisi bile onun karşısında kıvrır ve onu pohpohlar ama aynı zamanda ondan nefret eder." [A/B]

5. Fridlender, G. M. "Roman *Idior*", *Tvorçestvo F. M. Dostoevskogo* içinde (Moskova: 1959), s. 173-214. [A/B]

jik etkinliğin söz konusu olduğuna işaret eder ve dolayısıyla, benim sonuçlarımı onaylar yalnızca.

Gerçek diyalojik ilişkiler ancak kendi hakikatinin taşıyıcısı olan, *anlamlandırıcı* bir (ideolojik) konum işgal eden bir kahramanla ilişkili olarak mümkündür. Bir deneyim veya bir eylem *anlamlandırıcı bir güç* (uzlaşma/uzlaşmama) iddiası taşımıyorsa, yalnızca *gerçeklik* (değerlendirme) iddiasında bulunuyorsa, o zaman diyalojik ilişki asgari düzeyde olacaktır.

Peki *anlamlandırıcı* bir anlam *sanatsal tasvirin* nesnesi olabilir mi? Sanatsal tasvirin daha kapsamlı kavranışıyla *fikir* sanatsal tasvir için bu tür bir nesne haline gelebilir. Dostoyevski'nin ikinci keşfi budur.

Her roman "kendi kendine-gelişen bir hayatı" tasvir eder, onu "yeniden-yaratır". Hayatın bu kendi kendine gelişimi yazardan, yazarın bilinçli iradesinden ve eğilimlerinden bağımsızdır. Ama bu *varoluşun*, gerçekliğin (bir olayın, bir karakterin, bir edimin varoluşu ve gerçekliğinin) bağımsızlığıdır. Yazardan bütünüyle bağımsız bir *varoluşun* mantığıdır bu, ama anlam-bilincin mantığı değildir. Anlam-bilinç son kertede yazara, yalnızca yazara aittir. Ve bu anlam *bir başkasının* anlamıyla değil (bir başkasının eşit ölçüde ayrıcalıklı bilinçle değil) varoluşla bağıntılıdır.

Bir yaratıcı bizatihi öznenin mantığını yeniden-yaratır, ama o mantığı yaratmaz veya onu ihlal etmez. Oyun oynayan bir çocuk bile oynamakta olduğu oyunun mantığını yeniden-yaratır. Ama Dostoyevski yeni bir özneyi ve o öznenin yeni mantığını açığa vuruyordu. Kişiliği ve kişiliğin kendi kendine gelişen mantığını keşfetmiştir; konular işgal eden ve evrenin nihai sorunları hakkında kararlar veren kişiliği ve mantığını. Bu arada, en mahrem ve sıradan günlük bağlantılar da dahil olmak üzere, ara bağlantılar göz ardı edilmez ama *nihai bir çözümün* aşamaları veya simgeleri olarak nihai sorunların ışığında yorumlanırlar. Eskiden tüm bunlar monolojizm düzleminde, tek bir bilinç düzleminde bulunuyordu. Burada, bir bilinçler çokluğuna ulaşılmıştır.

Dünyadan hiçbir şey almayan daha yüksek tipte bir çıkar gözetmeyen sanatçı. Bu tür bir tutarlı anti-hedonizm artık hiçbir yerde bulunamaz.

Dostoyevski "kendi ruhunun manzarasını yansıtmıştır yalnızca" (Lettenbauer).⁶

Bir yazarın *Ben*'inin sanatsal yapıtta ifade edilişi. Dostoyevski'nin sanatının monolojikleşmesi. Bilincin tek ve tekil bir *Ben* biçiminde analizi değil, ama tam da birçok bilincin etkileşiminin analizi; tek bir bilincin ışığında birçok insanın değil, tam da eşit ölçüde ayrıcalıklı ve tamamen geçerli birçok bilincin analizi. Kendine yeterli-olmama, tek bir bilincin varoluşunun olanaksızlığı. Kendimi ancak bir başkası için, bir başkası aracılığıyla ve bir başkasının yardımıyla açığa vururken kendimin bilincinde olabilirim ve kendim olabilirim. Öz-bilinci oluşturan en önemli edimler, bir başka bilince (bir *sen'e*) yönelik bir ilişkiyle belirlenir. Kişinin kendi benliğini yitirmesinin ana nedeni olarak benlik içinde bölünme, dağılma ve kapanma. İçeride gerçekleşen şey değil, ama kişinin kendi bilinci ile bir başkasının bilinci arasındaki *sınırdaki, eşikte* gerçekleşen şey. İçsel olan her şey kendisinin çekimine girmez, kendisine yönelmez. ama dışa döner ve diyalojikleşir; her içsel deneyim kendisini sınırdaki bulur, başkasıyla karşılaşır ve özü de bütünüyle bu gerilimli karşılaşmada yatar. Toplumsallığın (dışsal veya maddi değil içsel toplumsallığın) en yüksek derecesi budur. Dolayısıyla, Dostoyevski tüm dekadandan ve idealist (bireyci) kültürlerle, özsel ve kaçınılmaz yalnızlık kültürüyle böyle karşılaşır. Dostoyevski yalnızlığın olanaksız olduğunu, yalnızlığın doğasında yanılısamanın yattığını iddia eder. İnsanın varlığı (hem içsel hem dışsal varlığı) tam da *en derin etkileşimdir. Olmak iletişimde bulunmak* demektir. Mutlak ölüm (var olmama) işitilmeme, fark edilmeme, hatırlanmama halidir (İppolit). Olmak bir başkası için olmak ve öteki aracılığıyla kişinin kendisi için olması demektir. Kişinin kendisine ait bir içsel özerklik alanı yoktur; bütünüyle ve daima sınırdadır⁷; kendi içine bakarken *bir başkasının gözüne veya bir başkasının gözü ile bakar.*

6. Karş. Lettenbauer, W. *Russische Literaturgeschichte* (Frankfurt/Main-Viyana, 1955), s. 250. [A/B]

7. Bkz. Bahtin'in 1924 tarihli makalesi "Sözel Sanatsal Yaratıcılıkta İçerik, Malzeme ve Biçim Sorunu": Gelgelelim kültür alanı sınırları olan ama ayrıca içsel bir alanı da olan bir tür uzamsal bütün olarak tahayyül edilmemelidir: kültür alanı sınırlar boyunca dağıtılmıştır tamamen, bu sınırlar her yere uzanır; kültürün sistematik bütünlüğü her boyutu aracılığıyla kültürel hayatın her zerresine yayılır, o hayatın her zerresinde güneş gibi yansır. Her kültürel edim temelde sınırlarda yaşar: ciddiyeti ve önemi de buradan gelir; sınırlardan soyutlandığında toprağını kaybeder, içi boşalır, küstahlaşır, yozlaşır ve ölür" (M. Bahtin, *Voprosy literatury i estetiki* [Moskova: 1975], s. 25). İnsan kişiliğinin ve kültürün yapısal kavranışı arasın-

Tüm bunlar Dostoyevski'nin felsefi kuramı filan değildir – insan bilincinin hayatını sanatsal olarak tahayyül etme şeklidir; bir içerik biçiminde cisimleşmiş bir tahayyüldür bu. *İtiraf* hiçbir anlamda bir *biçim* değildir, ya da sanatının nihai bütünü değildir (ne amacıdır ne de kendisiyle ilişki kurma, kendisini tahayyül etme tarzıdır) – itiraf Dostoyevski'nin sanatsal vizyonunun ve tasvirinin *nesnesidir*. Dostoyevski itirafı ve ötekilerin itiraf şeklindeki bilinçlerini, içsel olarak toplumsal yapılarını açığa vurmak için, itirafların bilinçler arasındaki bir etkileşim olayından başka bir şey olmadığını göstermek için, bilinçlerin itiraf sırasında açığa vurulan karşılıklı-bağımlılığını göstermek için tasvir eder. Bir başkası olmadan yapamam, bir başkası olmadan kendim olamam; bir başkasını kendimde bularak kendimi bir başkasında bulmam gerekir (karşılıklı yansıtma ve karşılıklı kabul). Haklı çıkarma *kendi kendini*-haklı çıkarma olamaz, tanıma *kendi kendini*-tanıma olamaz. Adımı başkalarından alırım ve adım başkaları için vardır (kendi kendini-adlandırmak sahtekârlıktır). Kişinin kendi benliğini sevmesi bile mümkün değildir.

Kapitalizm kaçınılmaz biçimde yalnız özel bir bilinç tipi yaratmıştır: Dostoyevski kendi kısırdöngüsünde debelenen bu bilincin sahteliğini her yönüyle gösterir.

Dolayısıyla, sınıflı toplumda bir insanın ıstıraplarını, küçük düşürülmelerini ve *tanınma / itibar* eksikliğini de gösterir. Tanınma/itibar bu insandan esirgenmiştir, adı esirgenmiştir. Zorunlu yalnızlığa mahkûm edilmiştir, itaatkâr olmayanlar bunu *onurlu yalnızlığa* dönüştürmeye çalışır (tanınma / itibar olmadan, ötekiler olmadan yapabilme).

Karmaşık küçük düşürme ve küçük düşürülme sorunu.

Tekil bir bilincin sınırları içinde hiçbir insani olay geliştirilmez veya çözülmez. Dolayısıyla, Dostoyevski'nin, nihai amacı bilinçleri tek bir bilinçte birleştirmek, tek bir bilinçte çözüldürmek, bireyleşmeye son vermek diye gören dünya görüşlerinden nefret etmesinin nedeni budur. *Tekil* bir bilinç için Nirvana (aydınlanma) mümkün değildir. Tekil bir bilinç *contradictio in adjecto*'dur. Bilinç esas itibariyle çoğuldur. *Pluralia tantum*. Dostoyevski daha yüksek bir bilince daha düşük bilinçler adına kararlar verme, onları sessiz şeylere dönüştürme hakkını tanıyan dünya görüşlerini de yadsır.

daki bütünlük, felsefi antropoloji sorunlarına ve kültür tarihi sorunlarına yaklaşım-daki bütünlük, Bahtin'in düşüncesi açısından karakteristiktir. [A/B]

Somut ve canlı bir sanatsal tahayyülün nesnesi olan ve daha sonra da bir biçim ilkesi haline gelen şeyi soyut bir dünya görüşünün diline tercüme ediyorum. Böyle bir tercüme her zaman yetersizdir.

Başka bir *kişi* benim bilincimin nesnesi olarak kalmaz; başka bir özerk bilinç benimkiyle yan yana duruyordur ve benim kendi bilincim yalnızca onunla ilişkili olarak var olabilir.

Dostoyevski tını, yani kişiliğin nihai anlamsal konumunu estetik tefekkürün nesnesi haline getirir; tını eskiden yalnızca insanın bedeninin ve ruhunun görülebildiği şekilde *görebilmiştir*. Estetik tahayyülü derinlere, derinlerdeki yeni katmanlara taşımıştır ama bilinçdışının derinliklerine değil; daha çok, bilincin yüksekliklerinin derinliklerine taşımıştır. Bilincin derinlikleri aynı zamanda bilincin zirveleridir de⁸ (evrende ve mikro-dünyada aşağı ve yukarı görelidir). Bilinç her türlü bilinçdışı karmaşadan çok daha ürkütücüdür.

Dostoyevski'nin bütün yapıtlarının tek bir birleşik itiraf olduğu iddiası. Aslında itiraflar (ama tek bir itiraf değil) burada bütünüün biçimi değildir, ama tasvirin nesnesidir. İtiraf içeriden ve dışarıdan (nihaileştirilemezliği içinde) gösterilmiştir.

Aynadaki Yeraltı İnsanı.

Dostoyevski'nin "ötekilere ait" itiraflarının ardından eski itiraf türü özünde olanaksız hale gelmiştir. İtirafın naif dolaysız boyutu da, retorik ögesi de, genel olarak uzlaşımalsal ögesi de (barındırdığı tüm geleneksel araçlar ve üslup biçimleriyle birlikte) bundan böyle mümkün olamaz. İtirafıta benlikle dolaysız bir ilişki kurulması da mümkün değildir artık (kendini-sevmeden kendini-yadsımaya kadar). Öteki kişinin rolü açığa çıkarılmıştır ve kişinin kendisi hakkında her türlü söz sadece onun ışığında inşa edilebilir. Kişinin kendisine aynada bakması gibi basit görünen fenomenin karmaşıklığı da burada açığa çıkarılmıştır: eşanlı olarak kişinin hem kendi gözleriyle hem de ötekilerin gözleriyle bakması, ötekilerin bakışıyla kişinin kendi bakışının buluşması ve bu bakışlar arasındaki etkileşim, dünya görüşlerinin kesişmesi (kişinin kendi dünya görüşü ile ötekilerin dünya görüşlerinin), iki bilincin kesişmesi.

8. Karş. Dostoyevski'nin "*daha yüksek anlamda gerçekçiliği*" "insan ruhunun tüm derinliklerinin" bir tasviri olarak gösteren açıklamasında kavramların benzer bir birlikte ele alınışı (*Biografiia, pis'ma i zametki iz zapisnoy knizhki F. M. Dostoyevskogo*, St. Petersburg, 1883, s. 373); Bahtin'in Dostoyevski'nin sanatı hakkındaki fikirlerinin çıkış noktası buydu. [A/B]

Doğuştan gelen bir bütünlük olarak değil ama kaynaşmamış ikiliklerin veya çoklukların diyalojik *uyuşması* olarak bütünlük.

"Kendi ruhunun manzarasını yansıttı." Peki ama "yansıttı" ne anlama gelir ve "kendi"nin anlamı nedir? Yansıtma mekanik bir biçimde, bir isim değişikliği, dışsal hayat koşullarının, bir hayatın (veya bir olayın) sona ermesi, vb. olarak anlaşılabilir. Bir tür genelleştirilmiş insani içerik olarak da anlaşılabilir; *Ben* veya *Öteki* ile her türlü ilişkiden tecrit edilmiş bir insani içerik olarak, yani nesnel, yansız, içsel bir verilmişlik olarak da görülemez. Duygusal deneyim *Ben* ve *öteki* arasındaki sınırdan değil, ama nesnel olarak belirlenmiş türde sınırlar içerisinde, yani bilinçlerin etkileşim noktasında ortaya çıkar. *Kişinin kendisi* göreceli ve olumsal bir aidiyet biçimi olarak anlaşılabilir; bir başkasına veya bir üçüncü kişiye aidiyetle rahatlıkla ikame edilebilecek bir şey olurdu bu (sahiplerin veya muhatapların değiştirilmesi gibi bir şey değildir).

Dostoyevski'de ve Tolstoy'da ölümün tasviri. Dostoyevski'de Tolstoy'a kıyasla kayda değer ölçüde daha az ölüm vardır – çoğu durumda Dostoyevski'nin ölümleri cinayetler ve intiharlardır. Tolstoy'da çok daha fazla ölüm vardır. Hatta Tolstoy'un ölümü tasvir etme tutkusundan bile söz edilebilir. Dahası –ki bu çok karakteristiktir– Tolstoy ölümü dışarıdan içeriye bakarak tasvir etmekle kalmaz yalnızca, yanı sıra içeriden dışarıya bakarak da tasvir eder; yani bizatihi ölen kişinin bilincinden bakarak, *neredeyse* o bilincin bir olgusu olarak tasvir eder ölümü. Tolstoy ölümle *kişinin kendisi adına*, yani ölen kişinin kendisi adına ilgilenir, yoksa başkaları için değil, geride kalanlar için değil. Aslında kişinin başkalarının gözündeki ölümüne son derece kayıtsızdır.⁹ "Yaşamak zorunda olan yalnızca ben kendimdir, dolayısıyla ölmesi gereken de yalnızca ben kendimdir." Ölümü içeriden tasvir edebilmek için Tolstoy anlatıcının konumunun gerçek-hayata benzeyişini çarpıcı bir şekilde ihlal etmekten kaçınmaz (ona kendi ölümünün öyküsünü tam da sanki ölünün kendisi anlatmıştır, tıpkı Agammemnon'un Odysseus'a anlattığı gibi). Bilinç bilinçli kişinin kendisi için nasıl ölür. Bu yalnızca bilincin belli bir

9. Kişinin kendi için ölümü ve başkaları için ölümü konusunda bkz. Bahtin'in denemesi "Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman", "Kahramanın Geçici Bütünü" başlıklı bölüm [M. M. Bahtin, *Estetika slovesnogo tvorçestva* içinde, s. 88-120]. [A/B]

maddileştirilmesi sayesinde mümkün olabilir. Burada bilinç nesnel (nesnemsî) bir şey olarak verilir ve *Ben* ve *öteki* arasındaki aşılmaz (mutlak) sınır karşısında neredeyse nötrdür. Tolstoy bir bilinçten diğerine sanki bir odadan diğerine geçiyormuş gibi geçer; nihai bir eşik tanımaz.

Dostoyevski ölümü *asla* içeriden tasvir etmez. Nihai acı ve ölüm başkaları tarafından gözlenir. Ölüm bilincin kendisine ait bir olgu olamaz. Ve bunun nedeni de Dostoyevski'nin anlatıcının konumunun gerçeğe benzemesinden korkması değildir kesinlikle (ihtiyaç duyduğunda fantastiği kullanmaktan asla korkmamıştır). Bunun nedeni daha çok, bilincin tam da doğası gereği bilinçli olarak algılanan (yani bilinci nihaileştiren) bir başlangıca sahip olamaması, bir bilinç silsilesinin nihai bağlantısı olarak konumlandırılmış olan ve bilincin diğer öğeleriyle aynı malzemedan yapılmış olan bir sona sahip olamamasıdır. Bir başlangıç ve bir son, doğum ve ölüm bir kişi, bir hayat, bir yazgı tarafından sahiplenilebilir, ama bilinç tarafından sahiplenilemez; bilinç tam da doğası gereği sonsuzdur, kendisini yalnızca içeriden, yani yalnızca bizatihi kendisi için açığa vurur. Başlangıçlar ve sonlar bilinçli kişinin kendisi için değil, başkaları için nesnel olan (nesnemsî) dünyada bulunur. Burada önemli olan basitçe kişinin ölümü içeriden gizlice gözlemleyememesi, tıpkı bir aynaya başvurmadan başının arkasını görememesi gibi ölümü görememesi değildir. Kişinin başının arkası nesnel olarak vardır ve başkaları tarafından görülebilir. Ama içeriden ölüm, yani kişinin bilinçli olarak algılanan kendi ölümü hiç kimse için var olmaz: ne ölen kişi için ne de ötekiler için vardır; yoktur. Dostoyevski'nin dünyasında tasvirin nesnesi tam da nihai bir sözü ne bilen ne de haiz olan bu kendisi-için bilinçtir. İçeriden-ölümün bu dünyaya girememesinin nedeni budur; bu tür bir ölüm bu dünyanın iç mantığına yabancıdır. Dostoyevski'nin dünyasında ölüm her zaman diğer bilinçler için nesnel bir olgudur; Dostoyevski'nin ön plana çıkardığı şeyler ötekinin ayrıcalıklarıdır. Tolstoy'un dünyasında bir başkasının bilinci daima asgari düzeyde belli bir maddileşmeye (nesneleşmeye) sahip olarak tasvir edilir; dolayısıyla, içeriden ölüm (bizatihi ölen kişi için ölüm) ile dışarıdan ölüm (bir başkası için ölüm) arasında aşılmaz bir uçurum yoktur: aslında yakınlaşırlar.

Dostoyevski'nin dünyasında ölüm hiçbir şeyi nihaileştirmez çünkü ölüm bu dünyadaki en önemli şeyi –kendi-için bilinci– etkilemi-

yordur. Ama Tolstoy'un dünyasında ölüm kayda değer ölçüde büyük bir nihaileştirme ve çözme gücüne sahiptir.

Dostoyevski tüm bunlara idealist bir şekil kazandırır, ontolojik ve metafizik sonuçlar çıkarır (ruhun ölümsüzlüğü, vb.). Ama bilincin içsel benzersizliğinin keşfi materyalizmle çelişmez. Bilinç ikinci sıradadır, maddi organizmanın gelişimindeki özgül bir aşamada doğmuştur, nesnel olarak doğmuştur ve (yine nesnel olarak) maddi organizmayla birlikte (hatta bazen ondan önce) ölür; nesnel olarak ölür. Ama bilincin bir benzersizliği, öznel bir yanı vardır; kendi benliği için, kendi bilinci kapsamında ne bir başlangıcı ne de bir sonu olabilir. Bu öznel yan nesnedir (ama nesnemsî değildir, şeyleşmiş değildir). Ölümün bilinçli olarak algılanamaması (kendi-için ölüm), doğumun bilinçli olarak algılanamaması denli nesnel bir olgudur. Bilincin benzersizliği bundan kaynaklanır.

Hitap edilen söz sorunu. Çernişevski'nin yazara ait değerlendirmeler veya yazara ait tonlamalar içermeyen roman fikri.¹⁰

Dostoyevski'nin etkisi hâlâ doruk noktasına ulaşmış olmaktan çok uzaktır. Dostoyevski'nin sanatsal vizyonunun en temel ve en kapsamlı yönleri, roman türünde ve genelde de edebiyat sanatı alanında gerçekleştirdiği devrim hâlâ tam manasıyla özümsemiş ve kavranmış değildir. Bugün bile hâlâ Dostoyevski'nin geçici temalarla ilgili diyaloğuna sürüklenmekteyiz, ama bize açıkladığı diyalojizm, sanatsal düşünmenin ve dünyanın sanatsal bir resminin diyalojizmi, Dostoyevski'nin içsel olarak diyalojikleşmiş yeni dünya modeli henüz kapsamlı bir şekilde incelenmiş değildir. Trajik diyalogun yerini alan Sokratik diyalog yeni roman türünün tarihindeki ilk adımdı. Ama sadece diyalogdu bu, dışsal bir diyalojizm biçiminden öte bir şey değildi.

Biçim ve içeriğin çağlar boyu hazırlanan ve oluşturulan daha değişmez öğeleri ancak son derece elverişli özgül uğraklarda ve son derece elverişli bir tarihsel mevkide doğmuştur (Dostoyevski'nin Rusya'daki dönemi). Balzac'ın imgeleri ve bu imgelerin hazırlanmaları konusunda Dostoyevski'nin dedikleri.¹¹ Antik sanat konusunda Marx'

10. Çernişevski'nin *Yaratışın İncisi* adlı kitabı konusunda bkz. bu kitap, s. 120-2. [A/B]

11. Dostoyevski kardeşi Mihail'e 9 Ağustos 1838'de şöyle yazmıştı: "Balzac çok büyük! Karakterleri kozmik bir zihnin eseri! İnsan ruhunda böyle bir sonucu

ın dedikleri.¹² Geçici değerler doğuran geçici bir dönem. Shakespeare Shakespeare olduğunda Dostoyevski henüz Dostoyevski olmuş değildi, hâlâ Dostoyevski olma aşamasındaydı.

Birinci kısım – yeni bir roman biçiminin doğuşu (yeni bir tahayyül biçiminin ve yeni bir insanın-kişiliğın doğuşu; maddileştirmenin alt edilmesi). İkinci kısım – dil ve üslup sorunu (söz giysisini, dil giysisini kuşanmanın yeni bir tarzı, kişinin kendi bedenini, kendi cisimleşmesini kuşanmasının yeni bir tarzı).

Birinci kısım – yazarın konumunda köklü bir değişiklik (tasvir ettiği insanlarla ilişkili olarak, maddileşmiş kişilerden kişiliklere dönüştürülen insanlarla ilişkili olarak). Bir insanda dışsal ve içselin diyalektiği. Gogol'ün "Palto"daki yazar konumunun bir eleştirisi (kahramanın bir kişiliğe dönüştürülmesinin hâlâ bir hayli naif başlangıç aşaması). Yazarın konumundaki kriz ve yazarın duygusu, yazarın söylemi.

Bir insanın maddileşmesi. Toplumsal ve etik koşullar ve maddileşme biçimleri. Dostoyevski'nin kapitalizme duyduğu nefret. İnsanın-kişiliğın sanatsal keşfi. Özgürlüğünü ve açık-uçluluğunu koruyan insanla-kişilikle kurulabilecek tek olası ilişki biçimi olarak diyalogik ilişki. Şiddetten otoriteye kadar tüm *dışsal* ilişki ve etkileşim biçimlerinin eleştirisi; bir şiddet çeşitlemesi olarak sanatsal nihanleştirme. İç kişiliği tartışmanın caiz olmayışı (*Karamazov Kardeşler*'de¹³ Snegiryov konusunda Lise'nin, *Budala*'da¹⁴ İppolit konusunda Aglaya'nın söyledikleri; Thomas Mann'ın *Der Zauberberg* [Büyülü Dağ] romanındaki Frau Chauchat ve Peperkorn karakterlerinde bunun daha kaba biçimleriyle; casus olarak psikologla karşılaşılır). Kişilik (veya kişiliğın gelişimi) önceden-şekillenemez, kişinin kendi planına tabi kılınmaz. Kişi kişiliği gizlice gözetleyemez veya dinleyemez,

zamanın ruhu değil ama, binlerce yıllık bir dönemin mücadeleleri hazırladı", F. M. Dostoevskii, *Pis'ma*, der. A. S. Dolinin, 1. cilt [Leningrad, 1928, s. 47] [A/B]

12. Bkz. *K. Marks i F. Engels ob iskusstve* (iki cilt, 1. cilt, Moskova, 1957), s. 134-6. [A/B]

13. Gönderme *Karamazov Kardeşler*'deki bir sahneye, Beşinci Kitap: Lehte ve Aleyhte, I: "Söz Kesme."

14. Gönderme *Budala*'ya, Üçüncü Kısım, bl. 7. Aglaya Mışkin'e şöyle diyor: "Tüm laflarınız çok adice bence, çünkü *bir insanın ruhuna*, sizin İppolit'e yaptığınız gibi bakmak ve onu yargılamak bana çok zalimce geliyor. Hiç ince ruhlu değilsiniz, hakikatten başka bir şey düşündüğünüz yok, hiç de adil olmayan bir şekilde yargılıyorsunuz onu sırf bu yüzden."

onu kendisini açığa vurmaya zorlayamaz. İtiraf ve *öteki kişi* sorunları. Kişi *itirafları* zorlayamaz veya önceden-şekillendiremez (İppolit). Sevgi aracılığıyla ikna etme.

Yeni bir romanın (çoksesli roman) yaratılması ve tüm edebiyattaki değişiklik. Romanın diğer türlerin tümü üzerindeki dönüştürücü etkisi, bu türlerin "romanlaşması".

Bilinçlerin (kişiliklerin) bağımsızlığının tüm bu yapısal boyutları toplumsal ilişkilerin ve bireysel-hayat ilişkilerinin (sözcüğün geniş anlamında olay örgüsü ilişkilerinin) diline tercüme edilir.

Sokratik diyalog ve karnaval meydanı.

Dostoyevski'nin kahramanlarının maddileşmiş, nesnelleşmiş, nihaileşmiş tanımları özlerine hakkını veremez.

Monolojik dünya modelinin alt edilmesi. Bunun Sokratik diyalogdaki kalıntıları.

İnsanın hayatın alışıldık, normal tekdüzeliğinden, "kendi çevresinden" karnavala özgü çıkarılışı, hiyerarşik konumunu kaybetmesi (daha *Öteki*'nde bile tam bir kesinlikle). "Ev Sahibesi"ndeki karnaval motifleri.

Dostoyevski ve duyguculuk. *İnsan-kişiliğinin* ve *bilincinin* keşfedilmesi (ama psikolojik anlamda değil), *sözde*, yani bir kişinin konuşmaya özgü ifade araçlarında yeni boyutlar keşfedilmeden başarılamazdı. *Sözün engin diyalojizmne* ulaşılması.

Dostoyevski'de bir kişi daima eşikte tasvir edilir veya başka bir deyişle, bir kriz halinde tasvir edilir.

Dostoyevski'de bilinç kavramının genişlemesi. Bilinç özünde bir bireyin *kişiliğiyle* özdeştir: bir kişideki her şey "Ben kendim" veya "sen kendin" sözleriyle belirlenir, bir kişinin kendisini içinde bulduğu ve kendisini içinde duyumsadığı her şey, yanıtladığı her şey, doğum ve ölüm arasındaki her şey bu sözlerle belirlenir.

Diyalojik ilişkiler niyetin (yönelmişliğin) nesnesinin ortaklığını ön-varsayar.

Monolojizm uç boyutunda kendisi dışında eşit haklara ve eşit sorumluluklara sahip bir diğer bilincin, eşit haklara sahip bir diğer *Ben'in* (*sen*) varolduğunu yadsır. Monolojik bir yaklaşımla (uç veya saf biçimde) başka bir kişi başka bir bilinç olarak değil, bütünüyle ve sadece bilincin bir *nesnesi* olarak kalır. Ondan benim bilincimin dünyasındaki her şeyi değiştirebilecek hiçbir karşılık beklenmez. Monolog nihaileşmiştir ve ötekinin karşılığına sağırdır, ondan yanıt

beklemez, onun *tayin edici* bir gücü olduğunu kabul etmez. Monolog öteki olmadan da yapabilir, dolayısıyla belli ölçüde tüm gerçekliği maddileştirir. Monolog *nihai söz* havası takınır. Temsil edilen dünyayı ve temsil edilen kişileri kapatır.

Bir kişinin imgesinin biyografik (ve otobiyografik) bütünlüğü, asla kişinin kendi kişisel deneyiminin konusu olamayacak şeyi, ötekilerin bilinci ve düşüncesi aracılığıyla edinilen şeyi (kişinin doğumu, dış görünümü, vb.) kendisine dahil eder. Ayna. Bu bütünlüklü imgenin bozulması Kişinin başka birinden ve başkasının tonlarından edindiği ve kendisine ait hiçbir kişisel tonu olmayan şey.

Bilincin diyalojik doğası, bizatihi insan hayatının diyalojik doğası. Sahici insan hayatının *sözel olarak ifade edilmesinin* tek yeterli biçimi *açık-uçlu diyalogdur*. Hayat doğası gereği diyalojiktir. Yaşamak diyaloğa katılmak demektir: sorular sormak, kayıtsız kalmamak, karşılık vermek, uzlaşmak, vb. Bu diyaloğa kişi bütünüyle ve tüm hayatı boyunca katılır: gözleri, dudakları, elleri, ruhu, tını ile, tüm bedeni ve edimleri ile. Tüm benliğini söyleme yatırır ve bu söylem insan hayatının diyalojik dokusuna, dünya sempozyumuna yerleşir.

Şeyleşmiş (maddileşen, nesnelleşmiş) imgeler hayat ve söylem için son derece yetersizdir. Şeyleşmiş bir dünya modelinin yerini şimdi diyalojik bir model alıyordu. Her düşünce ve her hayat açık-uçlu diyalogda birleşir. Sözün herhangi bir şekilde maddileşmesi de mümkün değildir: sözün doğası da diyalojiktir.

Diyalektik, diyaloğun soyut ürünüdür.

Sesin tanımı. Yükseklik, menzil, tını, estetik kategori (lirik, dramatik vs.) de buna dahildir. Bir kişinin dünya görüşü ve yazgısı da. Bir kişi diyaloğa bütünlüklü bir ses olarak girer. Diyaloğa yalnızca düşünceleriyle katılmaz, yazgısıyla ve tüm bireyliğiyle katılır.

Kendim için kendi imgem ve bir başkası için kendi imgem. Gerçekte bir kişi *Ben ve bir başkası*¹⁵ ("sen", "o" veya *das man*¹⁶) biçim-

15. *ja i durgoy*. Rusça *durgoy* (bir başkası, öteki kişi) ile *çujoy* (yabancı, garip; ayrıca öteki) arasında bir ayrım yapar. Yabancılaşma ve karşıtlık tonlamaları barındırdığı için İngilizce "Ben/öteki" çiftinden burada özellikle kaçınılmıştır. Bahtin'in aklındaki *bir başkası Ben'e* düşman değil, onun zorunlu bir bileşenidir, dost ötekidir, *Ben'in* öz-tanıma ulaşma girişimlerinde etkin olan canlı bir faktördür.

16. *Das Man* (Almanca'da belgisiz kişi adılı) Martin Heidegger'in felsefesinde bir kategoridir. *Das Man* bir kişinin gündelik varoluşunu tanımlayan gayri şahsi bir güçtür. [A/B] [Heidegger'in bu kategorisini konu alan bir yazıda şöyle deniyor:

lerinde var olur. Ama bir kişiyi varoluşunun bu biçimlerine bakmaksızın kavrayabiliriz, tıpkı her türlü fenomeni veya şeyi algılayabildiğimiz gibi. Gelgelelim önemli olan, yalnızca ben kendimin bir kişi olmamdır, yani başka bir deyişle, benim tarafımdan algılanan, kavranan başka bir fenomenin değil, yalnızca bir kişinin *Ben* ve *bir başkası* biçiminde var olmasıdır. Edebiyat *Ben* ve *bir başkasının* özel ve yinelenemez bir şekilde birleştiği son derece özgül insan imgeleri yaratır: *Bir başkası* biçiminde *Ben* veya *Ben* biçiminde *bir başkası*. Bu bir (şeylerin veya fenomenlerin kavram olması şeklinde) kişi kavramı değildir, bir kişi *imgesidir*; kişi imgesi de varoluşunun biçimi olmadan var olamaz (yani, *Ben* veya *öteki* olmadan). Dolayısıyla kişi imgesinin tam olarak maddileşmesi bir imge olarak kaldığı sürece olanaksızdır. Ama bizler bu imgeye ilişkin "nesnel" bir sosyolojik (veya her türlü bilimsel) analiz önererek onu bir kavrama dönüştürürüz, onu "*Ben-öteki*" ilişkisinin alanının dışına yerleştirir ve maddileştiririz. Bir "*başkalık*" biçimi imgede hâlâ baskındır elbette; *Ben* dünyadaki tek kişi olmayı sürdürür (ikiz temasıyla karşılaştırın). Ama bir kişinin imgesi *bir başkasının Ben*'ine giden yoldur, [okunması olanaksız olana] yönelik bir adımdır. Bir kişinin *Ben* olarak veya *bir başkası* olarak sürdürdüğü varoluş biçimini son derece çarpıcı şekilde duyumsayan Dostoyevski'nin sanatını analiz ederken tüm bu sorunlar kaçınılmaz olarak ortaya çıkarlar.

Kuram (geçici içerik) değil, ama bir "kuram duygusu".

Bir kişinin kendi kendisini *özgürce içeriden* açığa vurması (ama dışarıdan nihaileştirmesi değil) şeklindeki daha yüksek bir biçim olarak itiraf, edebi kariyerinin en başından itibaren Dostoyevski'nin karşısına çıkmıştır. *En derin Ben*'in *bir başkasıyla* ve *ötekilerle* (halkla) karşılaşması olarak, *Ben*'in *ötekiyle* en yüksek düzeyde veya son keredede karşılaşması olarak itiraf. Ama bu karşılaşmada *Ben* benliğin içindeki saf, derin *Ben* olmalıdır; bir başkasına ait her türlü farazi, zorlama veya naifçe özümsenmiş bakış açıları karışımından bağımsız, yani benliğin bir başkasının gözüyle her türlü tahayyülünden bağımsız saf *Ben* olmalıdır. Bir *maske* olmaksızın (*bir başkasına* yöne-

"Das Man' hiç kimse ve herkeştir... 'das Man' kişinin kendi kendisi olmasına izin vermez, insanı aynı kalıplar çerçevesinde düşünmeye, aynı normlara göre davranmaya, aynı amaçlar için harekete geçmeye, aynı şekilde sevmeye, inanmaya zorlayan bir 'diktatör'dür." Güven Savaş Kızıltan, "Heidegger'de 'Das Man' Kategorisi", *Yazko Felsefe Yazıları*, 5. Kitap, İstanbul, 1983 – y.h.n.]

lik dışsal bir profil, benliğin içeriden değil dışarıdan şekillendirilmesi ki bu da her türlü konuşma veya üslup maskeye karşılık gelir), kaçış payları olmaksızın, yanlış bir nihai söz olmaksızın, yani dışsallaştıran ve yanlış olan şeyler olmaksızın saf Ben.

İnanç değil (ortodoksiye, ilerlemeye, insana, devrime, vb. olan özgül bir inanç anlamında inanç) ama bir *inanç duygusu*, yani daha yüksek ve nihai bir değere yönelik bütünlüklü bir tutum. Dostoyevski ateizmi genellikle bu anlamda bir inanç yoksunluğu olarak kavrar; tüm insanlıktan taleplerde bulunan nihai bir değer karşısındaki kayıtsızlık olarak, dünyanın nihai bütünü içinde nihai bir konumu reddetmek olarak kavrar. Dostoyevski'nin bu nihai değer *içeriğiyle* ilgili tereddütleri. İvan hakkında Zosima'nın söyledikleri. Nihai bir değer olmadan yaşayamayan ama aynı zamanda değerler arasında bir son tercihte bulunamayan insan tipi. Hayatlarını nihai değere yönelik herhangi bir tutum takınmadan inşa eden insan tipleri: çapulcular, ah-laksızlar, beğeni yoksunları, konformistler, kariyeristler, ölümler, vd. Dostoyevski neredeyse hiçbir ara tip kabul etmez.

Sözde, üslupta, üslubun en ince rüansları ve sapmalarında, tonlamada, konuşma jestinde, beden (mimik) jestinde, gözlerin ifadesinde, yüzde, ellerde, tüm dış görünüşte, bizatihi bedeninin taşınma biçiminde *kişinin kendisini* ve *ötekini* olağanüstü keskin duyumsayışı. Utangaçlık, özgüven, kaba ve görgüsüz davranış (Snegiryov), eveleyip geve'eme ve yaltaklanma (bir başkasının karşısında bedensel eğilip bükülmeler), vb. Bir kişinin kendisini dışarıda (dolayısıyla *bir başkası için*) ifade ederken kullandığı –bedenden söze kadar– her şeyde *Ben* ve *öteki* arasında yoğun bir etkileşim gerçekleşir: mücadeleleri (dürüst mücadele veya karşılıklı aldatma), dengeleri, uyumları (bir ideal olarak), bir başkasının art niyet görülmeden göz ardı edilmesi, bir başkasının kasıtlı göz ardı edilmesi, meydan okuma, tanınma/itibar eksikliği ("aldırmayan", vb. Yeraltı İnsanı), vb. Yineleyecek olursak, bu mücadele bir kişinin kendisini dışarıda (ötekiler için) ifade etmek (açığa vurmak) amacıyla kullandığı her şeyde gerçekleşir – bedenden nihai itiraf sözü dahil olmak üzere söze kadar her yerde. Tam ve ölü bir dengenin sağlandığı, hiçbir mücadelenin olmadığı, hiçbir canlı *Ben* ve *ötekinin* var olmadığı, Ben ve öteki arasında hiçbir canlı ve sürekli etkileşimin olmadığı, kişinin kendisini dışarıda ifade etmesini sağlayan işlenmiş, hazır, kemikleşmiş ve (mekanik olarak) özümsemiş bir dışsal ifade biçimi olarak adabı muaşeret (ki-

şinin bedenini, jestlerini, sesini, sözünü, vb. denetlemesi). Daha yüksek bir ortak fikir (değer, amaç) temelinde, daha yüksek fikre ("Altın Çağ", "Tanrının Krallığı", vb.) dair *özgür* bir uzlaşma temelinde ulaşılan "edeplilik" ve uyum bu cansız biçime karşıttır.

Dostoyevski bir kişinin her türlü dışsal tezahüründe (her yüzde, jestte, sözde), her türlü çağdaş canlı birliktelik biçiminde *Ben* ile *öteki* arasındaki bu son derece yoğun mücadeleyi görmesini ve işitmesini mümkün kılan olağanüstü derecede gözlemci bir göze ve keskin bir kulağa sahipti. Her türlü ifade –ifade edici biçim– saf bütünlüğünü yitirmiş, dağılıp bölünmüştür, tıpkı Dostoyevski'nin döneminin toplumsal-tarihsel dünyasında "zamanın bağlayıcı bağının kopmuş" olması gibi. Dostoyevski'nin dünyasında egzantriklik, skandallar, histeri vs. Bu ne psikoloji ne de psiko-patolojidir çünkü buradaki asıl sorun bir kişinin *şeyleşmiş* katmanları değil *kişiliktir*, cisimleşmiş bir kişinin gıyabi nesnelleşmiş analizi değil, özgür bir kendi kendini-açığa vurmaktır.

Tolstoy'da insan kavramı ve insan imgesi. "Caius fanidir" ve *Ben* (İvan İlyiç).¹⁷ İnsan kavramı ve *Ben* biçimine bürünmüş canlı insan.

Giriş niteliğindeki bu makalenin görevi Dostoyevski'nin sanatsal vizyonunun benzersizliğini açığa vurmaktır, yaratmış olduğu dünyanın sanatsal bütünlüğünü açığa çıkarmaktır, yarattığı roman türlerinin tiplerini (çeşitlemelerini) ve sanatsal yaratıcılığın malzemesi olarak söze yönelik özel tutumunu göstermektir. Dar anlamda edebiyat tarihi sorunları ancak bu benzersizliğin doğru bir şekilde ele alınması bakımından vazgeçilmez oldukları ölçüde bizi ilgilendirecektir.

Kişinin kendisine yönelik olarak *ben* ve *öteki* biçimlerinden bağlantısız nesnel bir tutuma ulaşma çabası olarak kendi kendisine yaptığı itiraf. Ama kişi kendisini bu biçimlerden soyutladığında en temel şey hemen yitirilir (*kendim-için-Ben* ve *bir başkası-için-Ben* arasındaki ayrım). *Ben* ve *bir başkası* karşısında canlı imgede ve etik fikirde tarafsız bir konum takınmak mümkün değildir. Eşitlenemezler (sağ ve solun geometrik olarak özdeş olmaları gibi). Her kişi kendisi için bir *Ben*'dir ama somut ve yinelenemez hayat olayı içinde kişinin kendisi için *Ben* tek *Ben*'dir ve başka herkes benim için ötekidir. Dünyadaki bu tek ve değiştirilemez konum herhangi bir kavramsal, genelleyci (ve soyutlayıcı) yorumlama etkinliğiyle ortadan kaldırılamaz.

17. Gönderme Leo Tolstoy'a, "İvan İlyiç'in Ölümü", 6. bölümden itibaren.

Nesnelleşmiş bir şekilde nihaleştirilmiş insan ve yazgı tipleri değil ama *dünya görüşü tipleri* (Çaadayev, Herzen, Granovski, Bakunin, Belinski, Neçayev çevresi, Dolguşin çevresi vd.). Dostoyevski dünya görüşünü bir düşünceler ve konumlar sistemindeki soyut bir bütünlük ve silsile olarak anlamaz, dünyada daha yüksek değerlerle bağlantılı nihai bir konum olarak anlar. Seslerde cisimleşen dünya görüşleri. Bu tür cisimleşmiş dünya görüşleri arasındaki bir diyalog, bizatihi Dostoyevski'nin de katıldığı bir diyalogdur. Taslaklarda, planının şekillendirilmesinin bu ilk aşamalarında bu isimler (Çaadayev, Herzen, Granovski ve diğerleri) doğrudan doğruya verilir ve daha sonra, olay örgüsü ve *olay örgüsünün yazgıları* şekillenirken kurmaca isimlerle değiştirilirler. Planın *başlangıcından* itibaren bütün *dünya görüşleri* ortaya çıkar ve olay örgüsü ve kahramanların olay örgüsüne bağlı yazgıları ancak ondan sonra şekillenir (konumlarının en canlı şekilde açığa vurulduğu "anlar"la karşılaşılır). Dostoyevski işe fikirle değil ama bir diyalogun fikir-kahramanlarıyla başlar. Bütünlüklü sesi arar ve yazgı ve olay (olay örgüsünün yazgıları ve olayları) sesleri ifade etme aracı haline gelirler.

Bilinçli ölümler olarak, bir insanın kendisini içeriden sonlandırdığı bilinç zincirindeki bağlantılar olarak intiharlara duyulan ilgi.

Nihaleştirici anlar, bizatihi kişinin kendisi tarafından algılandıkları için, kişinin bilinç zincirine dahil edilirler, geçici öz-tanımlar haline gelirler ve nihaleştirici güçlerini kaybederler. "Aptal olduğunu kabul eden bir aptal artık bir aptal değildir" – ironik olarak parodik bir tarzda sunulan bu kasten ilkel düşünce (*Ezilmiş ve Aşağılanmışlar*'da Alyoşa'nın ağzından dile getirilir)¹⁸ yine de konunun özünü ifade etmektedir.

Bir yazarın (hitap edişin izini taşımayan) nihaleştirici sözleri, ilkesel olarak bizatihi kahramanın işitemediği, anlamadığı, kendi öz-bilincinin boyutu haline getiremediği, karşılık veremediği bir üçüncü kişinin gıyabi sözleri. Böyle sözler diyalojik bütünü ötesinde olacaktır. Böyle sözler insanı-kişiliğini maddileştirecek ve alçaltacaktır.

Dostoyevski'de nihai bütün diyalojiktir. Belli başlı kahramanlarının hepsi diyalogun katılımcısıdır. Başkaları tarafından kendileri hakkında söylenen her şeyi duyarlar ve her şeye karşılık verirler (onlar hakkında gıyaplarında veya kapalı kapılar ardında onlar hakkında

18. Bkz. *Ezilmiş ve Aşağılanmışlar*, III. Kısım, bl. 2.

hiçbir şey söylenmez). Yazar bu diyalogun bir katılımcısıdır (ve düzenleyicisidir) yalnızca. Diyalogun dışında söylenen çok az gıyabi, maddileştirici söz vardır ve bu tür sözler de yalnızca ikincil, nesnelleşmiş kişiler için özsel bir nihaileştirici önemi haizdir (temelde diyalogun sınırlarının ötesinde tasvir edilen, diyalogun anlamını zenginleştirecek veya değiştirecek kendi sözleri olmayan kişiler olarak, dış kapının mandalları olarak tasvir edilen kişilerdir bunlar).

Bilincin dışında bulunan, onu dışsal olarak (mekanik biçimde) tanımlayan güçler: çevre ve şiddetten mucize, gizem ve otoriteye kadar. Bilinç bu güçlerin etkisiyle sahici özgürlüğünü kaybeder ve kişilik parçalanır. Bilinçdışı da ("id" de) bu güçler arasında sayılmalıdır.

Nesnelleşmişliğini koruyan insanın maddileşmişlikten sentimental hümanizmle kurtarılması: acıma, sevginin düşük biçimleri (çocuklara, güçsüz ve küçük olan şeylere duyulan sevgi). Kişi bir şey olmaktan çıkar, ama bir kişilik haline gelemeyen, yani *bir başkasının* alanındaki bir nesne olarak kalır, saf *başkası* biçiminde deneyimlenen, *Ben* alanından uzak bir nesne olarak kalır. Dostoyevski'nin ilk yapıtlarında çoğu kahraman bu şekilde sunulur, yani müteakip yapıtlarda ikincil karakterlerin sunulduğu şekilde (Katerina İvanovna, çocuklar ve diğerleri).

Kişiliğin yergi amacıyla nesnelleştirilmesi ve bozulması (Karmazinov, kısmen Stepan Trofimoviç ve diğerleri).

Kahramanlarla birlikte "...e dair" heyecanla felsefe yapmanın ardından, sanat yapıtının dışında bulunan ama onu belirleyen fiili tarihsel gerçekliğe dair, yani estetik etkinlikten veya yaratıcı etkinlikten önce-var olan gerçek dış dünyaya dair nesnel araştırma başlamıştır. Bu hem zorunlu hem de çok verimli bir uygulamadır.

İmge *Ben-kendim-için* alanına ne denli yakın olursa, ondaki nesnemsilik ve nihaileşmişlik de o denli az olacaktır, o denli çok özgür ve açık-uçlu bir kişilik imgesi haline gelecektir. Askoldov'un sınıflandırması tüm derinliğine rağmen kişiliğin ayırt edici özelliklerini (kişilikliliğin muhtelif derecelerini) bir kişinin nesnelleşmiş işaretlerine dönüştürür; oysa karakter ile kişilik arasındaki temel ayrım (Askoldov'un çok kapsamlı ve doğru bir şekilde anladığı bir ayrımdır bu¹⁹) niteliksel (nesnelleşmiş) işaretler tarafından değil ama imgenin (bu imge

19. Karş. Askol'dov, S. "Religiozno-etičeskoe znaçenie Dostoevskogo", *F. M. Dostoevskii, Stat'i materialy* içinde, der. A. S. Dolinin, Birinci Cilt (St. Petersburg,

ne olursa olsun, karakterolojik özelliklerine göre) "*Ben-kendim-için ve başka bir kişi* (tüm çeşitlemeleriyle)" koordinatları sistemindeki *konumu* tarafından belirlenir. Özgürlük ve açık-uçluluk alanı.

Dostoyevski gizli, karanlık, mistik olan her şeyde, bu şeyin *kişilik* üzerinde tanımlayıcı bir etkiye sahip olması ölçüsünde, bireysel olanı parçalayan *şiddeti* görmüştür. Çelişkili yaşlılık anlayışı. Çürüme kokusu²⁰ (bir mucizenin gerçekleşmesi özgürlüğü sona erdirir, kölleğe neden olurdu). Dostoyevki'nin sanatsal vizyonunu belirleyen şey tam da budur (ama her zaman ideolojisini belirlemez).

İnsanın sınıflı toplum koşullarında, kapitalizmle birlikte uç boyutuna taşınan maddileşmesi. Bu maddileşme kişilik üzerinde içeriden ve dışarıdan etkide bulunan dış güçlerle gerçekleştirilir; bu, olası tüm gerçekleşme biçimlerinde şiddettir (ekonomik, politik, ideolojik şiddet) ve bu güçlerle yalnızca dışarıdan ve eşit ölçüde dışsallaşmış güçlerle savaşılabılır (gerekçeli devrimci şiddet); hedef kişiliktir.

Felaket sorunu. Felaket nihaileştirme değildir. Çarpışma ve mücadele halindeki bakış açılarının (her biri kendi dünyasına sahip olan eşit ölçüde ayrıcalıklı bilinçlerin) doruk noktasıdır. Felaket bu bakış açılarını çözüme kavuşturmaz, tam tersine dünyevi koşullar altında çözüme kavuşmalarının olanaksızlığını açığa vurur; felaket hiçbirini çözüme kavuşturmadan hepsini silip süpürür. Felaket zafer ve tanrılaştırmanın zıddıdır. Özü gereği katarsis öğelerinden bile yoksundur.

Çoksesli bir romanda yazarın ve bilincinin önündeki görevler eşsesli (monolojik) bir romandakilere kıyasla kayda değer ölçüde daha karmaşık ve kapsamlıdır. Einsteinci dünyanın bütünlüğü Newtoncu dünyanın bütünlüğünden daha karmaşık ve daha kapsamlıdır; daha yüksek bir düzenin bütünlüğüdür (nitel olarak farklı bir bütünlüktür).

Karakter ile kişilik arasındaki ayrımın ayrıntılı bir şekilde incelenmesi. Karakter bile belli ölçüde yazardan bağımsızdır (Puşkin Tatyana'nın evleneceğini beklemez hiç)²¹ ama bu bağımsızlığın (ken-

1922). Bahtin bu kitapta bu makaleye dair eleştirel bir değerlendirme yapar, 1. bl., s. 55-59.

20. *Tletvorniy duh*. Bahtin burada *Karamazov Kardeşler*'de Yedinci Kitabın (Alyoşa) birinci bölümünün başlığını ("Çürüme Kokusu") kullanmaktadır. İnananlar bir mucize göstermesini beklerken Zosima Dedenin cesedinin pis kokular yayarak çürümesine gönderme yapılmaktadır.

21. Gönderme Puşkin'in *Yevgeni Onyegin* (1823-1831) adlı kitabının kadın kahramanı Tatyana Larina'ya.

di mantığının) nesnelleşmiş bir niteliği vardır. Kişiliğin bağımsızlığı nitel olarak farklı bir doğaya sahiptir: kişilik nesnelleşmiş kabule tabi değildir (yani, ona direnir) ve kendisini yalnızca özgürce ve diyalojik olarak açığa vurur (*Ben için sen* olarak). Yazar diyalogun katılımcısıdır (karakterlerle temelde eşit haklara sahiptir), ama ayrıca fazladan çok karmaşık işlevler de yerine getirir (yapıtın ideal diyalogu ile gerçekliğin fiili diyalogu arasındaki dizginleri elinde tutar).

Dostoyevski toplumsal hayatın, bir insanın hayatının diyalojik doğasını açığa çıkarmıştır. Anlamını yazarın keşfetmek zorunda olduğu hazır bir varoluş değil, ama evrimleşen çoksesli bir anlam ile kurulan açık-uçlu bir diyalog.

Dostoyevski'de bütünü birliği bir olay örgüsü meselesi olmadığı gibi monolojik bir fikir meselesi de değildir, yani tek-fikirli değildir. Olay örgüsünün ve fikrin üzerindeki bir birliktir.

Dostoyevski'nin ilk yapıtlarında (*İnsancıklar*, *Öteki* ve diğerleri) nesnelleşmiş *karakterolojik* tanımlar (büyük ölçüde konuşma üsluplarında cisimleşmiş olan tanımlar) ile *kişilik* öğeleri (açık-uçluluk) arasındaki mücadele. Dostoyevski'nin Gogol'den doğuşu, karakterden kişiliğin doğuşu.

Nastasya Filippovna'nın isim günü partisinin bir analizi. Marmeladov'un cenaze töreninin bir analizi.

Bir kişinin imgesinin epik bütünlüğünün bozulması. Öznellik, kişinin kendi benliğiyle örtüşmemesi. Çatallanma.

Bir başkasıyla bütünleşmeme, ama kişinin kendi *dışa-konumlandırılmışlık* konumunun ve onunla bağlantılı vizyon ve anlayış *fazlasının* korunması. Ama asıl sorun Dostoyevski'nin bu fazlalığı kullanma biçimidir. Maddileştirme ve nihaileştirme için değil ama. Bu fazlalığın en önemli boyutu sevgidir (kişi kendisini sevemez, sevgi eşgüdümlü bir ilişkidir), sonra da itiraf, bağışlama (Stavrogin'in Tihon'la yaptığı konuşma) ve son olarak aktif bir anlayış (tekrarlama değil ama), dinlemeye istekli olma. Bu fazlalık asla bir pusu olarak, pusuya yatıp gizlice arkadan saldırmak için bir şans olarak kullanılmaz. Açık ve dürüst bir fazlalıktır, diyalojik olarak öteki kişiye açıklanır, gıyabi bir sözle değil hitap edilen kişi tarafından ifade edilen bir fazlalıktır. Temel olan her şey yüz yüze konumlanmış diyalogda çözülür.

Eşik, kapı ve merdiven. Kronotopik önemleri. Cehennemi bir anda cennete dönüştürmenin mümkün oluşu (yani, birinden öbürüne geçiş, bkz. "esrarengiz ziyaretçi"²²).

Bireysel bilinçten bağımsız olarak alındığında bizatihi fikrin gelişimini yöneten mantık (tek başına fikir veya genelde bilinçte veya genelde tinde fikir), yani göndergesel olarak mantıklı ve sistemli gelişimi ve dolayısıyla, kişilikte cisimleşmiş bir fikrin gelişimini yöneten özel mantık. Burada fikir, kişilikte cisimleştiği ölçüde farklı alanlarda farklı şekillerde kırılan *Ben* ve *bir başkası* koordinatlarınca düzenlenir. Dostoyevski'nin yapıtlarında açığa vurulan özel mantık budur. Dolayısıyla, bu fikirler o bildik göndergesel olarak mantıksal, sistemli düzlemde (sıradan felsefi kuramlar gibi) yeterince anlaşılmaz ve analiz edilemez.

Özgül bir dönemde bir başyapıtın "nihai önemi", o dönemin ilgileri ve talepleri, tarihsel gücü ve güçsüzlüğü. Nihai önem sınırlanmış önemdir. Burada fenomen kendisine denktir, kendisiyle örtüşür.

Ama başyapıtın nihai önemine ilaveten bir de canlı, büyüyen, evrimleşen, değişen önemi vardır. Bu önem yapıtın doğduğu sınırlı dönemde (tamamen) ortaya çıkmaz – doğumunun öncesindeki yüzyılların akışı içinde hazırlanır ve doğumundan sonraki yüzyıllar boyunca yaşamaya ve gelişmeye devam eder. Bu artan önem yalnızca tek bir verili dönemin, yapıtın doğduğu dönemin sınırlı koşulları kapsamında resmedilemez ve açıklanamaz. Karl Marx'ın antik sanat hakkında söyledikleriyle karşılaştırın. Bu artan önem aslında her büyük sanat yapıtının gerçekleştirdiği keşiftir. Tüm keşifler gibi (bilimsel keşifler örneğin) yüzyıllar tarafından hazırlanır ama olgunlaştığı tek bir özgül dönemin en elverişli koşullarında gerçekleşir. Bu en elverişli koşullar araştırılmalıdır, ama bu koşullar sanat yapıtının artan ve geçici olmayan önemini tüketmezler elbette.

Giriş: giriş araştırmasının hedefi, görevleri ve sınırlılıkları. Dostoyevski'nin yapmış olduğu keşif. Bu keşfin üç yönü. Ama öncelikle bu keşfin perspektifinden Dostoyevski literatürünün kısa bir incelemesini yapalım.

Söz, canlı söz, diyalojik birliktelikle bölünmez bir bağlantı içinde olan söz, tam da doğası gereği duyulmayı ve yanıtlanmayı ister.

22. Bkz. *Karamazov Kardeşler*, Altıncı Kitap, bl. 2 (Tanrının Rahmetine Kavuşan Keşiş Zosima Dedenin Hayatına Dair Notlar), (d) "Esrarengiz Ziyaretçi". Genç Zosima ile tartışmalarından birinde ziyaretçi (işlediği gizli cinayeti itiraf etmesinden biraz önce) "cennet her birimizin içinde gizlidir –işte benim içimde de var bir cennet, istesem yarın bütün hayatım cennet olur" vaadinde bulunur.

Tam da diyalojik doğası gereği nihai bir diyalojik kerteyi önvarsayar. Sözü almak, işitilmek. *Gıyabi* çözümün olanaksızlığı. Benim sözüm sürmekte olan diyalogda kalır; işitileceği, yanıtlanacağı ve yeniden yorumlanacağı diyalogda.

Dostoyevski'nin dünyasında ölümün yeri yoktur kesinlikle; bir kişinin tepkisel olarak aktif bilincinin dahil olmadığı nesnelleşmiş ve organik bir olgu olarak ölüm yoktur; Dostoyevski'nin dünyasında yalnızca cinayetler, intiharlar ve delilikler vardır, yani yalnızca ölüm-edimleri, tepkisel olarak bilinçli ölüm-edimleri vardır. Dindar insanların ölerек terk-i diyar etmeleri özel bir yer işgal eder (Makar, Zosima, genç kardeşi, esrarengiz ziyaretçi). Bilincin ölümünden (organik ölüm, yani bedenın ölümü Dostoyevski'yi ilgilendirmez) kişinin kendisi (ya da başka bir kişi, bir katil, hatta bir cellat) sorumludur daima. Organik olarak ölen yegâne kişiler nesnelleşmiş kişilerdir; büyük diyaloga katılmayanlardır (diyalog için yalnızca malzeme veya paradigma işlevi görenlerdir). Dostoyevski ölümü organik bir süreç olarak kabul etmez; kişinin tepkisel bilincinin katılımı olmadan kişinin başına gelen bir şey olarak görmez. Kişilik ölmez. Ölüm bir terk-i diyardır. Kişinin kendisi terk-i diyar etmektedir. Dostoyevski'nin dünyasında yalnızca böyle ölerек terk-i diyar etmeler temel sanatsal tahayyülün bir nesnesi (bir olgusu) haline gelebilir. Kişi sözünü söyleyip terk-i diyar etmiştir, ama sözün kendisi açık-uçlu diyalogda kalır.

Askoldov üstüne: kişilik bir nesne değil diğer bir başka öznedir. Kişiliğin tasvir edilmesi her şeyden önce tasvir eden yazarın konumunda kökten bir değişikliği gerektirir – bir *sen'e hitap edebilirliği* gerektirir. Yeni, mesele nesnelleşmiş özelliklere dikkat çekme meselesi değildir; ama tam da tasvir edilen kişiye yönelik sanatsal yaklaşımın değiştirilmesi, koordinatlar sisteminin değiştirilmesi meselesidir.

Eş sesli ve çoksesli romanda yazarın konumu sorunu üzerinde uzun uzadıya dur. İkinci bölümün sonunda bir monolojizm ve diyalojizm tanımları yap. *Kişilik imgesi* (yani, nesnelleşmiş bir imge değil ama bir söz). Dostoyevski'nin (sanatsal) keşfi. Aynı bölümde, Tolstoy ve Dostoyevski'de ölüm tasvirleri. Burada da kahramanın içsel açık-uçluluğu. Bölümün başında Gogol'den Dostoyevski'ye geçişte, dünyada nihai bir konum benimseyen bir ideolog-kahramanın, nihai bir karar veren kişi tipinin (Zosima'nın tanımında İvan²³) ortaya çıkı-

23. Bkz. *Karamazov Kardeşler*, İkinci Kitap, bl. 6 ("Böyle Bir Adam Ne diye

şının zorunluluğunu göster. Tesadüfi aile kahramanı²⁴ toplumsal olarak değişmez bir varoluşla tanımlanmaz, ama kendisi için nihai bir karar verir. Üçüncü bölümde bunun ayrıntılı irdelenişi.

İkinci bölümde, Çernişevski'de (V. V. Vinogradov'a göre) bir "nesnel roman" (yani yazara ait bir bakış açısı barındırmayan roman) planı. Bu plan ile Dostoyevski'nin sahiden çoksesli planı arasındaki farklılık. Çernişevski'nin planı çoksesli bir romanın diyalojizminden (doğru kontrpuandan) yoksundur.

—

Yaşar"). [A/B] Bu pasaj Bahtin'in bu kitabının "Dostoyevski'de Fikir" başlıklı üçüncü bölümünde (s. 141-2) tartışılmaktadır.

24. "Tesadüfi aile" teması Dostoyevski'nin gazetecilik tarzı yazılarında çok iyi geliştirilir, ama Averintsev/Boçarov okuru özellikle *Delikanlı*'ya yöneltir (III. Kısım, bl. 13 [Sonsöz], burada Nikolay Semyonoviç, Arkadi'nin notlarını yorumlar).

metis eleştiri

René Girard
Romantik Yalan ve
Romansal Hakikat
Edebi Yapıda Ben ve Öteki
Çev. Arzu Etensel İldem

Samuel Beckett
Proust
Çev. Orhan Koçak

Tzvetan Todorov
Poetikaya Giriş
Çev. Kaya Şahin

Georg Lukács
Roman Kuramı
Çev. Cem Soydemir

Roland Barthes
Yazının Sıfır Derecesi
Çev. Tahsin Yücel

Tzvetan Todorov
Fantastik
Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım
Çev. Nedret Öztokat

Theodor W. Adorno
Edebiyat Yazıları
Çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak

Mihail M. Bahtin
Dostoyevski Poetikasının
Sorunları
Çev. Cem Soydemir

metis eleştiri

Theodor W. Adorno Edebiyat Yazıları

Çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak

Adorno'dan kültürel göndermelerini ve Türkçede okunabilirliğini gözetererek seçtiğimiz on edebiyat yazısı var kitapta... Kavramlaştırma Adorno'ya göre, farklı şeylerin ve olguların bir kalıba dökülmesi, tikelin genele indirgenmesidir – kuşkusuz eleştirel metinlerin de yaptığı budur sonuçta. Kitap için yazdığı Sunuş'ta Orhan Koçak Adorno'nun buna karşı başvurduğu özgürleştirici stratejiyi şöyle açıklıyor:

"Sanat yapıtınıniki gibi özgürleştirici bir ters akıntıdır bu... Genele karşı tikelin haklarını korumak, 'bir şeyin bir an için bile olsa başka bir şey için değil de sırf kendisi için belirebileceği' bir düşünsel ufku açılmasına çalışmak... Ne var ki bu ufuk yine de düşünseldir, kavramlarla tasarlanmaktadır. Adorno, bu uzlaşmaz karşıtlığın bütün gerilimini kaydeder; ama onu donmuş, kımıltısız bir karşıtlık olarak bırakmaz: Bu açıdan tıpkı ustaları Hegel ve Marx gibi, karşıtlığı işler, işlemeye bırakır. Genelliklerin, genelgeçer yargıların içinde rahat edemez denemeci; ama her zaman tikelden genele ilerleme gereğini de hisseder, çünkü o tikel 'şey'in de o tikellik noktasında bırakıldığında inatçı bir körlükten, hatta bir yalandan başka bir şey olamayacağını sezmektedir."

metis eleştiri

Tzvetan Todorov

Fantastik

Çev. Nedret Öztokat

Fantastik, yapısalcı poetikanın en tipik ve en başarılı uygulamalarından biridir. Kitabın çıkış noktası, fantastik olarak nitelenen belli anlatılar değil, bir edebi tür olarak fantastiktir. Edebi tür böylece, anlamı kendi içinde saklı, kendinden ibaret özerk bir kategori olarak değil, diğer komşu türlerden farklılığıyla tanımlanan bir inceleme konusu haline gelir. Yapısalcılığın en temel saptamasıyla uyum içindedir bu yaklaşım: Kültürel bir olgu anlamını ancak farklılıklarla belirlenmiş bir dizi ya da matriks içinde kazanmaktadır.

Hoffmann, Balzac, Poe, Maupassant, Henry James ve Kafka gibi yazarların metinlerini çözümlyerek fantastik anlatı türünün temel özelliklerini ayrıştırırken, okurun yapısalcı eleştirinin imkanlarıyla, verimiyle daha yakından tanışmasına olanak sağlayan bir başyapıt...

metis eleştiri

Roland Barthes **Yazının Sıfır Derecesi**

Çev. Tahsin Yücel

Roland Barthes, bu ilk önemli kitabında, yazı'nın Yazın (Edebiyat) haline gelmesine, Yazın olarak okunmasına yol açan tarihsel, ideolojik ve biçimsel koşulları araştırır. Daha somut olarak da burjuva toplumunda Yazın'ın özerkleşmesinin evreleri ve çeşitli görünüşleri üzerine keskin eleştirel tezler geliştirir. *Yazının Sıfır Derecesi*, Barthes'in daha sonraki göstergebilimsel ve yapısalçı çözümlerinin tarihsel, ideolojik ve estetik arka planını ortaya koymasıyla da yazının en temel yapıtları arasındadır.

metis eleştiri

Georg Lukács
Roman Kuramı

Çev. Cem Soydemir

Roman Kuramı bir edebi tūr olarak roman ūzerine yapılmıř ilk būyūk sistematik çalıřmadır. Lukács burada biçimsel ve estetik kategorilerin tarihsel-mantıksal zorunluluęunu, imkânlarını, i çeliřkilerini ve sınırlarını ortaya koyar. Lukács'ın bu gençlik yapıtı, Walter Benjamin'den Adorno'ya, Paul de Man'dan Edward Said'e kadar birçok eleřtirmen ve edebiyat kuramcısı için de her zaman ana kaynaklardan biri olmuřtur. Roman Kuramı, Kant ve Hegel'in felsefeleri ve Schlegel gibi Romantik yazarların dūřūnceleriyle modern edebiyat kuramları arasındaki en önemli baęlantı halkalarından biridir.

metis eleştiri

Tzvetan Todorov

Poetikaya Giriş

Çev. Kaya şahin

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 nitelenebilecek 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 ayrırır. Poetikanın asıl konusunu oluşturan "yazınsallığın" elde edilmesi de okurun bu matrisi şu ya da bu şekilde zihninde canlandırabilmesine, başka bir deyişe bu farklılaşmaları kendi okuması içinde "işletebilmesine" bağlıdır. Todorov'un *Poetikaya Girişi*'i, her iyi okurun kısmen bilinçli kısmen de bilinçsiz olarak gerçekleştirdiği bu işlemlerin bir ilk dökümünü sunmaktadır.

metis eleştirisi

Mihail M. Bahtin

Dostoyevski Poetikasının Sorunları

Edebiyat kuramcısı ve düşünür Mihail Bahtin, büyük Rus yazar Dostoyevski'yi, yalınkat bir "ideolojik içerik" çözümlemesi yaparak değil, biçimsel açıdan, dünya edebiyatına getirdiği devrim boyutundaki sanatsal yeniliğin ne olduğu açısından ele alıyor. Dostoyevski'nin yepyeni, "çoksesli" bir sanatsal düşünme tarzı yarattığını ileri sürüyor.

Bahtin, insanın daha en baştan "çok-dilli" olduğu, ancak bu diller, bu sesler arasındaki bitimsiz "diyalog" içerisinde bir bilinç sahibi olabildiği öncülünden yola çıkar. Bahtin'e göre "çokseslilik, birlikte 'diyalojik' hayatlar sürüyor olmamız hem hayatın bir gerçeğidir, hem de sonsuzca aranması gereken bir değerdir... Hayatın bu bünyevi çoksesliliğine hakkını verebilen tek büyük edebi biçim de 'roman'dır." Bahtin çoksesli idealin bütün romancılar arasında yalnızca Dostoyevski tarafından gerçekleştirildiğini, olgun bir sanat formu haline getirildiğini söyler.

Yarattığı karakterlerin seslerini kendi "monolojik" denetimine tabi kılarak onların bilinçlerini nesneleştiren ve son sözü kendisi söyleyen geleneksel romancıların tersine, Dostoyevski "sessiz köleler yaratmaz, yaratıcılarının yanında durabilen, onunla aynı görüşü paylaşmamaya muktedir olan, hatta ona karşı gelebilen özgür insanlar yaratır," der Bahtin.

Sadece bir eleştirisi değil, aynı zamanda ahlak anlayışı üzerindeki etkisiyle bu kitap aynı zamanda meseleler hakkında derin bir eleştirimen yakı



0097314

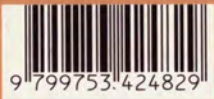
255.07.02.01.06.0030/0097314

891.73309/B237D

özgün, "diyalojik" bir can verici bir çağrı da sürekliliği en temel meselelere romancıya da böyle

Metis Eleştirisi

ISBN 975-342-482-5



9 799753 424829

METİS YAYINLARI, İPEK SOKAK NO. 9, 34433 BEYOĞLU, İSTANBUL