

cogito

PAUL RICŒUR

zaman ve anlatı: üç  
kurmaca anlatıda  
zamanın biçimleniŒi

Çeviren: Mehmet Rifat

YKY

Yapı Kredi Yayınları



## ZAMAN VE ANLATI

### 3. Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi

**Paul Ricœur**, Fransız felsefecisi ve yorumbilimcisi (1913-2005). Rennes Lisesi'ni bitirdikten sonra Rennes Üniversitesi ile Sorbonne'da öğrenim gördü. Strasbourg, Sorbonne ve Nanterre Üniversiteleri (Fransa) ile Columbia, Yale, Chicago Üniversitelerinde (A.B.D.) ders verdi. Fenomenoloji ve Yorumbilim İncelemeleri Merkezi'ni (Paris) yönetti. Çalışmalarıyla yorumbilimin gelişmesine büyük katkıda bulundu.

**Başlıca yapıtları:** *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence* (Karl Jaspers ve Varoluş Felsefesi) [M. Dufrenne ile birlikte, 1947]; *Philosophie de la volonté* (İrade Felsefesi) [3 cilt, 1950-1960]; *Histoire et vérité* (Tarih ve Gerçeklik) [1955]; *De l'interprétation. Essai sur Freud* (Yoruma Dair. Freud ve Felsefe, 2007) [1965]; *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique* (Yorumların Çatışması, 2009) [1969]; *La Métaphore vive* (Canlı Eğretileme) [1975]; *Temps et récit* (Zaman ve Anlatı 1: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis, YKY, 2007; Zaman ve Anlatı 2: Tarih ve Anlatı, YKY, 2009; Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi, YKY, 2012) [4 bölüm 1983-1985]; *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* (Metinden Eyleme. Yorumbilim Denemeleri II) [1986]; *Soi-même comme un autre* (Başkası Olarak Kendisi, 2010) [1990]; *Lectures 1, 2, 3* (Okumalar 1, 2, 3) [1991-1994]; *La Critique et la conviction* (Eleştiri ve İnanç, YKY, 2010) [söyleşi, 2005]; *L'Idéologie et l'utopie* (İdeoloji ve Ütopya) [1997]; *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (Hatıra, Tarih, Unutuş, 2012) [2000]; *L'Herméneutique biblique* (Kutsal Kitap Yorumbilimi) [2001]; *Sur la traduction* (Çeviri Üzerine, YKY, 2008) [2004]; *Écrits et conférences I, II* (Yazılar ve Konferanslar, I, II) [2008]; vb. (Ayrıca bkz. Cogito, "Paul Ricœur Özel Sayısı", 56, Güz 2008).

**Mehmet Rifat**, göstergebilim, eleştiri kuramları, yorumbilim, Fransız edebiyatı, dilbilim, çeviri kuramı, masal incelemesi alanlarında çalışıyor. Çok sayıda kitabı ve çevirisi var. Boğaziçi Üniversitesi'nde ders veriyor. YKY'de yayın kurulu üyesi.

*Paul Ricœur'ün  
YKY'deki kitapları:*

- Zaman ve Anlatı 1: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis (2007)  
Çeviri Üzerine (2008)
- Zaman ve Anlatı 2: Tarih ve Anlatı (2009)  
Eleştiri ve İnanç (2010)
- Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda  
Zamanın Biçimlenişi (2012)

PAUL RICŒUR

# Zaman ve Anlatı

## 3. Kurmaca Anlatıda Zamanın BiçimleniŒi

Çeviren:  
Mehmet Rifat



Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 3584  
Cogito - 193

Zaman ve Anlatı - 3. Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi / Paul Ricœur  
Özgün adı: Temps et Récit II: 3. La Configuration du temps dans le récit de fiction  
Çeviren: Mehmet Rifat

Kitap editörü: Korkut Erdur

Kapak tasarımı: Nahide Dikel - Elif Rifat

Baskı: Pasifik Ofset  
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1  
Baha İş Merkezi A Blok Haramidere - Avcılar / İstanbul  
Tel: (0212) 412 17 77  
Sertifika No: 12027

Çeviriye temel alınan baskı: Éditions du Seuil, 1984  
1. baskı: İstanbul, Nisan 2012  
ISBN 978-975-08-2245-2

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2010  
© Editions du Seuil, 1984

Sertifika No: 12334  
Bütün yayın hakları saklıdır.  
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında  
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.  
Yapı Kredi Kültür Merkezi  
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul  
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23  
<http://www.ykykultur.com.tr>  
e-posta: [ykykultur@ykykultur.com.tr](mailto:ykykultur@ykykultur.com.tr)  
İnternet satış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>

# İÇİNDEKİLER

Türkçe Çevirinin Sunuşu • 7

Önsöz • 11

Üçüncü Bölüm:

Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi • 13

1. Olayörgüsünün Değişimleri • 21

1. Trajik *mythos*'un ötesinde • 22

2. Süreklilik: Bir paradigmalarda düzeni sorunu mu? • 34

3. Gerileme: Anlatma sanatı son mu buluyor? • 43

2. Anlatısallığın Göstergibilimsel Zorunlulukları • 61

1. V. Propp'a göre masalın biçimbilimi • 68

2. Bir anlatı mantığı için • 79

3. A. J. Greimas'ın anlatısal göstergibilimi • 88

3. Zamanla Oynanan Oyunlar • 115

1. Fiil zamanları ve sözceleme • 116

2. Anlatma zamanı (*Erzählzeit*) ile anlatılan zaman (*erzählte Zeit*) • 142

3. "Anlatının Söylemi"nde sözceleme-sözce-nesne • 150

4. Bakış açısı ve anlatı sesi • 163

4. Zamanın Kurmaca Deneyimi • 185

1. Ölümcül zaman ile anlatısal zaman arasında: *Mrs. Dalloway* • 188

2. *Der Zauberberg* (*Büyülü Dağ*) • 208

3. *À la recherche du temps perdu* (Kayıp Zamanın İzinde):  
Kat Edilen Zaman • 239
1. Kayıp zaman • 247
  2. Yakalanan zaman • 258
  3. Yakalanan zamandan kayıp zamana • 269

Sonuçlar • 279



# Türkçe Çevirinin Sunuşu

*Zaman ve Anlatı*'nın Türkçe'deki üçüncü cildi, *Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*<sup>1</sup> sorununu işliyor. Paul Ricœur (1913-2005) birinci ciltte (*Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis*) ortaya koyduğu kuramsal yaklaşımını ikinci ciltte (*Tarih ve Anlatı*) tarihsel anlatıya uygulamıştı. Bu kez yorumlayıcı bakışını *kurmaca anlatıya* yöneltiyor.

“Olayörgüsünün Değişimleri”, “Anlatısallığın Göstergebilimsel Zorunlulukları”, “Zamanla Oynanan Oyunlar” ve “Zamanın Kurmaca Deneyimi” başlıkları altında dört bölümden oluşan bu ciltte Paul Ricœur, önce (ilk üç bölümde) anlatı kuramcılarının kavram, ilke ve yöntemlerini tartışıyor. Değerlendirmeye alınan kuramcılar arasında, bölümlerin akışına göre özellikle şu araştırmacılar ayrıntılı biçimde yorumlanıyor: Frank Kermode, Northrop Frye, J. Hillis Miller, Barbara Herrnstein Smith, Yuri Lotman, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Vladimir Propp (özel bir bölüm açılmış), Claude Bremond (ortaya attığı anlatı mantığı özel bir bölümde ele alınıyor), Tzvetan Todorov, Algirdas Julien Greimas (geliştirdiği anlatı göstergebilimi ayrıntılı biçimde yorumlanıyor), Émile Benveniste, Käte Hamburger, Harald Weinrich, Gustave Guillaume, Günther Müller (özellikle anlatma zamanı ile anlatılan zaman kavramları işleniyor), Gérard Genette (bakış

1 *Zaman ve Anlatı (Temps et Récit)* Fransızca'da üç ciltten oluşuyor. Ancak yapıt kendi iç bölümlenişine uygun olarak (üç cilt, toplam dört ana bölümden kurulu) ve hem Fransız yayınevi Seuil'ün, hem Paul Ricœur'ün kitaplarından sorumlu kurulun (“Ricœur Komitesi”), hem de Yapı Kredi Yayınları'nın onayıyla Türkçe'de dört cilt olarak yayımlanıyor. Bu konudaki daha ayrıntılı bilgi için bkz. *Zaman ve Anlatı 1: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis*, İstanbul, YKY, 2007, 2. baskı, 2011, s. 7-11 (“Türkçe Çevirinin Önsözü”). Türkçe'deki 3. cildin Fransızca aslı da *La Configuration du temps dans le récit de fiction* altbaşlığını taşıyor.

açısı ve anlatı sesi kavramları yorumlanıyor), Ludomir Doležel, Boris Uspenski, Mihail Bahtin, Anne Henry, vb.

Bu kuramcılara ilişkin yorumlar da anlatısal biçimleniş, olayörgüsünün değişimleri, anlatma (öyküleme) sanatının geçirdiği evrim, masalın biçimbilimi, anlatının mantığı, anlatısal göstergebilimin önerdiği model, göstergebilimsel usçullaştırma, anlatısal kavrayış gücü, zamanla oynanan oyunlar, fiil zamanları, sözceleme-sözce-nesne ilişkisi, anlatma zamanı ile anlatılan zaman bağıntısı, bakış açısı ve anlatı sesi, zaman romanı, yetişme romanı, ölümcül zaman, anıtsal zaman, kat edilen zaman, kayıp zaman, yakalanan zaman, metnin dünyası, okurun yaşam dünyası, vb. çevresinde gelişiyor.

Paul Ricœur, "Zamanın Kurmaca Deneyimi" başlığını taşıyan dördüncü bölümdeyse, tartışıp geliştirdiği kavramlara bu yapıt içinde yeni bir işlerlik kazandırmak, daha doğrusu söylemiş olduklarını örneklendirmek amacıyla *zaman üstüne* üç romanın çözümlemesine girişiyor: Virginia Woolf'tan *Mrs Dalloway*; Thomas Mann'dan *Der Zauberberg* (*Büyülü Dağ*); Marcel Proust'tan *À la recherche du temps perdu* (*Kayıp Zamanın İzinde*).

3. cildin ilk üç bölümünde Paul Ricœur bütün düşünsel yaşamı boyunca sürdürdüğü "üretici çatışma"nın en verimli örneklerini sunarken, dördüncü bölümde, geliştirmiş olduğu yorumbilimin kurmaca anlatıya uygulanan üç çözümleme örneğini veriyor.

\*

*Zaman ve Anlatı*'nın 1. cildine yazdığımız "Türkçe Çevirinin Önsöz"ünde<sup>2</sup> de belirttiğimiz gibi, Ricœur'ün "söylemini hem anlatım hem de terimler açısından olabildiğince yansıtmaya çalıştık. Çevirimizde, yerleşmiş olduğu için zorunlu olarak kullandığımız bir terimin, anlamı istediğimiz gibi vermede yetersiz kalabileceğini düşündüğümüz her durumda, söz konusu terimi bütünleyebilecek, çağrışımını açabilecek ya da onu daha anlaşılabilir kılacak bir başka terim, sözcük ya da deyişi köşeli ayraç içinde kullanma yoluna gittik".<sup>3</sup> Bu arada "Fransızca özgün me-

2 *Zaman ve Anlatı 1, a.g.y.*, s. 7-11.

3 *ay.y.*, s. 10.

tinde anlam farklılığına yol açabilecek dizgi yanlışlarını da dilimize düzelterek aktardık ve bunları dipnotlarda belirttik".<sup>4</sup> Çevirimizde ayrıca yapıtın İngilizce çevirisinden de yararlandık.<sup>5</sup>

"Zamanın Kurmaca Deneyimi" başlıklı dördüncü bölümdeki çözümlenmelerinde Paul Ricœur üzerinde çalıştığı metinlerin İngilizce aslına (*Mrs Dalloway*), Almanca aslına (*Der Zauberberg*) gönderme yaptığı gibi Fransızca çevirilerinin sayfalarını da belirtiyor. Proust'un *À la recherche du temps perdu*'sü içinse yapıtın 1953'teki 3 ciltlik baskısını kullanıyor. Biz söz konusu üç yapıta ilişkin alıntılarını romanların dilimizdeki çevirilerinden aktardık ve her alıntıda özgün metinlerin ve Fransızca çevirilerin yanı sıra Türkçe çevirilerin<sup>6</sup> sayfa numaralarını da gösterdik.

\*

*Zaman ve Anlatı*, bütün olarak, hiç kuşku yok ki, Paul Ricœur'ün anlatı yorumbilimi alanındaki başyapıtıdır.<sup>7</sup> *Zamanın Kurmaca Anlatıda Biçimlenişi* altbaşlığını taşıyan 3. cilt ise kurmaca anlatıların zamanı işleyiş biçimine ilgi duyan yazarlar ve edebiyat araştırmacıları açısından bu başyapıtın en çarpıcı bölümüdür.

Kısacası, *Zaman ve Anlatı 3*, zamanın fenomenolojisi ile kurmaca anlatıya ilişkin edebiyat kuramı arasındaki tartışmayı "canlı" olarak yaşamak isteyen okurlara sesleniyor.

Mehmet Rifat  
Beylerbeyi, Mart 2012

4 ay.y., s. 10. Söz konusu dizgi yanlışları önceki ciltlerdekiyle birlikte Fransız yazınevine de bildirilmiştir.

5 Bu cildin İngilizce çevirisi: *Time and Narrative: The Configuration of Time in Fictional Narrative*, Chicago ve Londra, The University of Chicago Press, 1985, çeviren: K. McLaughlin ve D. Pellauer.

6 *Mrs Dalloway* (İletişim; Tomris Uyar çevirisi); *Büyülü Dağ* (Can; İris Kantemir çevirisi); *Kayıp Zamanın İzinde* (YKY; Roza Hakmen çevirisi). Okurlar *Mrs Dalloway* için, isterlerse, bir yeni çeviriden de (Kırmızı Kedi; İlknur Özdemir çevirisi) yararlanabilirler.

7 Paul Ricœur konusunda ayrıca bkz.: P. Ricœur, *Eleştiri ve İnanç* (çev. M. Rifat), İstanbul, YKY, 2010; M. Rifat, "Daha İyi Anlamak İçin Daha Fazla Açıklamak'. Bir Yorumbilimci: Paul Ricœur", *Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum?* İstanbul, YKY, 2012, s. 92-100.



## Önsöz

*Zaman ve Anlatı'nın* 3. cildi\* hiçbir özel giriş gerektirmiyor. Bu cilt, programını 1. cildin başında okuduğunuz aynı yapının üçüncü bölümünü oluşturuyor. Ayrıca, bu üçüncü bölüm işlediği *Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi* konusuyla ikinci bölümde ele alınan *Tarihsel Anlatıda Zamanın Biçimlenişi* konusuna bir karşılık oluşturuyor kesinlikle. Son ciltteki\*\* Dördüncü Bölüm de, *Anlatılan Zaman* başlığı altında, fenomenoloji, tarih ve kurmaca üçlüsünün, bölünmez yoğunluğu içinde ele alınan anlatının *zamanı yeniden-biçimlendirme* gücüne yaptığı tanıklığı, ortaklaşa tanıklığı topluca sunacaktır.

Bu kısa önsöz, *Zaman ve Anlatı'nın* 1. cildinin başında yer alan teşekkürlerime, Kuzey Carolina'daki National Humanities Center'ın yönetimine minnettarlığımı ekleme fırsatı vermektedir. Burada yer alan araştırmalarımın gerçekleşmesini, bu kurumun, üyelerine sağladığı olağanüstü çalışma koşullarına borçluyum.

\* Fransızca aslında 2. cilt. (ç.n.)

\*\* Fransızca aslında 3. cilt, Türkçe çevirisinde 4. cilt. (ç.n.)



# III

## KURMACA ANLATIDA ZAMANIN BİÇİMLENİŞİ





Bu üçüncü bölümde, *mimesis* II' başlığı altında yer verdiğimiz anlatı modeli, anlatı alanının yeni bir kesiminde sınımadan geçirildi: Tarihsel anlatı kesiminden ayırt etmek için ben bunu *kurmaca anlatı* terimiyle adlandırıyorum. Yazınsal türler kuramının halk masalı, destan, trajedi ile komedi, ve roman başlığı altına yerleştirdiği her şey bu geniş alt-bütüne bağlanır. Buradaki sıralama, *zamansal yapısı* ele alınacak metin türünü belirtir yalnızca. Söz konusu türlerin listesi kapalı olmadığı gibi, geçici adlandırılmaları da bizi yazınsal türlerle ilgili hiçbir buyurucu sınıflandırmaya önceden bağlamaz: Çünkü bu konudaki özgül amacımız bizi yazınsal türlerin sınıflandırılmasına ve tarihine yönelik sorunlarla ilgili bir tavır takınmamıza izin vermez<sup>2</sup>. Biz de, bu bakımdan, incelediğimiz sorunun durumu el verdiği ölçüde, en yaygın olarak kabul edilmiş sınıflandırmaları benimseyeceğiz. Buna karşılık, ele aldığımız anlatısal alt-bütünün ayırıcı özelliğini şimdiden *kurmaca anlatı* terimiyle belirtmede ısrar ediyoruz. Birinci ciltte benimsediğimiz sözcük uzlaşımına bağlı kalarak<sup>3</sup>, *kurmaca* terimini, onu anlatısal biçimlenişle [Fr. *configuration narrative*] eşanlamlı olarak gören birçok yazarın kabul ettiğinden daha dar bir anlam-

1 Bkz. *Zaman ve Anlatı*, cilt I, III. altbölüm, özellikle s. 128-138.

2 T. Todorov, üç kavramı, edebiyat, söylem ve tür kavramlarını birbirine göre tanımlar; bkz. "La Notion de littérature", *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, s. 13-26. Benzeri olmayan, tikel yapıtlar her çeşit kategorileşmeye karşı koyarlar gibi bir itirazda bulunulabilir! Ama "karşı koymanın da, var olabilmek için, kesinlikle karşı gelinecek bir yasaya gereksinimi vardır" ("L'origine des genres", *a.g.y.*, s. 45). Bu yasa, önceden var olduğu kabul edilen söylemsel özelliklerin belli bir düzene konmasından, yani "bazı söz edimlerinin belli bir yazınsal türü üretmek için geçirdikleri [bazı] dönüşümler" in (*a.g.y.*, s. 45) bir kurumsallaştırılmasından ibarettir. Nitekim, hem yazınsal türler ile sıradan söylem arasındaki soy zinciri, hem de edebiyatın bağımsızlığı böyle korunmuştur. Todorov'un önerdiği yazınsal tür kavramına ilişkin ilk çözümlenmeleri, *Introduction à la littérature fantastique* adlı yapıtında (Paris, Seuil, 1970) buluruz [Türkçe çevirisi: *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, İstanbul, Metis, 2004, çev. N. Öztokat; ç.n.]

3 Bkz. s. 128-129.

da kullanıyorum. Anlatısal biçimleniş ile kurmaca arasındaki bu özdeşlik, biçimlendirici edimin, bizim de savunduğumuz gibi, terimin Kant'çı anlamıyla üretici hayalgücünün bir işlemi olması ölçüsünde, tanıtlanamaz değildir. Ama ben yine de kurmaca terimini, tarihsel anlatının gerçek bir anlatı oluşturma tutkusunu taşımayan yazınsal yaratımlar için kullanıyorum. Gerçekten de, biçimlenme ile kurmacayı eşanlamlı kabul edersek, iki anlatı biçimi ile gerçeklik [hakikat] sorunu arasındaki farklı bir bağıntıyı açıklamaya elverişli bir terime sahip olamayız. Tarihsel anlatı ile kurmaca anlatının ortak yanı, *mimesis* II başlığı altına yerleştirdiğimiz aynı biçimlendirici işlemlerden kaynaklanıyor olmalarıdır. Buna karşılık, onları birbirine karşıt kılan şey, varlığını anlatı yapılarının içinde duyuran yapılandırma etkinliğiyle ilgili değil de üçüncü mimetik ilişkinin tanımlanmasını sağlayan, o gerçeği yansıtmaya iddiasıyla ilgilidir.

Bu nedenle, eylem ile anlatı arasında yer alan, ikinci mimetik ilişki düzlemi üzerinde uzun uzadıya durmamız iyi olur. Böylece, anlatısal biçimlenişin tarihsel anlatı ile kurmaca anlatı alanlarındaki yazgısıyla ilgili olarak, beklenmedik benzerlikler ve ayrılıklar ortaya çıkabilecektir.

Bu üçüncü bölümün içerdiği dört alt-bölüm bir tek yolun aşamalarını oluşturacaktır: Burada, Aristoteles'çi gelenekten edindiğimiz olayörgüleleştirme kavramını genişleterek, derinleştirerek, zenginleştirerek, dışa doğru açarak Augustinus'çu gelenekten edindiğimiz zamansallık kavramını, bağlantılı olarak çeşitlendirmek söz konusudur; ancak anlatısal biçimleniş kavramıyla belirlenmiş çerçeveden çıkılmayacak, dolayısıyla *mimesis* II'nin sınırları çiğnenmeyecektir.

1. Olayörgüleleştirme kavramını *genişletmek*, Aristoteles'çi *mythos* kavramının, kimliğini yitirmeden değişme yeteneğini kanıtlamaktır öncelikle. Anlatısal kavrayış gücünün çapını olayörgüleleştirmenin bu değişebilirliğiyle ölçmek gerekir. Bu noktada üstü örtülü birçok sorun vardır: a) Sözgelimi modern roman kadar yeni bir anlatısal tür, Eski Yunanlılar için olayörgüleleştirmenin eşanlamlısı sayılan trajik *mythos*'la bir soy zinciri bağıni

korur mu ve biz bu bağı dayanarak onu, anlatısal biçimlendirmeyi nitelendirmede başvurduğumuz *uyumlu uyumsuzluğun* biçimsel ilkesi altına oturabilir miyiz?; b) Olayörgüleştirme, geçirdiği değişimler içinde, bir değişmezlik de sunar mı, ve biz buna dayanarak, onu, en azından Batı'nın kültür alanı içinde, anlatısal işlevin geleneksellik üslubunu koruyan paradigmlar altına oturabilir miyiz?; c) Bu geleneksellik üslubuna göre en aşırı sayılan sapmalar, hangi kritik eşikten itibaren, yalnızca anlatı geleneğine göre bir parçalanma varsayımını değil de, doğrudan doğruya anlatısal işlevin öldüğü varsayımını da benimsetir?

Bu ilk sorgulamada, zaman sorunu, *yenilenme*, *değişmezlik*, *gerileme* kavramlarının aracılığıyla ancak ikinci dereceden işin içine katılır. Anlatısal işlevin *kinliğini* de, hiçbir özcülüğe boyun eğmeden, bu kavramlar içinde belirlemeye çalışmaktayız.

2. Olayörgüleleştirme kavramını *derinleştirmek*, kültürümüzün taşıdığı anlatılarla ilişkide bulunmanın yarattığı anlatısal kavrayış gücünü, günümüzde anlatıbilimin<sup>4</sup> uçulluğuyla ve özellikle yapısal yaklaşımın ayırt edici bir biçimi olan anlatı göstergebiliminin uçulluğuyla karşılaştırmaktır. Anlatısal kavrayış gücü ile göstergebilimsel uçulluk arasındaki öncelik kavgası, bizim hakemlik yapma durumunda kalacağımız öncelik kavgası, yapıtımızın ikinci bölümünde [2. ciltte] çağdaş tarihyazımı epistemolojisinin yol açtığı tartışmayla apaçık bir yakınlık sunar. Gerçekten de, bazı tarih kuramcılarının naif anlatı sanatı yerine oturtma iddiasında oldukları nomolojik açıklama ile anlatı göstergebiliminde anlatının derin yapılarının ayırt edilmesi (bu yapıların karşısında, olayörgüleleştirme kuralları artık yalnızca yüzey yapılarını oluşturacaktır) aynı uçulluk düzeyine bağlanabilir. Buradaki sorun, söz konusu öncelik çatışmasına, tarihle ilgili benzer tartışmadaki aynı yanıtı, yani "daha fazla açıklamak daha iyi anlamaktır" yanıtını verip vermeyeceğimizi bilmektir.

4 Kesin biçimde konuşursak, anlatıbilimi, tarihsel anlatı ile kurmaca anlatı arasındaki ayrıma aldırılmadan, anlatı yapılarının bilimi olarak adlandırmamız gerekir. Bununla birlikte, terimin çağdaş kullanımına göre, anlatıbilim, kurmaca anlatı üstünde yoğunlaşır, ancak tarihyazımı alanına da bazı sızramalar yapar. Ben de anlatıbilim ile tarihyazımını rollerin bu *fili* dağılımına göre karşı karşıya getiriyorum.

Zaman sorunu bir ikinci kez işin içine sokulur, ama bu kez yukarıdakine göre merkezden daha az uzaktadır. Anlatı göstergebiliminin, anlatının derin yapılarına *akronik* [süredizim dışı] bir statü vermeyi başarması ölçüsünde, şu sorunun bilinmesi gerekir: Anlatı göstergebiliminin gerçekleştirdiği stratejik düzey değişikliği, yapıtımızın birinci bölümünde [1. ciltte], Augustinus'taki zaman çözümlenmeleri ile Aristoteles'teki *mythos* [olayörgüsü] çözümlenmesini yeniden keşiştirerek uyumsuz uyumluluk olarak nitelendirdiğimiz anlatısal zamansallığın en özgün özelliklerine hakkını verebilecek midir? Anlatıbilimdeki *artsüremlilik* [*diyakroni*] olgusunun yazgısı bu ikinci soru(n)lar çevriminden kaynaklanan güçlükler açısından açıklayıcı olacaktır.

3. Olayörgüleleştirme kavramı ile ona bağlı anlatısal zaman kavramını *zenginleştirmek*, kurmaca anlatıya özgüymüş gibi görünen anlatısal biçimlenişin kaynaklarını araştırmaktır yine. Kurmaca anlatıya özgü bu ayrıcalığın nedenleri, çok daha ileride, tarihsel zaman ile kurmaca zaman arasındaki karşıtlığı, Augustinus'unkinden daha geniş bir zaman bilinci fenomenolojisi üstüne oturtma durumuna geldiğimizde ortaya çıkacaktır.

Yaşanmış deneyim, tarihsel zaman ve kurmaca zaman arasındaki üç taraflı tartışmayı beklerken, anlatısal *sözcelemenin*, söylemin içinde, kendisini, anlatılan şeylerin *sözcesinden* ayırt eden özgül belirtiler sunma özelliğinden destek alacağız. Buradan da, zaman açısından benzer bir yetenek, anlatma edimi zamanı ile anlatılan şeylerin zamanına bölünme yeteneği ortaya çıkar. Bu iki zamansal biçim arasındaki uyumsuzluklar zamandışı [*akronik*] mantık ile süredizimsel [*kronolojik*] gelişim arasındaki seçeneğe bağlı değildir: Az önce sözünü ettiğimiz tartışma da, bu iki dal üstünde götürülürse, o zaman sürekli kendi üstüne kapanma tehlikesiyle karşılaşacaktır. Bu uyumsuzluklar gerçekten de zamanölçümsel [*kronometrik*] olmayan özellikler sunar. Bunlar da kendi içlerinde, Augustinus'çu zamanın genişlemesine [yayılmaya] ilişkin özgün bir boyutu (bir bakıma dönüşlü [refleksif] bir boyutu) açığa çıkarmaya yönlendirirler. Bu boyutu da, kurmaca anlatı içinde, gözler önüne serme ayrıcalığını *sözceleme* ile *sözcenin* ikiye bölünmesi taşır.

4. Olayörgüleştirme kavramı ile ona bağlanan zaman kavramını *dışarıya açmak*, ister dilsel ya da plastik, ister anlatısal ya da lirik olsun, her kurmaca yapıtın şu aşkınlık [*transandans*] hareketini izlemektir son olarak: Yapıtın, kendisi dışına bir dünya yansıtma hareketidir bu; bunu da *yapıtın dünyası* olarak adlandırabiliriz. Nitekim, destan, dram, roman kurmaca biçim üzerinden dünyada yaşama tarzları yansıtırlar; bunlar da okurları tarafından yeniden ele alınıp canlandırılmayı beklerler: Yapılacak okuma da metnin dünyası ile okurun dünyası arasında bir karşılaşma uzamı sağlayabilir. *Mimesis III*'e bağladığımız yeniden-biçimlendirme sorunları da, ancak bu karşılaşma içinde ve bu karşılaşmayla başlar kesin olarak. Dolayısıyla metnin dünyası kavramı, her ne kadar *mimesis II*'nin *mimesis III*'e geçişini hazırlasa da yine de anlatısal biçimleniş sorununa bağlıymış gibi görünür bize.

Zaman ile kurmaca arasındaki yeni bir ilişki de bu metnin dünyası kavramına denk düşer. Son derece kesin olduğuna inandığımız bir şeydir bu. Metnin dünyasına ilişkin tamamıyla zamansal özellikleri ve metin tarafından kendisi dışına yansıtılan dünyada yaşama tarzlarını belirtmek için, anlatım apaçık bir paradoks yaratsa da, *zamanın kurmaca deneyiminden* söz etme konusunda bir duraksamamız yok.<sup>5</sup> Bu "kurmaca deneyim" kavramının statüsü son derece geçicidir: Hem bir yandan, dünyada yaşamının zamansal tarzları, ancak metnin içinde ve metin aracılığıyla var olduklarından, düşsel olarak kalırlar; hem de öte yandan bu tarzlar, okurun dünyasıyla çatışmaya kesinlikle izin veren bir tür *içkinlik içinde aşkınlık* oluştururlar.<sup>6</sup>

5 Bu konuyu üç yazınsal metin incelemesiyle ele almaya karar verdim: Virginia Woolf'un *Mrs Dalloway*'i, Thomas Mann'ın *Der Zauberberg*'i (Büyülü Dağ), Marcel Proust'un *À la recherche du temps perdu*'sü (Kayıp Zamanın İzinde) [bkz. ileride IV. altbölüm.]

6 Yazınsal deneyim içindeki okumanın rolüyle ilgili yorumum, Mario Valdés'in şu kitabındaki yorumuna yakındır: *Shadows in the Cave. A Phenomenological Approach to Literary Criticism Based on Hispanic Texts*, Toronto, University of Toronto Press, 1982: "Bu kuramda, yapı bütünüyle işleve bağlıdır ve [...] işlevin tartışılmasındaki amaç bizi sonuçta anlatımı ve deneyimi okurların zaman ve uzamdaki karşılıklı katılımları içine yeniden yerleştirmeye götürür" (s. 15). Ben aynı zamanda Jacques Garelli'nin yapıtının asıl amacına da katılıyorum: *Le Recel et la Dispersion. Essais sur le champ de lecture poétique*, Paris, Gallimard, 1978.



## Olayörgüsünün Değişimleri

Bir sonraki altbölümde anlatıbilimin usçulluk iddiaları karşısında savunacağımız *anlatısal kavrayış gücünün* epistemolojik düzen içindeki öncelik hakkı, her şeyden önce, ona özgün denebilecek geniş bir etkinlik alanı sağlarsak doğrulanabilir ve sürdürülebilir ancak: Anlatıbilim de onun simülasyonunu yapmaya çalışacaktır. Ancak, böyle bir işi yerine getirmemiz de kolay değildir: Olayörgüsüne ilişkin Aristoteles'çi kuram, yalnızca trajedi, komedi ve destanın felsefecinin düşüncesine yaraşır "türler" olarak görüldüğü bir çağda tasarlanmıştı. Ama trajik, komik ya da epik türlerin içinde de yeni tiplerin ortaya çıkması, Eskilerin şiirsel pratiğine göre düzenlenmiş bir olayörgüsü kuramının *Don Quijote* ya da *Hamlet* kadar yeni yapıtlara da uygun düşeceği konusunda kuşku yaratır. Ayrıca, ortaya özellikle roman gibi yeni türler de çıkınca, edebiyat çok büyük bir deneyim laboratuvarı haline gelmiş ve edinilmiş her türlü uzlaşım da er ya da geç bir kenara atılmıştır. O zaman da, olayörgüsünün, olayörgülü roman kadar sınırlı, saygınlığı onun kadar gündemden düşmüş bir kategori olup olmadığı sorulabilir. Dahası, edebiyatın evrimi kendini eski türler içinde yeni tipler, yazınsal biçimler topluluğu içinde de yeni türler ortaya çıkarmakla sınırlamaz. Yaşadığı serüven, türlerin bile sınırını karıştırmaya, olayörgüsü kavramının kökünü oluşturan *düzen* ilkesini bile yadsımaya yönlendirmiş gibidir edebiyatı. Günümüzde söz konusu edilen

şey, herhangi bir benzersiz yapıt ile edinilmiş her paradigma arasındaki bağıntıdır. Bütün kompozisyon [düzenleyim] biçimleri arasında en temel ayrım olan mimetik kompozisyonun sınırlarının silinmesi gibi, olayörgüsü de edebiyatın ufkundan giderek kalkmakta değil midir?

Demek ki, olayörgüsünün değişim geçirme yeteneğini, ilk uygulama alanı olan Aristoteles'in *Poetika'sı* ötesinde sınamak ve bu kavramın, ötesine geçtiğinde bütün ayırıcı değerini yitireceği eşiği saptamak gerekir bir an önce.

Olayörgüsü kavramının, içinde geçerliliğini koruduğu alanın araştırılması, bu yapıtın birinci bölümünde [1. ciltte] *mimesis* II'ye yönelik olarak önerilen çözümlerde kendine bir yol gösterici bulur<sup>2</sup>. Bu çözümler, olayörgüsü kavramının genelleştirilmiş kurallarını içerir; şimdi bu kavramı daha kesin olarak açıklayalım<sup>3</sup>.

## 1. Trajik mythos'un ötesinde

Olayörgüsü, önce, en *biçimsel* düzlemde, çeşitli *olaylar* bütününden bir tek ve eksiksiz bir öykü *çıkaran* bütünleştirici bir dinamizm olarak tanımlanmıştı; adeta bu *çeşitliliği* bir tek ve eksiksiz bir *öyküye* dönüştürmesi söz konusuydu. Böyle bir biçimsel tanımlama da, alanı, düzenli dönüşümlere açar: Koşullar, amaçlar,

1 Paradigma terimi burada yetkili bir okurun anlatsal kavrayış gücüne bağlı bir kavramdır. Aşağı yukarı kompozisyon kuralının eşanlamlısıdır. Ben şu üç düzeyi kucaklayacak genel bir terim olarak seçtim paradigmayı: en *biçimsel* kompozisyon ilkeleri düzeyi; *türsel* ilkeler (trajik tür, komik tür, vb.) düzeyi; son olarak da *özgül tiplerin* (Yunan trajedisi, Kelt destanı, vb.) düzeyi. Bunun karşıtıysa, yenilik getirme ve normal olandan sapma yeteneğiyle dikkate alınan benzersiz [tekil, özel] *yapıttır*. Bu açıdan bakıldığında paradigma terimi, anlatsal kavrayış gücünün simülasyonunu yapan göstergebilimsel uçulluğa bağlı *paradigmatik* [dizisel] ve *sentagmatik* [dizimsel] çiftiyle karıştırılmamalıdır.

2 *Zaman ve Anlatı*, cilt I, s. 128-138.

3 Robert Scholes ile Robert Kellog'a, *The Nature of Narrative* (Oxford University Press, 1966) adlı yapıtlarında, anlatı kategorilerine, özellikle de olayörgüsü (İng. *plot*) kategorisine ilişkin incelemelerinin öncesinde, arkaik, antik, ortaçağ ve modern zamanlardaki anlatı geleneklerini gözden geçirdikleri için teşekkür etmek gerekir.



olanaklar, etkileşimler, istenilen ya da istenmeyen sonuçlar arasında ayrışıkların [türdeş olmayanların] bireşimini gerçekleştiren zamansal bütünlükler ayırt edilebildiği sürece, bu düzenli dönüşümler olayörgüleri olarak adlandırılmayı hak ederler. Nitekim Paul Veyne gibi bir tarihçi de önemli ölçüde genişletilmiş olayörgüsü kavramına, toplumsal değişimin soyut bileşenlerini olduğu kadar olaysal olmayan tarihin, hatta dizisel tarihin belirgin kıldığı bileşenleri de işin içine katma işlevini yükleyebilmiştir. Edebiyat da aynı genişlikte yayılımlar sunabilmelidir. Oyunun alanı yukarıda sözünü ettiğimiz paradigmaların (tipler, türler ve biçimler) aşamalanmasıyla açılmıştır. Bununla bağlantılı olarak şu varsayımı ileri sürebiliriz: Olayörgüsünün değişimleri demek, *zamansal biçimlenişin* kesin ilkesinin, türlerin, tiplerin ve benzersiz [tekil] yapıtların içine her zaman yeni yatırımlar olarak uygulanması demektir.

Olayörgüleştirme kavramının geçerliliği en fazla modern roman alanında tartışılabilir gibi görünmektedir. Gerçekten de modern roman, daha doğuşundan itibaren her biçime giren [*proteiform*] tür olarak kendini gösterir. Yeni ve hızla değişen toplumsal bir isteğe yanıt vermesi istenen roman,<sup>4</sup> çok geçmeden eleştirmenler ile sansürcülerin felce uğratan denetimlerinden kurtuldu. Gerçekten de, en azından üç yüzyıl boyunca, zamanın düzenlenmesi ve anlatılması alanında çok büyük bir deneyim laboratuvarı oluşturan da roman olmuştur<sup>5</sup>.

Romanın önce kullanmak, ardından da üstesinden gelmek zorunda kaldığı ana engel, iki kez hatalı bir olayörgüsü anlayışydı. Birinci kez hatalıydı, çünkü daha önce oluşmuş iki türden, yani destan ile dramdan hareket edilerek bir başka bağlama

4 İngiliz romanının durumu özellikle dikkat çekicidir. Bkz. Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londra, Chatto ve Windus, 1957, University of California Press, 1957, 1959 [Tr. çev.: *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, İstanbul, Metis, 2007, çev. F. B. Aydar; ç.n.]. Yazar bu kitabında romanın yükselişi ile yeni bir okur kitlesinin ortaya çıkışı arasındaki bağıntıyı ve özel deneyimi yansıtacak yeni bir anlatıma gereksinim duyulmaya başlanmasını betimler. Bunlar, yapıtımızın dördüncü bölümünde [4. ciltte], anlatısal yapıtın anlam süreci içinde *okumanın* yerini değerlendirdiğimizde yeniden karşılaştığımız sorunlardır.

5 A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, Londra ve New York, Peter Nevill, 1952; 2. baskı, New York, Humanities Press, 1972.

aktarılmıştı. İkinci kez hatalıydı, çünkü klasik sanat, özellikle Fransa'da, her iki türe, Aristoteles'in *Poetika*'sındaki kuralların sakatlanmış ve dogmatik bir biçimini zorla benimsettirmişti. Burada iki noktayı anımsatmak yeterli olacaktır: Bunlardan biri, *Poetika*'nın VII. bölümünde okuduğumuz biçimiyle zaman birliği kuralına getirilmiş sınırlandırıcı ve zorlayıcı yorumdur; öbürü de Homeros'un *Odyseia*'da yaptığı gibi, anlatmaya, olayların tam ortasından (*in medias res*) başlayıp ardından da bir önceki durumu açıklamak için geriye dönüş yapma konusundaki kesin zorunluluktur: Buradaki amaç da yazınsal anlatıyı tarihsel anlatıdan açıkça ayırt etmektir; çünkü tarihsel anlatının zaman akışını izlemek, kişilerine doğumlarından ölümlerine kadar kesintisiz kılavuzluk etmek ve bu süredeki bütün ara boşlukları doldurmak zorunda olduğu varsayılır.

Çatık kaşlı bir didaktizm içinde donup kalmış bu kuralların gözetimi altında, olayörgüsü kolayca okunabilir, kendi üstüne kapalı, en yüksek noktanın iki yanına bakışımı olarak yerleştirilmiş, düğüm ile çözüm arasında kolayca saptanacak basit bir nedensel bağa dayalı bir biçim, kısacası epizotları, anlatının oluşturulması nedeniyle zorla birlikte tutulan bir biçim olarak tasarlanabilirdi ancak.

Sınırlandırılmış bu olayörgüsü anlayışının bir başka önemli sonucu da, olayörgüleştirmeye ilişkin biçimsel ilkenin tanınmamasına katkıda bulunmasıdır: Aristoteles, karakterleri olayörgüsüne bağımlı tutardı, çünkü onun için olayörgüsü, olaylara, karakterlere ve düşüncelere göre kuşatıcı bir kavramdı; oysa modern romanla birlikte, karakter kavramının olayörgüsü kavramından kurtulduğu, onunla rekabet ettiği, hatta onu bütünüyle gölgede bıraktığı görülür.

Bu devrim, roman türünün tarihi içinde, ciddi nedenlere dayanır. Gerçekten de roman türünün üç önemli genişlemesini karakter başlığı altına yerleştirebiliriz.

Roman, önce, *pikaro* romanının başarısını iyi kullanarak, romandaki olayların geçtiği *toplumsal alanı* büyük ölçüde genişletir. Artık efsanevî ya da ünlü kişilerin kahramanlıklarının ya da kötülüklerinin değil, sıradan erkeklerin ya da kadınların serüvenlerinin dile getirilmesi gerekmektedir.

XVIII. yüzyıl İngiliz romanı da edebiyatın halktan insanlar tarafından istila edilmesine tanıklık eder. Bu arada, anlatılan öykünün de, çok daha fazla farklılaşmış bir toplumsal doku içinde meydana gelen etkileşimlerin, egemen aşk konusunun para, şöhret, toplumsal ve ahlaksal kodlarla iç içe geçmesinin, kısacası son derece dallanmış bir *praksis*'in etkisiyle epizodik-olanın tarafına yönelir gibi olduğu görülür (bkz. Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde, Diderot'nun *Rameau'nun Yeğeni* üstüne gözlemleri).

Karakterin, olayörgüsünün zararınaymış gibi görünen ikinci genişlemesi, Schiller ve Goethe'yle doruk noktasına ulaşan ve XX. yüzyılın ilk üçte birine kadar uzanan *yetiştirme romanıyla*<sup>6</sup> [*Bildungsroman*] gerçekleşir. Burada her şey ana karakterin büyümesi, gelişmesi çevresinde döner gibidir. Anlatının örgüsünü sağlayan da önce kişinin kendi olgunlaşmasına sahip olmasıdır; sonra da kişinin kuşkuları, kafa karışıklığı, kendini konumlandırma ve toparlama güçlüğü bu öykü tipinin gelişmesini gitgide yönlendirir. Ama, bu gelişme süresince, anlatılan öyküden özellikle beklenen de toplumsal karmaşıklık ile ruhsal karmaşıklık birlikte dokumasıdır. Bu yeni genişleme de doğrudan doğruya bir önceki genişlemeden kaynaklanır. Nitekim, XIX. yüzyıldaki romanın altın çağında, Balzac'tan Tolstoy'a, roman tekniği, çok eski bir anlatı formülünün bütün kaynaklarını çekip alarak bu

6 Robinson Crusoe; Don Quijote, Faust ya da Don Juan –Batı'daki modern insanın mitsel kahramanları– gibi kişilerin ayarında değilse de yetiştirme romanının kesin biçimini almamış kahramanı olarak görülebilir: Gerçek yaşamda benzeri bulunmayan yalnızlık koşulları içine yerleşmiş, yalnızca yarar sağlama kaygısıyla ve yalnızca yararlılık ölçütüyle hareket eden karakter, bir arayışın kahramanı durumuna gelir ve bu arayışta, onun sürekli yalnızlığı, felaketler karşısındaki görünür başarısının gizli *nemesis*'i olarak işlev görür. Böylece yalnızlık paradigma düzeyine yükselir ve insanın evrensel durumu olarak kabul edilir. Bu nedenle, karakterin olayörgüsünden kurtulduğu değil de, tersine onu yarattığı söylenebilir; kahramanın arayışı diye adlandırdığımız, romanın tema'sı, geçmişin benimsenmiş olayörgülerinden çok daha ince ve etkili bir düzen ilkesini yeniden işin içine katar. Bu bakımdan, Defoe'nun başyapıtını basit bir yolculuk anlatısından ayıran ve onu romanın yeni uzamına yerleştiren her şey bir biçimlendirişin ortaya çıkışına mal edilebilir: Bu biçimlendirişte "fabula" [anlatı], işlediği "tema" tarafından örtülü biçimde yönlendirilir (burada tırnak içindeki terimleri Northrop Frye'in, Aristoteles'in *mythos*'unu karşılamak için önerdiği "fable and theme" deyişine telmihte bulunmak için kullanıyoruz).

durumu önelemiştir: Burada, bir karakteri çok daha fazla anlatarak derinleştirmek ve bir karakterin zenginliğinden, gerekli görülen çok daha büyük bir epizodik karmaşıklığı çekip almak söz konusudur. Bu açıdan, karakter ve olayörgüsü karşılıklı olarak birbirini etkiler<sup>7</sup>.

Yeni bir karmaşıklık kaynağı da, özellikle XX. yüzyılda, Virginia Woolf'un harika bir örneğini verdiği *bilinç akışı* romanıyla ortaya çıkar. Biz de onun bir temel yapıtını ileride zamanın algılanması açısından inceleyeceğiz<sup>8</sup>. Bu roman türünde ilgiyi çeken şey, şimdi artık, kişiliğin tamamlanmamışlığı, bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışı düzeylerinin çeşitliliği, dile getirilmemiş arzuların kaynaşması, duygusal oluşumların başlama ve yitip gitme özelliğidir. Olayörgüsü kavramı burada kesinlikle kötülüyor gibidir. Bilinç yıkımlarının dikkatle incelenmesi, dilin kendini toparlamadaki ve bir biçime bürünmedeki güçsüzlüğünü ortaya çıkarır gibi görüldüğünde hâlâ olayörgüsünden söz edilebilir mi?

Ama, karakterin olayörgüsü zararına bu artarda gelen genişlemesi içinde, hiçbir şey biçimlenmenin kesin [*formel*] ilkesinden, dolayısıyla olayörgüleştirme kavramından kaçıp kurtulamaz. Hatta şunu da söylemeye cesaret edebilirim: Hiçbir şey bizi Aristoteles'in *mythos*'a ilişkin olarak yaptığı "bir eyleme öykünme"\* tanımından çıkartamaz. Olayörgüsünün alanıyla bir-

7 Karakter ile eylem [olay] diye adlandırılan iki sarmalın aynı anda gelişmesi tamamıyla yeni bir teknik değildir. Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative* (Cambridge, Harvard University Press, 1979) adlı yapıtında bu tekniğin bir İncil'den öbürüne Yuda karakterinin zenginleşmesine ve buna bağlı olarak da anlatılan olayların ayrıntısının zenginleşmesine nasıl katkıda bulunduğunu gösterir. Ondan önce Auerbach da *Mimesis*'de Kutsal Kitap kişilerinin (İbrahim ile havari Petrus'un) Homeros'un kişilerinden ne derece ayrıldığını açıklamıştı: Homeros'un kişileri ne kadar düz ve derinliksizse, İncil'deki o kişiler de arka-planlarıyla o kadar zengin, dolayısıyla anlatısal gelişmeye o kadar elverişlidir.

8 Yine ileride ele alıp inceleyeceğimiz *À la recherche du temps perdu* (Kayıp Zamanın İzinde) de hem bir yetişme romanı hem de bir bilinç akışı romanı olarak kabul edilebilir. Bkz. ileride s. 239-278.

\* Fransızca özgün metinde bu deyiş bir dizgi yanlışı sonucu "imitation d'une sanction" ("Bir yaptırıma öykünme") olarak verilmiş. Biz "sanction" sözcüğünü düzelterek deyişi doğru biçimiyle "imitation d'une action" ("bir eyleme öykünme") olarak yorumladık. (ç.n.)

likte, eylemin alanı da genişler. Eylem sözcüğünden kahramanların durumda görünür değişiklikler yaratan davranışından çok, anlatı kişilerinin dış yazgısı diye adlandırabileceğimiz baht dönüşlerini anlamak gerekir. Geniş bir anlamda, bir anlatı kişinin manevî dönüşümü, büyümesi ve eğitimi, manevî ve duygusal yaşamın karmaşıklığına katılması da yine eylem olarak görülür. Sözcüğün çok daha ince anlamıyla, duygulanmaların, heyecanların zaman içindeki gelişmesini etkileyen tamamıyla iç değişiklikler de eylemin alanına girer; büyük bir olasılıkla en az düzenli, en az bilinçli düzeyde yaşanan bu değişikliklere de içebakış yoluyla yaklaşılabılır.

“Eyleme öykünme” kavramı, sözcüğün dar anlamıyla, “eylem romanı”nın ötesine de yayılabilir ve böylece “karakter romanı” ile “düşünce romanı”nı da içerebilir: Bu da olayörgüsünün, tanımı sıkı sıkıya yapılmış olay, anlatı kişisi (ya da karakter) ve düşünce kategorilerine göre kuşatıcı gücü adına gerçekleşir. Anlatının, nesnesini [konusunu], öyküleme stratejileriyle “yansıma” yeteneği nereye kadar yayılıyorsa, *mimesis prakseos* [eyleme öykünme] kavramıyla sınırlandırılmış alan da oraya kadar yayılır: Kullanılan öyküleme stratejileri de, çıkarımlar, beklentiler ve heyecan verici yanıtlar yorumuyla okurda “özel bir haz” yaratabilecek benzersiz bütünlükler üretebilir. Bu açıdan, modern roman, bize, öykünülen (ya da temsil edilen) eylem kavramını olabildiğince çekip uzatabileceğimizi öğretir: Gerçekten de *biçimsel* bir kompozisyon ilkesinin, bizlere benzer insanları etkileyebilecek değişiklikler toplaşmasını yönettiğini söyleyebileceğimiz her durumda, öykünülen eylem kavramı söz konusudur: Bireysel ya da kolektif olabilecek bu kişilerin, XIX. yüzyıl modern romanındaki gibi özel adları bulunabilir, ya da bunlar Kafka’daki gibi adlarının baş harfiyle (K...) belirtilebilirler, hatta, Beckett’te görüldüğü biçimiyle, adlandırılmayan, sınırda kişiler de olabilirler.

Demek ki, roman türünün tarihi, bize hiçbir şekilde anlatısal kavrayış gücünün bağlantılı ögesini belirtmek için olayörgüsü teriminden vazgeçmemizi buyurmaz. Ama olayörgüsünün bozgunu gibi görünen şeyi anlamak istiyorsak, o zaman roman türünün genişlemesi konusundaki tarihsel görüşlerle yetinmemek gerekir. Olayörgüsü kavramının, öykünün basit akış çiz-

gisi, olayların şeması ya da özeti kavramına indirgenmesinin daha gizli bir nedeni vardır. Böyle bir iskelete indirgenmiş olay-örgüsü eğer bir dış, hatta yapay ve sonuçta keyfi bir zorunluluk olarak görünmüştü, bunun nedeni, romanın doğuşundan XIX. yüzyıldaki altın çağın sonuna kadar geçen süre içinde, yazma sanatından daha ivedi bir sorunun, *gerçeğebenzerlik* sorununun ön planda yer tutmuş olmasıdır. Gerçeğebenzerliğin egemen hale gelmesi, "uzlaşımlar"a karşı, en çok da Eskiçağ, Elizabeth çağı ve Klasik çağdaki (klasik sözcüğünün Fransızca'daki anlamıyla) biçimleriyle destan, trajedi ya da komediye gönderme yapacak olayörgüsüne karşı sürdürülen savaşın sonunda gerçekleşmiş ve böylece bir sorunun yerine öbürünün konmasını kolaylaştırmıştı. Demek ki, uzlaşımlara karşı ve gerçeğebenzerlik için savaşmak bir tek ve aynı mücadeleyi oluşturuyordu. İşte gerçekliğe bağlı kalmak, sanatı yaşama eşit kılmak anlamındaki gerçeği yaratma kaygısı, anlatısal kompozisyon sorunlarının görünmez kılınmasına en çok katkıda bulunan yan oldu.

Ancak bu sorunlar ortadan kalkmamış, yalnızca yer değiştirmişti. Yaşamı gündelik gerçekliği içinde betimleme amacını yerine getirmek için, İngiliz romanının erken döneminde kullanılmış roman tekniklerinin çeşitliliği üstüne düşünmek yeterlidir. Nitekim, Defoe, *Robinson Crusoe*'de, bilincin gündelik incelemesini yapan Calvin'ci disiplin içinde yetişmiş insanların aynı dönemde kaleme aldıkları çok sayıdaki günlük, anı, otantik otobiyografilere öykünerek sözde-otobiyografiye başvurur. Defoe'nun ardından, Richardson, gerek *Pamela*'da gerekse *Clarissa*'da mektuplaşma<sup>9</sup> gibi yapay bir tekniğe başvurarak özel

9 *Pamela*'dan *Clarissa*'ya uzanan süreçte, mektup tekniğinin de daha incelik kazandığı görülür: Birinci romanda görülen, kadın kahraman ile babası arasındaki basit bir yazışma yerini *Clarissa*'da kadın kahraman ile kadın sırdaşı ve erkek kahraman ile erkek sırdaşı arasındaki mektuplaşmaların birlikte dokunması alır. İki yazışmanın paralel akışı, türün elverişsiz yanlarını bakış açılarının çokluğuyla azaltır. Kadın bakış açısı ile erkek bakış açısının, ağırbaşlılık ile konuşkanlığın, gelişmelerin yavaşlığı ile şiddetli epizotların aniden belirişinin birbirini izlemesine yol açan bu ustalıklı mektup düzeni de pekâlâ olayörgüsü diye adlandırılabilir. Sanatının ustası olduğu kadar sanatının bilincinde de olan Richardson, konudan hareket etmeyen ve ona katkı yapmayan konu dışına çıkmaların bulunmayışıyla övünebilmiştir; olayörgüsünü *biçimsel olarak* tanımlayan da işte bu özelliğidir.

yaşantıyı –sözgelimi romantik aşk ile evlilik kurumu arasındaki çatışmaları– çok daha sadık biçimde betimlediğine inanır. Oysa, aslında, bu tekniğin, zayıf bir seçme gücü, önemsiz şeylerin ve gevezeliğin ortalığı kaplaması, yerinde sayma ve yineleme gibi apaçık elverişsiz yanları da vardır. Ne var ki, Richardson gibi bir romancının gözünde, bu tekniğin üstünlükleri tartışmasız ağır basmıştır. Kadın kahramanının kalemi eline alıp hemen yazmasını sağlamakla, romancı, yazı ile duygu arasındaki büyük yakınlık izlenimini verebiliyordu. Ayrıca, şimdiki zamanın kullanılması da, hissedilen duygular ile bunların içinde yer aldıkları koşulların neredeyse eşzamanlı olarak yazıya geçirilmesi sayesinde dolaysızlık izleniminin aktarılmasına katkıda bulunuyordu. Yalnızca inanılmaz zenginlikteki bir belleğe kendini teslim etmiş olan sözde-otobiyografinin çözülemeyen güçlükleri de aynı anda giderilmiş oluyordu. Son olarak da, söz konusu teknik, mektuplaşmaya başvurmanın varsayıldığı ruhsal durumun, yani özel duygularını kâğıda dökme kararı alan kişinin ruhunu kaplayan kendini geri çekme ve içini dökmenin o ince karışımının okur tarafından paylaşılmasını da sağlıyordu; okur da buna anahtar deliğinden bakışın saygısızlığı ile yalnız başına yapılan bir okumanın sakıncasızlığı arasında yer alan aynı ölçüde ince bir karışımla yanıt veriyordu.

Bu romancıların gerçeğebenzerlik arayışı için ödemek zorunda kalacakları bedel olan uzlaşımın tekniği konusunda düşünmelerini engelleyen şey, kuşkusuz, Locke'tan Reid'e görgül [ampirik] dil felsefecileriyle paylaştıkları ortak inançtı: Dilin, salt süs ögesi olarak görülen her türlü figüratif öğeden arındırılabilmesi ve ilk eğilimine, yani Locke'un deyişiyle "şeylerin bilgisinin aktarılması" (*to convey the knowledge of things*) eğilimine yeniden kavuşturulabileceği inancıydı bu. Asıl kullanımına döndürülen dilin kendiliğinden göndergesel olan işlevine duyulan bu inanç, kavramsal düşünceyi bireyin deneyiminde bulunduğu varsayılan kökenine döndürme isteğinden daha az önemli değildir. Aslında, böyle bir istek de, bu inançla birlikte var olabilir ancak: Dil, varsayılan o gerçeği sıkı sıkıya yansıtma işlevine bağlanan katışıksız göndergeselliğe döndürülemezse, bireyin deneyimi dil aracılığıyla nasıl verilebilir ki?

Deneyime ve basit, dolaysız dile bu dönüşün edebiyat alanına aktarıldığında bir *yeni*<sup>10</sup> türün yaratılmasına yol açtığı gerçektir: Bu, edebiyat yapıtı ile yapıtın öykündüğü gerçeklik arasında olabilecek en doğru denkliği sağlama isteğiyle tanımlanan bir yeni türdür. Böyle bir tasarının içinde de örtük biçimde, *mimesis*'in *kopya-öykünmeye* indirgenmesi yatar; böyle bir şey de Aristoteles'in *Poetika*'sına tamamıyla yabancıdır. O andan itibaren de, gerek sözde-otobiyografisinin, gerekse mektuplaşma formülünün, kullanıcılarına gerçekten bir sorun yaratmadığını görmek şaşırtıcı değildir. Kahraman ister olay olup bittikten sonra anlatsın, isterse anında içini döksün, belleğin yanılabilirliğinden kuşku duyulmaz. Locke ile Hume'da da bellek nedenselliğin ve kişisel kimliğin dayanağıdır. Nitekim, gündelik yaşamın dokusunu en yakın biçimde vermek, ulaşılabilir bir çaba, sonuç olarak sorun yaratmayan bir çaba olarak görülür.

Böyle düzenlenmiş bir roman söyleminin son derece *uzlaşım*sal olan niteliği üstüne düşünmenin, sonradan, yakınlık yanılığının biçimsel koşulları üstüne düşünmeye ve buradan kalkarak da romanın tamamıyla *kurmaca* statüsünü tanımaya yol açmış olması hiç de küçük bir paradoks değildir. Hem sonra, mektup edebiyatında, deneyimin birdenbire, kendiliğinden ve yapmacıksız olarak kaydedilmesi, sözde-otobiyografik romandaki gibi, geçmişin yanılmaz diye kabul edilen bir bellek aracılığıyla derlenmesinden daha az uzlaşım sal değildir. Mektup türü, aslında, canlı söze [konuşmaya] ya da sahne eylemine bağlı tem-

10 İngiliz romanının *novel* diye adlandırılmış olması da bir rastlantı değildir. Mendilow ve Watt; Defoe, Richardson ve Fielding'in şaşırtıcı açıklamalarını aktarırlar. Bu açıklamalar onların sözcüğün gerçek anlamıyla yepyeni bir yazımsal tür yaratma inançlarını doğrular. Yine aynı biçimde, "orijinal" sözcüğü de Ortaçağ'da, daha başlangıçtan itibaren var olanı belirtmekle birlikte, bu kez artık, türetilmemiş, bağımsız, ilk elden, kısacası "*karakterde ya da üslupta yeni ya da taze olanı*" (Ian Watt) belirtmeye başlar.

Anlatılan öykü yeni olmalı, özel bireyleri yansıtan anlatı kişileri de özel koşullar içine oturtulmalıdır. Basit ve dolaysız dile olan bu inanca, yukarıda sözünü ettiğimiz düşük soydan kişileri seçip katmak da abartılı bir davranış olmaz: Aristoteles de bu türden kişilerin bizden daha iyi ya da daha kötü olmadıklarını, ama bize benzediklerini belirtmişti. Deneyime sadık kalma isteğinin sonucu olarak da, mitolojiden, tarihten ya da daha önceki edebiyattan alınmış geleneksel olayörgülerinin bırakılması ve efsanevi geçmişi olmayan kişiler ile eski bir geleneği olmayan öykülerin yaratılması gösterilebilir.



sil etme gücünün, ikna etme gücünü yitirmeden, yazı aracılığıyla aktarılabilceğini varsayar. Locke'un dile getirdiği, süsten ve söz sanatlarından yoksun dilin dolaysız göndergesel değerine duyulan inanca, canlı sesin yokluğunu geçici olarak dolduran basılı şeyin gücüne duyulan inanç eklenir<sup>11</sup>. Olayörgüsüne ilişkin dar ve yapay bir anlayışın silinmesi için, ilk aşamada, gerçeğebenzer olmak diye açıklanan amacın, yaşam gerçekliğini "temsil etme" amacıyla karıştırılmış olması, ikinci aşamada da, kompozisyon sorunlarının, gerçekçi bir temsil etmenin biçimsel koşullarının düşünülmesi yoluyla ön plana çekilmesi gerekiyordu. Bir başka deyişle, belki de, uzlaşmaları, gerçeğebenzer-olan adına bir yana itmek gerekiyordu: Burada ödenecek bedel de kompozisyon işine, dolayısıyla her zaman daha karmaşık ve bu bakımdan gerçek ile yaşamdan her zaman daha uzak olan olayörgülerinin yaratılması işine giderek daha fazla özen gösterilmesiydi<sup>12</sup>. Nedenin, roman türünün tarihi içindeki o varsayılan kurnazlığı ne olursa olsun, paradoks varlığını sürdürür: Böylece

11 Kişiyeye özel ile basılı olan arasındaki doğrudan ilişki ve bundan kaynaklanan kahraman ile okur arasındaki inanılmaz özdeşleşme yanılması için bkz. Ian Watt, *The Rise of the Novel, a.g.y.*, s. 196-197.

12 İngiliz romanı tarihinde, Fielding'in *Tom Jones*'u olağanüstü bir yer tutar. Bu romana uzun süre Richardson'ın *Pamela*'sının ya da *Clarissa*'sının yeğlenmesinin nedeni, bu iki yapıtta, terimin dar anlamıyla olayörgüsünden çok, karakterlerin daha fazla işlenmiş bir betimlemesine yer verilmiş olmasıdır. Ama modern eleştiri, anlatı yapısını, anlatma zamanı ile anlatılan zamanın birbirini etkilemesi açısından iyice işlenmesi nedeniyle *Tom Jones*'a gereken değeri vermiştir. Roman-daki ana olay görece olarak basittir ama bir dizi anlatı birimine ayırıştırılmıştır; yine görece olarak birbirinden bağımsız ve farklı boyutlarda olan bu anlatı birimleri de az çok uzun zaman aralıklarıyla birbirinden ayrılmış ve çok değişken zaman sürelerine yayılan epizotları kapsar: Toplam olarak altı alt-gruptan oluşan üç grup söz konusudur, bunlar da her biri 7 ile 20 bölümden oluşan 18 cilt [kitap] yapar [Fransızca özgün metinde yapının sekiz ("huit") ciltten oluştuğu belirtilmiştir; biz bu rakamı düzelterek on sekiz cilt olarak verdik; ç.n.]. Roman-da, kompozisyon açısından önemli sorunlar ortaya çıkmış, dolayısıyla zorunlu olarak son derece değişik teknikler kullanılmış, sürekli değişikliklere gidilmiş, şaşırtıcı üst üste bindirmelere başvurulmuştur. Fielding'in, Homeros kökenli destanı küçümseyen Defoe ve Richardson'a göre roman ile anlatı geleneğinin eski biçimleri arasındaki sürekliliğe daha duyarlı olması, ve romanı "düzyazı biçiminde komik bir destan"la bir tutması rastlantı değildir. Bu formülü aktaran Ian Watt, onu Hegel'in *Estetik*'teki sözüne bağlar: Buna göre, roman, modern ve düzyazısal bir gerçeklik kavramından etkilenmiş destan anlayışının bir gerçekleşmesi olacaktır (*The Rise of the Novel, a.g.y.*, s. 239).

gündelik gerçekliğe sadık kalma kaygısı sonucu, anlatı tekniğine özen gösterilmesi, dikkatin, Aristoteles'in olayörgüsündeki olguların düzenlenmesi yoluyla bir eyleme öykünme diye geniş anlamıyla adlandırdığı şeye yöneltilmesine yol açmıştı. Yaşamı yazmak, yani yazı yoluyla yaşamın inandırıcı bir görüntüsünü [simülakrını] oluşturmak için çok sayıda uzlaşım, çok sayıda teknik [beceri] gerekmez mi?

Evet, uzlaşımın etkisinin romanın temsil etme iddiasıyla orantılı olarak artması, hem de en uzun dönemde, yani roman gerçekçiliğinin döneminde artması, büyük bir paradokstur: En büyük gelişimini de biçimlenme ile yeniden-biçimlendirme arasındaki bağ üstüne düşüncemizi ortaya koyduğumuzda ulaşacaktır. Bu bakımdan, yukarıda kabaca tanımladığımız üç aşama –eylem romanı, karakter romanı, düşünce romanı– ikili bir tarihi belirtir: Biçimlenmenin kesin ilkesi aracılığıyla yeni bölgelerin fethedilmesi tarihi; ama aynı zamanda da bir girişimin her zaman daha uzlaşımsal olan niteliğinin keşfedilmesi tarihi. Birincisinin üstüne eklenen bu ikinci tarih, Henry James'in ünlü adlandırmasıyla belirtirsek, romanın *kurmaca sanatı* olarak bilinçlenmesinin tarihidir.

İlk aşamada, biçime gösterilen dikkat, kendisini yaratmış olan gerçekçilik gerekçesine bağlıdır; hatta temsil etme amacı altında gizlenir. Gerçeğebenzerlik hâlâ gerçeğin bir parçasıdır, onun görüntüsüdür, onun görünüşteki benzeridir. Gerçeğe en fazla benzer olan, alışılmış, sıradan ve gündelik olana en fazla yaklaşmış olandır; bu da destan geleneğindeki olağanüstü olana ve klasik dramdaki yüce olana karşıt bir durumdur. Demek ki, olayörgüsünün yazgısı, romanın kompozisyon tekniğini, kompozisyonla ilgili biçimsel zorunlulukların çoğalması oranında gizlenen bir gerçeğe kavuşmayacak biçimde yakınlaştırmamanın neredeyse umutsuz çabası üstünde oynanır. Her şey, sanki hep daha karmaşık nitelikteki uzlaşımın yalnızca doğal-olan ile gerçek-olanı eşit duruma getirmiş gibi olup biter; yine aynı biçimde, sanki bu uzlaşımın giderek artan karmaşıklığı, sanatın yetiştirmeye çalıştığı ve "sunma"yı arzuladığı bu gerçeği ulaşılamaz bir ufka doğru geriletirmiş gibidir. Bu nedenle, gerçeğebenzer olana başvurma şu olguyu uzun süre saklayamazdı: Gerçeğebenzerlik

yalnızca gerçeğe benzerlik değil, ama gerçeğe görünüşteki benzerliktir. Bu ince ayırım bir uçurum biçimini alarak derinleşecektir. Gerçekten de, roman, kurmaca sanatı olarak giderek daha iyi tanınmaya başladığı ölçüde, bu kurmacanın üretimiyle ilgili biçimsel koşullar konusunda gerçekleştirilen düşünce de, önceleri arkasında saklı kaldığı gerçeklik gerekçesiyle açık rekabete girer. Romanın XIX. yüzyıldaki altın çağının özelliği, gerçeğe sadık kalmanın her zaman güçlü biçimde hissedilen amacı ile başarılı bir kompozisyon tekniğinin her zaman daha keskin olarak bilincine varma arasındaki geçici bir denge ile belirtilebilir.

Bu denge de bir gün bozulmak zorundaydı. Eğer gerçeğebenzerlik, gerçekle yalnızca görünüşteki [dıştan] bir benzerlikse, o zaman bir benzerlik düzeni altındaki kurmaca, bir inandırma ustalığı değilse nedir ki? Bu inandırma ustalığı sayesinde değil midir ki, kullanılan anlatım tekniği gerçeklik ve yaşam üstüne sahici bir tanıklık *yerine geçer*? Böylece, kurmaca sanatı yanılısana sanatı olarak görülmeye başlar. O andan itibaren de, tekniğin bilinci gerçekçilik gerekçesini içten yıpratacak ve aleyhine dönüp onu yıkacaktır.

Günümüzde artık şunu duymaktayız: Yalnızca olayörgüsüz, kişisiz, ayırt edilebilecek bir düzenlenişi bulunmayan bir roman, parçalanmış ve tutarsız bir deneyime, XIX. yüzyıl geleneksel romanına göre, daha otantik olarak sadık kalabilir. Ama o zaman da parçalanmış ve tutarsız bir kurmacanın savunulması, eskiden natüralist edebiyatın savunulmasından farklı bir biçimde kendini aklayamaz. Gerçeğebenzerlik kanıtı yalnızca yer değiştirmiştir: Eskiden klasik paradigmanın bırakılmasını isteyen, toplumsal karmaşıklıkta; günümüzdeyse, gerçekliğin varsayılan tutarsızlığı, her türlü paradigmanın bırakılmasını gerektirmektedir. Bundan dolayı da, edebiyat, gerçekliğin kaosunu anlatının kaosuyla artırarak, *mimesis*'i en zayıf işlevine, yani kopya ederek gerçeğe karşılık verme işlevine indirger. Ama iyi ki paradoks sürmekte ve kurmaca, teslimiyetini tekniklerini çoğaltarak onaylamaktadır.

Bu durumda, başlangıçtaki paradoksun tersyüz olup olmadığı sorulabilir: Başlangıçta uzlaşma yol açan şey, temsil etme amacıydı; kat edilen sürecin sonundaysa, uzlaşımı yıkan ve her türlü paradigmadan kurtulma çabasını gerektiren şey ise, ya-

nılsamanın bilincinde değildir. Sınırlar sorunu ve belki de olayörgüsü değişimlerinin tükenmesi sorunu bu tersyüz oluştan kaynaklanır.

## 2. Süreklilik: Bir paradigmalardan düzeni sorunu mu?

Önceki tartışma, biçimlenişin kesin ilkesinin olayörgüsü yoluyla genişleme yeteneği üstüneydi ve Aristoteles'in *Poetika*'sındaki ilk örneklendirilişi ötesinde ele alınmıştı. Yapılan tanıtlama da edebiyat tarihine, özellikle de roman tarihine belli bir başvuru-yu gerektirdi. Peki bu, edebiyat tarihi, eleştirinin yerini tutabilir mi demektir? Düşünceme göre, eleştiri, ne edebiyat tarihiyle özdeşleşebilir ne de onu bilmezlikten gelebilir. Eleştiri edebiyat tarihini dışarıda bırakamaz, çünkü, mirasçıları olduğumuz kültürlerin art arda gelişi içinde ortaya çıkmış yapıtlarla kurduğumuz yakınlık anlatısal kavrayış gücünü besleyip eğitir; anlatıbilim ancak bundan sonra onun zamandışı [akronik] bir taslağını [simülakrını] kurar. Bu açıdan, anlatısal kavrayış gücü, kendi tarihini tutar, onu kendine katar ve özetler. Ama yine de eleştiri, kendi katıksız olumsuzluğu içinde, tekil [benzersiz] yapıtların ortaya çıkışını kaydetmekle yetinemez. Eleştirinin işlevi, olaylar dizisinden anlamlı bir miras yaratan bir gelişme üslubunu, hareket halindeki bir düzeni ayırt etmektir. Anlatısal işlevin daha göstergebilimsel uçulluk tarafından kuralları yeniden saptanmadan önce, kendine özgü kavranabilirliğinin var olduğu bir gerçekse eğer, o zaman böyle bir girişim en azından denenmeye değer. Birinci cildin programlayıcı üçüncü altbölümünde bu uçulluk-öncesi kavranabilirliği, Kant'a göre, kategorilere ilişkin kavrayış kurallarının kaynaklandığı şematizmin kavranabilirliğiyle karşılaştırmayı önerdim. Ama bu şematizm zamandışı değildir. Kendine özgü tarihi olan bir pratiğin çökmesinden doğar. Benim geleneksellik diye adlandırdığım o benzersiz tarihsel üslubu şematizme veren de işte bu çökeldir.

Geleneksellik, eleştiriye, "türler"nin, "tipler"nin, ya da anlatısal işlevden kaynaklanan tekil "yapıtlar"ın olabilecek basit bir tarihi ile anlatısal olasılıkların her türlü tarihten kaçıp kurtula-

bilecek rastlantısal mantığı arasında bir yerde yer alma olanağını sağlayan bir olgudur ve başka hiçbir şeye de indirgenemez. Geleceğin bu kendi kendini yapılandırmasından ortaya çıkabilecek düzen, ne tarihseldir ne de tarihle bağlantısızdır; ama tarihötesi bir özellik taşır, çünkü tarihi eklemeli [katmalı] biçimde değil de birikimsel [*kümülatif*] biçimde kat eder. Kopmalar, ani paradigma değişimleri içerse de, bu kopukluklar unutulup gitmedikleri gibi kendilerinden önce gelenleri de, bizi kendilerinden ayıranı da unutturmazlar. Bu kopuklukların kendisi de gelenek olgusunun ve onun birikimsel üslubunun parçasıdır<sup>13</sup>. Gelenek olgusu bu düzen gücünü taşımamış olsaydı, biz ne bir sonraki kesimde ele alacağımız sapma olgularını değerlendirebilirdik, ne de oluşturucu dinamizminin tükenmesi sonucu anlatı sanatının ölmesi sorununu ortaya atabilirdik. Bu iki olgu, sapma ve ölme olgusu, şu anda ortaya koyduğumuz sorunun yalnızca arka yüzüdür: Yani göstergebilimsel uçulluk düzeyindeki değil de, anlatısal kavrayış gücünün şematizmi düzeyindeki paradigmlar düzeni sorunudur bu.

Beni Northrop Frye'in *The Anatomy of Criticism* (Eleştirinin Anatomisi) adlı kitabına çeken de bu sorunun incelenmesi oldu<sup>14</sup>. Kitabın birinci denemesinde okuduğumuz *biçimler* [tarzlar] kuramı ve daha da çok üçüncü denemede okuduğumuz *arketipler* kuramı tartışılmaz biçimde sistemattir. Ama burada uygulanan sistematik düzen, anlatı göstergebiliminin belirgin özelliği olan uçullukla aynı düzeyde yer almaz. Gelenekselliği içindeki anlatısal kavrayış gücünün şematizminden kaynaklanır. Sürekli oluşum halindeki bu şemalaştırmanın bir tipolojisini ortaya çıkarmaya çalışır. Bu nedenle, kendi tutarlılığına ya da tümdengelimli niteliklerine değil de, açık bir tümevarımcı süreç

13 Bu açıdan, Kuhn'a göre paradigma değişimi kavramı da, Foucault'ya göre epistemik kopukluk kavramı da Gadamer'e göre gelenek çözümlemesiyle köklü bir biçimde çelişmez. Epistemik kopukluklar, gelenekselliğin üslubunu, yani gelenekselliğin kendi kendini yapılandığı o benzeri olmayan biçimi belirtemeselerdi, sözcüğün gerçek anlamıyla, anlamsızlaşırlardı. Bizler de tarihin etkinliğine, Gadamer'in o güçlü deyişiyle *Wirkungsgeschichte*'ye, kopukluk düzeni üzerinden boyun eğdik. Gadamer'in bu kavramını da yapıtımızın dördüncü bölümünde [4. ciltte] tartışacağız.

14 Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism, Four Essays*, Princeton University Press, 1957. Guy Durand'ın Fransızca çevirisi: *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1977.

aracılığıyla, kültür mirasımızda yer alan olası en çok sayıda yapıtı açıklama yeteneğine dayanır yalnızca. Bir başka yazımda<sup>15</sup> *The Anatomy of Criticism*'i yeniden yapılandırmaya ve şu savı açıklamaya çalıştım: Northrop Frye'in önerdiği anlatısal biçimlendirmeler sistemi, anlatı göstergebiliminin tarihten bağımsız olan uçsulluğundan değil de anlatısal kavrayış gücünün tarihötesi şematizminden kaynaklanır. Şimdi buraya, yapacağım tanıtlamaya uygun düşecek bazı parçalarını alacağım söz konusu yazının.

Önce, biçimler kuramına bakalım. Bu kuram benim anlatısal şematizm diye adlandırdığım şeye denk düşüyor tam olarak: Bu biçimler arasında da *tematik biçimlerden* ayırt etmek için yazarın *kurmaca nitelikli biçimler* diye adlandırdıkları üstünde duralım. Kurmaca nitelikli biçimler, yalnızca anlatı [*fabula*] içi yapısal ilişkilerle bağıntılıdır; konu [tema] ise dışta tutulur<sup>16</sup>. Kurmaca nitelikli biçimlerin dağılımı bir temel ölçüte, yani kahramanın eylem gücüne göre ayarlanır: Bu da Aristoteles'in *Poetika*'sında gördüğümüz gibi, bizim gücümüzden daha fazla, daha az ya da bizimkine benzer olabilir.

Frye bu ölçütü öncelikle ele alınması gereken, birbirine koşut iki düzleme, trajik ile komik düzlemlerine uygular: Gerçek anlamıyla biçimler değil de biçim sınıflarıdır bunlar. Trajik biçimlerde, kahraman toplumdaki soyutlanmıştır (bu soyutlamaya, izleyici cephesinde yaşanan benzer bir estetik mesafe denk düşer, tıpkı korkudan ve merhametten "arındırılmış" heyecanlarda görüldüğü gibi); komik biçimlerdeyse, kahraman yeniden kendi toplumu içine sokulmuştur. Demek ki, Frye, eylemin güç dereceleriyle ilgili ölçütü trajik ile komik düzlemlerine uygular. Böylece her birinde, beş sütuna dağılmış beş biçim ayırt eder.

15 Paul Ricœur, "Anatomy of Criticism or the Order of Paradigms", *Center and Labyrinth. Essays in Honour of Northrop Frye* [yay. haz. E. Cook, Ch. Hošek, J. Macpherson, P. Parker ve J. Patrick], Toronto, Buffalo, Londra, University of Toronto Press, 1983, s. 1-13.

16 Kurmaca nitelikli biçimler ile tematik biçimler arasındaki koşutluk Aristoteles'in *Poetika*'sındaki *mythos* ile *dianoia* arasındaki bağ ile sağlanır; Longinus da En Yüce İyi üstüne yaptığı incelemeyle tamamlamıştır bu ilişkiyi. "Anlatı ve Tema" ("Fable and theme") birlikte değerlendirildiklerinde anlatılan öyküyü (*story*) oluştururlar, *dianoia* ise "öykünün amacını [anlamını]" ("the point of the story").

Mitle ilgili birinci sütunda, kahraman yaratılış (*in kind*) bakımından bize göre üstün konumdadır: Mitler genel olarak tanrılar üstüne öykülerdir; trajik düzlemde, ölmekte olan tanrıları yücelten Dionysos mitleri vardır; komik düzlemdeyse tanrısal kahramanın tanrılar toplumuna kabul edildiği Apollon mitleri yer alır. Olağanüstüye ilişkin ikinci sütunda (*romance*), kahramanın artık yaratılış bakımından değil de, öteki insanlara ve onların yaşadıkları çevreye göre dereceli bir üstünlüğü vardır: bu kategoride de masallar ve efsaneler yer alır; trajik düzlem, *eleji* havası taşıyan olağanüstü anlatıyı içerir: kahramanın ölmesi, azizin din uğruna ölümü, vb. –buna da dinleyici cephesinde görülen, olağanüstüye uyarlanmış özel bir korku ve merhamet niteliği denk düşer; komik düzlemdeyse, *idil* havası taşıyan olağanüstü anlatı yer alır: *pastoral*, *western*. Yüksek mimetik (*high mimetic*) ile ilgili üçüncü sütunda kahraman artık destan ve trajedide gördüğümüz gibi yalnızca öteki insanlara göre üstün bir durumdadır, ama onların yaşadıkları çevreye göre bir üstünlüğü yoktur; trajik düzlemde, şiir kahramanın yıkılışını dile getirir: buna uygun düşen *katharsis*, özel merhamet ve korku niteliğini trajik *hamartia*'dan [*yanılgı*'dan] edinir; komik düzlemdeyse, Aristophanes'in eski komedisi yer alır: gülünç olana, sempati duyma ve cezalandırıcı gülme karışımıyla yanıt verilir. Aşağı mimetikle ilgili dördüncü sütunda, kahraman artık ne kendi ortamına ne de öteki insanlara göre üstün durumdadır, onlarla eşit düzeydedir; trajik düzlemde, hem dışsal hem içsel olarak soyutlanmış patetik kahramanla karşılaşırız: düzmece kahramandan (*alazon*) tutun da, Faust ve Hamlet gibi aklını kendi kendisiyle bozmuş "filozof"a kadar küçük kahraman bunun örneğidir; komik düzlemde, Menandros'un yeni komedisi, beklenmedik karşılaşmaları ve tanımaları temel alan erotik olayörgüsü, ev komedisi, düzenbazın toplumdaki yükselişini anlatan pikaro romanı yer alır; bir önceki kesimde betimlediğimiz gerçekçi kurmacayı buraya yerleştirmek gerekir. İroniye ilişkin beşinci sütunda, kahraman güç ve zekâ bakımından bizden aşağıdadır: bizler ona tepeden bakarız; kendini gerçekte olduğundan daha aşağıdaymış gibi göstermeye çalışan, daha az söz söyleyerek daha fazla şey belirtme çabasında olan kahra-

man da aynı sınıfta yer alır; trajik düzlemde, yaşamın kararsızlıklarına tutkudan yoksun bir mizaçla, değişik biçimde yanıt veren ve trajik yalnızlığın incelenmesine elverişli olan bir modeller topluluğu yer alır: burada *pharmakos*'tan ya da günah keçisi kurbandan, mâhkum edilmesi kaçınılmaz kahramana (Yaratılış'taki anlatıda Âdem, Kafka'nın *Dava*'sında Bay K.), oradan da suçsuz kurbanda (İnciller'deki İsa ve ona yakın olarak kaçınılmazın ironisi ile münasebetsizin ironisi arasındaki Prometheus); komedi düzleminde, dışlanmış *pharmakos* (Shylock, Tartuffe), cezalandırma amaçlı komedi (linç olayına gitmekten oyunun engellemesi sayesinde, "sanatı vahşilikten ayıran engel" [s. 46]\* sayesinde uzak duran kahraman), ve trajik ironinin bütün parodileri (polis romanı ya da bilimkurgu romanı bunun değişik olanaklarını kullanır).

Böyle bir sınıflandırmanın esnek olmayan sınıflandırıcı görünümünü iki ek savla düzeltilir. Birincisine göre, Batı'da kurmacanın ağırlık merkezi sürekli olarak yukarıdan aşağıya doğru, yani tanrısal kahramandan trajedide, ironik komedide ve trajik ironinin parodisinde yer alan kahramana doğru yer değiştirir. Bu aşağı doğru iniş yasası, karşıtı düşünüldüğünde, zorunlu olarak bir çöküş yasası değildir. Önce şu söz konusudur: Birinci sütunun kutsal ile ikinci sütunun olağanüstü olgusu azaldığı ölçüde, mimetik eğilimin yüksek mimetik, ardından da aşağı mimetik biçimi altında arttığı ve usyatkinlik, ardından da gerçeğebenzerlik değerlerinin yoğunlaştığı görülür (s. 69-70). Burada, bizim daha önce uzlaşım ile gerçeğebenzerlik arasındaki bağlantıyla ilgili olarak yaptığımız incelememizdeki önemli bir noktayla kesişiriz. Ayrıca, kahramanın gücünün azalması sayesinde, ironinin değerleri özgürleşir ve çoğalır. Bir bakıma, geniş anlamda *mythos* var olduğu sürece ironi de gücül olarak vardır: Gerçekten de her *mythos* "gerçek olanın dışına doğru ironik bir çekilme"yi içerir. Bu da mit teriminin görünürdeki ikircilliğinin nedenini açıklar: Kutsal anlamdaki mit, bizlere göre her açıdan üstün olan kahramanların alanını belirtir; Aristoteles'çi anlamıyla *mythos* ise kurmacanın bütün alanını kuşatır. İki anlam birbirine ironiyle bağlanır. Demek ki, *mythos*'un özünde bulunan

\* Tırnak içindeki bölümü kitabın İngilizce çevirisinden aldık. (ç.n.)



ironi bütün kurmaca nitelikli biçimlere bağlıdır. Örtük biçimde her *mythos*'ta ironi vardır ama ancak kutsal mitin gerilemesi sayesinde "farklı bir biçim"e dönüşür. Bunun karşılığında da, ironi, yukarıda sözünü ettiğimiz iniş yasasına göre "sonuncu bir biçim" olur. Ek olarak ileri sürülen bu birinci sav, görüldüğü gibi, sınıflandırmada bir yönelişi belirler.

İkinci sava göreyse, ironi şu ya da bu biçimde, mite doğru geri hareket eder (s. 59-60; s. 66-67). Northrop Frye, ironik komediyle ilgili aşama sırasının en altında, gerek *pharmakos*'u, gerek kaçınılmazı, gerekse münasebetsizi işleyen ironi aracılığıyla mite ("ironik mit" diye adlandırdığı türler altında ortaya çıkan mite) bir geri dönüşün belirtisiyle karşılaşmaktan sıkıntı duyar.

Sınıflandırmanın, birinci sava göre olası bu yönelişi ile ikinci sava göre çevrimselliği, Northrop Frye açısından, Avrupa ve Batı gelenekselliğinin üslubunu tanımlar. Doğrusu, *biçimler* kuramı, *The Anatomy of Criticism*'in öteki üç büyük denemesini hazırlayan *simgeler* kuramında yorumbilimsel anahtarını bulmamış olsaydı, bu iki okuma kuralı da bütünüyle rastlantısal kurallar olarak görünürdü.

Bir yazınsal simge özü bakımından "varsayımsal bir dil yapısı"dır; bir başka deyişle bir iddia değil de bir tahmindir; bu yapıda, "içeri doğru" yönelim "dışa doğru" yönelime doğru daha ağır basar; bu "dışa doğru" yönelim ise dışadönük ve gerçekçi göstergelerin yönelimidir<sup>17</sup>.

Böyle anlamlandırılan simge de, kurmaca özellikli biçimlerin hem inişli hem de çevrimsel zincirini kavrama konusunda yorumbilimsel bir anahtar sağlar. Uygun yazınsal bağlamlara yeniden oturtulan simgeler bir dizi "evre"den geçer: Bunlar da peder Lubac'ın bizler için harika biçimde yeniden-yapılandığı<sup>18</sup>, Ortaçağ Kutsal Kitap yorumundaki dört anlamla karşılaştırılabilir.

*Gerçek* [asıl] diye nitelendirilen birinci evre, Kutsal Kitap yorumunun birinci aşamasına [sözcük anlamına] denk düşer. Şiirsel

17 Bu açıdan bakıldığında, gerçekçi roman simge ile göstergeyi birbiriyle karıştırmakla suçlanabilir. Romansı yanılısama, en azından başlangıç yıllarında, ilkece türdeş olmayan şu iki girişimin kaynaşmasından doğmuştur: bağımsız bir dilsel yapı oluşturmak ile gerçek yaşamı temsil etmek.

18 Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 5 cilt, 1959-1962.

yapının varsayımsal özelliğinin ciddiye alınmasıyla tanımlanır tam olarak. Bir şiiri sözcüğü sözcüğüne bağlı kalarak, gerçek anlamıyla kavramak, oluşturduğu bütünü ortaya konduğu biçimiyle anlamak demektir; bu da, görünürdeki paradoksa karşın, şiiri şiir olarak okumaktır. Dolayısıyla, simgenin gerçek evresiyle ilgili bu ölçütü en iyi yerine getiren de gerçekçi romandır.

*Biçimsel* diye adlandırılan ve Kutsal Kitap yorumunun alegorik anlamını anımsatan ikinci evrede, şiir, doğaya öykünmesinden kaynaklanan bir yapı edinir ama varsayımsal niteliğinden de hiçbir şey yitirmez. *Simge*, doğadan çekip aldığı görüntüyle [betimlemeyle] bütün edebiyatı doğayla dolambaçlı, dolaylı bir bağıntı içine sokar; bu sayede yalnızca hoşla gitmekle kalmaz aynı zamanda da eğitir<sup>19</sup>.

Üçüncü evre, "*arketip* olarak simge" (s. 95) evresidir. Bu evreye özgü arketip eleştirisinin görünürdeki "Jung'cu" özelliğini, aceleye gelip ölç alırcasına kınamaktan kaçınmak gerekir. Bu terimle öncelikle vurgulanmak istenen şey, şiir sanatının tamamıyla iletilebilir-olma özelliğinden kaynaklanan aynı dilsel biçimlerin yinelenmesidir; başkalarının *metinlerarasılık* [metinlerarası ilişkiler] terimiyle belirttikleri şeydir bu; yazınsal deneyimimizin birleştirilmesine ve bütünleştirilmesine katkıda bulunan da işte bu yineleniştir<sup>20</sup>. Dolayısıyla, arketip kavramında, benim burada geleneğin çökmesinden kaynaklanan şematizm diye adlandırdığım şeyin bir eşdeğerini buluyorum. Ayrıca, arketip, ikinci evrenin bir özelliği olan doğaya öykünmeyi de değişmez bir saymaca düzen içine katar; doğaya öykünme de kendine özgü yinelemelerini getirir: gün ile gece, dört mevsim, yaşam ile ölüm, vb. Doğanın düzeninin, uygun düşen sözcükler düzeniyle öykünüldüğünü düşünmek, tamamıyla geçerli bir girişimdir,

19 Benim *biçimlen(dir)me* ile *yeniden-biçimlendirmeyi* soyutlama yaparak birbirinden ayırma girişimim Northrop Frye'in *simge evreleri*yle ilgili anlayışına benzer bir anlayışa dayanır. Gerçekten de, *yeniden-biçimlendirme*, *mimesis I* düzeyinde bir ön-kavrayışla tasarlanmış özelliklerin, anlatısal biçimlen(dir)meden (*mimesis II*) geçtikten sonra, *mimesis III*'te yeniden ele alınmasıdır: Anlatısal biçimlen(dir)me (*mimesis II*) de, Northrop Frye'in "kurmaca nitelikli" ve "tematik" biçimlerine denk düşer.

20 "Şiirler başka şiirlerden, romanlar da başka romanlardan hareketle oluşturulur. Edebiyat kendi kendini biçimlendirir" (s. 97, Fr. çev., s. 100).

ama bunun için, söz konusu sözcükler düzeninin görüntünün mimetik anlayışı üstüne kurulduğunu, bu mimetik anlayışın da simgenin varsayımsal anlayışı üstünde temellendiğini bilmez gerekir<sup>21</sup>.

Simgenin son evresi, *monat* [Fr. *monade*] olarak sistem evresidir ve eski Kutsal Kitap yorumundaki *anagojik* anlama denk düşer. Frye, *monat* teriminden, imgesel deneyimin bir merkezden kalkarak bir bütünlüğe ulaşma yeteneğini anlar. Northrop Frye'in bütün girişiminin, arketip düzeninin "sözcükler düzeninin bir merkezi"ne ("center of the order of words", s. 118; Fr. çev. s. 146) gönderme yaptığı savına tutunduğu konusunda bir kuşku yoktur. Bizim bütün edebiyat deneyimimiz de buna doğru uzanır. Ama yine de, arketip eleştirisinde, uçsullaştırıcı yeniden-yapılandırmalarda olduğu gibi, egemen olmaya dayalı bir üstünlük iradesi görürsek, o zaman hem arketip eleştirisinin hem de anagojik eleştirinin gücü konusunda yanılığa düşmüş oluruz. Tam tersine, bu iki son evreden kaynaklanan şemalar, egemen olunamayacak bir düzene (çevrimsel oluşumu dahil) tanıklık eder. Gerçekten de, gizli düzenini saptamaya çalıştığımız imgeler bütünü –sözgelimi dört mevsim düzeni– yukarıdaki Apokaliptik imgesinin egemenliği altındadır; bu da sayılamayacak kadar çok biçime bürünerek, birlik içinde uzlaşma çevresinde döner: Tek ve üçe bölünmüş Tanrı'nın birliği, insanlığın birliği, Kuzu simgesindeki hayvan dünyasının birliği, Yaşam Ağacı simgesindeki bitki dünyasının birliği, Göksel Site simgesindeki mineral dünyası birliği. Ayrıca, bu simgeselliğin, Şeytan, zorba, canavar, verimsiz incir ağacı, ve "kaos"un simgesi olan "ilkel deniz" figürleriyle temsil edilen şeytansı ters yüzü de vardır. Son olarak, bu kutupsal yapının kendisi de hem sonsuz derecede arzulana

21 Arketip eleştirisi, bu anlamıyla, Bachelard'ın, doğanın "öğeleri (su, hava, toprak, ateş) üstüne ayarlanmış "somut" imgelem kuramında uyguladığı eleştiriden tamamıyla ayrılmaz; Frye da bunun dil ortamında geçirdiği değişimi izler. Arketip eleştirisi, aynı zamanda, Mircea Eliade'nin *hiyerofanileri* [kutsalın gerçekleşme biçimlerini] sözlü ya da yazılı ritüellerin eşlik edemeyeceği gök, su, yaşam, vb. kozmik boyutlara göre düzenleme biçimine de yakındır. Northrop Frye'a göre de şiir, arketip evresinde, doğaya öykünür ve bu öykünme ritlerde ortaya konan çevrimsel bir süreç olarak görülür (s. 178). Ama doğadan "insana özgü eksiksiz bir biçim" elde edebilme girişiminde akla gelen de uygarlıktır.

hem de tersi olan sonsuz derecede nefret edilene biçim veren *Arzu'nun* gücüyle birleştirilir. Arketipsel ve anagojik bakış açısına göre, her yazınsal imge, hem bu birleştirici Apokalips imgesine göre eksiktir hem de onun arayışı içindedir<sup>22</sup>. Apokalips simgesi, mevsimler çevrimine ilişkin yazınsal öykünmeleri bir noktada toplayabilir, çünkü doğal düzenle olan bağlantı bu evrede koptuğu için, doğal düzen de artık yalnızca öykünülebilir bir duruma gelir, yani büyük bir imgeler deposu halini alır. Edebiyat da böylece bütünüyle bir arayış olarak nitelendirilebilir: Olağanüstüye, yüksek mimetiğe ve aşağı mimetiğe ilişkin biçimlerde olduğu kadar, yergiyle temsil edilen ironik biçimde de bir arayış söz konusudur<sup>23</sup>. Bizlerin bütün edebiyat deneyimi de bu arayış özelliğiyle "sözün bu bütünsel düzeniyle"<sup>24</sup> bağlantı kurar.

Northrop Frye'a göre, *varsayımsalın anagojike* doğru ilerleyişi, edebiyatın sistem olarak asla tamamlayamadığı bir yaklaşımdır. İşte bu amaç [*telos*], geriye dönük olarak, imgesele de biçim veren bir arketip düzenini usayatkın kılar ve sonuçta da varsayımsal sistem olarak düzenler. Bu bir bakıma, Blake'in, daha çok da "Dünyada her şey bir kitaba ulaşmak için vardır"<sup>25</sup> diyen Mallarmé'nin düşüdüdür.

22 Dört mevsim miti, büyük Apokalis simgesi altına yerleştirildiğinde (bu simge de söz konusu mit içinde kendine genellikle bir yer edinir) bütün doğalcı özelliğini kesinlikle yitirir. Simgenin arketip evresinde, doğa hâlâ insanı içerir durumdadır. Anagojik evredeyse, son derece Arzulanan'ın göstergesi altında doğayı içeren durumuna bu kez insan geçer.

23 Yukarıda sözünü ettiğim denemede Northrop Frye'in anlatısal biçimleri Bahar, Yaz, Güz ve Kış mitleriyle karşılama girişimini tartışıyorum.

24 "Dante'nin ya da Shakespeare'in sanatı, *Araf'ta* ya da *Fırtına'da* olduğu gibi doruk noktasına ulaştığında, bütün deneyimimizin konusunu ve nedenini algılamaya hazır olduğumuz izlenimi, "dilsel düzenin iyice yatışmış merkezine" (s. 117; Fr. çev., s. 146) girdiğimiz izlenimi ediniriz.

25 Northrop Frye "Bir Bütünsel Sözcük Anlayışı, sözcük düzeni gibi bir şeyin var olduğunun postulatıdır" (s. 126; Fr. çev., 156) diye yazdığına, bu sözde, teolojik bir yankılanış görmek ciddi bir yanlış olur. Northrop Frye'a göre, din kendini *olan şeye*, edebiyat da *olabilecek şeye* fazlasıyla adadığı için edebiyat ile din birbiriyle karışamaz. Kültür ve onu dile getiren edebiyat bağımsızlıklarını kesinlikle imgesel biçimde bulurlar. Olası ile var olan arasındaki bu gerilim, Northrop Frye'in kurmaca kavramına Frank Kermode'un az ileride tartışacağımız yapıtında vermiş olduğu genişliği ve kuşatıcı gücü vermesini engeller (Frank Kermode'un yapıtındaki Apokalips de Northrop Frye'in arketip eleştirisinde [Üçüncü Deneme] ayırdığı yere benzer bir yer tutar).

Batı'daki edebiyat geleneğini en güçlü biçimde özetleme girişimlerinden birine yönelik olarak yaptığımız bu gözden geçirmenin sonunda, felsefecinin görevi bunun nasıl gerçekleştirildiğini tartışmak değil, ama bu girişimi usayatkın olarak kabul edip, edebiyat tarihinden eleştiriye ve eleştirinin anatomisine böyle bir geçişin olasılık koşulları üstünde düşünce üretmektir.

Burada, olayörgüleleştirme ve zaman üstüne yaptığımız araştırmayla ilgili şu üç noktanın vurgulanması gerekir.

Önce şunu belirtelim: Kùltürler, aile benzerliklerine göre yakınlık kurulabilecek yapıtlar ürettiği, bu benzerlikler de, anlatsal biçimlerde, olayörgüleleştirme düzeyinde etkili olduğu için, bir *düzen* araştırması olanaklıdır. İkinci nokta, söz konusu düzenin, şematizmini oluşturduğu yaratıcı hayalgücüne bağlanabileceğidir. Son nokta da, bu düzenin, imgeler evreninin düzeni olarak, ortadan kaldırılamaz bir zamansal boyut, gelenekselliğin boyutunu taşıyor olmasıdır.

Bu üç noktadan her biri, olayörgüleleştirme sürecinde, sahici [otantik] bir anlatsal kavrayış gücünün bağlantılı ögesini görmemizi sağlar; bu anlatsal kavrayış gücü de, hem gerçekte hem de olması gerektiği gibi, ikinci bir uçulluk derecesinde gerçekleşen anlatma eylemine ilişkin her türlü yeniden-yapılandırmanın öncesinde yer alır.

### 3. Gerileme: Anlatma sanatı son mu buluyor?

Anlatsal kavrayış gücünü düzenleyen şematizmin, benzer bir üslup taşıyan tarih içinde ortaya çıktığı görüşünü olabilecek son noktaya kadar sürdürdük. Şimdi de karşıt görüşü ele alıp incelememiz gerekiyor: Bu şematizm sapmalara olanak tanımakta, bu sapmalar da günümüzde, söz konusu üslubun, kimliği tanınmayacak derecede kendi kendisiyle farklılaşmasına yol açacaktır. Öyleyse, anlatının geleneksellik üslubu içine onun yok oluşunu da katmak gerekir mi?

Benzerlik [özdeşlik] ile farklılığın geleneksellik içinde birbirinden ayrılamayacak biçimde karıştığı olgusu, doğrudan doğruya geleneksellik kavramının –yani "gelenek yaratma"nın epis-

temolojik koşulunun– içinde yer alır. Üslup kimliği *akronik* bir mantıksal yapının kimliği değildir; anlatısal kavrayış gücünün birikimsel ve tortulu bir tarihin içinde oluşmuş şematizmini belirtir. Bu nedenle, söz konusu kimlik tarihötesidir ve zamandan bağımsız değildir. Böyle olunca da geleneğin bu kendi kendini biçimlendirişinin ortaya koyduğu paradigmalara, üslubun kimliğini yok edecek kadar tehlikeye sokan değişimler ürettiği ve üretmeye devam ettiği düşünülebilir.

Bu açıdan anlatısal yapıtı *sonuçlandırma* sanatının ortaya çıkardığı sorunlar eşsiz bir denek taşı oluşturur. Kompozisyon paradigmaları, Batı geleneğinde, aynı zamanda sonuçlandırma paradigmaları olduğundan, paradigmalara olası tükenişi yapıtı sonuçlandırma gücünde görülebilir. Aslında bu iki sorunun birbirine bağlanması daha yerindedir, çünkü Aristoteles'in *mythos* kavramının, "türler"de (trajedi, roman, vb.) ve "tipler"de (Elizabeth dönemi trajedisi, XIX. yüzyıl romanı, vb.) kazandığı nitelikler dışında, korunması gereken tek biçimsel özellik birlik ve bütünlük ölçütüdür. *Mythos*, bilindiği gibi, tamamlanmış ve bütün bir eylemi öykünmedir. Oysa, bir eylemin tamamlanmış ve bütün olabilmesi için bir başlangıcı, bir ortası, bir de sonu bulunması, yani başlangıcın orta kesimi ileri sürmesi, orta kesimin –baht dönüşü ve tanınma– sona ulaştırması, sonun da orta kesimi sonuçlandırması gerekir. Böyle olunca da biçimlendirme epizoda göre, uyumluluk da uyumsuzluğa göre ağır basar. Demek ki, olayörgüleştirme geleneğinin son bulma belirtisi olarak, bütünlük ölçütünün bırakılmasını ve dolayısıyla yapıtı sonuçlandırmama kararını görmek yerinde bir görüş olur.

Özellikle sorunun özniteliği üzerinde anlaşmak ve biri *mimesis* II'den (biçimlen(dir)me), öbürü de *mimesis* III'ten (yeni-den-biçimlendirme) kaynaklanan iki sorunu birbirine karıştırmamak gerekir. Bu bakımdan, bir yapıt biçimlenişi açısından *kapalı*, okurun dünyasında yaratabileceği yol açısından da *açık* olabilir. Dördüncü bölümde [4. ciltte] belirteceğimiz gibi, okuma, birinci bakış açısına göre ortaya çıkan kapalılık etkisi ile ikinci bakış açısına göre ortaya çıkan açıklık etkisi arasında geçişi sağlayan edimdir kesinlikle. Her yapıt harekete geçmesi öl-

çüsünde, dünyaya daha önce sahip olmadığı bir şey katar; ama yapıta edim olarak yükleyebileceğimiz en katışıksız aşırılık, yani Roland Barthes'ın "Introduction à l'analyse structurale des récits"de ("Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş")\* belirttiği gibi, yapıtın yinelemeyi kesme gücü, kapalılık gereksinmesiyle çelişmez. "En temel"<sup>26</sup> sonuçlanışlar, belki de her iki etkiyi en iyi birleştiren sonuçlanışlardır. İyice kapalı bir kurmacanın, dünyamızda, yani dünyayı simgesel kavrayışımızda bir uçurum açtığını söylemek bir paradoks sayılmaz.

Frank Kermode'un *The Sense of an Ending* (Bir Son Nokta Duygusu) adlı harika kitabına dönmeden önce, yazınbilimde bir kapalılık [kapanış] ölçütü arayışının karşılaştığı güçlüklerle ve belki de aşılamayacak nitelikteki güçlüklerle ilgili birkaç söz etmek yararsız sayılmaz.

J. Hillis Miller gibi bazıları söz konusu sorunu bir karara bağlanamaz görürler<sup>27</sup>. Barbara Herrnstein Smith gibi başkala-

\* Bu incelemenin Türkçe çevirisi için bkz.: Roland Barthes, "Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş", *Göstergebilimsel Serüven*, çev. M. Rifat- S. Rifat, İstanbul, YKY, 6. baskı, 2009, s. 101-144 (ç.n.).

26 John Kucich, "Action in the Dickens Ending: *Bleak House* and *Great Expectations*" *Narrative Endings, XIX<sup>th</sup> Century Fiction* özel sayısı, University of California Press, 1978, s. 88. J. Kucich "temel" sonuçlanışlar niteliğini, uygulanan kopukluğun, Georges Bataille'in "savurganlık" ["verimsiz harcamalar"] diye belirttiği etkinlik türünü yaratan sonuçlanışlar için kullanır. Yazar ayrıca Kenneth Burke'un yapıtlarına, özellikle onun *A Grammar of Motives* (New York, Brasiller, 1955, Berkeley, University of California Press, 1969) ile *Language as Symbolic Action. Essays on Life, Literature and Method* (Berkeley, University of California Press, 1966) adlı kitaplarına borçlu olduğunu belirtir. Kucich'in son gözlemiyse şudur: "Bütün temel sonuçlanışlarda, bu boşluğu yaratan araç sonun kendisidir" (a.g.y., s. 109).

27 J. Hillis Miller, "The Problematic of Ending in Narrative" (*Narrative Endings, XIX<sup>th</sup> Century Fiction* 33, 1978: 3-7) adlı yazısında şöyle der: "Başlayışını ya da sonuçlanışını gösteren anlatı yoktur" (s. 4). Ayrıca şunu da belirtir: "Sonla ilgili apori, belli bir anlatının bittiğini söylemenin her zaman için olanaksız olmasından kaynaklanır" (s. 5). Şurası bir gerçek ki, yazar burada Aristoteles'in *Poetika*'sındaki düğüm (*desis*) ile düğümün çözülmesi (*lysis*) arasındaki bağıntıya dayanır ve düğüm aporilerini ustalıkla çoğaltır. Ama bu metnin *Poetika* açısından yeri son derece tartışmalıdır, çünkü, düğüm yaratma ve düğümü çözme işlemi, Aristoteles'in olayörgüsünü ele alıp kurallarını belirlediği bölümde açıkça ortaya konmuş başlayış ve son ölçütünden uzaklaşır. Anlatılan ara olaylar bitimsiz olabilir, yaşamda da böyledir zaten; *mythos* olarak anlatılsa bitimlidir. Sondan sonra olup biten, şiirin biçimlenişi açısından geçerli değildir. İşte bu nedenle, en iyi kapanışla ilgili, ileride de belirteceğimiz gibi, kapanış-karşıtlığı ile ilgili bir sorun vardır.

rıysa, benzerlik sunan lirik şiir alanındaki kapalılık sorunu için önerilmiş çözümlerde kendilerine bir destek ararlar<sup>28</sup>. Kapalılık kuralları gerçekten de lirik şiirde daha kolay saptanıp betimlenebilir; bilge sözlerin, özdeyişlerin ya da iğneleyici sözlerin yer aldığı sonuçlanışlarda [bitişlerde] görülen durumdur bu; ayrıca, lirik şiirin Rönesans dönemindeki *soné*'den romantik şiire, oradan da günümüz serbest şiiri ile görsel şiire kadar geçirdiği evrim de bu kuralların yazgısını kesin biçimde izlememizi sağlar; son olarak da, lirik şiirin kapalılık sorununa getirdiği teknik çözümler, şiirin yarattığı okur *beklentileriyle* de bağlantılı olabilmektedir: Kapanışın "bir tamamlanış, değişmezlik, bütünleşme duygusu" (a.g.y., s. VIII) getirdiği beklentilerdir bunlar. Sonuçlanışın böyle bir etki yapması için biçimlendirme deneyiminin yalnızca devingen ve sürekli olması yetmez, aynı zamanda geriye yönelik olarak yeni-düzenlemelere olanak tanıyor olması gerekir: Ancak bu sayede, en iyi biçime damgasını vuran son onay diye nitelendirilebilecek çözüm ortaya çıkar.

Ama şiirsel kapalılık ile en iyi biçim yasası arasındaki benzerlik, ne kadar aydınlatıcı olursa olsun, yine de bir sınır çerçevesinde gerçekleşir: Çünkü şiirsel kapalılık söz konusu olduğunda, biçimlendirme bir dil çalışmasıdır ve tamamlanma duygusu değişik yollarla verilebilir; bundan da, tamamlanışın kendisinin de değişik biçimlere izin verdiği sonucu çıkar; işin içine beklenmedik olayı da [sürprizi de] katmak gerekir: Oysa, beklenmedik bir sonuçlanışın [bitişin] ne zaman yerinde olacağını söylemek güçtür. Hayal kırıklığı yaratacak bir son, aslında, yapının yapısına da uygun düşebilir, eğer bu yapı okuru bir türlü giderilememiş beklentiler içinde bırakma amacındaysa. Aynı

28 Barbara Herrstein Smith'in *Poetic Closure, A Study of How Poems End* (The University of Chicago Press, 1968) adlı yapıtının çok sayıdaki başarılarından biri, anlatı kuramına yalnızca önemli bir çözümleme modeli sunmak değil, ama aynı zamanda genel "şiirsel kapanış"a "lirik kapanış"la ilgili yorumlarını da aktarma konusundaki şaşmaz önerileridir. Aktarma işlemi de kolayca geçerlilik kazanır: Her iki tarafta da, sıradan dile özgü uzlaşmalı işlemlerin temeli üstünde yükselip bu işlemleri durduran yapıtlar söz konusudur; ayrıca, yine her iki durumda da, *mimetik* yapıtlar, yani bu terimin özel anlamıyla, kanıtlanma, bildirme, yakınma gibi gündelik "ifade etme" biçimlerine öykünen *mimetik* yapıtlar söz konusudur; oysa, yazınsal anlatı yalnızca eyleme değil, gündelik yaşamın uzlaşmalı işlemlerindeki sıradan anlatıya öykünür.



zamanda, yapıtın yapısının, hangi durumda, kapanışı gerçekleş-tiren “zayıf” bir son yerine bir hayal kırıklığını gerektirdiğini belirtmek de güçtür.

Anlatısal düzleme aktarıldığında, lirik model, bir anlatı-yı sonuçlandırma biçimi ile anlatının eylemin az çok epizodik özelliğine, karakterlerin birliğine, kanıtlama yapısına ve ileride inandırma stratejisi diye adlandıracağımız şeye katılma dere-cesi arasındaki bağıntının özenli biçimde incelenmesini önerir. Lirik kapanışın geçirdiği evrimin benzeri anlatısal kapanışta da vardır: Serüven anlatısından son derece yapılandırılmış roma-na, ardından da sistemli biçimde parçalara bölünmüş romana uzanan süreçte, yapısal ilke eksiksiz bir çevrim gerçekleştirir: Bu çevrim de, bir biçimde ve son derece ince bir tarzda, epizot-lu yapıya iletir. Dolayısıyla, bu yapısal değişikliklerin zorunlu kıldığı çözümlerin saptanması ve sınıflandırılması çok güçtür. Güçlüklerden biri öykünülen eylemin sonu ile kurmacanın so-nunun her zaman birbiriyle karıştırılabilir olmasından ileri ge-lir. Gerçekçi roman geleneğinde, yapıtın sonu temsil edilen ey-lemin sonuyla karıştırılmaya doğru yönelir; o zaman da, yapıtın sonu, anlatılan öykünün dokusunu oluşturan etkileşimler siste-mindeki hareketsizleşmeyi simüle etmeye yönelir. XIX. yüzyıl romancılarının çoğu da işte bu türden bir sonuçlandırma çabası içine girmişlerdir. Dolayısıyla, anlatının düzenleniş sorunu ile bu sorunun çözümünü karşılaştırırsak, sonucun başarılı olup ol-madığını belirtmek görece olarak kolaydır. Ama yazınsal tekni-ğin, yukarıda sözünü ettiğimiz dönüşlülük etkisiyle kendi kur-maca özelliğine geri dönüş yaptığı durum ise farklıdır: Burada artık yapıtın sona erdiriliş biçimi, doğrudan doğruya kurmaca işleminin sona erdirilişidir. Bakış açısındaki bu ters yüz oluş da çağdaş edebiyatın bir özelliğidir. En iyi kapalılık ölçütünü bu-rada yerine getirmek çok daha zordur, özellikle de bu kapanı-şın bütün yapıtın çözümsüzlük tonuyla uyumlu olmak zorunda kaldığı durumda. Kısacası, yapıtın devingenliği tarafından ya-ratılan beklentilerin karşılanması, burada da birbirine karşıt de-ğilse de değişik biçimlere bürünür. Beklenmedik bir sonuç, eski uzlaşımın biçimlendirdiği beklentilerimizi boşa çıkarabilir, ama daha derin bir düzen ilkesini de ortaya koyabilir. Eğer her

kapanış beklentilere yanıt verirse, bu onları bütünüyle yerine getiriyor demek değildir. Geride karşılanmamış beklentiler bırakmış olabilir. Sonuç getirmeyen bir bitiriş, yazarın çözümsüz olarak gördüğü bir sorunu bile bile ortaya atan bir yapıya uygun düşer; ama yine de, bütün yapının tema örgüsündeki bitimsiz özelliği dönüşlü biçimde belirten kararlı ve tasarlanmış bir bitiş değildir. Sonuçsuzluk, ortaya atılmış sorunun çözümsüzlüğünü gösterir bir bakıma<sup>29</sup>. Ama ben bu konuda, Barbara Herrstein Smith'le aynı görüşteyim:<sup>30</sup> Ona göre, kapanış-karşıtlığı bir engelle karşılaşır; bu engelin ötesine geçtiğimizde, yapıtı ya sanat alanının dışına atma ya da şiirin en temel önvarsayımından (yani şiirin, dilin yazınsal olmayan kullanımlarına öykünme olduğu önvarsayımından) vazgeçme arasında bir seçim yapmak zorunda kalırız (söz konusu kullanımlar arasında da anlatının sıradan kullanımı, yani yaşamdaki olaylara sistemli biçimde öykünerek düzenlenmesi de yer alır). Bana göre, birinci yolu seçme cesaretini göstermek gerekir: Her türlü kuşkunun ötesinde, dilin müthiş kuruluşuna güvenmek gerekir. Doğrulaması kendi içinde yer alan bir bahse giriştir bu.

29 Barbara Herrstein Smith bu durumu dikkate alarak "kendi kendini kapatan gönderme"den söz eder (*Poetic Closure, a.g.y.*, s. 172): Yani yapıt sonuçlandırma ya da sonuçlandırmama biçimiyle kendi kendine göndermede bulunur.

30 Barbara Herrstein Smith "kapanış-karşıtlığı" ("anti-closure") ile "kapanış-ötesi" ("beyond closure") arasında bir ayırım yapar. "*Kapanış-karşıtlığı*"nın, dilin dönüşsel [refleksif] olanaklarını yapının tematik açıdan bitirilmemişliğine uygulaması ve her zaman daha ince bitiriş biçimlerine başvurması nedeniyle, sonuçlandırma gereksinmesiyle yine de bir bağı vardır. "*Kapanış-karşıtlığı*" ve kullandığı dili "sabote etme" teknikleriyle ilgili olarak yazar şöyle demektedir: "Eğer hain –yani dil– sürgüne gönderilemezse, o zaman silahları elinden alınıp tutuklanabilir" (s. 254). "*Kapanış-ötesi*"yle ilgili olarak da şunu belirtir: "Hain'e –yani dile burada diz çöktürülmüştür: Yalnızca silahları elinden alınmamış aynı zamanda kellesi de uçurulmuştur" (s. 266). Yazarı bu tür bir adımı atmaktan alıkoyan şey, şiir dilinin, "ifade etme biçimi"nin öykünmesi olarak, yazınsal dil ile yazınsal olmayan dil arasındaki gerilimi aşamayacağına olan inancıdır. Sözgelimi rastlantısal-olan kararlı sürprizin yerine konulduğunda, ya da somut şiirde artık okunacak bir şeyin kalmayıp da yalnızca bakılacak şeyin var olduğu durumda, eleştirmen gözünü korkutan şu mesajla karşı karşıya kalmış olur: "Bu noktada her türlü dilsel dağarcığın bırakılması gerekir" (s. 267). Ama, sanat dilin müthiş kurumuyla bağlantısını kesmez. Bu nedenle de, son sözü "ama henüz..." olur, tıpkı Frank Kermode'un paradigmaların aşınmaya direnmesiyle ilgili olarak dile getirdiği şu gözlemindeki gibi: "Bir şiir birçok açıdan biter, ama şiirin henüz son bulmadığını düşünüyorum" (s. 271).

Frank Kermode'un, o eşsiz yapıtı *The Sense of an Ending*'de<sup>31</sup> iyice kavrayarak incelediği de işte bu seçenek ve sözcüğün gerçek anlamıyla bu güven sorunudur. Kermode bu kitabında, ayrıca bir araştırma yapmaya gerek duymadan, Northrop Frye'in inceleyip belli bir yerde bırakmış olduğu sorunu yeniden ele alır: Bu nokta da Northrop Frye'in, söylemin evrenini bütünselleştirme Arzusunu, anagojik eleştiri düzleminde ele alarak Apokalips konusuna taşımış olduğu noktadır. Nitekim, Kermode da *Apokalips konusuna* ilişkin değişimlerden hareket ederek, katıksız yazınsal eleştirinin bir sonuca varmakta güçlük çektiği o sonuçlandırma sanatıyla ilgili tartışmayı en üst noktada yeniden el almaya çalışır. Ama soruna çizdiği çerçeve Northrop Frye'in simge ve arketip kuramından iyice farklı olan bir kurmaca kuramı çerçevesidir.

Şiirsel yapıtı usayatkın bir sonla bitirme gereksinmemize, okurun özel beklentilerinin yön verdiğini kabul eden Kermode, Batı geleneklerinde bu beklentileri yapılandırmaya en fazla katkıda bulunmuş Apokalips mitine döner. Bu mit, kurmaca terimine, yazınsal kurmaca alanını her yandan aşan bir yoğunluk [genişlik] sağlamak pahasına katkıda bulunmuştur: Gerçekten de Apokalips miti, Yahudi-Hıristiyan eskatolojisinde, teolojik özellik; Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'nun yıkılışına kadar canlılığını koruyan imparatorluk ideolojisinde tarihsel-siyasal özellik; modeller kuramında epistemolojik özellik; olayörgüsü kuramında da yazınsal özellik kazanmıştır. Kurulan bütün bu yakınlıklar ilk bakışta ilgisizmiş gibi görünür: Apokalips öncelikle bir dünya modeli değil midir? Aristoteles'in *Poetika*'sıysa bir dilsel yapıtın modelini vermez mi? Bununla birlikte, bir düzlemden öbürüne, özellikle de kozmik bir savdan şiirsel bir sava geçiş şu olguda kendine bir kanıt bulur: Dünyanın sonu fikri bize Hıristiyan Batı dünyasında edinilmiş Kutsal Kitap kanonuna bağlı olarak, Kutsal Kitap'ı sonuçlandıran yazı yoluyla gelir. Böylece Apokalips hem dünyanın hem de Kitabın sonunu belirtir duruma gelmiştir. Dünya ile Kitap arasındaki uygunluk daha da

31 Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1966.

öteye yayılır: Kitabın başlangıcı Başlangıç konusuyla, kitabın sonuysa Son konusuyla ilgilidir; bu açıdan, Kutsal Kitap dünya tarihinin büyük olayörgüsü, her yazınsal olayörgüsü de Apokalips'i Tekvin'e [Yaratılış'a] bağlayan büyük olayörgüsünün bir çeşit küçültülmüş biçimidir. Böylece eskatolojik mit ile Aristoteles'in *mythos*'u bir başlangıcı bir sona bağlama biçimlerinde ve uyumluluğun uyumsuzluk karşısındaki zafferini hayalgücüne önerme konusunda birleşirler. Gerçekten de Aristoteles'in *peripeteia*'sını [baht dönüşünü] Apokalips'in Son Günlerinde yaşanan büyük anlara yakınlaştırmak hiç de yersiz değildir.

Eskatolojik mite ilişkin dönüşümler, tam da uyumluluk ile uyumsuzluk arasındaki bağlantı noktasında şiirsel kapalılık sorunumuzu aydınlayabilmektedir. Öncelikle, olaylarla bağdaşmayan, hayatta kalabilmenin çarpıcı gücünü, felâketlerin çok uzun sürelerce kanıtladığı o çarpıcı gücünü belirtelim: Bu açıdan, Apokalips sürekli yalanlanan ama asla değerini yitirmeyen bir kehanetin, dolayısıyla sürekli ertelenen bir sonun modelini sunar. Ayrıca, bu durum şunu da içerir: Dünyanın sonuyla ilgili kehanetin yalanlanması Apokalips modelinin tamamıyla niteliksel bir dönüşüm geçirmesine yol açmıştır. Pek *yakın-olan* [Fr. *imminent*] son, *içkin-olan* [Fr. *immanent*] sona dönüşmüştür. Apokalips, artık bir Kriz mitine dönüşmek için Son Zamanlara –Terör, Çöküş, Yeniden Canlanma Zamanı– ilişkin simgeselliğinin kaynaklarını yerinden oynatmıştır.

Apokalips paradigmasındaki bu köklü dönüşümün yazınsal kompozisyonu etkileyen kriz içinde de bir eşdeğeri vardır. Bu kriz de iki düzlemde, yapıtın kapalılığı ile uyumluluk paradigmasının bozulması düzlemlerinde kendini gösterir.

Frank Kermode, Kriz'in böyle bir değişime uğramasına ilişkin ön belirtileri Elizabeth dönemi trajedisinde gözlemler: Kriz artık belirsizce uzayan ve sonu pek yakın-olan bir *peripeteia*'ya dönüşmüştü. Elizabeth dönemi tiyatrosu, Aristoteles'in *Poetika*'sından çok Hıristiyan Apokalipsiyle derin bağları varmış gibi görünüyordu. Her ne kadar Shakespeare hâlâ "sırrını açmanın büyük yaratıcısı" (s. 82) olarak görülse de, onun trajik anlayışı, Apokalipsin *yakın-olma* durumundan *içkin-olma* du-

rumuna yöneldiği anın tanığıdır: “Trajedi, Apokalips, ölüm ve yargı, cennet ve cehennem figürlerini üstlenir ama dünya yorgun düşmüş sağ kalanların eline geçer” (s. 82). Düzenin sonunda yeniden kurulması önceki Terör Dönemleri açısından zayıf gibi görünür. Apokalipste yalnızca Son’a ait olan o sonsuzlukbenzeri belirtileri<sup>32</sup> artık daha çok Kriz zamanı taşımakta ve böylece gerçek dramatik zamana dönüşmektedir. Nitekim *Kral Lear*’de, Lear’in azabı sürekli ertelenen bir sona doğru uzanır; en kötünün ötesinde de kötü vardır; ve sonun kendisi de Kriz dehşetinin bir imgesinden başka bir şey değildir. Dolayısıyla *Kral Lear* kötülük düzeni içindeki bitmez tükenmez trajedisidir. *Macbeth* ile birlikte, baht dönüşü [*peripeteia*] kehanetteki belirsizliğin bir parodisine, “bir kehanet oyunu”na dönüşür. Belirsizlik, burada da zamanı yıkıma uğratar; kahramanın alacağı kararların “aynı anda birlikte geldiğini” kavradığı o ünlü dize bilinir<sup>33</sup>. Demek ki, “Kriz oyunu” (“*the play of Crisis*”) bir Kriz zamanı yaratmakta, bu da bir kez daha bitmez tükenmezliğin belirtilerini taşımaktadır: Böyle bir sonsuzluğun –“korkunç bir şeyin yorumlanması ile/İlk hareketin arasındaki sonsuzluğun”– Sonsuz Şimdi’nin görüntüsü [*simülakr*] ve onun zorla ele geçirilişi olması durumu değiştirmez. *Hamlet*’in de “uzatmalı krizin bir başka oyunu” olduğunu anımsatmaya gerek yok.

32 Bu konuda Frank Kermode’un *Aevum* hakkındaki, sürekli-olan, bitip-tükenmez-olan hakkındaki aydınlatıcı açıklamalarına gönderme yapıyorum. Kermode trajik zamanda, zaman ve sonsuzluk arasında yer alan “üçüncü bir süre düzeni” ayırt eder (*The Sense of an Ending, a.g.y.*, s. 70 ve ötesi); Ortaçağ’daki kuramın meleklerle attığı bir zaman düzenidir bu. Ben, yapıtımın dördüncü bölümünde [4. ciltte] bu zamansal nitelikleri anlatısal zamanın başka niteliklerine bağlayacağım: Anlatısal zamanın basit bir çizgisel dizilişten kurtulduğunu belirten nitelikler olacak bunlar.

33 Frank Kermode *Macbeth*’teki zamanın bu korkunç parçalanışını *İtiraf*’ın yazarı Augustinus’un sürekli ertelenen inanç değişimi deneyimi içinde yaşamış olduğu *distentio*’ya yaklaştırır çok haklı olarak. “Daha ne zamana kadar? Ne zamana kadar? Yarın, hep yarın” (*Quamdiu, Quamdiu, “cras et cras”, VIII, 12, 28*). Ama *Macbeth*’te ertelenen kararın bu sonsuzluk benzeri durumu, *kairos*’unu –“o anlamlı zamanı” (s. 46)– bekleyen İsa’nın Zeytin Dağı’ndaki sabrının tersidir. *Khronos* –çizgisel zaman– ile *kairos* –tükenmez zaman– arasındaki bu karşıtlık bizi dördüncü bölümde [4. ciltte] inceleyeceğimiz temaya gönderir.

Apokalipsten Elizabeth dönemi trajedisine bu geçiş<sup>34</sup>, Kriz'in Son'un yerini aldığı, Kriz'in sonu olmayan geçiş haline dönüştüğü, kültürün ve çağdaş edebiyatın bir bölümüne doğru uzanan yolu gösterir. Sonuçlandırma olanaksızlığı böylece paradigmanın kendi kendini geçersiz kılmasının belirtisine ve durumuna dönüşür. Şu iki temanın birleşmesinin en iyi gözlemlendiği yer de çağdaş romandır: Paradigmaların gerilemesi, dolayısıyla kurmacanın sonu; ve şiiri sonuçlandırmanın olanaksızlığı, dolayısıyla Son'a ilişkin kurmacanın çöküşü<sup>35</sup>.

Çok iyi bilinen çağdaş duruma ilişkin bu betimleme, eleştirmenin Apokalipsin yazgisının ışığı altında bu konuda verebileceği yargıdan daha az önemlidir. Son'a ilişkin kurmaca, daha önce belirttiğimiz gibi, hep geçersiz kılınmış ama asla değerini yitirmemiştir. Bu yargı aynı zamanda yazınsal paradigmanın yazgısı değil midir? Kriz, burada da bizler için Felaket ve Yenilenme (Canlanma) anlamına mı gelir? İşte Kermodé'un derin inancı burada yatar; benim de bütünüyle paylaştığım bir inançtır bu.

Kriz her türlü sonun<sup>36</sup> yok olduğunun değil de, pek yakın olan sonun içkin-olan sona dönüştüğünü belirtir. Kermodé'a göre, geçersiz kılma stratejisi ile *peripeteia* stratejisi kapalılık sorununun her türlü anlamını yitireceği noktaya kadar uzatılamaz. Ama sonun artık bir bitiş olmadığı durumda, içkin bir sonun ne olduğu sorulabilir?

Bu soru Kermodé'un bütün incelemesini şaşırtıcı bir noktaya yönlendirir. Bu nokta da, yalnızca yapıtın *biçimi* dikkate

34 Yazarın bu noktadaki ısrarı anlamlıdır (s. 25, 27, 28, 30, 38, 42, 49, 55, 61 ve özellikle 82, 89).

35 Bu konuda Kermodé'un "The Modern Apocalypse" başlığını taşıyan dördüncü incelemesi okunabilir. Burada çağımızın kendine özel sanması, sürekli bir krizin içine girmiş olduğuna inanması betimlenmekte ve tartışılmaktadır. Yine bu incelemede ayrıca sözde "Yeni geleneği"nin oluşturduğu paradoks da tartışma konusu yapılır. Özellikle çağdaş romanla ilgili olarak da, paradigmanın sonu sorununun roman başlangıçlarına ilişkin paradigmanın karşıtı terimlerle ortaya konduğunu belirtebilirim. Başlangıçta, gerçekçi doğrultudaki temsil etmenin güvencesi, romanın kompozisyonundaki güvensizliği örtüyordu. Sürecin öteki ucundaysa, gerçeğin kaotik olduğuna dair inancın açıkça gözler önüne serdiği güvensizlik, düzenli kompozisyon kavramına karşı gelir. Yazı da böylece kendi sorununa ve kendi olanaksızlığına dönüşür.

36 "Kriz, tasarlanışı kolay olmakla birlikte, dünyamıza anlam verme çabalarımızın kaçınılmaz olarak temel ögesidir" (s. 94).

alınıp okurun *beklentileri* ihmal edildiğinde aşılabilir bir özellik taşıyacaktır. Çünkü *uyum* paradigması buraya sığınmakta, kaynağını da buradan almaktadır. Ama son çözümde, aşılabilir gibi görünen şey okurun beklentisidir; sonunda şu ya da bu biçimde sağlanan uyum beklentiyi bastırır. Böyle bir beklenti, her şeyin *peripeteia* olmadığı görüşünü içerir; aksi taktirde *peripeteia*'nın kendisi anlamsız hale gelir ve düzen beklentimiz de her açıdan engellenmiş olur. Yapıtın, okurun ilgisini yine de yakalayabilmesi için, olayörgüsünün dağılmasının, okura yönelik bir işaret olarak anlaşılması gerekir: Yapıtı katkıda bulunması, olayörgüsünü doğrudan kendisinin kurması için. Bir düzen bulamamanın düş kırıklığı yaratabilmesi için herhangi bir düzen bekliyor olmak gerekir; bu hayal kırıklığının sonradan bir memnuniyete dönüşebilmesi için de, okurun yazarın çabasını üstlenip, onun bozmaya çalıştığı yapıtı kurması gerekir. Yoksunluk duygusu son söz olamaz. Okurun yapıtı düzenleme çalışması bütünüyle olanaksız sayılamaz. Çünkü, beklenti, düş kırıklığı ve yeniden düzen verme oyununun uygulanabilirliği, bu işin başarı koşullarının, yazarın okuruyla hiç belli etmeden ya da bile isteye yaptığı sözleşme içine yerleştirilmiş olmasına bağlıdır: Yazar, "ben yapıtı bozuyorum, siz elinizden geleni en iyi biçimde yeniden yapın" der. Ancak, bu sözleşmenin kendisinin de bir aldatmaca olmaması için, yazarın her türlü kompozisyon uzlaşmasını yok etmek şöyle dursun, geleneksel romanınkine göre daha karmaşık, daha etkili, daha gizli, daha kurnazca uzlaşmaları, kısacası geleneksel romana özgü uzlaşılardan ironi, parodi, alay yoluyla ayrılmış uzlaşmaları işin içine katması gerekir: Bu yolla, paradigmatik beklentilere verilen en gözüpek darbeler "kurala göre ayarlanmış biçim bozma" oyununun dışına çıkmış olmaz; bu sayede de getirilecek yenilik tortulaşmaya sürekli karşılık vermeyi bırakmaz. Dolayısıyla, her türlü paradigmatik beklentinin dışına doğru mutlak bir sıçrayış yapabilme olanaksızdır.

Bu olanaksızlık özellikle *zamanın* işlenişinde dikkati çeker. Sürediziminin [kronolojinin] reddedilmesi bir şeydir; biçimlendirmenin yerini alacak her türlü ilkenin reddedilmesi ise ayrı bir şey. Anlatının her çeşit biçimlendirmeden vazgeçebileceği düşünülemez. Romanın zamanı gerçek zamanla çatışabilir: Kur-

macaya girişin yasadır bu. Roman anlatıyı zamansal düzenlenişin yeni ölçütlerine göre biçimlendirmeden edemez; bunlar da okur tarafından, kurmacanın zamanıyla ilgili yeni beklentiler sayesinde zamansal ölçütler olarak algılanacaktır; biz bu yeni beklentileri yapıtımızın dördüncü bölümünde [4. ciltte] inceleyeceğiz. "Uzlaşımsal" roman paradigmasının bizleri alıştırdığı zaman biçimlerini bozduğumuz, eğip büktüğümüz, tersyüz ettiğimiz, iç içe geçirdiğimiz, yinelediğimiz için kurmaca zamanından kurtulduğumuzu sanmak, yalnızca tek anlaşılabilir zamanın, süredizimsel zaman olduğuna inanmak demektir. Bu, kurmacanın kendi zaman ölçütlerini yaratmadaki olanaklarından kuşku duymak anlamına geldiği gibi, bu olanakların da, okurda, zamanla ilgili olarak, çizgisel dizilişe bağlanan beklentilerden çok daha etkili beklentilerle karşılanabileceğinden kuşku duymaktır<sup>37</sup>.

Demek ki, Frank Kermode'un birinci incelemesi sonucunda elde ettiği ve beşinci incelemesinde doğruladığı sonucu benimsemek gerekir: Yani, Apokalipsin yarattıklarına benzer beklentilerin varlıklarını sürdürme gücü vardır, ama bununla birlikte değişim geçirirler, değişirken de yeni bir geçerlilik kazanırlar.

Bu sonuç, benim paradigmanın geleneksellik üslubu hakkındaki görüşümü çarpıcı biçimde aydınlatır. Ayrıca "modernizmin ayrımcılığı" (s. 114) konusunda da bir ölçüt sunar. Modernizmin daha eski biçimi, yani Pound'un, Yeats'in, W. Lewis'in, Eliot'ın ve hatta Joyce'un (Joyce'la ilgili aydınlatıcı bilgiler için bkz. s. 113-114) modernizmi açısından, geçmiş, alaya alındığı ve eleştirildiğinde bile bir düzen kaynağı olarak kalır. Kermode'un "bölünmeci" diye adlandırdığı modernizmin daha yeni biçimi içinse, düzen, yadsınması gereken bir şeydir. Bu açıdan, Beckett "bölünme"ye doğru uzanan dönemeci belirtir (s. 115). O, bir düşüşe maruz kalmış dünyanın, geçmiş-şimdi-gelecek arasındaki bütün bağlantıları değiştirmiş, ama günahla-

37 Burada Frank Kermode'un Robbe-Grillet'e ve labirentli yazıya ayırdığı sayfalara (s. 19-24) telmihte bulunuyorum. Frank Kermode, Robbe-Grillet'in üstlendiği ayrılış yolunda daha önce Sartre'in *Bulantı*'da, Camus'nün de *Yabancı*'da uyguladığı anlatı tekniklerinin aracı rolünü vurgular haklı olarak.



rından kurtulmak istemeyen bir cisimleşme deneyimi yaşamış dünyanın sapkın ilahiyatçısıdır" (s. 115). Bu açıdan, Beckett Hıristiyan paradigmalarıyla ironili ve parodili bir bağ taşır; kavranabilirliği koruyan da ironiyle ters yüz olmuş bu düzendir işte. "Ama, kavranabilirliği koruyan her şey de bölünmenin habercisidir" (s. 116): "Bölünme daha önceki herhangi bir duruma gönderme yoksa, hiçbir anlam taşımaz; tamamıyla Yeni olan, yenilik niteliğiyle ortaya konmuş olsa bile, yalnızca kavranılmaz olarak kalır" (ay.y.). "...yeniliğin kendisi de yeni olmayan bir şeyin varlığına –bir geçmişe– işaret eder" (s. 117). Bu açıdan, "yenilik geçmişin bütününe etkileyen bir olgudur; hiçbir şey bir tek kendisiyle yeni olamaz" (s. 120). Bu durumu E. H. Gombrich herkesten daha iyi dile getirmiştir: "Masum göz hiçbir şey görmez" (a.g.y., s. 102).

Bu güçlü özdeyişler güven sorunu diye adlandırdığım şeyin eşiğine taşır bizi (ileride daha iyi adlandırma yapıp yapamayacağımızı göreceğiz): Ne kadar ince, kıvrımlı, labirentli olursa olsun herhangi bir düzen paradigmasından neden kurtulamıyoruz, neden kurtulmamalıyız ki?

Frank Kermode kolayca yanıt veremez; çünkü yazınsal kurmacanın apokaliptik düşünce içindeki dinsel mitle olan bağıntısı konusunda ortaya koyduğu anlayış, kapalılık beklentilerini okur tarafında yöneten paradigmanın sürüp gitmesine duyabileceği inancı temellerinden sarsabilecek durumdadır. Pek yakın-olan sondan içkin-sona geçiş, gerçekten de, ona göre, "papazların kuşkuculuğu" nun eseridir; bu da beklenen Son'un gerçekliğine duyulan naif inancın karşıtıdır. İçkin-son statüsü, bundan dolayı, R. Bultmann'ın deyişle mitolojik özelliğini yitirmiş bir mitin, ya da Paul Tillich'e göre bozulmuş bir mitin statüsüdür. Eğer eskatolojik mitin yazgısını edebiyata yöneltirsek, yazınsal kurmaca da dahil olmak üzere her kurmaca bozulmuş mitin işlevini üstlenir. Northrop Frye'da da gördüğümüz gibi, yazınsala dönüşen mit, kesin olarak kozmik amacını korumayı sürdürür; ama miti taşıyan inanç "papazların kuşkuculuğu"yla aşınmıştır. Bu noktada Northrop Frye ile Frank Kermode birbirinden tamamıyla ayrılır. Frye bütün söylem düzenin "dilsel düzenin iyice yatışmış merkezi"ne doğru

yönelişini saptarken, Kermode, tıpkı Nietzsche gibi, ölüm karşısında bir avuntu gereksinmesinin bulunduğunu düşünür; bu da, ona göre, kurmacayı az çok bir aldatmaca haline getirir<sup>38</sup>. Kermode'un kitabının bütününe yayılmış bir temadır bu; son konusunu işleyen kurmacalar, değişik biçimler –teolojik, siyasal, yazınsal– altında avunma tarzı üzerinden ölümlle bağlantı kurarlar, ona göre. *The Sense of an Ending*'in çekiciliğini yapan ikircil ve şaşırtıcı ton –*Unheimlichkeit* diye adlandırabilirim bunu– buradan kaynaklanır<sup>39</sup>.

Böylece doğruyu söyleme ile avutma arasında bir ayrım gerçekleşmiş olur. Bundan da Kermode'un kitabının şu iki görüş arasında sürekli gidip geldiği sonucu çıkar: Kurmacaların insanları avuttukları ölçüde yalan söylediklerine ve aldattıklarına dair olan alt edilemez kuşku<sup>40</sup> ile kurmacaların, dilediğimiz gibi kullanmadığımız bir gereksinmeye (düzenin damgasını kaosa,

38 "Avutucu olayörgüsü" ("*the consoling plot*", s. 31) deyişi neredeyse bir söz uzatımına dönüşür. Burada Nietzsche'ninki kadar önemli bir etki de, şair Wallace Stevens'tan, özellikle de "Notes Toward a Supreme Action"ın son kesiminden gelir.

39 *Ending* (bitiş, son nokta) teriminin aşırı belirleyici yanı da buradan kaynaklanır. Son, aynı zamanda dünyanın sonudur ya da Apokalipstir; Kitabın sonu Apokalips kitabıdır; Krizin sonu olmayan sonu yüzyıl sonu mitidir; paradigmlar geleneğinin sonu bölünmedir [parçalanmadır]; şiire bir son verme olanaksızlığı bitirilemeyen yapıttır; ve nihayet ölüm arzusunun sonudur. Bu aşırı belirleyici özellik *The Sense of an Ending* başlığındaki belirsizliğin [İng. an: bir] ironisini de açıklar. İnsan son kavramıyla hiçbir zaman bağıntısını kesmemiştir: Şair Wallace Stevens'in da dediği gibi "Hayalgücü her zaman bir çağın sonundadır" (s. 31'de alıntılanmıştır).

40 Kurmaca ile bozulmuş mit arasındaki bağıntının bir başka incelemesi de olanaklıdır: Buna göre, yazınsal kurmacanın, kültürümüzün geçmişinde kendini kabul ettirmiş Anlatıların yerine geçme işlevi taşıdığı üstünde durulur. O zaman da bir başka düzen biçiminin ortaya çıkışıyla ilgili bir kuşku kendini gösterir: Bu, kurmacanın, Kurucu Anlatıların otoritesini zorla ele geçirdiği ve bu güce sahip olmanın karşılığında da Edward W. Said'in deyişle bir *örseleme* etkisine yol açtığı kuşkusudur. Bu terimden de elbette, yazarın, okuru hem etkileyebilen hem de *boyunduruğu altına alabilen* yaratıcı (*auctor*) olarak uyguladığı otoritenin, hayali ve gasp edilmiş niteliğinin bilincine vardığında kendi kendini yaralamasını anlamamız gerekir (*Beginnings: Intention and Method*, Baltimore ve Londra, The Johns Hopkins University Press, 1975; s. 83-84 ve başka yerler); otorite-örseleme çiftinin ayrıntılı bir incelemesi için bkz. "Molestation and Authority in Narrative Fiction", *Aspects of Narrative*, yay. haz. J. Hillis Miller, New York, Columbia University Press, 1971, s. 47-68.

anlamın damgasını anlamsıza, uyumun damgasını uyumsuzla<sup>41</sup> vurma gereksinmesine) yanıt verdikleri ölçüde rastlantısal olmadıklarına dair, yine alt edilemez nitelikteki inanç.

Bu kararsızlık Frank Kermode'un bölünme varsayımına karşılık verdiğini açıklar: Bu varsayım da "papazların kuş-kuculuğu" nun, her türlü uyumluluk kurmacası karşısında kendini basit bir "ama yine de" (s. 43) ile belli eden en aşırı sonucudur. Nitekim Frank Kermode da, O. Wilde'a başvurarak "yalancılığın çöküşü"nü anımsattıktan sonra şöyle yazar: "Ama yine de şurası apaçık ortadadır ki, bir aşırıya kaçma söz konusudur. Aslında paradigmalar şu ya da bu biçimde varlıklarını sürdürürler. Eğer Stevens'in deyişiyle 'sahnenin kurulduğu' bir dönem olmuşsa da, şunu itiraf etmek gerekir ki, son darbe, öldürücü darbe henüz indirilmemiştir. Paradigmaların yaşatılması da onların aşındırılması kadar bizim işimizdir" (ay.y.).

Frank Kermode'un kendini böyle bir çıkmaza sokmasının nedeni, "kurmaca ve gerçeklik" (bütün bir incelemeyi bu konuya ayırmıştır) arasındaki bağıntılar sorununu belli bir kararsızlık içinde tutmak yerine bu sorunu sakınımsız davranarak ortaya atması ve erkenden bir çözüme ulaştırması değil midir? Bizse burada birinci yolu izleyip biçimlen(dir)me sorunlarını *mimesis* II altında, yeniden-biçimlendirme sorunlarını da *mimesis* III altında ayrı ayrı ele alacağız. Bütününü düşünülürken, Northrop Frye, bana, sorunun konumu açısından çok daha sakınlı davranıyormuş gibi görünmektedir; çünkü, Apokalips mitine yalnızca bir yazınsal statü vermekte, bu mitin insanlığın kurtuluşu tarihine ilişkin eskatolojik bakış açısı içinde bürünebileceği

41 Uyumluluk arzusunun yalnızca biyolojik ya da psikolojik doğrulamasının bu açıdan başarısız olduğunu vurgulamak gerekir; uyumluluk arzusunun Barbara Herrstein Smith'te gördüğümüz gibi, algılayıcı gestaltçılık içinde destek bulunduğu ortaya konmuş olsa bile durum değişmez. Frank Kermode'un saatin tik-taklarından hareket ederek ileri sürdüğü görüş açısından da aynı şey geçerlidir: "Ne dediğini sorarız" ve sonunda tik-tak dediğine karar veririz. Bu kurmacayla da onu insan durumuna sokarız, ona kendi dilimizi konuştururuz...tik gösterişsiz bir doğuştur, tak ise zayıf bir apokalipstir; ve tik-tak her durumda çok iyi bir olayörgüsü değildir." Biyolojik ve algısal ritimler bizleri hiç yılmadan dile getirirler: Saati konuşturduğumuz andan itibaren, bir olayörgüsü ve kurmaca "ek"i için içine girer; bu "ek" ile birlikte de "romancının zamanı" belirir (s. 46).

dinsel anlam hakkında hiçbir şey söylememektedir. Northrop Frye eskatolojik miti "dingin merkez..." olarak tanımlamakla, Frank Kermode'a göre başlangıçta daha dogmatikmiş gibi görünür. Ama sonunda, edebiyat ile dinin birbirine karışmasına olanak tanımayarak Kermode'a göre daha sakınlı bir tavır takınır: Onların anagojik açıdan biraraya gelmeleri, daha önce de belirttiğimiz gibi simgelerin varsayımsal düzeni üstünde yükselir. Frank Kermode'da yazınsal kurmaca içine bozulmuş mitin sürekli sokulması, kitabın hem güçlü hem de zayıf yanını oluşturur: Kitabın gücü, kurmacanın egemenliğine geniş etkinlik alanı sağlanmasından, zayıflığıysa kurmaca ile bozulmuş mit arasındaki yakınlaşmanın paradigmalara inanış ile "papazların kuşkuculuğu" arasında yarattığı çatışmadan kaynaklanır. Kermode'un erkenden bir çözüme gittiğini söylememin nedeniyse, yaşama anlam verme çabasına Nietzsche'nin *Tragedyanın Kökeni*'nde salık verdiği bakış açısı dışında bir bakış açısına yer bırakmamış olmasıdır: Yani, hiçliğe hayran olma cesareti gösterip de ölmek istemiyorsak, kaosun Dionysos'çu büyüleyişi üstüne Apollon'cu örtüyü atmak gerektiğini savunan Nietzsche'ci görüşe yer vermiştir yalnızca Kermode. Bu noktada yürüteceğimiz düşünce açısından, kurmaca ile insanın eylemde bulunma ve acı çekme gerçekliği arasında, yaşam yalanına indirgenmiş avunmadan başka olası bağıntıları da yedekte tutmak daha yerindeymiş gibi görünüyor bana. Biçim-bozulması kadar biçim-değişmesi de, açığa vurma kadar dönüştürme de korunmayı hak eden özelliklerdir.

Demek ki, Apokalips mitinden yalnızca yazınsal kurmaca terimleriyle söz etmek zorunda kalırsak, o zaman anlatıya biçim verme gereksinmesine, *biçim-siz*'in [kaos'un] korkunçluğundan başka kökler de bulmak gerekir. Ben kendi payıma, uygunluk arayışının söylemin ve iletişimin vazgeçilmez önvarsayımları arasında yer aldığını savunuyorum<sup>42</sup>. Éric Weil de *Logique de la*

42 Yuri Lotman, *Struktura khudožestvenogo teksta*, Moskova, 1970 (Fr. çev. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Henri Meschonnic'in önsözüyle, Paris, Gallimard, 1973). Yazar bu yapıtında uyumluluk biçimlerinin sürekliliği sorununa tamamıyla yapısal bir çözüm getirir. Burada onunla birlikte, ortak-merkezli çemberler dizisini belirleyelim: Bu çemberler giderek sonuncu çember çevresinde, yani olayörgüsü anlamındaki "konu" çevresinde yoğunlaşmakta,

*philosophie*'de (Felsefenin Mantiğı) ya tutarlı söylem ya da şiddet der. Söylemin evrensel pragmatığı de farklı şey söylemez: Kavrancılık hep kendi kendisinin öncesinde yer alır ve hep kendini doğrular.

Bununla birlikte, tutarlı söyleme karşı çıkmak da her zaman olasıdır. Bu görüşü de Éric Weil'de okuduğumuzu belirtelim. Anlatının alanına uygulandığında, bu karşı çıkış, her türlü anlatı paradigmasının ölümü, anlatının ölümü anlamına gelir.

ve bu kez olay kavramı merkezi oluşturmaktadır. "Özel biçimde düzenlenmiş göstergeleri kullanan iletişim sistemi" (s. 35) olarak tasarlanan *dilin* en genel tanımından hareket ediyoruz burada; ve böylece özel kurallar aracılığıyla bir tek göstergeye dönüştürülmüş göstergeler dizisi olarak tasarlanan *metin* kavramını elde ediyoruz; ardından da, "ikincil biçimlendirici sistem" olan *sanat* kavramına ve doğal diller üstüne kurulmuş ikincil sistemlerden biri olan *dilsel sanata* ya da edebiyata ulaşıyoruz. Bu tanımlar zinciri boyunca, *metin* kavramının özünde bulunan bir *sınırlandırma* (dolayısıyla içinde bulundurma ve içinde-bulundurmama) ilkesinin derece derece oluştuğunu görürüz. Belli bir sınırla belirlenmiş olan bir *metin* işaretlerden oluşan ve bütünlüğü olan bir birime dönüşür. *Kapalılık* kavramı da uzakta değildir: Resmin, tiyatronun (sahne ışıkları, perde), mimarlığın ve heykelticiliğin ortak özelliği olan *çerçeve* ile işin içine katılır. Bir bakıma, olayörgüsünün başı ve sonu, *çerçeve* kavramını *metin* kavramı açısından belirtmeye yarar: Bir *çerçeve* olmadan, yani "sanatsal metni *metin-olmayan*'dan ayıran bir sınır" (s. 299) olmadan olayörgüsü de yoktur. Zamansal olmaktan çok uzamsal açıdan dikkate alındığında, *çerçeve* sanat yapıtını "bir şekilde sınırlandırılmış, kendi sonluluğu içinde sonsuz bir nesneyi –yapıta göre bir dış dünyayı– yeniden-üreten bir uzam" (s. 309) haline getirir. İleride dördüncü alt-bölümde, *metnin dünyası* kavramını ele aldığımızda, *sonsuz bir evrenin sonlu bir modeli* kavramını unutmayacağız. İşte *olay* kavramı bu halkalar oyununun merkezinde yer alır (s. 324 ve ötesi). Olayı belirgin bir kavram olarak saptamadaki ve "konu"ya (olayörgüsüne) bütün olası zaman *çerçeveleri* arasında özel bir yer vermedeki kesin kararlılık, beklenmedik ve edebiyat tarihinde de benzeri olmayan bir tutumdur. Lotman önce, olayörgüsü ve olaysız bir *metnin* ne olabileceğini düşünür, tamamıyla sınıflandırıcı bir sistem, basit bir döküm (sözgelimi bir harita gibi yerlerin dökümü) olacaktır: Kültür açısından belirtilirse, anlam alanlarını (zengin *kt* yoksul, soylu *kt* bayağı, vb. gibi ikiliklere göre çarpıcı biçimde oluşturulmuş anlam alanlarını) gösteren sabit bir sistem olacaktır. Peki böyle olunca *olay* ne zaman ortaya çıkacaktır? "Olay, metinde, kişinin, anlam alanının dışına doğru hareket etmesidir" (s. 326). Demek ki, herhangi birinin engelleri aşabilmesi ve içindeki yasakları çiğneyebilmesi için dünyanın sabit bir imgesi gerekir: Olay işte bu sınırı aşma, bu yasağı çiğnemedir. Bu açıdan, "konulu *metin*, konusuz *metnin* yadsınması olarak onun temeli üstünde yükselir" (s. 332). Aristoteles'in *peripeteia* ile Kermode'un *uyumsuzluk* kavramının harika bir yorumu yok mudur burada? Ayrıca, belli bir anlam alanı ve sınır aşması olmayan bir kültür tasarlanabilir mi?

Walter Benjamin'in "Der Erzähler"<sup>43</sup> ("Anlatıcı") adlı ünlü denemesinde dehşet içinde belirttiği de bu olasılıktır. Belki de anlatma sanatının artık yer alamayacağı bir çağın sonundayız, çünkü, *insanların paylaşacakları deneyimleri yok artık*, diyordu Benjamin. Ve reklam haberleşmesinin egemenliğinde, anlatının bu geri dönüşü olmayan çekilişinin belirtisini görüyordu.

Gerçekten de belki bizler belli bir ölümün, anlatma sanatının ölümünün tanıkları ve sorumlularıyız: Bu ölümden de her biçimde anlatma sanatı gerçekleşmiştir. Belki romanın kendisi de öyküleme [anlatma] olarak ölmek üzeredir artık. En azından Batı'nın kültür alanında, belirlenebilir bir tarihsel üslup sunmuş birikimsel deneyimin günümüzde ölmekte olduğu görüşünü gerçekten hiçbir şey dışlayamaz. Eskiden sözü edilmekte olan paradigmlar da geleneğin tortulaşmış depolarından başka bir şey değildir. Demek ki, olayörgüsünün geçirdiği değişimin bir yerlerde bir sınırla karşılaştığı gerçeğini hiçbir şey dışlayamaz: Bu öyle bir sınırdır ki, ötesine geçildiğinde, anlatılan öyküyü bir ve eksiksiz öykü kılan zamansal biçimlenişin kesin ilkesi tanınamaz. Ama yine de... Ama yine de... Belki de, *her şeye karşı*, günümüzde hâlâ okurların beklentisini yapılandıran uygunluk isteğine güven duymak ve henüz nasıl adlandıracağımızı bilemediğimiz yeni anlatı biçimlerinin doğmakta olduğuna ve bunların, anlatma işlevinin değişim geçirebileceğini ama ölmediğini doğrulayacağına inanmak gerekir<sup>44</sup>. Çünkü, *anlatmanın* ne anlama geldiğini bilemeyeceğimiz bir kültürün ne olacağı hakkında hiçbir fikrimiz olamaz.

43 Walter Benjamin, *Der Erzähler, Betrachtungen zum Werk Nikolaj Lesskows* (1936), *Illuminationen*, Frankfurt-am-Mein, Shurkamp, 1969, s. 409-436; Fr. çev., "Le Narrateur" (çev. Maurice de Gandillac), *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971, s. 139-169.

44 Barbara Herrstein Smith ile Frank Kermode bu noktada birleşirler: Herrstein "Bir şiir birçok açıdan biter, ama şiirin henüz son bulmadığını düşünüyorum" (a.g.y., s. 271) diye yazarken Kermode da "Paradigmlar bir yolunu bulup yaşarlar... Paradigmların yaşatılması onların aşındırılması kadar bizim işimizdir" (a.g.y., s.43) diye belirtir.

## Anlatısallığın Göstergebilimsel Zorunlulukları

Tarih boyunca olayörgüleştirme biçimleriyle kurulan kesintisiz bir yakınlıktan kaynaklanan anlatısal *kavrama gücü* ile anlatı göstergebiliminin aradığı usçulluk arasındaki çatışma bu cildin girişinde *derinleştirme* altına yerleştirilmişti. Biz *derinleştirme* sözcüğüyle derin yapıların araştırılmasını belirtiyoruz; bu tür yapıların somut anlatı biçimlenişleri, anlatı yüzeyindeki gerçekleşmeyi oluşturacaktır.

Böyle bir girişimin nedeni kolaylıkla algılanabilir. Önceki çözümlerimiz karşımıza anlatısal işlevin gelenekselliği üslubuna ilişkin paradoksları çıkarmıştı. Bu paradigmalarda belli bir süreklilik beklenebilirse de, böyle bir şey özlere yüklenen, zamana bağlı olmama durumuna erişmekten uzaktır: Bu tür bir süreklilik daha çok biçimlerin, türlerin ve tiplerin tarihi içine yerleşmiştir. Bir önceki altbölümün sonunda anlatma sanatının olası ölümüne göndermede bulunulmuş olması bile anlatma işlevinin sürekliliğine, gölgesiyle eşlik eden bir geçiciliğin varlığını ortaya koymuştur; oysa anlatma işlevi kültür antropolojisinin saptadığı çok sayıda farklı etnik kültürde varlığını sürdürmektedir.

Sürekli olanın bu değişkenliği karşısında göstergebilimsel araştırmayı harekete geçiren şey, özellikle, anlatma işlevinin sürekliliğini tarihe bağlı olmayan kurallara dayandırma tutkusudur. Göstergebilimin gözünde, önceki araştırma, tamamıyla bir tarihselcilikle kaplıymış gibi görünmek zorunda kalır. Anlatma işlevi, geleneksellik üslubuyla, bir süreklilik iddiasındaysa da,

bu sürekliliği *akronik* kurallara dayandırmak gerekir. Kısacası tarihten ayrılıp yapıya geçmelidir.

Peki ama nasıl olacaktır bu? Yöntembilimsel bir devrimle olacaktır; tıpkı tarihyazımının epistemolojisinde, mantıksal türdeki bir usçulluğu doğrudan anlatıların üretiminde yatan kavrayışa eklemeye çalışmış devrim gibi. Bu yöntembilimsel devrim de burada üç ana özellikte belirtilebilir.

Önce belitsel [aksiyomatik] biçimde kurulmuş modellerin temeli üstünde, tümdengelimli bir yöneme olabildiğince yaklaşmak söz konusudur. Bu seçim de, bizlerin neredeyse sayılamayacak kadar çok anlatısal ifadelerle (sözlü, yazılı, grafik, jest dayalı) ve anlatı sınıflarıyla (mit, folklor, fabl, roman, destan, trajedi, dram, film, çizgi resim; tarihi, resmi ve karşılıklı konuşmayı ayrıca belirtmeye gerek yok her halde) karşılaştığımız gerçeğiyle açıklanır. Bu durum da, tümevarımlı her türlü yaklaşımı uygulanamaz kılar. Geriye de yalnızca tümdengelimli yol, yani varsayımsal betimleme modelinin oluşturulması kalır; bundan hareket edilerek de birkaç temel alt sınıf türetilmiştir<sup>1</sup>.

Bu usçulluk ideali, eğer dilbilim tarafından değilse, dil olgularıyla ilgilenen başka hangi bilim dalında en iyi biçimde yerine getirilmiştir ki? Anlatı göstergebiliminin ikinci özelliği, demek ki, modellerini dilbilimin etki alanında oluşturmak olacaktır. Bu oldukça genel açıklama çok farklı girişimleri kucaklamayı sağlar: Aralarından en radikal olanları da, tümce düzeyi altındaki dil yapılarından kalkarak tümceden daha uzun birimlerin yapısal değerlerini türetmeye çalışan girişimlerdir. Dilbilimin bu noktadaki önerisi şöyle özetlenebilir: Belli bir dilyetisinde, kodu bildiriden ayırmak ya da Saussure'ün terimleriyle belirtirsek, dili sözden ayırmak her zaman olanaklıdır. Sistemli olan, *kod* ya da *dildir*. Dilin sistemli olduğunu söylemek, aynı anda *eşsüremlili* [senkronik], bir başka deyişle *eşzamanlı* özelliğinin, *art-süremlili* [diyakronik] yani *birbirini izleyen ve tarihsel* özelliğinden

1 Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, 1966; sonradan *Poétique du récit*'de (Paris, Seuil, 1977). Biz burada bu baskıya gönderme yapacağız. [Söz konusu inceleme Roland Barthes'ın yazılarını içeren *L'aventure sémiologique*'te de yer aldı. İncelemenin Türkçe çevirisi için bkz.: "Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş", *Göstergebilimsel Serüven* (R. Barthes), İstanbul, YKY, 1993; 6. baskı 2009, s. 101-144; çev. M. Rifat-S. Rifat; ç.n.]



soyutlanabileceğini kabul etmek demektir. Sistemli düzenlenişe gelince, bu da denetim altına alınabilir; ancak bunun için de söz konusu sistemliliğin sonlu sayıdaki temel ayrımsal öğelere, yani sistemin göstergelerine indirgenebilmesi ve bütün iç ilişkileri üreten kuralların birleşim bütünüdür düzenlenebilmesi gerekir. Bu koşullar altında, bir yapı, sonlu sayıdaki öğeler arasında gerçekleşen iç ilişkilerin kapalı bir bütünü olarak tanımlanabilir. İlişkilerin içkinliği, yani sistemin dil-dışı gerçekliğe olan ilgisizliği, bir yapıyı belirleyen kapalılık kuralının önemli bir sonucudur.

Bilindiği gibi, bu yapısal ilkeler, önce sesbilimde, ardından da sözcüksel anlambilimde ve sözdizimsel kurallarda büyük bir başarıyla uygulanmıştır. Anlatının yapısal çözümlemesi, bu modelin, tümce düzeyinin üstünde yer alan dilsel kendiliklere yayılması ya da aktarılması girişimlerinden biri olarak kabul edilebilir; tümce ise dilbilimci için büyüklük açısından en son kendiliktir. Tümcenin ötesindeyse, sözcüğün kesin anlamıyla *söylemi*, yani özel kompozisyon kuralları sunan tümceler dizisini buluruz (söylemin bu düzenli özelliğini incelemek klasik retorikğin önemli çabalarından biri olmuştur uzun süre). Anlatı ise, hemen yukarıda da belirttiğimiz gibi, en geniş söylem sınıflarından biridir, yani belli bir düzene sokulmuş tümceler dizisidir.

Şimdi bu durumda, dilbilimin yapısal kurallarının yayılması, belirsiz *örneksemeden* [analojiden] kesin *işlevdeşlik'e* [homolojiye] uzanan çeşitli türetmelerin gerçekleştirilmesi anlamına gelebilir. Nitekim ikinci olasılık da Roland Barthes tarafından "Introduction à l'analyse structurale des récits" ("Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş") adlı yazısını kaleme aldığı dönemde yoğun biçimde savunulmuştur: "Anlatı büyük bir tümcedir, her saptayıcı tümcenin, bir bakıma küçük bir anlatı olması gibi" (s. 12; [Tr. çev., s. 105]). Bu konudaki düşüncesini sonuna kadar götüren Roland Barthes şöyle der: "Burada önerilen işlevdeşlik, yalnızca bir bilimsel buluş değeri taşımakla kalmaz: Dil ile yazın [edebiyat] arasında bir özdeşlik içerir" (ay.y.).

Anlatı açısından çok sayıda içermeleri olan bir üçüncü genel özellik de şudur: Bir dil sisteminin yapısal nitelikleri arasında en önemlisi, onun organik özelliğidir. Bu deyişten, bütünü

parçalara göre önceliğini ve buradan kaynaklanan düzeyler aşamasını anlamak gerekir. Bu noktada, Fransız yapısalcılarının Amerikan yapısalcılığında tamamıyla dağılımcı modelleri savunulara göre, dilsel sistemlerin bu bütünleştirici yeteneğine çok daha büyük bir önem verdiklerini gözlemlemek gerekir. "Önerilen düzey sayısı ne olursa olsun ve bu düzeyler nasıl tanımlanırsa tanımlansın, anlatının bir düzeyler aşamalanması olduğu konusunda kuşku duyulmaz"<sup>2</sup>.

Bu üçüncü özellik çok fazla önemlidir: Anlatısal kavrayış gücü düzleminde biçimlendirici işlem olarak betimlediğimiz olguya denk düşer tam olarak. Göstergibilimin mantıksal bir modelin aşamalandırıcı ve bütünselleştirici kaynaklarıyla yeniden oluşturmaya çalıştığı da budur. İster Todorov ile birlikte *öykü* düzeyi (bu da birbirini bütünleyen iki düzey içerir: mantıksal yanılla eylemler düzeyi ve sözdizimsel yanılla kişiler düzeyi) ile *söylem* düzeyi (anlatının zamanlarını, görünüşlerini ve kiplerini içerir<sup>3</sup>) ayırt edelim. İster Roland Barthes'ı izleyip *işlevler* düzeyinden, yani Propp ile Bremond'un<sup>4</sup> benimsedikleri anlamda biçimselleştirilmiş *eylem dizilerinden* ya da Greimas'ın yaptığı gibi *eylemlerden* ve *eyleyenlerden* söz edelim. İster son olarak yine Todorov ile birlikte, anlatının gönderici ile alıcı arasındaki bir alışve-

- 2 Roland Barthes, "Les niveaux de sens" başlıklı altbölüm, *Poétique du récit*, a.g.y., s. 14 [Türkçe çevirisi: "Anlam Düzeyleri", *Göstergebilimsel Serüven*, a.g.y., s. 107; ç.n.]. Dil ile edebiyat arasında var olduğu düşünülen işlevdeşlik [homoloji] konusunda Tzvetan Todorov, Valéry'nin şu tümcesini alıntılar: "Edebiyat, dilin bazı özelliklerinin genişletilmesi ve uygulanmasıdır, bundan başka bir şey de olamaz" ("*Langage et littérature*"; *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, s. 32). Bu açıdan, üslup teknikleri (özellikle de söz sanatları), anlatı düzenleme teknikleri, anlam ve yorumlama kavramlarının temel işlevi dilsel kategorilerin yazınsal anlatıdaki gerçekleşme biçimleridir (a.g.y., s. 32-41). Eylemi yapan özne ile yüklem durumundaki eylemi ve denge ya da dengesizlik durumlarını betimlemek amacıyla anlatıya ad, fiil ve sıfat gibi dilbilgisel kategorileri uyguladığımızda işlevdeşlik kendini iyice belli eder. Demek ki, bir anlatı grameri [anlatı dilbilgisi] olanaklıdır. Ama bu dilbilgisel kategorilerin daha iyi anlaşılabilmesi için, anlatı içinde gerçekleşme biçimlerini bilmemiz gerektiği unutulmamalıdır (bkz. Tzvetan Todorov, "La grammaire du récit", *Poétique de la prose*, a.g.y., s. 118-128). Şunu da vurgulamam gerekir ki, anlatı dilbilgisinin dilin dilbilgisine göre özgünlüğünün ortaya çıkması, ancak tümceden daha büyük bir sözdizimsel birime geçilmesiyle olanaklıdır (a.g.y., s. 126). Anlatı dilbilgisi de işte bu düzeyde, olayörgüleleştirme işlemiyle eşit duruma gelebilir.
- 3 "Les catégories du récit littéraire", *Poétique de la prose*, a.g.y., s. 131-157. Bu ayrımın bir sonraki altbölümde yerine daha iyi oturmuş olacağını düşünüyorum.
- 4 Bkz. ileride "Bir anlatı mantığı için" başlıklı altbölüm, s. 79.

riş girişimi olarak ortaya çıktığı *öyküleme* düzeyini ayırt edelim. Bütün bu durumlarda kesin olan şey, anlatının tıpkı dil gibi iki temel süreç arasında aynı birleşimi sunuyor olmasıdır: Eklemlenme ve bütünleşme, biçim ve anlam süreçleridir bunlar<sup>5</sup>.

İlerideki sayfalarda, öyküyü yapı yararına bir yana itmekle suçlanan yöntembilimsel devrimi temel alarak *eklemlenme* ile *bütünleşmenin* bu birleşmesini açıklayacağım özellikle. Dolayısıyla araştırmamızın ipucu, göstergibilimin, olayörgüleştirmenin hem eklemlenmiş hem de bütünlenmiş özelliğini, bir uçluluk düzeyinde yeniden-oluştururken yaşadığı gelişme olacaktır. Bu uçluluk düzeyinde de biçim ile anlam arasındaki bağıntı, anlatısal geleneğe yönelik her türlü göndermeden koparılmıştır. “Akronik” zorunlulukların, anlatısal işlevin geleneksellik üslubunun yerine konması, bu yeniden-oluşturmanın denektaşı olacaktır. Anlatı göstergibilimi, Roland Barthes’ın deyişiyle anlatının “süredizimini bozması” ve onun “mantıksal yapısını yeniden kurma”yı başarması oranında bu üç özelliği en iyi biçimde yerine getirmiş olacaktır. Bu üç işlemi de anlatının her türlü *sentagmatik*, dolayısıyla zamansal özelliğini, ona denk düşen bir paradigmatik, dolayısıyla zamandışı [akronik] bir özelliğe bağlayarak yapacaktır<sup>6</sup>.

5 Roland Barthes bu noktada Émile Benveniste’in *biçim* (bölümleme yoluyla birimler üretir) ile *anlam* (bu birimleri üst düzeydeki birimlerle biraraya getirir) arasında yaptığı ayrımı buluşur.

6 Böyle bir çaba da en uç sonuçlarıyla Claude Lévi-Strauss’un *Mythologiques* adlı yapıtında yerine getirilmiştir tam olarak. *Anthropologie structurale*’in (Yapısal Antropoloji) okurları “Mitletlerin Yapısı”yla ilgili denemeyi ve yazıda önerilen Oidipus mitinin yapısal çözümlemelerini unutmamışlardır (“The Structural Study of Myth”, *Journal of American Folklore*, cilt LXVIII, sayı 270, X-XII, s. 418-444; sonradan *Myth. A Symposium* adlı derlemede de yer aldı (Bloomington, 1958, s. 50-66); bazı eklemlerle genişletilmiş Fransızcası: “La Structure des mythes”, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, s. 227-255; ayrıca bkz. yine aynı yazarın *La Geste d’Asdiwal*’i (Asdiwal Destanı) [Paris, EPHE, s. 2-43]. Bilindiği gibi, mitin anekdotik açılımı bir birleşim yasasının ortaya konması yararına bir kenara bırakılmıştır: Bu yasa da zamansal tümceleri değil de, yazarın deyişiyle *ilişki yığınlarını* biraraya getirir: Sözelimi kan bağlarına aşırı değer verilmesiyle bunun karşıtı olan kan bağlarına hiç değer verilmemesini, toprağa bağlılık ilişkisi (yerlilik) ile bunun karşıtı olan toprağa bağlılıktan kurtulmanın biraraya getirilmesi. Mitin yapısal yasası da, bu çelişkilere getirilecek çözümün mantıksal kalıbı olacaktır. Biz burada hiçbir biçimde mitoloji alanına girmeyeceğiz ve kurmaca anlatıyı destanla başlatacağız; böylece destanın soy zincirini ve mite olan bağımlılığını bir yana bırakıyoruz. Yapıtımızın dördüncü bölümünde [4. ciltte], özellikle takvim sorununu tartışırken, tarihsel zaman ile mitsel zamanı ele aldığımızda da aynı çekinceyi göstereceğiz.

Dilbilimin anlatı göstergebilimine doğru yayılmasıyla başlatılan tartışmanın iddialı yanını anlayabilmek için, anlatı göstergebiliminin gerçekleştirdiği stratejik düzlem değişikliğinin oluşturduğu devrimin ne ölçüde gerçekleştiğini dikkate almak gerekir. Yapısal çözümleme sesbilimden ya da sözcüksel anlambilimden alınarak mit, masal, kahramanlık öyküleri gibi anlatılara uygulandığında, bu çözümlemenin kapsadığı inceleme konusunun dönüşüm geçirdiğini ne kadar vurgularsak azdır. Tümce-altı birimlere –sesbirimden anlambirime ve sözcükbirime– uygulandığında, yapısal çözümlemenin, simgeleştirici bir hazırlığın oluşturduğu ağların içine daha önceden alınmış inceleme konularıyla ilişkisi olamaz. Demek ki, yapısal çözümleme, inceleme konusu daha önce farklı bir kültür nesnesi olarak ele alınmış başka hiçbir pratikle yarışmaya girmez<sup>7</sup>. Buna karşılık, kurmaca anlatı, anlatı olarak, daha göstergebilimin sahneye çıkmasından önce bir pratiğin ve kavrayış biçiminin nesnesi olmuştur. Dolayısıyla buradaki durum tarih alanındakiyle aynıdır: Çünkü tarih alanında da iddia ve nitelik bakımından bilimsellik taşıyan araştırmanın öncesinde efsane ve kronik yer almıştır. Bu nedenle, göstergebilimsel uçsallığın anlatısal kavrayış gücüne göre taşıyabileceği anlam ile tarihyazımındaki nomolojik modele yüklenen yazgı (bkz. yapıtımızın 2. cildi) arasında bir karşılaştırma yapılabilir. Anlatıbilimdeki tartışma konusu, gerçekten de, benzer biçimde, olayörgüsünün kavranmasıyla ve yine olayörgüsünün zamanıyla bağlantılı olarak sürdürülen mantıksallaştırma ve süredizimini bozma sürecine tanınması gereken özerklik derecesiyle ilgilidir.

*Mantıksallaştırmayla ilgili olarak, sorun, tarihyazımı için önerilmiş çözümün bir benzerinin anlatıbilim için de geçerli olup olmadığını bilmektir. Anımsanacağı gibi, bizim savımız, nomolojik açıklamanın anlatısal kavrayış gücünün yerini alamayacağı, “daha fazla açıklamak, daha iyi anlamaktır” sözünün*

7 Bu kesin açıklamayı aktardığım Monique Schneider (“Le temps du conte”, *La Narrativité*, Paris, CNRS, 1979, s. 85-87), masalın daha önceden bir inisiyasyon pratiği içinde yer almasıyla edinmiş olduğu “olağanüstülük” niteliğinin tamamen kavranabilir bir nesneye dönüştürüldüğü üstünde ısrarla durur ve “mantığın el koymasına direnmesini sağlayan masal güçlerini uyandırmaya” (a.g.y., s. 87) çalışır. Ben burada masalın “olağanüstü” niteliğine bağlanan güçleri üstünde değil de, geçmişteki kültür yaratımı olarak önceden sahip olduğu kavranabilirlik olanakları üstünde duracağım.

gereğine uyarak, yalnızca araya katılabileceğidir. Nomolojik açıklamanın anlatısal kavrayış gücünün yerini alamayışının nedeni de, anlatısal kavrayış gücünden, tarihin yok edilemeyecek o tarihsel niteliğini koruyan özellikleri almasına bağlamıştık. Burada, göstergibilimin (var olma hakkı elbette tartışma konusu değildir) de anlatısal nitelemesini taşıyabilmesinin, anlatının bizler tarafından önceden kavranılmış olmasını ödünç almasına bağlı olduğunu belirtmeye gerek var mı bilmem? (Bu görüşün kapsamını bir önceki altbölümde ortaya koymuştuk.)

*Mantıksallaştırmanın* arka yüzü olan *süredizimini bozmaya*<sup>8</sup> gelince, zaman ile kurmaca arasındaki bağıntıyı yeniden köklü biçimde tartışma konusu yapar. Bir önceki altbölümde olduğu gibi burada da yalnızca anlatısal işlevin tarihselliği (yani onun geleneksellik üslubu diye adlandırdığımız özelliği) değil, ama anlatılan öykünün *artsüremlili* [diyakronik] niteliği söz konusudur; bu artsüremlilik de, anlatısallığın derin yapılarının *eşsüremlili* [senkronik] (ya da daha doğrusu *akronik*) boyutuyla bağlantısı içinde ele alınır. Bu açıdan, anlatı zamanıyla ilgili olarak kullanılan sözcük dağarcığındaki değişim hiç de masum değildir: *Eşsüremlilik* ile *artsüremlilikten*<sup>9</sup> söz etmek, anlatısal kavrayış gücü üzerine sarkan yeni usçulluğun etki alanına girmek demektir; oysa, bu an-

8 "Introduction à l'analyse structurale des récits"yi ("Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş") (a.g.y.) yazdığı dönemde Roland Barthes "günümüzde çözümlemelerin ...anlatısal içeriğin 'süredizimini [kronolojisini] bozma'ya ve 'mantıksal yapısını yeniden kurma'ya, onu Mallarmé'nin Fransız dili konusunda 'mantığın temel zorlamaları' dediği şeye boyun eğdirmeye çalıştığını" (a.g.y., s. 27; [Tr. çev., s. 116]) söylüyordu. Zamanla ilgili olarak da şunu ekliyordu: "Yapılması gereken, süredizimsel yanılmanın yapısal betimlemesini vermeyi başarmaktır; ...anlatı zamanını açıklamak da anlatı mantığına düşer" (a.g.y.; [Tr. çev., s. 116-117]). "Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş" in yazarı Barthes'a göre, çözümleyici usçulluğun anlatısal kavrayış gücünün yerini alması ölçüsünde, anlatı zamanı da "süredizimsel yanılama"ya dönüşür. Gerçeği söylemek gerekirse, bu savın tartışılması bizi *mimesis* II'nin çerçevesi dışına çıkarır: "Zaman gerçek anlamıyla söyleme değil, göndergeye bağlıdır. Anlatı ve dilin yalnızca göstergesel bir zamanı vardır; 'gerçek' [hakiki] zaman göndergesel, Propp'un açıklamalarından anlaşılacağı gibi, 'gerçekçi' bir yanılama ve yapısal betimleme de zamanı bu niteliğiyle ele almalıdır" (a.g.y., s. 27; [Tr. çev., s. 117]). Biz sözde göndergesel yanılama dördüncü bölümde [4. ciltte] tartışacağız. Bu altbölümde söyleyeceklerimiz Roland Barthes'ın *göstergesel zaman* diye adlandırdığı şeyle ilgili olacaktır.

9 Le Goff'un sözünü ettiği, tarihçinin, eşsüremlilik [senkroni] ile artsüremlilik [diyakroni] sözcük dağarcığını benimsemedeki çekingenliğini anımsayalım; bkz. *Zaman ve Anlatı*, II, s. 216.

latisal kavrayış gücünün, daha önce zamanı “uyumsuz uyumluluk” olarak nitelendiren Aristoteles’çi ve Augustinus’çu anlayışla harika bir uyum içinde olduğunu unutmamak gerekir. *Mantıksallaştırmanın* ortaya attığı sorun, benzer biçimde, *süredizimini bozma* konusunda da ortaya çıkar: Anlatının artsüremliliği, yalnızca göstergebilimin geliştirdiği derin yapılar dilbilgisinin olanaklarıyla yeniden yorumlanabilir mi? Ya da anlatının artsüremliliği, anlatının zamansal yapısıyla (yapıtımızın birinci bölümünde [1. ciltte] betimlemiştik) açıkça dile getirilmiş özerklik ile dile getirilmemiş bağımlık bağıntısını (tarihyazını bağlamında açıklama ile anlama arasında kurmaya çalışmıştık) sürdürülebilir mi?

### 1. V. Propp’a göre masalın biçimbilimi<sup>10</sup>

Anlatısal yapıların mantıksallaştırılması ve süredizimlerinin bozulması konusundaki tartışmayı, Vladimir Propp’un *Masalın Biçimbilimi*’ne ilişkin bir eleştirel incelemeyle başlatmaya beni iki

10 V. J. Propp, *Morfologija skazki*, “Voprosy poetiki” dizisi, sayı 12, Gosudarstvennyi institut istorii iskusstva, Leningrad, 1928; İng. çev. *Morphology of the Folktale*, 1. baskı, Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics, Yayın: 10, Bloomington, 1958; Louis A. Wagner’in önsözüyle ve Alan Dundes tarafından kaleme alınmış yeni bir giriş yazısıyla yayımlanan gözden geçirilmiş 2. baskı, Austin-Londra, University of Texas Press, 1968. *Morphologie du conte* başlığıyla çıkan Fransızca çevirisi (Paris, Seuil, 1965 ve 1970) düzeltilmiş ve genişletilmiş Rusça baskısından (Leningrad, Nauka, 1969) yapılmıştır; Fransızca çeviri kitapta ayrıca Propp’un 1928’de kaleme aldığı “Olağanüstü Masalların Dönüşümleri” yazısı da vardır; aynı yazı Tzvetan Todorov’un derlediği Rus biçimcilerinin metinleri içeren kitapta da okunabilir: *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965 [Fransızca metinde bu yayın tarihi 1966 olarak belirtilmiş, biz düzelterek 1965 olarak verdik; ç.n.] [Bkz. V. Propp, *Masalın Biçimbilimi*, İstanbul, İş Kültür, 2008, 2. baskı, 2011; Fransızca’dan çev. M. Rifat-S. Rifat; ve T. Todorov, *Yazın Kuramı. Rus Biçimcilerinin Metinleri*, İstanbul, YKY; 1995, 3. baskı, 2011; çev. M. Rifat-S. Rifat; ç.n.] İzleyeceğim yolun kalık noktası olarak burada ele aldığım Propp’un kitabı, aslında, Rus biçimciliği (1915-1930) adıyla tanınan edebiyat incelemeleri akımının doruk noktasından birini oluşturur. Tzvetan Todorov “L’héritage méthodologique du formalisme” (“Biçimciliğin Yöntembilimsel Kalıtımı”) başlıklı yazısında (*Poétique de la prose*, a.g.y., s. 9-29) Rus biçimcilerinden gelen yöntembilimsel edimlerin başlıcalarını özetler ve 1960’lı yıllardaki dilbilimsel edimlerle bir karşılaştırma yapar. Bunların arasında tartışmamız için özellikle önem taşıyacak olan yazınsallık, içkin sistem, düzenleniş düzeyi, ayırıcı özellik (ya da gösterge), motif ve işlev, tipolojik sınıflandırma kavramları ile ileride üzerinde duracağımız özellikle dönüşüm kavramını belirtebiliriz.

neden yöneltti. Birincisi, mantıksallaştırma girişiminin Rus biçimciliğinin bu ustası tarafından bir biçimbilim [morfoloji] temeline dayanılarak, yani "masalların bir yandan oluşturucu bölümleri açısından bir yandan da hem bölümlerin kendi aralarında hem de bütünle kurdukları bağıntılar açısından betimlenmesi"ne (s. 28; [Tr. çev., s. 22]) dayanılarak başlatılmasıydı. Bu biçimbilim de açık biçimde Linnaeus<sup>11</sup> ile, yani sınıflandırıcı yapı anlayışıyla, üstü örtülü biçimde de Goethe<sup>12</sup> ile, yani organik bir yapı anlayışıyla bağlantı kuruyordu. Daha bu noktadan kalkarak, organik bakış açısının sınıflandırıcı bakış açısına direnişinin, biçimbilim içinde, formalizme indirgenemeyecek bir biçimlendirme ilkesinden yana tanıklık edip etmediği sorulabilir. İkinci nedense, Propp'un

Claude Lévi-Strauss, "La structure et la forme, réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp" ("Yapı ve Biçim, Vladimir Propp'un Bir Yapıtı Üstüne Düşünceler"), adlı yazısında (*Cahiers de l'Institut de science économique appliquée*, dizi M, sayı 7, 1960, s. 1-36; sonradan "L'analyse morphologique des contes russes" ("Rus Masallarının Biçimbilimsel Çözümlemesi") başlığıyla *International Journal of Slavic Poetics and Linguistics*'te [3. cilt, La Haye, 1960, s. 122-149] yer aldı) Propp'un biçimci yaklaşımı ile kendi yapısalci yaklaşımı arasında açık seçik bir ayırım yapar: "Biçim, kendi dışındaki bir içerikle tanımlanır; ama yapının içeriği yoktur: o doğrudan doğruya içeriğin kendisidir ve geçişin özelliği olarak mantıksal bir düzenleniş içinde kavranmıştır". Lévi-Strauss Rus masalının tek biçimli oluşunun soyut niteliğinde bu önemli ayırımın doğrulanışını bulur; gerçekten de Rus masalı değişik içeriklerin, işlevlerin türleri ve alt-türleri (hainlik işlevi ve onun yirmi kadar altbölümünde olduğu gibi) başlığı altında toplanmasını zorunlu kılar; içerik kuşkusuz işin içine katılmıştır ama bu, biçimin dışında kalacak tarzda gerçekleşmiştir; yalnızca biçim salt biçimbilimsel ölçütlerle tanımlanmıştır. "Biçimcilik, nesnesini yok eder" der kesin olarak Lévi-Strauss. Buna karşılık, "Asdiwal Destanı"nda, mantıksal açıdan yeniden oluşturulanlar doğrudan doğruya sözde içeriklerin kendisidir. Ama bunun bedeli de büyüktür: Çünkü süredizimsel sıralanışın zaman-dışı bir kalıp yapısı içinde emilip dağılması söz konusudur; işlevlerin yer değiştirmesi de onların görev değişim biçimlerinden (dikey sütunlar ya da sütun parçaları halinde) biri olmaktan başka bir şey değildir. Süredizimin ortadan kaldırılışı, böylece, salt biçimbilimsel çözümlemeden yapısal çözümlemeye geçişin en önemli belirtisine dönüşür.

11 Propp'un, olağanüstü masalın Linnaeus'u olma tutkusu açıkça belirtilmiştir (s. 21; [Tr. çev., 16]. Gerçekten de iki bilim adamının amacı aynıdır: Görünümlerin labirenti altında şaşırtıcı birliği ortaya çıkarmak (*Giriş*). Başvurdukları yol da aynıdır: Tarihsel yaklaşımı yapısal yaklaşıma bağımlı kılmak (s. 25 [Fransızca metinde sayfa numarası 125 olarak gösterilmiş, biz düzelterek verdik; ç.n.]; [Tr. çev. .. 19]), "motifler"i, yani tematik içerikleri de biçimsel özelliklere bağımlı kılmak (s. 13; [Tr. çev., s. 10].

12 Kitabın girişi ile öteki bölümlerinin başında toplam olarak beş alıntı vardır Goethe'den.

önerdiği, masalın düzenlenişiyle ilgili çizgisel anlayışın, anlatı yapısının süredizimini tam olarak bozma girişimini yarı yolda bırakıyor olmasıdır. Dolayısıyla, masalın süredizimsel boyutunun bozulmasını engellemiş nedenlerin, hem organik bakış açısının sınıflandırıcı bakış açısı içinde eritilmesini engellemiş nedenlerle hem de buna bağlı olarak biçimbilimin daha kökten bir mantık-sallaştırma gereğini yerine getirmesini engellemiş nedenlerle birleşip birleşmediği sorulabilir.

Propp'un biçimbiliminin en belirgin özelliği her şeyden önce işlevlere, masal kişilerine göre öncelik tanınmasıdır. Yazar *işlev* sözcüğünden, eylem kesitlerini, daha doğrusu, eylemin soyut biçimlerini anlar. Örnek olarak kalkıştaki [başlangıçtaki] yedi işlevi verebiliriz: uzaklaşma, yasaklama, yasağı çiğneme, soruşturma, bilgi toplama, aldatma, suça katılma. Bu işlevler, bütün masalarda, çok sayıda somut niteliklere bürünerek, ama aynı dizilişi izleyerek ortaya çıkar ve eylemleri yerine getiren kişilerden bağımsız olarak betimlenebilir.

Yapıtın başında dile getirilen dört temel savın ilki, işlevin biçimbilimdeki önceliğini tam olarak tanımlar: "Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri, kişilerin işlevleridir. İşlevler masalın temel\* oluşturucu bölümleridir" (s. 31\*\*; [Tr. çev., s. 24]). Bu tanımlamanın hemen öncesinde\*\*\* yer alan açıklamadaysa, organik bakış açısı ile sınıflandırıcı bakış açısı arasında az önce belirttiğim rekabetin uç verdiği görülür: "İşlev sözcüğünden, bir kişinin eylemini, olayörgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından tanımlanmış eylemini anlıyoruz" (s. 31; [Tr. çev., s. 24]). Olayörgüsüne ereksel birim olarak yapılan bu gönderme, masal içindeki işlevler arasında yer alan ilişkilere yönelik tam anlamıyla eklemeli [sonradan katmalı: Fr. *additif*] anlayışı önceden düzeltmektedir.

Oysa, daha sonraki savlarda giderek ortaya çıkan da işte bu

\* Fransızca metinde, alıntıdaki "temel" ("fondamentales") sözcüğü atlanmış, biz ekleyerek çevirdik. (ç.n.)

\*\* Fransızca metinde dizgi yanlışlığı sonucu 81 olarak belirtilen sayfa numarasını biz düzelterek verdik. (ç.n.)

\*\*\* Fransızca metinde yanlışlıkla "sonrasında yer alan" ("qui suit") denmiş; biz düzelterek "hemen öncesinde yer alan" ("qui précède") diye çevirdik. (ç.n.)



eklemeli anlayıştır. Bu görüş, önce ikinci savda belirir: “Olağanüstü masalın içerdiği işlevlerin sayısı sınırlıdır” (s. 31; Tr. çev., s. 24]). Burada, bütün biçimcilerin ortak bir postulatıyla karşılaşırız: Görünüşler çok sayıdadır, ama temel bileşenlerin sayısı sınırlıdır. Propp, kişiler sorununu bir yana bırakarak (ileride bunların iyice sınırlı olduğu görülecektir; yediye indirger kişileri Propp) bu sınırlı sıralama [döküm] ilkesini işlevlere uygular. Yalnızca işlevlerin tanımlanmasındaki yüksek bir soyutlama derecesi, bu işlevlerin tam olarak otuz bir sayısına<sup>13</sup> indirgenmesini sağlar. Bu noktada, bizim başlangıçta sorduğumuz soru yeni bir biçimde bir kez daha ortaya çıkar: Dizilişin kapanış ilkesi nedir? Bu ilkenin olayörgüsü diye adlandırılmış şeyle ya da dizisel özellikli başka bir bütünleştirici etkenle ilişkisi var mıdır?

Üçüncü sav, bu sorunu ikinci yorum lehinde kesin bir karara ulaştırır: “İşlevlerin dizilişi her zaman *aynıdır*” (s. 32; [Tr. çev., s. 25]). Dizilişin kimliği [özdeşliği], masalın kimliğini yaratır. Bu savın, Propp modelinde süredizimin indirgenemez yerini belirttiği bir gerçektir; ve modelin bu özelliği Propp’un ardılları arasında bir ayrılığa yol açacaktır. Propp’a daha yakın duran kimileri modellerinde bir süredizim etkenini tutacaklar; daha çok Lévi-Strauss’un örneğini izleyenlerse, bu etkeni, zamansal özellikten olabildiğince kopmuş, açıkça görünmeyen bir birleştirici sisteme indirgemeye çalışacaklardır. Her ne kadar Propp’un modeli, üçüncü sav gereği, daha önce de belirttiğimiz gibi, anlatının süredizimini bozma ve onu yeniden mantıksallaştırma yolunun yarısında kalsa da, şunu hemen vurgulamak gerekir ki, model düzeyinde bile korunmuş olsa, zamansallık, düzenli bir diziliş anlamındaki bir süredizim [kronoloji] olarak kalır. Propp, saptadığı işlevlerin hangi zaman içinde birbirini izledikleri sorusunu asla sormaz; o yalnızca dizilişteki nedensizlik [keyfilik] yokluğuyla ilgilenir. Bundan ötürü de, diziliş *beliti* [aksiyomu] daha işin başında bir düzen beliti olarak görülür. Benzer [özdeş] bir diziliş, masalın kimliğini temellendirmeye yeterli olmaktadır.

13 Bu sayı sesbilimsel bir sistemdeki sesbirimlerin sayısına tamamıyla benzer düzeydedir.

Dördüncü sav, bütün Rus masallarının aynı işlev sıralamasını izlediklerini ve böylece bir tek ve aynı anlatıyı oluşturduklarını ileri sürerek üçüncü savı bütünler. [Üçüncü savın sonlarına doğru şöyle der Propp]\*: “Masaldaki bilinen bütün işlevler *bir tek* anlatıya göre düzenlenirler” (s. 32; [Tr. çev., s. 26]) . Bundan dolayı da “bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı tipe bağlanırlar” ([dördüncü sav], s. 33; [Tr. çev. , s. 26]): Bu açıdan, *biütince* [corpus] içindeki bütün Rus masalları bir tek masalın değişikleridir [varyantlarıdır]; bu masal da, özleri gereği türe ilişkin işlevlerin dizilişiyle oluşmuş benzersiz bir kendiliktir. Otuz bir işlevin dizilişi, olağanüstü masalın *ilkbiçimi* diye adlandırılabilir; bilinen bütün masallar da bu *ilkbiçimin* değişikleridir. Bu sonuncu sav, Propp’un ardıllarının yapı ile biçimi karşı karşıya getirmelerine olanak sağlayacaktır. Biçim, bütün değişikliklerin altında yatan tek masaldır; yapıysa, Rus masalının özel kültürel biçimlenişiyle karşılaştırıldığında, olayörgülerinden çok daha bağımsız birleşimsel bir sistem olacaktır<sup>14</sup>.

Propp’un dört savının her biri, kendi tarzında, Goethe’den gelen organik düşüncenin Linnaeus’tan alınmış sınıflandırıcı söylem içinde varlığını sürdürme sorununu ortaya koyar. Aynı sorun, hem işlev kavramının tanımlanışı ile olayörgüsünün akışı (birinci sav) arasındaki çevrimsel bağıntıda, hem işlevlerin sıralanışındaki kapalılık ilkesinde (ikinci sav), hem işlevlerin zincirlenişini yöneten gereklilik türünde (üçüncü sav), hem de otuz bir işlevin tek zincirleşme biçiminin indirgeniği benzersiz ve tipik ilkbiçim statüsünde (dördüncü sav) ortaya çıkar.

Savların ileri sürülmesi ardından gelen ayrıntılı tanıtlama\*\*, işlevlerin sıralanışındaki daha *ereksel* bir anlayış ile işlevlerin

\* Buradaki gözlem dördüncü savın içinde değil de üçüncü savın sonunda yer aldığı için köşeli ayraç içindeki bu bilgiyi ekledik. (ç.n.)

14 Araştırma alanının böyle bir sınırlandırılması, Propp’un Rus masalı alanı dışındaki her türlü genelleştirme karşısında aşırı sakınlı davrandığını gösterir. Rus masalı alanında bile, yaratma özgürlüğü işlevlerin tek bir çizgisel diziyeye [şemaya] uygun olarak sıralanış zorunluluğuyla kesin biçimde belirlenmiştir. Masal anlatıcısının tek özgürlüğü, işlevleri atlamak, işlevin tanımladığı eylemler içinde belli birini seçmek, kişilerine şu ya da bu niteliği vermek, son olarak da dilin hazinesinden kendi anlatım olanaklarını seçmektir.

\*\* *Masalın Biçimbilimi* adlı yapıtta “Kişilerin İşlevleri”ni tek tek gösteren ve örneklendiren üçüncü bölüm söz konusu burada. (ç.n.)

zincirlenişindeki daha *mekanik* bir anlayış arasındaki gizli çatışmanın açıkça ortaya çıkmasına olanak verir.

Öncelikle şaşırtıcı olan, “masalların girişinde sunulan başlangıç durumu”nun (s. 36; [Fr. çev., s. 29]), “önemli bir biçimbilimsel öge niteliği taşımasına” (s. 36; [Tr. çev., s. 29]) karşın bir işlev olarak görülmemesidir. Peki hangi biçimbilimsel öge söz konusudur burada? Elbette, anlatıyı açan öge. Oysa, Aristoteles’in “başlangıç” diye adlandırdığı duruma denk düşen bu açılış, ancak ereksel açıdan bir bütün olarak kabul edilen olayörgüsüne göre tanımlanır. Bu nedenle de Propp kesin bir çizgisel kesitleme ilkesinden kaynaklanan işlevler sıralamasında bu ögeye yer vermez.

Daha sonra şöyle bir gözlemde bulunabiliriz: Yukarıda da saydığımız ilk yedi işlev hem ayrı olarak saptanmış hem de bir alt-bütünü, yani “masalın hazırlayıcı bölümü”nü (s. 42; [Tr. çev., s. 33]) oluşturur biçimde tanımlanmıştır; gerçekten de bu işlevler birlikte ele alındıklarında, kötülüğü ya da onun eşdeğerli ögesi olan eksikliği işin içine sokarlar. Oysa bu yeni işlev herhangi bir işlev değildir: “Masala devingenliğini sağlar” (s. 42; [Tr. çev., s. 33]). Bu işlev, tam olarak Aristoteles’in olayörgüsünün *düğümü* (*desis*) olarak adlandırdığı ve kendi çözümünü (*lysis*) bekleyen ögeye düşer. Düğüm açısından, “ilk yedi işlevi masalın hazırlayıcı bölümü olarak ele alabiliriz; olayörgüsüyle, kötülük aşamasında düğümlemektedir” (s. 42; [Tr. çev., s. 33]). Bu niteliğiyle, kötülük (ya da eksiklik) bir bütün olarak kabul edilen olayörgüsünün temel ögesini oluşturur. Kötülük türlerinin son derece çeşitli olması (Propp on dokuz biçim saptar!), taşıdığı yüksek soyutlama derecesinin, türsel yayılımdan çok (öteki işlevlere göre çok daha geniş bir yayılımı vardır) olayörgüsünün dönemecinde anahtar konumunda olmasına bağlandığı görüşünü esinler. Bu bakımdan, Propp’un kötülüğü ya da eksikliği belirtmek için türsel bir terim önermemiş olması ilgi çekicidir. Kötülük ile eksikliğin ortak yanları, bir arayışa yol açmalarıdır. Arayışa göre, kötülük ile eksiklik aynı işlevi üstlenirler: “İlk durumda, eksiklik, dıştan yaratılmıştır; ikincisindeyse, içten var olan bir eksiklik [söz konusudur]. Bu eksikliği, rakamlar dizisinde belirli bir değeri olan sıfıra benzetebiliriz” (s. 46; [Tr. çev., s. 37]). (Bu nok-

tada, Claude Lévi-Strauss'un "Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss" ["Marcel Mauss'un Yapıtına Giriş"] adlı yazısında sözünü ettiği "boş hane"yi düşünmeden edemeyiz.) Gerçekten de kötülük ( ya da eksiklik) kendi tarzında bir arayış başlangıcıdır (s. 45; [Tr. çev., s. 36]). Oysa arayış, sözcüğün gerçek anlamıyla işlevlerden biri değildir, ama masala yukarıda da belirttiğimiz "devingenliği"ni sağlar. Arayış kavramı başladığı andan itibaren bizi terk etmez: Propp, daha öncesinde kötülüğe atfedilmiş olayı düğümleme gücünü VIII-XI. alt-bütüne kadar (kahramanın ortaya çıkışından ayrılışına [*gidişe*] kadar) yayar ve şöyle der: "[Bu] öğeler olayörgüsünün düğüm noktasını gösterir. Olay daha sonra gelişir" (s. 51; [Tr. çev., s. 41]). Bu açıklama da işlevlerin zincirlenişinde düğüm ile arayış arasındaki yakınlığı doğrular. Kahramanın sınanmasından büyümlü nesnenin alınmasına kadar uzanan bir sonraki alt-bütün (XI-XIV) kahramanın uğranılan haksızlığı giderme yolunu ele geçirmeye başlamasını dramatize eder: birincisinin bir hazırlık değeri, ikincininse tamamlama değeri vardır; bunları birbirine uygun düşürecek çok sayıdaki birleşim söz konusudur. Nitekim kitabın 59. sayfasındaki [Tr. çev., s. 48] çizimde de bu görülür: Birleşim olasılıklarını içeren bu çizim Greimas'ın ilk modelindeki birleştirme girişimlerinin habercisi sayılır.

Bunları izleyen işlevler de -yolculuktan saldırgana karşı kazanılan zafere kadar (XV-XVIII)- kötülüğün giderilmesi ya da eksikliğin karşılanmasına [*giderme*] (XIX) iletmeleri bakımından, bir alt-bütün oluşturur. Propp bu XIX. işlevin "olayörgüsünün düğümlendiği anda, kötülük ya da eksiklikle birlikte ikili bir bütün oluşturduğunu" söyler (s. 66; [Tr. çev., s. 53]). Yine bu nedenle, kahramanın geri dönüşü (XX) bir harfle değil de kahramanın gidişine (↑) karşılık veren, yönü değiştirilmiş bir ok işaretiyle (↓) belirtilmiştir. Erekte birlik ilkesinin işlevlerin bölümlenmesi ve yalnızca birbirini izlemesi üstündeki etkisi bundan daha iyi belirtilemez. Nitekim daha sonra gelen işlevler de (XX-XXVI) düğümün çözümünü yeni tehlikelerle, yeni çatışmalarla, yeni yardımlarla geciktirmekten başka bir şey yapmazlar: Buradaki belirgin özellik de olaya düzmece kahramanın karışması, asıl kahramanın ise güç bir işi yapmayı kabul etmesidir.

Bu figürler, kötülüğü, düğümü ve düğümün çözülmesini yine-ler. Kahramanın tanınmasından (XXVII), düzmece kahramanın cezalandırılmasına (XXX) ve evlenmeye (XXXI) uzanan son iş-levlere gelince, bunlar, düğüme göre bir bütün olarak ele alınan olayörgüsü açısından sonuç rolü üstlenen bir son alt-bütün oluş-tururlar: “Masal [da] böylece biter” (s. 79; [Tr. çev., s. 64]). Peki ama ne tür bir gereklilik masalı burada sonuçlanmaya zorlar? Propp’un dizilişin zincirleşmesini belirtmek amacıyla bu noktada “mantıksal ve estetik bir gereklilik”ten söz etmesi (s. 79; [Tr. çev., s. 64]) şaşırtıcıdır. Otuz bir işlevin tek bir çizgiyi izleyerek dizil-mesinin oluşturduğu şema da, bu ikili gereklilik sayesinde, tek tek ele alınan her masal için bir “ölçü birimi” (s. 80\*; [Tr. çev., s. 65]) rolü oynar<sup>15</sup>. Peki ama böyle bir birimi işlevler dizisine veren nedir?

Yanıtın bir bölümü, kişilerin eylemin bireşiminde [sentezin-de] oynadıkları rolde yatar. Kişiler konusunda Propp yedi sınıf ayırt eder: saldırgan, bağışçı (ya da sağlayıcı), yardımcı, aranan kişi, gönderen, kahraman, düzmece kahraman. Propp’un, ma-salı yalnızca işlevlerin zincirleşmesiyle tanımlamak için, kişileri işlevlerden ayırmakla işe başladığını biliyoruz. Oysa, hiçbir iş-lev bir anlatı kişisine bağlanmadan tanımlanamaz. Bunun ne-deni, işlevleri tanımlayan adlandırmaların (yasaklama, kötülük, vb.) her zaman bir *eylemde bulunanın* varlığını gerektiren eylem fiillerine gönderme yapmasıdır<sup>16</sup>. Ayrıca, anlatının can alıcı nok-

\* Fransızca metinde dizgi yanlışı sonucu 84 diye belirtilen sayfa numarasını biz düzelterek verdik. (ç.n.)

15 Şema tek tek masallar için bir ölçü birimi olarak kullanılabilirse, bunun ne-deni olağanüstü masalın, modern romandakine benzer hiçbir sapma sorunu yaratmamasıdır. Gelenekselliğe ilişkin bir önceki alt-bölümün sözcüklerini kul-lanarak şöyle diyebiliriz: Halk masalında, paradigma ve özel bir yapıt birbirini örtmeye yönelir. Kuşkusuz bu örtüşme nedeniyle de olağanüstü masal, anlatısal zorunlulukların incelenmesi için verimli bir alan oluşturur ve “düzenli biçim bozulmaları” sorunu bazı işlevlerin çıkartılmasına ya da bir işlevin tanımlama-sını sağlayan türsel özelliklerin belirlenmesine indirgenir.

16 Gerçekten de Propp her işlevin tanımının girişine en azından bir kişiyi ön plana çıkaran bir anlatı önermesi koyar. Böyle bir açıklama, ileride de göreceğimiz gibi, Claude Bremond’u “rol”ü bir *eyleyen* ile bir *eylemin* birleşmesi olarak tanımlamaya yöneltecektir. Ama Propp da yapıtının başlarında şöyle yazmak zorunluluğu du-yar: “İşlev sözcüğünden, bir kişinin eylemini, olayörgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından tanımlanmış eylemini anlıyoruz” (s. 31; [Tr. çev., s. 24]).

tasında, kişilerin işlevlere yeniden bağlanış biçimleri, söz konusu işlevlerin ayırt edilmesini yönlendiren bölümlenimin tersine hareket eder; kişiler işlevleri yerine getirmelerine göre kümeleştirirler ve her bir kişiye de bir eylem alanı düşer. Böylece *eylem alanı* kavramı da işlevlerin dağılımında yeni bir birleşim ilkesini işin içine katar: “Çok sayıda işlev mantıksal olarak bazı alanlara göre kümelendirir. Bu *alanlar*, işlevleri yerine getiren kişilere uygun düşen eylem alanlarıdır” (s. 96; [Tr. çev., s. 80])... “İşlevlerin dağılımı sorunu, *eylem alanlarının* kişiler arasında dağılımı sorunu düzeyinde çözümlenebilir” (s. 97; [Tr. çev., s. 81]). Burada üç olasılık vardır: Ya eylem alanı doğrudan doğruya [tam olarak] kişiye uygun düşer (gönderenin eylem alanı yalnızca kahramanın gönderilmesi işlevini kapsar); ya bir kişi birçok eylem alanı kaplar (saldırganın eylem alanı üç, bağışçının iki, yardımcının iki beş, aranan kişinin altı, kahramanın dört, düzmece kahramanın üç işlevi kapsar); ya da bir eylem alanı birçok kişi arasında dağılır (sözgelimi kahramanın arayış için yola çıkışı [*gidiş*], hem kahramanı hem de düzmece kahramanı işin içine sokar).

Arayışa aracılık eden kişiler işte bunlardır. İster kahraman olayörgüsünün düğümlendiği sırada saldırganın eyleminden zarar görsün, ya da kötülüğü ortadan kaldırmaya veya eksikliği gidermeye çalışsın; ister sağlayıcı kendi açısından, kahramana haksızlığı giderecek olanağı versin, işte bütün bu durumlarda, olayın düğümlenmesine yol açan ve arayışın gelişmesini sağlayan işlevler alt-bütününün birliğini yöneten, kişilerdir. Bu konuda, her olayörgüleştirmenin bir karakterin geliştirilmesi ile anlatılan bir öykünün geliştirilmesi arasındaki karşılıklı bir oluşumundan kaynaklanıp kaynaklanmadığı da sorulabilir<sup>17</sup>. Bu nedenle, Propp’un işlevler ile kişiler dışında güdülenmeler [gerekçeler], nitelikleri ya da aksesuarlarıyla kişilerin ortaya çıkışı biçimler gibi başka bağlantı öğelerini işin içine katmasına da şaşırılmaması gerekir: “Bu öğelerin oluşturduğu beş kategori, yalnızca masalın yapısını değil, ama masalı kendi içinde de belirtir” (s. 117; [Tr. çev., s. 98]).

17 Bkz. Frank Kermode’un *The Genesis of Secrecy, On the Interpretation of Narrative*’de (a.g.y., s. 75-79) yaptığı tanıtlama: Bir İncil’den öbürüne, İsa’nın Çile’siyle ilgili birbirini izleyen anlatılarda Petrus ve Yahuda’yla ilgili kesitler [olay dizileri] arttıkça, bu kişilerin de belirginleştiği görülür.

Peki ama, *mythos*'un Aristoteles tarafından tanımlanmasından bu yana, son derece farklı öğeleri, ayrışıkların [türdeş olmayanların] bireşimi diye adlandırdığımız ve tarihyazımının da bizlere çok daha karmaşık örneklerini sunduğu olgu içinde biraraya getirmek olayörgüsünün işlevi değil midir kesinlikle?

Propp'un "bütün olarak masal"a uyguladığı son görüşleri (s. 112 ve ötesi; [Tr. çev., s. 93 ve ötesi]) bütün kitap boyunca gözlemlediğimiz ve Goethe ile Linnaeus'a bağladığımız iki anlayış arasındaki rekabeti doğrular. Masal hem bir diziliştir (Propp yine *şema* der) hem de kesittir. Masal bir diziliştir: "Olağanüstü masal değişik biçimleriyle belirtilen işlevlerin birbirini düzenli biçimde izlemesine göre oluşmuş bir anlatıdır. Bu işlevlerin bazıları kimi anlatılarda yoktur, bazılarının da bir başka anlatıda yinelenenleri görülür (s. 122\*; [Tr. çev., s. 102]). Masal bir kesittir: "Bir kötülükle (A) ya da bir eksiklikle (a) başlayıp ara işlevlerden geçerek evlenmeye (W) ya da düğümü çözme olarak kullanılan başka işlevlere ulaşan her gelişmeyi biçimbilimsel açıdan olağanüstü masal diye adlandırabiliriz.(...) Bu gelişmeyi *kesit [olaylar dizisi]* olarak adlandırıyoruz. Her yeni kötülük ya da zarar, her yeni eksiklik yeni bir olaylar dizisine [kesite] yol açar. Bir masal birçok olaylar dizisi [kesit] kapsayabilir ve bir metin çözümlendiğinde, önce bu metnin kaç olaylar dizisinden [kesitten] oluştuğunu belirlemek gerekir"<sup>18</sup> (s. 112-113; [Tr. çev., 93-94]). Bana göre, yeni bir birleşim sistemine<sup>19</sup> yol açan bu hesaplama birimi (Rusça'da *ksod*: olaylar dizisi, kesit, sekans) işlevlerin kesitlere ayrılmasının bir sonucu değildir, bir kesitlenişin öncesin-

\* Fransızca metinde yanlış olarak 98 diye belirtilen sayfa numarasını biz düzelterek verdik. (ç.n.)

18 *Masalın Biçimbilimi*'nin Fransızca çevirisinde [*La Morphologie du conte*, a.g.y.], Rusça *ksod* terimi için kullanılan *séquence* [kesit ya da olaylar dizisi] yerinde bir terim midir? Kitabın İngilizce çevirisinde Rusça *ksod* terimi *move* [hareket ediş, ilerleyiş] ile karşılanmıştır (İngilizce çeviri, s. 92). Kitabı İngilizce'ye çeviren, *sequence* terimini kitabı Fransızca'ya çevirenin *ordre* [sıra, diziliş, düzen] dediği şey için kullanır – şu anlama gelir bu terim de: işlevlerin tekbiçimli dizilişi (Fr. çev. , s. 31; İng. çev. , s. 21; [Tr. çev., s. 25]). [*Séquence* teriminin Türkçe çevirisiyle ilgili açıklama için bkz. *Masalın Biçimbilimi*, a.g.y., s. 94; ç.n.]

19 Kitapta bu alt-bölümün devamı, masalın kesitleri [olay dizilerini; Fr. *séquence*; İng. *move*] değişik biçimlerde (ekleme, kesintiye uğratma, benzerlikler yaratma, kesiştirme, vb.) birbirine bağlamasına ayrılmıştır (s. 122-127; [Tr. çev., s. 101-106]).

de yer alır: İşlevlerin zincirleşmiş boyunca dağılımındaki ereksel yol gösterici rolünü üstlenir ve hazırlayıcı evre, olayörgüsünün düğümü, gecikme, düğümün çözümü gibi alt-bütünleri düzenler. Şemanın kesintili parçaları bu biricik eğilimle ilişkilendirildiğinde trajedi *mythos*'undaki ters yüz oluş, beklenmedik olay ve tanınmanın rolünü üstlenirler. Yani kısacası olayörgüsünün "orta"sını oluştururlar. Anlatısal zaman da o andan itibaren birbirinin dışındaki kesitlerin basit bir dizilişi değil, bir başlangıç ile bir son arasında yayılan süredir.

Yaptığım bu eleştirel gözden geçirmeye dayanarak, Propp'un *proto-masal*ının başlangıçtan beri olayörgüsü diye adlandırdığımız şeye uygun düştüğü sonucunu çıkarmıyorum. Propp'un yeniden oluşturduğu *proto-masal* bir masal değildir: Çünkü, o haliyle, biri tarafından bir başkasına anlatılmamıştır. *Proto-masal* analitik usçulluğun bir ürünüdür: İşlevlere bölme, işlevlerin türsel olarak tanımlanması ve bir tek diziliş eksenine göre yerleştirilmesi başlangıçtaki kültür nesnesini bilimsel bir nesneye dönüştüren işlemlerdir. Bütün işlevlerin cebirsel olarak yeniden-yazımı, gündelik dilden alınmış adlandırmaları silerek yalnızca birbirine bitişmiş otuz bir işaretin dizilişine yer verdiğinde, bu dönüşüm apaçık görülür. Bu art arda diziliş artık bir *proto-masal* bile değildir, çünkü artık bir masal değildir: Bir şemadır, yani bir olaylar dizisinin [kesitin: Fr. *séquence*; Ing. *move*] çizgisel izidir.

Sonuç olarak, bu şemayı başlangıçtaki kültür nesnesinin bölümlere ayrılmasından hareket ederek üreten usçulluk, masalın üretilmesi ve alımlanmasının özünde bulunan anlatısal kavrayış gücünün yerine konamaz, çünkü *kendi kendini oluşturabilmek için sürekli olarak bu kavrayış gücüne başvurur*. Bölümleme işlemlerinden hiçbiri, işlevleri dizi haline getiren işlemlerden hiçbiri dinamik bir birim olarak olayörgüsüne ve yapılandırıcı işlem olarak olayörgüleştirmeye gönderme yapmadan gerçekleşemez. Goethe tarzında bir organik ve ereksel düzen [sıralama] anlayışının, Linnaeus tarzında bir sınıflandırıcı ve mekanik işlevler zincirleşmesi anlayışına direnişi, bana olayörgüsüne yapılan bu dolaylı göndermenin bir belirtisi olarak görüldü. Nitekim, anlatıbilimsel usçulluğu kuran epistemolojik kopukluğa karşın, bu usçulluk ile anlatısal kavrayış gücü arasında, yapıtımızın ikinci



bölümünde [2. ciltte] ortaya koyduğumuz tarihyazımındaki usçulluk ile anlatısal kavrayış gücü arasındaki soyzincirine benzer dolaylı bir soy zincirini yeniden bulabiliriz<sup>20</sup>.

## 2. Bir anlatı mantığı için

Eylemler yerine kişilerden hareket ederek ve bu kişilerin bütün anlatılarda oynayabileceği rolleri uygun biçimde biçimselleştirerek, anlatının mantıksallaştırılması ve sürediziminin bozulması yolunda bir adım daha atacağız. Böylece başlıca *olası* anlatı rollerinin, yani herhangi bir anlatı çevresinde kişilerin üstlenebilecekleri görevlerin sistemli bir dökümünü yapmakla işe başlayarak bir anlatı mantığı tasarlanabilir. Nitekim Claude Bremond'un *Logique du récit*'de<sup>21</sup> (Anlatının Mantığı) denediği de buydu. Bizi burada ilgilendiren, Propp'unkinin tersi bir seçim üstünde temellendirilmiş bir anlatı mantığı çerçevesinde olayör-güsüne ve onun zamansallığına verilen statü sorunu olacaktır.

Gerçekten de Claude Bremond'un önerdiği modelin mantıksal iddiası, Propp'un yapıtı üstüne geliştirdiği bir eleştirel düşünce kaynaklarıdır.

Claude Bremond, Propp'un modelindeki "işlevler" in zincirlenmiş biçimine temelden karşı çıkar: Ona göre, bu zincirlenmiş, seçeneklere ve seçimlere yer vermediği için katı, mekanik, zorlayıcı bir biçimde gerçekleştirilmiştir (s. 18-19). Propp'un şemasının

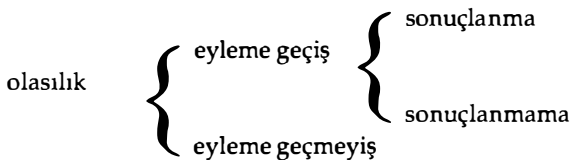
20 *Masalın Biçimbilimi*'nin "olağanüstü masal" türünün tarihine yaptığı katkıyla ilgili her şeyi buradaki eleştirel çözümlememizin dışında tuttuk. Daha yukarıda da, Propp'un bu noktada Saussure'cü dilbilimle uyum içinde kalarak nasıl bir özenle tarihi, betimlemeye bağlı kıldığını belirtmiştik. Propp kitabının sonuç bölümünde de başlangıçtaki sakınlı davranışından vazgeçmez. En fazla din ile masallar arasında bir bağ bulunduğunu esinlemeyi göze alır: "Bir kültür, bir din yok olup gider, içerikleriye masala dönüşür" (s. 131; [Tr. çev., s. 110]). Böylece, masalın belirgin bir özelliği olan arayış da ruhların öteki dünyada yaptıkları yolculuktan kaynaklanmış olabilir. Masalın da artık sönme yolunda bir biçim olduğunu dikkate alacak olursak, şu açıklama da belki gereksiz değildir: "Günümüzde, yeni biçimlere artık rastlanmaz" (s. 142; [Tr. çev., s. 118]). Eğer durum böyleyse, yapısal çözümleme için elverişli olan an, belli bir yaratma sürecinin tükenme aşamasına gelmiş olduğu an değil midir?

21 Claude Bremond, "Le Message narratif", *Communications*, 4, 1964; sonradan *Logique du récit* de, Paris, Seuil, 1973, s. 11-47 ve 131-134.

yalnızca Rus masalına uygulanabilir olduğunu gösteren de bu zorunluluktur: Rus masalı tam olarak bu aynı otuz bir işlevin oluşturduğu bir olaylar dizisidir [bir kesittir]. Bundan dolayı, Propp'un modeli Rus masalını, "anlatma" alanı içindeki bir tür olarak oluşturmuş kültürel seçimleri onaylamakla yetinir. Modelin biçimsel hedefini yeniden ele geçirebilmek için Rus masalının tekbiçimli olaylar dizisiyle kapatılmış seçeneklerin yolunu yeniden açmak ve Rus masalının kat ettiği o tekçizgisel hattın yerine olası yolların haritasını oturtmak gerekir.

Peki ama kapalı seçenekler nasıl yeniden açılabilir? Bu, Claude Bremond'a göre, sondan başa doğru ilerleyen ereksel gereklilik yeniden gözden geçirilerek gerçekleştirilebilir: Yani, anlatı kötü kişiyi cezalandırabilmek için kötülüğü yaptırmaktadır. Zamansal bir ereklilik yasasını geriye doğru uzanma gerekliliği, ileriye doğru gidişin karşılaştığı seçenekleri (çatışmanın ya bir zafere ya da bir başarısızlığa açılması) görmemizi engeller. Ereksel model ise yalnızca zaferle sonuçlanan çatışmayı tanır (s. 31-32): "Zaferin çatışmayı içermesi mantıksal bir gerekliliktir; çatışmanın zaferi içermesi ise kültürel bir klişedir" (s. 25).

Propp'un diziliş şemasında olduğu gibi, bir olayörgüsü-tipinin tutsağı kalmak istemiyorsak, temel birim olarak, Claude Bremond'un "temel kesit" diye adlandırdığı şeyi benimsememiz gerekir. Bu, Propp'un anlattığı dizilişten [şemadan] daha kısa ama işlevden daha uzundur. Gerçekten de, herhangi bir şeyi anlatabilmek için, belli bir eylemin üç evreden geçmesi gerekli ve yeterlidir: bir olasılığı açan bir durum, bu olasılığın edimselleşmesi ve eylemin sonuçlanması. Bu üç an, aşağıdaki şemanın özetlediği iki seçeneğin yolunu açar (s. 131):



Bu iki seçenek dizisi geriye gitme gerekliliği ile ileri gitme olasılığı gibi ikili özelliği de karşılar.

Temel kesit anlatı birimi olarak seçildikten sonra, sorun, temel kesitten karmaşık kesitlere geçmektir. Bu noktada, mantıksal gereklilik biter ve “Rus masalının gereç olarak kullandığı donmuş dizimlere devingenliklerini ve en üst derecedeki değişkenliklerini yeniden kazandırma”<sup>22</sup> (s. 30) zorunluluğu ortaya çıkar.

Böyle olunca da geriye *rol* kavramını açıkça belirtmek, ardından da *olası* rollerin geniş repertuarını oluşturmak kalır: Bu tür bir repertuar da, Propp’da bir olayörgüsü-tipiyle sınırlanmış kesit şemasının yerini alacaktır. Bu yeniden-belirtme, doğrudan doğruya Propp’un bütün çözümlemesinin temel ögesini oluşturan işlev kavramı hakkında geliştirilen bir düşünceden kaynaklanır. Propp’un ilk temel savını, yani işlevin, eylemi yapan kişiler göz önünde bulundurulmadan tanımlanması gerektiğini, dolayısıyla *eylemi yapan* ile *eylemden etkilenenin* soyutlanması gerektiğini ileri süren savı anımsıyoruz. Oysa Claude Bremond, eylemin, buna maruz kalan ya da bunu yapan kişiden ayrı tutulmayacağını belirtir. Bu sav lehinde de iki argüman ileri sürer. Bir işlev bir ilgiyi ya da bir girişimi yansıtır: Bunlar da eylemden etkilenen ile eylemi yapanı ortaya koyar. Ayrıca, kesit aynı kişinin öyküsüyle ilgiliyse, birçok işlev birbirine bağlanır. Demek ki, bir *özne-ad*’ı bir *yüklem-süreç*’le, *rol* terimi çerçevesinde birleştirmek gerekir. Böylece *rol* kavramı şöyle tanımlanır: “Bir kişi-özne’ye, eylem halindeki ya da sonuçlanmış bir *süreç-yüklem*’i mal etme” (s. 134). Görüldüğü gibi, temel kesit *süreç-yüklem* aracılığıyla rolün içine katılmıştır. Propp’un modelinin gözden geçirilmesi de böylece tamamlanmış olur. “Eylemler kesiti” kavramı yerine şimdi artık “rollerin düzenlenişi” (s. 133) kavramı konabilir.

Anlatının gerçek anlamıyla *mantığı* da bu noktada başlar: “Başlıca anlatı rollerinin sistemli dökümü”nü (s. 134) yapmaya dayanır bu mantık. Döküm iki anlamda sistemlidir: Bir yandan

22 Sözelimi zincirleşme ya basit bir “uç uca eklenme”yle (kötü niyetlilik, kötülük, vb.), ya bir kesitin bir başka kesit içinde yer almasıyla (sınamanın arayışın içinde yer alması gibi), ya da bağımsız diziler arasındaki benzerlikle gerçekleşir. Karmaşık kesitlerin temelinde yer alan sözdizimsel bağlara gelince, bunlar çok çeşitlidir: katışksız diziliş, nedensellik bağı, etkilenme bağı, aracın sonuçla ilişkisi.

art arda nitelendirmelerle (ya da belirlemelerle) gitgide karmaşıklaşan roller üretir (bunun dilsel gösterimi de gitgide eklem-lendirilmiş bir söylemi gerekli kılar); öte yandan da, karşılıklı bağıntı yoluyla, çoğunlukla da ikili bir temel üzerinde, tamamlayıcı öbeklendirmeler üretir.

Bir ilk ikilik, iki rol tipini karşı karşıya getirir: Dönüştürücü ya da muhafaza edici süreçlerden *etkilenenler* ile söz konusu süreçleri başlatan *eylemi yapanlar*.<sup>23</sup> Claude Bremond'un işe en yalın roller olarak kabul edilen *eylemden etkilenenlerin* rolleriyle başlaması dikkat çekicidir: "Anlatısı, öykülenen olayların akışından şu ya da bu biçimde etkilenmiş her kişiyi *eylemden etkilenen* olarak tanımlıyoruz" (s. 139). Bu etkilenen kişi rolleri yalnızca en yalın değil, aynı zamanda en çok görülen rollerdir, çünkü bir özne, eylemi yapanın girişiminden farklı bir yolla değişime uğrayabilir (s. 174-175)<sup>24</sup>.

Bir yeni ikilikle de, etkileniş biçimlerine göre, iki etkilenen kişi tipi ayırt edilir. Bir yanda, etkilenen kişinin yazgısı sonucu edindiği öznel bilinci yönlendiren *etkiler* söz konusudur; bunlar gizleme, boşa çıkarma, doğrulama dizisini yönlendiren bilgiler olabileceği gibi, umudu ya da korkuyu bir zaman değişkeninin eklenmesiyle yönlendiren temel duygusal durumlar (memnun olma ya da memnun olmama) da olabilir. Öte yandaysa, etkilenen kişinin yazgısını nesnel olarak yönlendiren *eylemeler* söz konusudur: Bunlar da etkilenen kişiyi ya dönüşüme uğratar (iyileştirme ya da yıpratma) ya da onu içinde bulunduğu durumda tutar (koruma ya da engelleme).

Eylemi yapanların dökümüyse, eylemden etkilenenlerin dökümünü bir ölçüde yineler: dönüştürücü ya da muhafaza edici; iyileştirici ya da yıpratıcı; koruyucu ya da engelleyici. Ama eylemi yapan kişilerle ilgili bir dizi özgül tip de eylemden etkilenen kişideki etkileniş kavramıyla bağlantılıdır. Bu öbeğin incelenmesi, *Logique du récit*'nin (s. 242-281) en dikkat çekici

23 Eylemi yapan ile eylemden etkilenen arasındaki karşılıklı bağıntı için bkz. *Logique du récit, a.g.y.*, s. 145.

24 Bu ilk ikiliğin çözümleme açısından rol kavramı içinde yer aldığını belirtelim: Burada rol kavramı da, bir ad-özne ile bir yüklem-fiili birbirine bağlar. Daha sonraki nitelendirmeler için aynı durum söz konusu olmayacaktır.

katkılarından biridir. Etki, eylemden etkilenende, olası eylemi yapacak olana dönüktür, çünkü onda da bir tepkiyi başlatmaya yönelir: İnandırma ve caydırma, yerine getirilecek işlerle, gerçekleştirilecek olanaklarla ya da aşılabilecek engellerle ilgili bilgiler düzeyinde olduğu kadar, etkileyenin uyarabileceği ya da dizginleyebileceği duygusal durumlar düzeyinde de kendini gösterebilir. Buna bir de bilginin ya da dürtünün iyi ya da kötü temellendirilmiş olabileceğini eklersek, o zaman, tuzak olgusu çevresinde dönen ve etkileyeni bir ayartıcı ve aldatici, iki yüzlü biri ve düzemece bir öğütçü haline sokan çok önemli rollere ulaşırız.

Bu ikinci ikilik, rol kavramını iyice zenginleştirir; onu önce, iyileştirme ya da yıpratma, koruma ya da engelleme kavramları aracılığıyla *değerlendirmeler* alanına sokar; böylece eylemi yapan ile eylemden etkilenen, kişi düzeyine yükseltilmiş olur. Ayrıca bir bilgiyi hesaba katabilecek ve ondan etkilenebilecek bir öz-nellik de yeni bir alana, *etki(lenme)ler* alanına katılır. Son olarak da, bir girişimde bulunabilecek bir etken kişinin rolü de yeni bir alana, sözcüğün güçlü anlamıyla *eylemler* alanına bağlanır.

Rollerin dökümü itibarın ya da gözden düşmenin dikkate alınmasıyla tamamlanır; bu süre boyunca da yeni roller ortaya çıkar: Eylemden etkilenenin tarafında, itibardan yararlanan kişi ile gözden düşmenin kurbanı olan kişinin rolleri yer alırken; eylemi yapan tarafından da ödülleri ve cezaları dağıtan kişinin rolleri ortaya çıkar. Böylece, rollerin uygulanmasına yeni bir alan açılmış olur: Değerlendirmelerin, etkilenmelerin, eylemlerin alanına eklenen *ödüllendirmeler* alanıdır bu.

Başlıca anlatı rollerini tanımlamayı amaçlayan bu dökümün şeması kabaca işte böyledir (s. 134). Bir roller kataloğuna, bir roller sınıflandırmasına denk düşer. Bu açıdan Bremond, girişimi konusunda verdiği sözü yerine getirmiş olur: Ortaya çıkan, Northrop Frye'daki gibi bir olayörgüleri dizelgesi değil, olası anlatılardaki olası kişilerin tutacağı olası yerlerin bir dizelgesidir. Döküm de bu bakımdan bir *mantık* oluşturur.

*Logique du récit*'yi kısaca gözden geçirdikten sonra ortaya çıkan sorun, roller mantığının, anlatı kavramını, işlevler biçimibilimine göre, anlatısal kavrayış gücü düzeyinden daha üstün bir

ustalık düzeyinde biçimselleştirip biçimselleştirmediğini bilmektir. Bunu yaparken de, söz konusu mantığın tamamıyla anlatısal niteliğini sağlayan özellikleri, olayörgüsü kavramından az çok örtük biçimde aktarıp aktarmadığına da bakmak gerekir.

Rollerin mantığı, Propp'un biçimbilimiyle karşılaştırıldığında, hiç kuşkusuz soyut biçimsellik açısından daha üstün bir düzeye ulaşır. Propp bir olayörgüsü tipi şemasıyla, yani Rus olağanüstü masalıyla yetinirken, Bremond, ortaya koyduğu roller kataloğunun, aralarında tarihsel öykülemenin de yer aldığı (Önsöz, s. 7) her türlü anlatısal iletiye uygulanabilecek düzeyde olmasından dolayı övünebilir; gerçekten de Bremond'un araştırma alanı anlatısal *olasılıklar* alanıdır. Ayrıca, anlatısal roller tablosu, anlatının süredizimsellikten tam olarak kurtulmasını sağlar hemen; bunu da, roller kataloğunun, başlıca görevlerin (anlatıdaki herhangi bir kişi tarafından üstlenilecek görevlerin) paradigmatik dizelgesini düzenleme anlamına gelmesi ölçüsünde gerçekleştirir. Demek ki, Bremond'un modeli daha ileri düzeyde bir biçimselleştirme ve anlatıyı süredizimsellikten tam olarak kurtarma gibi iki özelliği üstlenebilir.

Buna karşılık, rollerin dökümünde her türlü sentagmatik bakış açısının yokluğunun, bu modeli tam anlamıyla *anlatısal* bir özellik taşıma rolünden yoksun bırakıp bırakmadığı sorulabilir. Aslında, rol kavramının da, rollerin kataloğu kavramının da kendi başlarına tam bir anlatısal özelliği yoktur; ancak anlatı içindeki durumlarına örtük biçimde göndermede bulunmalarıyla böyle bir nitelik taşıyabilirler; ayrıca anlatıdaki durumları da hiçbir zaman belirtik biçimde temalaştırılmamıştır. Rolün olayörgüsü içine oturtulmamış olması nedeniyle de, rollerin mantığı, anlatı mantığından önce gelen bir eylem anlambiliminin yetkisi alanında kalmayı sürdürür.

Bu argümanını yukarıda önerdiğimiz sunuş düzenini izleyerek daha kesin biçimde belirleyelim. Rol kavramının öncesinde "temel kesit" kavramının yer aldığını, "temel kesit" in de her türlü eylemin kat edebileceği üç evreyle (olasılık, gerçekleşme ve başarı) karşılaştığını bir kez daha anımsayalım. Ben bu kesitin bir anlatısalılık koşulu oluşturduğunu ve bunun, seçenekler ile seçimlerin yolunu açıyor olması bakımından, Propp modelinde önemli bir

eksiklik olduğunu kabul ediyorum. Ama bu anlatısallık koşulu bir anlatısal bileşen değerinde değildir. Anlatısal bileşen durumuna gelebilmesi için herhangi bir olayörgüsünün, bir yol çizmesi, bu yolun da artarda gelen seçenek dalları arasından yapılacak bütün seçimlere dayanıyor olması gerekir. Bremond haklı olarak şöyle der: “Temel kesitin üstlendiği sürecin biçimi yok değildir. Onun da kendine özgü bir yapısı vardır, bir vektörün yapısıdır bu.” (s. 33). Ama anlatıcıya kendini zorla kabul ettiren bu “vektörelilik” (anlatıcı “anlatısının ham maddesi yapmak için ona sarılmıştır”, *ay.y.*), “herhangi bir şey yapma”nın mantıksal koşullarını anlatının gerçek mantığına aktaran olayörgüsünden alınmamış mıdır? Temel kesiti oluşturan isteğe bağlı seçimler dizisi, anlatının sürdürülüş biçimiyle eylemin mantığına yansıtılmamış mıdır?

Bremond’un, önerdiği temel kesit kavramını karmaşık diziler kavramıyla bütünlediği bir gerçektir. Peki ama bu karmaşık diziler hangi koşulda anlatı yaratabilmektedir? Bir kesiti, bir başka kesitle belirlemek (iç içe geçirerek zincirlemede olduğu gibi) bir anlatı oluşturmak sayılmaz; eylemle ilgili analitik kuramda<sup>25</sup> olduğu gibi, ancak eylem mantığı için bir tablo oluşturmak demektir bu. Anlatı oluşturmak için, yani bir durumu ve kişileri bir başlangıçtan bir sona somut biçimde taşıyabilmek için, burada basit bir kültürel arketip olarak görülen (s. 35) ve aslında olayörgüsünden başka bir şey olmayan olgunun dolayımı gerekir. Olayörgüsü yaratmak, hem artarda diziliş düzleminde hem de biçimlendirme düzleminde bir “uygun biçim” [“iyi biçim”] ortaya koymak demektir<sup>26</sup>. Bana göre anlatı, tamamlayıcı zorunlulukların edimi içine anlatısal olasılıklar mantığının zorunluluklarını katar. Ya da bir başka deyişle, anlatısal olasılıklar mantığı da yine bir eylem mantığıdır. Anlatı mantığına dönüşebilmesi için, kendini kabul ettirmiş kültürel biçimlenişlere doğru, gelenekten edinilmiş tip-olayörgüleriyle oluşmuş anlatı şematizmine doğru yöneltmek gerekir. Herhangi bir şey yapmak da, ancak bu şematizm aracılığıyla anlatılabilir duruma dönüşür. Praksis *olanakları* mantığını anlatı *olasılıkları* mantığına yönlendirmek de olayörgüsünün işlevidir.

25 A. Danto, *Analytical Philosophy of Action*, Cambridge University Press, 1973. A. I. Goldman, *A Theory of Human Action*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1970.

26 Bremond bu “uygun biçim” kavramını Propp’un *tip kesit*’ine uygular (s. 38).

Temel kesitin ve karmaşık dizilerin doğrudan doğruya anlatsal statüsüne ilişkin bu kuşku, Bremond tarafından Todorov'un "anlatı tümcesi"<sup>27</sup> kavramına yakınlaştıran *anlatı rolü* kavramına da sıçrar. A. Danto'nun anlatı tümceleriyle ilgili olarak söylediğini anımsamanın şimdi tam yeridir: Bir anlatı sözcesinin var olabilmesi için, iki olayın belirtilmiş olması, bunlardan birinin hedefleniyor olması, öbürününse, ilk olayın betimlemesini sağlıyor olması gerekir. Demek ki, bir rol yalnızca bir olayörgüsü içinde anlatsal özellik taşır. Bir eylemin *eylemi yapana* bağlanması eylem anlambiliminin en genel verisidir, ve eylem anlambiliminin anlatı kuramını koşullandırması ölçüsünde de anlatı kuramını ilgilendirir.

Başlıca rollerin sistemli dökümüne gelince, bu, anlatsallık kuramını ilgilendirir; gerçekleşmesinin ölçüsü de, yazarın itirafıyla belirtecek olursak, çizelge halinde belirtilen rollerin "yalnızca bir anlatı içinde değil, ama bir anlatı aracılığıyla ve anlatı için ortaya çıkabilecek roller" (s. 134) olmasına bağlıdır: "Anlatı aracılığıyla ortaya çıkabilecek olmak, bir rolün öykülemenin herhangi bir anında belirmesinin ya da bastırılmasının her zaman anlatıcının isteğine bırakılıyor olmasıdır; anlatıcı da bu konuda susmayı ya da konuşmayı yeğler; anlatı için ortaya çıkabilecek olmak ise, rollerin tanımının, Propp'un istemiş olduğu gibi, olayörgüsünün akışı içindeki anlamlarına göre gerçekleşiyor olması demektir" (ay.y). Rol ile olayörgüsü arasındaki dairesel bağıntı bu metinden daha iyi belirtilmez. Ancak, ne yazık ki, başlıca rollerin sistemli dökümü bunu hiçbir biçimde hesaba katmaz ve ayrıca onun yerini alacak durumda da değildir<sup>28</sup>. "Rollerin

27 Bkz. Tzvetan Todorov, "La grammaire du récit", *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, s. 118-128. Anlatı tümcesi bir özel ad (iç özellikler açısından boş dilbilgisel özne) ile iki tür yüklem birleşmesinden doğar: Bu yüklemlerden biri bir denge ya da dengesizlik durumunu betimlerken (sıfat), öbürü de bir durumdan öbürüne geçişi betimler (fiil). Böylece anlatının biçimsel birimleri sözcük türlerine (ad, sıfat, fiil) koşut duruma gelmiş olur. Şurası bir gerçek ki, tümcenin ötesinde *kesite* denk düşen sözdizimsel birimler "söyleme ilişkin dilbilim kuramının var olmadığını kanıtlar" (s. 125). Bu da önce bir denge, daha sonra dönüştürücü bir eylem, son olarak da büyük bir olasılıkla yeni bir denge sözcesinden oluşan eksiksiz en küçük bir olayörgüsünün, anlatsal dönüşüm kurallarına uygulanan özel bir dilbilgisine bağlandığını itiraf etmektir (bkz. "Les transformations narratives", *a.g.y.*, s. 225-240).

28 "...Çözümlememizde olayörgüsünün öğelerine, yani rollere ayırtırdık, şimdi geriye bu öğelerin olayörgüsü içindeki birleşimlerini yapan, ters ve bütünleyici girişimi sinamadan geçirmek kalıyor" (s. 136).



olayörgüsü içindeki bireşimi" (s. 322) yapılmamıştır; Bremond da yerinin boş olduğunu belirtir yalnızca. Oysa bu bireşim, rollerin sözcüksel yapısına ve sözdizimine, yani dilbilgisi anlamındaki anlatı mantığına bağlı değildir artık. Rollerin olayörgüsü içindeki bireşimi, rollerle ilgili bireşim sisteminin sonunda yer almaz. Olayörgüsü bir devinimdir; roller eylem sırasında tutulmuş görev yerleridir, konumlarıdır. Tutulabilecek bütün görev yerlerini bilmek –bütün rolleri bilmek– *herhangi bir olayörgüsünü tanımak değildir henüz*. Bir roller kataloğu ne kadar dallanmış olursa olsun, anlatılan bir öykü oluşturmaz. Ayrıca süredizim ile biçimlendirmeyi, *mythos* ile *dianoia*'yı düzenlemek gerekir. Bu işlem, L. Mink'in de belirtmiş olduğu gibi, "birlikte kavrama" eylemiyle bağlantılı bir yargılama edimidir. Bir başka deyişle, bu işlem, bir anlatma *praksis*'ine, dolayısıyla bir söz pragmatikğine bağlanır, bir dil gramerine değil. Böylece söz pragmatikği de tasarlanabilir ama roller grameri çerçevesinde gerçekleştirilemez<sup>29</sup>.

Rol ile olayörgüsü arasındaki bağın böyle silinmesinden de şu sonuç çıkar: "Rollerin gelişmesi içinde yatan kavramsal gereklilikler" (s. 133) gerçek anlamıyla anlatısal bir mantıktan çok bir eylem anlambilimi ile bir eylem mantığına dayanır. Nitekim böyle olduğunu da görmüştük: Roller değerlendirilmeler alanından etkilenmeler alanına, ardından girişimler alanına, oradan da ödüllendirmeler alanına geçiren nitelendirmelerin ve bağlantıların karşılıklı etkileşimiyle giderek zenginleşen roller tablosu, gündelik dile dayalı bir eylem anlambiliminin çerçevesi içinde kolayca yer alır<sup>30</sup>. Bununla birlikte, rol ile olayörgüsü ara-

29 "Aynı ölçüde doyurucu ya da belki de daha iyi bir başka roller sistemi de tasarlanabilir mi?" sorusuna Bremond şu yanıtı verir: "Yararlandığımız roller mantığının her yerde ve her zaman, olayörgüsünün içindeki olayların tutarlı bir düzenlemesinin tek ilkesi olduğunu kanıtlamalıyız" (s. 327). Sistemin üzerinde yükseldiği insan yeteneklerinin metafiziğinden söz ederken de şunu ekler: "Kategorileri, öykülenen deneyimin biçimlendirilme koşulları olarak bize benimsettiren, anlatısal etkinliği kendisidir" (s. 327).

30 Bremond bu konuda bir başka anlatımı yeğler. "Roller evrenini düzenleme konusunda insan yeteneklerin metafiziğinden aldığımız destek (...) girişimimizde temel özelliğidir" (s. 314). Aslında, temel kesitin (olumsallık, eyleme geçme, tamamlama) oluşumunu yöneten de bu metafiziktir; her çeşit değişimin yaratıcısı ya da etkileneni olabileceğimizi bize öğreten de budur. Bundan böyle artık, değerlendirme, etkileme, girişimde bulunma, ödüllendirme gibi kavramları belirleyen de bu metafizik olması şaşırtıcı bir durum değildir. Ayrıca, yukarıda kı-

sındaki bağın silinmesi, onun yok olmasına kadar gitmez: Roller sisteminin düzenlenişini, artarda yer aldıkları alanlara göre gizlice yönlendiren de bu rollerin olayörgüleleştirme biçimlerine uyum sağlamaları değil midir? Anlatısal rolleri tanımlayabilecek yüklemeleri bir bakıma eylem anlambiliminin aracılığıyla toplayan ve bunu insan eyleminin yapılarını anlatının etki alanına sokabilme yetenekleri nedeniyle yapan da olayörgüleştirmeler içinde etkisini duyuran anlatı praksişi değil midir?

Eğer bu varsayım doğruysa, anlatısal rollerin sözlüğü herhangi bir olayörgüleştirmenin öncesinde ve üstünde yer alan bir sistem oluşturmaz. Olayörgüsü de sistemdeki birleşim özelliklerinin sonucu değil de eylem kuramı ile anlatı kuramı arasındaki farkı yaratan seçmeli ilkedir.

### 3. A. J. Greimas'ın anlatısal göstergebilimi

A. J. Greimas'ın *Du sens*<sup>31</sup> (Anlam Üstüne) ile *Maupassant*<sup>32</sup> adlı yapıtlarında ortaya koyduğu anlatı göstergebilimi, *Sémantique structurale*<sup>33</sup> (Yapısal Anlambilim) kitabında yer alan ilk modelleştirme çabasıyla hazırlanmıştı. Daha bu ilk kitapta Greimas'ın kesinlikle *akronik* [süredizimi hesaba katmayan] bir model oluş-

saca değindiğimiz şu sözdizimsel bağların sonraki oluşumuna yön verecek olan da bu metafiziktir: artarda gelen gelişmeler arasındaki basit düzenleniş ilişkisi, neden-sonuç ilişkisi, araç-amaç ilişkisi, içerme ilişkisi (giderek bozulma, korunma olasılığını içerirken, kusur da cezalandırılma olasılığını içerir). Bremond da zaten "anlatıdaki rollerin mantıksal düzenlenişindeki sezgisel duyguyu iletme" (s. 309) için doğal dile başvurma hakkını ister.

31 A. J. Greimas, *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970. Yapıtın kuramsal çekirdeğini iki inceleme oluşturur: "Les jeux des contraintes sémiotiques" (A. J. Greimas'ın François Rastier ile birlikte yazdığı bu inceleme önce "The Interaction of Semiotic Constraints" başlığıyla İngilizce olarak *Yale French Studies*'de [1968, sayı 41] yayımlanmıştır) ve "Éléments d'une grammaire narrative" (ilk olarak *L'Homme*'da [1969, IX, 3] çıkmıştır). Her iki inceleme sonradan *Du Sens*'ta yer almıştır, s. 135-186.

32 *Maupassant: la sémiotique du texte, exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976. Ayrıca bkz. A. J. Greimas ve J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979. A. J. Greimas'ın *Du Sens II* yapıtı yayımlandığında (Paris, Seuil, 1983) elinizdeki kitap tamamlanmıştı.

33 A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

turma ve öykülediğimiz ya da alımladığımız anlatıların yok edilemez *diyakronik* [artsüremli] özelliklerini, uygun dönüşüm kurallarını işin içine katarak elde etme tutkusu görülür. İşte bu tutku, alınacak ilk stratejik karara da yön verir: Bu da, Propp'tan farklı olarak, işlevlerden, yani biçimselleştirilmiş eylem parçalarından (yukarıda da gördüğümüz gibi bunlar kesitsel bir düzene uyarlar) değil de, *eyleyenler* [Fr. *actants*] diye adlandırılan *oyunculardan* [Fr. *acteurs*] hareket etmektir (bu terimler, rolleri canlandıran somut kişilerden ayırt edilmek için kullanılmıştır). Bu seçimin de iki üstünlüğü vardır: Propp'ta da gördüğümüz gibi, *eyleyenler* listesi işlevlerden çok daha kısadır (Rus masalının yedi kişili anlatı olarak tanımlandığını anımsayalım); ayrıca aralarındaki karşılıklı etkileşim *sentagmatik* [dizimsel] bir tasarımdan çok *paradigmatik* [dizisel] bir tasarıma uygun düşer hemen.

*Eyleyenler modelinin*, anlatı göstergebiliminin daha sonraki açıklamaları çerçevesinde ne ölçüde radikalleştirildiğini ve zenginleştirildiğini ileride belirteceğiz. Bununla birlikte, *eyleyenler modeli*, daha ilk evresinden itibaren, *anlatı zamanının* incelenmesi açısından *akronik* bir modelin temel güçlüklerini göstermektedir.

Modelin birinci tutkusu, *eyleyen rollerinin* (sayısı tam olarak rastlantısal görünmektedir) dökümünü insan eyleminin birkaç evrensel özelliği üstünde temellendirmektir. İnsan eyleminin birleşimsel olasılıklarını eğer yüzeysel düzeyde tümükapsayıcı biçimde betimleyemiyorsak, o zaman oluşum ilkesini doğrudan doğruya söylemin derin düzeyinde aramamız gerekir. Greimas bu noktada Fransız dilbilimcisi Lucien Tesnière'in bir önerisini izler: Buna göre, en yalın tümcenin kendisi de bir süreç, oyuncular ve koşullar içeren küçük bir dramdır. Bu üç sözdizimsel bileşen fiil, ad (sürece katılanların adları) ve belirteç [zarf] sınıflarını üretir. Böyle bir temel yapı da tümceyi "*homo loquens*"in [konuşan insanın] kendi kendine verdiği bir gösteri"ye dönüştürür. Tesnière modelinin sağladığı birçok kolaylık vardır; bir kere önce, bir dil yapısı içinde kök salmıştır; ikincisi, rolleri süreklilikli olarak sözdizimsel bileşenler arasında dağıtması nedeniyle büyük bir dengelilik sunar; son olarak da, sistemli araştırmaya

uygun düşen bir sınırlandırma ve kapalılık özelliği gösterir. Dolayısıyla yukarıda sözünü ettiğimiz dil ile edebiyat arasındaki işlevdeşlik beliti [aksiyomu] gereği, temel sözcenin sözdiziminden söylemin sözdizimine geçip sonuçlar çıkarmak çekici gelir.

Bir eyleyenler modelinin yapısalcılığın sistemli gereklerine henüz tam olarak karşılık vermiyor olması, kendini şöyle belli eder: Sözcenin sözdiziminden söylemin sözdizimine geçişte, önceki çözümlenecilerin deneysel olarak ortaya konmuş çeşitli *bütüncelerden* [*corpus*'lerden] elde ettikleri roller listesine (Propp'un Rus masalı çözümlemesi, Étienne Souriau'nun "200 000 dramatik durum"u) gerek duyuluyor olması söz konusudur. Böylece eyleyenler modeli, sözdizimin düzenlediği tündengelimli bir yaklaşım ile rollerin önceki dökümlerinden kaynaklanan tümevarımlı bir yaklaşımı karşılıklı olarak ayarlama girişiminden hareket eder. Sistemli kuruluş ile pratiğe dayalı çeşitli "düzenlemeler"i kaynaştıran modelin karma özelliği de buradan kaynaklanır.

Karşılıklı ayarlama da dengesini altı rollü bir modelde bulur: Her biri ikili bir karşıtlık oluşturan üç eyleyen kategorisi çiftine dayalı bir eyleyenler modelidir bu. Birinci kategori özne ile nesneyi karşılaştırır: *A, B'yi arzular* biçiminde kendini gösteren bir sözdizim temeline dayanır bu kategori; ayrıca başvuru olan önceki dökümlerden de destek alır: Aslında, geçişli ya da ereksel [teleolojik] ilişki, arzu alanı içinde gerçekleşir (Propp'ta kahraman aranan kişinin peşine düşer). İkinci kategori *iletişim* ilişkisine dayanır: Bir *gönderen*, bir *gönderilen* ile karşılaşır; burada da, temel, sözdizimsel özelliklidir: Her bildiri [ileti, mesaj], bir verici ile bir alıcıyı birbirine bağlar; burada yine hem Propp'taki gönderen (kral kahramana bir görev verir, vb.) ile hem de kahramanın kendisiyle kaynaşmış gönderen ile karşılaşırız. Üçüncü eksen *pragmatik* özelliklidir: *Yardımeden* ile *karşıçikan* karşılaştırılmıştır. Bu eksen de ya arzu ilişkisiyle ya da iletişim ilişkisiyle oluşur: Bu ilişkilerden biri ya da öbürü yardım görebileceği gibi engellenebilir de. Her ne kadar bazı belirteçler (Fransızca'da *volontiers*: seve seve; *néanmoins*: bununla birlikte), durum ve koşul belirten bazı sıfat-fiiller ya da kimi dilerdeki fiillerin görünüşleri sözdizimsel temel işlevi yerine getirseler de, Greimas bu üçüncü

kategoride sözdizim temelinin daha az belirgin olduğunu kabul eder. Olağanüstü masallarda bu üçüncü çift, iyi yüreklilik ile kötü yürekliliği yansıtan güçlerle temsil edilir. Kısacası, eyleyenler modeli üç ilişkiyi birleştirir: *arzu* ilişkisi; *iletişim* ilişkisi; *eylem* ilişkisi; bunların her biri de ikili bir karşıtlığa dayanır.

Hazırlanışında ne kadar çok emek harcanmış olursa olsun, bu eyleyenler modeli yalınlığıyla sağladığı kolaylık ve rahatlığıyla kendini gösterir; ayrıca, Propp'un modelinden farklı olarak da çeşitli olduğu kadar ayrışık [heterojen] mikro-evrenlere uygulanabilirliğiyle de dikkati çeker. Bununla birlikte, kuramcı, bu türden tematik yönelimlerle değil de değişik konumlar arasındaki ilişki sistemleriyle ilgilenmektedir.

Modelin yazgısı kişilerden eylemlere ya da daha teknik terimlerle belirtirsek, eyleyenlerden işlevlere geçişte yatar. Propp'un araştırmasını birbirini izleyen otuz bir işlevli bir dö-küm aşamasında durdurduğunu, bu işlevlerle de hem kişilerin eylem alanlarını hem de kişilerin kendilerini betimlediğini anımsıyoruz. Bir eyleyenler modelindeyse, girişim, *arzu*, *iletişim* ve *eyleme* dayalı üç ilişkinin dönüşüm kurallarına dayanır. Greimas da bu girişimi bir "indirgeme" ve "yapılandırma" çalışması olarak nitelendirir. *Du Sens* adlı kitabında ortaya atacağı ikinci modeli bu aşamada önceleyerek herhangi bir anlam kategorisinden doğan bütün dönüşümlerin, *birleşme* ve *ayrılma* türleri olarak belirtilmesini önerir. Dikkate alınan *bütüncelerde*, anlatının sentagmatik düzlemde bir *oluş* olarak ortaya çıktığı her durumda, yani bir sözleşmenin hazırlanmasıyla başlayan, ardından da bu sözleşmenin kopukluğa uğrayıp yeniden düzenlenmesine gidilen her durumda, sentagmatığın paradigma-tiğe indirgenmesi şu yol izlenerek elde edilir: Sözleşme, görevlendirme ile görevi kabul etme arasındaki bir *birleşme* olarak, sözleşmenin bozulması yasaklama ile yasağı çiğneme arasında bir *ayrılma* olarak, sözleşmenin yeniden düzenlenmesiye yeni bir *birleşme* olarak görülür (*yetilendirici sinamada* yardımın alınması, *asil sinamada* eksikliğin giderilmesi, *onurlandırıcı sinamada* tanınma). Bu genel şema içine, *arzu*, *ilişki* ve *eyleme* dayalı üç temel ilişkiye bağlı olarak birçok birleşme ve ayrılma yaşanabilir. Ama sonuç olarak, eksiklik ile eksikliğin giderilmesi ara-

sında, “yalnızca birleştirilecek benzerlikler ile birbirinden ayrı tutulacak karşıtlıklar” (s. 195) vardır. Böylece bütün strateji, artsüremliliğin [diyakroninin] çevresinden dolaşmanın büyük bir girişimi haline dönüşür.

Ne var ki, tamamıyla eyleyensel özellikli bir modelde, böyle bir strateji amacına ulaşamaz. Daha çok anlatıdaki zamansal gelişmenin indirgenemez rolünün vurgulanmasına katkıda bulunur; bunu da, sınaama<sup>34</sup> kavramını belirgin kılması ölçüsünde yapmış olur. Sınaama kavramı, artsüremlilik düzleminde bir arayış olarak nitelendirilen anlatının kritik ânını oluşturur. Gerçekten de, sınaama, karşı koyma ile başarı arasında ilişki kurar. Oysa, birinden öbürüne çatışma yoluyla geçiş tamamıyla rastlantısaldır; bu nedenle, artarda geliş ilişkisi zorunlu bir içerme ilişkisine indirgenmeye izin vermez<sup>35</sup>. Aynı şeyi, arayışı başlatan görevlendirme/görevi kabul etme çifti ile kendi bütünlüğü içinde ele alınan arayış için de söylemek gerekir.

Arayış da kendi açısından rastlantısal olma niteliğini, sözleşme, yasağı çığneme ve sözleşmenin yeniden düzenlenmesi kavramlarıyla işin içine katılan iyice aksiyolojik özellikten alır. Yasağın çığnemesi, kabul etmenin olumsuzlanması niteliğiyle, mantıksal bir ayrılık olduğu kadar değersel bir olumsuzlamadır da. Greimas'ın kendisi de bu kopmada olumlu bir özellik gözlemler: “Bireyin özgürlüğünün olumlanması”dır<sup>36</sup> bu (s. 210). Bundan ötürü, anlatının arayış olarak gerçekleştirdiği dolayım yalnızca mantıksal özellikli olamaz: *Öğelerin ve aralarındaki ilişkilerin dönüşümü tam olarak tarihsel özelliklidir*. Sınaama, arayış ve

34 “Demek ki, sınaama, bundan ötürü, anlatının artsüremlilik [diyakroni] biçiminde tanımlanmasını” açıklayan indirgenemez çekirdek olarak görülebilir” (s. 205).

35 Greimas bu görüşü, Propp'un bütün zincirleşmesi, donmuş bir kesit olarak ele almasına karşı kullanır; çünkü Greimas'a göre sınaama belli bir özgürlüğün gerçekleşmesidir. Ama aynı argüman, kalkışta artsüremlilik [diyakroni] boyutu bulunmayan her türlü paradigmatik modelin oluşumuna karşı da kullanılamaz mı? Greimas da bunu doğal olarak kabul etmektedir: “Eğer artsüremli bir kalıntı varlığını sürdürmeseydi, bütün anlatı, demek ki, işlevsel bir ikili –karşı karşıya gelme kt başarı– biçimindeki bu yalın yapıya indirgenebilecekti; bu da temel bir anlamsal kategoriye dönüştürülmeye izin vermemektedir” (s. 205).

36 Greimas aynı doğrultuda şöyle bir gözlemler de bulunur: “anlatının sunduğu seçenek, bireyin özgürlüğü (yani sözleşme yokluğu) ile kabul edilen toplumsal sözleşme arasındaki seçimdir” (s. 210).

çatışma<sup>37</sup>, demek ki, mantıksal bir dönüşümün figüratif anlam rolüne indirgenemez; mantıksal dönüşüm, daha çok, yüksek ölçüde zamansallaştırıcı işlemin kavramsal bir yansımasıdır. Bir başka deyişle, anlatının gerçekleştireceği dolayım, ister Greimas'ın önerdiği gibi, tehdit altındaki bir önceki düzeni yeniden onarmayı amaçlasın, isterse de bir kurtuluşun vaadi olarak yeni bir düzeni yansıtmayı amaçlasın, sonuç olarak kılıgusal [pratik] özelliklidir. Anlatılan öykü, ister var olan düzeni açıklasın, ister yeni bir düzeni yansıtsın, sonuçta, öykü olarak, anlatı yapısına getirilecek salt mantıksal nitelikli bütün yeniden-açıklamalara bir sınır koyar. Anlatının kavranması, olayörgüsünün anlaşılması da, bu açıdan, anlatının bir sözdizim mantığı temeli üzerinde yeniden-kurulmasından önce gelir.

Anlatı zamanı üstüne geliştirdiğimiz düşünce bu noktada kendine değerli bir zenginleştirici öge bulur; diyakronik öge çözümlemenin bir kalıntısı olarak ele alınmaya izin vermediğine göre, şunu sorgulayabiliriz: Bağımlılık ilişkisini *senkroni* [artsüremlilik] ve *akroni* [süremdisilik] ilişkisine göre belirlemiş olduğumuz şu *diyakroni* [artsüremlilik] terimi altında ne tür bir zamansal nitelik gizlenmektedir? Bana göre, sözleşmeden çatışmaya, düzenin bozulmasından yeniden kurulmasına uzanan devinim, arayışın oluşturucu devinimi yalnızca artarda dizilen bir zaman, bir süredizimsellik [kronoloji] içermez; daha önce belirtmiş olduğumuz gibi, her zaman için süredizimi bozmak ve mantıksallaştırmak çekici gelir. Tamamıyla akronik eğilimli bir model içinde diyakronik bir ögenin direnişi daha temel bir başka direnişin belirtisi gibi görünür bana: *Anlatısal zamansallığın basit bir süredizimselliğe direnişidir*<sup>38</sup> bu. Eğer *süredizim* [kronoloji]

37 "Dolayısıyla, akronik yapı olarak incelenemeyecek (...) tek işlevsel çift olan çatışmanın, dönüşümün kendisini açıklaması gerekir" (s. 211).

38 Bu sav, Todorov'un anlatısal dönüşüm kavramını kullanımında kendine belli bir destek bulur ("*Les transformations narratives*", *Poétique de la prose*, a. g. y.). Todorov'un yaklaşımının sağladığı kolaylık, Lévi-Strauss ile Greimas'ın paradigmatic [dizisel] bakış açısı ile Propp'un sentagmatic [dizimsel] bakış açısını birleştirmesidir: Yarattığı başka etkilerin yanı sıra, anlatısal dönüşüm, eylem yüklemelerini (yapmak) kipliklerden (zorunda olmak, yapabilmek) tutumlara (yapmaktan hoşlanmak) yayarak artırır. Anlatısal dönüşüm ayrıca, eylem yükleminden kesite geçişi sağlayarak, anlatının ayrılığın ve benzerliğin birleşimini yapmasına olanak tanır; kısacası, "anlatısal dönüşüm iki olguyu birbiriyle öz-

bir yüzey etkisine indirgenebiliyorsa, bu, o sözde yüzeyin daha önce kendi diyalektiğinden, yani anlatının kesitsel boyutu ile biçimlendiriliş boyutu arasındaki rekabetten (anlatıyı artarda dizilen bir bütünlük ya da bütünsel bir diziliş yapan rekabettir bu) yoksun bırakılmış olmasındandır. Daha temel olarak da, bu diyalektiğin altında yatan sözleşme ile çatışma arasındaki açılma, Augustinus'un, Plotinos'un ardından, ruhun yayılması [*distentio animi*] olarak nitelendirdiği, zamanın özelliğini ortaya koyar. Böyle olunca da, artık zamandan değil de, zamanlaştırmadan söz etmek gerekir. Bu yayılım, gerçekten de ertelemelerle, sapmalarla, geciktirmelerle ve arayışı sonraya bırakma stratejileriyle belirtilen zamansal bir oluşturdur. Zamansal yayılım seçenekler, yön değiştirmeler, rastlantısal bağlantılar ve son olarak da arayışın başarı ve başarısızlık açısından önceden kestirilemez oluşuyla açıklanır daha çok. Oysa, arayış, öykünün en etken ilkesidir, çünkü eksiklik ile eksikliğin giderilmesini ayırır ve birleştirir; sınama ise bu sürecin düğüm noktasıdır, o olmazsa hiçbir şey meydana gelmez.

Demek ki, *eyleyenler sözdizimi*, Aristoteles'in *Poetika*'sındaki olayörgüsüne, bunun aracılığıyla da Augustinus'un *İtirafı*'na göndermede bulunur.

*Du Sens* ile *Maupassant*'daki anlatı göstergebilimiye, açıkçası, yeni bir model oluşturmaz ama yukarıda tartıştığımız eyleyenler modelinin radikalleştirilmesi ve aynı zamanda da zenginleş-

deştirmeden birbirine bağlar" (a.g.y., s. 239). Bana göre, bu bireşim, anlatının kavranması düzleminde türdeş olmayanların bireşimi [*heterojenin sentezi*] olarak daha önce gerçekleşmiş ve anlaşılabilir bireşimden başka bir şey değildir. Todorov'la bir kez daha birleştiğim nokta da, *dönüşüm* ile *artarda dizilişi* karşılaştırmasıdır ("*Les deux principes du récit*", *Les Genres du discours*, a.g.y.). Kuşkusuz, dönüşüm kavramı, anlatısal kavrayışa bağlı olduğunu düşündüğüm, benim biçimleniş kavramımdan farklı olarak anlatıbilimsel usçulluğa bağlanmak zorundaymış gibi görünür. Dönüşümden kesin biçimde söz edebilmek için, ona mantıksal bir açıklama getirmek gerekir. Bununla birlikte, anlatının olumsuzlamadan başka dönüşümlere, yani ayrılmalar ile birleşmelerin bağlı olduğu dönüşümlere (sözgelimi bilmeme olgusundan tanıma olgusuna geçme, daha önce yaşanmış olayların yeniden-yorumlanması, ideolojik zorunluluklara boyun eğme) [a.g.y., s. 67 ve ötesi] yol açması ölçüsünde, kültürümüzden bize kalıt olarak gelen olayörgüsü tipleriyle kurduğumuz yakınlık sayesinde edindiğimiz bütün anlatısal düzenlenişlerin mantıksal bir eşdeğerini vermek güçtür.



tirilmesidir. Radikalleştirme söz konusudur, çünkü Greimas anlatısallığın uyması gereken zorunlu kuralları en son kaynağına kadar götürmeye çalışır: Bunlar, her türlü gösterge sisteminin en temel işleyişine bağlı zorunluluklardır [zorunlu kurallardır]; bu durumda da anlatısallık rastlantısallıktan kurtarılmış bir etkinlik olarak doğrulanmış olur. Zenginleştirme söz konusudur, çünkü temel öğelere indirgeme hareketi karmaşığa doğru bir açılma hareketiyle denkleştirilmiştir. Demek ki, buradaki iddia, süreci geriye doğru izleyerek, söylemsel düzeyden daha derin bir göstergibilimsel düzeye ulaşmak ve orada, gerçekleşme [belirme] düzeyinden önce yer almış ve düzenlenmiş anlatısallığı bulmaktır. Ardından da soruna ters açıdan, yani ilerleyiş, gelişme yönünde yaklaşmak söz konusudur: Greimas'ın anlatı göstergibiliminin bu doğrultudaki özgünlüğü de, olabildiğince az karmaşık ve başlangıçta hiçbir süredizimsel özellik taşımayan mantıksal bir modelden hareket ederek anlatısallığın zorunlu kurallarını oluşturmasıdır.

Buradaki sorun şunu bilmekte yatar: Sözlü ve yazılı geleneklerin gerçekten ürettiği anlatıların yapısına ulaşmak amacıyla, Greimas'ın başlangıç modeline yaptığı eklemeler tam anlamıyla anlatısal güçlerini başlangıç modelinden mi yoksa dıştan gelen önvarsayımlardan mı almaktadır? Greimas, bu eklemelere karşın, ilk modeli ile son matris arasında denkliğin baştan sona korunabileceğini iddia eder. İşte kuram ve uygulama açısından bu iddiayı sınımadan geçirmek gerekir.

Öyleyse şimdi "Les jeux des contraintes sémiotiques"te ("Göstergibilimsel Zorunlulukların Etkileşimi") ortaya konan şu sırayı izleyelim: önce göstergibilimsel nesnelere kavranabilirlik koşullarını tanımlayan *derin yapılar*; sonra anlatısallığın gerçek eklemelişlerine kavuştuğu *yüzeysel yapılar* (bu orta yapılara bir öncekilere karşıt olarak yüzeysel denmiştir); son olarak da herhangi bir dile ya da herhangi bir anlatımsal gerece özgü *gerçekleşme [belirme] yapıları*.

"Derin yapılar"a ilişkin birinci aşama, "kurucu model"<sup>39</sup> aşamasıdır. Greimas'ın çözmeye çalıştığı sorun, dilsel ya da dilsel olmayan bir töze (veya bir aracı öğeye) bürünmeden, daha

39 "Les jeux des contraintes sémiotiques", *Du Sens*, a.g.y., s. 136.

başlangıçta karmaşık özellik sunan bir modele sahip olmaktadır. Bu modelin, anlatisallığa uygun hale getirilebilecekse, gerçekten de eklemelenmiş olması gerekir. Buradaki dahice girişim –böyle adlandırabiliriz pekâlâ– bu önceden eklemelenmiş olma özelliğini olabildiğince yalın bir mantıksal yapıda, yani “anlamlamanın temel yapısı”nda (ay.y.) aramaktır. Bu yapı, anlamın, herhangi bir anlamın kavranış koşullarına bağlıdır. Herhangi bir şey –ne olursa olsun– anlam belirtiyorsa, bu onun anlamıyla ilgili herhangi bir sezgimizin olmasından değil, tamamıyla yalın ilişkilerden kurulu bir sistemi şu şekilde ifade edebiliyor olmamızdır: “Beyaz” anlam belirtir, çünkü ben üç ilişkiyi kendi aralarında eklemleyebilirim: *çelişki ilişkisi* (beyaz kt beyaz olmayan); *karşıtlık ilişkisi* (beyaz kt siyah); *önvarsayım ilişkisi* (beyaz olmayan kt siyah). İşte böylece ünlü *göstergebilimsel dörtgeni* elde etmiş oluruz: Bunun da mantıksal gücü, modelin daha sonraki zenginleştirmelerini yönetecek olabilmesidir<sup>40</sup>.

Peki bu kurucu model, en azından gücül olarak, nasıl anlatisallığa dönüştürülecektir? Bu iş, sınıflandırıcı modelin (yani göstergebilimsel dörtgendeki yönlendirilmemiş kurucu ilişkiler sisteminin) dinamik biçimde tasarlanmasıyla, kısacası *ilişkilerin, işlemler* olarak ele alınmasıyla gerçekleşecektir. Burada da, daha önce eyleyenler modeli tarafından o ana *birleşme* ve *ayrılma* biçimiyle belirtilmiş olan çok önemli dönüşüm kavramıyla karşılaşırız yeniden. Yukarıda belirtmiş olduğumuz üç ilişki (çelişki, karşıtlık ve önvarsayım ilişkileri) bu kez işlemler olarak ortaya konunca, dönüşümler olarak belirir: Bu dönüşümler aracılığıyla da bir içerik yadsınırken, öbürü benimsenmiş olur. Demek ki, anlatisallığın tam olarak ilk koşulu, sınıflandırıcı modelin yönlendirilmiş işlemlerle harekete geçirilmesinden başka bir şey değildir. Anlatisallığa yapılan bu ilk gönderme, ulaşılmak istenen amacın, çözümlene üstüne uyguladığı çekim gücünü daha şimdiden doğrular. Bu amaç da, anlatı sürecinin *değişken* özelliğini gerçekleştirme [belirme] düzeyinde kavramak ve açıklamaktır. Bu

40 Göstergebilimsel dörtgenin mantıksal yapı sorununu “La grammaire narrative de Greimas” başlıklı yazımın 4 ve 11 numaralı iki uzun notunda tartışıyorum. Bkz. *Documents de recherches sémio-linguistiques de l’Institut de la langue française, École des hautes études en sciences sociales, Paris, CNRS, sayı 15, 1980.*

nedenle, yapıyı harekete geçirmek çok önemlidir. Ama yine de şu soruyu sorabiliriz: Sınıflandırmayı işlemler halinde yeniden ortaya koymayı, önceleme yaparak, *anlatısallaştırma* diye adlandırılmamızı sağlayan, ve değişmez ilişkilerden değişken işlemlere doğru ilerlememizi gerektiren özellik, geleneksel anlatılarla uzun süre birlikte olmamız sonucu edindiğimiz bilgi ve yetenek değil midir?

“Yüzeysel” yapılara ilişkin ikinci aşamaya gelince (henüz “figüratif” yapılar söz konusu değildir), kurucu modelin *yapmak* [edim] düzenine uygulanmasından kaynaklanır. Figüratif düzeyden söz etmek içinse, kişileri [aktörleri, oyuncularını] ete kemiğe bürünmüş olarak, yapılması gereken işleri yerine getirirken, sınamalardan geçerken, amaçlarına ulaşırken tasarlamak gerekir. Ama biz şimdi burada ele alacağımız düzeyde, genel olarak herhangi bir şeyi *yapmanın* *grameri*yle kendimizi sınırlandıracağız. İkinci kurucu evreyi başlatan da bu gramerdir. Temel sözce, *yalın anlatı sözcesidir* ve örneği de şudur: Biri bir şey yapar. Bunu *program-sözceye* dönüştürmek için, kendisini gücül [potansiyel] hale getirecek çeşitli kiplikler eklenir: yapmayı istemek, bir şeyi istemek, olmayı istemek (bir değer söz konusu), bilmeyi istemek, yapabilmeyi istemek<sup>41</sup>.

Anlatısal düzleme gerçek anlamıyla geçiş ise, iki program arasına, dolayısıyla bir özne ile bir karşı-özne arasına tartışmalı [polemik] bir ilişki koyarak olur. Bunun için de sentagmatik özelliği bulunan anlatısal sözcelere kuruluş modelinden kaynaklanan dönüşüm kurallarını uygulamak yeterli olur: Böylece ayırma işlemi aracılığıyla çatışma; ardından gelen kipselleştirmeyle egemen-olmayı istemek ve egemen olmak; son olarak birleştirme işlemiyle de egemen olan özneye bir değer-nesnenin yüklenmesi durumu elde edilir. “Çatışma, egemen olma, nitelik yükle(n)me” biçimindeki bir sentagmatik dizi, *edim* [perfor-

41 Bu evrede, anlatı tümceleri ile eylem tümceleri ayırt edilemez. A. Danto'nun *Analytical Philosophy of History*'de (a.g.y.) önerdiği anlatı tümcesi de –önceki bir A eyleminin sonraki bir B eylemine bağlı olarak ve zamansal konumu hem A'nın hem de B'nin ötesinde yer alan bir gözlemcinin bakış açısına göre belirlenmesi– burada henüz uygulanamaz. Bu nedenle, şimdilik program-sözceden söz edilebilir ancak.

mans] diye adlandırılabilir ve *edime* ayrıca *yapmak*'ın bütün kiplikleri, yani yapmayı istemek, yapmayı bilmek ve yapabilmek uygulanır. Greimas, *edim*den bir bütün haline gelmiş sentagmatik dizi olarak söz ederken, "bu herhalde anlatı sözdiziminin en belirgin birimidir" (*Du Sens*, s. 173) diye yazar. Demek ki, derin gramer ile yüzeysel gramer arasındaki eşdeğerlik ilkesi, edimin bu karmaşık oluşumuna uygulanmaktadır; bu eşdeğerlik, bütünüyle, çatışma, egemen olma ve nitelik yüklem(ine) arasındaki ilişkiye dayanır<sup>42</sup>.

Anlatı modelinin kuruluşu, *tartışma* kategorisine, *değiştokuş* yapısından alınan *aktarma* kategorisinin eklenmesiyle tamamlanır. Değiştokuş terimleriyle yeniden ifade edilen değer-nesnenin verilmesi, yüklenilmesi (edimi oluşturan üç anlatı sözcüsünün sonuncusu), bir öznenin yoksun kaldığı bir şeyi bir başka öznenin elde etmesi anlamına gelir. Niteliğin verilmesi [yüklenmesi] de böylece iki işleme ayırt edilebilir: Yoksun kalma (ayrılmanın eşdeğeri) ve gerçek anlamıyla nitelik yüklenme (birleşmenin eşdeğeri). Bu iki işlemin bütünü de iki aktarıcı sözceyle dile getirilen aktarma işlemini oluşturur.

Bu yeniden biçimlendirerek açıklayış da *edimsel dizi* kavramına iletir. Her anlatının biçimsel iskeletini de böyle bir dizi içinde görmek gerekir.

Yeniden biçimlendirerek yapılan açıklamanın üstünlüğü, bütün önceki işlemleri, "yer" değiştirmeler –aktarmaların başlangıç ve sonuç yerleri– olarak gösterebilmeyi, bir başka deyişle, aktarma sözcülerine özgü topoloji sözdizimini yetire getirmeyi sağlamasıdır. Böylece, göstergebilimsel dörtgenin dört köşesi, aktarmaların nereden nereye uzandığını gösteren "yerler" haline gelir. Topolojik çözümlenmenin *yapmak* ile *yapmayı istemek* düzlemlerine uygulanması ölçüsünde de bu topolojik sözdizimin verimliliği ayrıntılarıyla belirlenmiş olur.

Öncelikle *yapmak* edimiyle edinilen ve aktarılan değer-nesneleri dikkate alacak olursak, topolojik sözdizim, işlemlerin

42 Sonda yer alan edim tümcesi –nitelik yüklem diye adlandırılır– "temel gramerdeki mantıksal savın, yüzeysel düzlemdeki eşdeğeri" (*Du Sens*, a.g.y., s. 175). Yukarıda 40. dipnotta sözünü ettiğim yazımda, bu eşdeğerliğin mantıksal uygunluğunu tartışıyorum ("La grammaire de Greimas", s. 391).

düzenli dizisinin, göstergebilimsel dörtgen üzerinde (çelişki, karşıtlık ve önvarsayım çizgileri boyunca) *değerlerin çevrimsel bir aktarımı* olarak temsil edilmesini sağlar. Şunu hiç duraksamadan belirtebiliriz: Aktarımları yansıtan bu topolojik sözdizim, öykülemeyi “değerlerin yaratıcı süreci” (s. 178) olarak düzenleyen gerçek etkin ilkedir.

Yalnızca işlemleri değil de işlemleyicileri<sup>43</sup> de dikkate alırsak, yani değiştokuş şeması içinde yer alan aktarma işlevini yerine getiren gönderenler ile gönderilenleri de hesaba katarsak, topolojik sözdizim, *yapmak yeteneğini* etkileyen, sözünü ettiğimiz değerlerin aktarımını gerçekleştiren dönüşümleri düzenler. Bir başka deyişle, yapmak gücüllüğüyle donatılmış özneler yaratarak, sözdizimsel işlemleyicilerin *var edililişini* de belirler.

Demek ki, topolojik sözdizimin bu ikiye bölünmesi *yapmak* ile *istemek*'in (yapabilmek, yapmayı istemek) ikiye bölünmesine, yani anlatı tümcelerinin betimleyici sözceler ile kipsel sözcele-re ayrılmasına, dolayısıyla, iki edim dizisinin de bölünmesine denk düşer: Böylece *edinme* olgusu da, ya nesne-değerlere ya da kipsel değerlere (yapabilmeyi, bilmeyi, yapmayı istemeyi elde etme) yönelik aktarma niteliğini kazanır.

Edimlerin ikinci dizisi, sözdizimsel sürecin başlatılması bakımından en önemli olanıdır. Değer-nesnelerin aktarılmasının yeri geldiğinde artarda gerçekleşebilmesi için, işlemleyicilerin yapabilen, daha sonra da bilen ve isteyen olarak var edilmesi gerekir. Dolayısıyla, birinci eyleyenin nereden ortaya çıktığı sorulduğunda, *sözleşmeyi* anımsatmak gerekir: Çünkü sözleşme, istemek kipliğini yükleyerek arzu öznesini var eder. “Bilen” ya da “yapabilen” bir öznenin isteğinin ortaya konduğu özel anlatı birimiyse, anlatının ilk edimini oluşturur.

“Tamamlanmış anlatı” (s. 181)\*, nesnel değerlerin aktarılma dizisini, “bilen” ya da “yapabilen” bir özneyi var eden aktarımlar dizesiyle birleştirir.

43 “Demek ki, *işlemleyiciler sözdiziminin, işlemler sözdiziminden bağımsız olarak oluşturulması* gerekir: Değerlerin aktarılmasını doğrulamak amacıyla bir üst-göstergebilimsel düzey ortaya konmalıdır” (*Du Sens, a.g.y., s. 178*).

\* Fransızca metinde alıntının sayfası 180 diye belirtilmiş, biz düzelterek verdik. (ç.n.)

Greimas'ın topolojiyle ilgili kaygıları, böylece, paradigmatik boyutun yayılımını sentagmatik boyut içinde olabildiğince ileri götürebilmenin en uç girişimini belirtir. Greimas başka hiçbir yerde, dilbilimi bir dil cebirine dönüştürmenin o eski düşünüyü gerçekleştirmeye bu denli yakın hissetmez kendini<sup>44</sup>.

Sonuç olarak, göstergebilim, içkinlik düzleminde yüzeysel düzleme uzanan kendi *sürecinin* sonunda, anlatıyı da kat edilecek bir *süreç* olarak ortaya koyar. Ama göstergebilim söz konusu süreci, temel gramer düzlemindeki anlamlamanın temel yapısının içerdiği işlemlerin kesin karşılığı [türdeşi] olarak görür. Bu süreç, "anlatısallaştırılmış anlamın dilsel gerçekleşmesidir" (s. 183).

Doğrusunu söylemek gerekirse, anlatısallığa ilişkin göstergebilimsel düzeyler süreci, kesintiye uğratılmış olmaktan çok tamamlanmamıştır: Dikkat edildiyse, üçüncü düzeyle, yani gerçekleşme [belirme] düzeyiyle, yüzeysel gramer düzleminde biçimsel olarak tanımlanmış konumların figüratif biçimde doldurulduğu gerçekleşme düzeyiyle ilgili hiçbir şey söylenmemiştir. Gerçekten de, figüratif düzey, şu ana kadar, göstergebilimsel çözümlemenin en yoksul yanı olarak kalmıştır. Bunun nedeni de, öyle görünüyor ki, değer, konu ve eyleyen açısından gerçekleştirilecek figürleştirmenin özerk bir *biçimlendirici* etkinliğin ürünü olarak görülüyor olmasıdır. Söz konusu düzeye gerçekleşme [belirme] adının verilmesi de buradan kaynaklanır: Alt-taki yapıların ortaya çıkıp görünmesi dışında ilgili çekici başka bir şey olmuyormuş gibidir. Bu açıdan, model, biçimlendirilişi olmayan figürleştirmeler sunar. Olayörgüleştirmenin bütün dinamizmi, mantıksal-anlamsal işlemlere ve programlar, edimler, edim dizileri halindeki anlatı sözcelerinin sentagmatik duruma aktarılmış durumdadır. Dolayısıyla, olayörgüsü terimi-

44 Greimas, Frédéric Nef ile yaptığı bir söyleşide şunu anlatır: "Öykülemeyi şimdi sentagmatik bakış açısı içinde ele alırsak, yani her anlatı programının değerlerin edinilmesi ve yitirilmesinden, öznenin zenginleşmesi ve yoksullaşmasından oluşan bir süreç olarak algılandığı bakış açısı içinde değerlendirirsek, sentagmatik eksen üzerinde atılan her adımın paradigmatik eksen üzerinde topolojik bir hareketlenmeye denk düştüğünü 've onunla tanımlandığını' görürüz" (Frédéric Nef ve başkaları, *Structures élémentaires de la signification*, Brüksel, Complexe, 1976, s. 25).

nin anlatı göstergebiliminin açıklamalı sözcük dağarcığında yer almaması bir rastlantı değildir\*. Doğrusunu söylemek gerekirse yer alamazdı da, çünkü olayörgüsü anlatısal kavrayış gücüne bağlıdır; göstergebilimsel usçulluk da onun bir eşdeğerini ya da daha iyisi bir simülasyonunu vermeye çalışır. Demek ki, anlatı göstergebiliminden *figüratif boyuta* özel bir ilgi göstermesini beklemek gerekir, figüratif düzeydeki “göstergebilimsel zorunlulukların etkileşimi” konusunda bir yargıda bulunmadan önce.

Göstergebilimsel modellerle ilgili birkaç eleştirel düşünce ileri sürmeden önce, Greimas’ın ve okulunun\*\* yapıtlarını canlı tutan yoğun araştırma anlayışını özellikle vurgulamak isterim. Göstergebilimsel modelin ilk eyleyen modelini ne ölçüde radikalleştirip zenginleştirdiğini daha önce belirtmiştik. Dolayısıyla Greimas’ın *Du Sens* adlı yapıtını, gelişmekteki bir araştırma içinde, yalnızca enlemesine bir kesit olarak görmek gerekir.

Greimas’ın *Maupassant* adlı çalışması da eklemeler yapar; bunların bazıları da izlenecek doğrultu açısından önemli değişiklikler öngörür. Burada aralarından üçüne değineceğim.

Derin yapılar düzleminde, Greimas önce göstergebilimsel dörtgene uygulanan dönüşüm işlemlerinin akronik özelliğini düzeltir; bunu da işin içine *görünüüş yapılarını* katarak yapar: *sürme* özelliği (bir durumun zamansallaştırılmasından doğar ve sürmekte olan bütün oluşu belirtir); *başlama* ve *bitme* özelliği (oluşları sınırlandıran noktasal görünüşler: sözgelimi Maupassant’ın *Deux Amis* [İki Dost] adlı öyküsünde “doğan” ve “ölen” sözcükleri; *yinelenme* özelliği (sürme özelliğine eklenebilir); son olarak da *gerilme* ilişkisi ya da *gerilme* özelliği (sürme

\* A. J. Greimas’ın J. Courtés ile birlikte hazırladığı sözlükte (*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 2 cilt, 1979-1986) “intrigue” (“olayörgüsü”) terimi, madde girişi olarak yer almaz. (ç.n.)

\*\* A. J. Greimas’ın çevresinde oluşan ve dünyanın çeşitli ülkelerinden araştırmacıların katılımıyla oluşan Paris Göstergebilim Okulu. Okurlar, bu okula özgü göstergebilim anlayışını (anlamlama göstergebilimi) kuram ve uygulama açısından Türkçe’de Mehmet Rifat’ın şu yapıtlarında da bulabilirler: *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları* (2 cilt, İstanbul, YKY, 2005, 4. baskı, 2008); *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları* (İstanbul, YKY, 2007, 2. baskı, 2011); *Metnin Sesi* (İstanbul, 2007, 2. baskı, 2011); *Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları* (İstanbul, Sel, 2008); *Göstergebilimin ABC’si* (İstanbul, Say, 2009). (ç.n.)

durumunu yansıtan bir anlambirim ile noktasal anlambirimler arasındaki ilişkidir ve “oldukça yakın”, “çok fazla”, “uzakta” gibi deyimlerle dile gelir).

Bu *görünüüş yapılarının* tuttuğı yeri bir yandan derin yapı-lara göre, öbür yandan da yapmak edimiyle eşyayılımlı olan söylemsel yapılara göre betimlemek güçtür. Gerçekten de, bir yandan, görünüş yapıları mantıksal işlemlerle eşişlevli kılınmıştır: *süreklilik/anlıksallık* karşıtlığı, *sürerlik/noktasallık* karşıtlığı-nı yönetir. Aynı biçimde, *önce/sırasında/sonra* gibi zamansal konumlar, *öncesellik/birliktelik/sonrasallık* gibi mantıksal ilişkilerin “zamansallaştırılmış konumları” (s. 71) olarak görülür; *süreklilik/anlıksallık* kategorilerinin eklemeliğine gelince, bu sürekli *kt* kesintili karşıtlığının “zamana uyarlanması”dır yalnızca. Ama bu deyişlerle, zamanla olan bağıntı geri atılmış olur yalnızca. Öte yandan, görünüşlerle ilgili gözlemler her sentagmatik zincirleştikten, her söylemsel süreçten önce işin içine katılabilir mi gibi bir soru sorulabilir. Bu nedenle Maupassant’ın öyküsündeki kesitlerin ayrıntılı çözümlenmesinde, görünüşlerle ilgili ayırıcı özellikler söylemsel donanım edindikleri sırada işin içine katılmışlardır. Aslında, mantıksal ilişkilerin, herhangi bir oluş gerçekleşmeden nasıl zamansallaşacakları asla görülemez: Çünkü bir oluş ancak söylemin zamansal çizgiselliğe göre sentagmatik bir yapı edinmesini gerektirir. Demek ki, görünüş yapılarının model içine katılması hiç de kolay olmamaktadır.

Bir ikinci önemli ekleme de –yine mantıksal-anlamsal düzey ile bu düzeyin söylemselleşmesi aşamasında yapılan eklemeparadigmatik temeli zayıflatmadan modelin daha çok dinamikleşmesine katkıda bulunur. Bu, göstergebilimsel dörtgenin tepesine konacak olan, içeriklerin yüksek derecede *aksiyolojik değer yüklenmiş* niteliğiyle ilgili bir şeydir. Sözelimi, Maupassant’ın “İki Dost” adlı öyküsü ağırlığı hissedilen bir *yerdeşlik* [izotopi] üzerinden akar: Burada yaşam ve ölüm, karşıtlar eksenini oluşturur; çapraz çelişik öğeleriye yaşam-yokluğu [yaşamamak] ve ölüm-yokluğudur [ölmemek]. Bunlar eyleyenler değil –öyle olsaydı *yapmak* kategorileriyle konuşmak gerekirdi– de her anlatının altında yatabilecek *esenlikli* [Fr. *euphorique*] ve *esenliksiz* [Fr. *dysphorique*] yananamlardır. Daha sonraki göstergebilimsel



işlemin büyük bir bölümü, bu kategorileri kişilerle, ama aynı zamanda da Güneş, Gökyüzü, Su, Valérien Tepesi gibi neredeyse insanbiçimli kılınmış kendiliklerle donatmaktır. Her şey, bu derin aksiyolojik değerlerin kültürel klişelerden ya da ideolojilerden daha fazlasını temsil ettiğini gösterir. Yaşam ve ölümün karşılıklı değerleri bütün insanlar tarafından üstlenilir; belli bir kültüre, bir düşünce okuluna, bir anlatıcıya özgü olan şey, bu anahtar değerleri, belirlenmiş figürler içine oturtmaktır: Tıpkı *İki Dost* öyküsünde, Gökyüzü'nün yaşam-yokluğu yanına, Su'yun ise ölüm-yokluğu yanına konması gibi. Esenlikli ve esenliksiz değerlerin olası en derin düzeye yerleştirilmesinin yararı, yalnızca anlatının akış süresi içindeki dengeliğini sağlamak değil, ama aynı zamanda, aksiyolojik olanı mantıksal olana ekleyerek, temel modelin anlatısallaştırılmasını kolaylaştırmaktır. Dramın öncelikle işlediği değişikliklerin, bahtı bahtsızlığa, bahtsızlığı da bahta dönüştüren değişiklikler olduğunu Aristoteles'ten öğrenmedik mi? Ama bu aksiyolojik belirlemelerin genel şema içindeki yerini belirlemenin öyle pek kolay olmadığı bir kez daha görülmektedir. Önce, bu yananamların etkilediği tematik rollere, yani anlatısal süreci yaşayan söylemsel öznelerle başvurmamak burada da çok zordur. Öte yandan, değerlerin karşıtlığı içinde de tartışmalı [polemik] bir özellik yatar zaten. Ama bu karşıtlıkların da, tartışmalı ilişkiler içinde rollerden ve öznelerden önce geldikleri kabul edilir.

Temel modele yapılan bir üçüncü eklemeyi söylemsel özelliklerinden ayırt etmek ise daha da güçtür. Bununla birlikte, yapmak edimine ve eyleyenlere göre olan mantıksal önceliği ve kesinlikle pragmatik özelliği ona derin yapılar çok yakın bir yer sağlar. Bu *gönderenlerle* ilgili bir eklemedir: Eyleyenler ve tematik roller, gönderenlerin ve anlatısallaştırılmış temsilcilerinin değişen hiyerarşik düzeyine göre *gönderenlerin* delegeleridir ya da onların canlandırılmış ve figürleştirilmiş biçimleridir: Nitekim, "İki Dost"ta, Yaşam, Ölüm ve bunların çelişik öğeleri gönderenlerdir; ama aynı zamanda da Paris, Prusya, vb'dir. Gönderen kavramına, ileti kavramı, dolayısıyla görevlendirme, dolayısıyla harekete geçirme, dinamikleştirme kavramı da bağlanır. Greimas metninde bu kavramdan ilk kez söz ettiğinde, özellikle şu işlevi vurgu-

lar: "Bir değerler sistemi olarak verilmiş bir aksiyolojiyi işlemsel bir sentagmatikleşmeye dönüştürmek" (s. 62). Şu bir gerçek ki, anlatı göstergebilimi söz konusu kavramı, kendisine bir eyleyen dağılımını denk düşürebileceği aşamada işin içine katmaktadır; ama burada kuram açısından önemli olan, bu eyleyen dağılımının anlatının bütününü kaplıyor olmasıdır; bu nedenle, Greimas "gönderenin<sup>45</sup> ilk-eyleyensel statüsü"nden (s. 63) söz edebilmektedir. Böylece göstergebilimsel dörtgen üzerinde mantıksal öğeler, aksiyolojik yüklemeler ve gönderenler üst üste yer almakta, figüratif oyuncular [aktörler] ise daha sonra buraya işlenmektedir.

*Maupassant* adlı kitabın, *yapmak* ediminin gramerine, dolaşısıyla kesinlikle söylemsel düzleme getirdiği katkılar daha da önemlidir. Modern öykü, *bilişsel* düzlemde gerçekleşen süreçlerin dikkate alınmasını gerektirir aslında: Bunlar da gözlemlene ya da bilgi aktarımı, ikna etme ya da yorumlama, aldatma, yanılsama, yalan ya da sır olabilir. Kökeni Aristoteles'in "tanınma"ya ilişkin drama işlevinde ve antropolojideki *trickster*'a ya da *aldatıcıya* ilişkin ünlü çözümlenmelerde yatan bu gerekliliğe, Greimas bir dizi cesur yöntembilimsel kararlar karşılık verir. Önce, *yapmak* edimini, *pragmatik edim* ile *bilişsel edime* ayırır kesin olarak; *bilişsel edim*, yeteneklerle donanmış özneyi noolojik özne durumuna sokar; böylece özne, somatik öznenen farklı hale gelir. Daha sonra *bilişsel edimi* de iki kutba ayırır: *inandırıcı edim* (bilişsel edimi elinde tutan gönderen tarafından gönderilene uygulanır) ile *yorumlayıcı edim* (gönderilen tarafında yer alır ve inandırıcı edimi karşılar). Bilişsel boyutu "yapmak" öğeleriyle ele almanın asıl üstünlüğü, bilgi işlemlerini gerçek anlamıyla eylemlerle aynı dönüşüm kurallarına uydurabilmektir (Aristoteles de önerdiği *mythos*'un içine kişilerin "düşünceler"ini *dianoia* kategorisi altında sokmuştur). Böylece, *görünmek* durumunun *olmak* durumuna geçişimleri de (yorumlama da buradan oluşur), bir anlatı sürecine katılabilecek *yapmak* biçimleridir. Aynı şekilde, tartışmalı [polemik] ilişki de, yalnızca

45 Gönderen-gönderilen ikilisi, Propp'taki görevlendirme kavramını ya da Greimas'ın ilk eyleyen modelindeki başlangıç sözleşmesini (kahramanın yapma yeteneğini edindiği sözleşme) sürdürür. Ama gönderen-gönderilen ikilisi bu aşamada daha köklü bir biçimselleştirme düzlemine oturtulmuştur. Aslında bireysel, toplumsal ve hatta kozmik göndermeler vardır.

iki pragmatik edimle değil de iki inandırıcı edimle (sözgelimi bir tartışmada) ya da iki yorumlayıcı edimle (sözgelimi suçlamada ya da suçluluğun yadsınmasında) karşılaşılabılır. Dolayısıyla, bundan böyle, tartışmalı [polemik] ilişkiden söz edildiğinde, işte bütün bu zengin edimsel dağılımı akılda tutmak gerekir<sup>46</sup>.

Bununla birlikte, şu ana kadar görece olarak bağdaşık [homojen] bir özellik taşıyan *yapmak* kuramında açılan yeni yol hiç de önemsiz değildir. Gerçekten de inandırma [ikna etme] ile yorumlamayı açıklayabilmek için, göstergebilimde yeni olan, felsefedeyse oldukça eskiye uzanan *olmak* ve *görünmek* kategorilerine başvurmak gerekir. İkna etmek, görünen şeyin öyle olduğuna inandırmaktır; yorumlamak ise, görünmek'ten olmak'a çıkarsama yapmaktır. Ama Greimas bu terimleri "göstergebilimsel varoluş anlamı"yla (s. 107) sınırlı tutmamız gerektiği konusunda ısrar eder. Bir düzlemde öbürüne geçişi *güven ilişkisi* diye adlandırır: Güvene dayalı bu ilişki, kesinlik, inanç, kuşku, varsayım diye adlandırılan değerleri düzenler. Ama Greimas bu arada güvene dayalı değerlerin sağlam bir kategorileştirilmesine henüz ulaşamadığını da belirtir (s. 108). Böylece, anlatısal dönüşümlere mantıksal bir özellik ayırdığını düşünür: Bu tür dönüşümlerde, bir özne, sözgelimi kendini kamufle ederek, bir başka öznenin, "görünmemek"i, "olmamak" olarak yorumlamasını amaçlayabilir; kendini kamufle etmiş olan özne, böylece, "olmak" ile "görünmemek"i birleştiren *gizlilik* kategorisinde

46 Bkz. Jacques Escande, *Le Récepteur face à l'Acte persuasif. Contribution à la théorie de l'interprétation (à partir de l'analyse de textes évangéliques)*, A. J. Greimas'ın yönettiği genel anlambilim alanındaki 3. çevrim doktorası, EHESS, 1979. [Paris'te Haziran 1979'da A. J. Greimas, P. Ricœur ve bir kutsal metin yorumcusunun oluşturduğu jüri önünde yapılan bu tezin savunması tarafımızdan da izlenmiştir. Jacques Escande'ın ayrıca İstanbul Üniversitesi'nce yayımlanan *Dilbilim* dergisinde de girişimimiz sonucu Fransızca bir yazısı yayımlanmıştır: "Le pari greimassien", *Dilbilim*, IV, 1979, s. 118-128; Fransızca yazının sonunda yer alan uzunca Türkçe özet de yine tarafımızdan gerçekleştirilmiştir; Jacques Escande bu yazısında Greimas kuramının düzenlenişini ve çözümleme aşamalarını gösterir; bu kuramın bir *bildirişim göstergebilimi* değil bir *anamlama göstergebilimi* olduğunu vurgular; Greimas'ın, Jeanne Martinet, Georges Mounin ve Luis J. Prieto'nun kullandıkları ve bildirişim olgusu içindeki gösterge dizgilerinin düzenlenişini araştıran etkinliği belirten *sémiologie* terimini değil de anlamlamının düzenlenişini araştıran etkinliği (anamların kavranmasını ve bilimsel bir yaklaşımla yeniden üretilmesini) belirten *sémiotique* terimini kullandığını belirtir; ç.n.]

yer alır. Anlatının bilişsel boyutuna oturtulan bu sınama da işin içine yeni bir göstergibilimsel dörtgenin, *doğrulama dörtgeninin* katılmasıyla hem anlatsal hem de mantıksal özelliklerini korumuş olur. *Doğrulama dörtgeni* de olmak *kt* görünmek karşıtlığıyla oluşur ve karşılıklı olarak iki çelişik öğeyle, yani olmamak ve görünmemek ile bütünlenir. Gerçek [doğru] olan olmak ile görünmek birlikteliğini, yanlış [doğru olmayan] görünmemek ve olmamak birlikteliğini, yalan görünmek ile olmamak birlikteliğini, gizlilik ise olmak ile görünmemek birlikteliğini belirtir. Aldatma, yalanı gerçeğe [doğruya] dönüştüren ikna edici edimdir (...olarak göstermek); bir başka deyişle, aldatma görüneni sunar ve kabul ettirir, ama, bu hem görüldüğü gibi hem de gerçekte var olduğu gibi bir şey değildir. Yanılsama, yalana karşılık veren yorumlayıcı edimdir: Yani yalanı aldatıcı bir gönderen ile yapılmış bir sözleşme olarak kabul eder. Aldatıcı da, böylece, eyleysel bir rol olarak (kendini bir başkasının yerine koyma rolü) *doğrulama düzleminde kesin biçimde tanımlanabilir.*

Bilişsel edimin işin içine katılması, bilişsel edim ile yorumlayıcı edimin ayırt edilmesi ve *doğrulama* yapısının yerine oturtulması, Greimas'ın *Maupassant* adlı çalışmasında *yapmak*'ın kategorileştirilmesine getirdiği en önemli katkılardır (özellikle de *yapabilmek*'in bütün kipselleşmelerini, bunların arasında da "İki Dost"taki en önemli kipselleşmeyi, yani reddetmeyi, *yapmamayı istemek*'i hesaba katarsak). Böylece, Greimas, *Maupassant*'ın bu öyküsünde, "gizli bir zafer"e dönüşmüş "aldatıcı bir arayış" kadar önemli ve karmaşık bir dramatik durumu kavramamızı sağlar<sup>47</sup>.

47 Greimas, *Maupassant* adlı çözümlemesinde "yapmak" edimiyle ilgili yine çok ince başka ayrımlar da ileri sürer. *Maupassant*'ın sonunda yer alan "Index rerum"un ("Kavramlar Dizini") "yapmak" girişi (s. 273), kuramın halk masallarına göre çok daha karmaşık metinler aracılığıyla üretmeye çağrıldığı dallanmalar hakkında bir fikir verir. *Yapmak* ile *olmak* ayrımı, *yapmak*'ın içinde yer almadığı ölçüde, bana göre, anlatsallık çerçevesinde tutulması en güç olan ayrımdır; ama burada söz konusu edilen *olmak* kavramı, *süren durum* kavramı aracılığıyla *yapmak*'a bağlanır: Sözelimi *Maupassant*'ın "İki Dost" öyküsü için sevinç (esnelikli bir durum içinde bulunmayı belirtir) ya da özgürlük açısından böyle bir durum söz konusudur; çünkü, esir düşmelerinden sonra her türlü *yapabilmek*'ten yoksun kalan İki Dost bu kez de *yapmayı istememek* edimlerini, yani *bir şeyi reddetmek* edimlerini uygularlar ve böylece *özgür-olma* durumları içine yerleşirler: Bu da öykünün sonunda İki Dost'un sahip olduğu *ayakta ölmek* gücüyle dile gelir.

*Maupassant* adlı çözümlemenin göstergibilimsel modele getirdiği en büyük zenginleştirmeler işte bunlardır. Modeli parçalamaya yol açmadan genişlettiklerini söyleyebilirim bunların. (Kopukluk tehlikesinin en büyük olduğu nokta belki de *doğrulama* [Fr. *véridiction*] sorunuyla ortaya çıkmaktadır.) Dolayısıyla, daha önce\* *Du Sens*'da betimlenmiş modele önemli sayılabilecek hiçbir değişiklik getirmediikleri için, üç düzeyli (derin, yüzeysel, figüratif yapılar) temel göstergibilim modeline getirebileceği-miz eleştiriyi de tartışma konusu yapmazlar.

Anlatı grameri modelinin ortaya attığı temel sorun, yüzey gramerinin anlatı gücüllükleri bakımından temel gramere göre daha zengin olup olmadığını görmek ve modelin göstergibilimsel süreç boyunca beliren giderek zenginleşmesinin bir öyküyü izleme yeteneğimizden ve anlatı geleneğiyle olan yakınlığımızdan kaynaklanıp kaynaklanmadığını saptamaktır.

Bu soruya verilecek yanıt, daha işin başında, derin gramerin içkinlik düzlemi olarak, yüzey gramerinin de gerçekleşme [belirme] düzlemi olarak belirtilmesiyle bir önyargıya dayandırılmış olur.

Oysa bu soru, çok daha seçkin bir kuruluş modelinin de desteğiyle, bu altbölümün başından beri bizi ilgilendiren sorunu bir kez daha yeniden gündeme getirir. Anlatıbilimin usçulluğu ile olayörgüleleştirme pratiği içinde yaratılan anlatısal kavrayış gücü arasındaki bağıntılar sorundur bu. Dolayısıyla, tartışmanın çok daha sıkı biçimde yapılması gerekir.

Benim ilk kuşkum (ileride göstereceğim kanıtlarla da bu kuşkumun sınamasını yapacağım), daha hemen ilk evreden (yani göstergibilimsel dörtgenin kuruluş aşamasından) itibaren çözümlemenin ereksel olarak son evrenin (yani değerlerin yaratıcı süreci olarak görülen öyküleme evresinin) öncelenmesiyle yönlendirilmesidir (*Du Sens*, s. 178): Bu öyküleme sürecinde de ben, göstergibilimsel usçulluk düzleminde, anlatı kültürümü-

\* Paul Ricœur *Du Sens*'in yayım yılı için *Maupassant*'dan "on yıl önce" diyor ancak, *Maupassant* 1976'da *Du Sens* ise 1970'te yayımlanmıştır; içinde yer alan söz konusu iki yazı ise ilk kez İngilizce olarak 1968 ve 1969'da çıkmıştır. Her iki durumda da on yıl söz konusu değildir. Bu nedenle biz burada "on yıl önce"yi "daha önce" diye çevirmeyi uygun bulduk. (ç.n.)

zün bize olayörgüsü olarak öğrettiği şeyin eşdeğerini görüyorum. Yanlış anlaşılmasın: Bu kuşku hiçbir biçimde söz konusu girişimin saygınlığını yitirtmez. Yalnızca göstergibilimsel yol ve yöntemlerin varsayılan özerkliğini tartışma konusu yapar: Bu tıpkı tarih bilimindeki nomolojik modellere ilişkin tartışmanın, tarihyazımı usçulluğundaki özerkliği anlatisal kompetans açısından sorun olarak ortaya koymasına benzer. Demek ki, tartışmanın ilk bölümü derin gramer düzleminde olacaktır.

Burada kuruluş modelinin mantıksal kararlılığını bir yana bırakıyor ve tartışmayı iki noktayla sınırlandırıyorum. Birincisi, modelin, etkinliğini göstergibilimsel süreç boyunca korumak için yerine getirmek zorunda olduğu koşullarla ilgili. Anlamlandırmanın temel yapısı düzleminde oluşturulduğu biçimiyle model, "güçlü" bir modeldir. Ama, *önsel* olarak oluşturulmuş modellerin belli bir alanındaki yorumlamada sık sık görüldüğü gibi, modelin bazı gerekliliklerinin de belli alanlarda iyi işleyebilmesi için "zayıflatılması" gerekmektedir. Bunun bir örneği, tarihyazımı alanında karşımıza çıktı: Nomolojik modelin tarihçi mesleğinin içerdiği etkin yönlemsel yaklaşımla buluşabilmek için kendini ne kadar "zayıflatmak" zorunda kaldığını gördük. Göstergibilimin başlangıçta benimsediği sınıflandırıcı modele gelince, bunun mantıksal bir anlam taşıyabilmesi, ancak "güçlü" bir model olmayı korumasıyla olanaklıdır. Bu modelin bütün gücü de anlambirim çözümlemesi düzeyindedir: Böyle bir çözümleme de tam olarak bütünleşmiş değilse de en azından "anlambirim kategorilerinin sınırlı bir dökümü"nü (s. 161) elde etmeyi sağlayacak ölçüde olmak zorundadır. Bu koşul altında da, karşıtlık "güçlü" bir karşıtlık, yani aynı kategorideki anlambirimler arasında ikili bir karşıtlık oluşturur: Buna sözgelimi, beyaz *kt* siyah gibi ikili anlambirim kategorisi örnek gösterilebilir. Öte yandan, çelişiklik de "güçlü" bir çelişikliktir: beyaz *kt* beyaz-olmayan; siyah *kt* siyah-olmayan.  $S_1$ -olmayan'ın  $S_2$  tarafından varsayılmasının öncesinde de yine kesin anlamdaki iki çelişiklik ve karşıtlık bağıntısı yer alır gerçekten de. Oysa, bu üç gerekliliğin anlatisallık alanında kendi kesinliklerine uygun bir biçimde yerine getirildiğinden kuşku duyulabilir. Eğer tam olarak yerine getirilmiş olsalardı, daha sonraki bütün işlemlerin de Greimas'ın belirttiği

gibi “öngörülebilir ve hesaplanabilir” (s. 166) olması gerekirdi. *Ama o zaman da hiçbir şey olup bitmezdi.* Olay olmazdı. Şaşırtıcı bir şey olmazdı. Anlatacak hiçbir şey olmazdı. Demek ki, yüzey gramerinin çoğunlukla yarı-çelişkili, yarı-karşıt, yarı-önvarsayımli kategorilerle karşı karşıya kaldığını düşünebiliriz.

Yine derin gramer düzleminde, üzerinde durmak istediğim ikinci nokta, sınıflandırmanın anlatısallaştırılmasıyla ilgili: Sınıflandırıcı modeldeki *yönlendirilmemiş ilişkilerden* modele sözdizimsel bir yorum getirecek olan *yönlendirilmiş işlemlere* geçişle sağlanan anlatısallaştırma üzerinde duracağım.

Aslında durağan ilişki kavramından devingen işlem kavramına geçiş, sınıflandırıcı modele yapılmış gerçek bir ekleme olgusunu içerir: Çünkü, en azından bir dönüşümün zaman alması anlamında, modeli otantik olarak, bir süredizim [kronoloji] içine sokar. Bu ekleme de “*Éléments d’une grammaire narrative*” (“Bir Anlatı Grameri’nin İlkeleri”) başlıklı metinde “özne tarafından anlam üretimi” kavramıyla belirtilir (*Du Sens*, s. 164). Demek ki, burada bir yeniden formüle etme durumundan daha fazlası, paradigmatik etkenin yanına, eşit koşullarda bir sentagmatik etkeni koyma söz konusudur. Böyle olunca da, morfolojiden sözdizime geçişte eşdeğerlik kavramı karşılıklı ilişki anlamını yitirir: Çünkü sözdizimde ayırıcı özellik taşıyan öge yöneliş olduğuna göre, durağan bir ilişki ile bu ilişkinin dönüşümü hangi açıdan eşdeğerli olabilir ki? Bu durumda da modelin kuruluşuna, devinimsiz öğeler üzerinde ortaya çıkarılmak istenen yönlendirilmiş dönüşümler yol göstermiş olabilir mi diye sorabiliriz?

Bu sorun bütün düzeylerde ortaya çıkmaktadır: Bir işlemin ereği, bir sonraki işlemdeymiş, son olarak da bütünlenmiş anlatısallık kavramındaymış gibi görünür. Derin gramerden yüzey gramerine geçişte de yine aynı durum gözlemlenir.

Başlangıç modelinin zenginleştirilmesi, *yapmak* kipliğine ilişkin özel belirlemelerin yoğun katkısı sonucu oluşmuştur. Ama, bütün bu yeni belirlemeler, doğrudan sınıflandırıcı modelden değil de, bir eylem anlambiliminden kaynaklanır<sup>48</sup>.

48 Yüzeysel düzeydeki antropomorf [insanbiçimli] kategorileri figüratif düzeydeki insansal kategorilerle (amaçların, gerekçelerin, seçimlerin varlığıyla belirginleşen kategorileri), kısacası yapıtımızın birinci bölümünde [1. ciltte] *mimesis* I

*Yapmak* edimine ilişkin bir bilgi aracılığıyla, *yapmak* ediminin sözcelerle ilgili olduğunu ve bu tür sözcelerin yapısının da hem *S, P'dir* biçimindeki yüklemse sözcelerden, hem de *X, Y ile Z arasında* gibi ilişkiel sözcelerden öz bakımından farklı olduğunu biliyoruz. Betimleyici eylem sözcelerinin bu yapısı, analitik felsefede belirli çalışmalarla incelenmiştir; ben de *La Sémantique de l'action*'da (Eylemin Anlambilimi)<sup>49</sup> bu konuyu ele aldım. Bu tür sözcelerin dikkat çekici özelliği, açık bir yapı içermeleridir: "Sokrates...konuşuyor"dan "Brutus, Mart'ın 15'inde, Roma Senatosu'nda bir hançerle Caesar'ı öldürdü.."ye uzanan bir açık yapıdır bu. Anlatı sözcüsü kuramının önceden kabullendiği de gerçekten, işte bu eylem anlambilimidir. *Yapmak* edimi, burada, eylem belirten bütün fiillerin [bir şey yapmak] yerine geçer (İngilizce'deki *to do* gibi). Eylem anlambiliminin en etkin katkısı *yapmak* sözcelerinden *yapabilmek* sözcelerine kipselleşme yoluyla geçişte görülür. Gerçekten de *yapmayı istemek*'in, *yapmak*'ı olası kıldığını nereden biliyoruz ki? Göstergibilimsel dörtgendeki hiçbir şey bundan kuşku duymamızı sağlamaz. Hem zaten, *yapmayı istemek, olmayı istemek, malik olmayı istemek, bilmeyi istemek* ve *isteyebilmek* tipolojisi mükemmeldir. Ama, dilbilimsel bakış açısına göre, tamamıyla özel bir gramerden kaynaklanır: Analitik felsefenin yönelim mantığı adı altında büyük bir özenle geliştirdiği bir gramerdir bu. Eğer "...istemek" türündeki kipsel sözceler ile *yapmak* edimine ilişkin betimleyici sözceler arasındaki bağıntıya mantıksal biçim vermek için özgün bir gramere gerek duyuluyorsa, Greimas'ın şu açıklamasına bir anlam veren de eylem anlambiliminin altında yatan fenomenolojidir: "işlevi, istemek olan kipsel sözceler, özneyi yapmanın bir gücüllüğü olarak ortaya koyarlar; buna karşılık, bilmek ve yapabilmek kiplikleriyle belirginleşen öteki iki kipsel sözcü de, olası yapmak eylemini iki biçimde belirler: bilmekten kaynaklanan bir yapmak olarak ya da yalnızca yapabilmek üstüne dayanan yapmak

başlığı altında betimlediğimiz praksis kategorileriyle karıştırdığımız eleştirisinde bulunulabilir. Ama *yapmak* kategorisinin insanın eylemine başvurmadan, yarı-kişi, yarı-olayörgüsü ve yarı-olay kategorileri aracılığı olmadan tanımlanabileceği konusunda kuşkuluyum (*Zaman ve Anlatı*, cilt I, s. 147 ve ötesi).

<sup>49</sup> Bu kitaptaki yazımda özellikle Anthony Kenny'nin çalışmalarına gönderme yapıyorum: *Action, Emotion and Will*, Londra, Routledge ve Kegan Paul, 1963.



olarak" (s. 175). Zaten bu örtük fenomenolojinin ortaya çıkması sonucunda da, kipsel sözce bir programın "gerçekleştirilme arzusu" olarak yorumlanabilir: Bu program da betimleyici sözce biçiminde vardır ve aynı zamanda da nesne olarak, kipsel sözcenin parçasını oluşturur (s. 169).

Buradan çıkan sonuç, göstergebilimsel düzlem ile praksis düzlemi arasındaki bağıntının, karşılıklı öncelik hakkı bağıntısı olduğudur. Göstergebilimsel dörtgen karşılıklı olarak tanımlanan kendi ögeler ağını, ve kendi karşıtlık, çelişiklik ve önvarsayım sistemini geliştirir. Eylemin anlambilimi de *yapmak*'ın büyük anlamlarını ve eyleme göndermede bulunan sözcelerin özgül yapısını getirir. Bu bakımdan, yüzey grameri karma bir gramerdir: göstergebilimsel ve eylemseldir<sup>50</sup>. Bu karma gramerde, eylem anlambiliminin sergilediği yapılar ile göstergebilimsel dörtgenin içerdiği işlemler arasında *eşdeğerlik*ten söz etmek güç gibi görünmektedir.

Karşı görüşlerimizde, şunu gözlemleyerek bir adım daha ileri gidelim: Gerek programlar arasındaki, gerekse karşıt özneler arasındaki tartışmalı [polemik] bağıntı işin içine katılmadığı sürece, yalın anlatı sözcisi yüzey gramerinin içinde bir soyutlama olarak kalır. Daha önce yukarıda belirttiğimiz gibi, yalıtılmış bir eylem tümcesinde özel olarak anlatısal hiçbir şey yoktur. Yalnızca sözceler zinciri bir anlatı dizimi oluşturur ve geriye dönüşlü biçimde, zinciri oluşturan eylem sözcelerinin anlatısal sözceler olarak adlandırılmasına olanak sağlar. Bu açıdan, tartışma [polemik] bağıntısı yüzey gramerinde anlatısallığın ilk gerçek adımını oluşturur; ikinci aşama edim [performans] kavramıyla; üçüncü aşama da edimlerin sentagmatik dizisi kavramıyla ve bunun gerçekleştirdiği değerler aktarmasıyla oluşur.

Şimdi bu adımların her birini artarda ele alalım ve önce mantıksal bağıntıların tartışmalı [polemik] tasarımından başlayalım.

Önce şunu belirtelim ki, bu tartışmayı içeren tasarım, kendisiyle birlikte yeni özellikler getirir; bu özellikler de çelişiklik ya da karşıtlık türünde mantıksal bir anlam edinmeden önce bağımsız

50 Durum, bu açıdan, Claude Bremond'un *Logique du récit*'sinin incelenmesi sırasında betimlenen durumdan farklı değildir. O yapıtta, anlatı mantığı fenomenoloji ile Bremond'un metafizik diye adlandırdığı eylem anlambilimine dayanıyordu.

bir praksis anlamı taşır. Karşı karşıya gelme ve çatışma eylemin başkasına yönelme biçimleridir [figürleridir] ve Max Weber'in-ki gibi bir kavrayıcı toplumbilime bağlanır. Gerçekten de çatışmanın (Alm. *Kampf*) Weber'in büyük incelemesi *Wirtschaft und Gesellschaft*'ta<sup>51</sup> (İktisat ve Toplum) temel kategorilerin giderek oluşmasının iyice belirli bir evreninde ortaya çıktığı görülür. Çatışma kategorisinin işin içine katılması, bütün anlatı gramerinin karma niteliğini (yarı -mantıksal yarı-eylemsel özelliğini) artırır.

Ayrıca, mantıksal düzlemde, çatışma ile çelişkinin eşdeğerli olması son derece tartışmalıdır. Çatışma kavramı, bana göre, bir olumsuzluk türünü ortaya koyar: İlk kez *Versuch den Begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzuführen*<sup>52</sup> (Felsefeye Olumsuz Büyüklükler Kavramını Sokmak İçin Deneme) adlı kitapçığında, bunun çelişikliğe indirgenemeyeceğini göstermiştir. Bir öznenin bir karşı-özneye çatışması iki çelişik edim arasındaki çatışma değildir. Bu daha çok, karşıtlığa yaklaşan bir çatışma olabilir<sup>53</sup>.

51 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, gözden geçirilmiş 5. baskı, Studienausgabe, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1972, birinci anabölüm, I. bölüm, 8. kısım, "Begriff des Kampfs" (s. 20). Önceki kategorilerse şunlardır: toplumsal eylem, toplumsal ilişki, eylemin yönlendirilmesi (gelenek ve görenekler), yasal düzen (uzlaşım, hukuk), yasallığın temeli (gelenek, inanç, yasayla geçerli kılınma).

52 Emmanuel [Immanuel] Kant, *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*, Fransızca'ya çeviren, girişi ve notları yazan Roger Kempf, Paris, Vrin, 1949, bölüm II, "L'opposition universelle".

53 Greimas, F. Nef ile yaptığı söyleşide ("L'entretien avec Greimas", *Structures élémentaires de la signification*, a.g.y., s. 25) şu konu üstünde ısrarla durur: Ona göre, öykülemdeki tartışmalı [polemik] yapı, sınıflandırıcı modelin başlangıçtaki *paradigmatik* eklemelişini, öykülemenin bütün *sentagmatik* akışına yaymaya izin verir. Tartışmalı [polemik] yapı, karşı-özneyi bir öznenin, karşı-programu bir programın önüne koyarak, ve hatta eyleyenlere ilişkin dörtgenleri çoğaltarak (her eyleyeni, eyleyene, eyleyen-olmayana, karşı-eyleyene ve karşı-eyleyen-olmayana ayırarak) *paradigmatik* düzenin bütün *sentagmatik* düzen içine sızmasını sağlar: "O zaman da metin çözümlemesinin (metinler ne kadar az karmaşık olursa olsun) eyleyen durumlarını çoğaltmak durumunda bırakması hiç de şaşırtıcı değildir; böylece anlatisallığın *sentagmatik* akışı yanı sıra, *paradigmatik* eklemelişi de ortaya çıkarılmış olur" (a.g.y., s. 24). Ama bunun tersi de söylenebilir: İki özne arasındaki çatışma düzeninde bir şeyler olduğu için bu dörtgene yansıtılabilmektedir. Böyle bir yansıtma olasıdır, çünkü dörtgenin kendisi de "mantıksal işlemlerin gerçekleştiği yer" (a.g.y., s. 26) olarak, kısacası önceden anlatisallaştırılmış yer olarak ele alınmaktadır. "Dörtgenleştirme"nin basamak basamak gelişmesi, sırasıyla *paradigmatik*in *sentagmatik* içinde ilerleyişi ya da yeni *sentagmatik* boyutların (arayış, çatışma, vb.) eklenmesi olarak ortaya çıkabilir (bu yeni *sentagmatik* boyutlar da tamamlanmış anlatının *paradigmatik* ve *sentagmatik* yapılarıyla gizlice yönlendirilmiştir).

Aktarma kategorilerinin tartışma [polemik] kategorilerine eklenmesi de benzer bir sorun yaratır. Bu yeni evrede de, fenomenolojiye örtük biçimde başvurulduğu ortadadır: Eğer *aktarmak*, birini bir şeyden yoksun bırakıp o şeyi bir başkasına vermek demekse, *yoksun bırakmak* ve *vermek*'te *ayırarak* ve *birleştirmek*'ten çok daha fazlası söz konusudur. Bir öznenin bir değer-nesneden yoksun kalması, onu etkilenen kişi durumuna sokan bir değişimdir. Demek ki, modelin kuruluşunun son aşamasında eklenen özellik, *acı çekmek/eyleme geçmek* fenomenolojisidir; yoksun kalma ve bağışlama gibi kavramlar da bu fenomenoloji içinde anlam kazanır. Bu son evrenin bütün topolojik dili, yalnızca praksis alanında değil, ama aynı zamanda pathos alanında da ortaya çıkan mantıksal birleşmeler/ayrılmalar<sup>54</sup> ile değişimlerin bir karmaşasıdır. Aktarmalara ilişkin topolojik sözdizimin (göstergebilimsel dörtgendeki mantıksal işlemlerin sürecini yineler) "öykülemeyi değerlerin yaratıcı süreci olarak düzenlediği" (s. 178) bir gerçekse de, bu sonuç şaşırtmamalıdır. Peki bu ikilenme, sınıflandırma çerçevesinde "öngörülebilir ve hesaplanabilir" (s. 166) olan sözdizimsel işlemleri "değerler yaratıcı bir sürece" nasıl geçirecektir? Bunun için anlatısallığın, bir yerlerde anlatının kendi yaratıcılığına uygun düşmemesi gerekir. Karşılıklı bağıntı ile önvarsayımın, hem yoksun kalma ile birine nitelik yüklemenin [birine mal etmenin] bakışsızlığını, hem de bu nitelik yükleme eylemindeki *yeniliği* dile getirmek için "güçlü" mantıksal modelden uzaklaşması ölçüsünde, bu sapma, aktarma düzeyinde meydana çıkar. Nitelik yüklemeye bağlanan yenilik özelliği daha da belirgin bir özellik kazanır, yapabilmek, bilmek ve yapmayı istemek –yani yapmak eyleminin gücüllüğü– özne tarafından yaşanmaya başladığında.

Bütün ilişkilerin birbirine denk düştüğü başlangıçtaki şema ile yeni değerlerin üretildiği sondaki şema arasındaki bu sapma, Propp'un incelediği Rus masallarına ilişkin özel durumda üzeri örtülü kalmıştır, çünkü bu masallarda değerlerin dolaşımı başlangıç durumunun yeniden oluşturulmasına ulaşır. Bir

54 Topolojik sözdizimin tutarlılığı ve göstergebilimsel dörtgenin kutupları arasındaki süreci kapatan önvarsayım ilişkisini yüklenen rol için bkz. "La grammaire narrative de Greimas" başlıklı yazımdaki tartışmam (a.g.y., s. 22-24).

hain tarafından kaçırılıp başka bir yerde saklanan kralın kızı, kahraman tarafından bulunup ailesine teslim edilir! Greimas da *Sémantique structurale*'de anlatının en genel işlevinin tehlike altındaki değerler düzenini yeniden düzeltmek olduğunu kabul ediyordu. Oysa, bizler, miras olarak edindiğimiz kültürlerin olayörgüleri şematizmi sayesinde, bu yeniden düzeltmenin yalnızca bir tek anlatı kategorisini, ve hatta hiç kuşkusuz masal kategorisini ilgilendirdiğini biliyoruz. Olayörgüsünün "kriz" ile "çözüm"ü eklemleme biçimleri ile kahramanın (ya da kahraman karşıtının) olayörgüsü akışı içinde değişim geçirme biçimleri ne kadar da çeşitlidir! Hatta her anlatının iki program, bir tartışmalı [polemik] bağıntı ile bir değerler aktarımı içeren, Greimas'ın o topolojik kalıbına yansıtılabileceği de kesin midir? Olayörgülerinin değişimlerine ilişkin olarak daha önce yaptığımız incelemeler bu konuda kuşku duymamıza yol açmaktadır.

Sonuç olarak, Greimas'ın modeli bana iki zorunlu kurala uyar gibi görünmekte: Bir yanda mantıksal zorunluluk, öte yanda da praksis-pathos zorunluluğu. Ancak, burada birinci zorunluluğun tam olarak yerine getirilmesi, her yeni basamakta işin içine katılan anlatsallık bileşenlerinin göstergibilimsel dörtgen üzerine kaydedilmesi işinin hep daha ileri götürülmesi sayesinde olmaktadır; ancak buna koşut olarak da, anlatıyı ve olayörgüsünü kavrayış gücümüzün, tamamıyla sözdizimsel özellikli, uygun eklemelere yol açması gerekir. Çünkü bunlar olmazsa sınıflandırıcı model devinimsiz ve verimsiz kalır<sup>55</sup>.

Greimas modelinin bu karma özelliğini ileri sürmek onu çürütmek değildir asla: Tersine, daha önce çalışmamızın ikinci bölümünde [2. ciltte] tarih bilimindeki nomolojik modeller için yaptığımız gibi, bu modelin kavranılabilirliğinin koşullarını gün ışığına çıkarmak demektir.

55 Greimas yukarıda sözünü ettiğimiz söyleşinin devamında şunu da kabul etmekten uzak değildir: "Ama yine de, burada, ayrılmalar ve birleşmeler yardımıyla *durum* sözcelerini manipüle eden ve anlatının durağan bir görünümünü (bir dizi anlatsal durum) veren bir sözdizim söz konusudur yalnızca. Sınıflandırıcı dörtgenin mantıksal işlemlerin gerçekleşme yeri olarak görülmesi gibi, durum sözcisi dizileri de edim sözceleri ile bu sözcelerdeki dönüştürücü özneler tarafından düzenlenmiş ve manipüle edilmiştir" (*Structures élémentaires de la signification, a.g.y., s. 26*).

Olayörgüleştirme kavramının ve onunla bağlantılı anlatı zamanı kavramının (şimdi inceleyeceğimiz konudur bu) *zenginleşmesi*, bu üçüncü bölümün [3. cildin] giriş bölümünde de belirttiğimiz gibi, hiç kuşkusuz tarihsel anlatıdan çok kurmaca anlatıya özgü bir ayrıcalıktır, çünkü tarihsel anlatıya özgü bazı zorunluluklar kurmaca anlatıda ortadan kalkmaktadır (bunları da dördüncü bölümde [4. ciltte] ayrı biçimde inceleyeceğiz). Bu ayrıcalık, anlatının kendini hem *sözceleme* hem de *sözce* olarak ikili biçimde ortaya koyabilme gücünde görülür. Böyle bir kavramsal ayrımı işin içine katmak için, olayörgüleştirmeyi düzenleyen biçimlendirici edimin [Fr. *acte configurant*] yargılayıcı [karar verici] bir edim olduğunu ve “birlikte ele alma”ya dayandığını anımsamak yeterlidir; daha kesin olarak belirtirsek, düşünümsel [refleksif] yargı<sup>1</sup> türünden bir edimdir bu. Böylece, anlatmanın, anlatılan olaylar “üstüne düşünmek” olduğunu söyleyebilmiştik. Bu bakımdan, anlatısal düzlemde, “birlikte ele almak” [“birlikte kavramak”], kendisi ile üretim eylemi arasına bir mesafe koyabilmek ve bu yolla kendini ikiye bölmek demektir.

1 Yargının düşünümsel [refleksif] özelliğinin daha Ortaçağ’daki felsefeciler tarafından tamamıyla benimsenip ileri sürüldüğü görülür. Ama Kant belirleyici yargı ile düşünümsel yargı gibi verimli bir ayrımı işin içine katar. Belirleyici yargı, ürettiği nesnelliğin içinde yer alır bütünüyle. Düşünümsel yargı ise, dünyadaki olayların nedensel zinciri üstünde estetik biçimler ile organik biçimler kurmasını sağlayacak işlemlere yönelir. Bu açıdan anlatısal biçimler bir üçüncü düşünümsel yargı sınıfını, yani estetik ve organik kendiliklerin biçim kazanmasını sağlayacak işlemleri konu olarak kendine seçebilecek yargı sınıfını oluşturur.

Kendini ikiye bölmeye gösteren bu ereksel [teleolojik] yargı gücü, günümüzde tam anlamıyla dilbilimsel bir terminolojiyle *sözceleme* [Fr. *énonciation*] ve *sözce* [Fr. *énoncé*] olarak yeniden ortaya çıkmış ve Günter Müller'in, Gérard Genette'in, Greimas okulu-na bağlı göstergebilimcilerin etkisiyle de anlatı yazınbiliminde kendine yer bulmuştur. Dikkatin anlatı sözcesinden sözceleme-yeye kaymasıyla da anlatı zamanına ilişkin kurmaca özellikler de farklı bir belirginlik kazanmıştır. Bu kurmaca özellikler, bir bakıma, biçimlendirici edimin *düşünümsel* [refleksif] olmasından kaynaklanan değişik zaman düzeyleri arasındaki *oyun* sayesinde özgürleşip etkin duruma gelmişlerdir. Sözce ile anlatılan şeyler arasında başlayan ama *sözceleme* ile *sözcenin* ikiye ayrılmasıyla olanaklı kılınan bu oyunun birçok değişik biçimini ele alacağız şimdi.

### 1. Fiil zamanları ve sözceleme

Başlangıç olarak, *fiil zamanları sisteminin* sözcelemeye sunduğu olanakları ele almak istiyorum. Bu araştırmanın, sözceleme ile sözcenin ikiye bölünmesinden kaynaklanan zamanla oynanan oyunlara ayrılmış incelemenin başında yer alması bana yerindeymiş gibi göründü; bu da sorgulamak için seçtiğim üç yazarın, fiil zamanına ilişkin kuramlarını sözcelerin yapısından (bu sözceler de ya konuşucudan ya da konuşma durumundan kopuk kalıyordu) çok *söylemin sözcelenmesi* işlevine açıkça bağlamış olmaları ölçüsünde geçerliydi kuşkusuz. Ayrıca, bu yazarların doğal dillerdeki fiil zamanlarının düzenlenişi sorununa getirdikleri çözüm de doğrudan doğruya zamanın kurmaca yapıtlardaki statüsüyle, dolayısıyla *mimesis* II düzeyindeki zamanın statüsüyle ilgili bir paradoks ortaya çıkarıyordu.

Gerçekten de, bir yandan, bu araştırmanın asıl katkısı, bir dilden öbürüne değişen zamanlar sisteminin, zamanın fenomenolojik deneyiminden ve bunun şimdi, geçmiş, gelecek arasındaki sezgisel ayrımından doğamayacağını kanıtlamaktı. Fiil zamanları sisteminin bu bağımsızlığı da anlatısal kompozisyonun bağımsızlığına iki düzeyde katkıda bulunuyordu: Kesinlikle pa-

radigmatik düzeyde (belli bir dildeki fiil zamanlarının *tablosu* düzeyinde de diyebiliriz), zamanlar sistemi bir ayrımlar, ilişkiler, birleşimler kaynağı sunar; kurmaca anlatı da canlı deneyime göre olan bağımsızlığının zengin olanaklarını bu kaynaktan çekip alır; bu açıdan, dil, zamanlar sistemi sayesinde, eylem belirlen bütünü fiilleri anlatı zinciri boyunca zamansal olarak değiştirme [modüle etme] olanağını elinde hazır bulundurur. Ayrıca, sentagmatik diyebileceğimiz bir düzeyde de, fiil zamanları anlatısallaştırma işlemine katkıda bulunur: Bu katkıyı da yalnızca büyük dilbilgisel paradigmalarda içinde taşıdıkları farklılıkların oyunuyla değil, ama anlatı zinciri üzerindeki *artarda diziliş düzenleriyle* sağlar. Fransız dilbilgisinin bir *imparfait\** [tamamlanmamış hikâye bileşik zamanı] ile bir *passé simple*'i [tamamlanmış basit geçmiş zaman] aynı sistem içinde taşıyor olması da bir zenginliktir ama bir *imparfait* ile bir *passé simple*'in birbirini izlemesi de özgün bir anlam etkisi yaratır; dolayısıyla daha da harika bir olanaktır bu. Bir başka deyişle, fiil zamanlarının sentagmatik yapılandırılışı onların paradigmatik oluşumları kadar önemlidir. Ama sentagmatik düzen de paradigmatik düzen kadar fiil zamanları sisteminin, gündelik deneyime ilişkin temel anlambilimde zaman diye adlandırdığımız şeye oranla bağımsız olduğunu açıkça gösterir.

Öte yandan, fiil zamanları sisteminin, zamanın fenomenolojik deneyimine gönderme yapma durumundan nereye kadar uzak kalabileceği de yanıtlanmamış bir sorundur. Tartışacağımız üç anlayışın bu konudaki kararsızlığı bizim için son derece eğitici olacaktır: Bu kararsızlık, bizlerin fenomenolojik deneyim zamanına oranla kurmacanın zamanında karşılaştığımız bağıntının karmaşıklığını ortaya koyar (fenomenolojik deneyim zamanını ön-biçimlendirme [*mimesis* I] düzleminde ya da yeniden-biçimlendirme [*mimesis* III] düzleminde ele almamız durumu değiştirmez). Fiil zamanları sistemini zamanın canlı deneyiminden ayırma gerekliliği ile ondan tam olarak ayırma olanaksızlığı anlatısal biçimlendirmelerin statüsünü bana göre çok güzel açıklar: Anlatısal biçimlendirmeler, hem gündelik deneyime göre *bağımsızdır*, hem de anlatının kalkış noktası ile akış yönü arasında *dolayım* işlevini üstlenir.

Émile Benveniste tarafından *öykü* [Fr. *histoire*] ile *söylem*<sup>2</sup> [Fr. *discours*] arasında yapılan ayırım ile başlayıp Käte Hamburger<sup>3</sup> ile Harald Weinrich'in<sup>4</sup> fiilin zamanı sorunsalına yaptıkları katkıyla sürdürecektir olmamızın iki nedeni var.

Böylece bir yandan, tamamıyla paradigmatik bakış açısı içinde sürdürülmüş incelemeden, fiil zamanlarının dural düzenlenişine ilişkin araştırmayı fiil zamanlarının büyük metinsel birimlerdeki artarda dağılışına ilişkin incelemeyle bütünleyecek anlayışa uzanan yaklaşımı izleyebiliriz. Öte yandan, bir anlayıştan öbürüne, fiil zamanlarının canlı deneyiminden ayrılışındaki gelişmeyi görebilir ve girişimin sonuna kadar götürülmesini engelleyen güçlükler karşısında önlemler alabiliriz. Anlatısal biçimlenişlerin, zamanın önceden-biçimlenmiş ya da sonradan yeniden-biçimlendirilen deneyimine göre olan bağımsızlık derecesi konusunda yaptığımız çalışmaya üç anlayışın önemli katkısının ne olacağını da bu noktada araştıracağız.

Benveniste'in *öykü* ile *söylem* arasına getirdiği ayırımın ne anlama geldiğini kısaca anımsatayım: Öyküde konuşucu işin içinde değildir: "Kimse konuşmaz burada; olaylar sanki kendi kendilerine anlatılıyormuş gibidir" (s. 241). Buna karşılık, söylem, "bir konuşucu ile bir dinleyiciyi varsayan, konuşucuda da dinleyiciyi herhangi bir biçimde etkileme eğilimini ortaya koyan her sözceleme"yi (s. 242) belirtir. Her sözceleme biçiminin kendi zaman sistemi vardır: İçeride katılan zamanlar ile dışta tutulan zamanlardır bunlar. Böylece *anlatı* üç zamanı işin içine katar: geniş zaman [Fr. *aoriste*] (ya da belirli basit geçmiş zaman), tamamlanmamış hikâyeye bileşik zamanı [Fr. *imparfait*], mişli geçmiş zaman [Fr. *plus-que-parfait*]; bu sonuncuya dolaylamalı gelecek zamanı [Fr. *prospectif*] da ekleyebiliriz: *il devait* ya da *il allait partir* (gitmek

2 Émile Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français", *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966, s. 237-250.

3 Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 2. baskı, Stuttgart, Ernst Klett, 1957; İng. çev., *The Logic of Literature*, Ann Arbor, Indiana University Press, 1973.

4 Harald Weinrich, *Tempus: Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1964. Fr. çev., *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973. Burada Fransızca çeviriden alıntılar yapıyorum; aslında, bu Fransızca çeviri, yazarın özgün bir yapıtı sayılır, çünkü, çevirideki bölümlenmelerin ve çözümlenmelerin çoğu Almanca özgün yapıttan farklıdır.



zorundaydı ya da gidecekti). Ama anlatı, şimdiki zamanı, ardından da gelecek zamanı (gelecekte gerçekleşecek bir şimdiki zamandır) ve belirli geçmiş zamanı [Fr. *parfait*] (geçmişteki şimdiki zamandır) dışta tutar. Bunun tersine, *söylem*, bir zamanı, yani geniş zamanı dışlayıp üç temel zamanı işin içine katar: şimdiki zaman, gelecek zaman, belirli geçmiş zaman. Şimdiki zaman, söylemin temel zamanıdır, çünkü söylenen şey ile söylemin aynı anda var olduğunu belirtir: Dolayısıyla söylem anının kendi kendine göndermede bulunma niteliğine bağlıdır. Bu nedenle sözcelemenin iki düzlemi ikinci bir ölçütler dizisiyle birbirinden ayrılır: Kişi kategorileridir bunlar. Anlatı, kişi ilişkilerini (ben-sen) dışlamadan şimdiki zamanı dışlayamaz. Geniş zaman ise, bir anlatıcının kişi olarak varlığı dışında, olayın zamanıdır.

Fiil zamanlarının bu sistemi ile yaşanan zamansal deneyim arasında nasıl bir bağlantı vardır?

Bir yandan, Fransız dilindeki fiil zamanlarının kişilere göre dağılımında görülen iki farklı sistemin hem zaman kavramından hem de bunun üç kategorisinden (şimdi, geçmiş, gelecek) bağımsız tutulması gerekir. İki sistem arasındaki ikilik bile buna tanıklık eder: Ne zaman kavramı ne de şimdi, geçmiş, gelecek zaman kategorileri “fiil sistemi içindeki belli bir biçimin durumuna ya da hatta olasılığına karar verecek ölçütü” (s. 237) sağlayabilir. Bu açıklama, bütün simgesel sistemin, *mimesis I*'in ampirik ve praksis düzeyine göre *mimesis II* düzeyinde gerçekleştirdiği bağıntı kopukluğuna tam olarak uyar.

Öte yandan, iki sözceleme sistemi arasındaki ayırım zaman ile de tamamıyla bağlantısız değildir. Sorun özellikle anlatı konusunda ortaya çıkar. Émile Benveniste'in *söyleme* karşıt olarak ileri sürdüğü *anlatının*, sürekli biçimde “tarihsel anlatı” ya da “tarihsel sözceleme” diye adlandırıldığı belki de yeterince fark edilmemiştir. Oysa, tarihsel sözceleme “geçmiş olayların anlatısını belirtir” (s. 293). Tanımdaki “geçmiş” terimi, “anlatı” ve “olay” terimleri kadar önemlidir: Bu terimler, “zamanın belli bir anında, konuşucunun anlatıya hiçbir müdahalesi olmadan meydana gelmiş olayları” (*ay.y.*) belirtir. Bu tanım ile, zamanlar sistemini geçmiş, şimdi ve geleceğe ilişkin sezgisel ayırımdan koparma girişimi arasında bir çelişki bulunmaması, gönderme

işleminin ya tarihçide görüldüğü gibi gerçek geçmişe ya da romancıda görüldüğü gibi (Benveniste böylece örneklerinden birini Balzac'ın metnine dayandırmış olur) kurmaca geçmişe yapılmış olması ölçüsünde olanaklıdır. Bununla birlikte, eğer anlatı, söyleme göre konuşucunun müdahalesi olmadan kendi kendine anlatılan olaylar dizisi halinde ortaya çıkıyorsa, bu, Émile Benveniste'e göre, ister gerçek ister kurmaca olsun, geçmiş kavramının, söylemde görüldüğü gibi, konuşucunun kendi kendine göndermede bulunmasını (öz-gönderme) kendi sözcelemesi içine katmaması ölçüsünde gerçekleşir. Burada işlenmemiş yan, kurmaca geçmiş ile gerçek geçmiş arasındaki bağıntıdır. Kurmaca geçmiş, gerçek geçmişi, dolayısıyla anıları ve tarihi mi varsayar, yoksa, tarihsel zaman anlatımının yapısı mı geçmiş olarak belirginleşmeyi yaratır? Zaten kurmaca geçmişin neden yarı-geçmiş olarak algılandığı anlaşılmaz<sup>5</sup>.

Söylem anının şimdiki zamanına gelince, bunun yaşanan zamanla bağlantısız olduğunu söylemek güçtür, buna özellikle belirli geçmişin geçmişte şimdi, gelecek zamanın da gelecekteki şimdi olduğunu eklersek. Şimdinin dilbilgisel ölçütü (yani söylem anının kendine göndermede bulunma niteliği) ayrı bir şeydir; bu kendi kendine göndermenin (yani anlatılan şey ile söylem anının aynı zamanda gerçekleşmesinin) *anlamı* ayrı bir şeydir. Dilbilgisel kategorilerin yaşanan [canlı] deneyimle olan mimetik bağıntısı, söylem anının dilbilgisel şimdisi ile yaşanan şimdi arasındaki bağıntıda (hem ayrılma hem de birleşme bağıntısında) bütünüyle yer alır<sup>6</sup>.

5 Benveniste'in bir noktadaki kararsızlığı [duraksaması] bu açıdan öğretici olmuştur. "Bu olguların, meydana gelmiş olarak saptanmaları için, geçmişe ait olmaları gerekir" (s. 239) diye yineledikten sonra Benveniste sözlerine şunu ekler: "Kuşkusuz şöyle demek daha iyi olur: Olgular saptandıkları ve tarihsel bir zaman anlatımı içinde dile getirildikleri andan itibaren geçmiş olarak belirlenmiş olurlar" (ay.y.). Konuşucunun anlatıya müdahalede bulunmama ölçütü sorunun askıda kalmasına yol açar: Anlatının zamanı mı geçmiş etkisi yaratmakta ya da kurmaca anlatının yarı-geçmiş durumu mu gerçek geçmişle (tarihçinin bu terime verdiği anlamda) herhangi bir soyzinciri bağıntısı içinde bulunmaktadır?

6 Doğrusunu söylemek gerekirse, fiil zamanları ile yaşanan zamanın arasındaki ayrım Benveniste tarafından belli bir çekinceyle sunulmuştur: "Belli bir biçimin fiil sistemi içindeki durumuna ya da hatta olasılığına karar verecek ölçüt yalnızca zaman kavramı içinde yer almaz" (s. 237). Benveniste'in yazısının büyük

Eğer Benveniste'i izleyenler gibi yaparsak, yani söylem ile anlatı arasındaki karıştıktan çok söylemin *anlatı içindeki* rolüyle ilgilenirsek, fiilin zamanı ile yaşanan zaman arasındaki bu mimetik bağıntıyı söylemin içinde tutamayız. İster gerçek ister hayalî olsun, geçmiş olaylar, konuşucunun anlatıya her bakımdan hiçbir müdahalesi olmadan sunulabilir mi? Olaylar, hiçbir kimse hiçbir biçimde konuşmadan öykünün ufkunda görünebilir mi? Tarihsel anlatıda anlatıcının yokluğu belli stratejinin sonucu değil midir, anlatıcı bu strateji sayesinde kendini anlatıda yok kılmaz mı? İleride ele alıp özel olarak inceleyeceğimiz bu ayırım, fiil zamanı ile yaşanan zaman arasındaki bağıntı konusunda yaptığımız sorgulamada daha şimdiden kendini ortaya koymaktan geri kalmaz. Sözceleme (Benveniste'te *söylem*) ile sözce (Benveniste'te *anlatı*) arasında doğrudan doğruya anlatı içinde bir ayırım yapmak gerekirse, sorun iki katına çıkar: Bir yanda, sözceleme zamanı ile sözce zamanı arasındaki bağıntıların sorunu; öte yanda da bu iki zaman ile yaşam ya da eylem zamanı arasındaki bağıntının sorunu ortaya çıkar<sup>7</sup>.

bir bölümünü ayırdığı bileşik biçimlerin çözümlenmesi, gerek tamamlanmış ve tamamlanmamış kavramıyla, gerekse bir olgunun aktarılmış bir başka olguya göre önceliğiyle ilgili sorunlara benzer sorunlar yaratır. Mesele, bu dilbilgisel biçimleri zamanla bağlantılı ilişkilerden bütünüyle ayırıp ayıramayacağımızı bilmektir.

7 Benveniste'e bu noktada Roland Barthes da katılır. *Le Degré zéro de l'écriture* (Yazının Sıfır Derecesi) adlı yapıtında *passé simple* [tamamlanmış basit geçmiş zaman] kullanımının eylemin geçmişliğini vurgulamaktan çok anlatının yazınsallığını gösterdiğini ileri sürer (ayrıca bkz. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, s. 53).

Gustave Guillaume'un *Temps et verbe* (Paris, Champion, 1929 ve 1965) adlı kitabında sunduğu dilbilim anlayışının anlatı kuramı açısından taşıdığı anlamları ortaya çıkarmak da önemli bir araştırma konusu olacaktır. Bu dilbilimci, zamanın bütün yapılışının gerisinde düşünce işlemleri ayırt etmekle böyle bir yolu açmıştır. Sözelimi, kipler düzleminde, *in posse* (mastar kipi ile ortaç), *in fieri* (dilek kipi) ve *in esse* (haber kipi) zaman süreçlerinin geçişini ayırt eder. *In esse* zaman düzleminde, iki şimdiki zamanı, iki "kronotip"i (s. 52) ayırt etmesi (biri gerçek ve gerilemekte olan, öbürü gücül ve araya karışan) bu *zaman oluşumu sürecinin* (*chronogèse*) merkezinde yer alır. André Jacob da genel bir antropolojiye yönelen işlemsel dil anlayışıyla (insan zamanının oluşumu ile konuşan öznenin oluşumun yeniden kesiştiği görülür), az önce sözünü ettiğim araştırma doğrultusunda bir yol gösterir (*Temps et Langage. Essai sur les structures du sujet parlant*, Paris, Armand Colin, 1967).

Bu tartışmanın içine girmeden önce, iki sorunu ele alalım ve Käte Hamburger'e dayanarak kurmacanın temel zamanı –geçmiş zaman [Fr. *prétérit*]– ile gerçek hakkındaki bildirmelerin zamanı (sıradan konuşma zamanı) arasındaki kopukluğu; Harald Weinrich'e dayanarak da doğal dillerdeki bütün fiil zamanlarının yaşanılan zamanın kategorilerinden (geçmiş, şimdi, gelecek) ayrılmasını bir derece daha ileri götürelim.

Fiil zamanının dilbilgisel biçiminin (özellikle de geçmiş zamanları), kurmaca düzeni içindeki zamansal anlamlarından açıkça ayırt edilmesini Käte Hamburger'e borçluyuz. Onun kadar hiç kimse, yazınsal kurmacanın söylemin işleyişi içinde yarattığı kopukluk üstünde durmamıştır<sup>8</sup> Gerçeklik üstüne olan bildirme söylemi (*Aussage*) ile kurmaca anlatı arasında aşılabilir bir engel vardır. Bu kopukluktan da zaman konusundaki içermelerini ileride ele alacağım farklı bir mantık doğar. Yarattığı sonuçları gözlemeden önce, bu ayrımın nedenini kavramak gerekir. Böyle bir ayrım, kurmacanın, bildirme [ileri sürme] söylemindeki *gerçek* Kaynak-Ben yerine kurmacadaki kişilerin Kaynak-Ben'ini koymasından kaynaklanır tümüyle. Kurmacanın bütün ağırlığı, kişilerin, düşünen, hisseden, eyleme geçen kişiler olarak yaratılmasına dayanır: Bu kişiler, anlatılan öyküdeki düşüncelerin, duyguların, eylemlerin kurmaca Kaynak-Ben'idir. Kurmaca Ben-Kişiler (*Fiktive Ichpersonen*) kurmaca mantığının temel ögesidir. Aristoteles'e bundan daha yakın olunamaz,

8 Käte Hamburger, genel *Dichtung* terimiyle (ben İngilizce çevirisini örnek alarak bu terimi Fransızca'ya *littérature* [edebiyat] sözcüğüyle aktarıyorum) üç büyük türü, yani *epik*, *dramatik* ve  *lirik* türlerini belirtir. Epik tür bütün anlatı alanını; dramatik tür ise, seyirci karşısında birbirleriyle konuşan anlatı kişilerinin sahneye taşıdıkları eylem alanını kaplar; lirik türe gelince, bu, yazarın düşüncelerinin ve duygularının şiirle anlatımıdır. Dolayısıyla yalnızca epik tür (Platon'un anısına, hâlâ mimetik tür diye adlandırılır) ile dramatik tür kurmacaya bağlanır. Epik terimi, bu geniş anlamıyla kullanıldığında, Goethe ile Schiller'in iki türün karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi konusundaki tartışmalarını anımsatır ("Ueber epische und dramatische Dichtung", 1797, W. Goethe, *Sämtliche Werke*, Stuttgart ve Berlin, Jubiläums-Ausgabe, 1902-1907, cilt 36, s. 149-152). Bu karşılaştırmada epik türün "tamamıyla geçmiş'i (*volkommen vergangen*) dramın "tamamıyla şimdi"sine (*volkommen gegenwärtig*) karşıt olduğunu da göz önünde bulundurmak gerekir; roman ise epiğin modern bir çeşidi olma dışında burada tartışma konusu yapılmamıştır; Käte Hamburger'in terminolojisi bunu göstermektedir.

çünkü ona göre, kurmaca, eylemde bulunanların bir *mimesis*'i-  
dir. Demek ki, kurmacanın ölçütü, iç süreçleri, yani ruhsal ya  
da zihinsel süreçleri belirten fiillerin kullanımında yatar. Käte  
Hamburger'in dediği gibi "epik kurmaca, bir üçüncü kişinin  
*Ich-Originität*'inin (ya da öznelliğinin) üçüncü kişi olarak sergi-  
lenebileceği (*dargestellt*) *gnoseolojik* [bilgikuramsal] yerdir"<sup>9</sup>.

Öznesinin kurmaca olduğu iç süreçleri belirten fiillerin söy-  
lemin içine katılması kurmaca düzeyindeki fiil zamanları siste-  
minin altüst edilmesine yol açar. Dilin "bildirme sistemi"nde,  
geçmiş zaman, zaman sisteminin sıfır noktasını belirleyen ger-  
çek öznenin gerçek geçmişini belirtir ("kaynak" terimi, her za-  
man geometricilerin sözünü ettikleri koordinatlar sisteminin  
başlangıç noktası [orijini] anlamında kullanılmaktadır). Yalnızca  
Gerçek Kaynak-Ben (*Reale Ich-Origin*) için bir geçmiş söz konu-  
sudur; *Ben (Ich)* de bu Kaynak-Ben'in gerçeklik alanına katılır. Kur-  
maca düzeninde, epik geçmiş zaman, geçmişini belirten dilbilgisel  
işlevini yitirir. Anlatılan eylem [olay], sözcüğün gerçek anlamıyla  
gerçekleşemez. Bu açıdan, kurmacada zamansallığın yoklu-  
ğundan söz edilebilir (s. 78 ve ötesi). Schiller tarzı bir "zihinsel  
canlandırma"dan (*Vergegenwärtigung*) söz etmeye bile hakkımız  
yoktur: Çünkü böyle bir şey de gerçek bildirim öznesiyle bir  
bağlantının varlığını belirtmek ve kişilerin Kaynak-Ben'indeki  
tamamıyla kurmaca niteliği yok etmek olur. Burada daha doğ-  
rusu anlatılan eylemle eşzamanlı bir şimdi söz konusudur, ama  
bu şimdinin de bildirmenin gerçek şimdisiyle bağlantısı yoktur.

Zihinsel işlemleri belirten fiillerin kullanımı, gerçek bir  
bildirme öznesinin özelliği olan Kaynak-Ben'in yerini kurmaca  
kişilere yüklenen Kaynak-Ben'in almasının bir ölçütünü oluşt-  
ruyorsa eğer, epik geçmiş zamanın "geçmiş" anlamını yitirmesi  
de bunun bir belirtisini oluşturur. Ardından da başka belirtiler  
gelir: Sözelimi zaman belirteçleri [zarfları] ile fiil zamanları

9 "Gerçek bir Kaynak-Ben'in yokluğu ve kurmacasal anlatmanın işlevsel niteliği  
bir tek ve aynı olguyu meydana getirir" (*a.g.y.*, s. 113). Käte Hamburger'e göre,  
kişileştirilmiş bir yapay anlatıcının işin içine katılması *anlatmak* ile *bildirmek* [*ile-  
ri sürmek*] arasındaki kopukluğu zayıflatırdı. Bu nedenle, "kurmacanın alanının  
bir anlatıcının alanı değil de, anlatısal işlevin bir ürünü olduğu"nu (*a.g.y.*, s. 185)  
savunmak durumunda kalır. Yazar ile yarattığı kurmaca kişileri arasında, baş-  
ka bir *Ich-Origo*'ya [Kaynak-Ben'e] yer yoktur.

arasındaki uyumsuz birleşimler (bunlar gerçeklik hakkındaki bildirim sözcelerinde kabul edilemez). Nitekim bir kurmaca metinde şu sözleri okuyabiliriz: *"Morgen war Weihnachten"* ("Yarın Noel'di") ya da *"And, of course, he was coming to her party tonight."* ("Ve, elbette, onun partisine geliyordu bu gece"). Geleceğe ilişkin bir belirtecin tamamlanmamış hikâyeye bileşik zamanına eklenmesi, bu zamanın dilbilgisel işlevini yitirdiğini gösterir.

Gerçeğin bildirimiyile olan karşıtlığın epik kurmaca için iyi bir tanım oluşturması ve kurmaca kişinin ortaya çıkışının anlatıya girişin başlıca belirtisi olarak kabul edilebilir olması, *kurmacayı belirtmenin* güçlü bir biçimdir kuşkusuz. Burada tartışılabilirliği süren şey, "geçmiş" anlamının yitirilmiş olmasının, kurmacadaki fiil zamanlarının düzenini belirtmeye yeterli olmasıdır. "Geçmiş" anlamı ortadan kalktığına göre, dilbilgisel biçim neden korunmaktadır? Dilbilgisel biçimin korunmasında, olumlu bir neden aramak ve bu nedenin de, gerçek zamanda anlamını yitirmesi nedeninden daha güçlü olması gerekmez mi? Bana öyle geliyor ki, bunun açıklamasını, gerçek yazar ile kurmaca anlatıcı arasındaki ayrımında aramak gerekir<sup>10</sup>. Kurmacada, iki söylem birlikte sürdürülür: anlatıcının söylemi ile anlatı kişilerinin söylemi. Bildirme sistemiyle bütün bağları koparmayı düşünen Käte Hamburger, bir tek öznel odağı tanımak istemiştir: Üçüncü kişili ["O"] anlatılardaki kurmaca üçüncü kişidir ["O"] bu<sup>11</sup>.

10 Burada anlatıcıyı, basit bir yansız işleve (*das Erzählen*) indirgenemeyecek kurmaca bir söylem öznesi olarak görmenin nedenlerini belirtemem. Sorunu daha ileride *bakış açısı* ile *anlatı sesi* kavramlarını tartıştığım da ele alacağım.

11 Käte Hamburger'ın incelediği bir başka sorun olan serbest dolaylı üslup (*erlebte Rede*) içinde fiil zamanları sorunu da ayrı biçimde bir ek açıklama gerektirir. *Erlebte Rede*'de, bir anlatı kişinin sözleri üçüncü kişili anlatımla ve geçmiş zamanda verilir; bu, birinci kişili anlatımla ve şimdiki zamanda verilen, aktarılmış monologdan farklıdır (sözgelimi *Mrs Dalloway*'de şöyle bir anlatım görülür: *"He dropped her hand. Their marriage was over, he thought, with agony, with relief. The rope was cut; he mounted; he was free, as it was decreed that he, Septimus, the lord of men, should be free; alone..., he, Septimus was alone..."* ("Septimus karısının elini bıraktı. Evliliklerinin sona erdiğini düşündü; acı acı rahatladı içi. İp kopmuştu, yücelmişti, insanların en ulusu Septimus'un özgür olması kararlaştırılmıştı demek, özgürdü ..., tek başınaydı"; Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, çeviren: Tomris Uyar, İstanbul, İletişim, 16. baskı, 2010, s. 70; [İngilizce alıntıyı, durumu daha anlaşılır kılmak için Paul Ricœur'ün kitabının İngilizce çevirisinden daha uzun olarak aldık; ç.n.]). Käte Hamburger ileri

Demek ki, anlatı kişisi ile anlatıcının diyalektiğini ortaya koymak gerekir; anlatıcı da, anlatı kişileri kadar kurmaca bir oluşum olarak kabul edilmektedir<sup>12</sup>.

Harald Weinrich fiil zamanlarını yaşanan zaman anlayışından ve dilbilgisinin fiil zamanlarından ödünç aldığı varsayılan kategorilerden (geçmiş, şimdi, gelecek) ayırmak için farklı bir görüşten hareket eder.

Fiil zamanlarının yaşanan zamandan ilk kopuşu, deneyimin ilk dilselleştirilmesiyle aynı zamanda gerçekleşir (bu açıdan, *anlatmak* ile *ileri sürmek* [*bildirmek*] arasındaki karşıtlık fiil zamanlarının kuşatıcı bir dilbilgisi içinde yer alır).

Bu sert iddia, Harald Weinrich'in araştırmasını, herhangi bir fiil zamanı bütün dillerde karşımıza çıkar önyargısından hemen kurtarır; ve araştırmacı bizi, belli bir dili belirleyen öğeler bütünü içindeki bütün zamanlara aynı ölçüde dikkat etmeye çağırır. Yaptığı araştırmanın çerçevesi, fiil zamanlarının düzenlenişi ile kurmacadaki zamanın anlamı arasındaki bağıntıya ilişkin düşüncemiz açısından özellikle elverişlidir; çünkü bu araştırmada *tümce* boyutundan çok *metin* boyutu daha geçerli görülmüştür. Harald Weinrich yalnızca tümceye ayrıcalık tanıyan görüşten ayrılmakla, yapısal bakış açısını bir "metin dilbilimi"<sup>13</sup> uyu-

sürdüğü savın doğrulandığını, yani dilbilgisel geçmişin hiçbir geçmişi belirtmediğini görür, çünkü bu sözler anlatı kişisinin kurmaca şimdiki zamanına –yani belli bir zamana ait olmayan şimdi– aittir. Eğer geçmiş sözcüğünden, bir anıya ya da bir tarihsel olguya ilişkin "gerçek" geçmişi anlıyorsak yalnızca, bu durumda Käte Hamburger haksız değildir. *Erlebte Rede*'nin açıklamasını tam olarak yapabilmek için, onu, kişinin söyleminin anlatıcının söylemine aktarılması olarak yorumlamamız gerekir; böyle bir üslupta da anlatıcı, kendi kişi adını ve kendi fiil zamanını kabul ettirir. Demek ki, anlatıcıyı kurmaca içindeki bir söylem öznesi olarak görmek gerekir. Bu sorunu ileride, hem birinci kişili hem üçüncü kişili kurmaca söylemde anlatıcı ile anlatı kişisi arasındaki diyalektik temelinde yeniden ele alacağız.

12 Bu konudaki argümanım, ancak *bakış açısı* ve *anlatı sesi* kavramlarını işin içine kattığımda tamamlanmış olacaktır. Epik geçmiş zaman [*prétérit épique*] da bu açıklamayı yaptığımda, anlatı sesinin kurmaca geçmişi olarak yorumlanabilecektir.

13 Harald Weinrich'e göre, metin "iletişimin iki belirgin kesintisi arasındaki dilsel göstergelerin anlamlı biçimde birbirini izlemesi"dir (s. 13); bu belirgin iki kopukluk, tıpkı sözlü iletişimdeki duraklamalar, ya da yazılı iletişimde bir kitabın ön kapağı ile arka kapağına, ve yine "iletişimde belirli kesintilere yol açan, neredeyse üstdilsel bir anlamda, bilerek yerleştirilmiş duraklatmalara" (ay.y.) benzer. Anlatıya özgü açıklık ve kapalılık koşulları bu açıdan "bilerek yerleştirilmiş duraklatma" örnekleridir.

lamak istemektedir. Böylece, hem zamanın belli bir dildeki öğeler bütünü içinde yer alan durumsal değerine hem de zamanların bir metin boyunca dağılımına eşit davranabilmek için kendine yeterli bir alan açmaktadır. Paradigmatik bir bakış açısından sentagmatik bir bakış açısına bu geçiş, zamanın kurmaca içinde incelenmesi konusunda son derece önemli bilgiler sağlar; bu da kuşkusuz kurmacanın, ölçü birimi olarak tümceyi değil de metni benimsemesiyle olur.

Fiil zamanlarının belli bir dildeki eklemeli ilkesi, yaşanan zaman deneyimine dayanmıyorsa, bu ilkeyi başka yerde aramak gerekir. Émile Benveniste'ten farklı olarak, Harald Wenrich zamanların sınıflandırılması ve dağılımı ilkesini *iletişim kuramından* alır. Böyle bir seçim, zaman incelemesinin bağlı olduğu sözdizimin, bir konuşucu tarafından bir dinleyiciye ya da bir okura yöneltilmiş işaretler açısından ibaret olduğu gerçeğini içerir; böyle bir iletimdeki amaç da dinleyicinin ya da okurun dilsel iletiyi belli bir biçimde açıklayıp çözebilmesidir. Böylece, iletimin olası nesnelere bazı iletişim eksenlerine göre bir ilk dağılımının yapılması beklenir: "Dünyanın bu şematik bölümlenmesini yansıtmak da sözdizim kategorilerinin rolüdür kesinlikle" (s. 27). Sözdizimin, anlamsal bileşenden ya da sözcüksel bileşenden önce ilk dağılımını gerçekleştirdiği bir dünyaya yapılan bu göndermeyle açıkça ortaya çıkan mimetik özelliği, ileride yapacağımız tartışma için şimdilik bir yana bırakıyoruz.

Harald Wenrich incelediği doğal dillerdeki zamanların dağılımını üç eksene göre yapar ve her biri birer iletişim eksenidir:

1. "Konuşma durumu" (*Sprechsituation*), anlatmak (*erzählen*) ile tartışarak yorumlamak [ya da tartışmak, müzakere etmek] (*besprechen*<sup>14</sup>) arasında bir ilk ayırımın yapılmasına olanak tanır.

14 Almanca *Besprechung*'u Fransızca'ya "commentaire" ("yorum", "eleştirili açıklama") terimiyle aktaran, *Tempus*'un Fransızca çevirmenini izlemekte güçlük çekiyorum. Fransızca çevirideki *commentaire* terimi, söz konusu iletişim biçimine özgü "gerilim davranışı" nı yansıtmamaktadır. Bir Fransız kulağı, bir yorumun alımlanmasında, bir anlatının alımlanmasına göre çok daha fazla bir kayıtsızlık taşır. Buna karşılık, benim tercih edilebilir gördüğüm, *débat* (tartışma) sözcüğüyle yapılacak bir çeviri, işin içine bir polemik özelliği katar; kaldı ki, bu da gerekli bir özellik değildir. Çünkü, herhangi bir konu, karşımızda muhalif biri olmadan da "tartışılabilir".



Bu bizim için öbürlerine göre çok daha önemlidir: Özgün Almanca kitabın altbaşlığında da bu ikili ayrım görülür: *Besprochene und erzählte Welt* (Tartışılan ya da Anlatılan Dünya). Bu birinci eksen iki farklı konuşma biçimine uygundur: Gerilimle ya da olaya katılmayla (*gespannte Haltung*) belirginleşen tartışarak yorumlama; yatışma ya da kayıtsızlık (*entspannte Haltung*) ile belirginleşen anlatı.

Tartışılarak yorumlanan dünyayı temsil eden türler şunlardır: dramatik diyalog, siyasal memorandum, başyazı, vasiyetname, bilimsel rapor, hukuksal inceleme ve bütün rituel, kodlanmış ve edimsel söylem biçimleri. Bu öbek, karşılıklı konuşmaları ilgilendirmesi, onların işin içine katılmış olmaları nedeniyle bir gerilim davranışından kaynaklanır: "Her tartışarak yorumlama bir eylem parçasıdır" (s. 33). Dolayısıyla, anlatısal olmayan sözler tehlikelidir yalnızca: *Tua res agitur* (Burada sensin söz konusu).

Anlatılan dünyayı ise şu türler temsil eder: masal, efsane, öykü, roman tarihsel anlatı<sup>15</sup>. Burada karşılıklı konuşmalar işin içine katılmamışlardır; onlardan söz edilmez; onlar sahneye çıkmazlar<sup>16</sup>. Bu nedenle, Aristoteles'in *Poetika*'sına gönderme yaparak diyebiliriz ki, kötü ya da korkunç olaylar bile, kayıtsızlıkla karşılandıklarında, anlatılan dünyaya bağlanırlar.

Fiil zamanlarının davranışlardan birine ya da öbürüne denk düşen iki öbeğe ayrılması, iletişim durumunun gerileme ya da gevşemeye yöneltildiğinin işaretidir: "Zaman belirten biçimbirimlerin [morfeplerin] tartışarak yorumlamayı ve anlatıyı belirtmede 'direnme'leri, konuşucuya dinleyiciyi etkileme, metnine gösterilmesini arzuladığı ilgiyi ayarlama olanağı tanır" (s. 30). İletişim durumlarının gerilime ya da gevşemeye göre yapılacak tipolojisi ilkece ortak deneyime açıksa da, bu tipoloji dilsel

15 Kitapta bir başka sıralama da görülür: Tartışma tarafında "şiir, dram, genel olarak diyalog, günce, yazınsal eleştiri denemesi, bilimsel betimleme" (s. 39) yer alır. Anlatı tarafındaysa öykü, roman ve her türden anlatılar (diyaloglu bölümler dışında) (*ay.y.*). Burada önemli olan, ikili bölümlenimin, söylemlerin "türler"e göre sınıflandırılmasıyla hiçbir ortak yanının bulunmamasıdır.

16 Harald Weinrich şu açıklamayı yapar: "Gerilim kavramının (...) yazınbilime girişi çok yenidir ve bu, 'geciktirim' gibi kavramlar aracılığıyla, iletişim estetiğinin etkisiyle olmuştur" (s. 35). Weinrich bu konuda da Tzvetan Todorov'un *Poétique de la prose* adlı yapıtına gönderme yapar.

düzlemde zamanlar diye adlandırılan sözdizimsel işaretlerin dağılımıyla *belirli* kılınır. İki konuşma durumuna farklı iki fiil zamanları öbeği denk düşer: Yani Fransızca'da tartışılarak yorumlanan dünya için *présent* (şimdiki zaman), *passé composé* (bileşik geçmiş zaman) ve *futur* (gelecek zaman); anlatılan dünya için de *passé simple* (tamamlanmış basit geçmiş zaman), *imparfait* (tamamlanmamış hikâye bileşik zamanı), *plus-que-parfait* (mişli geçmiş zaman ya damişli geçmişin hikâyesi), *conditionnel* (koşul bileşik zaman) denk gelir (bu öbeklerin de tartışılarak yorumlanan dünya ile anlatılan dünya arasındaki temel ayrımı daha ince ayrıntıya götüren iki başka ölçüte göre kendi aralarında nasıl bölümlendiğini ileride göreceğiz). Demek ki, konuşma davranışı ile zamanların ayrımı arasında karşılıklı bir bağımlılık ilkesi vardır. Bir yandan, davranışlar [tutumlar] zamanların iki öbeğe dağılımına yol açar; bu da konuşucunun "muhabatına iletişim davranışındaki gerilimi hissettirmek" (s. 32) için yorum zamanlarını kullanması ölçüsünde gerçekleşir. Buna karşılık, zamanlar da konuşucunun bir dilsel işaretini ("Bu bir yorumdur, bu bir anlatıdır") dinleyiciye aktarır. İşte zamanlar, bu anlamda, iletişimin olası nesnelere arasında bir ilk dağılımı, dünyanın, tartışarak yorumlanan dünya ile anlatılan dünya arasında bir ilk şematik bölümlenmesini gerçekleştirir. Bu dağılımın da kendi ölçütleri vardır, çünkü çok sayıda metin örnekleri üzerinde gerçekleştirilmiş sistematik bir sayıma dayanır. Bir zaman öbeğinin bir metin tipinde, bir başka zaman öbeğinin de bir başka metin tipinde baskın olup olmadığı böylece ölçülmüş olur.

Zamanların bu ilk dağılımı Émile Benveniste'teki *söylem* ve *anlatı* ayrımını anımsatmakla birlikte, *sözceleyen* ile *sözceleme* arasındaki bağıntıyı değil de karşılıklı konuşanlar arasındaki bağıntıyı harekete geçirir ve bunun aracılığıyla da iletinin alınmasına *rehberlik* eder; buradaki amaç da iletinin olası nesnelere ilk dağılımını yapabilmektir. Karşılıklı konuşanların ortak dünyası da, demek ki, tamamıyla sözdizimsel bir ayrımla ilgilidir; bu nedenle, Harald Weinrich'te anlatılan dünya ile tartışarak yorumlanan dünya söz konusudur. Émile Benveniste'te olduğu gibi, bu ayrımın, fiil zamanlarının dağılımını yaşanan zamanın kategorilerinden kurtarma üstünlüğü vardır. Zaman

(*Zeit*) (s. 44) açısından görülen bu “yansızlık”, anlatılan dünyanın zamanlarını tanımlamada çok büyük önem taşır. Dilbilgicilerin geçmiş [*passé*] zaman ve tamamlanmamış hikâye bileşik zamanı [*imparfait*] (bunları az sonra belirgin kılma açısından karşılaştıracağız) diye adlandırdıkları, anlatının zamanlarıdır: Bunun nedeni, anlatının, temelde gerçek ya da kurmaca olan geçmiş olayları dile getirmesi değil de bu zamanların bir yatışma [*yumuşama*] davranışına doğru yönelmesidir. Önemli olan, anlatılan dünyanın, doğrudan ilişkiye girilecek çevreye yabancı olması ve hemen konuşucu ile dinleyiciyi ilgilendirmesidir. Bu açıdan, en iyi örnek de olağanüstü masaldır: “Olağanüstü masal, bütün ötekilere göre, bizi gündelik yaşamdan koparıp uzaklaştıran [*türdür*]” (s. 46). [*“Bir varmış bir yokmuş”*], “*il était une fois*”, “*once upon a time*”, “*vor Zeiten*”, “*erase que se era*” (s. 47) gibi deyişlerin işlevi anlatıya girişi belirtmektir. Bir başka deyişle, burada geçmiş zamanla dile getirilen, geçmiş değil de, gerginliği ortadan kaldırma, yani yumuşama davranışdır.

Kendisiyle konuşulan kişinin dikkatlilik derecesine göre yapılmış bu ilk önemli ayrımın, ilk bakışta, anlatisallık kavramı açısından uyum bozucu sonuçları vardır: Gerçekten de diyaloglu dram tartışarak yorumlanan dünya tarafında; destan, roman, tarih de anlatılan dünya tarafında yer alınca, biçimlendirme edimi de ikiye bölünmüş olur. Beklenmedik bir şekilde Aristoteles’in *diegesis* ile *drama* arasında yaptığı ayrımaya yeniden girmiş oluruz; yalnız, şu var ki, Aristoteles’in benimsediği ölçüt, şair ile aktarılan olay arasındaki dolaysız ya da dolaylı ilişki ölçütüydü: Homeros, *diegesis* türü izin verdiği ölçüde kendini silmesine karşın, olayları kendisi dile getirirdi; Sophokles ise olayı kişilerine yaşatırdı. Ama bizim açımızdan burada aynı paradoks söz konusudur; çünkü ne de olsa, olayörgüsü kavramı dramdan alınmıştır, Harald Weinrich ile de dram anlatı dünyasının dışına atılır. Ancak, anlatının biçimlenişi altına yerleştirdiğimiz söylemin evreni, sözcelerin kompozisyonunu ilgilendirdiği ve sözcelemeleri etkileyen farkı değişikliğe uğratmadığı ölçüde, bu güçlüğün bizi uzun süre durduracağını düşünmüyorum. Ayrıca gerilim ile yumuşama [*ya da yatışma*] arasındaki ayrım da ilk anda görüldüğü kadar birbirinden kesin biçimde ayrılmış

değildir. Harald Weirnich de bu konuda "heyecan verici" (*spannend*) romanları anımsatıp şöyle der: "Eğer anlatıcı anlatısına gerilim katıyorsa, bunu, bir şeyi denkleştirmek [gidermek] için yapar" (s. 35); uygun bir teknikle, "başlangıçta görülen yumuşama durumunu kısmen dengeler (...). Sanki tartışarak yorumluyormuş gibi anlatmaya başlar" (*ay.y.*) Yazarın düşüncesinde, bu "sanki", kaygı dünyasından çekilme gibi temel bir olguyu ortadan kaldırmaz. Hatta daha çok karmaşıktır ve onu gizleyecek kadar örter. Yine benzer bir şekilde, iki zaman öbeğinin birbirine karışmaması da, yumuşama davranışının, kendisini dengeleyen gerilim davranışı altında sürdürdüğüne tanıklık eder. Ama gizleniş, geri çekilme davranışıyla öylesine organik biçimde birleşmiştir ki, roman gibi, heyecan verici anlatıyla bağlantılı bütün anlatılarda, yumuşama ile gerilmeyi birbirinden ayırmak yerine üst üste bindirmek ve bu geri çekilmeye bağlanış içinde ortaya çıkan karma türlere yer açmak gerekir.

Bu açıklamalarla Émile Benveniste'in izinden gidenlerin benimsedikleri tutumla birleşmiş oluyoruz: Benveniste'in izinden gidenler, Harald Weinrich'inkinden farklı bir ikili bölümlenmeden hareket ederek, söylem ile anlatının ayırt edilmesiyle değil de, söylemin anlatı *içine* katılmasıyla ilgilenmişlerdir. *Sözce* ile *sözceleme* arasındaki aşamalanma da böylece ortaya konmuş sorunun çözümlerinden biri olacaktır. Konuşma davranışlarının, geri çekilme durumundan tutun da bağlanmaya [angaje olmaya] kadar uzanan bütün dizisi de sözcelemeyle bağlanacaktır.

2. *Konuşma perspektifi* ile ikinci bir sözdizimsel eksen için *içine* katılır; konuşma davranışı eksenine göre iletişim sürecine daha az bağlı bir eksen değildir bu. *Edim zamanı* ile *metin zamanı* arasındaki önceleme, uygunluk ya da geriye uzanış bağıntısıdır burada söz konusu olan. Edim zamanı ile metin zamanı arasındaki bu farklılık olasılığı, söz zincirinin çizgisel niteliğinden ve dolayısıyla metnin gelişiminden kaynaklanır. Bir yanda, her dilsel göstergenin söz zinciri içinde bir öncesi ve bir sonrası vardır. Bundan da, önceden verilen bilgi ile öncelenen bilginin *Textzeit*'taki (*metin zamanındaki*) her göstergenin belirlenmesine katkıda bulunduğu sonucu çıkar. Öte yandaysa, konuşucunun

*Textzeit*'a göre yönelişi de bir edimdir; bunun da bir zamanı vardır: *Aktzeit* (edim zamanı). İşte bu edim zamanı, metin zamanıyla uyum içinde olabileceği gibi, ona göre gecikebilir ya da ondan önce gerçekleşebilir.

Dilin *Aktzeit* ile *Textzeit* arasındaki uygunluğu ya da farklılığı haber verecek işaretleri vardır. Tartışarak yorumlama zamanları arasında *passé composé* (bileşik geçmiş zaman), geçmişe uzanışa; *futur* (gelecek zaman) ileriye uzanışa işaret eder; bu açıdan *présent* (şimdiki zaman) ise belirtisizdir. Anlatı zamanları arasındaysa, *plus-que-parfait* (mişli geçmiş zaman) ile *passé antérieur* (di'li bileşik zaman) geriye uzanır; *conditionnel* (koşul bileşik zaman) ileriye uzanışı, *passé simple* (tamamlanmış basit geçmiş zamanı) ile *imparfait* (tamamlanmamış hikâye bileşik zamanı) anlatılan dünyanın sıfır derecesini belirtir: Anlatıcı, ister katılsın (birinci kişili anlatı), isterse yalnızca tanık olsun (üçüncü kişili anlatı), olaylara ortak olmuş kişidir. Böylece gelecek zaman tartışan yorum açısından neyse koşul bileşik zaman da anlatı açısından odur: Her ikisi de öncelenmiş bilginin işaretini verir. Geleceğin zamanı kavramı böylece bir yana itilmiştir: “öncelenmiş bilgi, bilginin gerçekleşme anına göre vaktinden önce verildiğini belirtir yalnızca” (s. 74). Geriye uzanışın zamanları da geçmiş kavramı üzerinden ayarlanmaz. Tartışarak yorumlama sürecinde, geriye dönük bir bilginin şimdisiyle ilgilenirim; demek ki, geriye dönük zamanlar geçmişi girişimimize açar, anlatı sürecindeyse, geçmişi girişimimizden çıkarır. Geçmişi tartışmak, onu “şimdi” içinde uzatmak demektir. Bilimsel tarihin durumu bu açıdan dikkate değer bir özellik taşır. Gerçekten de, tarihçi, hem anlatır hem de yorumlar. Açıklama yaptığı anda da yorumlama yapmış olur. Bu nedenle, tarihsel açıdan temsil etmenin zamanları karma zamanlardır: “tarihte, temsil etmenin temel yapısı yorumun içine anlatı yerleştirmekle oluşur” (s. 79). Tarih sanatının ustalığı, zamanların almasıyla gerçekleştirilmesinde yatar. Anlatının bir yorum çerçevesi içine katılmasıysa, bir hukuksal yargılama sürecinde ya da anlatıcının anlatı içine yorum biçiminde bazı müdahalelerde bulunmasıyla kendini gösterir. Sözdizim boyutunda, bir işaret taşıma işlevinde görülen ve doğrudan doğruya zamanın ifade edilmesiyle ilişkili

olarak fiil zamanlarına bağlanan bu kopukluk Fransızca'daki *imparfait* ile *passé simple* durumlarında en çok görülür: Bu iki zaman da, Fransızca'da, zamanda uzaklaşmayı değil de eylem zamanı (*Aktzeit*) ile metin zamanı (*Textzeit*) arasındaki sapmanın sıfır derecesini belirtir: "Geçmiş zaman (öbek II) anlatının var olduğuna işaret eder. İşlevi geçmişi belirtmek değildir" (s. 100). Bu nedenle, geçmiş ile anlatı örtüşmez. Bir yandan, geçmiş, anlatılmadan, sözgelimi yorumlanarak da yansızlaştırılabilir; bu durumda geçmiş şimdi içinde tutmuş olurum, ve böylece anlatının dili içinde ondan kendimi kurtarmamış, onu *aşma* (*aufheben*) eylemi içine girmemiş olurum. Öte yandan, geçmiş dışındayken başka şey de anlatılabilir: "Kurmaca anlatının açılıp geliştiği süre, geçmiş değildir (s. 101). Bir anlatıyı geçmişe oturtmak için, anlatılan dünya zamanına gerçeği kurmacadan ayırt eden başka belirtiler (belgelerin yaratılması ve eleştirilmesi gibi) eklemek gerekir. Fiil zamanları artık bu sürecin anahtarları değildir"<sup>17</sup>.

3. *Belirginleştirme*, fiil zamanları çözümlemesinin üçüncü eksenini oluşturur. Bu eksen de bir iletişim eksenidir ama bu kez zamanın özelliklerine göndermede bulunmaz. Belirginleştirme, bazı hatları öne çıkarıp, öbürlerini arkaya itmektir. Weinrich, bu çözümlemeyle, tümcenin önceliğine fazlasıyla bağlı, zamanın gönderme yapma özelliğine (durumdan, süreçten ya da olaydan söz ediliyor olabilir) fazlasıyla bağımlı olarak düşündüğü, eylemin görünüş ya da kipine ilişkin dilbilgisel kategorileri ortaya çıkarmaya çalışır. Burada da bir kez daha, sözdizim işlevi, okura göstereceği dikkatte ve beklentilerinde yol göstermektedir. Fransızca'da anlatı düzeni içinde belirginleştirmenin ayrıcalıklı zamanı olan *passé simple*'in yaptığı da işte budur; *imparfait* ise, masallar ile efsanelerin başında ve sonunda gözlemlediğimiz gibi, anlatılan içeriklerin arka plana kaydırıldığını belirtir. Ama aynı gözlemi *Discours de la méthode* (Yöntem Üstüne Konuşma) gibi bir

17 "Şiir ile gerçek [hakikat] arasındaki sınır anlatılan dünya ile yorumlanan dünya arasındaki sınırla karışmaz. Yorumlanan dünyanın kendi gerçeği vardır (oradaki karşıt öğeler hata ile yalandır), anlatılan dünyanın da kendi gerçeği (buradaki karşıt öğe de kurmacadır). Aynı biçimde, her iki dünyanın da kendi şiiri vardır: Bu, birincisi için lirizm ve dramdır, ikincisi içinse standıdır" (s. 104). Dram ile destan, tıpkı Aristoteles'in *Poetika*'sındaki gibi bir kez daha birbirinden ayrılmıştır.

metnin anlatsal bölümlerine de yayabiliriz. Descartes “düşüncesini hareketsizleştirdiğinde *imparfait*'yi, düşüncesini yöntemsel olarak geliştirdiğinde de *passé simple*'i kullanır” (s. 222). Weinrich, burada da, ödün vermez: Ona göre, “belirginleştirme, anlatılan dünya içinde *imparfait* ile *passé simple* arasındaki karşıtlığın tek ve biricik işlevidir” (s. 117).

Yavaş ya da hızlı *tempo* kavramının, zamanın kendisine özgü bazı nitelikleri belirttiği ileri sürülebilir mi? Hayır: Hızlılık izlenimi ön plandaki değerlerin yoğunlaştırılmasıyla açıklanır: sözgelimi *Veni, vidi, vici* (Geldim, gördüm, yendim) gibi Latince bir ünlü deyimde ya da Voltaire'in *Contes et romans*'ındaki (Öyküler ve Romanlar) canlı üslubunda olduğu gibi. Buna karşılık, gerçekçi romanda *imparfait* kullanımının sıklığıyla dikkati çeken betimlemelerin yavaşlığı, anlatıcının, aktardığı olayların sosyolojik arka-planı üzerinde uzun uzadıya durmaktan hoşlanıyor olmasıyla açıklanır<sup>18</sup>.

Şimdi artık Weinrich'e göre fiil zamanlarının sözdizimsel eklemlenmesini yöneten bütünsel yapıyı görmekteyiz. Çözümlemenin ipucunu sağlayan üç ayırıcı özellik, birbiriyle eşgüdüm içinde değildir ama birbirine bağımlıdır ve düğümleri gitgide daha sıkılaştıran bir ağ oluşturur. Önce, anlatı ile yorum arasındaki büyük bölümlenme gelir; bunun kendi içinde iki zaman öbeği vardır; daha sonra, her öbeğin içinde üçlü bakış açısı yer alır: geriye uzanma, sıfır derece, önceleme. Her perspektif içinde de birinci plan ile ikinci plana ayrılma söz konusudur. Sözdizimsel eklemlenmelerin sözcükbirimlere göre olası iletişim nesnelere bir ilk sınıflandırmasını oluşturduğu bir gerçekse –“dünyanın bu şematik bölümlenmesini yansıtmak sözdizimsel kategorilerin rolüdür”(s. 27)– de, iletişim nesnelere sınıflandırma açısından, sözdizim ile yapı arasında şematik bölümlenmenin inceliğinde bir derece farkı vardır yalnızca<sup>19</sup>.

18 Bununla ilgili olarak, Braudel'deki *uzun süre* kavramının Weinrich'teki *arka-plan* kavramıyla karşılaştırılabileceğini ileri sürebilirim; zamansallığın üç düzleme dağıtılması bütünüyle bir belirginleştirme çalışmasıdır.

19 Bu noktada, adılar, belirteçler gibi zamansal değer taşıyan başka sözdizimsel işaretlerin yerine getirdiği yol gösterici ek işlev hakkında bir şey belirtmiyorum. Weinrich'e göre, dağılımsal düzenliliklerin ayrıcalıklı birleşimler biçiminde gerçekleşip gerçekleşmediğini belirlemek genel birleşimler sistemine düşer.

Ama Harald Weinrich'in yapıtı, fiil zamanlarının *paradigmatik* dağılımını giderek daha ayrıntıya inerek ele alan bu inceleme içinde kalmaz. Paradigmatik dağılım, metnin akışı içinde, aynı zamanların dağılımı, ister yorum açısından olsun ister anlatı açısından, zorunlu bir eklemlemeyle de bütünlenir. Bu bakımdan, *zaman geçişlerine*, yani "metnin çizgisel akışı süresince bir göstergeden öbürüne geçiş"e (s. 119) yönelik çözümlenmeler, sözdizimin sunduğu olanaklar ile özel bir anlatısal biçimlenişin sözcülenmesi arasında temel bir dolayım oluşturur. Eğer bir metnin, "bir çizgisel dizi biçiminde düzenlenmiş göstergelerden [oluştugu] ve bu diziyi de konuşucunun dinleyiciye süredizimsel bir zincirleşme içinde aktardığı" (s. 198) anımsanacak olursa, belli bir dildeki zamanların paradigmatik dağılımına yapılacak bu sentagmatik eklemleme de atlanamaz.

Bu zaman geçişleri, aynı öbek içinde ya da bir öbekten öbürüne meydana gelmelerine göre, *bağdaşık* [homojen, türdeş] ya da *ayrışık* [heterojen] olabilir. Birincilerin daha çok sayıda oldukları kanıtlanmıştır; bunlar gerçekten de metnin tutarlılığını, metinselliğini güvence altına alır. Ama ikinciler de aktarılabilecek bilginin zenginleşmesini sağlar: Bu tür geçişler arasında sözgelimi

Tamamlanmış basit geçmiş zamanın (*passé simple*) üçüncü kişiyle olan yakınlığı Benveniste'in ünlü yazısından bu yana çok iyi bilinmektedir. "Dün", "bu sırada", "yarın" gibi bazı zaman belirteçlerinin yorum zamanıyla olan yakınlığı, ve öte yandan "önceki gün", "o sırada", "ertesi gün" gibi başka zaman belirteçlerinin de anlatı zamanıyla olan yakınlığı da aynı ölçüde dikkate değerdir. Bana göre daha da dikkat çekici olan, belirteç niteliğindeki birçok deyimlerin belirginleştirme zamanlarıyla olan yakınlığıdır: Bunların çok sayıda oluşu özellikle göze çarpar. Weinrich, *Madame Bovary*'nin bir tek bölümünde kırktan fazla (s. 268), Malraux'un *La Voie royale*'inde (Krallık Yolu) de yine neredeyse bir o kadar bu türden öge saptamıştır. İki zaman için bu kadar çok belirteç! Bunlara bir de anlatı *tempo*'sunu gösteren belirteçleri eklemek gerekir: Tamamlanmamış bileşik hikâye zamanıyla (*imparfait*) ayrıcalıklı bir birleşim içinde olan "kimi kez", "bazen", "zaman zaman", "daima", vb.; tamamlanmış basit geçmiş zamanla (*passé simple*) tercihe dayalı bir birleşim içine giren "nihayet", "birdenbire", "aniden", "apansız", vb. Bunlara ayrıca "Ne zaman?" sorusuna ya da "Zamana bağlı benzer bir soruya" (s. 270) yanıt veren bütün belirteçler eklenebilir: "bazen", "çoğunlukla", "nihayet", "sonra", "o zaman", "daima", "yeniden", "daha şimdiden", "şimdi", "bu kez", "bir kez daha", "yavaş yavaş", "birdenbire", "peş peşe", "sürekli", vb. Bu çokluk, belirteçlerin ve belirteç niteliğindeki deyimlerin, anlatılan dünyanın şemalaştırılması bakımından, birleştikleri zamanlara göre çok daha ayrıntılı bir ağ dokudukları izlenimi verir.



anlatının doğrudan anlatımla (diyalogla) kesintiye uğratılması, son derece çeşitli ve son derece ince biçimleriyle dolaylı anlatıma başvurma sayılabilir (buna örnek olarak da, ileride *anlatı sesi* başlığı altında inceleyeceğimiz serbest dolaylı üslup gösterilebilir). Zamanların uyumu gibi eski bir adlandırma altında gizlenen öteki zaman geçişleri de metinlerin okunmasında çok sayıda yol gösterici işaretler oluşturur.<sup>20</sup>

Harald Weinrich'in yoğun yapıtının ortaya çıkarabileceği bütün soru(n)lar arasında bir teki üzerinde duracağım: Zamanın *kurmacanın düzeni* içinde araştırılması açısından fiil zamanlarının sözdizimine başvurmak yerinde midir?

Tartışmayı, Émile Benveniste'in bırakmış olduğu noktadan yeniden ele alalım. Harald Weinrich'in yapıtı, daha önce ulaşılmış olduğumuz şu iki savı belirginleştirmemizi sağlar: Bir yandan, doğal dillerdeki zaman sistemlerinin özerkliği, kurmacanın *mimesis* II düzleminde yarattığı kopuklukla tam bir uyum içindeymiş gibi görünüyordu; öte yandan, fiil zamanlarındaki sistemin özerkliği, yaşanan zamana göre de tam bir bağımsızlığa kadar gidemiyordu; çünkü sistemin kurmaca zamanı eklememesi ölçüsünde, kurmaca zaman da kurmacanın başlangıcında ve sonunda, yaşanan zamanla bağlantıyı koruyordu. Peki Harald Weinrich'in çözümlenmeleri bu savın tersini mi söylüyordu?

Savın ilk bölümü güçlük çıkarmaz. Harald Weinrich'in benimsediği tutum, olayörgülerinin yaratılmasının fiil zamanlarının sözdizimi üstünde nasıl eklemelendiğini göstermesi bakımından özellikle elverişlidir.

Öncelikle belirtilmesi gereken, Harald Weinrich'in işlem alanı olarak tümceyi değil de metni seçerek, anlatı yazınbili-

20 Zaman geçişleri de zaman ve belirteç arasındaki birleşimden bir destek bulur. Sunuşun paradigmatik görünüşü açısından gerçek olan şey, sentagmatik görünüş açısından daha fazlasıyla geçerlidir: Sözü edilen belirteçler, zaman geçişlerine eşlik eden, onları güçlendiren ve belirleyen öğeler olarak görüldüklerinde daha iyi betimlenmiş olurlar: Sözelimi "oysa", "bir kere", "bir sabah", "bir akşam" gibi belirteçler arka-plandan (*imparfait*) birinci plana (*passé simple*) ayrışik [heterojen] geçişi belirtir; "ve sonra" gibi bir anlatsal diziliş belirteciyse, anlatılan dünyadaki bağdaşık geçişlere daha uygun düşer. Bu anlatsal geçişlerin, anlatsal biçimlenişlerin sözcelenmesine sunduğu olanakları ileride belirteceğiz.

minin uygulamada bulunduğu aynı büyüklükteki birimler üstünde çalıştığıdır. Ardından vurgulanması gereken de, metin dilbiliminin, fiil zamanları sınıflandırmasına giderek daha ince ayrımlar getirerek ve bu sınıflandırmayı da çok sayıdaki zaman göstergeleriyle (belirteçler, belirteç görevi yapan deyişler ve bu arada fiilin kişileri) birleştirerek, kompozisyon sanatının sahip olduğu farklılıklar yelpazesinin zenginliğini göstermesidir. Son farklılaştırma etkeni, yani *belirginleştirme* de bu açıdan, olayörgüleştirmeye en fazla yakınlığı olan farklılaştırıcıdır. Belirgin kılma kavramı, anlatılan bir öykü içinde olay yaratan şeyin ayırt edilmesine yönlendirir kolayca. Harald Weinrich de, Goethe'nin ön plana çıkarılması için kullandığı sözcüğü, yani "olağanüstü olay"ı hararetle vurgulamaz mı, bu sözcük de eşdeğerini Aristoteles'in yaklaşımındaki baht dönüşünde bulmaz mı?<sup>21</sup> Daha açıkça belirtecek olursak, anlatı *tempo*'sunun, zamanların ve belirteçlerin sözdizimiyle ifade edilmiş biçimleri (bunların az önce çok zengin olduklarını görmüştük), belirginliklerini kesin olarak ancak bir olayörgüsünün ilerleyişine yaptıkları katkıda bulurlar: *Tempo* değişiklikleri, anlatının kompozisyonu içinde kullanılanların dışında güçlükle tanımlanabilir. Son olarak şunu belirtmemiz gerekir: Metin dilbilimi, paradigmalara dayalı zaman öbeklendirmeleri dizelgesine bir de *zaman geçişleri* dizelgesi ekleyerek, anlatı kompozisyonunun, anlam etkilerini yaratmak için fiil zamanları arasında hangi anlamlı kesitleri elinde bulundurduğunu gösterir. Bu sentagmatik ek, metin dilbilimi ile anlatı yazınbilimi arasındaki en uygun geçişi oluşturur. Bir zamandan öbürüne geçiş, olayörgüsü yaratacak olan, bir başlangıç durumunun bir sonuç durumuna dönüştürülme biçimlerine yol gösterir. Bağdaşık geçişlerin metnin tutarlılığını, ayrışık geçişlerinse bilgi aktarımının zenginliğini sağlamaları fikri, olayörgüleştirme kuramında hemen bir yankı bulur. Olayörgüsü de bağdaşık özellikler ile ayrışık özellikler, bir deşişmezlik ve bir ilerleyiş, yinelemeler ve farklılaşmalar sunar.

21 Burada Weinrich'in açıklık, kapalılık, sahte son (sözgelimi Maupassant'da, kopukluğu belirten *imparfait* diye adlandırılmış fiil zamanıyla ustaca belirtilmiştir) kavramları hakkında söyledikleri de bir kez daha not edilmeye değer. Bu noktada, anlatının belirginleşmesi anlatının yapısından ayırt edilemez özelliktedir.

Bu açıdan şöyle denebilir: Eğer sözdizim kendi paradigmlar ve geçişler yelpazesini anlatıcıya sunuyorsa, bu olanaklar da kompozisyon çalışması içinde gerçekleştirilir.

Fiil zamanları kuramı ile anlatı kompozisyonu kuramı arasında belirleyebileceğimiz derin yakınlık da işte budur.

Buna karşılık Harald Weinrich'i, fiil zamanlarını (*Tempus*) yaşanan zaman (*Zeit*) kavramından *bütün açılardan* ayırıştırma girişiminde izleyemiyorum. Zamanlar sisteminin, anlatıyı biçimlendirme etkinliğine uygun düşecek zamanı yapılandırmayı sağlayan dilsel aygıt olarak görülmesi ölçüsünde, hem *Tempus* çözümlmelerine hakkını verebiliriz, hem Weinrich'in fiil zamanlarının yaşanan zaman (*Zeit*) kavramıyla hiçbir bağıntısı yoktur savını tartışma konusu yapabiliriz. Daha önce de belirttiğimiz gibi, kurmaca, kalkıştaki metin deneyimi ile varıştaki deneyim arasında sürekli geçiş halindedir. Oysa, bana göre, fiil zamanları sistemi, zamana ve onun yaygın adlandırılma biçimlerine göre ne kadar özerk olursa olsun, zaman deneyimiyle bütün açılardan ilişkisini kesmez. Fiil zamanları sistemi, zaman deneyiminden hareket eder ve ona döner; bu sozincirinin ve hareket yönünün göstergeleri de hem çizgisel [lineer, yani sentagmatik] hem de paradigmatik dağılım içinde silinip yok olmaz.

Bir kere önce, modern dillerin çoğunda, aynı terimin hem zaman kavramını hem de fiil zamanlarını belirtmesi, ya da iki düzene uygulanan adlandırmaların konuşucular tarafından kolaylıkla fark edilen bir anlamsal yakınlık [benzerlik] taşımaları nedensiz değildir (İngilizce'deki *tense* [fiil zamanı] ile *time* [yaşanılan zaman] böyledir; Almanca'daysa, Germence kökenli sözcükler ile Latince kökenli sözcüklerin almaşık kullanımı, yani *Zeit* ile *Tempus*'un kullanımı da bu yakınlığın kolaylıkla saptanmasını sağlar).

Ayrıca, Harald Weinrich de, fiil zamanlarına ilişkin olarak gerçekleştirdiği tipolojide, sözdizimsel ayrımlara yüklenen işaret etme ve yol gösterme işlevi, "dünyanın bir ilk bölümlenmesi"ne (s. 27) yol açtığı andan itibaren, bir mimetik özelliğin varlığını korumuştur. Zamanların konuşma durumuna göre ayırımında *anlatılan dünya* ile *tartışarak yorumlanan dünya* söz konusudur. Buradaki "dünya" teriminin hiçbir ontolojik içerme olmaksızın (aksi

takdirde *Tempus* ile *Zeit* arasındaki ayrım bile yok edilir) bütün olası iletişim nesnelere belirttiğini anlıyorum kuşkusuz. Ama anlatılan dünya ile tartışarak yorumlanan dünya yine de bir dünya olarak kalır; bunun praksis dünyasıyla olan bağıntısı da, *mimesis* II kuralına göre yalnızca kararsızlık içinde, askıda tutulur.

Bu güçlük, zamanların dağılımını yöneten üç iletişim ekseninin her birinde yeniden ortaya çıkar. Nitekim, Harald Weinrich de haklı olarak masallar ile efsanelerdeki, romandaki, öyküdeki belirli geçmiş zamanın [*prétérit*] yalnızca anlatıya girişi belirttiğini ileri sürer; bu kopukluğun doğrulamasını da, geçmiş zaman anlatımının belirli geçmiş zaman içinde, ütöpik anlatı, bilimkurgu, önceleme romanı tarafından kullanımında bulur. Peki ama, anlatıya giriş işaretinin, geçmişin geçmiş olarak anlatımıyla hiçbir bağlantısı yoktur gibi bir sonuca varılabilir mi? Weinrich, aslında, bir başka iletişim durumunda, bu fiil zamanlarının geçmişini belirttiğini asla yadsımaz. Peki bu iki dil olgusu arasında hiçbir bağlantı yok mudur? Arada bir duraklama olmasına karşın, *sanki*'de olduğu gibi burada da bir soyzincirinin bulunduğu söylenemez mi? Kurmacaya giriş işareti, yansızlaştırma, askıda tutma [geciktirme] yoluyla geçmişe dolaylı bir gönderme yapmaz mı? Husserl yansızlaştırma yoluyla gerçekleşen bu soyzincirinden uzun uzun söz eder<sup>22</sup>. Ardından Eugen Fink de, *Bild*'i [imgeyi] bilinçte basitçe canlandırmanın (*Vergegenwärtigung*) yansızlaştırılması olarak tanımlar<sup>23</sup>. Anımsamadaki "gerçekçi" eğilimin yansızlaştırılması gereğince de, her var olmayış, örneksime yoluyla bir *hemen-hemen-geçmiş*'e [yarı-geçmiş] dönüşür. Her anlatı –geleceğin anlatısı bile– gerçekdışını, *sanki* gerçekdışı geçmişte olmuş gibi anlatır. Zaten anlatı ile anımsama [bellek] arasında yansızlaştırmanın ürettiği bir eğretilmeli [metaforik] bağlantı bulunmasaydı, anlatı zamanlarının anımsamanın zamanları *da* olduğu nasıl açıklanabilirdi ki?

Harald Weinrich'in anlatılan dünyayı, tartışarak yorumlanan dünyadan ayırt etmek için önerdiği *yumuşama* [yatışma]

22 E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paul Ricœur çevirisi, Paris, Gallimard, 1952, s. 109.

23 Eugen Fink, *De la phénoménologie*, Didier Franck'ın çevirisi, Paris, Minuit, 1974, s. 15-93.

ölçütünü ben bilerek geçmişin canlandırılmasının yansıtılması olarak yorumluyorum yeniden. Anlatıda kullanılan fiil zamanlarının işaret ettiği yumuşama davranışı bana göre, okurun kendi gerçek çevresi içindeki bağlantısını askıya almakla sınırlanabilir. Böyle bir yumuşama davranışı, daha temel olarak, geçmişe olup bitmiş olarak inanmayı da askıya alıp onu kurmaca düzeyine aktarır: Yukarıda sözünü ettiğimiz masal başlangıç tümcelerinin bizi yönlendirdiği durum da budur. Yaşanılan zamanla dolaylı olan bağlantı da, yansızlaştırma aracılığıyla böylece korunmuş olur<sup>24</sup>.

Fiil zamanlarındaki zamansal amacın korunması, kurmacaya girişle birlikte yaratılan kopukluğa karşın, anlatı ile yorum arasındaki dağılımı bütünleyen öteki iki eksen üzerinde gözlemlenir. Weinrich'in, geriye uzanma, önceleme ve sıfır derece gibi üç bakış açısını katabilmek için *Aktzeit* ile *Textzeit*'i ayırt etmek zorunda kaldığını fark etmiş olmalıyız. *Zeit* teriminin dönüp gelmesi bir rastlantı sonucu değildir. Weinrich, sözlü ya da yazılı bir metindeki gelişme için "elbette zaman içinde bir gelişme"dir (s. 67) der: Bu zorunluluk söz zincirinin çizgiselliğinden ileri gelir. Dolayısıyla, geriye uzanma ile önceleme de aynı zamansal çizgisellik koşullarına uyar. Bu iki terimin yerine aktarılan bilgi ile öncelenen bilgi terimlerini koymayı deneyebiliriz: Ama bunların tanımlanmasından, gelecek ve geçmiş kavramlarının nasıl çıkartılabileceğini de doğrusu bilemiyorum. Geriye uzanma ile ileriye uzanma, canlı şimdiki zamana özgü tutulma ve ileriye dönmenin en ilkel yapısını dile getirir. Zamanın yapısına yönelik bu dolaylı gönderme olmadan da öncelenenin ya da geriye uzanmanın ne anlama geldiğini kavrayamayız.

İletişimin üçüncü eksenine, yani belirginleştirme eksenine de ilgili olarak benzer gözlemlerde bulunulabilir. Tamamlanmamış hikâyeye bileşik zamanı (*imparfait*) ile geçmiş zaman (*passé*) ayrımının kurmaca düzleminde zamanın alışılmış adlandırmalarına hiçbir şey borçlu olmadığı artık bir gerçekse, böyle bir ayrımın birinci anlamı, zamanın içinde, bir süreklilik görünüşü ile bir ara olayla sonuçlanmış görünüşünü ayırt etme yeteneğine

<sup>24</sup> Anlatı sesi kavramı bu soruna ileride daha ayrıntılı bir yanıt sunacaktır (bkz. ileride "Zamanla Oynanan Oyun" un sonu, s. 178).

bağlanır gibidir<sup>25</sup>. Bu zamanın kendisini belirtme özelliğinden hiçbir şeyin, belirginleştirme zamanlarına geçmemesiye güç gibi görünür. Böyle olmasaydı, Harald Weinrich, “anlatının ön planında meydana gelen, hareket eden, değişen her şey” (s. 176) diye nasıl yazabilirdi ki? Kurmaca zaman yaşanan zamandan, yani anımsama ve eylem zamanından asla bütünüyle koparılmamıştır<sup>26</sup>.

Ben kendi payıma, yaşanan zaman ile anlatı zamanı arasındaki bu ikili bağıntıda (söz zinciri bağıntısı ile kopukluk bağıntısı), *mimesis* I ile *mimesis* II arasındaki bağıntıların örnek bir açıklamasını görüyorum. Geçmişin zamanları önce geçmişi dile getirmekte, sonra aştığı şeyi koruyan bir eğretilmeli [metaforik] değişim yoluyla, kurmacaya girişi dile getirir; ama bunu yaparken de geçmişe geçmiş olarak doğrudan bir göndermede bulunmaz; ancak dolaylı bir gönderme söz konusu olabilir.

Bana göre, fiil zamanları ile yaşanan zaman arasındaki bütün köprüleri atmamanın bir başka ek ama kesin nedeni de, kurmacanın metnin varış noktası diye adlandırdığım aşamayla kurduğu bağıntıyla ilgilidir (bu bağıntı da *mimesis* III evrenini tanımlar). Kurmaca yalnızca üzerinden ayrıldığı praksis dünyanın izini korumakla kalmaz, aynı zamanda bakışımızı da kendi “bulduğu”, yani hem keşfettiği hem de yarattığı deneyimin özelliklerine yönlendirir yeniden<sup>27</sup>. Bu bakımdan, fiil zamanları, yaşanan zamanın (metin dilbilimi için yitirilmiş zamandır) adlandırmalarıyla ilişkisini, bu zamanı son derece çeşitlenmiş dilbilgisel olanaklarıyla yeniden keşfetmek için keser yalnızca.

25 Bu belirttiğimiz özellik ile Greimas göstergebilimi arasında, onun mantıksal-anlamsal düzlem ile söylemsel düzlem arasında yerleştiği dönüşümlerin (daha önce görmüştük) görünüşselliği [Fr. *aspectualité*] arasında bir kesişme söz konusudur. Doğal dil, bu görünüşselliği yansıtmak için, süre (ve sıklık) belirten deyimler ile olay belirten deyimlere başvurur. Ayrıca, söz konusu görünüşsellik, başlama ve olayla sonuçlanış belirten dilsel birimlerin kullanımıyla da sürerlilikten sonuca geçişleri de belirtir.

26 Yukarıda çokluğunu ve çeşitliliğini belirttiğimiz belirteç ile belirteç niteliğindeki deyimler gibi başka sözdizimsel göstergeler burada fiil zamanlarının anlattımsal gücünü artırır.

27 Bu söylediklerimi izleyen açıklamalar *La Métaphore vive* adlı kitabımda (yedinci ve sekizinci inceleme) eğretilmeli söylemi gerçekliğin “yeniden-betimlenme-si” olarak yorumlama biçimimle sıkı bir uyum içindedir.

Edebiyatta taslağını gördüğümüz “zaman deneyimi” açısından beliren bu geleceğe dönük bağıntı, büyük öncülerin fiil zamanlarını yaşanılan zamana ısrarla bağladıklarını açıklar (Harald Weinrich de bu yaklaşımın koruyucuları olarak onları görür). Goethe ve Schiller yazışmalarında her şeyi bilen bir anlatıcının (kendi bakışı altında neredeyse hareketsiz olarak duran eyleme, olaya egemen bir anlatıcının) özgürlüğünü dile getirdiklerinde, August Wilhelm Schlegel ise “anlatıcıya özgü dönüşlü [refleksif] dinginliği” övdüğünde, estetik deneyimden zamana ilişkin yeni bir niteliğin fışkırmasını beklemektedirler. Özellikle de Thomas Mann *Der Zauberberg*'i (Büyülü Dağ) bir *Zeitroman* (zaman romanı) diye adlandırdığında, “konusunun katışıksız haliyle zaman (Zeit) olduğundan<sup>28</sup>” (s. 55) kuşku duymaz. “Düzlüktekiler”in zamanı ile kendilerini sürekli karlara adanmış “yüksektekiler”in çok geniş ve kaygısız zamanı (s. 56) arasındaki niteliksel fark, anlatılan dünyanın bir anlam etkisidir kuşkusuz. Bu nedenle, söz konusu nitelik farkı roman evreninin geri kalan kısmı kadar *kurmacadır*. Ama aslında, *sanki* kipinde, zamanın yeni bir bilinci olarak ortaya çıkmaktadır. Fiil zamanları da bu anlam üretiminin hizmetindedir.

Bir sonraki altbölümün konusunu oluşturacak bu araştırmayı burada daha fazla ileri götürmeyeceğim. Gerçekten de, bu araştırma yeni bir kavramı için içine katmaktadır: Anlatıdaki kurmaca kişiler tarafından yaşanan zamanın kurmaca deneyimi kavramıdır bu. Böyle bir kurmaca deneyim, edebiyat yapıtının burada ele aldığımız boyutundan farklı bir boyuta, bir dünya tasarlayıp yansıtma gücüne bağlanır. Bu tasarlanıp yansıtılan dünya içinde yer alan anlatı kişileri, kendileri kadar kurmaca olan bir zaman deneyimi yaşarlar ama bu deneyimin ufkunda da yine bir dünya vardır. Harald Weinrich de *anlatılan dünya ile tartışarak yorumlanan dünyadan söz etmekle yapıtın dünyası kavramına gizlice yapılan bir bakışa izin vermiş olmaz mı?*

28 İleride, bütün sorumluluğu üzerime alarak, *Der Zauberberg*'i (Büyülü Dağ) zaman deneyimi açısından yorumlamaya çalışacağım; *Zeitroman*'ın (zaman romanının) kurmaca olmayı kesintiye uğratmadan kendi dışına yansıttığı bir zaman deneyimidir bu.

Sözdizimi, iletişimin olası nesnelere dünyasına yönelik bir ilk bölümlenme olarak görmekle, bu bakışa daha kesin geçerlilik sağlamış olmaz mı? Bu olası nesnelere, bizleri sonradan kendi gerçek durumumuzu ve onun zamansallığını çözmeye yönlendirebilen *kurmacalardan* başka nedir ki?

Şu an için yalnızca birer soyutlama olan bu öneriler, yine de en azından birtakım nedenlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır: İşte bu nedenlerden ötürü de fiil zamanları nasıl zaman deneyimiyle ve onun adlandırmalarıyla olan bağlarını daha fazla koparamıyorsa, kurmaca da kalktığı ve sonra yeniden ona döndüğü praksis dünyasıyla bağlarını koparamaz.

## 2. Anlatma zamanı (Erzählzeit) ile anlatılan zaman (erzählte Zeit)

Günther Müller'in ortaya attığı, ardından da Gérard Genette'in ele alıp kullandığı bu ayrımın bir öncekinden farklı bir problematik içine giriyoruz: Burada artık doğrudan doğruya sözceleme içinde bir iç farklılaşma ilkesi (belirtisini fiil zamanlarının dağılımında gösterecek bir ilke) değil de, kurmacadaki zamanın yorumu için sözceleme ile sözce *arasında* yeni bir anahtar arayan bir problematik söz konusudur.

Şunu önemli belirtelim ki, yukarıda tartıştığımız üç yazardan farklı olarak Günther Müller, söylemin içinde kalmayan bir ayrım getirmektedir; bu ayrım da Harald Weinrich'in *anlatılan dünyaya* yaptığı bir göndermeyi anımsatmaktan geri kalmayan bir *yaşam zamanına* açılır. Bu özellik, Gérard Genette'in bağlandığı yapısal anlatıbilime taşınmamıştır ve ancak metin dünyasının yorumbilimine bağlı bir düşünce içinde yankı bulur (bu 3. cildin son altbölümünde ana çizgilerini belirteceğiz). Gérard Genette ile birlikte, sözceleme zamanı ile sözce zamanı ayrımı, metnin sınırları içinde yer alır, hiçbir mimetik içerme de söz konusu değildir.

Benim göstermeye çalışacağım, Gérard Genette'in iki anlatı zamanını ayırma açısından Günther Müller'e göre daha kesin ve titiz, Günther Müller'inse, daha az tutarlı olmasına karşın bir açı-



lış sağlamasıdır (bunu da ileride inceleyeceğiz). Bu konuda üç dűzeyli bir şemaya gereksinim duymaktayız: *sözceleme – sözce – metnin dünyası*. Bu üç düzeeye de bir *anlatma zamanı*, bir *anlatılan zaman* ve bir de anlatma zamanı ile anlatılan zaman arasındaki birleşme ve ayrılmanın yansıttığı *zamanın kurmaca deneyimi* denk düşer. Bu iki yazardan hiçbirisi böyle bir beklentiyi tam olarak karşılamaz: Müller ikinci düzeyi üçüncü düzeyden tam olarak ayırt edemez; Genette ise üçüncü düzeyi ikinci düzey adına dışta bırakır.

Şimdi, kimi kez karşıt nedenlerle borçlu olduğumuz bu iki çözümlemenin eleştirel incelemesini yaparak söz konusu üç düzeyi yeniden düzenlemeye çalışacağız.

Günther Müller'in *Erzählzeit* ile *erzählte Zeit* ayrımını getirirken içinde yer aldığı felsefi bağlam, Fransız yapısalcılığının bağlamından çok farklıdır. Goethe'nin bitkiler ile hayvanlar biçimbilimine [morfolojisine] ilişkin düşüncelerinden<sup>29</sup> doğrudan esinlenen "biçimbilimsel yazınbilim" in<sup>30</sup> ["morfolojik poetika"nın] oluşturduğu bir çerçeve söz konusudur. "Biçimbilimsel yazınbilim" in altında sürekli yatan, sanatın yaşama göndermede bulunması görüşü, ancak böyle bir bağlamda anlaşılır<sup>31</sup>. Bunun sonucu olarak da, Günther Müller'in getirdiği ayrım, anlatının yaşama olan bütünsel karşıtlığı ile anlatıdaki bir iç ayrım arasında gidip gelmeye mahkûm olur. Sanatın tanımını iki yoruma da olanak tanır: Müller'e göre "anlatmak, algılanabilir olmayan olayları, bir dinleyicinin duygularıyla tasarlayıp canlandırmaktır (*Vergegenwärtigen*)" ("die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst", s. 247). Bu durumda, "anlatmak" olgusu ile

29 Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Propp'un da Goethe'den esinlenmiş olması dik-kate değer bir durumdur.

30 *Morphologische Poetik* (Tübingen, 1968), 1964-1968 yılları arasında yazılmış dene-melerden yapılmış bir derlemenin adıdır.

31 Goethe de sanat ile doğa arasındaki bu ikircil bağıntının kaynağında yer alır. Bir yandan "Sanat bir başka doğadır" diye yazar, öte yandan da "Sanat... özgün dünya-nın bir bölgesidir" der (aktaran Müller, *a.g.y.*, s. 289). Bu ikinci anlayış, Goethe'nin anlatı üstüne yaptığı biçimsel araştırmaların yolunu açar; bu araştırmalar sonu-cu ortaya *İlyada*'nın ünlü "şema"sı ortaya çıkmıştır. Günther Müller, buna kendi araştırmalarında bir model olarak başvurur (bkz. "Erzählzeit, erzählte Zeit", *a.g.y.*, s. 270, 280, 409; ayrıca bkz. "Goethes Morphologie in ihrer Bedeutung für die Dichtungskunde", *a.g.y.*, s. 287 ve ötesi).

“anlatılan” şey ayrımı, tasarlayıp canlandırma eyleminde ortaya çıkmaktadır. Demek ki, buradaki fenomenolojik ayrıma göre, her anlatma edimi bir şeyi anlatmak (*erzhählen von*) demektir, bu da kendi başına bir anlatı değildir. Anlatmaya ayrılan zaman ile anlatılan zamanı birbirinden ayırt etme olasılığı da bu temel ayrından doğar. Peki ama anlatılan zamanın denk düşeceği, tasarlayıp canlandırmanın bağlantılı ögesi nedir? Buna verilecek iki yanıt vardır: Bir yandan, anlatılan ve kendisi anlatı olmayan şey, anlatıda bizzat verilmemiş, yalnızca “yansıtılmıştır, yeniden oluşturulmuştur” (*Wiedergabe*); öte yandan, anlatılan şey de, temelde “yaşamın zamansallığı”dır; oysa “yaşamın [kendisi] anlatılmaz, yaşanır” (s. 254). Bu iki yorumlama da şu açıklamayla üstlenilir: “Her anlatma edimi, anlatı değil de yaşam süreci olan herhangi bir şeyin anlatılmasıdır” (s. 261). Her anlatı, *İlyada*’dan beri akışın (*Fliessen*) kendisini anlatır: “Yaşam zamansallık açısından ne kadar zenginse, destan da o kadar arıdır” (“*Je mehr Zeitlichkeit des Lebens, desto reinere Epik*”, s. 250).

Anlatılan zamanın durumuyla ilgili bu görünürdeki ikircilliği ileride tartışmak üzere şimdilik bir yana bırakıp, biçimbilimsel yazınbilimden kaynaklanan anlatma zamanı ile anlatılan zaman arasındaki ikiye bölünmede ortaya çıkan durumlara bakalım.

Her şey, Thomas Mann’dan alınmış bir deyişe göre, anlatmanın “bir yana koymak” (*aussparen*), yani hem seçmek hem de dışta bırakmak anlamı taşımasından kaynaklanır<sup>32</sup>. Bu andan itibaren, anlatma zamanının anlatılan zamandan uzaklaşmasına yol açan kıvrılma, katlanma (Fr. *plissement*; Alın. *Raffung*) biçimlerini bilimsel bir incelemeden geçirebilmemiz gerekir. Daha açıkçası, iki zamanın karşılaştırması ancak ölçülebilir olduğunda bir edebiyat biliminin gerçekten konusu durumuna gelir. İki zaman

32 *Aussparung* deyişi, unutulmuş, ihmal edilmiş olanı (ileride göreceğimiz gibi yaşamın kendisini) vurguladığı gibi, tutulmuş, tercih edilmiş, seçilmiş olanı da belirtir. Fransızca’daki *épargne* sözcüğü de bazen iki anlam içerir: biriktirilip bir kenara konan şey, sahip olunan şeydir, ama aynı zamanda da dokunulmayan şeydir (sözgelimi bir kasabanın bombardımanlardan zarar görmediğini, bombardımanların bu kasabaya dokunmadığını [*épargné par*] belirttiğimizde kullanırız bu deyişi). *L’Épargne* (tasarruf etme, biriktirme) sözcüğü, kullanmak için bir yana koyduğumuz şey ile korumak için bir yana koyduğumuz şeyi ayırt eder tam olarak.

arasında ölçüme dayalı bir karşılaştırmanın yapılması fikri de buna bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Bu fikir aslında Fielding'in *Tom Jones*'undaki anlatı tekniği üstüne geliştirilen bir düşünceden kaynaklanmış gibidir. Gerçekten de, yetişme romanının kurucusu olan Fielding somut olarak ve teknik açıdan *Erzählzeit* sorununu ortaya atmıştır: Fielding zamanla oynamanın bilinçli bir ustası olarak, romanını oluşturan on sekiz cildin her birini değişik uzunlukta zaman kesitlerine –birkaç yıldan birkaç saate– ayırır; bunu yaparken de elbette duruma göre, kimi kesitler üzerinde daha fazla durur, kimilerinde ivedilikle davranır, kimilerine pek özen göstermez, kimileriniyse daha fazla vurgular. Thomas Mann *Aussparung* sorununu ortaya atarken, Fielding ondan önce davranıp *Zeitraffung* sorununa çeşitlemeler getirmiş, yani anlatılan zamanı anlatma zamanı içinde eşit olmayan biçimde dağıtma olayını bilinçli biçimde uygulamıştır.

Peki ama bir ölçme söz konusu olursa, ne ölçülebilir? Ayrıca burada her şey ölçülebilir nitelikte midir?

*Erzählzeit* adı altında ölçülen şey, uzlaşımsal olarak, süredizimsel bir zamandır; bunun eşdeğerli ögesi yayımlanmış yapıtın sayfa ve satır sayısıdır; bu da; geçen zaman ile saatlerin kadranında kat edilen mesafenin arasında önceden kabul edilmiş eşdeğerlik dikkate alınarak yapılır. Dolayısıyla, yapıtı oluşturmak için harcanmış zaman asla söz konusu değildir. Peki, bu durumda, sayfa ve satır sayısı hangi zamana eşittir? Gerçek [reel] okumanın değişken zamanından ayırt etmenin güç olduğu uzlaşımsal bir okuma zamanına eşittir. Gerçek okuma zamanı anlatmaya ayrılmış zamanın bir yorumudur; bir orkestra yöneticisinin bir müzik partiyonunun icrasındaki kuramsal zaman için harcadığı yorum süresiyle karşılaştırılabilir<sup>33</sup>. Bu uzlaşımın kabul edilirse, anlatmanın “belli bir fiziksel zaman süresi” gerektirdiği söylenebilir; bu süreyi ölçecek olan da, aygıt olarak saattir. İşte bu andan itibaren, birbiriyle karşılaştırılan şey, hem ölçülebilir duruma gelmiş olan *Erzählzeit* tarafında, hem de an-

33 Günther Müller, anlatılmamış ve okunmamış, bir bakıma bedenden yoksun bırakılmış, sayfa sayısı ile ölçülen bu anlatı zamanının kendisinden söz etmekten rahatsızlık duyar; ve bu zaman, her okurun kendi özel *Lesetempo*'sunu (okuma temposunu, hızını) kattığı canlı okuma zamanından ayırır (s. 275).

latılan zaman tarafında, zaman “uzunlukları”dır; anlatılan zaman da yıllar, günler ve saatlerle ölçülür.

Peki şimdi her şey bu “zamansal sıkıştırmalar” içinde ölçülebilir mi? Zamanların karşılaştırması iki süredizimin [kronolojinin] karşılaştırmalı ölçümüyle sınırlandırılıysaydı, araştırma tam olarak hayal kırıklığıyla sonuçlanırdı—ama yapılan araştırma, her ne kadar bu boyutlar içinde tutulmuş olsa bile, yine de şaşırtıcı ve çoğu kez ihmal edilmiş saptamalara yol açmaktadır (tema örgüsüne yöneltilen dikkat, bu ikili süredizim stratejisinin incelikleri bir yana itilmiştir). Zaman içine sıkıştırmalar, ıskalasız sürekli değişen kısaltmalardan ibaret değildir yalnızca: Aynı zamanda ölü zamanları atlamaları, anlatın ilerleyişini anlatımın *staccato*'suyla (*Veni, vidi, vici*) hızlandırmaları, bir tek örnek olay içinde yinelenen ya da süren özellikleri (her gün, sürekli, haftalarca, sonbaharda, vb.) yoğunlaştırmaları da söz konusudur. Böylece *tempo* ile ritim de aynı yapıt boyunca, anlatı zamanı ile anlatılan zamana ilişkin uzunluklardaki çeşitlemeleri zenginleştirir. Bütün bu açıklamalar birlikte değerlendirildiklerinde, anlatıya ilişkin *Gestalt*'ın belirginleşmesine katkıda bulunur. *Gestalt* kavramı da, alanı, çizgisellik, zincirleşme ve süredizimle ilgili gitgide daha özgürleşen yapısal özelliklere yönelik araştırmalara açar; temeli, ölçülebilir zaman süreleri arasındaki bağıntının oluşturması, durumu değiştirmez.

Bu açıdan, “*Erzählzeit und erzählte Zeit*” adlı denemede seçilmiş üç örnek—Goethe'den *Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları*, Virginia Woolf'tan *Mrs. Dalloway* ve Galsworthy'den *The Forsyte Saga*—Müller tarafından olağanüstü bir dikkatle incelenir; bu da, söz konusu çözümlenmeleri hâlâ örnek alınmaya değer modeller kılar.

Seçilen yöntem gereği, çözümlenme her seferinde anlatısallığın en çizgisel özelliklerine dayanır, ama kendini asla bununla sınırlamaz. Başlangıçtaki anlatı şeması bir zincirleşme şemasıdır ve anlatma sanatı bu artarda dizilişi yeniden kurmaktır (*die Wiedergabe des Nacheinanders*, s. 270<sup>34</sup>). Bu çizgiselliği parçalayan

34 Sözelimi Goethe'nin *Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları*'na ilişkin inceleme “anlatıcıya kendi öyküsünü anlatmak için gereken fiziksel zamanın ölçümü” (s. 270) olarak ele alınan 650 sayfa ile anlatılan olayların kapladığı sekiz yıl arasında yapılan bir karşılaştırmayla başlar. Ama yapıtın *tempo*'sunu yaratan, görece

açıklamalarsa çok daha değerlidir. Özellikle anlatı *tempo'su*, öykülemenin tablolar halindeki sahnelere yayıldığı ya da güçlü zamandan güçlü zamana hızla geçtiği durumlarla etkilenir. Tarihçi Braudel'de olduğu gibi, yalnızca uzun ya da kısa zamandan değil, ama hızlı ya da yavaş zamandan da söz etmek gerekir. "Sahneler" ile "geçişler" ya da "ana epizotlar" arasındaki ayrım da yalnızca niceliksel değildir. Yavaşlık ya da hızlılık, kısalık ya da yayılma etkileri niceliksel ile nitelikselin sınırında yer alır. Uzun uzun anlatılan ve kısa geçişlerle ya da yinelenen özetlerle birbirinden ayrılan sahneler (Günther Müller bunları "anıtsal sahneler" diye adlandırır) anlatısal sürecin taşıyıcısı olabilir; bunun tersiyse yapıyı "olağanüstü olaylar"ın oluşturduğu anlatılardır. Niceliksel özellik olarak belirlenemeyecek yapısal bağıntılar iki süre arasındaki *Zusammenspiel*'i (etkileşimi) karmaşık hale getirir. Sahnelerin, ara epizotların, belirleyici olayların, geçişlerin düzeni sürekli olarak nicelikleri ve yayılımları çeşitlendirir. Bu özelliklere öncelemeler ve geriye dönüşler eklenir: Bu araya yerleştirmeler, anımsanan geniş zaman dilimlerini kısa anlatı kesitleri içine katmaya, süredizimi bozarak derin bir perspektif etkisi yaratmaya olanak verir. Geriye dönüş tekniğine, Virginia Woolf'ta olduğu gibi anı zamanını, düş zamanını, aktarılan diyalog zamanını da eklediğimizde, zaman uzunluklarının o titiz karşılaştırılması işleminden daha da uzaklaşılır. Böylece niteliksel gerilimler niceliksel ölçümlere eklenmiş olur<sup>35</sup>.

uzunluklardaki sürekli çeşitlemelerdir. Burada, *Mrs. Dalloway* incelemesiyle ilgili hiçbir şey söylemeyeceğim, çünkü elinizdeki cildin son altbölümünde bu kitabın bir yorumunu yapacağım; bu yorumda da, Müller'in araya katmalar ve anlatı içi konu sapmalarına (derinliklerdeki anımsanan zamanın, anlatılan zamanın yüzeyine çıkmasını sağlayan özelliklerdir bunlar bir bakıma) ilişkin olarak gerçekleştirdiği özenli çözümlemeyi hesaba katacağım. Tipik bir "kuşaklar romanı" örneği olan *The Forsyte Saga* incelemesi de yine özenli bir nicel çözümlemeyle başlar; 1100 sayfalık roman kırk yıllık bir süreyi kaplar; bu geniş zaman süresi içinde de yazar birkaç gün ile birkaç ay ya da iki yıl arasında değişen beş epizot ayırt eder. Goethe'nin *İlyada* için önerdiği önemli şemaya başvuran Müller, II. cildin zaman şemasını, kesin tarihlerini belirleyerek ve haftanın günlerine gönderme yaparak yeniden oluşturur.

35 Jürg Jenatsch'taki "Zeit des Erzählens"e yönelik inceleme (a.g.y., s. 388-418) ile "Zeitgerüst des Fortunatus-Volksbuch"a yönelik incelemede (a.g.y., s. 570-589) çok sayıdaki anlatılaştırma yöntemlerinin ayrıntılı ve son derece teknik bir çözümlemesini buluruz.

Peki zaman sürelerinin ölçümüne ilişkin çözümlenmeden kaynaşmanın daha niteliksel olgusunun değerlendirilmesine geçişi yönlendiren nedir? Öyküleme zamanının anlatılan zaman içinde yaşam zamanıyla olan bağıntısıdır. Goethe'nin düşüncesi işte bu noktada yeniden öne geçer: yaşam, yaşam olarak bir bütün oluşturmaz; doğa canlılar yaratabilir ama bunlar ayırımına varılmaz niteliktedir (*gleichgültig*); sanat, yalnızca ölü varlıklar üretebilir ama bunlar anlamlıdır. Evet, düşüncenin ufku böylece ortaya çıkar: Anlatı aracılığıyla, anlatılan zamanı, ayırımına varılamaz nitelikten çekip almak. Anlatıcı, hem biriktirerek hem sıkıştırarak, anlama yabancı olanı (*sinnfremd*) anlam alanı içine sokar; anlatı, anlam-sız (*sinnlos*) "yansıma"yı amaçladığında bile, onu anlamı açıklama alanıyla (*Sinndeutung*) bağlantıya sokar<sup>36</sup>.

Demek ki, yaşama yapılan bu göndermeyi bir yana itecek olursak, iki zaman arasındaki gerilimin biçimbilimsel bir yapıya [morfolojiye] bağlandığını anlayamayız: Bu öyle bir biçimbilimsel yapıdır ki, hem canlı organizmalarda etkin olan oluşum-dönüşüm (*Bildung-Umbildung*) çalışmasına benzer, hem de sanat sayesinde anlamsız yaşamdan anlamlı yapıya yükselmesiyle de ondan ayrılır. Organik doğa ile şiirsel yapıt arasındaki karşılaştırma da işte bu alanda şiirsel [yazınsal] biçimbilimin bir bileşenini oluşturur.

<sup>36</sup> Bu yaşam zamanının anlatılan zaman aracılığıyla hedeflenmesi, sonuç olarak, yukarıda belirttiğimiz kısa monografilerin her birinde ortaya konur: *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*'ndaki iki zaman düzeni arasındaki bağıntı için, anlatının kendi özel konusuna, yani insanın değişim geçirmesine ve onun kalıcı olmayan özelliğine (*Ubergänglichkeit*) "uyduğu" (*fügt sich*) söylenir (s. 271). Şiirsel yapının *Gestaltsinn*'inin (biçim açısından taşıdığı anlamın), rastlantısal olmaması ve *yetişmeyi* (*Bildung'u*) canlı biçimleri üreten biyolojik sürece benzer kılması da buradan kaynaklanır. "Kuşaklar romanı" için de aynı şey söz konusudur; yaşam güçlerinin yükselişinin bir canlılığın değişimine düzen verdiği Lessing ve Goethe'nin "yetişme romanı"ndan farklı olarak, Galsworthy'nin "kuşaklar romanı" yaşlanmayı, karanlığa zorunlu dönüşü, ve bunun aracılığıyla da bireysel yargıyı, yeni yaşamın yükselişini, buna bağlı olarak da zamanın hem kurtarıcı hem de yıkıcı olduğunu göstermeye çalışır. Sözü edilen üç örnekte, "anlatılan zamanın biçimlendirilmesinin, anlatsal şiirin (*einer erzählenden Dichtung*) Gestalt'ında ortaya konmuş gerçeklik alanıyla ilişkisi vardır" (s. 286). Anlatmaya ayrılmış zaman ile anlatılan zaman arasındaki bağıntı ve gerilim de böylece, anlatı aracılığıyla, anlatı olmayıp da yaşam olana göndermede bulunur. Anlatılan zamanın kendisi de, üzerinde yükseldiği temele, yani anlam taşımayan ya da daha doğrusu anlama karşıilgisiz "doğa"ya göre *Raffung* diye nitelendirilir.

Anlatı içinde anlatma zamanı ile anlatılan zaman arasında yaşanan bağıntıyı, Genette'ten bir aktarma yaparak, "zamanla oynan oyun" diye adlandırabilirsek, bu oyunun ortaya sürdüğü şey de, anlatının hedeflediği zamansal deneyimdir (*Zeiterlebnis*). Şiirsel biçimbilimin görevi, niceliksel zaman bağıntıları ile yaşamla ilgili zaman nitelikleri arasındaki uygunluğu ortaya çıkarmaktır. Buna karşılık, söz konusu zamansal niteliklerin gün ışığına çıkartılması, zaman üstüne hiçbir tematik düşünceye gitmeden, yalnızca sapmalar ve araya yerleştirmelerle gerçekleşir, tıpkı Laurence Sterne'de, Joseph Conrad'da, Thomas Mann'da ya da Marcel Proust'ta görüldüğü gibi. Böylece temel zaman, bir tema örgüsüne dönüştürülmeden belirtilmiş olarak varlığını sürdürür. Bununla birlikte, hem anlatının iki zamanı arasındaki bağıntı ve gerilimin hem de bunlardan kaynaklanan "biçim yasaları"nın "birlikte belirlediği" de yaşam zamanıdır<sup>37</sup>. Bu bakımdan insanın içinden şöyle demek gelir: Ne kadar şair –hatta şiir– varsa, o kadar zamansal "deneyim" vardır. Durum aynen böyledir: Bu nedenle, bu "deneyim" ["yaşanmışlık"] ancak zamansal donanım aracılığıyla dolaylı olarak hedeflenmiş olabilir; bu zamansal donanım da söz konusu duruma uyar hale gelmiş ve uyum sağlamış olarak kabul edilir. Şurası açık ki, kesintili bir yapı, tehlikeler ve serüvenler zamanına, sürekliliği olan çizgisel bir yapı gelişme ve değişim temalarının egemen olduğu bir yetişme romanına uygun düşmektedir; buna karşılık atlamalar, öncelemeler, geriye dönüşlerle kırılmış, kesintiye uğratılmış bir süredizim (kısacası,

37 Günther Müller, aynı derlemenin bir başka denemesinde ("*Zeiterlebnis und Zeitgerüst*"), bu başlıkta belirtilen terimler çiftini ortaya atar (s. 299 ve ötesi). Bu zamanın temel çatısı [zamanın iskeleti], anlatmaya ayrılan zaman ile anlatılan zamanın arasındaki oyunu yansıtır. Yaşanılan zamana gelince, Husserl'in terimleriyle, bu, anlama karşı ilgisiz yaşam temelidir; hiçbir sezgi bu zamanın anlamını vermez, çünkü bu zaman, hep yorumlanmış olarak kalmış, *Zeitgerüst* çözümlemesiyle dolaylı olarak hedeflenmiştir. Hem ortaya sürülene hem de oynanacak oyuna dikkat eden yazarlardan alınmış yeni örnekler de bunu kanıtlar. Sözgelimi, Andreas Gryphius'a göre, zaman bağlantısız anlar zincirinden başka bir şey değildir ve yalnızca ebediyete yapılacak bir gönderme hiçlikten kurtarır. Schiller ve Goethe için, dünya zamanının akışı ebediyetin kendisidir. Hoffmannstahl'a göre zaman, olağandışılığın bizzat kendisidir, insanı yutan sonsuz büyüklüktür. Thomas Mann içinse, zaman en gizemli [kutsal] olan şeydir. Demek ki, bu yazarların her biriyle zamansal "deneyim" in "şiirsel boyutu"na ("poetische Dimension") (s. 303) dokunuruz.

isteyerek çokboyutlu kılınmış bir biçimleniş) her türlü üstbakiş yeteneğinden ve her türlü iç uyumdan yoksun bir zaman görüşüne daha uygun düşer. Anlatı teknikleri alanında yaşanan çağdaş denemeler de böylece doğrudan doğruya zaman deneyimini etkileyecek parçalanmaya göre düzenlenmiştir. Şurası bir gerçek ki, bu tür deneylerde, oyunun kendisi ortaya sürülen şey [sorun] durumuna gelebilir<sup>38</sup>. Ama zamansal deneyim (*Zeiterlebnis*) ile zamansal donanım (*Zeitgerüst*) kutupluluğu silinmez gibidir.

Bütün durumlarda, her türlü "anlamli kompozisyon" (s. 308) ufkunda, gerçek bir zamansal yaratım, bir "şiiirsel zaman" (s. 311) belirir. Zamanın yapılandırılması girişiminde ortaya sürülen, işte bu zamansal yaratımdır; o da anlatmaya ayrılmış zaman ile anlatılan zaman arasında oynanan bir oyundur.

### 3. "Anlatının Söylemi"nde<sup>39</sup> sözceleme-sözce-nesne

Günther Müller'in *Şiiirsel Biçimbilim'i* sonuç olarak bize üç zaman bıraktı: anlatma edimi zamanı, anlatılan zaman ve bir de yaşam zamanı. Birincisi süredizimsel bir zamandır: Yazma zamanından çok okuma zamanıdır; sayfa ve satır sayısı ile hesaplanan uzamsal eşdeğerlisi ölçülür yalnızca. Anlatılan zamana gelince, yıllarla, aylarla, günlerle hesaplanır; büyük bir olasılıkla da yapıtın içinde tarihlendirilmiştir. Anlatılan zaman da "bir yana konmuş" ["biriktirilmiş"] bir zamanın, yani anlatı değil de ya-

38 "Über die Zeitgerüst des Erzählens" (s. 388-418) başlıklı bir başka denemede de şunu okuruz: " Joseph Conrad, Joyce, Virginia Woolf, Proust, Wolfe, Faulkner'dan beri zamanın geçirdiği evrimin incelenmesi, bir anlatı deneme alanı olan ve önceliğın zaman üstüne düşünceye değil de 'anlatma sanatı'na verildiği epik canlandırmanın temel sorunu haline geldi (s. 392). Böyle bir itiraf, zamansal "deneyim"ın, ortaya sürülen olmayı bıraktığı, buna karşılık oyunun ortaya sürülene göre ağır bastığı anlamını içermez. Genette bu tersyüz oluştan daha köklü bir sonuç çıkarır. Günther Müller ortaya sürüleni oyuna indirgeme eğiliminde değildir: Anlatma sanatı üstünde odaklanma, anlatıcının şiiirsel zamanı amaçlamak için zaman konusunda düşünce üretmeye gereksinim duymamasından kaynaklanır: Şiiirsel zamanı anlatılan zamanı biçimlendirerek gerçekleştirir.

39 Gérard Genette, "Frontières du récit", *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, s. 49-69; "Le Discours du récit", *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, s. 65-273; *Nouveau Discours du récit*, a.g.y.



şam olan zamanın “sıkıştırılması”ndan kaynaklanır. Gérard Genette’in önerdiği adlandırma da üçlü bir düzen izler ama Günther Müller’inkine uymaz. Genette’in adlandırma düzeni, yapısal anlatıbilimin bütün kategorilerini metnin içindeki özelliklerden çıkarma çabasının bir sonucudur; kuşkusuz bu da yaşam zamanı için uygun bir durum değildir.

Genette’in üç düzeyi, orta düzeyden, yani *anlatısal sözce*den kalkılarak belirlenmiştir: Gerçek anlamıyla anlatıdır bu; gerçek ya da hayalî olayların anlatımından oluşur; yazılı kültürde, bu anlatı anlatısal metinle özdeştir. Bu anlatısal sözce de ikili bir ilişki içindedir. Bir yandan, anlatının *nesnesiyle* [konusuyla], yani anlatılan gerçek ya da hayalî olaylarla bağlantısı vardır: Genellikle “anlatılan” öykü diye adlandırılan şeydir bu; yakın bir anlam çerçevesinde kalarak, öykünün meydana geldiği evreni de öyküsellüğün evreni [öyküsel evren: *diegesis* evreni] diye adlandırabiliriz<sup>40</sup>. Öte yandan, sözcenin, öykü-

40 Fransızca’daki *diégèse* (anlatılan öykü) terimi, Étienne Souriau’dan alınmıştır. É. Souriau bu terimi 1948 yılında, filme özgü *gösterilenin yeri ile gösterenin yeri* olarak ekran evrenini karşılaştırmak için önermiştir. Gérard Genette, 1983’te yayımlanan *Nouveau Discours du récit*’de, *diégétique* (öyküsel) sıfatının Platon’un *diegesis*’iyle bağlantı kurulmadan Fr. *diégèse* teriminden kalkılarak oluşturulduğunu belirtir: “Platon’un *diegesis*’inin Fransızca’daki *diégèse* ile hiçbir ilgisi yoktur” (s. 13). Aslında, Genette de, “Frontières du récit” (“Anlatının Sınırları”) başlıklı incelemesinde Platon’un o ünlü metnine başvuruyordu. Ama onun amacı tartışmaktı. Eylemin temsil edilmesiyle yaratılan gerçeklik yanılısamasıyla özdeşleştirilmiş, Aristoteles’çi *mimesis* sorununu ortadan kaldırmak söz konusuydu. Genette’e göre, “yazınsal olarak temsil etme [canlandırma], Eskilerin *mimesis*’i... anlatıdır, yalnızca anlatıdır”. O zamandan beri de “*mimesis, diegesis*’tir” (“Frontières du récit”, s. 55). Genette aynı soruna kısa olarak “Le discours du récit” (“Anlatının Söylemi”) incelemesinde de değinir ve “Dil, öykünmede bulunmadan anlam belirtir” (s. 185) der. Her türlü yanlış anlamayı gidermek için, Platon’un *Devlet*’te (392 c ve ötesi) *diegesis*’i *mimèsis*’le hiçbir biçimde karşılaştırmadığını anımsatmaya gerek var mı bilmem? *Diegesis* orada, önerilmiş tek genel terimdir. Yalnızca ikiye ayrılır: “Basit” *diegesis* (şair olayları ya da konuşmaları kendi sesiyle anlatır) ile “öykünme yoluyla” [*dia mimèsis*] *diegesis* (şair, “bir başkasıymış gibi”, kendi sesini bir başkasının sesine olabildiğince benzetmeye çalışarak konuşur; bu da başkasına öykünmekle eşdeğerlidir). Aristoteles’te terimlerin bağlantısı terstir: Ona göre, *mimesis prakseôs* genel terimdir, *diegesis* ise ona bağlı olarak “değişen nitelik”tir. Dolayısıyla, uyumsuzluk halindeki iki farklı terim kullanımına gönderen bu iki terminolojiyi birbirine uygulamaktan kaçınmak gerekir (bkz. *Zaman ve Anlatı*, cilt I, a.g.y., s. 76-77 ve 80, dipnot 13).

leme edimiyle, yani anlatının sözcelenmesiyle de bağlantısı vardır (Odysseus için, karısının taliplerini öldürmek ne kadar eylemse, yaşadığı serüvenleri anlatmak da o kadar eylemdir); dolayısıyla, bir anlatının bir öykü anlattığını, yoksa bir söylem durumuna gelemeyeceğini söyleyebiliriz: "Anlatı, anlatı olarak, dile getirdiği öyküyle bağlantısı içinde yaşar; söylem olarak da, kendisini dile getiren öykülemeyle bağlantısı içinde yaşar" ("Discours du récit" ["Anlatının Söylemi"], *Figures III*, s. 74)<sup>41</sup>.

Bu kategoriler, Émile Benveniste'in ve Günther Müller'in kategorilerine göre nasıl bir durum sergiler (burada tartışma konusu olmadığı için Harald Weinrich'i bir yana bırakıyoruz)? Denemenin başlığından da anlaşılacağı gibi, Émile Benveniste'ten gelen *söylem* ile *anlatı* arasındaki ayrımın burada geçersiz olduğu belirtilmek istenmiştir. Genette'in yaklaşımına göre, her anlatıda söylem vardır; hiçbir anlatı, sözgelimi lirik şarkı, itiraf ya da otobiyografiden daha az dile getirilmiş

41 Anlatı kuramı, aslında ikili bölünme ile üçlü bölünme arasında gidip gelir. Rus biçimcileri *sjuzet* (konu) ile *fabula* (anlatı) arasında ayırım yaparlar. Şklovski için, anlatı, konunun oluşmasına yarayan gereçtir; sözgelimi *Yevgeniy Onyegin*'in konusu, *fabula*'nın [anlatının] örülüp işlenmesidir, dolayısıyla bir kuruluştur (bkz. T. Todorov, *Théorie de la littérature, textes des formaliste russes, a.g.y.*, s. 54-55 [Tr. çev: *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri, a.g.y.*, s. 51; ç.n.]. Tomaşevski ise şöyle der: *Fabula*'nın gelişmesi "bir durumdan öbürüne geçiş" olarak nitelendirilebilir (*ay. y.*, s. 273; [Tr. çev: *Yazın Kuramı, a.g.y.*, s. 256; ç.n.]). Konu, okurun, kompozisyon tekniklerinin sonucu olarak algıladığı şeydir. Todorov da buna yakın bir anlamda söylem ile öykü arasında bir ayırım gözetir ("Les catégories du récit littéraire", *a. g. yazı*, 1966). Bremond ise "anlatan anlatı" ile "anlatılan anlatı" arasında bir ayırım gözetir (*Logique du récit, a.g.y.*, s. 321, dipnot 1). Buna karşılık, Cesare Segre (*Le Strutture e il Tempo*, Torino, G. Einaudi, 1974) üçlü bölümlenme önerir: *söylem* (gösteren boyutu), *olayörgüsü* (yazınsal kompozisyon düzenine göre, gösterilen boyutu), *fabula* (olayların mantıksal ve süredizimsel düzenine göre, gösterilen boyutu). Demek ki, burada, ayırt edici öge olarak kullanılan, art arda dizilişin geri döndürülemez düzeni biçiminde tasarlanmış *zamana* başvurulmaktadır: Söylemin zamanı okuma zamanıdır; olayörgüsünün zamanı yazınsal kompozisyonun zamanıdır; *fabula*'nın zamanıysa anlatılan olayların zamanıdır. Sonuç olarak, *konu-fabula* (Şklovski, Tomaşevski), *söylem-öykü* (Todorov), *anlatı-öykü* (Genette) ikili bölünmeleri birbiriyle oldukça iyi örtüşür. Saussure'ün terimleriyle yapılan bir yeniden-yorumlamaysa Rus biçimcileri ile Fransız biçimcileri arasında ayırım yapar. Bir üçlü bölünmenin yeniden ortaya çıkışının (Cesare Segre ve hatta Genette'te) Stoacıların üçlüsüne (belirtilen, belirtilen, meydana gelen) işaret ettiğini söylemeye gerek var mı?

durumda değildir. Anlatıcının metninde var olmaması da yine bir sözceleme oyunudur<sup>42</sup>. Bu açıdan, sözceleme, söylemin oluşturulması aşamasında doğar; buradaki söylem terimi de Émile Benveniste'in başka yerde verdiği geniş anlamda kullanılmaktadır: Yani anlatı ile karşıtlaşan daha dar anlamdaki söylem değil de, dilin gücül sistemiyle karşıtlaşan söylem terimi söz konusudur burada. Ama yine de şunu kabul etmek gerekir ki, söylem ile anlatı arasındaki ayırım, böyle bir ikiliğin farkında olmamızı sağlamış ve bunu sonradan terimin geniş anlamıyla anlatı içine taşımamız gerektiğini göstermiştir. Bu bakımdan, sözceleme ile sözcede görülen, terim yerindeyse bu birbirini kapsayıcı ikilik, Émile Benveniste'in söylem ile anlatı arasındaki birbirini dışlayan ayırımın kalıtımıdır<sup>43</sup>.

Günther Müller ile olan bağlantıysa çok daha karmaşıktır. *Erzählzeit* ile *erzählte Zeit* arasındaki fark da Genette tarafından benimsenmiş ama bütünüyle yenileştirilmiştir. Bu gözden geçirme de zamansal özelliklerin etkilendiği düzeylerin statüsündeki farkın bir sonucudur. Genette'in kavramlar sisteminde, öykü evreni (*diegesis* evreni) ile sözceleme metin dışı hiçbir şeyi belirtmez. Sözcenin anlatılan şeyle bağıntısı Saussure'cü dilbilimdeki *gösteren* ile *gösterilen* arasındaki bağıntıya benzer. Dolayısıyla Günther Müller'in yaşam diye adlandırdığı şey burada dışta bırakılmıştır. Sözceleme ise, söylemin kendi kendine göndermesinden hareket eder ve anlatmakta olan birine göndermede bulunur; ama anlatıbilim yalnızca metin içindeki öykülemenin belirtilerini kayda geçirmeye çalışır.

42 "Frontières du récit" adlı yazısında şöyle der Genette: "Bu incelemenin amaçlarından biri, anlatı edebiyatının (özellikle de romanın) kendi *leksis'i* içinde, anlatının gereklilikleri ile söylemin zorunluluklarının yarattığı hassas bağıntıları kabul edilebilir biçimde düzenlemeye çalıştığı yolların listesini çıkarmak ve sınıflandırmak olabilir" (s. 67). *Nouveau Discours du récit* adlı kitabıysa, bu açıdan, son derece açık seçiktir: Genette'e göre, anlatıcısı olmayan bir anlatının var olması olanaksızdır; böyle bir şey sözceleme edimi, dolayısıyla iletme edimi olmayan bir sözce olur (s. 68); "Anlatının Söylemi" başlığı da buradan kaynaklanır.

43 Bu karmaşık bağıntılar için bkz. Seymour Chatman'ın önerdiği değişik düzenleme girişimleri: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction*, Ithaca, Cornell University Press, 1978; Gerald Prince, *Narratology: The Form and Function of Narrative*, La Haye, Mouton, 1982; Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londra ve New York, Methuen, 1983.

Zamansal özelliklerin eksiksiz yeni dağılımı çözümleme düzeylerinin yeni düzenlemesiyle ortaya çıkar. Önce *Zeiterlebnis* dışta bırakılmıştır. Yalnızca sözceleme, sözce ve öykü (ya da öykü evreni) arasındaki iç ilişkiler varlıklarını sürdürür. Örnek bir metin olarak ele alınan *Kayıp Zamanın İzinde*'ye yönelik çözümlerinde işte bu ilişkiler incelenmiştir.

Çözümlememizin asıl ağırlıklı noktası, anlatı zamanı ile öykü (*diegesis*) zamanı arasındaki bağlantı üstünedir; sözceleme zamanının ise, ileride belirteceğimiz nedenlerden ötürü, pek üzerinde durulmamıştır. Peki nedir anlatı zamanı, eğer sözceleme zamanı ve öykü zamanı değilse? Tıpkı Günther Müller gibi, Gérard Genette de anlatı zamanını okuma zamanının, yani metnin uzamını kat etmek ya da aşmak için gereken zamanın eşdeğeri ya da onun yerine geçecek zaman olarak görür: "Anlatısal metnin, herhangi bir başka metin gibi, kendi okunuşundan düzdeğişmeceli [metonimik] olarak edindiği dışında bir zamansallığı yoktur" (s. 78). Demek ki, "*Erzählzeit*'in yarı-kurmaca durumunu üstlenmek ve onu hemen kabul etmek" gerekir, "gerçek bir zamanın yerine geçen bu sahte zaman, hem çekinceyle hem de olduğu gibi benimsenebilecek bir *sözde-zaman*"<sup>44</sup> (s. 78) olarak incelenecektir.

Anlatının sözde-zamanı ile öykü zamanı arasındaki ilişkilerin incelenebilmesini sağlayan *düzen-süre-sıklık* gibi üç temel belirleyici ögenin çözümlenmesini burada ayrıntılarıyla ele almayacağım. Bu üç alanda da, öykü içindeki olayların zamansal özellikleri ile anlatının bunlara denk düşen özellikleri arasındaki uyumsuzluklardır anlamlı olan.

44 Bu konuda, anlatı zamanı kavramının ödünç alınmış olduğu okuma zamanının aslında sözceleme düzlemine ait olup olmadığı, ve düzdeğişmece yoluyla gerçekleştirilmiş bu aktarmanın da, aslında sözceleme düzlemine ait olanı sözce düzlemine yansıtacak bu soy zincirini gizleyip gizlemediği sorulabilir. Ayrıca ben bunu, sözde-zaman olarak değil de, kesinlikle kurmaca zaman olarak adlandıracam; çünkü, anlatısal kavrayış gücü açısından, kurmacanın zamansal biçimlenişlerine bağlıdır iyice. Diyebilirim ki, burada, anlatısal kavrama gücü yerine anlatıbilimin epistemolojik düzeyini belirten uçullaştırıcı simülasyon konularak, kurmaca-olan sözde-olana dönüştürülmüştür; bu, hem yerindeliğini hem de türetilmiş olma özelliğini sürekli vurguladığımız bir işlemdir. *Nouveau Discours du récit* bu konuda kesin bir açıklama getirir: "Yazılı anlatı zamanı, bir 'sözde-zaman'dır, çünkü, okur açısından, ampirik olarak, yalnızca okumanın süreye (yeniden)-dönüştürülebileceği bir metin uzamıdır" (s. 16)

Düzen ile ilgili bu uyumsuzluklar genel *anakroni*<sup>45</sup> terimi altına yerleştirilebilir. Epik anlatı, bu bakımdan, *İlyada*'dan beri, *in medias res* [olayların ortasından] başlaması, ardından da açıklamalar getirmek amacıyla geriye dönüş yapmasıyla bilinir. Proust'taysa, bu teknik, şimdiki zaman haline gelmiş geleceği, onunla ilgili olarak geçmişte düşünülmüş şeyle karşı karşıya getirmeye yarar. Anlatma sanatı, Proust'ta, bir ölçüde, *prolepsis* (önceden anlatma) ve *analepsis* (geriye dönerek anlatma) ile oynama ve *analepsis*'ler içine *prolepsis*'leri oturtma sanatıdır. Zamanla oynanan bu ilk oyun, hakkında bir fikir ileri sürmek istemediğim çok ayrıntılı bir tipolojiye yol açar. İleride yapacağım tartışma için burada yalnızca anakronik çeşitlenmelerin belli bir *ereğe yönelmiş* olmalarını dikkate alacağım. İster bir olayın anlatımını daha önceki bir olayın ışığıyla tamamlamak, ya da önceki bir boşluğu hemen doldurmak, veya benzer olayların tekrar tekrar yaşanmasıyla istemsiz anımsamayı yaratmak, ya da önceki bir yorumu yeni yorumlarla düzeltmek söz konusu olsun, Proust'un *analepsis*'i nedensiz bir oyun değildir; yapının bütünü'nün anlamına göre düzenlenmiştir<sup>46</sup>. Anlamli ile anlamsız karşıtlığına başvuruş, yazınsal teknik olarak *anakroni*'nin ötesine uzanan anlatı zamanı alanına bir perspektif açar<sup>47</sup>.

Bütünlüğü içinde geçmişe yönelik bir anlatıda *prolepsis*'lerin kullanımı, anlatıyı kavrama gücünün açtığı bütünsel anlamla ilgili bağlantıyı *analepsis*'e göre daha iyi açıklıyormuş gibi gelir. Bazı *prolepsis*'ler belli bir eylem [olay] çizgisini mantıksal açıdan

45 Anakronilerin (*prolepsis*, *analepsis* ve birleşimleri) incelenmesi ile Harald Weinrich'teki "perspektif" (önceleme, geçmişe uzanış, sıfır derece) incelemesi arasında benzerlikler bulunabilir.

46 Okurları, Genette'in "Discours du récit" başlıklı incelemesinin şu güzel sayfasına, Marcel'in, yaşamının başlıca epizotlarını genel olarak "yeniden gözden geçirme" fırsatı bulduğunun anlatıldığı sayfaya gönderiyorum: "O ana kadar dağınıklığın anlamsızlığı içinde kaybolmuş, şimdijse birdenbire biraraya alınıp yeniden birbirine bağlanarak anlamlı hale getirilmiş epizotlardır bunlar (...): rastlantı, olumsuzluk, keyfilik aniden yok olup gitmiş, bütün yaşamöyküsü bir yapının ağı ve bir anlamın tutarlılığı içine "alınıvermiştir" (s. 97).

47 Okurlar, Genette'in bu açıklamasını Müller'in yukarıda tartıştığımız *Sinngehalt* kavramını kullanım biçimiyle ve Goethe'den gelen anlamlı ve anlamsız (ya da ayrımsız) karşıtlığıyla karşılaştırmaktan geri kalmayacaktır. Bu karşıtlık, bana göre, F. de Saussure'den gelen gösteren ve gösterilen karşıtlığından bütünüyle farklıdır.

son noktasına kadar ulaştırırken anlatıcının şimdisine kadar uzanır; başka *prolepsis*'lerse, geçmişin anlatısını, şimdi içindeki anımsamaya (bugün de hâlâ gözlerimin önünde canlanıyor...) yaptığı etkinin tanıklığıyla otantik kılmaya yardımcı olur: Zamanla oynanan bu oyunu açıklayabilmek için Auerbach'taki "anımsayan bilinç"e özgü "simgesel tüm-zamansallık" kavramına başvurmak gerekir<sup>48</sup>. Ama böyle olunca da, çözümleme için seçilmiş kuramsal çerçeve yetersiz kalır. Nitekim Genette şöyle der: "Anlatılan olay ile öyküleme aşaması arasındaki, hem gecikmeli (en sonra ortaya çıkan) hem de 'tüm-zamanlara ilişkin' yarı mucizevî kaynaşmanın mükemmel bir örneğidir bu"<sup>49</sup> (s. 108).

*Kayıp Zamanın İzinde*'deki *anakroni*'lere topluca bakan Genette şunu belirtir: "*Kayıp Zamanın İzinde*'deki 'anakronik' anlatının önemi, hiç kuşkusuz, Proust anlatısının, anlatıcının aklından bir an bile çıkmayan geriye dönüşlü bireşim özelliğine bağlıdır; anlatıcı, anlatısının birleştirici anlamını kendinden geçme halindeyken kavradığı günden beri, bütün ipleri her an elinde bulundurmaya, bütün mekânları ve bütün anları aynı anda kavramaya, ve onların arasında sürekli olarak çok sayıda 'teleskopik' ilişkiler kurmaya çalışır" (s. 115). Bu durumda, şöyle demek gerekmez mi?: Anlatıbilimin, anlatının sözde-zamanı diye gördüğü şey, kullanıma sokulmuş zaman stratejileri bütünü içinde belli bir zaman anlayışına denk düşer; önce kurmaca içinde eklemelenen bu zaman anlayışı, ayrıca, yaşanmış ve yitirilmiş zamanı yeniden betimlemeye yarayan bir paradigma oluşturur.

*Süredeki uyumsuzlukların incelenmesi* de aynı düşüncelere yönlendirir. Anlatı süresinden, okuma zamanı anlaşılıyorsa (s. 122-123), bunun ölçümünün olanaksız olduğu konusuna yeniden

48 Erich Auerbach, *Mimësis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern. Francke, 1946; Fransızca çevirisi: *Mimësis: représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, s. 539; aktaran G. Genette, "Le Discours du récit", *a.g. yazı*, s. 108.

49 Genette şunu kolayca itiraf eder: "Şimdiki zamandaki bu öncelemeler, anlatma ediminin kendisini doğrudan doğruya işin içine kattıkları ölçüde, yalnızca anlatısal zamansallık olgularının değil, aynı zamanda anlatı sesi olguları da oluşturur: Bu başlık altında bunları ileride yeniden ele alacağız" (s. 108).

dönmeyeceğim. Genette'le birlikte, yalnızca anlatı ile öykünün görece hızlarının karşılaştırılabileceğini kabul edelim; buradaki hız da, daima bir zaman ölçümü ile bir mekân ölçümü arasındaki bağıntıya göre tanımlanır. Böylece, anlatının öykülenen olaylara göre olan hızını ya da yavaşlamasını belirtmek için, Günther Müller'in yaptığı gibi, sayfa ve satır sayısı ile ölçülen metin süresi ile saatlerin zamanıyla ölçülen öykünün süresini karşılaştırma yoluna gideriz yeniden. Günther Müller'de olduğu gibi, burada da çeşitlenmeler —*anizokroni*'ler diye adlandırır Genette bunları— büyük anlatı eklemlenişleriyle ve onların ya açıkça belirtilmiş ya da çıkarsama yoluyla edinilmiş iç süredizimleriyle ilgilidir. Bunun sonucunda da, hızdaki uyumsuzlukları *duraklatmadaki aşırı yavaşlama* ile *eksiltmedeki aşırı hızlanma* arasında bölüştürebilir, klasik *sahneleme* ya da "*betimleme*" kavramını *duraklatmanın yanına, özetlemeyi de eksiltmenin yanına koyabiliriz*<sup>50</sup>. Böylece metnin uzunluğu ile anlatılan olayların süresinin karşılaştırmalı büyüklüklerini gösteren son derece ayrıntılı bir tipoloji ortaya konmuş olur. Ama benim gözümde önemli olan, hızlandırma ve yavaşlatma stratejilerine anlatıbilim tarafından egemen olunmasının, bizlerin olayörgüleleştirme teknikleriyle olan yakınlığımız sayesinde bu tekniklerin işlevinden edindiğimiz kavrayış gücünü artırmaya yarıyor olmasıdır. Nitekim, Gérard Genette de, Proust'taki yoğunluğun (dolayısıyla, metnin uzunluğu ile kahramanın bir manzaranın içine dalmada harcadığı zaman arasında bir tür çakışma sağlayan anlatısal yavaşlığın) "*hayranlıkla düşünceye dalma duraklamaları*"yla<sup>51</sup> (s. 135) sıkı bir bağıntı içinde olduğunu belirtir. Aynı biçimde, özetleyici anlatı ile betimleyici duraklamanın bulunmaması, anlatının, terimin anlatısal anlamıyla sahne halinde oluşmaya eğilim göstermesi, yaklaşık altı yüz sayfa kaplayan beş büyük sahnenin —sabah vakti, akşam yemeği saati, suare— açılış özelliği, bunları tipik sahnelere dönüştüren yineleme, kısacası *Kayıp Zamanın*

50 Günther Müller'deki *Raffung* kavramı da böylece hızlanma kavramında bir eşdeğerlisini bulmuş olur.

51 "Bu hayranlıkla düşünceye dalmaya ilişkin duraklamaların süresi, bunları anlatan metni okuma süresini (çok yavaş da olsa) aşma tehlikesiyle karşı karşıya kalmaz genellikle" (s. 135-136).

*İzinde'* nin bütün bu yapısal özellikleri, geleneksel anlatı hareketlerinin hepsini sarsar (s. 144). Ancak kesin bir anlatı biliminin ayırt edebileceği, çözümlenebileceği ve sınıflandırılabileceği bu yapısal özellikler de, *anlamlarını* anlatının, kurmaca düzleminde yarattığı bir tür zamansal hareketsizlikten alır.

Ama *Kayıp Zamanın İzinde'* nin anlatısal zamansallığına "yepyeni bir âhenk—daha önce hiç benzeri görülmemiş bir ritim" (s. 144) kazandıran değişim de kuşkusuz anlatının *yinelemeli* özelliğidir: Anlatıbilim bu özelliği, üçüncü zaman kategorisi, yani *sıklık* kategorisi (bir kere ya da *n* kere meydana gelmiş bir olayı bir kere ya da *n* kere anlatmak) altına yerleştirir ve *tekilci* anlatıyla karşılaştırır<sup>52</sup>. Bu "yineleme sarhoşluğu" (s. 153) nasıl yorumlanabilir? Proust'taki anların benzeşmeye\* ve karışmaya olan eğilimi, Genette'e göre doğrudan "istemsiz anımsama"<sup>53</sup> deneyiminin koşuludur" (s. 154). Oysa, böyle bir anlatıbilim uygulaması içinde bu *deneyimden* asla söz edilmeyecektir. Peki ama neden?

Kahraman-anlatıcının anımsama etkinliği, "anlatının, öykü zamansallığına göre özgürleşmesini sağlayan bir etkene ya da daha doğrusu bir araç"a (s. 179) kolaylıkla indirgenmişse, bunun nedeni, zamanla ilgili olarak sürdürülen araştırmanın o ana kadar yapay olarak sözcelenen anlatı ile öykü arasındaki bağıntının sınırları içinde tutulmasıdır; sözce ile sözceme arasındaki bağıntıya özgü zamansal özellikler [görünümler] ise dilbilgisel *ses [çatı]* kategorisi altında incelenmiştir<sup>54</sup>.

52 Greimas, *Maupassant* adlı çözümlemesinde, *yinelemeli* ile *tekilci*'ye benzer kategoriler kullanır ve bunları açıklayabilmek için, dilbilgisel *görünümler* kategorisine başvurur. Yinelemeli ile tekilci arasındaki almaşma Weinrich'teki belirginleştirme kategorisiyle karşılaştırılabilir.

\* Fransızca özgür metinde *se rassembler* ("toplaşmak") diye verilmiş fiili, biz Genette'in kitabına (a.g.y., s. 154) başvurarak düzgün biçimiyle, *se ressembler* ("benzeşmek") olarak dilimize aktardık. (ç.n.)

53 Gérard Genette *Mahpus*'tan şu güzel alıntıyı verir: "Bu ideal sabah, benzer bütün sabahlarla özdeş [olan] sürekli bir gerçeklikle zihnimi doldurur, ... bir neşe verirdi bana" (s. 154; Tr. çev. *Kayıp Zamanın İzinde*, çev. Roza Hakmen, İstanbul, YKY, "Delta " dizisi, cilt II, s. 2106 ).

54 Hem zaten Gérard Genette "anlatısal zamansallık sorunlarının böyle bir bölümlenmeye uğratılmış olmasına üzülenlerin" (s. 180, dipnot 1) başında gelir. Ama, ardından da, "Başka türden her dağılım anlatı ediminin önemini ve özgüllüğünü değersizleştirme etkisi yaratacaktır" (ay.y.) demektedir haklı mıdır?



Öyküleme zamanıyla ilgili tartışmanın ertelenmesinin de sakıncaları yok değildir. Sözgelimi, Proust'un yapıtının dönüm noktasında, öykünün tersyüz oluşunun ne anlama geldiğini kavramayız: Gerçekten de, o makul süredizimselliğiyle ve tekilci egemenliğiyle gitmekte olan öykü, birden bire anakronizmle riyle ve yinelemeleriyle anlatı üstünde ağırlığını duyurur; eğer yönetimi ele geçiren süre uyumsuzluklarını, anlatıcının kendisine de mal etmezsek, bu tersyüz oluşu anlayamayız: Çünkü burada "giderek artan sabırsızlığı ve sıkıntısı içinde, hem son sahnelerini iyice *doldurmayı*... hem de nihayet kendisine varlığını kazandırıp söylemini geçerli kılacak çözüme sıçramayı arzulayan" (s. 180) bir anlatıcı söz konusudur. Demek ki, anlatı zamanına "bir başka zamansallığı, anlatının zamansallığını değil de, son aşamada onu yöneten zamansallığı, yani doğrudan doğruya öykülemenin zamansallığını" (ay.y.) katmak gerekir<sup>55</sup>.

Peki sözceleme ile sözce arasındaki bağıntının durumu nedir? Bunun hiçbir zamansal özelliği yok mudur? Metinsel statüsü korunabilecek temel olgu, dilbilgicilerden aktarılmış olan "ses"tir<sup>56</sup> ve anlatı içinde, doğrudan doğruya öykülemeyi, yani iki önemli kişiyle (anlatıcı ve onun gerçek ya da gücül gönderileni) birlikte anlatma edimini belirtir (Benveniste'in söylem oluşturma aşamasından söz ettiği anlamdadır bu da). Bu ilişki

55 Ama eğer öykülemenin zamansallığı anlatının zamansallığını yönetiyorsa, bu durumda, Genette'in 178-181. sayfalarda (bunlara ileride değineceğim) kararlı biçimde ortaya koyduğu gibi Proust'un yapıtında "Zamanla Oynanan Oyun"dan söz edemeyiz. Üstelik Genette, bu yorumunu sözcelemeyi ve ona denk düşen zamanı incelemeyi ve dolayısıyla zamansallık çözümlenmelerini bölümlenme durumlarından ayırarak yapmaktadır.

56 Sözgelimi E. Vendryès bu kavramı şöyle tanımlıyordu "Fiilin özneye bağıntısı bakımından görünüşü" (aktaran Gérard Genette, s. 76). Genette *Nouveau Discours du récit* adlı yapıtında, sözceleme zamanı üstüne ve anlatı sesi ile sözceleme arasındaki bağıntı hakkında yeni bir şey söylemez. Buna karşılık, bu metin, anlatı sesi sorunu (kim konuşuyor?) ve bakış açısı sorunu (kim görüyor?) arasındaki ayrım bakımından açıklamalarla doludur; bakış açısı sorunu kitapta *odaklama* (algılamamanın odağı nerededir?) açısından anlatılmıştır (s. 43-52). Bu konuya ileride yeniden döneceğiz. [Türkçe'nin dilbilgisinde Fransızca *voix* terimi karşılığında *çatı* terimi kullanılır; ancak, burada anlatı kuramı söz konusu olduğu için ve öyküleme edimi ile anlatılan öykü, anlatıcı ile anlatı, sözceleme ile sözce arasındaki ilişkiler söz konusu olduğu için Gérard Genette'in Fransızca'daki *voix narrative* terimi de *anlatı sesi* olarak karşılanmıştır dilimizde; ç.n.]

düzeyinde eğer bir zaman sorunu ortaya çıkıyorsa, bu, metin içindeki ses ile temsil edilen anlatma aşamasının kendisinin de zamansal özellikler sunuyor olmasındandır.

“Anlatının Söylemi” içinde sözceleme zamanının oldukça geç ve oldukça kısa olarak incelenmesinin nedeni, az da olsa bir bölümüyle sözceleme, sözce ve öykü<sup>57</sup> arasındaki bağıntılara iyi bir düzen vermekten kaynaklanan güçlüklerdir; daha önemli bir bölümüyle de *Kayıp Zamanın İzinde*’de gerçek yazar ile kurmaca anlatıcı arasındaki bağıntıyla ilgili güçlüktür: Çünkü kurmaca anlatıcı burada kahramanla aynı kişi olmakta, öyküleme zamanı da kahraman-anlatıcı rolüyle aynı kurmaca özellikten etkilenmektedir. Anlatıcı-kahramanın “ben”indeki kurmaca özelliğin tanınması da, bir çözümleme gerektirir: Bu da tamı tamına *anlatı sesinin* çözümlemesidir. Gerçekten de, öyküleme edimi kendi içinde hiçbir süre belirtisi taşıyor olabilir, ama anlatılan olaylarla arasındaki mesafede görülen çeşitlenmeler “anlatının anlamı” (s. 228) açısından önemlidir. Özellikle, anlatının zamansal düzenini etkileyen yukarıda sözünü ettiğimiz değişiklikler, bu çeşitlenmeler içinde belli ölçüde doğrulanmış olur: Anlatı söylemine ilişkin dokunun giderek kısaldığını hissettirir bunlar. Genette’in de belirttiği gibi, “sanki öykü zamanı, sona doğru yaklaştıkça (*bu son aynı zamanda kendi kaynağıdır*) genişlemeye ve kendini gitgide daha belirgin kılmaya yönelmiş gibidir” (s. 236). Kahramanın öyküsüne ilişkin zamanın, kendi kaynağına, yani anlatıcının şimdisine tam ulaşmasa da yaklaşıyor olması, anlatının *anlamına*

57 Yukarıda da belirttiğimiz gibi, *Kayıp Zamanın İzinde*’deki anlatı zamanına ilişkin çözümlemenin ağırlıklı noktası, anlatı ile öykü arasındaki bağıntıydı; ve bu bağıntı Gérard Genette’in yapıtındaki ilk üç altbölümde (s. 77-182) *düzen, süre ve sıklık* başlıkları altında incelenmiş, anlatı sesine ilişkin birkaç sayfa da (228-238), o da çok sonra, öyküleme zamanına ayrılmıştır. Bu orantısızlık, üçlü bölümlenmeye (sözceleme-sözce-nesne) dilbilgisinden alınmış *zaman-kip-ses* [çatı] üçlüsünün eklenmiş olmasıyla açıklanabilir kısmen. Sonuçta, anlatının söylemindeki bölümlerin düzenini belirleyen de bu üç sınıftır: “ilk üç sınıf (düzen, süre, sıklık) zamanı, dördüncüsü kipi, beşinci ve sonuncusuysa sesi ele alır” (s. 76, 4. dipnot). Böylece iki şema arasında bir rekabet gözlemlenir: “*zaman ile kip*, öykü ile anlatı arasındaki bağıntılar düzeyinde işlem görürken, *ses* hem *öyküleme* ile *anlatı* hem de *öyküleme* ile *öykü* arasındaki bağlantılarda rol oynar” (s. 76). Bu rekabet, asıl vurgunun anlatı zamanı ile öykü zamanı arasındaki bağıntı üstüne yapıldığını, sözceleme zamanınsa, daha alt bir düzeyde, *ses* başlığı altında, son alt bölümde yapıldığını gösterir.

ilişkin bir özelliktir; yani kahramanın yazar olmasıyla anlatının bittiğini ya da durdurulduğunu gösterir<sup>58</sup>.

Anlatı sesi kavramına başvurmak, anlatıbilime, öznelliğe bir yer ayırma olanağı tanır ama bu öznelik de gerçek yazarın öznelliğiyle karıştırılmaz. *Kayıp Zamanın İzinde*, kılık değiştirmiş bir otobiyografi olarak okunmuyorsa, bunun nedeni, kahraman-anlatıcının dile getirdiği “ben”in de kurmaca olmasıdır. Ama, bir sonraki altbölümde açıklayacağım *metnin dünyası* gibi bir kavramın eksikliği nedeniyle, anlatı sesi kavramına başvurmak, kahraman-anlatıcının zamanı psikolojik ve metafizik boyutlarıyla yaşadığı o *kurmaca deneyime* tam olarak hakkını vermede yeterli olmaz.

Kendisini yaşayan ve anlatan “ben” kadar kurmaca olan ama yapıtın yansıttığı dünyayla kurduğu bağıntı nedeniyle de “deneyim” diye adlandırılmaya değer bir durum vardır ortada: Böyle bir deneyim olmadan da *Kayıp Zamanın İzinde*’nin ortaya koyduğu değeri oluşturan kayıp zaman ile yakalanan zaman kavramına bir anlam vermek güçtür<sup>59</sup>.

Kitabın anahtarını değilse bile en azından tonunu veren “Zamanla Oynanan Oyun” başlıklı sayfaları (s. 178-181) tekrar tekrar okuduğumda (öyküleme zamanına ilişkin incelemenin daha ileriye atıldığını düşünürsek, bu sayfalardaki incelemenin de en azından henüz erken olduğunu söyleyebiliriz), kurmaca deneyim kavramının örtük olarak böyle bir yana bırakılması beni rahatsız etmektedir. Kahraman-anlatıcının yaşadığı, zamanla ilgili kurmaca deneyim, anlatının iç anlamına bağ-

58 “Kahramanın, gerçeği ve yaşamının anlamını bulduğu ve böylece bir eğilimin öyküsü’nün—Proust anlatısının açıkça belirtilmiş konusu olduğunu anımsatalım burada—sona erdiği noktada, anlatı da duruverir. (...) Demek ki, kahramanın anlatıcıya ulaşmasından önce anlatının kesintiye uğraması zorunludur; çünkü ikisinin birlikte ‘Son’ diye yazması düşünülemez” (s. 237).

59 *Kayıp Zamanın İzinde*’deki zamanın metafizik deneyimi hakkında, Gérard Genette’in bu romandaki kahramanın “ben”i hakkında söylediğinin (o ne tam olarak Proust’tur ne de tam olarak bir başka biridir) aynısını belirtebilmeliyiz. Kurmaca biçimiyle dile getirilmiş bir deneyimin öngörerek ortaya attığı hiçbir “kendine dönüş”, hiçbir “kendine katılma” yoktur; gerçek deneyim ile kurmaca deneyim arasında bir “yarı-eşadlılık” söz konusudur; bu da, anlatıbilimcinin, anlatıcı-kahraman ile yapıtın imza sahibi arasında belirlediği yarı-eşadlılığa benzer (s. 257).

lanamadığı için, yapıtın dıştan doğrulanmasına, yani yazar Proust'un kendi anlatı tekniğiyle (araya katmalar, uyumsuzluklar ve her şeyden çok da yinelemeli yoğunlaştırmalarla) ilgili olarak yaptığı açıklamalara bağlanır. Böyle bir doğrulama [açıklama] da, Proust'un bütün bir yazarlar geleneğiyle paylaştığı o "gerçekçi güdülenme"yle bir tutulabilir. Genette bu noktada "çelişkiler" ile "razı olunan biçimler"i (s. 181) vurgulamak istemektedir yalnızca. Olayları yaşadıkları andaki gibi anlatma kaygısı ile sonradan anımsandıkları biçimiyle anlatma kaygısı arasındaki çelişki. Dolayısıyla anlatıdaki anakronizmlerin yansıttığı üst üste binmelerin kimi kez yaşamın kendisine, kimi kez anımsamaya mal edilmesi arasındaki çelişki. Özellikle de, hem "zamandışı"na, hem de "katışıksız zaman"a adanmış bir araştırmancının çelişkisi. Peki ama bu çelişkiler anlatıcı-kahramana özgü kurmaca deneyimin özünü oluşturmaz mı? Razı olunan biçimlere gelince, bunlar "büyük sanatçılarda her zaman sıkça görülen geriye dönüşlü usçullaştırmalar"a mal edilir; bunlar da "sanatçıların *dehalarıyla*, yani pratiklerinin her türlü kurama – kendi kuramları da dahil– göre ileride olmasıyla orantılıdır" (s. 181). Ama anlatma pratiği estetik kurama göre ileride olacak tek etkinlik değildir: Bu pratiğe bir anlam veren kurmaca deneyim de kendisiyle her zaman uyumsuz kalacak bir kuram arayışı içindedir: Anlatıcının, anlatısını aşırı derecede doldurduğu yorumlar da bunun tanığıdır. Anlatı içinde işlemekte olan *poiesis'e* yabancı bir kuramsal bakış için, *Kayıp Zamanın İzinde'deki* zaman deneyimi de "ontolojik bir gizem"in "çelişkili bir amacı"na indirgenir kesin olarak.

Anımsama ile anlatı tekniği arasındaki bağıntıları tersyüz etmek, başvurulmuş güdülenmede yalnızca estetik bir araç görmek, kısacası vizyonu üsluba indirgemek belki de anlatıbilimin işlevidir. Böyle olunca da kaybedilen ve yakalanan zamanın romanı anlatıbilim için "egemen olunan, ele geçirilen, büyülenen, gizliden gizliye altüst edilen, daha doğrusu *saptırılan Zamanın romanı*"na (s. 182) dönüşür.

Sonuç olarak *kaybedilip yakalanan* zaman deneyimini daha keskin bir kavrayış gücüyle yeniden bulmak için, bu tersyüz etmeyi tersyüz etmek, ve zamanı saptırılmış olarak gösteren

anlatı tekniklerinin biçimsel incelemesini uzun bir dolambaçlı yol olarak görmek gerekmez mi? *Kayıp Zamanın İzinde*'deki anlatı tekniklerine anlamını ve amacını veren de işte bu deneyimdir. Yoksa, bütün romanla ilgili olarak, nasıl olur da, tıpkı anlatıcının düşler hakkında dediği gibi, "Zamanla yarattığı o müthiş oyundan" (s. 182) söz edebiliriz ki? Bir oyun, ortaya sürdüğü bir şey, bir *değer* yoksa nasıl "müthiş", yani ürkütücü olabilir ki?

Genette'in *Kayıp Zamanın İzinde*'ye ilişkin olarak yaptığı yorumların tartışılması ötesinde sorun şudur: Yapıtın anlamını korumak için, anlatı tekniğini, metni kendi ötesine taşıyacak, kuşkusuz aldatmaca olmakla birlikte zamanla oynanan basit bir oyuna indirgenemeyen bir deneyime doğru taşıyacak *amaca* bağımlı kılıp kılmamayı bilmek gerekir. Böyle bir sorunu ortaya atmak da, Günther Müller'in, Goethe'yi anımsayarak, *Zeiterlebnis* (zamansal deneyim) diye adlandırdığı boyuta hak verip vermemek gerektiğini sormak demektir: Anlatıbilim işte bu boyutu, bir kararla ve yönetime kesin boyun eğerek, kendi sınırları dışında bırakır. Asıl güçlük, bu *Zeiterlebnis*'in kurmaca özelliğini korumak ve bu arada onun yalnızca anlatı tekniğine indirgenmesine direnmektir. Bir sonraki bölümde yapacağımız *Kayıp Zamanın İzinde*'nin incelemesi bu güçlüğü ele alacaktır.

#### 4. Bakış açısı ve anlatı sesi

*Zamanla oynanan oyunlar* konusundaki araştırmamız bakış açısı ile anlatı sesi kavramlarını hesaba katacak bir son ekleme gerektirmekte: Gerçi epey yukarıda bu kavramlarla karşılaşmıştık, ancak anlatının ana yapılarıyla olan bağlarını açık seçik biçimde görmemiştik<sup>60</sup>. Oysa, zamanın kurmaca anlatı tarafından biçimlendirilişiyle ilgili bütün çözümlemelerimizi yönelttiğimiz zamanın kurmaca deneyimi kavramı, bakış açısı ve anlatı sesi kavramlarından (şimdilik özdeş diye kabul ettiğimiz kategori-

60 Epey yukarıda, Gérard Genette'in bu kavramları "Anlatının Söylemi" içine dilbilgisinin hangi öğelerine başvurarak kattığını görmüştük. İleride, *Nouveau Discours du récit* adlı yapıtında, bu kavramlara yaptığı eklemeleri açıklayacağız.

lerdir bunlar) uzak duramaz; bu da özellikle, bakış açısı, anlatı kişinin ait olduğu deneyim alanı üstüne bir bakış açısı olduğu ölçüde, anlatı sesi de, okura seslenerek ona anlatılan dünyayı (Harald Weinrich'in terimidir bu) sunduğu ölçüde geçerlidir.

Bakış açısı ve anlatı sesi kavramları anlatı kompozisyonu sorununun içine nasıl katılabilir?<sup>61</sup> Temelde, *anlatıcı* ve *anlatı kişisi* kategorilerine bağlayarak katılabilir: Anlatılan dünya anlatı kişinin dünyasıdır ve anlatıcı tarafından dile getirilir. Oysa, anlatı kişisi kavramı, anlatı kuramı içinde sağlam biçimde yer etmiştir, çünkü anlatı, eylem halindeki varlıkların bir *mimesis*'i olmadan bir eylem *mimesis*'i durumuna gelemmez. Eylem halindeki varlıklar da, etkileyen kişi kavramına eylem anlambiliminin verdiği geniş anlamda, düşünen ve hisseden varlıklardır; ya da daha iyi belirtecek olursak, kendi düşünceleri, duyguları ve eylemlerinden söz edilebilecek kişilerdir. Öyleyse *mimesis* kavramını eylemden anlatı kişisine ve anlatı kişisinden bu kişinin söylemine doğru kaydırabiliriz<sup>62</sup>. Yalnız bu kadar da değil: Anlatı kişinin kendi deneyimi hakkındaki söylemini öykü içine kattığımız andan itibaren, bu altbölümde ele aldığımız, *sözceleme-sözce* çifti, iki terimi de kişileştiren bir sözcük dağarcığıyla farklı bir biçimde dile getirilebilir: Bu durumda, sözceleme anlatıcının söylemine, sözce de anlatı kişinin söylemine dönüşür. Öyleyse, yanıtlanması gereken sorun şudur: Anlatı, hangi özel öyküleme tekniklerine başvurarak, *kişilerinin söylemini anlatan bir anlatıcının söylemi biçiminde* oluşur. Bakış açısı ve anlatı sesi kavramları da işte bu tekniklerden bazılarını belirtir.

61 W. Booth'un *The Rhetoric of Fiction*'da ortaya attığı *ima edilen yazar* (*implied author*) kavramını burada ayrıntılı biçimde tartışmayışımın nedeni, anlatı sesi ile bakış açısının yapının iç kompozisyonuna yaptığı katkı ile bunların dış iletişimde oynadıkları rol arasında bir ayırım yapmamdır. W. Booth'un, *ima edilen yazar* kavramına ilişkin çözümlemesini *kurmacanın poetikası* altına değil de *kurmacanın retoriği* altına yerleştirmesi de nedensiz değildir. Bununla birlikte, anlatıcının söylemiyle ilgili olarak yaptığımız bütün çözümlemelerin, bir kurmaca retoriğine başvurmadan eksik kalacağı da bir gerçektir; biz kurmaca retoriğini yapıtımızın dördüncü bölümünde [4. ciltte] okumanın kuramı içine katarak ele alacağız.

62 Aristoteles'in *Poetika*'sındaki olayörgüsü-kişi-düşünce üçlüsü konusunda bkz. *Zaman ve Anlatı*, cilt I, s. 80-83.

Önce eylem *mimesis*'inin anlatı kişisi *mimesis*'ine doğru hareket etme ölçüsünü belirlemek gerekir; bizi bakış açısı ile anlatı sesi kavramlarına iletecek olan kavramlar zinciri bütünü başlatan da bu ölçüdür.

Aristoteles dramı dikkate alması sayesinde anlatı kişisine ve onun düşüncelerine seçkin bir yer vermiştir; bu yerin, *mimesis* kuramı içinde her zaman için kuşatıcı *mythos* kategorisine bağlı olması durumu değiştirmez: Anlatı kişisi gerçekten de *mimesis*'in "ne"sine aittir. Dram ile öykü arasındaki ayrım, yalnızca *mimesis*'in "nasıl"ına, yani şairin kişileri sunuş biçimine bağlı olması gibi, kişi kategorisi de öykü içinde dramdaki aynı haklara sahiptir. Biz modernler ise, tersine, dramın karşıtı olan öykü aracılığıyla anlatı kişisi problematiği (kişinin düşünceleri, duyguları ve söylemiyle birlikte) içine gireriz doğrudan. Gerçekten de, hiçbir mimetik sanat, düşüncenin, duyguların ve söylemin temsil edilmesinde romandan daha ileri gidememiştir. Başvurduğu tekniklerin çok büyük çeşitliliği ve sonsuz derecede esnekliği sayesinde roman *insan ruhunun* [*psykhe*'sinin] incelenmesinde ayrıcalıklı bir aygıt haline gelmiştir. Öyle ki Käte Hamburger, gerçeklik hakkında sav ileri süren gerçek öznelerden farklı kurmaca bilinç merkezleriyle ilgili buluşunu, kurmaca ile sav ileri sürme arasındaki kopukluğun ölçütü yapar<sup>63</sup>. Eylem, düşünce, duygu ve söylem öznelerini içten betimleyebilme gücünün kaynaklanacağı olgunun, bir öznenin itirafları ve kendi kendinin bilincini incelemesidir gibi bir önyargının tersine, Hamburger zihinlerin içten incelenmesinde en ileri gidenin, üçüncü kişili roman, yani kurmaca bir başka kişinin düşüncelerini, duygularını, sözlerini anlatan roman olduğunu ileri sürer<sup>64</sup>.

63 Käte Hamburger'in fiil zamanları kuramına yaptığı katkıyı yukarıda incelemiştik. Ama, epik (yani *diegesis*'e özgü) geçmiş zaman, ona göre, gerçek zamanı belirtme gücünü yitiriyorsa, bunun nedeni bu geçmiş zamanın, zihinsel fiillere yardımcı olarak kullanılması, bu fiillerin de, kurmaca nitelik taşıyan kaynak-öznelerin (Kaynak-Ben: *Ich-Origo*) eylemini belirtiyor olmalarıdır.

64 Käte Hamburger bu konuda şunları söyler: "Anlatı edebiyatını anlatı edebiyatı yapan, epik kişilerdir (*epische Personen*)" (s. 58); "epik kurmaca, bir üçüncü kişiye özgü *Ich Originät*'in (ya da özneliğin) üçüncü kişi olarak sunulabileceği (*dargestellt*) yegâne gnoseolojik yerdir" (s. 73).

Käte Hamburger'in belirttiği yönde ilerleyen ve ona *Transparent Minds*<sup>65</sup> (Saydam [Şeffaf] Zihinler) adlı yapıtında saygısını belirten Dorrit Cohn, üçüncü kişili öykülemeye ilişkin incelemesini, "Romanda Ruhsal Yaşamı Temsil Etme Biçimleri"yle (Fransızca çevirinin altbaşlığına göre belirtiyorum) ilgili o harika yapıtının başına koymada duraksamaz. Ruhsal ya da iç yaşamın (yazar "*mimesis of conciousness*" ["bilincin mimesis'i"] der, s. 8) ilk *mimesis*'i, konuşucudan başka biri olan kişinin *mimesis*'idir ("*mimesis of other minds*" ["başka zihinlerin *mimesis*'i"]). "Birinci kişili metinler"de, yani bir itirafa, bir otobiyografiye benzemeyi amaçlayan kurmacalarda<sup>66</sup> bilinç incelemesi ikinci plana bırakılır ve üçüncü kişili öykülemeyle aynı ilkelere göre sürdürülür. Dikkate değer bir stratejidir bu, çünkü, birinci kişili metinlerde, bunun çok çeşitli örneklerine rastlanır: Birinci kişinin, anlatılardaki üçüncü kişi (erkeği ya da kadını belirten "o") kadar kurmaca olduğu görülür; öyle ki, bu birinci kişi, büyük bir zarar görmeden, hiç de daha az kurmaca olmayan bir üçüncü kişiyle değiştirilebilir; Kafka ile Proust da bunu denemişlerdir<sup>67</sup>.

Kurmacanın, bu "iç saydamlığı" dile getirmek için elinde bulundurduğu anlatı tekniklerinin eşsiz bir denektaşı da, üçün-

65 Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978; Fr. çev. *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1979. [Türkçe çevirisi *Şeffaf Zihinler*, İstanbul, Metis, 2008, çeviren: F. B. Aydar; ç.n.]

66 Birinci kişili anlatısal kurmacada, anlatıcı ve önde gelen anlatı kişisi aynıdır; yalnızca otobiyografide yazar, anlatıcı ve önde gelen anlatı kişisi aynıdır. Bkz. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. Demek ki, burada otobiyografi söz konusu edilmeyecektir. Ama, öykü ile kurmacanın birlikte gerçekleştirdiği zamanın yeniden-biçimlendirilişi perspektifi içinde de bir otobiyografiden söz edebiliriz. *Zaman ve Anlatı*'daki stratejinin otobiyografiye verebileceği en iyi yer de budur.

67 İlerideki dördüncü altbölümde inceleyeceğimiz metinlerin ikisi —*Mrs. Dallo-way ile Büyüklü Dağ*— üçüncü kişili kurmaca anlatılardır; üçüncüsü ise —*Kayıp Zamanın İzinde*— birinci kişili bir kurmaca anlatıdır, ama içine bir yerde üçüncü kişili bir anlatı da katılmıştır: "Swann'ın Aşkı". *Ben* ile *o*'nun ikisinin de kurmaca olma özelliği, araya sokulan anlatının kuşatıcı anlatıya katılabilme gücünü gösteren bir etkidir. *Ben* ile *o*'nun yer değiştirmesine gelince, *Jean Santeuil* bunun tartışma götürmez bir örneğidir. Kişi adlarındaki bu yer değişimi, tekniklerden biri ile öbürü arasında yapılan seçimin doğrudan doğruya anlatısal açıdan nedensiz ve etkisiz olduğu anlamına gelmez. Bu anlatı stratejilerinden birinin ya da öbürünün üstünlüklerinin ve sakıncalarının dökümünü yapmak amacımızın çerçevesi içinde yer almaz.



cü ve birinci kişiyle sunulan anlatı öznelерinin sözlerini ve düşüncelerini yansıtmaya biçimlerine ilişkin çözümleridir. Dorrit Cohn'un izlediği yol da budur. Bu yolun da hem üçüncü kişili ve birinci kişili anlatılar arasındaki koşutluğa hem de modern romanın bu alandaki olağanüstü yaratıcı esnekliğine uyma üstünlüğü vardır.

Anlatısal kurmacaya ilişkin iki büyük sınıfın ayırım çizgisinin iki tarafında da kullanılan en önemli teknik, anlatıcının bir başka kurmaca kişiye ya da kendisine mal ettiği düşünceleri ve duyguları doğrudan öykülemedir. Birinci kişili romanda, *öz-anlatının* ("*self-narration*") doğal olarak var olduğu kabul edilir; bu görüş de, bu türden bir romanın bir anıyı, aslında masalsı olduğu gerçek olan bir anıyı "simüle" etmeye çalıştığı bahane edilerek ileri sürülür; oysa bu yanlış, haksız bir görüştür. Ama, ruhsal-anlatı ("*psycho-narration*") ya da yabancı ruhsal durumlara uygulanan öyküleme için aynı şey söz konusu değildir. Bu tür bir anlatıda, her şeyi bilen anlatıcıya ilişkin o ünlü soruna ayrıcalıklı bir yer verilmiş olur (ileride bakış açısı ile anlatı sesini tartışırken bu soruna yeniden değineceğiz). Eğer Jean Pouillon ile birlikte, bütün yabancı ruhsal yapıları<sup>68</sup> her durumda hayalgücümüzle kavradığımızı göz önünde bulundurursak, böyle bir ayrıcalık da, artık şaşırtıcı bir şey olmaktan çıkar. Romancı böyle bir şeyi, kolayca olmasa da, en azından hiç duraksamadan yapar, çünkü düşüncelere uygun düşecek anlatımlar bulmak onun yazarlık sanatının bir parçasıdır; bizlerin gündelik yaşamımızda yaptığımız gibi, düşünceleri anlatımlar üzerinden çözmek yerine, romancı bunları doğrudan okuyabilir, çünkü kendisi yaratmıştır onları. Üçüncü kişili romanın bütün büyüğü<sup>69</sup> de bu doğrudan ilişkide yatar.

Düşüncelerin ve duyguların doğrudan anlatımı dışında, romanın kullandığı başka iki teknik daha vardır. Bunlardan birincisi –alıntılanan ya da aktarılan monolog ("*quoted monologue*")– bir başka kurmaca kişinin iç monologunu *alıntılanmak* [ya da

68 Jean Pouillon, *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1946. "Her kavrayış bir hayal etmedir" (s. 45).

69 Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.

aktarmak] veya, kendi kendini alıntılamanın monologdaki<sup>70</sup> ("*self-quoted monologue*") gibi, kişinin kendisiyle konuşurken yine kendini alıntılamanın sağlamaktır. Benim amacım, bu tekniğin kuraldışına çıktığı durumları, kabul edilmiş uygulanış biçimlerini, hatta şaşırtıcı yanlarını açıklamak değildir; bu teknik de zihnin saydamlığını bir önceki teknik kadar önceden kabullenir, çünkü anlatıcı alıntılanmış sözleri doğrudan kavranmış düşüncelere uyar hale getirmeye çalışan kişidir; gündelik yaşamda olduğu gibi sözden düşünceye ulaşma durumunda değildir. Düşüncelerin doğrudan okunmasından doğan bu "büyü"ye, söz konusu teknik, tek başına olan bir özneye, pratik yaşamda, iletişim kurmaya yönelik o konuşmayı kullanma olanağını sunma gibi önemli bir güclüğü katar: Nedir aslında kendi kendine konuşmak? Karşılıklı konuşma boyutunun kendi kendine konuşma yararına sapması, edebiyattaki öznelliğin yazgısına ilişkin bir incelemede ele alınacak çok sayıda teknik ve kuramsal sorun yaratır. Bunlar amacımız dışında kalır. Ancak biz, anlatıcının söylemi ile kişinin alıntılanan söylemi arasındaki bağlantıyı, ileride *bakış açısı* ve *anlatı sesi* çerçevesindeki düşüncemizi belirtirken yeniden ele alacağız.

Flaubert ile Jane Austen'ın başlattığı üçüncü teknik –o ünlü dolaylı serbest üslup, Alman üslupbilimindeki *erlebte Rede*– ise, monologu alıntılama değil de anlatmaktır; bu durumda artık alıntılanan monologdan değil de anlatılaştırılmış monologdan ("*narrated monologue*") söz edilebilir. Sözler içerikleri bakımından, anlatı kişinin sözleridir, ama anlatıcı tarafından geçmiş zamanda ve üçüncü kişi ["o"] kullanılarak "anlatılmıştır". Aktarılan ya da kendi kendini alıntılamanın ("*self-quoted*") monologun ana güçlükleri burada çözüme kavuşturulmaktan çok üstü örtülü bir biçime sokulmuştur; bunları yeniden ortaya çıkarabilmek için, uygun kişileri ve zamanları yeniden düzenleyerek

70 Alıntıyı çevreleyen tırnak işaretleri de genellikle bunu belirtmede kullanılır. Ama çağdaş romanda hiçbir belirtiyeye de yer verilmeyebilir. Bununla birlikte, alıntılanan ya da kendi kendini alıntılamanın monolog, dilbilgisel zamana (genellikle şimdiki zaman) ve dilbilgisel kişiye (birinci kişi) uyar, ve anlatı kişinin konuşmaya başlamasıyla anlatı kesintiye uğrar. Joyce'un tekniğini izleyen yazarlarda görüldüğü gibi, bu iki belirtiden kaçınıldığında, metin okunulmazlığa doğru yönelir.

anlatılan monologu alıntılanan monologa dönüştürmek yeterlidir. Joyce okurlarının iyi bildikleri başka güçlükler de, anlatıcının söylemi ile anlatı kişinin söylemini artık hiçbir sınırın ayırmadığı bir metinde ortaya çıkar. Ruhsal-anlatı ile anlatılan monologun bu olağanüstü birleşimi, başkasına ait düşüncelerin ve sözlerin öyküleme dokusundaki en eksiksiz bütünleşmesini gerçekleştirir en azından: Anlatıcının söylemi kendi sesini kişiye vererek onun söylemini üstlenir, anlatıcı ise kişinin anlatım biçimine uyar. O ünlü *erlebte Rede*'nin "mucize"si de iç saydamlığın "büyü"sünü taçlandırır.

Bakış açısı ve anlatı sesi kavramları, düşüncelerin, duyguların ve sözlerin kurmacada temsil edilmesi konusunda, önceki görüşlerce nasıl adlandırılmıştır?<sup>71</sup> Ara halka, iki büyük ikiliği açıklayabilecek bir *tipolojinin* araştırılmasıyla oluşur (az önce bunları doğal olarak kullanmış ama doğrudan aydınlatma yoluna gitmemiştik). Birinci ikilik iki tür kurmaca ortaya koyar. Bir yanda, kendi anlatı kişilerinin yaşamlarını üçüncü

71 Jean Pouillon'un *Temps et Roman (Zaman ve Roman)* adlı yapıtı (a.g.y.) birlikte görme (*vision avec*), tepeden görme (*vision par-dessus*), dıştan görme (*vision du dehors*) ayrımıyla anlatı durumlarının tipolojisini incelemiştir. Yazar, daha sonraki yıllarda yapılan çözümlenmelerden farklı olarak, tipolojisini benzemezlik üstüne değil, anlatsal kurmaca ile "gerçek psikolojik kavrayış" (s. 69) arasındaki derin yakınlığa dayandırır. Her iki durumda da kavrayış, hayal etmenin bir eseridir. Demek ki, sırasıyla psikolojiden romana, romandan da psikolojiye gitmek önemlidir (s. 71). Bununla birlikte, "bir roman yazarının, anlatı kişilerini kavrayış biçiminin aynısını okurlara da vermeye çalışması" (s. 69) ölçüsünde, kendini anlama sürecine de bir ayrıcalık tanınmış olur. Bu ayrıcalık önerilen kategorilerin içinde varlığını duyurur. Sözgelimi, her anlamak eylemi, içtekini dıştan kavramak olduğuna göre, "dıştan" görme de, içtekini dıştan hareket ederek elde ettiğini sanan, hatta içtekinin ayrıncı özelliğini yadsıyan davranışçı psikolojiyle aynı hatalara düşer. "Birlikte görme" ile "tepeden görme"ye gelince, bunlar kavrayış sürecinde hayalgücünün iki kullanımına denk düşer: "Birlikte görme", kendi üzerine dönmemiş öz-bilincini anlatı kişisiyle "birlikte" paylaşır (s. 80); "tepeden görme"deyse, "dıştan görme"deki gibi değil de, düşüncenin kendi üzerine dönmemiş bilinci nesnelleştirilmesinde görüldüğü gibi, bir "kayma" olmuştur (s. 85). Nitekim, Pouillon'da, doğrudan roman tekniğinden kaynaklanan anlatıcının bakış açısı ile anlatı kişinin bakış açısı ayrımı, Sartre'tan kaynaklanan kendi üzerine dönmüş bilinç ile kendi üzerine dönmemiş bilinç ayrımına bağlı kalır. Buna karşılık, Pouillon'un en kalıcı katkısı, bana göre, yapıtının ikinci bölümünde ("L'expression du temps") görülür. Bu bölümde *sürenin romanları* ile *yazgının romanları* arasında yaptığı ayırım, doğrudan benim burada *zamanın kurmaca denejimi* diye adlandırdığım olgudan kaynaklanır (bkz. ileride dördüncü altbölüm).

kişilerin yaşamları olarak anlatan kurmacalar vardır (Dorrit Cohn'un "*mimesis of other minds*"ı): Bu durumda üçüncü kişili anlatıdan söz edilir. Öte yandan da, anlatı kişilerini anlatıcının dilbilgisel kişisiyle konuşturan kurmacalar vardır: Birinci kişili anlatılardır bunlar. Ama, anlatıcının söyleminin, anlatı kişisinin söylemine göre üstünlük taşıyıp taşıymasına göre de, bir başka ikilik, yukarıda sözünü ettiğimiz ikiliğin içine girer. Anlatan söylem ile anlatılan söylem arasındaki ayrımın, fiilin kişi ve zamanları arasındaki dilbilgisel farkla korunması ölçüsünde, bu ikiliği üçüncü kişili anlatılarda saptamak daha kolaydır. Anlatı ile anlatı kişisi arasındaki ayrımın kişi adlarıyla belirtilmemesi ölçüsünde de, birinci kişili kurmacalarda bu ikilik daha görünmez halde kalır; bu durumda da, anlatı ile dilbilgisel *ben* kimliği altındaki anlatı kişisini ayırt etme görevi başka belirtilere yüklenir. Anlatıcının söyleminin anlatı kişisinin söylemine göre üstünlüğü nasıl değişiklik gösteriyorsa, anlatıcı ile anlatı kişisi arasındaki mesafede de değişebilir. Bütün olası anlatı durumlarını kucaklayabilecek tipolojilerin düzenlenmesine yol açan da işte bu ikili değişim sistemi olmuştur.

Bu girişimlerin en iddialılarından biri de Franz K. Stanzel'in "tipik anlatı durumları" kuramıdır<sup>72</sup>. Stanzel perspektif [bakış açısı] ve anlatı sesi kategorilerini doğrudan kullanmaz; anlatı durumlarının (*Erzählsituationen*, kısaltması *ES*) tiplerini, romanları evrensel olarak belirteceğini düşündüğü özelliğe göre, yani romanların düşünceleri, duyguları ve sözleri *aktarılabilmelerine* (aracılık edebilmelerine, dolayımı sağlayabilmelerine) göre farklılaştırmayı yeğler<sup>73</sup>. Ya dolayım/aktarma işi anlatıcıya ayrıcalık tanır, yani anlatıcı kendi perspektifini yukarıdan kabul ettirir (*auktoriale ES*<sup>74</sup>), ya dolayım işlemi bir yansıtıcı (terim Henry

72 Frank K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im roman*, 1955. Daha fazla dinamik, daha az sınıflandırıcı bir açıklama da *Theorie des Erzählens*'te (Göttingen, Van den Hoeck & Ruprecht, 1979) görülür. Aynı soruna ayrılmış ilk monografi de Käte Friedemann'ındır: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig, 1910.

73 Dolayım-sallık (Alm. *Mittelbarkeit*; Fr. *médiate*) terimi burada ikili bir anlam taşır: Edebiyat, kişinin sunulmasına bir *dolayım* [aracı = medium] sağlarken, kurmacanın içeriğini de okura aktarmış olur.

74 Yazar terimi burada her zaman anlatıcı anlamında kullanılmıştır: Yani, yapının kompozisyonundan sorumlu iç konuşucudur yazar. Fransızca'daki *auctorial/figural* terimleri Almanca'daki *auktorial/personal* terimlerinin karşılığı ola-

James'tan alınmıştır) işlevi gören biri tarafından, yani düşünen, hisseden, algılayan ve anlatıcı gibi değil de anlatı kişilerinden biri olarak konuşan kişi tarafından yerine getirilir; bu durumda okur öteki anlatı kişilerini, bu yansıtıcı rolünü üstlenen kişinin gözüyle görür (*personale* ya da *figurale ES*); ya da anlatıcı birinci dilbilgisel kişiyle konuşan anlatı kişisiyle özdeşleşir ve öteki anlatı kişileriyle birlikte aynı dünyada yaşar (*Ich-ES*).

Aslında, Stanzel'in tipolojisi, o dikkate değer sınıflandırma gücüne karşın, birçok tipolojide görülen şu iki kusuru paylaşır: Ayrım yapamayacak kadar fazlasıyla soyut olmak ve bütün anlatı durumlarını kucaklayamayacak kadar az eklemlenmiş olmak. Stanzel ikinci yapıtında, birinci kusuru gidermeye çalışmakta, bu amaçla da üç durum tipinden her birini türdeş olmayan üç eksenin uçlarına yerleştirilmiş bir çift karşıtlığın *belirtili ögesi* olarak ele alır. Dolayısıyla, *auctoriale ES* "perspektif" eksenindeki belirtili kutup durumuna gelir; bu durumda anlatıcı, kişileri hakkında ya bir *dış* görüşe (dolayısıyla geniş bir görüşe) ya da bir *iç* görüşe (dolayısıyla sınırlı bir görüşe) sahiptir. Perspektif kavramı da böylece sınıflandırma içinde kendine belli bir yer edinir. *Personale* ya da *figurale ES*, "kip" eksenindeki belirtili kutuptur; bu durumda, anlatı kişisi romandaki görüşü [vizyonu] anlatıcı adına tanımlar ya da tanımlamaz; anlatıcı da böylece karşıtlığın belirtili olmayan kutbuna dönüşür. *Ich-ES*'e gelince, bu, "kişi" eksenindeki belirtili kutuptur; bu durumda da anlatıcı, öteki anlatı kişileriyle aynı ontik alana bağlı olabilir ya da olmayabilir; böylece yalnızca kişi adlarının kullanılması gibi yalnızca dilbilgisel bir ölçüte boyun eğmekten kaçınılmış olunur.

İkinci kusura gelince, Stanzel, bunu, eksen kutupları haline gelmiş üç durum arasına, bir dizi ara durum yerleştirerek gidermeye çalışır: Bunları da bir daire üzerine oturtur (*Typenkreis*). Değişik anlatı durumları, kutupların birinden ya da öbüründen uzaklaşmalarına ya da bunlara yaklaşımlarına göre açıklanmış olur. Perspektif ve anlatı sesi sorunu da böylece daha ayrıntılı bir dikkatin konusu haline gelir: Yazar-anlatıcının perspektifi, anla-

rak algılanır. Fransızca'daki *auctorial*'den daha iyi bir terimse, Alain Bony'nin Roy Pascal'den aktararak *La Transparence intérieure* çevirisinde kullandığı *narratorial*'dir (bkz. Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, a.g.y., s. 81).

tı durumu *personale ES'*ye yaklaşmadığı sürece ortadan kalkmaz; *personale ES'*de yansıtıcı kişi figürü anlatıcının boş bıraktığı yere oturur. Dairesel hareketi izlersek, *personale ES'*den uzaklaşıp *Ich-Es* durumuna yaklaşırız. Serbest dolaylı üslup (*erlebte Rede*) içinde, kendi sesini duyurmaya çalışmakla birlikte hâlâ anlatıcının sesiyle konuşmayı sürdüren anlatı kişinin öteki kişilerle aynı anda var olma bölgesini paylaştığı görülür; artık "ben" diyen odur; anlatıcının da onun sesini almaktan başka yapacağı bir şey yoktur.

Stanzel, tipolojisini dinamikleştirmek için harcadığı çabaya karşın, yukarıda belirttiğimiz iki eleştiriye tam olarak doyurucu bir yanıt vermez. Soyutlama kusuruna tam bir yanıt verebilmek için, belli bir mantıksal tutarlılık sunan, ve metinleri bu tür modellere göre betimleyen üstdiller çözümlemesini kalkış noktası olarak almayı bırakıp yazınsal metinleri kavrama yeteneğimizi, yani okurların olayörgülerini tanıma, özetleme ve benzer olayörgülerini gruplandırma yeteneğini açıklayacak kuramların arayışı içine girmek gerekir<sup>75</sup>. Bir olayörgüsü kurabilmek için anlatılan öykünün öğelerini adım adım düzenlemeye çalışan okurun deneyimini yakından izleme kuralı benimsenmiş olsaydı, perspektif ve anlatı sesi kavramları, bir sınıflandırma içindeki yerleriyle tanımlanan kategoriler olmaktan çok, belirsiz sayıdaki özellikler toplamı içinde saptanan ve yazınsal yapının kompozisyonundaki işlevine göre tanımlanan ayırıcı bir özellik olarak değerlendirilmiş olurdu<sup>76</sup>.

Eksiklik eleştirisine gelince, bu, üç tipik anlatı durumunun zorunlu olarak yönettiği daireden ayrılmadan geçiş biçimlerini çoğaltan bir sistem içinde kalındığından, tam anlamıyla doyurucu bir yanıt bulamaz. Sözelimi, anlatsal kurmacanın ana özelliğinin, üç tipik durumun, anlatıcının söylemi üstüne

75 Jonathan Culler, "Defining Narrative Units", *Style and Structure in Literature. Essays in the New Stylistics*, yay. haz. Roger Fowler, Ithaca, Cornell University Press, 1975, s. 123-142.

76 Seymour Chatmann, "The Structure of Narrative Transmission" başlıklı yazısında (*Style and Structure in Literature, a.g.y.*, s. 213-257), anlatı okurlarının yeteneğini, tek tek "söylemsel özellikler" in açık bir listesine dayanarak açıklamaya çalışır; bu sıralama da Austin ile Searle'deki söylemlere özgü edim-söz gücüne ilişkin tiplerin dökümüne benzer. Hem sistematik hem de dinamik sınıflandırmaların araştırılması için usa yatkın bir seçenek olabilir bu.

çeşitlemeler olarak kaldığı bir sistem içinde (anlatıcının söylemi gerçek yazarın otoritesine, bir yansıtıcı kişinin kavrayış gücüne ya da masalsı bellekle donatılmış bir öznenin düşünürselliğine [refleksifliğine] benzemeye çalışıyor olduğu ölçüde durumlar çeşitlenir), bir üçüncü kişiyi üçüncü kişi olarak sunma hakkı yeterince bulunuyor gibi görünmüyor. Oysa, okurun bakış açısı ya da anlatı sesi olarak saptayabileceği şey, anlatı ile anlatı kişisi arasındaki *ikikutuplu* bağlantının uygun anlatı teknikleriyle işlenmesine bağlıymış gibidir.

Anlatı durumlarına uygulanan bu iki eleştirel gözlemler dizisi, perspektif ve anlatı sesi kavramlarının, bir yandan, aşırı bir sınıflandırma kaygısı taşımadan, anlatsal kurmacaların kompozisyonuna ilişkin bağımsız özellikler olarak ele alınmasını, öte yandan da anlatsal kurmacanın ana özelliği olan, kurmaca kişilerin söylemini öyküleyen bir anlatıcının söylemini üretmek eylemiyle doğrudan bağlantılı olarak değerlendirilmesini esinler<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> Tipolojinin sistematikliği ile her zaman daha çok çeşitlenmiş "anlatı biçimleri"ni özellikle birleştirme kaygısı taşıyan bir girişim de, Ludomír Doležel'in bu işin ilkelerini sunduğu incelemesidir: "The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction", *To Honor R. Jakobson*, La Haye, Mouton, 1967, cilt I, s. 541-552. Stanzel'in tipolojisinden farklı olarak (Stanzel'in sınıflandırmasında, üç tipik anlatı durumu yalnızca birbirine göre düzenlenmiştir), Doležel'in tipolojisi bir dizi ikiliğe dayanır: Kalkış noktası da en genel ikiliktir, yani konuşucusu olan ya da olmayan metinlerdir. Birincileri, belli sayıdaki "belirtili" özellikle dikkati çeker (kişi adlarının kullanımı, fiil zamanları ve uygun belirleyici öğeler, konuşma ilişkisi, öznel içerme, kişisel üslup). İkincileriye, saydığımız bu çeşitli açılardan "belirtisiz"dirler: "Nesnel" diye adlandırılan öykülemeler bu kategoriye bağlanır. Konuşucuları bulunan metinler, yukarıda sıraladığımız belirtilerin konuşucuyu *anlatıcı* ya da *anlatı kişisi* (*narrator's speech* kt *characters' speech*) olarak nitelendirmesine göre birbirinden ayrılır. Bunun ardından da anlatıcının *etkinlik* (ya da etkisizlik) alanları arasındaki ayırım gelir. Son olarak da, bütün ikilikleri kateden bir başka ikilik daha vardır: *Er-* ve *Ich-Erzählung* [O'lu ve Ben'li anlatım] arasındaki ikiliktir bu. Doležel bu tipolojisini *Narrative Modes in Czech Literature* (Toronto, University of Toronto Press, 1973) adlı kitabında geliştirir. Bu kitaptaki tipolojide, birincisine göre yapılmış ekleme, ya anlatıcının söylemine ya da anlatı kişisinin söylemine bağlanabilecek anlatı biçimlerinin yapısal açıdan çözümlenmesidir. Anlatı biçimleri, antropolojik terminolojiden ("her şeyi bilen" anlatıcı, vb.) olabildiğince bağımsız bir metinsel temele dayanılarak ayırt edilmiştir: Sözelimi, anlatıcı, olayları "temsil etme", metnin yapısına "egemen olma", "yorumlama" ve "eylemde bulunma" *işlevlerini* yerine getirir ve bunları aynı işlevleri ters orantılı olarak uygulayan anlatı kişisiyle bağlantılı olarak yapar. Söz konusu ayırıcı özelliklerin *Er-* ve *Ich-Erzählung* arasındaki ana bölümlenmeyle birleştirilmesi ve *işlevsel* modelin bir *fiil* modeliyle

Diyebiliriz ki, *bakış açısı* üçüncü ya da birinci kişili bir anlatıda, anlatıcının bakışının anlatı kişilerine, anlatı kişilerinin bakışının da birbirlerine yönelmesini belirtir. *Bakış açısı*, yapıtın kompozisyonunu ilgilendirir ve Boris Uspenski'yle birlikte "*kompozisyonun yazınbilimi*"nin<sup>78</sup> inceleme konusu haline gelir; çünkü farklı bakış açılarını benimsemek —farklılık bakış açısı kavramının ayrılmaz bir özelliğidir— sanatçıya, bakış açılarını aynı yapıt içinde çeşitlendirme, çoğaltma ve elde edeceği bileşimleri yapıtın bütünleşmesi içine katma olanağı verir; sanatçı da bu olanağı sistemli biçimde kullanır.

Uspenski'nin tipolojisi, özellikle bakış açısının sunduğu kompozisyon olanaklarına ilişkindir. Dolayısıyla, bakış açısı

bütünleştirilmesiyle, başlangıçtaki ikiliği (anlatıcının söylemi ile anlatı kişisinin söylemi arasındaki ikiliği) derinleştiren ikili bölümlenmelerin yer aldığı bir model elde edilir. Modern Çek edebiyatındaki anlatısal düzyazının (özellikle de Kundera'nın metinlerinin) ayrıntılı biçimde incelenmesi ve yapıtlardaki çeşitli üslupların ele alınmasıyla da modelin dinamizmi ortaya konur. Bakış açısı kavramı da böylece birbirini izleyen ikiliklerden elde edilen şemayla özdeşleşmiş olur. *Rus ve Prag yapısalcılığı*nı izleyen bu çözümleme hakkında II. altbölümde incelediğim yapısal çözümlenmeler konusunda belirttiğim aynı şeyleri söyleyeceğim: Yani buradaki çözümlenmeler de, birinci derecede yer alan anlatısal kavrayış gücünün derin mantığını ortaya koyan ikinci dereceden bir uçulluktan kaynaklanır. Oysa, ikincinin, birinciye göre ve bu ikinciyi dile getiren okurun edinmiş olduğu yeteneğe göre bağımlılığı, benim açımdan, bir anlatı tipolojisinde daha belirgin olarak ortaya çıkar, Propp türü bir tipolojiden çok. Böyle bir tipoloji, kurmacanın öykündüğü eylemlere dayanır; bu da anlatıcının ve anlatı kişilerinin üstlendikleri rollerin yok edilemez biçimde antropomorfik [insan-biçimli] özellikler taşımasından kaynaklanır: Bu anlayışa göre, anlatıcı anlatan *birdir*; anlatı kişisiyse, eylemde bulunan, düşünen, hisseden ve konuşan *biri*.

78 Boris Uspensky, *A Poetics of Composition, The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley, Los Angeles, Londra, University of California Press, 1973. Yazar [Türkçe'deki yazılışıyla Uspenski], girişimini, "edebiyatta, bakış açısıyla ilgili kompozisyon seçimlerinin tipolojisi"ni (s. 5) yapmak olarak tanımlar. Bu girişim, bir sınıflandırma değil de bir tipolojidir, çünkü tümükapsayıcı ve kapalı olma savında değildir. Bakış açısı, bir sanat yapıtının yapısındaki eklemlenişe girme biçimlerinden birdir yalnızca. Bu kavram, gerçekliğin herhangi bir bölümünü temsil etmeyle ilgilenen bütün sanatların (film, tiyatro, resim, vb.), yani içerik-biçim gibi bir düzlem ikiliğini sunan bütün sanat biçimlerinin ortak kavramıdır. Uspenski'nin sanat yapıtı kavramı, Lotman'ın, yukarıda değindiğimiz sanat yapıtı kavramına yakındır. Lotman gibi, Uspenski de "*anlamsal açıdan düzenlenmiş her göstergeler dizisi*"ni (s. 4) metin diye adlandırır. Lotman da Uspenski de Mihail Bahtin'in *Dostoyevski'nin Poetika'sı* adlı yapıtına başvurur; bu kitap üzerinde ileride duracağız.



kavramının incelenmesi, anlatısal biçimleniş kavramının incelenmesi içine katılabilir. Bakış açısının tipolojiye elverişli olabilmesi için Lotman'ın<sup>79</sup> da belirttiği gibi, sanat yapıtı birçok düzeyde okunabilir ve okunmak zorunda olmalıdır. Sanat yapıtının asıl çokanlamlılığı da buna bağlıdır. Bu düzlemlerin her biri bakış açısının gerçekleşebilmesi için, bakış açıları arasındaki kompozisyon olasılıkları için bir alan oluşturur.

Bakış açısı kavramının öncelikle somutlaştığı yer, *ideolojik düzlem*dir, yani değerlendirmelerin yapıldığı düzlem; çünkü ne de olsa, ideoloji yapıtın kavramsal dünya görüşünü bütünüyle ya da kısmen düzenleyen sistemdir. Bu, yazarın ya da anlatı kişilerinin bakışı olabilir. "Yazarın bakış açısı" diye adlandırılan, gerçek yazarın dünya görüşü değil de, belli bir yapıtındaki anlatının düzenlenişini yöneten dünya görüşüdür. Bu düzeyde, bakış açısı ile anlatı sesi yalnızca birer eşanlamlı sözcüktür: Yapıt yazarın sesinden başka sesler de ortaya koyabilir ve ayarlanmış birçok bakış açısı değişikliği sunulabilir; bunlar da biçimsel bir inceleme konusu yapılabilir (sözgelimi folklordaki değişmez sıfatların kullanımının incelenmesi).

Üçüncü kişili ya da birinci kişili kurmacada, anlatıcının söyleminin (*authorial speech*) veya bir anlatı kişisinin söyleminin (*figural speech*) ağır basmasına ilişkin belirtilerin incelenmesiye *tümce kuruluşu* düzleminde, yani söylemin belirgin özelliklerini içeren düzlemde gerçekleşir. Bakış açısı değişikliklerinin yapılandırma vektörleri haline gelmesi ölçüsünde (Rus romanının çok belirgin bir özelliği olan kişilerin adlandırılmasındaki çeşitlenmelerin gösterdiği gibi) bu türden bir inceleme *kompozisyon yazınbilimine* bağlanır. Yazarın söylemi ile anlatı kişisinin söylemi arasındaki

79 I. Lotman (*La Structure du texte artistique, a.g.y., s. 102-116*) sanatsal metnin katmanlı özellik taşıdığını belirtir. Bu çokkatmanlı yapı, sanat yapıtının gerçeklik açısından uyguladığı biçimlendirme etkinliği ile *oyun* etkinliği arasında yakınlık kurar; oyun etkinliği de, en azından iki düzlemde yer alan davranış biçimlerini başlatır: gündelik pratiğin düzlemi ile oyun kurallarının düzlemi. Böylece düzenli süreçler ile rastlantısal süreçleri biraraya getiren sanat yapıtı, yaşamın ya "daha zengin" ya da "daha yoksul" (her ikisi de gerçektir) bir yansımını önerir (*a.g.y., s. 110*). Dördüncü bölümde [4. ciltte], bu "oyun etkisi" üzerinde duracağız. Bu arada İngilizce'de *game* ile *play* arasındaki ayrımın Fransızca'daki *jeu* sözcüğüyle ortadan kalktığını da belirtelim. [Aynı şey İngilizce'deki iki terimi karşılayan Türkçe'deki *oyun* sözcüğü için de geçerlidir; ç.n.]

karşılıklı bağıntıdan kaynaklanan bütün kompozisyon karmaşıklıkları bu düzlemde kendini gösterir. (Burada da yine bir anlatı kişinin söylemini aktarmanın çok çeşitli biçimleri konusunda daha önce yaptığımıza yakın bir açıklamayla, ve Dorrit Cohn'dan ödünç aldığımıza benzer bir sınıflandırmayla karşılaşırız<sup>80</sup>.)

Bakış açısının anlatımındaki *uzamsal* düzlem ile *zamansal* düzlem bizim için son derece önemlidir. Öncelikle uzamsal perspektif, sözcüğün gerçek anlamıyla ele alındığında, bakış açısının bütün öteki anlatımları için bir eğretilme [metafor] oluşturur. Anlatının gelişmesi, konum, açıklık derecesi, alan derinliği (filmdeki biçimiyle) gibi tamamıyla algılamaya dayalı perspektiflerin birleşimi olmadan gerçekleşmez. Gerek anlatıcının kişileriyle bağıntısı, gerekse anlatı kişilerinin birbirleriyle bağıntısı açısından zamansal konum için de aynı şey geçerlidir. Burada da yine önemli olan, çok sayıdaki zamansal perspektif arasındaki kompozisyonun kaynaklanan karmaşıklık derecesidir. Anlatıcı, kendi öyküleme zamanının şimdisini kişilerinin şimdisiyle çakıştırarak, dolayısıyla sınırlarını ve bilgisizliğini kabul ederek, kişilerin adımlarına uygun bir ilerleyiş içine girer. Ama buna karşılık, ileri ya da geri giderek, şimdii, anımsanan bir geçmişin öncelenmesinin yarattığı bakış açısına göre ele alabileceği gibi, öncelenmiş bir geleceğin geçmiş anısı olarak da değerlendirebilir, vb.<sup>81</sup>

*Fiil zamanları* ile *görünümler* düzlemiyse ayrı bir düzey oluşturur; çünkü burada incelenenler, gerçek anlamıyla zamanların anlamları değil de, tamamıyla dilbilgisel olanaklardır. Weinrich'te de gördüğümüz gibi, *kompozisyonun yazınbilimi* için önemli olan, bir metin boyunca görülen çeşitlenmelerdir. Us-

80 Fiil zamanlarıyla oynanan oyun açısından en dikkate değer anlatı tekniği (Almancasıyla *erlebte Rede* ya da serbest dolaylı üslup), anlatıcının söylemine, kendi dilbilgisel kişisini ve kendi fiil zamanını zorla kabul ettiren anlatı kişinin söyleminin karışması sonucu ortaya çıkar. Uspenski, anlatıcının oynadığı rollerin (anlatı kişinin söylemini kaydetmesi, gözden geçirmesi ya da yeniden yazmasına göre değişir) çeşitliğinden kaynaklanan bütün ayrımları belirtir.

81 Bu durum Genette'in *Kayıp Zamanın İzinde*'deki *anizokroniler* [ritim etkileri, duraklatmalar, eksiltmeler, hızlandırmalar, yavaşlatmalar; ç.n.] konusunda yaptığı incelemeyle ve Dorrit Cohn'un "ben"li anlatıya egemen olan iki karşıt modeli çözümlemesiyle karşılaştırılabilir: Proust'un açıkça geriye uzanan ve uyumsuz anlatısı (anlatıcı ile kahraman arasındaki mesafe çok büyüktür) ile Henry James'in eşzamanlı ve uyumlu anlatısı (anlatıcı kendini kahramanıyla aynı zamana oturtur).

penski, özellikle şimdiki zaman (anlatıda bir duraklamayı belirten sahnelere uygulandığında ve anlatıcının kendi şimdiki zamanını, durdurulan anlatıyla eşzamanlı kıldığı durumlarda) ile geçmiş zaman (anlatıdaki sıçramaları ayrı *quantum*'lar olarak ifade ettiğinde) arasındaki almaşmayla ilgilenir<sup>82</sup>.

Uspenski daha önce ele alınan düzlemlere *ruhsal* [psikolojik] düzlemi karıştırmak istemez. Bu düzlem ona göre, nesnel ve öznel bakış açıları arasındaki karşıtlığı oluşturur; nesnellik ve öznellik de durumların her bakışa kendini kabul ettirdiği düşünülen olgular olarak ya da belli bir kişi tarafından hissedilen izlenimler olarak değerlendirilmesine göre belirlenir. Dış bakış açısı (bir izleyicinin gördüğü bir davranış) ile iç bakış açısını (betimlenen anlatı kişinin içinde yer alan bakış açısını) bu düzlemde karşı karşıya getirmek uygun olur; bunun için de konuşucunun uzam ve zaman açısından belirlenmiş olması gerekmez. Aceleyle, "her şeyi bilen anlatıcı" diye adlandırdığımız kişi, hem ruhsal hem de fiziksel olguları, yorumlayıcı bir öznelliğe bağlı kalmayan gözlemler olarak ifade eder: "Düşünüyordu, hissediyordu, vb." der. Bunun için de belirtici özellik taşıyan çok az sayıdaki biçimsel öğeyi kullanması yeterlidir: "görünüşte", "kuşkusuz", "öyle görünüyor ki", "sanki" gibi. "Yabancı" bir bakış açısını gösteren bu belirtici deyişler, genellikle, eylem sahnesiyle eşzamanlı bir bağıntı içinde bulunan bir anlatıcının varlığıyla birleştirilir. Demek ki, "iç" sözcüğünün iki anlamını birbiriyle karıştırmamak gerekir: Birinci anlam, bir üçüncü kişiye ait olabilecek bilinç olgularını belirtir; ikinci anlam ise –burada söz konusu olan da yalnızca bu ikincisidir– anlatıcının, betimlenen perspektife göre konumunu gösterir. Anlatıcı, kendini dışta ya da zihinsel denen bir süreçle içte tutabilir.

Böylelikle önceki ayrımlarla öğesi öğesine denklikler olmasa da karşılıklı bağıntılar kurulmuş olur: Sözgelimi zaman düzleminde geriye dönük bakış açısıyla, ruhsal düzlemde nesnel bakış açısıyla, ayrıca eşzamanlı bakış açısıyla ve öznel bakış açısıyla bağlantı sağlanır. Ama düzlemlerin karıştırılmaması önemlidir, çünkü, bir yapıtın kompozisyonundaki egemen üslup, birbiriyle

82 Rus dili ayrıca bir davranışın ya da bir durumun yinelenen ve süren özelliklerini belirtmede *görünüştün* dilbilgisel olanaklarını sunar.

tıpa tıp uygun olması gerekmeyen bu bakış açılarının karşılıklı bağlantısı sonucu oluşur kesinlikle. Bilinen tipolojiler de (birinci ya da üçüncü kişili anlatılar, Stanzel'in sözünü ettiği anlatı durumları, vb.) aslında düzlemlerden birine örtük biçimde ayrıcalık tanıyarak bu egemen üslupları belirtir.

Bu yaklaşımda, çözümleme [analiz] anlayışı ile bireşim [sentez] anlayışı arasında sağlanan dengeye hayran kalmamak elde değildir. Ama asıl övülmesi gereken nokta, bakış açısı kavramının bir *kompozisyonun yazınbilimi* içine katılma ve böylece *anlatısal biçimlenişin* çekim alanı içine oturtulma sanatıdır. Bu açıdan, *bakış açısı kavramı, sözceleme ile sözce arasındaki bağıntı üstüne odaklanmış bir incelemenin doruk noktasını belirtir.*

Kompozisyon problemi içinde bakış açısının ayrıcalıklı statüsü eğer betimlediğim gibiyse, peki anlatı sesinin durumunda ne söyleyebiliriz?<sup>83</sup> Bu yazınsal kategori, metnin içinde gerçek yazarın kurmaca bir yansıması olan anlatıcının o direnen kategorisinden ayrıldığı ölçüde, bakış açısı kategorisi tarafından bir yana itilemez. Her ne kadar bakış açısı kişileştirici bir eğretilmeye (kalkış noktası, yöneliş, bir ışık kaynağının açılma açısı gibi hem konuyu aydınlatan hem de özellikleri yakalayan benzetmeye<sup>84</sup>) başvurmadan tanımlanabilirse de, anlatıcı (anlatı sesinin sahibi olan konuşucu), söylemin kurmaca yazarı olduğu ölçüde, kişileştirici bir eğretilmeden aynı derecede kurtulamaz<sup>85</sup>.

Anlatı sesi kavramını bir yana bırakmanın olanaksız olduğu, çokseslilik üzerine kurulu romanlar kategorisiyle çarpıcı biçim-

83 Bu sorunu 1970 yılına kadar en iyi "gözden geçiren" yazı için bkz. Françoise van Rossum-Guyon, "Point de vue ou perspective narrative", *Poétique*, 4, 1970, s. 476-497.

84 Genette, *Nouveau Discours du récit* adlı yapıtında, *odaklama* terimini bakış açısı terimi yerine kullanmayı önerir (s. 43-52); anlatıcı kategorisinin kaçınılmaz olarak gerektirdiği kişileşme de böylece anlatı sesi kavramına bırakılmış olur (s. 52-55).

85 Bu nedenle, Alman ya da İngiliz dilinde yazan birçok eleştirmende *auktorial* (Stanzel) ya da *authorial* (Dorrit Cohn) sıfatıyla karşılaşılır. Yukarıda [74. dipnotta] Fransızca'ya *auktorial* (ya da *narratorial*) olarak çevrildiğini belirttiğimiz bu sıfat, *auteur* (yazar) ile *autorité* (otorite) arasında da başka türden bir ilişki kurar; Fransızca *authoritative* sıfatı da bu iki anlam topluluğunu birleştirir. *Auteur* ve *autorité* arasındaki bağıntı için bkz. Edward W. Said, *Beginnings: Intentions and Method*, a.g.y., s. 16, 23, 83-84. Bu tema, yukarıda, 1. altbölümün 40. dipnotunda belirttiğimiz "örseleme" tema'sına bağlanır.

de kanıtlanmıştır; bu romanlarda çok sayıdaki anlatı sesi, birbirinden tamamıyla farklıdır ve her biri öbürüyle ilişkisine göre konumlandırılmıştır. Dâhi eleştirmen Mihail Bahtin, “çoksesli roman”<sup>86</sup> [polifonik roman] diye adlandırdığı bu roman türünün yaratıcısı olarak Dostoyevski’yi gösterir. Bu yeniliğin anlamını iyi kavramak gerekir. Gerçekten de bu roman türü, anlatıdaki biçimleniş üzerine sürdürdüğümüz araştırmanın doruk noktasını belirtiyorsa, aynı zamanda düzeyler içeren kompozisyonun da bir sınırını göstermektedir; bu sınırın ötesinde de olayörgüsü kavramı içindeki hareket noktamız tanınmayacak duruma gelir. Araştırmamızın son evresi, aynı zamanda her türlü yapısal çözümlenimin alanı dışına çıkış noktası olacaktır.

Bahtin, “çoksesli roman” teriminden, aralarında Tolstoy’un da bulunduğu Avrupa romanının *monolojik* (ya da eşsesli) diye adlandırılan ilkesinden ayrılan bir roman yapısını anlar. Monolojik [monoloğa dayalı] romanda, sesler piramidinin tepesinde tek ses olarak yer alan, yazar-anlatıcının sessidir; bakış açısının, kompozisyonun ilkesi olarak ele alınması sonucu bu piramitteki seslerin yukarıda belirttiğimiz gibi, karmaşık ve özenli biçimde uyumlu kılınmış olması da durumu değiştirmez. Aynı roman yalnızca her türden monologlar açısından değil, kendisini dram düzeyine yükseltecek diyaloglar bakımından da zengin olabilir; ama yine de, düzenlenmiş bir bütün olarak, anlatıcının büyük monoloğunu oluşturabilir. Anlatıcının tek ses olarak kabul edildiği andan itibaren de bunun böyle olmaması ilk bakışta güç gibi gelir. Nitekim, W. Booth’un ortaya koyacağı kurmaca retoriği de, sonradan bunu desteleyecektir. Dolayısıyla, anlatıcı ve anlatıcının sesi anlayışında aynı zamanda da anlatı kişisi anlayışında bir devrim söz konusudur; bu da çoksesli romanın

86 Mihail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970. Bu kitap Rusça olarak ilk kez 1929’da Leningrad’da *Problemy tvortchestva Dostoïevskogo* başlığıyla yayımlanmış, ikinci baskı Moskova’da 1963’te *Problemy poetiki Dostoïevskogo* adıyla basılmıştır; üçüncü baskı 1972, dördüncü baskı ise 1979 tarihini taşır. Yapıt Fransızca’ya ikinci baskı üzerinden Isabelle Kolitcheff tarafından çevrilmiş, ve kitap Julia Kristeva’nın bir sunuş yazısıyla birlikte basılmıştır. Bkz. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le Principe dialogique (Écrits du cercle de Bakhtine ile birlikte)* Paris, Seuil, 1981. [Mihail Bahtin’in kitabının İngilizce’den dilimize yapılmış çevirisi için bkz. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, İstanbul, Metis, 2004; çev. Cem Soydemir, ç.n.]

o farklı özgünlüğünü yaratan özelliktir. Kişiler arasındaki diyalojik bağlantı, gerçekten de anlatıcı ile anlatı kişileri arasındaki bağıntıyı işin içine katacak derecede gelişmiştir. Böylece tek yazar bilinci ortadan kalkar. Onun yerini kişileriyle *konuşan* bir anlatıcı alır; bu anlatıcı da bir ortak paydaya indirgenemeyecek çok sayıda bilinç merkezi haline dönüşür. Monolojik roman ile diyalojik roman arasındaki farkı yaratan da işte anlatıcının sesindeki bu "diyalojikleşme"dir. Demek ki, anlatıcının söylemi ile anlatı kişinin söylemi arasındaki bağıntı bütünüyle altüst olmuştur.

Bizim buradaki ilk tepkimiz, söylemin diyalojik yapısına, düşünceye ve kendi kendinin bilincinde olmaya ilişkin ilkenin, romanın yapısal ilkesi düzeyine yükseltilmiş olmasından dolayı sevinmek olacaktır<sup>87</sup>. İkinci tepkimiz ise, anlatısal kurmacanın kompozisyon ilkeleri piramidini taçlandırıyor gibi görünen diyalojizm ilkesinin, aynı zamanda yapının temelini, yani olayörgüleştirmenin düzenleyici rolünü yıkmakta olup olmadığını sormaktır; olayörgüleştirme olgusunun ayrışıkların bireşimine [heterojenin sentezine] ilişkin bütün biçimlere yayılıyor olması söz konusu olsa bile (anlatısal kurmacanın bir eylem *mimesis*'i olarak kalmasını sağlayan da bu ayrışıkların bireşimidir). Eylem *mimesis*'inden anlatı kişisi *mimesis*'ine, ardından da kişilerin düşünceleri, duyguları ve diline ilişkin *mimesis*'e kayarak, ve gerek anlatıcının söylemi gerekse anlatı kişinin söylemi düzleminde son eşiği aşarak (yani monologdan diyaloga geçerek) olayörgüleştirmenin yerine tamamıyla farklı bir yapılaştırma ilkesini, yani diyalogu koymuş olmadık mı gizlice?

*Dostoyevski'nin Poetikası*'nda bu yönde çok sayıda gözlem vardır. Olayörgüsünün, birlikte varoluş ve etkileşim ilkesi yararına geri çekilmesi, uzamın zamanın yerini almaya çalıştığı bir *dramatik* biçimin ortaya çıkışına tanıklık eder<sup>88</sup>. Kitapta

87 Bütün söylem edimlerinde, dilin genel "dilötesi" ilkesi olarak görülen diyaloga ayrılmış sayfalar da çoksesli romanın özel biçiminin incelenmesi kadar dikkati çeker (a.g.y., s. 238-264).

88 A.g.y., s. 23. Anlatının akışı süresinde meydana gelen değişikliklerin hızını vurgulayan Bahtin şöyle der: "Eylemin 'katastrofik' hızlılığı, olaylar 'fırtına'sı, yapıtlarının dinamizmi... zamana karşı kazanılan zaferi temsil etmez (zaten hiçbir yerde böyle bir şey söz konusu değildir); tersine, hızlılık zamana zaman içinde egemen olmanın tek yoludur" (s. 62).

ortaya çıkan bir başka imge de bütün sesleri eşzamanlı kılan *kontrapunto*'dur. Diyalojik düzenlenişle eşit olan *çokseslilik* [*polifoni*] kavramı da zaten *kontrapunto* kavramını duyuruyordu. Seslerin birlikte varoluşu, bütün çözümlerimizin hareket noktasını oluşturan eylemin zamansal biçimlenişinin yerini almış gibidir. Ayrıca, diyaloga birlikte, bir bitmemişlik ve eksiklik etkeni ortaya çıkmakta, bu da yalnızca kişileri ve onların dünya görüşlerini etkilemekle kalmamakta, aynı zamanda, tamamlanmamış olarak kalmaya değilse bile, askıda kalmaya zorlanmış kompozisyonun kendisini de etkiler. Bundan, olayörgüleleştirme üstünde temellenen kompozisyon ilkesine hâlâ uyan bir tek monolojik romandır sonucunu mu çıkarmamız gerekir?

Böyle bir sonuç çıkarılabileceğini düşünmüyorum. Bahtin, "Dostoyevki'nin yapıtlarında kompozisyon ile türün özellikleri"ni incelediği bölümde (s. 145-237), serüven romanından, itiraflardan, azizlerin yaşamlarından, özellikle de ciddi komik biçimlerden (bunlar da Sokrates diyalogu ile Menippos yergisini birleştirirler) miras kalmış kompozisyon biçimlerinin kalıcılığı ve yeniden ortaya çıkışı içinde, bir olayörgüsü tipi olmamakla birlikte, bir *olayörgüsü kalıbı* [matrisi] oluşturan türün kaynaklarını araştırır. Bahtin'in "karnavalesk" ["karnavalsı"] diye adlandırdığı bu tür, çok çeşitlilik göstermesine karşılık, tamamıyla belirlenebilir özelliktedir<sup>89</sup>. *Karnavalesk* tür, böylece, belli bir biçim taşımadığını [kaotik olduğunu] asla söyleyemeyeceğimiz bir kompozisyonun, sonsuz derecede esnek ilkesi haline dönüşür.

Çoksesli roman ile *karnavalesk* tür arasındaki bu yakınlaşmadan bir sonuç çıkarılabileseydi şöyle denilebilirdi: Çoksesli romanın, eylem *mimesis*'inin yayılma yeteneğini kopma noktasına kadar götürebileceği tartışılmaz. En fazla şu söylenebilir: Katıksız bir çoksesli roman –sözgelimi Virginia Woolf'un *Dalgalar*'ı– bu durumda artık bir roman değil de, okunmak üzere sunulan bir *oratorio* olabilir. Çoksesli roman bu eşiği aşmıyor-

<sup>89</sup> Mihail Bahtin'in karnaval nitelikli (karnavalesk) edebiyata (Sokrates diyalogu, Menippos yergisi) on dört ayırıcı özellik tanıdığını görürüz (s. 155-165): Bahtin, bu konuda, "bütün öğelerin birbirine bağlanışını kaçınılmaz biçimde belirleyen iç mantık"tan (s. 98) söz etmekten kaçınmaz. Ayrıca, bir anlatı kişinin derinliklerinde gizlenen söylemi, bir başka birinin yüzeye yayılmış söylemiyle birleştiren gizli bağ da güçlü bir kompozisyon etkeni oluşturur.

sa, bunu nedeni, karnavalesk türün, kat ettiği uzun gelenekten edindiği düzenleyici ilkedir. Kısacası, çoksesli roman bizi daha çok olayörgüleştirme ilkesini monolojik ilkeden ayırt etmeye ve onu anlatısal kurmacanın yepyeni bir türe dönüşeceği noktaya kadar götürmeye çağırır. Peki ama, anlatısal kurmacanın, bilinçlerin ve bilinç dünyalarının sunuluşunun ilk ve son sözü oluğunu kim söyledi ki? Anlatısal kurmacanın ayrıcalığı, öykülemenin “zamanın anlatısı” ya da hiç olmazsa “zaman üstüne anlatı” olarak belirlenebildiği noktada başlar ve biter.

Anlatı sesi kavramı bizim için özellikle değerlidir, çünkü *zaman* açısından önemli yananamlar içerir kesinlikle. Anlatıcı, söylemin yaratıcısı olarak, aslında bir şimdi –öykülemenin şimdisi– belirler; anlatısal sözcelemenin oluşturucusu olan söylem edimi kadar kurmaca bir zamandır bu. Eğer Käte Hamburger gibi, bir tek zaman türü, yani “gerçeklik” üstüne görüşler ileri süren “gerçek” öznelerin “gerçek” zamanını kabul edersek, bu durumda, öykülemenin bu şimdisini de zamandışı olarak görebiliriz. Ama, anlatı kişilerinin kendilerinin de düşünceleri, duyguları ve söylemleri bulunan kurmaca özneler olduğunu kabul ettiğimiz andan itibaren, kurmaca şimdiki zaman kavramını da dışlamanın bir nedeni olamaz. Bu anlatı kişileri kendi zaman eksenlerini kurmacanın akışı içinde hareket ettirdiklerinde, geçmişi, şimdikiyi, geleceği –hatta yarı-şimdiki zamanları– içeren kendi zamanlarını sergilerler. Bizim de söylemin kurmaca yazarına, yani anlatıcıya mal ettiğimiz de işte böyle bir kurmaca şimdiki zamandır.

Bu kategori kendini iki nedenden ötürü kabul ettirir. Birincisi, anlatısal kurmacadaki fiil zamanlarının, özellikle de *erlebte Rede*'de, anlatılan monoloğun incelenmesi, bizi birçok kez, anlatıcının zamanları ile anlatı kişilerinin zamanları arasındaki geçişim oyununun ortasına yerleştirmiştir. Yukarıda çözümlediklerimize katılan *zamanla oynanan oyunların* bir başkasıdır bu da; çünkü burada da, sözceleme ile sözce arasındaki bölünme, sözceleyicinin (anlatıcının, kurmaca yazarın) söylemi ile anlatı kişisinin söylemi arasındaki bölünme içine uzanır.

Ayrıca, ikinci olarak, öykülemenin şimdiki zamanının anlatı sesine yüklenmesi de, şu ana kadar askıda bıraktığımız bir so-



runu, yani öykülemedeki geçmiş zamanın [*prétérit*] öykülemenin temel zamanı olarak konumunu çözüme kavuşturmamızı sağlar. Öykülemedeki geçmiş zamanı, yaşanan zamandan, dolayısıyla hem anımsayan hem de “gerçek” bir tarihsel zamanı yeniden oluşturan “gerçek” bir öznenin “gerçek” geçmişinden ayırma konusunda, Käte Hamburger ve Harald Weinrich ile hemfikir olmuştuk: Ama sonuçta, Hamburger ile birlikte, öykülemedeki geçmiş zamanın, geçmişlik anlamını yitirmekle birlikte, dilbilgisel biçimini koruduğunu söylemenin bizce yetersiz olduğunu; öte yandan da, Weinrich ile birlikte, öykülemedeki geçmiş zamanın yalnızca anlatıya giriş olduğunu belirtmenin bize yetersiz geldiğini söyleyebiliriz. Çünkü, öykülemedeki geçmiş zaman *bütün* zamansal anlamını yitirdiyse neden dilbilgisel biçimini koruyacaktır ki? Ve neden anlatıya girişin ayrıcalıklı işareti olacaktır ki? Aklımıza şöyle bir yanıt gelmekte: Öykülemedeki geçmiş zaman kendi dilbilgisel biçimini ve ayrıcalığını korur, çünkü öykülemenin şimdiki zamanı, okur tarafından, anlatılan öyküye göre *sonradan* gerçekleşmiş olarak anlaşılacaktır, dolayısıyla da anlatılan öykü anlatı sesinin *geçmişidir* denilemez mi? Anlatılan her öykü, kendisini anlatan ses için geçmiş değil midir? Sandıkta ya da tavan arasında, kahramanlarının güncesini bulmuş ya da bir seyahat yolculuk anlatısını edinmiş gibi yapan eski zaman romancılarının kullandıkları teknikler de buradan kaynaklanır. Böyle bir anlatı tekniği, birinci durumda, geçmişin bellek için taşıdığı anlamı simüle etmeyi, öbüründeysen, geçmişin tarihyazımı için taşıdığı anlamı simüle etmeyi amaçlar. Romancı bu tekniklerden vazgeçtiğinde, geriye anlatı sesinin geçmişi kalır; bu da bir belleğin ve bir tarihyazımının geçmişi değil de, anlatı sesinin anlattığı öyküye göre bir sonralık taşımasından kaynaklanan geçmiştir<sup>90</sup>.

90 “Sonradan” öyküleme için bkz. Gérard Genette, *Figures III, a.g.y., s. 229, 232-238* [Fransızca özgün metinde 7 ve 231 diye belirtilmiş sayfa numaralarını düzelterek verdik; ç.n.]. *Nouveau Discours du récit*’deyse şöyle bir kesinlemeye gider Genette: Öykülediği eylemin sonraki bir gelişmesini önceden haber veren bir anlatıcı “böylece, hiçbir olası ikircillığe yol açmadan, kendi öyküleme edimini anlattığı öykünün sonrasına ya da en azından öncelemiş olduğu öyküyle aynı noktaya oturtmuş olur” (s. 54). Dördüncü bölümün [4. cildin] son altbölümünde kurmaca anlatıdaki sese özgü bu “sonraki” konumun, kurmacanın öyküselleştirilmesini nasıl kolaylaştırdığı, bunun da öykünün kurmacalaştırılmasını nasıl dengelediği görülecektir.

Bütünüyle düşünüldüğünde, *bakış açısı* ve *anlatı sesi* kavramları birbiriyle öylesine dayanışma içindedirler ki, birbirlerinden ayıramaz hale gelirler. Lotman, Bahtin ve Uspenski'deki çözümlerinde birinden öbürüne geçmeden edilmez. Burada daha çok iki farklı sorun açısından dikkate alınan bir tek işlev söz konusudur. Bakış açısı şu soruya yanıt verir: Anlatıldığı için gösterilmiş olan şeyi *nereden* algılıyoruz? Dolayısıyla: Nereden konuşuluyor? Anlatı sesiye şu soruya yanıt verir: *Kim* konuşuyor burada? Her şeyin anlatılmış olduğu ve bir anlatı kişinin bakışıyla göstermenin, "göz önüne koymak" (Aristoteles'in *leksis'e*, yani konuşma biçimine, söz söyleme biçimine ilişkin olarak yaptığı çözümlmeye göre) yani kavrayışı yarı-sezgi olarak uzatmak olduğu görüş [vizyon] eğretilmesine aldanmak istemiyorsak, bu görüşü, kavrayışın bir somutlaşması, dolayısıyla, paradoksal olarak, *dinleme'nin* bir eklentisi diye görmemiz gerekir<sup>91</sup>.

O zaman da, bakış açısı ile anlatı sesi arasında bir tek fark varlığını sürdürür: Bakış açısı hâlâ bir kompozisyon sorunu olarak kalmakta (Uspenski'de gördüğümüz gibi), dolayısıyla, hâlâ anlatısal biçimlenişin araştırma alanında yer almaktadır. Buna karşılık, anlatı sesi, bir okura yönelik olduğu için de, iletişim sorunlarına bağlanır; okuma eyleminin metnin dünyası ile okurun dünyası arasındaki kesişme noktasını belirtmesi ölçüsünde de, anlatı sesi, biçimleniş ile yeniden-biçimlendirme arasındaki geçişte yer alır. Birbiriyle karşılıklı yer değiştirebilir özellik taşıyan da işte bu iki işlevdir kesinlikle. Her bakış açısı okura yönelik bir çağrıdır; onun, bakışını, yazarın ya da anlatı kişinin bakışıyla aynı tarafa yöneltmesini sağlar; buna karşılık, anlatı sesi de metnin dünyasını okura sunan "sessiz" sözdür; tıpkı Augustinus'a inanç değiştirmesi sırasında seslenip "*Tolle! Lege!*" ("Al ve oku") diyen sese benzer<sup>92</sup>.

91 Dördüncü bölümün [4. cildin] son altbölümünde, bu yarı-sezgisel durumun, öykünün kurmacalaştırılmasındaki rolü üstünde duracağım.

92 Metnin anlatı sesine verilecek yanıt olarak okuma konusunda bkz. Mario Valdés, *Shadows in the Cave, a.g.y.*, s. 23: Kurmaca sese ne kadar güven duyulursa, metne de o kadar güven duyulacaktır (s. 25). Bu sorun parodi durumunda özel bir ivedilik kazanır. *Don Quijote'deki* parodiye, sonuç olarak, aldatıcı olmayan göstergelere dayanılarak belirlenmek zorundadır. Anlatı sesinin ortaya koyduğu, metnin bu "sesleniş" biçimi, doğrudan doğruya metnin yönelmişliğini oluşturur (s. 26-32). Bu konuda bkz. Mario Valdés'in *Don Quijote'yi* yorumlayışı, *a.g.y.*, s. 141-162.

## Zamanın Kurmaca Deneyimi

Anlatıdaki *sözceleme* ile *sözce* arasındaki ayrım, bir önceki altbölümde, zamanla oynanan oyunların incelenmesi için elverişli bir çerçeve sağladı; bu oyunların oynanmasına yol açan da, söz konusu ayrıma koşut olarak gelişen anlatma zamanı ile anlatılan şeylerin zamanı arasındaki bölünmeydi. Düşünümsel [refleksif] özellikli zamansal yapının çözümlenmesi zamanla oynanan bu oyunlara, *zaman deneyimini* ekleme amacını verme gerekliliğini ortaya çıkardı: Zamanla oynanan oyunların gerçekleştirmek üzere ortaya sürecekleri şey olacaktı bu. Böylece, anlatının biçimleniş sorunlarını, zamanın anlatı tarafından yeniden-biçimlendirilmesi sorunlarıyla yan yana ele alan bir araştırmaya açmış oluyorduk. Ne var ki, böyle bir araştırma, birinci problematikten ikincisine ulaştıran eşiği şu an için aşamayacaktır; çünkü ne de olsa burada söz konusu edilen zaman deneyimi, *kurmaca* bir deneyimdir, ufkunda imgesel bir dünya vardır, bu dünya da *metnin dünyasıdır*. Bu metnin dünyası ile okurun yaşam dünyası arasındaki çatışma, anlatının biçimleniş problematiğini zamanın anlatı tarafından yeniden-biçimlendirilmesi problematiğine kaydıracaktır.

İlke bakımından ortaya çıkan bu sınırlandırmaya karşın, metnin dünyası kavramı, yazınsal yapıtı, kendi önüne yansıtıp, okurun eleştirel sahiplenmesine sunduğu bir "dış" a açmaya zorlar bizi (buradaki *açılış* kavramını bu cildin başlarında kullandığımız deyimle bağlı kalarak kullanıyoruz<sup>1</sup>). Bu açılış kavramı,

1 Bkz. yukarıda, s. 19.

biçimlenişteki formel ilkenin içerdiği kapalılık kavramıyla çelişmez. Bir yapıt hem yapısı bakımından kendi üstüne kapalı, hem de bir dünyaya açık olabilir; tıpkı bir "pencere"nin, görünen manzaranın uzayıp giden perspektifini çevrelemesi gibi<sup>2</sup>. Böyle bir açıklık, *çinde yaşanabilecek bir dünyanın konumunun önerilmesine* dayanır. Bu açıdan, çok sayıda modern yapıtın yansıttığı konuksever olmayan bir dünya, ancak yaşanabilir bir dünyanın aynı problematiği içinde böyle bir özellik taşıyabilir. Bizim burada *zamanın kurmaca deneyimi* diye adlandırdığımız şey, metnin dünyadaki-varlığa ilişkin olarak önerdiği gücül deneyimin zamansal görünüşüdür yalnızca. Yazınsal yapıt, işte bu şekilde, kendi kapalılığından kurtularak, ..ile ilgilenir, ...doğru yönelir, kısaca... konusundadır. Metnin okur tarafından alımlanmasının ve bu kurmaca deneyim ile okurun canlı deneyiminin kesişme noktasının berisinde yer alan yapıtın dünyası, metindeki *içkin aşkınlık* diye adlandıracağım şeyi oluşturur<sup>3</sup>.

Demek ki, ilk bakışta paradoks gibi görünen *kurmaca deneyim* deyiminin, yapıtın yansıttığı şeyi belirtmekten başka bir işlevi yoktur; yansıtılan da, eylemin sıradan deneyimiyle kesişebilecek niteliktedir: Söz konusu olan, kuşkusuz bir deneyimdir ama kurmaca bir deneyimdir, çünkü onu yansıtan yalnızca yapıtın kendisidir.

Söylediklerimi örneklendirebilmek için üç yapıt seçtim: Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway*'i; Thomas Mann'ın *Der Zauberberg*'i (*Büyülü Dağ*); Marcel Proust'un *À la recherche du temps perdu*'sü (*Kayıp Zamanın İzinde*). Peki neden böyle bir seçim yaptım?

Bir kere öncelikle bu üç yapıt, A. A. Mendilow'un "*tales of time*" ("[belli] zaman[ın] anlatıları") ile "*tales about time*" ("zaman

2 Eugen Fink, *De la phénoménologie, a.g.y.*. Lotman da aynı biçimde, her sanat yapıtının sınırlarını belirleyen "çerçeve" içinde, bu sanat yapıtını "bitimsiz bir evrenin bitimli modeli" kılan kompozisyon tekniği görür (*La Structure du texte artistique, a.g.y.*, s. 309).

3 Bu "içkin aşkınlık" kavramı, tam olarak, Mario Valdés'in bütünsellik olarak metne uyguladığı "yönelmişlik" kavramıyla örtüşür. Metnin yönelmişliği okuma edimi içinde gerçekleşir (*a.g.y.*, s. 45-76). Bu çözümleme, metni sunan anlatı sesinin çözümlemesiyle karşılaştırılabilir. Anlatı sesi, metnin yönelmişliğinin taşıyıcısıdır [vektörüdür]; yönelmişlik anlatının sesinin hitap edişi ile okumanın buna vereceği yanıt arasındaki öznelarası ilişki içinde gerçekleşir. Bu çözümlemeyi dördüncü bölümde [4. ciltte] sistemli biçimde yeniden ele alacağız.

üstüne anlatılar") arasında önerdiği ayırımı<sup>4</sup> örneklendirir. Bütün kurmaca anlatılar, durumları ve kişileri etkileyen yapısal dönüşümlerin zamana yayılmaları ölçüsünde, "zaman anlatıları"dır. Ama aralarında yalnızca birkaçı "zaman üstüne anlatılar"dır, çünkü bunlarda, yapısal dönüşümlerin konusu doğrudan doğruya zaman deneyiminin kendisidir. Benim burada inceleyeceğim üç yapıt da işte bu türden zaman üstüne anlatılardır\*.

Ayrıca, bu yapıtların her biri kendi tarzında, uyumsuzluğu da içeren uyumluluğun yepyeni biçimlerini araştırır; yalnızca anlatının kompozisyonunun değil, aynı zamanda anlatıdaki kişilerin canlı deneyimini de etkileyen biçimlerdir bunlar. Uyumsuzluğu da içeren uyumluluğun bu değişik biçimlerini belirtmek için *yaratıcı çeşitlemeler [imgelemi güçlü değişiklikler]* deyişini kullanacağız. Bunlar, 1. ciltte *mimesis* I başlığı altında betimlediğimiz, hem *praksis* [eylem] hem de *pathos* [duygu, tutku] boyutundaki gündelik deneyime ilişkin zamansal özelliklerin [görünümlerin] çok ötesine uzanır. Yalnızca kurmacanın ortaya koyabileceği ve sıradan zamansallığı yeniden-biçimlendirmek amacıyla okumaya sunulmuş, zaman deneyiminin değişik çeşitleridir<sup>5</sup>.

Son olarak, bu üç yapıtın bir ortak özelliği de, uyumsuzluk içeren uyumluluğa ilişkin temel deneyiminin sınırlarında dolaşarak, daha Augustinus'ta çok büyük çeşitlilik sunan, zamanın *sonsuzluk*la olan ilişkisini araştırmaktır. Edebiyat, burada da, yaratıcı çeşitlemelerle hareket eder. Zamanın en çizgisel görünüşlerini böylece aşan bu üç yapıtın her biri, buna karşılık, zaman deneyiminin derinliğini oluşturan aşamalı düzeyleri de araştırabilmektedir. Kurmaca anlatının bulup ortaya çıkardığı, az çok

4 A. A. Mendilow, *Time and the Novel* (a.g.y., s. 16).

\* Fransızca özgün yapıtın (*Temps et récit*, 2) 191. sayfasının hemen girişinde yer alan ve Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ* (Fr. çev. *La Montagne magique*) adlı romanının girişindeki *Vorsatz* (Önsöz) bölümüne gönderen alıntı ne yazık ki, söz konusu romanın bu bölümünde yer almaktadır. *Zaman ve Anlatı*'nın İngilizce çevirisinde ilgili paragraf tümüyle değiştirilip yeniden yazılmıştır. Biz de bu paragrafı dilimize İngilizce çevirisinden aktarmayı uygun gördük. (ç.n.)

5 "Yaratıcı çeşitlemeler" deyişini tam anlamını ancak, zaman aporilerine getirdiği çözümler yelpazesini tarihsel zamanın oluşumuyla ortaya çıkan çözüm ile karşılaştırma durumuna geldiğimizde kazanacaktır (bkz. dördüncü cilt, II. kısım, II. altbölüm).

yayılmış zamansallıklardır; çünkü kurmaca anlatı her seferinde içe dalmanın, zaman içindeki ya da zaman dışındaki sonsuzluğun ve hatta diyebilirim ki sonsuzluğun ölümle olan gizli bağlantısının farklı bir biçimini sunar.

Şimdi artık *zaman üstüne bu üç anlatıyla* aydınlanmaya bırakalım kendimizi.

### 1. Ölümcül zaman ile anlatısal zaman arasında:

#### Mrs. Dalloway<sup>6</sup>

Yorumlamaya geçmeden önce, aynı yapıta yönelik eleştirel okumanın iki düzeyi arasındaki farkı bir kez daha belirtmenin önemli olduğunu düşünüyorum. Birinci düzeyde, ilgi, yapıtın biçimlenişi üstünde yoğunlaşır. İkinci düzeydeyse, ilgi bu biçimlenişin kendi dışına *yansıttığı* dünya görüşü ile zaman deneyimine yöneliktir. *Mrs. Dalloway* söz konusu olduğunda, birinci türden bir okuma, yoksul bir okuma olarak kalmamakla birlikte, yine de açıkça “budanmış” bir okuma olacaktır: Eğer anlatı, bizim betimleyeceğimiz ince ve ustaca bir tarzda biçimlenmişse, bu, anlatıcının –yazarın değil de yapıtın konuşmasını, bir okura yönelik olmasını sağlayan anlatı sesinin– okura, paylaşacağı kucak dolusu zaman deneyimleri sunabilmesi içindir. Ama, öte yandan, şunu hiç duraksamadan belirtebilirim ki, anlatı kişilerini, yaşadıkları zaman deneyimine ve romandaki anlatı sesinin okurlara iletmek istediği deneyime dayanarak oluşturan da *Mrs Dalloway*’in anlatısal biçimlenişidir – her ne kadar kolayca “bilinç akışı” romanları ailesine yerleştirilse de çok özel bir anlatı-

6 Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, Londra, The Hogarth Press, 1925. Köşeli ayraç verdiğimiz sayfa numaraları yapıtın 1925’te cep kitabı olarak yayımlanmış baskısına gönderiyor (New York ve Londra, Harcourt Brace Jovanovitch). Ayraç içindeki sayfa numaralarıysa yapıtın Fransızca çevirisine gönderme yapıyor: Virginia Woolf, *L’Œuvre romanesque*, Paris, Stock, 1973, cilt I, s. 166-321. [Bizim de üçüncü aşamada, yine köşeli ayraç içinde belirttiğimiz sayfa numaralarıysa, yapıtın Türkçe çevirisine gönderiyor: Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, İstanbul, İletişim, 16. baskı, 2010, çeviren: Tomris Uyar; ayrıca İlkunur Özdemir’in çevirisine de bakılabilir: *Mrs. Dalloway*, İstanbul, Kırmızı Kedi, 2012; ç.n.]

sal biçimleniş söz konusudur bu romanda.

Kurmaca anlatıcı, öykülediği anlatının bütün olaylarını, 1923 Haziranı'ndaki harika bir günün sabahı ile akşamı arasında sınırlandırır; demek ki, Büyük Savaş diye adlandırılan dönemin bitiminden birkaç yıl sonrasındır. Anlatı tekniği ne kadar anlaşılması güçse, anlatının akışı da o kadar yalındır. Clarissa Dalloway adında, Londra'nın yüksek sosyetesinden elli yaşlarında bir kadın, aynı günün akşamı bir parti verecektir; araya karışan olaylar da anlatının en yüksek noktasına yükselişi ile kapanışını belirleyecektir. Olayörgüleştirme bir elips oluşturur; bunun ikinci odağı, Büyük Savaş'a katılmış eski bir asker olan Septimus Warren Smith'tir; delilik sonucu, Clarissa'nın partisini vermesinden birkaç saat önce intihar eder. Olayörgüsünün düğümlemesi, Clarissa'nın bağlı olduğu kibarlar çevresinin ünlü bir hekimi olan Dr. Bradshaw'un, Septimus'un ölüm haberini getirmesidir. Öykü, Clarissa'yı, akşam vereceği parti için sabahleyin çiçek almaya gitmek için hazırlandığı sırada ele alır, akşam, partinin en kritik anında da bırakır. Otuz yıl önce, Clarissa, çocukluk arkadaşı Peter Wash ile evlenecektir ama bu birliktelik gerçekleşmez; şimdi onun Hindistan'dan dönmesini beklemektedir; Peter yaşamını oralarda başkalarının emrinde geçirdiği görevlerle ve kendisine hiç de uygun olmayan sevgililerle harcamıştır. Clarissa'nın Peter'a tercih ettiği ve o zamandan beri kocası olan Richard, parlak bir siyasetçi olmamakla birlikte, parlamento kurullarında önemli biridir. Londra'nın sosyetesinin tanınmış öteki kişileri de çocukluk arkadaşlarının oluşturduğu bu küçük topluluğun çevresinde yer alırlar. Septimus'un aynı çevreden olmaması önemlidir; ayrıca önemli bir nokta da Septimus ile Clarissa'nın yazgıları arasındaki benzerliğin, ileride söz edeceğimiz anlatı teknikleriyle elde edilmiş olmasıdır: Bu anlatı teknikleri, olayörgüsünü kapatmaya yol açan, Septimus'un intiharı haberinin tam da partinin ortasında verilmesinin yarattığı beklenmedik durumdan daha derin bir düzeyde yer alır.

*Mrs. Dalloway*'in anlatı tekniği oldukça güç anlaşılır niteliktedir. Saptanması en kolay birinci teknik, günün ilerleyişinin, küçük olayların sıralanarak verilmesidir; bazen pek küçük olan bu olaylar –Septimus'un intiharı dışında elbette– anlatıyı bekle-

nen kapanışına, yani Mrs. Dalloway'in verdiği partiye doğru çeker. Gidiş gelişlerin, ara olayların, rastlaşmaların listesi gerçekten uzundur: Sabah yürüyüşü sırasında, Galler [Wales] prensi ya da bir başka prens arabasıyla geçer; bir uçak gökyüzüne büyük harflerle reklam yazısını açar, aşağıdaki kalabalık da bunu hecelemeye çalışır; Clarissa şatafatlı giysisini onarmak için eve döner; Hindistan'dan apansız dönen Peter Walsh, Clarissa'yı, hiç istemediği biçimde dikiş dikerken görür; geçmişin küllerini karıştırdıktan sonra Clarissa kendisine bir öpücük kondurur; Peter gözyaşları içinde oradan ayrılır; Clarissa'nın yürüyüp geldiği aynı yerlerden geçerken Septimus ile Milanolu küçük modacı karısı Rezia ile karşılaşır; Rezia kocasını psikiyatlardan ilki olan doktor Holmes'a götürmektedir; Richard karısına bir inci gerdanlık satın almada duraksar ve sonunda onun için güller satın alır (ah şu güller, anlatıyı bir uçtan öbür uca kat eden ve bir ara, doktorun yatıp dinlenmesini istediği Septimus'un odasındaki duvar kâğıdının üstünde yer alan güller!); Richard son derece utangaç biri olduğundan, bu güllerin belirttiği aşk mesajını dile getiremez; Dalloway çiftinin kızları Elizabeth'in sofu ve çirkin öğretmeni Miss Kilman, onunla birlikte alışverişe çıkar, ama Elizabeth masada çikolatalı pastaların arasında oturan Miss Kilman'ı bırakıp gider; doktor Bradshaw'un, karısını terk edip banliyödeki bir bakımevine yerleşmesini istediği Septimus kendini pencereden aşağı atar; Peter, Clarissa'nın verdiği partiye gitmeye karar verir; ardından Mrs. Dalloway'in partisinin önemli sahnesi, yani Bradshaw'un Septimus'un intihar ettiğini haber vermesi gelir; Mrs. Dalloway'in tanımadığı bu genç adamın intihar haberini alış biçimi, Clarissa'nın partinin [suarenin] bitişine vereceği tonu da belirler; günün de ölümüdür [bitiştir] artık bu. Yaşanan küçük ya da önemli olayları, Londra'daki Big Ben'in ve öteki çanların güçlü sesiyle iyice belirgin duruma gelir. Saatin kaç olduğunun anımsatılmasının önemini, anlatının biçimlenişi düzeyinde aramamak gerektiğini ileride göstermeye çalışacağız; böyle bir görüşü benimsemek, anlatıcı, sanki okurun kendini anlatılan zaman içinde konumlandırmasına yardım etmekle yetiniyormuş gibi bir anlam çıkarır ortaya: Oysa, Big Ben'in saati belirten vuruşları değişik anlatı kişileri-



nin yaşadıkları zaman deneyimi içinde gerçek yerini alır. Yapıtın biçimlenişinin açıldığı, zamanın kurmaca deneyimine aittir Big Ben'in vuruşları.

Bu birinci tekniğe, yani giderek artan biçimde yığma yöntemine, *Mrs. Dalloway*'in en çok bilinen anlatı tekniği eklenir. Anlatı, öykülenen zaman içinde meydana gelen olaylarla –çok küçük de olsalar– ne kadar ileriye doğru çekiliyorsa, geçmiş içinde yapılan uzun gezintilerle (kısa süren eylem patlamaları arasına uzun kesitler biçiminde sokulmuş düşünce olaylarıdır bunlar) de geriye çekilmiş, bir bakıma geciktirilmiş olur. Dalloway'lerin çevresi için, bu aktarılan düşünceler (“*he thought*”, “*thought she*”) [“düşündü”, “onu [o kadını) düşündü”], aslında, Bourton'daki çocukluk yıllarıyla, özellikle de Clarissa ile Peter'in yitirilmiş aşklarıyla, gerçekleşmemiş evlilikleriyle ilgilidir. Septimus ile Rezia açısından da, geçmişe olan benzer dalışlar, kötü bir evliliğe ve kesin bir mutsuzluğa yol açan olayların zincirlenişine dayalı umutsuz düşüncelerdir. Bu uzun sessiz düşünce kesitleri –ya da bir başka deyişle iç söylemler– anlatılan zamanı paradoksal olarak geciktirerek ilerleten geriye dönüşler oluşturmazlar yalnızca; bu kesitler düşünce olayının ânını içten oyarlar, anlatılan zamanın anlarını içten güçlendirirler; öyle ki, aradaki bütün anlatı, görece kısalığına karşın, çok büyük bir şey içeriyormuş kadar zengin görünür<sup>7</sup>. İlerleyişi Big Ben'in vuruşlarıyla belirlenen bu günün izlediği çizgi üzerinde yer alan kesik kesik anılar, ve her anlatı kişinin, başkalarının kendi görünümü, kendi düşüncesi, kendi gizi hakkındaki tahminlerini kestirmeye çalışması, bir dizi halka oluşturur; bu da anlatılan zamana özel bir yayılım, genişleme sağlar<sup>8</sup>. Kurmaca sanatı, eylem dünyası

7 James Hafley, *The Glass Roof* adlı yapıtında (s. 73) *Mrs Dalloway* ile Joyce'un *Ulysses*'ini karşılaştırarak şöyle der: “(Virginia Woolf), günü tek başına bir birim olarak kullandı (...), amacı da tek başına bir gün olarak bir şeyin var olmadığını göstermekti”, aktaran Jean Guiguet, *Virginia Woolf et son œuvre: l'art et la quête du réel*, Paris, Didier, “Études anglaises 13”, 1962; İngilizce çevirisi: *Virginia Woolf and Her Works*, Londra, The Hogart Press, 1965, s. 389.

8 Virginia Woolf, *Günce*'sinde “tünel açma yöntemi” diye adlandırdığı anlatı tekniğini bulup işleme koymaktan son derece gururlanırdı: “Bir yıl süren elyordamına mal oldu bana tünel kazma süreci diye adlandırdığım şeyi keşfetmek, bu teknikle geçmişi tefrikalar halinde anlatıyorum, işime geldiği gibi” (*A Writer's Diary*, Londra, The Hogart Press, 1959, s. 60, aktaran Jean Guiguet, *a.g.y.*, s. 229; [Türkçe

ile içebakış dünyasını birlikte örmek, gündelik olanın anlamı ile içselliğin anlamını birbirinin içine katmak demektir.

Anlatılan zamanın incelenmesinden çok karakterlerin betimlenmesini ve bu betimleme aracılığıyla da anlatıdaki kişilerin yaşadıkları zamanı dikkate alan bir edebiyat eleştirisi için, hem geçmişe böylesine bir dalış, hem de ruhların sürekli olarak birbirini ölçüp biçmesi, davranışların dıştan betimlenmesini sağladığı gibi, karakterleri o andaki durumlarıyla içten yeniden-oluşturmaya da katkıda bulunan özelliklerdir hiç kuşkusuz. Anlatılan şimdinin yeniden anımsanan geçmişle iç içe geçmesi, anlatıya zaman açısından bir derinlik sağlarken anlatı kişilerine de bir ruhsal derinlik verir. Ancak, kişilere değişmez bir kimliğin yüklenmesi de söz konusu değildir; öyle ki, kişiler hem birbirlerine hem de kendilerine karşı uyumsuzluk içindedir. Okur, karakterlerin kimliğinin saptanmasına ilişkin bir büyük oyunun birbirinden kopuk parçalarıyla karşı karşıya bırakılmıştır; oyunun çözümünü ne kendisi ne de anlatı kişileri gerçekleştirebilmektedir. Bu kişilerin kimliklerini saptama girişimi, hiç kuşkusuz, karakterlerini bitimsiz bir arayış içine sokan kurmaca anlatıcının kışkırtmalarına uyum gösterir<sup>9</sup>.

çevirisi: Virginia Woolf, *Bir Yazarın Güncesi*, İstanbul, Oğlak, 1996, s. 87; çeviren: Fatih Özgüven; ç.n.). Romanın taslağının *The Hours* adını taşıdığı dönemde de Virginia Woolf *Günce*'sine şöyle yazıyordu: "The Hours ve yaptığım keşif hakkında daha epeyce bir şeyler söylemeliyim aslında: kişilerimin ardlarında nasıl güzel mağaralar oyduğumu: bunun tam da istediğim sonucu verdiğini düşünüyorum: insançılık, mizah, derinlik. Fikir şu, bu mağaralar birbirlerine bağlanacaklar ve şu anda birer birer gün ışığına çıkıyorlar" (*A Writer's Diary*, a.g.y., s. 60, aktaran Jean Guiguet, a.g.y., s. 233-234; [*Bir Yazarın Güncesi*, a.g.y., s. 86; ç.n.]). Eylem ile anı arasındaki almaşma böylece yüzeysel ile derin arasındaki bir almaşmaya dönüşür. Septimus ile Clarissa'nın yazgıları özellikle anlatıcının ziyaret ettiği yer altı "mağaralar"ının yakınlığı sayesinde birbirleriyle bağlantı kurar; yüzeydeyse, bu yazgılar, iki yan-olayörgüsüne bağlı olan doktor Bradshaw adlı kişi aracılığıyla ilişkilendirilmiştir: Doktor Bradshaw'un Septimus'un öldüğü haberini vermesi de böylece, *yüzeyde*, olayörgüsünün birliğini sağlar.

9 Jean Alexander, *The Venture of Form in the Novels of Virginia Woolf* adlı yapıtının (Port Washington, New York, Londra, Kennikat Press, 1974, bölüm III, "Mrs. Dalloway and To The lighthouse", s. 85-104) özellikle karakterlerin derinden incelenmesine girer. Bu eleştirmen *Mrs. Dalloway*'i Virginia Woolf'un "bir karakterden hareket ederek gelişen" (s. 85) tek romanı olarak görür. Jean Alexander Clarissa'nın kişiliğini tek başına ele alarak, parlaklığın yalancı oluşumunu, Clarissa için asla sağlamlığını ve şöhretini yitirmeyen sosyal bir çevreyle olan

Mrs. Dalloway'in anlatı tekniğinde, bir öncekine göre belirlenmesi pek kolay olmayan bir başka teknik de dikkate değer özelliktedir. Okurun, bütün anlatı kişilerinin düşüncelerini içten bilmenin ölçüsüz ayrıcalığını tanıdığı anlatıcı, kişilerini aynı yerlerde (Londra'nın caddelerinde, parkta) karşı karşıya getirecek, onların aynı sesleri algılamalarını, aynı olaylara tanık olmalarını (Galler prensinin arabasının geçişi, uçağın görünmesi, vb.) sağlayarak, bir bilinç akışından öbürüne geçiş olanağını tanır kendine. Böylece, ilk olarak, aynı anlatı alanı içine, Septimus'un öyküsü ile buna tamamıyla yabancı olan Dalloway çevresinin öyküsü katılmış olur. Septimus da, Clarissa gibi kraliyet arabasının geçişiyle ilgili söylenenleri duymuştur (başka anlatı kişilerinin zamana ilişkin görüş açısı içinde bu olayın taşıdığı önemi ileride göreceğiz). Anlatıcı yine aynı tekniğe başvurarak, Peter'in karşılık bulamadığı o eski aşkıyla ilgili düşüncelerinden Rezia ile Septimus çiftinin başarısız birlikteliklerini durmaksızın dile getirip birbirlerine aktardıkları iç karartıcı düşüncelere geçer. Mekânın birliği, aynı parkta bir banka oturup karşılıklı konuşma, anlatıcının, üzerine anımsama süresinin yayılımını eklediği aynı ânın birliğine denk düşer<sup>10</sup>. Bu teknik, bir bilinç

gizli uzlaşmaları vurgulayabilmektedir. Clarissa da böylece "sınıfının simgesi" haline gelir; Peter Walsh da, bununla ilgili olarak, aynı anda "ağacın sertliği" ile içinin boşluğunu algılamıştır. Ama Septimus Warren Smith ile olan gizli bağıntı perspektif değiştirerek Clarissa'nın yaşamının ortadan kaldırmaya çalıştığı tehlikeleri, yani insan ilişkileri etkisiyle olası kişiliğin yok edilmesini gün ışığına çıkarır. Bu psikolojik yaklaşım, romanın ortaya çıkardığı korku ve dehşet duyguları dizisinin anlamlı biçimde çözümlenmesine olanak verir. Sartre'ın *Bulantı'sıyla* yapılan karşılaştırma bu açıdan bana tamamıyla geçerli görünür (s. 97).

<sup>10</sup> David Daiches (*The Novel and the Modern World*, University of Chicago Press, 1939, gözden geçirilmiş baskı, 1960, bölüm X: "Virginia Woolf") bu tekniği, Virginia Woolf'un kurmaca sanatındaki en ileri teknik olarak kabul eder; ona göre, böyle bir teknik, eylem biçimi ile içebakış biçimini birlikte dokumayı sağlar; böyle bir birleşme de okurun paylaşmaya çağrıldığı "düşüncelere açık hayale dalmanın alacakaranlık ruhu hali"ni (s. 189) ortaya çıkarır. Virginia Woolf, bütün yapıtlarının en belirgin özelliği bu "ruh hali"ni "On Modern Fiction" (*The Common Reader*, 1923) adlı denemesinde şöyle dile getirir: "Yaşam ışıklı bir hâledir, yarı-saydam bir kılıftır, bizi bilincin başlangıcından sonuna kadar çevreler" (aktaran D. Daiches, *a.g.y.*, s. 192). Daiches, karışık ama çözümlenmesi kolay bu tekniği çok iyi açıklayan basit bir şema önerir. Ya zaman içinde hareketsiz kalıp mekânda aynı anda meydana gelen çeşitli olayları bakışımızla izleriz, ya da mekân içinde, daha doğrusu sabit bir "yer"de kendi belli eden bir karakterin içinde hareketsiz kalıp, bu aynı kişinin bilinç zamanı içinde inip çıkarız. An-

akışından öbürüne sıçrayışın yarattığı kopukluk etkisini gideren yankılanma etkisiyle tanınır: Bitmiş ve geriye dönüşü olanaksız olan, Peter'ın eski aşkıdır; bitmiş ve geleceği olanaksız olan da Rezia-Septimus çiftinin evliliğidir. Daha sonra, yine benzer biçimde, solmuş aşkların şarkısını söyleyen sakat bir yaşlı kadının nakaratından geçerek, Peter'a, Rezia'ya geliriz yeniden: Hem mekânların sürekliliğiyle hem de bir iç söylemin bir başka anlatı kişinin içinde yankılanmasıyla ruhlar arasında bir köprü kurulur. Bir başka yerde de haziran ayında gökyüzündeki harika bulutların betimlenmesiyle, anlatı, Miss Kilman'ı yüzüstü bırakıp gittikten sonra geri dönen genç Elizabeth'in düşüncelerinin akışı ile psikiyatrların ısrarı üzerine yatağa çivilenmek zorunda kalan Septimus'un bilinç akışını ayıran uçurumu aşar. Aynı yerdeki bir duruş, aynı zaman süresi içindeki bir duraklama, birbirine yabancı iki zamansallık arasında bir köprü oluşturur.

Şimdi bizim için önem taşıyan, *Mrs. Dalloway*'de bir uçtan öbür uca uzanan "zaman üstüne anlatı" içine girerek, zamansal biçimlenişin belirgin özellikleri olan bu tekniklerin, anlatıcı ile okur arasında zamansal bir deneyimin ya da daha doğrusu bir dizi zamansal deneyimin paylaşılmasına yol açtığını, dolayısıyla

latı tekniği böylece karakterlerin, zamanın aynı noktasındaki dağılımı ile aynı karakter içindeki anıların dağılımını almaşmalı biçimde verir. Bkz. Daiches tarafından önerilen diyagram, *a.g.y.*, s. 204-205. Bu açıdan, Virginia Woolf, söz konusu almaşmaların gelişmesine kılavuzluk eden ve belirsizlik içermeyen işaret noktalarını belli yerlere serpiştirmek konusunda Joyce'a göre daha dikkatlidir. Çok daha karmaşık olan dıştaki ve içteki gezintiler düğümünü yine bir güne sığdıran *Ulysses* ile yapılan bir karşılaştırma için bkz. Daiches (*a.g.y.*, s. 190, 193, 198, 199). Daiches, iki yazarın tekniğindeki farklılığı onların amaçlarındaki farklılığa bağlar: "Joyce'un amacı gerçekliği bütün insan davranışlarından soyutlamaktı – gözlemcinin bütün değerlerinden ve hatta (olanaklıysa) yaratıcının bütün değerlerinden bağımsız özerk bir dünya oluşturmak için kuralcı öğeyi kurmacadan bütünüyle atma girişimiydi bu. Ama Virginia Woolf değerleri yok etmek yerine onlara daha da incelik kazandırır. Onun çökmekte olan kurallara gösterdiği tepki bilinemezlik değil de sofistike etmedir (*a.g.y.*, s. 199). David Daiches, *Mrs. Dalloway*'le ilgili yorumlamasını *Virginia Woolf* adlı yapıtında yeniden ele alıp geliştirmiştir (New Directions, Norfolk, Conn, 1942, Londra, Nicholson ve Watson, 1945, s. 61-78, gözden geçirilmiş baskı, 1963, s. 187-217). Buradaki alıntılarımız da bu yeni baskıdandır. Jean Guiguet, dana önce belirttiğimiz yapıtında, Virginia Woolf'un yalnızca 1953'te yayımlanmış *Günce*'sine dayanarak özellikle, Joyce'un *Ulysses*'ini ile *Mrs. Dalloway* arasındaki bağlantılar sorununu yeniden ele alır (s. 241-245).

la okuma süresi içinde zamanın yeniden-biçimlendirilmesine olanak tanıdığını göstermektedir.

Süredizimsel [kronolojik] zaman, kurmacada kuşkusuz vakti bildiren Big Ben'in ya da başka çanların ve saatlerin vuruşuyla temsil edilir. Ama önemli olan, herkes için aynı anda çalan saatin, vaktin kaç olduğunu anımsatması değil de, çeşitli anlatı kişilerinin zamanı belirten bu vuruşlarla kurdukları *bağıntı*dır. Anlatı kişilerine ve durumlara göre farklılık gösteren bu bağıntı çeşitlenmeleri, anlatının, okuru ikna edebilmek amacıyla aşırı bir özenle oluşturduğu *zamanın kurmaca deneyimini* yaratır.

Big Ben'in sesi ilk kez, Clarissa, Westminster'da lüks mağazaların bulunduğu yolda yürürken, Peter'in döndüğünü henüz bilmeksizin, onunla yaşadığı sevgiye, düşüncelerinde döndüğünde çınlar. Önemli olan, Big Ben'in saati belirten vuruşlarının, o anda Clarissa için ne anlam taşıdığıdır: "İşte! Yine vuruyor! Önce tatlı bir uyarı, sonra [saatin] asla kaçınılmaz sesi. Kurşundan halkalar havada eridi" [s. 6] (s. 176) [s. 10]. Bütün anlatı boyunca üç kez yinelenen bu son tümce bile, saatlerin zamanının herkes için aynı olduğunu anımsatacaktır. Zamanın kaçınılmazlığı mıdır bu? Oysa, bu haziran sabahında, saatin asla kaçınılmaz sesi insanları bunaltmaz, yeni gelen ânın tazeliği ve parlak suarenin beklentisi içinde, yaşama sevincini başlatır yeniden. Ama o sırada bir gölge belirir: Peter geri dönse, yine kendisine o tatlı ironisiyle "*The Perfect hostess!*" ("Kusursuz ev sahibesi!") diye seslenecek miydi! Belleğin geri çektiği, beklentinin ise arzultırdığı iç zaman işte böyle ilerler. Bir *distentio animi*'dir [ruhun yayılması, dağılması] bu: "Bir gün bile yaşamak çok, çok tehlikeliydi onca, hep böyle düşünmüştü" [s.11] (s. 179) [s. 14]. Tuhaf biridir Clarissa: Dünyanın geçiciliğinin yarattığı kaygının simgesidir; kendi görüntüsüyle ilgilidir, öyle ki, değişen mizacını kollarken, kendi görüntüsünü de başkalarının yorumuna sunar; ve her şeyin ötesinde de, geçiciliğine ve ikiyüzlülüğüne karşın yaşama *cesurca* tutkudur; Shakespeare'in *Cymbeline*'indeki nakarat onun için dile gelir – anlatının akışı içinde ileride bir kez daha dile gelecektir:

*Ne güneşin sıcağından kork artık  
Ne de azgın kışın hışmından<sup>11</sup>*

Big Ben'in saat vuruşlarının yarattığı öteki olaylara göz atmadan önce, anlatı kişilerinin karşı karşıya kaldıkları resmî saatin, yalnızca saatlerin zamanı değil ama onunla bağlantılı her şey olduğunu belirtmek gerekir. Anlatıda, Nietzsche'nin deyişiyle, anıtsal tarihi çağrıştıran her şey, öncelikle de kraliyet başkentinin (anlatıdaki bütün olayların ve bunların iç dünyalarındaki yansımalarının "gerçek" mekânı) harika mermer dekoru, saatlerin zamanıyla uygunluk içindedir. Bu anıtsal tarih de, *anıtsal zaman* diye adlandırabileceğim şeyi yaratır; *süredizimsel zaman* bunun yalnızca işitilebilir ifadesidir. Clarissa ile Septimus'un ayrı ayrı yaşadıkları canlı zamanın karşı kutbunu oluşturan Otorite ve İktidar figürleri bu anıtsal zamana bağlanır; Septimus'u sertliği nedeniyle intihara sürükleyecek, Clarissa'yı da gururu nedeniyle yaşama karşı durmaya yöneltecek olan da bu anıtsal zamandır<sup>12</sup>. Ama en üstün Otorite figürleri, intihar düşünceleri içinde kendini yitirmiş talihsiz Septimus'u ölüme sürükleyecek kadar bunaltan korkunç hekimlerdir. Delilik, soyluluğun hekimlik mesleğinde en yüksek noktaya yükselttiği Sir William Bradshaw için, "ölçme yetisi yokluğu" [s. 146] (s. 247) [s. 98], "Sir William'ın uğruna kurbanlar adadığı ölçü, kutsal ölçme yetisi... Tanrıça ölçüsü" [s. 150] (s. 249) [s. 100] yokluğu değilse nedir ki? Bradshaw'un sahip olduğu bu ölçme, bu orantıyı belirleme yetisidir, onun bütün mesleki yaşamı ile yüksek sosyete yaşamını anıtsal zaman içine sokan. Anlatıcı, resmî zamanla iyice uyum içinde bulunan bu Otorite figürlerine, çirkin, kinci, sofu öğret-

11 [s. 13] (s. 180) [s. 15]. Clarissa bu nakaratı bir kitapçının vitrini önünde durduğunda okur; bu dizeler Clarissa'nın yazgısı ile ileride göreceğimiz gibi Shakespeare'e tutkun olan Septimus'un yazgısı arasında, anlatı tekniğiyle kurulan köprülerden birini oluşturur.

12 Otoritenin gizli figürü: Galler prensinin arabasının bir an görünmesi (belki de kraliçeydi içindeki, o da "devletin kalıcı simgesi" değil miydi?). Antikacıların vitrinleri bile kişilere rollerini anımsatıyordu: "Zamanın yıkıntılarını karıştırmak" (s. 23) [Tr. çev., s. 22] Ya da uçak ve onun göğe büyük harflerle çizdiği reklam çizgisi. Ayrıca, o bitmez tükenmez "partiler" in Lordları ile Ladyleri ve hatta devletin sadık hizmetkârı dürüst Richard Dalloway de Otoritenin figürleridir.

men Miss Kilman'ın temsil ettiği dini eklemekten çekinmez. Miss Kilman, Elizabeth'i annesinin elinden almayı başarmıştır, ancak Elizabeth ondan uzaklaşarak kendi zamanına, vaatleri ve tehditleriyle yeniden kavuşur. "Ama Ölçü'nün, daha az güleç, daha ürkünç bir ablası vardır... Bu Tanrıçanın adı, Yola-Getirme'dir [*Dine-Döndürme'dir*] " [s. 151] (s. 249) [s. 101].

Saatlerin zamanı, anıtsal tarihin zamanı, Otorite figürlerinin zamanı hep aynı zamandır! Anlatı boyunca saatlerin çalışını-ya da daha doğrusu vuruşunu- basit süredizimsel zamandan daha karmaşık olan bu anıtsal zamanın egemenliği altında duy-mak gerekir.

Big Ben'in sesi bir ikinci kez duyulur, tam da Clarissa'nın kızını Peter'a tanıttığı andır bu:<sup>13</sup> "Big Ben buçuğu büyük bir gürültüyle vurdu; sanki kaygısız, düşüncesiz bir genç keyfince gülleler savuruyordu" [s. 71] (s. 209) [s. 52]. Bu, birincisinde olduğu gibi, acımasızlığın anımsatılması değil, "aralarına" nezaketsizliğin girmesiydi: "Kurşundan halkalar havada eridi" diye yineler anlatıcı. Peki, saat buçuğu kimin için çalmıştı? Peter, yanından hızla ayrılınca Mrs. Dalloway onun ardından koşarak "Partim bu gece, unutma", diye seslenir; Peter da oradan uzaklaşırken bu sözü üst üste yineler ritmik biçimde, buçuğu vuran Big Ben'in sesine uymaya çalışarak. Saat daha on bir buçuk mu? diye düşünür. Big Ben'in vuruşuna, St. Margaret'in çan sesleri eşlik eder; bunlar Clarissa gibi dostçadır, konukseverdir. Mutluluğun, sevincin sesi oldukları da söylenebilir mi bunların? Söylenebilir ama ancak çan sesindeki bitkinliğin Clarissa'nın eski hastalığını çağrıştırdığı ana kadar ve son çan sesinin hayal edilen ölümünü düşündüren çan sesi olmasına kadar. Kurmacanın, bilinç zamanı ile süredizimsel zaman arasındaki ince değişiklikleri izleyebilecek ne kadar da çok olanakları vardır!

Big Ben üçüncü kez çalar [s. 142] (s. 244) [s. 95]. Anlatıcı, saat on ikiyi, hem doktor Holmes'a ( [hekimlerin] resmi zaman-

13 "İşte benim Elizabeth'im" [Tr. çev., s. 52], der Clarissa, iyelik ögesinin bütün ima ettikleriyle; ve bunlar karşılıklarını, perdenin Mrs. Dalloway'in partisini kapatacağı anda, Elizabeth'in, *babasının* yanına gelip son kez görüldüğü anda bulacaktır: "Birdenbire onun kendi kızı Elizabeth olduğunu anlamıştı" [s. 295] (s. 320) [s. 192].

la olan gizli bağlantısına daha önce değinmiştik) gitmekte olan Septimus ile Rezia için, hem de yeşil elbisesini yatağın üstüne koymakta olan Clarissa için çaldırır. “Kurşundan halkalar havada eridi” (ay.y.; Tr. çev. s. 96), onların her biri ve hiçbiri içindir. Saatin hâlâ herkes için aynı olduğu söylenebilir mi? Dıştan bakınca evet, içten bakınca ise hayır. Dünya görüşleri ile bunların zaman hakkındaki bakış açıları arasında ortaya çıkan ayrılığı, kamu zamanınının *kazdığı* ayrılığı yalnızca kurmaca araştırıp dil düzeyine taşıyabilir kesinlikle.

Saat bir kez daha, bir buçukta, zengin ticaret semtinin saatleriyle çalar; göz yaşları içindeki Rezia’ya “boyun eğmeyi öğütlerler, [otoriteyi] yüceltirler, bir ağızdan, ölçme yetisinin tartışılmaz üstünlüğünü haykırırlar” [s. 154-155] (s. 251) [s. 104].

Big Ben saat üçü Richard ve Clarissa için vurur. Clarissa ile yaptığı evliliğin kendisi için mucize anlamına geliyor olmasından duyduğu minnettarlıkla dolu Richard için çalar: “Big Ben vurmaya başlıyordu; önce tatlı bir uyarı, sonra saatin kesin sesi” [s. 177] (s. 262) [s. 118]. Verilen mesajın anlamı belirsizdir: Mutluluğun işareti midir bu? Yoksa boşluk içinde yitirilen zamanın işareti mi? Salonun ortasında, davetiye kartlarıyla uğraşan Clarissa’ya gelince, “zilin hüznünlü sesi odayı doldur[ur]” [s. 178] (s. 263) [s. 118]. İşte o anda Richard, bir demet çiçekle içeri girer. Clarissa’ya gül getirmiştir – yine güller söz konusudur: “Mutluluk bu işte, diye düşündü [Richard]” [s. 180] (s. 264) [s. 119].

Big Ben bir sonraki buçuğu vurduğunda, bu, Clarissa’nın, karşıda, penceresinin aralığından şöyle bir gördüğü ve odasının öte yanına çekilen yaşlı kadının görkemini, mucizesini belirtmek içindi; dev çanın sesleri sanki Clarissa’yı bir dinginlik alanına sokuyordu yeniden; oraya ne eskiden Peter’in peşinden gittiği aşka duyulan boş özlem, ne de Miss Kilman’ın öğrettiği ezici din girebilirdi. Ama Big Ben’den iki dakika sonra, bir başka çanın vuruşu duyulur; bu çanın hafif, önemsizliğin habercisi sesleri, Yasayı bildiren Big Ben’in vuruşlarındaki son görkemli ses dalgalarına karışır.

Saat, kamu zamanınının içine Septimus’un son derece özel intihar eylemini kaydedebilmek için altı kez vurur: “Saat vuruyordu, bir, iki, üç; bu gürültülerin, fısıltıların arasında ne kadar



da uslu bir sestî saatin sesi, Septimus gibi. – [Rezia] uykuya dalıyordu. Saat vurmaya devam etti, dört, beş, altı” [s. 227] (s. 287) [s. 149]. İlk üç vuruş fısıltıların gürültüsü içinde somut, güçlü bir şey gibiydi, diğer üçüye savaş alanındaki ölümler için dikilmiş bayrak gibi bir şey.

Gün ilerler, anlatının başından itibaren fırlatılmış arzu ve beklenti (Mrs. Dalloway’in vereceği akşam partisi!) okuyla ileri çekilirken, sürekli anılara dalışla da geri çekilir; bu da paradoksal olarak, ölmekte olan günün acımasız ilerleyişini belirgin kılar.

Anlatıcının Big Ben’i bir son kez daha çaldırışı, Septimus’un intihar ettiği haberinin, Clarissa’yı çelişkili düşüncelere ittiği sıradadır (bu düşüncelere ileride değineceğiz); ve aynı tümce yine belirir: “Kurşundan halkalar havada eridi”. Herkes için, her türlü ruh hali için, gürültü aynıdır; ama saat, acımasız zamanın geçerken çıkardığı gürültü değildir yalnızca...

Demek ki, üzerinde durulması gereken, saatlerin zamanı ile içteki zamanın arasındaki basite indirgeyici karşıtlık değil de, çeşitli anlatı kişilerinin somut zaman deneyimi ile anıtsal zaman arasındaki bağıntıların çeşitliliğidir. Bu bağıntı tema’sıyla ilgili çeşitlenmeler, kurmacayı az önce vurguladığımız soyut karşıtlığın çok ötesine götürür ve onu okurlar için, zaman üstüne bakış açılarını son derece çeşitli biçimlerde *birleştirme* tarzlarını yakalamada güçlü bir aygıt haline getirir (yalnızca spekülâtif düşünce böyle bir *dolayımı* gerçekleştirmedi başarılsız kalır).

Söz konusu çeşitlenmeler bir “çözümler” dizisi oluşturur bu noktada; iki uç noktasından biri, doktor Bradshaw’da özetini bulan Otorite figürlerinin anıtsal zamanla kurduğu özel, kişisel uyumla temsil edilir; öbür ucu da, Septimus’un simgelediği “tarihin dehşeti” –Mircea Eliade’nin terimi– ile temsil edilir. Öteki zaman deneyimleri, en başta Clarissa’nın, daha az olarak da Peter Walsh’ın yaşadığı deneyim, bu iki kutba göre düzenlenir. Bu da, söz konusu deneyimlerin, anlatıcının, bütün zaman deneyimi arayışı için bir işaret noktası olarak diktiği *ilk deneyimle* kuracağı az ya da çok yakınlığa göre gerçekleşir. Özel [kişisel] zaman ile Septimus’un hem kahramanı hem de kurbanı olduğu anıtsal

zaman arasındaki ölümcül uyumsuzluğun deneyimidir bu. Dolayısıyla, bu temel uyumsuzluk kutbundan hareket etmek gerekir.

Septimus'un "yaşantısı" şunu fazlasıyla doğrular: Eğer Londra'da her yerde var olan anıtsal tarih ve tıbbın iktidarında özetlenen çeşitli Otorite figürleri, saatlerin zamanına, zamanı temel tehdide dönüştüren güç gösterimini vermeseydi, Septimus için, Big Ben'in "vurduğu" zaman ile onu ölüme götüren tarihin yarattığı dehşet arasında hiçbir uçurum kalmayacaktı. Septimus'un kendisi de kraliyet arabasını geçerken görmüş; kalabalığın saygı dolu konuşmalarını işitmiş; reklam uçağının havadan geçişini algılamış, bunun için de gözyaşları dökmüştü; mekânların güzelliği her şeyi nasıl korkunç gösteriyordu. Korku! Dehşet! Bu iki sözcük onun için iki zamansal bakış açısı arasındaki karşıtlığı özetler: Tıpkı kendisi ile başkaları –"sonsuz kadar kimsesiz, bir başına kalacaktı" [s. 37] (s. 192) [s. 144]– ve kendisi ile yaşam arasındaki karşıtlık gibi. Sonuç olarak sözle anlatılamayan bu yaşam deneyimleri yine de iç dile ulaşır, çünkü, Aiskhylos, Dante, Shakespeare okumalarında dilsel bir ortaklık bulmuşlardır: Septimus'a yalnızca evrensel bir anlamsızlık mesajı iletmiş okumalardır bunlar. En azından bu kitaplar, anıtsal zamana ve tıbbın iktidarının bütün ezici ve baskıcı bilimine bir karşı koyuş olarak onun yanında yer alırlar. Açıkçası bu kitaplar onun yanında yer aldıkları için de onunla ötekiler ve yaşam arasında fazladan bir ekran oluştururlar. *Mrs. Dalloway*'deki bir parça her şeyi söyler; kocasının peşinden geldiği Londra'da kaybolmuş olan Milanolu küçük modacı Rezia'nın sözleridir bunlar: "Vakit geldi...", "'Vakit' sözcüğünün kabuğu yarıldı, özü boşaldı üstüne ve dudaklarından kabuk gibi, [rendeden] çıkan talaşlar gibi sert, beyaz, ölümsüz sözler döküldü; bu sözler Zaman için yazılmış bir övgüde yerlerini aldılar" [s. 105] (s. 226) [s. 72]. Zaman mitsel büyüklüğünü, yaratmadaki değil de tahrip etmekteki saygınlığını yeniden kurmuştur. Zamanın korkunçluğu, ölümler arasından savaş arkadaşının hayaletini, Evans'ı getirir; anıtsal tarihin –Büyük Savaş'ın– derinliklerinden kraliyet kentinin merkezine gelir Evans. Anlatıcının acı mizahı bu noktada belirir: "Çok yavaş, uykulu bir sesle ve griler giymiş ölüye gizemli bir gülümsemeyle bakarak 'Sana saati söyleyeyim' ('I

*will tell you the time*<sup>14</sup>) dedi Septimus. O gülümsemeye dursun, çan çaldı – on ikiye çeyrek var”. “Yanlarından geçerken, gençlik buna derler, diye düşündü Peter Walsh.” [s. 106] (s. 226) [s. 73].

Zaman deneyiminin iki uç noktası, Septimus’un intihar sahnesinde karşı karşıya getirilir: Doktor Bradshaw –Sir William!– Rezia ile Septimus’un, hastanın iyiliği için birbirlerinden ayrılmaları gerektiğine karar verir: “Holmes ile Bradshaw peşini bırakmayacaklardı” [s. 223] (s. 285) [s. 146]. Daha da kötüsü, suçlu olduğu, ölüme mahkûm edildiği konusunda karara varan da “insan doğası”ydı. Septimus’un yakılmasını istediği, Rezia’nın ise kurtarmaya çalıştığı kâğıtlarda onun “zamana yazılmış övgüler”i vardır [s. 224] (s. 285) [s. 146]. Septimus’un zamanının, artık tıp bilgisinin taşıyıcılarına özgü zamanla, onların ölçü anlayışlarıyla, onların yargı kararlarıyla, onların acıyı benimsettirme gücüyle hiçbir ortak yanı yoktur ve Septimus kendini pencereden aşağı atar.

Buradaki sorun, Septimus’un ölümüne, dile getirdiği o tarihin korkunçluğunun ötesinde, anlatıcı tarafından bir başka anlam yüklenip yüklenilmediğini ve bu anlamın da zamanı sonsuzluğun [ebediyetin] olumsuzu yapıp yapmadığını bilmektir. Septimus’un deliliğinde, zaman içinde kozmik bir birlik görüşüne karşı duran engelin kavranışını sağlayan, ölüm içinde de bu kurtarıcı anlamın kavranışını sağlayan esin yatar. Ama anlatıcı böyle bir esini, anlatisunun “bildiri”si haline getirmek istememiştir. Esin ile deli-

14 Virginia Woolf, Shakespeare’in *As you like it* (Size Nasıl Geliyorsa) adlı yapıtındaki sözcük oyunlarını düşünmemiş olamaz: “(Rosalind) *I pray you, what is’t o’clock?*—(Orlando) *You should ask me, what time o’day; there’s no clock in the forest.*—(Ros.) *Then there is no true lover in the forest; else sighing every minute and groaning every hour would detect the lazy foot of Time as well as a clock.*—(Orl.) *And why not the swift foot of Time? Had not that been as proper?*—(Ros.) *By no means, sir. Time travels in divers paces with divers persons. I tell you who Time ambles withal, who Time trots withal, who Time gallops withal, and who he stands still withal...*” (Perde III, Sahne II, dize 301 ve ötesi) [(Rosalind) Söylesene, saat kaç? – (Orlando) Günün vakti ne diye sorsan daha iyi; ormanda saat ne arar. – (Ros.) O halde, ormanda gezen o kişi her kimse gerçek sevdalı değilmiş demek. Yoksa, her saat iç çeke çeke, her dakika inleye inleye, Zaman’ın tembel adımlarını saat gibi gözlerdi. – (Orl.) Niye Zaman’ın hızlı adımlarını değil? Bu daha uygun olmaz mıydı? – (Ros.) Hiç olmazdı bayım. Zamanın adımları kişiye göre değişir. Kimiyle rahvan gider, kimiyle tırıs, kimiyle dörtnala. Kimiyle ise olduğu yerde durur...” (W. Shakespeare, *Size Nasıl Geliyorsa*, Perde III, Sahne II, s. 82-83, Türkçesi: Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 5. basım, 2010; ç.n.]

liği birbirine bağlayarak, okuru, Septimus'un ölümünün anlamı konusunda kuşku içinde bırakır<sup>15</sup>. Ayrıca, ileride de belirteceğim gibi, anlatıcı, Septimus'un ölümündeki bu kurtarıcı anlamı haklı gösterme görevini, belli bir notaya kadar elbette, Clarissa'ya verir. Dolayısıyla, Septimus ile Clarissa'daki zaman deneyiminin yan yana getirilmesinin bir anlam yarattığını göz önünden yitirmemek gerekir<sup>16</sup>. Ayrı ele alındığında, Septimus'taki dünya görüşü, anıtsal zamanı dayanılmaz olarak algılayan bir ruhun can çekişmesini dile getirir; öte yandan, ölümün, sonsuzlukla kurbileceği bağıntı da bu can çekişmeyi yoğunlaştırır (bunu daha önce Augustinus'un *İtiraflar*'ına ilişkin olarak yaptığım okumada sonsuzluk [öncesizlik-sonrasızlık] bağıntısına yönelik yorumuma dayanarak belirtiyorum<sup>17</sup>). Demek ki, dünyanın anıtsal zamanı ile ruhun ölümcül zamanı arasında açılmış bu aşılması olanaksız

15 John Graham, "Time in the Novels of Virginia Woolf", *University of Toronto Quarterly*, cilt XVIII, 1949, s. 186-201; sonradan *Critics on Virginia Woolf*'ta yer aldı, yay. haz. Jacqueline E. M. Latham (Coral Gables, Florida, University of Miami Press, 1970, s. 28-35). Bu eleştirmen Septimus'un intiharıyla ilgili yorumunu çok ileriye götürür. Ona göre, Septimus'un "eksiksiz vizyon"u (a.g.y., s. 32) Clarissa'ya "zamanı alt etme gücü"nü (ay.y) verir. İleride ele alacağımız Clarissa'nın genç adamın ölümü üstüne görüşleri John Graham'ın yorumunu haklı çıkarır. Bu eleştirmen açısından, Clarissa, Septimus'un vizyonunun anlamını, onun yalnızca ölümlerle iletişime girebileceğini sezgisel olarak kavramıştı. O andan itibaren de "parti"sine dönmek, Clarissa için "zamana yüce bir nitelik verilmesi" anlamına gelecekti (s. 33). Septimus'un ölümüyle ilgili bu yorumu sonuna kadar izlemekte duraksıyorum: "Septimus gibi merkeze girebilmek için ya ölmek, ya delirmek, ya da zamandan bağımsız yaşayabilmek için bir başka biçimde insanlığını yitirmek gerekir" (s. 31) Öte yandan, bu eleştirmen şunu çok iyi belirtir: "Vizyonunun gerçekten dehşet verici yanı, onu dünya zamanının bir yarattığı olarak yok etmesidir" (s. 30). Demek ki, artık ölümcül olan, zaman değildir, sonsuzluktur ölümü veren. Peki ama bu "eksiksiz vizyon"u –bu gnosis'i– paranoyanın bütün özelliklerini taşıyan delilikten nasıl ayırabiliriz? Burada şunu eklemek istiyorum: Septimus'taki esinlenişlere John Graham'ın getirdiği yorum, *Mrs. Dalloway*'in yorumlanması ile Thomas Mann'ın *Büyük Dağ*'ın yorumlanması arasında bir köprü kurma olanağı verdi bana (sonsuzluk teması ile bu temanın zamanla kurduğu bağıntının ön plana çıktığı *Büyük Dağ*'ı ileride ele alacağım).

16 Virginia Woolf'un *Günce*'sindeki bir not, delilik ile akıllılık arasındaki kesin ayrım karşısında uyarır bizi: "[Mrs. Dalloway dallandı budaklandı, kitap oldu:] bunda delilik ile intiharı inceliyorum dolaylı olarak; yan yana akıllı ile delinin gözlerinden dünya – onun gibi bir şey" (*A Writer's Diary*, a.g.y., s. 52; [Tr. çev., a.g.y., s. 77; ç.n.]. Delinin görüşü [vizyonu] "akla aykırılığı" nedeniyle saygınlığını yitirmez. Onun sonuç olarak Clarissa'nın ruhunda yankılanması önemlidir.

17 *Zaman ve Anlatı*, I, s. 55-70.

oyukla bağlantılı olarak dağılır ve düzenlenir bütün öteki kişilerin zaman deneyimleri ve oyuğun her iki kıyısı arasındaki ilişkiyi ayarlama biçimleri. Anlatıcının aktardığı başka yaratıcı çeşitlemeler üstüne söylenecek çok şey olmakla birlikte, ben burada Peter Walsh ile Clarissa üstünde durmakla yetineceğim.

Eski aşkını sonsuza dek yitirmiş olan Peter'ın çöküntü halindeki yaşamı ona kendi kendine şu sözü söyletir: "Ruhun ölümü bu" [s. 88] (s. 217) [s. 62]. Peter, yeniden atılım yapmak için, Clarissa'nın çok önemli olan güvenine sahip olmasa bile, onun yaşamını sürdürebilmesine yardımcı olacak bir hafiflik içindeydi: "Ne korkunçtur, diye haykırdı, ne korkunç! Ama yine de sıcağı güneş; insan yine de güçlükleri alt edebiliyordu. Yine de günler bağlanıyordu birbirine. Ne de olsa... Ne de olsa [diye düşündü]... [Ve] Peter Walsh bastı kahkahayı" [s. 97-98] (s. 222) [s. 68]. Çünkü ["yaşlılığın tek avantajı, diye söylendi Peter Walsh] tutkular eskisi kadar yoğun olduğu halde, kişinin eninde sonunda yaşayışına nasıl [da] eşsiz bir tat katan [o] gücü elde edebilmesidir, deneyi[mi] yakalayıp ışıktaki yavaşça döndürerek gözden geçirme yeteneğini kazanması[dır]" [s. 119] (s. 223) [s. 81].

Clarissa hiç kuşkusuz romanın kahramanıdır; anlatılan zamanı sınırlandıran, onun eylemleri ve iç söylemleridir. Ama, *Mrs. Dalloway*'e özgü anlatı tekniklerinin gerçekleştirdiği zamanla oynanan oyunun artısını eksisini oluşturan da Clarissa'nın, Septimus'un, Peter'ın ve Otorite figürlerinininkiyle ölçülen zamansal deneyimidir daha çok.

Clarissa'nın yüksek sosyete yaşamı, Otorite figürleriyle görüşmesi onun bir yanının anıtsal zaman tarafında yer almasına neden olur. Nitekim bu gece, tıpkı kraliçenin Buckingham Sarayı'nda konuklarını karşılaması gibi, Clarissa da merdivenlerin en başında durmayacak mıdır? Dimdik ve sert duruşuyla ötekilerin gözünde bir Otorite figürü değil midir? Peter'ın gözünde İngiliz İmparatorluğu'nun bir parçası değil midir? Peter'ın tatlı ve acımasız "Tam bir ev sahibesi"<sup>18</sup> sözü de onu bü-

18 A. D. Moody ("Mrs. Dalloway as a Comedy", *Critics on Virginia Woolf, a.g.y.*, s. 48-50) Mrs. Dalloway'de "İngiliz iktidar sınıfı"nın (kitapta Londra sosyetesinin adlandırıldığı biçimiyle) sürdürdüğü yüzeysel yaşamın canlı imgesini görür. Mrs. Dalloway'in aynı zamanda kendi kibarlar çevresinin eleştirisini temsil ettiği ama

tünüyle tanımlamaz mı? Oysa, anlatıcı, okura, Clarissa ile onun hiç görmediği ve hatta adını bile bilmediği Septimus arasındaki derin yakınlığın anlamını iletmek istemektedir. Clarissa da aynı korku içindedir; ama Septimus'tan farklı olarak, Clarissa, yok edilemez bir yaşam aşkıyla bu korkuya karşı duracaktır. Clarissa da aynı dehşet içindedir: Kendisini kocası Richard'la birlikte yemeğe davet etmemiş olan Mrs. Bruton'un yüzünde yaşamın sö-nüşünü görmek bile "korktuğu şeyin zaman olduğunu" [s. 44] (s. 195) [s. 35] anımsamasına yeter. Onun ölümcül zaman ile ölü-me karşı durmanın zamanı arasındaki nazik dengesini koruyan şey –*Varlık ve Zaman*'daki varoluşsal kategoriye ona uygulamayı göze alırsak eğer– onun yaşama, geçici güzelliğe, değişen ışığa duyduğu aşktır, "düşen damla"yı yakalayabilme tutkusudur [s. 54] (s. 201) [s. 42]. "Yaşadığı anın ta yüreğine" (ay.y.) dalabilme-sini sağlayan da anıların üzerinden o şaşkıncı sıçrama gücüdür.

Clarissa'nın, tanımadığı bu genç adamın intihar haberini alış biçimi, anlatıcı için, Clarissa'yı, zaman deneyimiyle ilgili ya-ratıcı çeşitlemelerinin iki ucu arasındaki tepe çizgisine oturtma olanağı verir. Uzun süreden beri tahmin ettiğimiz gibi Septimus, Clarissa'nın adeta "ikiz"idir [kopyasıdır]<sup>19</sup>; bir bakıma, Septimus

o çevreden kendini ayırmayı başaramadığı da bir gerçektir. Bu nedenle, anlatıcı-nın acımasız *ironisi*yle beslenen "komik öge", başbakanın varlığıyla dikkati çeken, gece verilen partinin son sahnesine kadar ağırlığını duyurur. Bu yorumda, az önce, Septimus'un, Clarissa tarafından başka bir bağlama oturtulan ölümünde zamana yüce bir nitelik kazandırma gücünü gören basitleştirici yorumun ters yönünde bir basitleştirmeye düştüğünü sanıyorum. *Mrs Dalloway*'de komedi ile *gnosis*'in or-tasında bir yerde kalan, zaman üstüne anlatı söz konusudur. Jean Guiguet'nin de haklı olarak belirttiği gibi (a.g.y., s. 235) "yazarın arzuladığı toplumsal eleştiri ro-manın psiko-metafizik tema'sı üstüne oturtulmuştur. Jean Guiguet burada Vir-ginia Woolf'un *Günce*'sindeki bir gözleme telmihte bulunur: "Hayatı ve ölümü, akli ve deliliği vermek istiyorum; toplum düzenini eleştirmek istiyorum, onu işlerken görmek istiyorum, en yoğun haliyle" (*A Writer's Diary*, s. 57, aktaran J. Guiguet, a.g.y., s. 228; [Tr.çev. Virginia Woolf, *Bir Yazarın Güncesi*, a.g.y., s. 82; ç.n.]. Psikolojik araştırmanın toplumsal eleştiriye göre olan önceliği Jean O. Leave tarafından çok iyi biçimde ortaya konmuştur: *Worlds in Consciousness, Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf*, Berkeley, University of California Press, 1970.

<sup>19</sup> Bu deyişi Virginia Woolf'un kendisi *Mrs. Dalloway*'in Amerikan baskısına yaz-dığı "Önsöz"de kullanmıştır: Septimus "onun ikizi [kopyası] olacak biçimde tasarlanmıştır"; bkz. Isabel Gamble, "Clarissa Dalloway's double", *Critics on Virginia Woolf*'ta, a.g.y., s. 52-55. Clarissa, "benlikte ne pahasına olursa olsun ko-runması gereken bir bütünlük özü bulunduğunu" (a.g.y., s. 55) fark ettiği anda Septimus'un "ikizi" haline gelir.

onun yerine ölür. Clarissa'ya gelince, yaşamayı sürdürerek onun ölümünü telafi eder<sup>20</sup>. Partinin tam ortasında, konuşma konusu yaratabilmek için verilen intihar haberi, Clarissa'nın hem havai hem de suç ortaklığını benimsermiş görünen şu düşünceyi dile getirmesine yol açar: "Ya! İşte partinin ortasında ölüm geldi çatı, diye düşündü Clarissa" [s. 279] (s. 312) [s. 182]. Ama, düşüncesinin derinliklerinde, aşılamayacak şu kesinlik yer alıyordu: Bu genç adam, yaşamını yitirmekle ölümün en yüksek anlamını kurtarmıştı: "Ölüm bir direnme idi; ölüm iletişim kurma çabasıydı; insanlar gizemli bir şekilde ellerinden kaçan öze ulaşamayacaklarını anlıyorlardı – yakınlık uzaklaşıyor, coşku yok oluyordu; insan artık yalnızdı. Bir kucaklaşma vardı ölümdede" [s. 281] (s. 313) [s. 183]. Burada anlatıcı bir tek anlatı sesinde birleştirir kendi sesi ile Septimus'un sesini ve Clarissa'nınkini. Clarissa'nın sesi aracılığıyla yansıyan Septimus'un sesidir: "Hayat çekilmezdi, bu çeşit adamlar hayatı çekilmez bir hale sokuyorlardı" [s. 281] (s. 313) [s. 183]. Clarissa, Septimus'un gözüyle görür doktor Bradshaw'u: "...anlaşılması güç kötü bir adamdı, cinsiyetsiz, tutkusuz; kadınlara karşı son derece saygılıydı ama korkunç bir zorbaydı aslında – insan ruhu üstüne bir baskı yaratmak istiyordu" (ay.y.). Buna karşılık Clarissa'nın zamanı Septimus'un zamanı değildir. Verdiği akşam partisi felâketle bitmeyecektir. İşte tam bu noktada, anlatıcı tarafından, ilk kez yerleştirilen bir "işaret", Clarissa'ya korku ile yaşam sevgisini, karşı koymanın gururu içinde biraraya getirmede yardımcı olacaktı; bu işaret, karşı evdeki yaşlı kadının davranışıydı; perdeleri aralamış, pencerenin önünden uzaklaşarak içeriye yatmaya gitmişti "usulca, tek başına" – bu dinginlik figürü birdenbire *Cymbeline*'deki nakaratla birleştiriliyordu: "Ne güneşin sıcağından kork artık..." Anımsayacağımız gibi, Clarissa, o sabah erkenden, bir vitrine bakarken, Shakespeare'in kitabının açık sayfasındaki bu dize-leri görmüş ve şunu sormuştu kendi kendine: "Neyi bulmaya çalışıyordu yeniden? Yazlıktaki beyaz gündoğumunun hangi

20 Virginia Woolf'un yazdığı "Önsöz" sayesinde, kitabın ilk taslağında Clarissa'nın intihar etmesi gerektiğini öğreniyoruz. Ama, yazar, sonradan Septimus'u ekleyerek ve onu intihar ettirerek, anlatıcıya – hikâyeyi okura anlatan anlatı sesine – Mrs. Dalloway'in yazgısını, intihar edenin yazgısına çok yakın biçimde çizme, ama yaşamayı, ölmeye isteginin ötesinde sürdürme olanağı vermiş olur.

görüntüsünü?" [s. 12] (s. 180) [s. 15]. Daha sonra, gün içinde, zamanın gerçekliğine dingin bir dönüş anında, Septimus aynı dizelerde bir teselli sözü bulacaktır: "O zaman gövdenin içindeki yürek, korkma artık derdi, korkma artık. – Korkmuyordu. Her an, Doğa kendisine sevimli bir mesaj gönderiyor, duvarda dolaşan şu altın leke gibi –işte! işte!– ve kulağına Shakespeare'in sözlerini fısıldayarak kendi anlamını açığa vuruyordu" [s. 212] (s. 279) [s. 139]. Clarissa da, kitabın sonunda söz konusu dizeyi, tıpkı Septimus'un söylediği biçimde dile getirir: "Barış ve güven duygusu içinde"<sup>21</sup>.

Kitap da böyle bitecektir: Septimus'un anlaşılabilir ve bir bakıma paylaşılan ölümü Clarissa'nın yaşama wtaşdığı içgüdüsel aşka bir başkaldırı ve kararlılık havası verir: "Gitmesi gerekiyordu artık. Toparlanmalıydı" [s. 284] (s. 315) [s. 185]. Gurur mu bu? Tepeden bakma mı? Tam bir ev sahibesi olma mı? Belki. Bu noktada anlatıcının sesi Peter'in sesiyle karışır; anlatının bu son anında Peter'in sesi okur için, en çok güven duyulacak sestir: "Nedir bu [korku]? dedi kendi kendine Peter. Bu coşku da ne oluyor? Neden anlatılmaz bir ürpertiyle doluyor içim? Clarissa, [bu] diye söylendi. Çünkü Clarissa [karşısındaydı]." [s. 296] (s. 321) [s. 192].

Anlatı sesi yalnızca "Çünkü Clarissa karşısındaydı" der. Bu orada varoluş, intihar edenin Clarissa'ya bir armağanıdır<sup>22</sup>.

21 John Graham, *Critics on Virginia Woolf*'ta, a.g.y., s. 32-33.

22 Hiç kuşkusuz bu varoluş armağanına bir kurtuluş mesajı boyutunu vermekten kaçınmak gerekir. Clarissa, bir yüksek sosyete kadını olarak kalacaktır, ve onun için anıtsal zaman, kendisiyle anlaşma cesaretini göstermek gereken bir büyüklüktür. Bu açıdan, Clarissa bir uzlaşma figürü olarak kalır. Jean Guiguet, "Clarissa karşısındaydı" (*there she was*) gibi bir tümcecğin "her şeyi içerdiğini ve hiçbir şeyi kesin olarak belirtmediğini" (a.g.y., s. 240) söyler. Eğer Clarissa'yı toplumsal düzenin itibarı karşısında tek başına bırakırsak, bu biraz sert kaçan yargı doğrulanmış olur. Romanın yalnızca olayörgüsünü değil aynı zamanda psiko-metafiziğini de yöneten, Septimus ile Clarissa'nın yazgılarının, bir başka derinlikteki, anlatıcının "birleştirdiği" "mağaralar" düzeyindeki yakınlıktır. Bu savdaki kesinlik içeren ton, Big Ben'in ve bütün saatlerin vuruşundan daha güçlü, anlatının başından itibaren Clarissa'nın ruhunda çekişen korku ile coşkudan daha güçlü yankılanır. Septimus'un anıtsal zamana karşı çıkışı Mrs. Dalloway'i bir geçici yaşama ve geçici sevinçlere sürükleyebildiyse, bu, Mrs. Dalloway'i göze alınmış bir ölümcül zamanın yoluna koyabilmiş olmasıdır.



Bütünöyle düşünöldöğünde, *Mrs. Dalloway*'de bir tek zaman deneyiminden söz edilebilir mi? Kişilerin yazgıları ve dünya görüşleri birbirlerinden bağımsız olarak yan yana gelmiş oldukları sürece, hayır söz edilemez; ziyaret edilen "mağaralar" arasındaki yakınlık bir tür yer altı ağı oluşturduğu ve bu da *Mrs. Dalloway*'deki zaman deneyimi *olduğu* sürece evet söz edilebilir. Bu zaman deneyimi ne Clasissa'nın, ne Septimus'un, ne Peter'in, ne de öteki kişilerden birinin zaman deneyimidir: Okura *tek başına yaşanmış bir deneyimin bir başka tek başına yaşanmış deneyim içindeki yankılanmasıyla* (Bachelard'ın E. Minkowski'den severek aldığı deyimdir bu) esinlenmiş bir yaşam deneyimidir bu. *Mrs. Dalloway*'deki zaman deneyimi, işte bütönlüğü içinde ele alınan bu ağıdır. Böyle bir deneyim de, saatlerin zamanı ile Otorite figürleri arasındaki işbirliğinden kaynaklanan anıtsal zamana, karmaşık ve değışken bir bağıntı içinde direnir<sup>23</sup>.

23 Benim yorumum bu noktada Howard Harper'in şu kitabındaki yorumuyla birleşir: *Between Language and Silence, The Novels of Virginia Woolf*, Baton Rouge ve Londra, Louisiana State University, 1982, s. 109-131. Harper, "anlatı bilinci"nin kişilerin kendilerine özel deneyimleri *arasında dolaştığını* belirtir; bu anlatı bilinci, "yapıtta sunulan birbirine karşıt çok sayıda seste" dile gelir (s. 131). Buna karşılık, bilinçler arasındaki mesafe, ölümün yardımı dışında, aşılmaz olarak kalır ("Ölüm, iletişim kurma çabasıydı..." der Clarissa genç adamın ölüm haberini duyduğunda). Bu mesafe, anlatıcının kişilere olan uzaklığıyla da onaylanır. Harper, Clarissa karakterinin aşırı *epifani*'si içinde ("Çünkü Clarissa karşındaydı"), anlatı sesinin daha az aşırı olmayan geri çekilişinin anlatımını ayırt eder. Ben bu deneyimi, ne kadar sabır gerektiren bir deneyim olursa olsun, roman dışında oluşmuş bir felsefenin (Bergson felsefesi bile olsa) örneklendirilmesi olarak görmenin büyük bir hata olacağını eklemek istiyorum. Septimus ile Clarissa'nın karşı karşı kaldıkları anıtsal zamanın Bergson'un uzamsallaşmış zamanıyla hiçbir benzer yanı yoktur. Anıtsal zamanın, eğer sözcük yerindeyse, kendi var olma hakkı vardır ve hiçbir şekilde uzam ile sürenin birbirine karışmasından doğmaz. Bu nedenle, ben de, anıtsal zamanı Nietzsche'nin anıtsal tarihine yaklaştırdım daha çok. Anlatıcının "yer altı mağaraları"nda yaptığı "gezintiler"le gün ışığına çıkan kişilere özel iç zamana gelince, bunun, Bergson'daki sürenin ahenkli sürekliliğinden çok, ânın fıskırmasıyla yakınlığı vardır. Saatin sesinin sık sık yankılanması da bu anlardan biridir; ve bu anların her biri, her seferinde o andaki ruhsal duruma göre farklı biçimde nitelendirilir (bkz. Jean Guiguet, *a.g.y.*, s. 388-392). Virginia Woolf'taki zaman ile Bergson'daki zamanın arasındaki benzerlikler ile farklılıklar ne olursa olsun, buradaki en büyük hata, aporetik özelliğı nedeniyle felsefi kavramsallaştırmadan kaçıp kurtulan zamansal deneyim biçimlerini araştırma yeteneğini kurmacaya tanınamamak olur. Bu, dördüncü bölümün [4. cildin] konularından birini oluşturacaktır.

## 2. *Der Zauberberg*<sup>24</sup> (*Büyülü Dağ*)

*Büyülü Dağ*'ın zaman *üstüne* bir roman olduğu ayrıca belirtmeye gerek duyulmayacak kadar apaçıktır. Zorluk, bunun hangi anlamda böyle olduğunu belirtmektir. Bu nedenle, *Der Zauberberg*'in (*Büyülü Dağ*) bütünsel niteliğini bir *Zeitroman* (zaman romanı) olarak benimsettiren en belirgin özellikleri ele almakla işe başlayalım.

Önce şunu belirtelim: *Zaman ölçümünün hiçbir anlam taşıması* Davos'taki sanatoryumda, yani Berghof'ta kalanların var olma ve yaşama biçimlerinin en büyük özelliğidir. Romanın başından sonuna kadar görülen bu süredizimsel zamanın silinmesi olgusu, zaman-dışı ortama uymuş "yukarıdakiler" ile kendini takvimin ve saatlerin ritmine kaptırmış "aşağıdakiler" (düz ülkenin insanları) arasındaki aykırılıkla açıkça vurgulanır. Uzamsal karşıtlık zamansal karşıtlığı iki katına çıkarıp güçlendirir.

İkinci olarak da şunu ortaya koyalım: Anlatılan öykünün görece olarak yalın akış çizgisi, aşağıdakiler ile yukarıdakiler arasındaki birkaç gidiş gelişle daha belirgin duruma gelir; bunlar yaşanan yerin büyüleyici yanını da dramatize eder. Hans Castorp'un gelişi bu türden ilk olayı oluşturur. Otuz yaşlarındaki bu genç mühendis, Hamburg'dan (düz ülkenin en iyi örneği), altı aydan beri Berghof'ta tedavi gören kuzeni Joachim'ı ziyarete gelir; başlangıçtaki niyeti bu tuhaf yerde yalnızca üç hafta kalmaktır. Ama kurumun netameli ve alaycı başhekimi Behrens kendisini hasta bulunca, o da Berghof'ta kalanlardan biri durumuna gelir. Joachim'in askerlik yaşamına dönmek üzere oradan ayrılışı; daha sonra sanatoryuma dönmesi ve burada ölmesi; "Büyücüler Gecesi"ndeki belirleyici epizottan sonra, Madam Chauchat'nun

24 Thomas Mann, *Der Zauberberg, Roman, Gesammelte Werke*, cilt III, Oldenburg, S. Fischer, 1960. Romanla ilgili 1960 öncesi yorumlarda 1924 yılındaki 2 ciltlik yayına (Berlin, S. Fischer) gönderme yapılmıştır. Fransızca çevirisi: *La Montagne magique*, Paris, Arthème Fayard, 1931, 2 cilt. Köşeli ayraç içindeki sayfa numarası Almanca özgün metnin cep kitabı baskısına (Fischer Taschenbuch Verlag, 1967); ayraç içindeki sayfa numarasıysa yukarıda belirtilen Fransızca çeviriye gönderir. [Romanın Türkçe çevirisi: *Büyülü Dağ*, 2 cilt, çev. İris Kantemir, İstanbul, Can, 6. baskı; köşeli ayraç içindeki üçüncü sayfa numarası da bu çeviriye gönderir; ç.n.]

–zaman üstüne anlatıya karışan aşk serüveninin ana kahramanı– sanatoryumdan âni ayrılışı ve beklenmedik biçimde Mynheer Peeperkorn’un yanına dönüşü: Bütün bu geliş ve gidişler, büyük ölçüde Berghof’ta yaşanan uzamsal ve zamansal inziva süresince kırılma, deneyim ve sorgulama noktaları oluşturur. Hans Castorp, Berghof’ta yedi yıl kalır; 1914 savaşının hiç beklenmedik bir anda ilan edilmesiyle de dağın büyüünden kopar. Büyük tarihin şiddetli biçimde kendini hissettirmesi onu aşağıdakilerin zamanı içine döndürür ama bir “ölüm şenliği” olan savaşa teslim eder. Demek ki, anlatının akışı, epizodik özelliği içinde, *Büyüülü Dağ*’ın çıkış yolunu, Hans Castorp’un yıkılmış zamanla karşı karşıya kalmasında görmeye doğru yönelir.

Yapıtın başvurduğu *anlatı tekniği* de, romanın *Zeitroman* olarak nitelendirilmesini doğrular. En belirgin teknik, *öyküleme zamanı* ile *anlatılan zaman* arasındaki bağıntının vurgulanmasıyla ilgilidir<sup>25</sup>.

Yedi bölüme ayrılmış dağılım, yedi yıllık bir süredizimsel alanı kaplar. Ama her bölümdeki anlatılan zamanın uzunluğu ile onu anlatmaya ayrılan ve sayfa sayısı ile ölçülen zaman arasındaki bağıntı orantılı değildir. I. bölüm “Varış” a yirmi bir sayfa ayırır; II. bölüm kaçınılmaz yolculuğu yapma kararının alındığı ana kadar geçen zamana bir dönüştür (bunun ne anlama geldiğini ileride belirteceğiz); III. bölüm bütün birinci güne (ya da varışı da hesap edersek ikinci güne) yetmiş beş sayfa ayırır; IV. bölümün yüz yirmi beş sayfası ilk üç haftayı kapsar, bu da Hans Castorp’un Berghof’a yapacağı ziyaret için düşündüğü zaman aralığına denk düşer tam olarak; ilk yedi ay V. bölümün iki yüz yirmi iki sayfasına yayılır; VI. bölümün üç yüz otuz üç sayfası da bir yıl dokuz ayı içerir; geriye kalan dört buçuk yıl VII. bölümün iki yüz doksan beş sayfasını kaplar. Bu sayısal bağıntılar görüldüğünden daha karmaşıktır: Bir yandan *Erzählzeit* (anlatma zamanı), *erzählte Zeit*’a (anlatılan zaman) göre sürekli kısalır; öte yandan, bölümlerin uzaması anlatının kısaltılmasıyla birleşince, asıl deneyimin, yani kahramanın zamanın anlamını

25 Bu bağıntı için bkz. Hermann J. Weigand, *The Magic Mountain*, 1. baskı, D. Appleton-Century Co., 1933; 2. baskı, hiçbir değişik yapılmadan, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1964.

yitirmesiyle olan iç çatışmasının iletilmesinde önemli bir perspektif etkisi yapar. Bu da algılanabilmek için *bütünü kapsayıcı* [kümülatif] bir okuma gerektirir: Yapıtın bütünü her gelişme aşamasında mevcut olmasını sağlayacaktır böyle bir okuma. Gerçekten de, yapıtın uzunluğu nedeniyle, yalnızca yeniden-okuma bu türden bir perspektifi yeniden oluşturabilir.

Yapıtın uzunluğu konusundaki görüşler, *Büyülü Dağ*'ın *Zeitroman* olarak yorumlanması lehinde bir son kanıt daha ileri sürmeye yönlendirir bizi. Bu kanıt bir anlamda en kesin kanıttır, ama aynı anda da, bu yapıt hangi anlamda ve ne pahasına bir *Zeitroman* diye soran okurun içine düştüğü kararsızlıkların ortasına atar bizi. Aslında bu konuda desteğin doğrudan doğruya yazarın açıklamalarından alınması gerekir; çünkü yazar, geçmişin romancıları tarafından da sık sık üstlenilen, anlatısına müdahale etme gibi özünde tartışılmayacak bir ayrıcalığı kendine tanımıştır. Araya giren bu açıklamaların, yazı işi açısından, *anlatı sesinin* yapıt içinde belirginleştirilmesine ve sahneye konmasına katkıda bulunmaları ölçüsünde, dikkate alınmamaları olanaksızdır. (Hem zaten biz de yalnızca bu özelliğe dayanarak yazarın müdahalelerinden kanıt çıkarıyoruz; aslında Thomas Mann'a ilişkin biyografik ve psikografik nitelikli bilgileri görmezlikten gelmede kararlıyız, ancak bu tür zorlayıcı açıklamalar da onlara yönelmede bizi yüreklendirmektedir.) Ama bu tutum, anlatıda karşıma çıkan anlatıcının, yazarın kendisi olduğunu, yani Thomas Mann olduğunu yadsıyorum demek de değildir. Yapıtının dışında yer alan ve günümüzde yaşamayan yazarın, anlatı sesine dönüşüp yapıtının içinde hâlâ işitilebilir olması bizim için yeterlidir.) Anlatı sesinin yer yer okura seslenip kahramanı hakkında açıklama yapması gerçekten de metnin yazılmasının bir parçasıdır. Aynı anda, asıl anlatıdan farklı olan ve anlatılan öykünün üstüne binen bu ses, söz konusu anlatıyı bir *Zeitroman* olarak nitelendirmeye çalıştığında, tartışmasız biçimde dinlenilmeyi hak eder – ama yine de çekincelerimiz vardır ve bunları ileride belirteceğiz.

Anlatı sesinin ilk müdahalesi, anlatının başına konmuş olan *Vorsatz*'ta (Giriş; ([sözcük anlamıyla] “niyet, amaç”) işitilir. Bu *Vorsatz* tam anlamıyla bir giriş değildir: Metnin içinde anlatı

sesinin otoritesini duyurur. *Vorsatz*'ın ortaya attığı sorun, kesinlikle *Erzählzeit* ile *erzählte Zeit* arasındaki bağıntı sorunudur ve iki yanı vardır. Ben ikincisinden, yani zamanla oynanan oyunları incelemeye başladığımızdan bu yana yakın olduğumuz bir tartışmayla başlıyorum<sup>26</sup>. Burada okuma süresi (*Dauer*) sorunu söz konusudur. Buna verilecek yanıt da bizi daha başlangıçta süredizimsel zamandan kurtarır: "Bir öykünün kısa ya da sıkıcı oluşu, ne zaman, anlatı için gerekli olan yer ve zaman yüzünden olmuştur ki?" [s. 5-6] (s. 8) [s.10]. Sıkıcılık olasılığının yalnızca anımsatılması bile, yazma zamanı ile anlatının yansıttığı deneyim zamanı arasında bir benzeşim olduğunu ileri sürer. Yedi sayısının (yedi gün, yedi ay, yedi yıl) kullanılışı da okuma zamanı (yazma zamanı ile eşyayılımlı kabul edilir) ile anlatılan zaman arasındaki bağıntıyı güçlendirir; kapalı simgelerle yüklü yedi sayısının seçilmesine ilişkin bir ironik not da vardır: "Tanrı aşkına, öykünün yedi yıl sürecek hali yok ya!" (*ay.y.*) deyişi anlatıcının ve okurunun öyküyü anlatmakla geçirecekleri bir yedi yıla gönderme yapmaktadır!.. Bu kaçamak yanıtın gerisinde bile, kahramanın deneyimindeki zaman ölçümlerinin ayırıcı özelliği kendini duyurur<sup>27</sup>. Ama bizim amacımız açısından bu telmihlerden önce gelen gizemli açıklama daha kesindir: Anlatılan zamandan söz eden *Vorsatz* bölümünde, okuyacağımız öykünün kesinlikle "iyice geçmişe giden bir biçimde" anlatılması ("*In der Zeitform der tiefsten Vergangenheit*") [s. 5] (s. 7) [s. 9] gerektiği belirtilir. Oysa, öykülerin geçmiş zamanda anlatılmış olması gerçeği de kendi başına bir sorun oluşturur (bu konuya son altbölümde yeniden döneceğiz); ayrıca, anlatılan geçmişin "iyice

26 Bkz. yukarıda III. altbölüm, 2. altbaşlık.

27 Anlatıcı bu okuma zamanı tema'sı üzerinde birçok kez müdahalede bulunacaktır. Sözelimi romanda belirleyici etkisi olan *Ewigkeitssuppe* epizotunda anlatıcının böyle bir girişimi görülür [s. 145] ("*Potage éternel et clarté soudaine*", I, s. 273) ["Sonsuzluk Çorbası ve Birdenbire Aydınlanma", I, s. 229]. VII. bölümün başında, anlatıcı zamanın kendisini anlatabilir miyiz diye sorar açıkça [s. 365] (II, s. 270-271) [II, s. 245]: Anlatıcı zamanın anlatılamayacağını söylese de en azından "zamanla ilgili bir şeyler" [s. 750] anlatılabileceğini de vurgular [Tr. çev., II, s. 246]. *Zeitroman* deyişi de böylece ikili anlamını kazanır: Zaman içine yayılan ve anlatılmak için zaman gerektiren roman ile zaman üstüne roman; anlatıcı da bu anlam ikircilliği üstünde durur (II, s. 237): "Mynheer Peeperkorn"un epizotlarından birinde ve "Büyük Uyuşukluk"un başında [s. 661] (II, s. 386) [II, s. 348].

geriye" gitme zorunluluğu da özel bir gizem yaratır, çünkü eskilik bu durumda süredizimsel özelliğini yitirir: "Yani öykü geçmişte kalmış olmasını aslında zamana borçlu değil" (ay.y.). Peki bunu bize böyle benimsettirmeye çalışan nedir? İronik anlatıcı ikircil bir yanıt verir: Eskilik, burada, tarihi belirli ama bizim için bitmiş olan bir eskilik (yani Büyük Savaş öncesi dünyanın geçmişi) ile yaşı bilinmeyen, efsanenin [masalın] (*Märchen*) eskiliğine bölünür<sup>28</sup>. Bu ilk telmih, anlatılan öykünün yarattığı zaman deneyimi sorunu üstünde etkisiz kalmaz: "Bunu [söylemekle] zaman denen gizemli ögenin sorunlu ve kendine özgü ikili doğasına şimdilik şöyle bir değinmiş oluyoruz" (ay.y.). Hangi ikili doğa? Elbette, bütün roman boyunca takvim ve saatlerin zamanı ile giderek her türlü ölçülebilir olma niteliğinden arındırılmış ve hatta ölçü konusundaki her türlü ilgisini yitirmiş bir zamanı karşı karşıya getiren ikili bir doğa.

İlk bakışta, zamanın bu iki özelliğiyle ortaya konan sorun, *Mrs. Dalloway*'de ortaya çıkan şu sorunu andırır: Şematik olarak belirtirsek, iç zaman ile süredizimsel zaman arasındaki çatışmalı bağıntıları anıtsal zaman boyutlarına taşıyan bir araştırmadır burada söz konusu olan. Ama aslında, aradaki fark büyüktür. *Büyülü Dağ*'da iki kutup çevresinde dolananlar öylesine farklı topluşmalardır ki, bizi *Büyülü Dağ*'ın yalnızca bir *Zeitroman* olduğu ya da özellikle bir *Zeitroman* olduğu konusunda kuşkuya düşürür. Dolayısıyla şimdi, karşı görüşteki bir savunmayı da dinlememiz gerekecektir.

Bir kere önce, "yukarıdakiler" ile "aşağıdakiler"i ayıran çizgi, aynı zamanda hastalık ve ölüm dünyasını gündelik dünyadan –yaşam, sağlık ve eylem dünyası– ayırır. Gerçekten de Berghof'ta doktorlar dahil herkes hastadır – verem uzmanı da, şarlatan psikiyatrist de hastadır. Hans Castorp hastalığın ve ölümün hüküm sürdüğü bir evrene girer; böyle bir evrene kim girerse, o da ölüme mahkûm olur; Joachim gibi bu evreni terk edip

<sup>28</sup> Bu ölçülüp biçilmiş ikircilliğin uyarı değeri vardır: *Büyülü Dağ*, Avrupa kültürünün, 1914 felaketinden önceki, hastalanıp ölmesine kadar geçen sürenin simgesel tarihi olmayacağı gibi ruhsal bir arayışın anlatısı da olmayacaktır yalnızca. Sosyolojik simgecilik ile hermetik simgecilik arasında bir seçim yapmamak gerekir.

gidenler de orada ölmek için geri dönerler. Dağ, hastalıkla, ölüm itkisiyle büyüler. Aşk bile bu büyünün tutsağıdır. Berghof'ta, kösnüllük ve çürümüşlük yan yanadır. Aşk ile ölümü birbirine bağlayan gizli bir anlaşma vardır. Bu da ve belki de özellikle bu, uzamın ve zamanın dışında kalan yerin büyüüdür. Hans Castorp'un Frau Chauchat'ya olan tutkusu, bütünüyle kösnül çekicilik ile batmaya yüz tutmanın ve ölümün büyüü altındadır. Frau Chauchat, Castorp'un gelmesinden önce buradadır; ve sözcük yerindeyse, hastalık kurumunun daha önceden bir parçası haline gelmiştir; oradan ansızın ayrılışı ve beklenmedik geri dönüşü –yanında göze çarpan Mynheer Peeperkorn vardır, o da Berghof'ta intihar edecektir–, sözcüğün Aristoteles'çi anlamıyla en önemli baht dönüşlerini [peripeteia] oluşturur.

Demek ki, *Büyülü Dağ* yalnızca zaman üstüne bir anlatı değildir. Sorun daha çok, aynı romanın nasıl hem *zaman romanı* hem de *ölümcül hastalık romanı* olabildiğini anlayabilmektir. Zamanın ayrışması, hastalık dünyasının bir ayrıcalığı olarak mı yorumlanmalı yoksa bu ayrıcalık zamana ilişkin alışılmamış deneyim için bir sınır durum olarak mı değerlendirilmeli? Birinci varsayıma göre, *Büyülü Dağ* hastalık romanıdır; ikinci varsayıma göreyse, hastalık romanı öncelikle bir *Zeitroman*'dır.

Apaçık olan bu birinci seçeneğe, bir ikincisi eklenir. Gerçekten de romanın gelişmesi içinde, bu sorun, zamanın silinmesi ve hastalığın büyülemesi yanında, bir üçüncü bileşenin varlığıyla karmaşık hale gelir. Bu üçüncü tematik, *Avrupa kültürünün yazgısıdır*. Böyle bir yazgıyı konu alan konuşmalara, tartışmalara, anlaşmazlıklara yer veren, Settembrini (İtalyan aydını, Aydınlanma felsefesinin geveze sözcüsü) ve Naphta (Yahudi asıllı Cizvit, burjuva ideolojisinin sapkın eleştirmeni) gibi üzerinde kesinlikle çalışılmış kişileri yaratan yazar, romanını Avrupa kültürünün çöküşünün engin bir savunması haline sokar. Berghof'un kapalı dünyası içindeki ölümden büyülenme de, Leibniz gibi belirtirsek, nihilizmin ayartması aracılığıyla simgeleme işlevini yerine getirir. Aşk da, kültür üstüne tartışmayla birey-ötesi bir büyüklüğe dönüşür: Böyle olunca da bu büyüklüğün aşkın kurtarıcı olanaklarını tüketip tüketmediğini sorar insan.

O zaman da, aynı romanın nasıl hem *bir zaman romanı*, hem *bir hastalık romanı*, hem de *bir kültür romanı* olduğunu sorarız? Önce ağırlığını duyuruyor gibi görünen zamanla bağıntı konusu, sonradan hastalıkla bağıntı konusu karşısında geriler gibi olurken, Avrupa kültürü yazgısı asıl sorun olarak ortaya çıkınca, bir derece daha gerilemez mi?

Bana göre, Thomas Mann, sorunu, bu üç büyüklüğü –zaman, hastalık ve kültür– romanın başkahramanı Hans Castorp’un yaşadığı kişisel deney(im) içine yerleştirerek çözmüştür. Böyle davranarak, Mann, yüz yıl önce Goethe’nin ünlü *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Wilhelm Meister’in Çıraklık Yılları) adlı kitabında örneklediği *Bildungsroman*’ın o büyük Alman geleneğine yakın bir yapıt oluşturmuştur. Romanın tema’sı, artık, “sıradan” ama “meraklı” ve “girişken” bir genç adamın eğitimi, yetişmesi ve öğretimidir (bütün bu deyişler anlatı sesinin sözcüğüdür). Roman, Hans Castorp’un kişiliğine odaklanmış ruhsal bir yetişmenin öyküsü olarak okunduğu andan itibaren, asıl sorun, anlatı tekniğinin, zaman deneyimini, ölümcül hastalığı ve kültürün yazgısı üstüne büyük tartışmayı hangi yolu kullanarak birbiri içine katmayı başardığını bulmaktır.

Sözünü ettiğimiz ilk seçenikle –zaman romanı mı *yoksa* hastalık romanı mı?– ilgili olarak, anlatı tekniği, zamanın silinişi ve çöküşün büyümesi olgularıyla karşılaşmayı, bir düşünce deneyimi düzeyine *yükseltir* (bu düşünce düzeyinin geçireceği dönüşümleri ileride inceleyeceğiz). Zamansızlaşma ve yozlaşma, anlatı sanatı aracılığıyla, kahramanın büyülenmesinin ve düşüncelerinin bölünmez konusu durumuna gelir. Yalnızca kurmaca, zamanın silinmesi ile ölümün çekiciliği arasında bir işbirliği kurarak, benzeri görülmemiş bu zamansal deneyimin gerektirdiği benzeri görülmemiş koşulları yaratabilirdi. Böylece, kültürün yazgısı üstüne sürdürülen tartışmayı daha hesaba katmadan önce bile, ruhsal yetişmenin öyküsü *Zeitroman*’ı, *Bildungsroman* çerçevesinde, hastalık romanına bağlar.

İkinci seçenek –bir kahramanın, hatta bir anti-kahramanın romanı mı *yoksa* Avrupa kültürünün yazgısı mı?– de aynı yollarla çözüme ulaştırılır. Thomas Mann, Settembrini ile Naphta’yı Hans Castorp’un “öğretmen”i yaparak, büyük Avrupa tartışma-



sını bir duygusal eğitimin bireysel öyküsü içine katar. İyimser hümanizma sözcüleri ile komünizm eğilimli Katoliklik havası taşıyan nihilizm sözcülerinin bitip tükenmez tartışmaları, tıpkı ölüm ve zaman gibi, büyülenmenin ve düşünce üretmenin konuları düzeyine yükselir.

*Büyülü Dağ*, içine *Zeitroman*'ın da oturtulmuş olduğu *Bildungsroman* adını tam olarak hak eder: Bunun nedeni, Avrupa kültürü yazgısını tartışma konusu etmesi değil de, bireyötesi bu tartışmanın Hans Castorp üstüne odaklanmış bir *Bildungsroman* içine bir bakıma iyice küçültülmüş [minyatürize edilmiş] olarak sokulmuş olmasıdır – bin sayfayı aşkın bir roman için böyle bir şey diyebilirsek eğer. Böylece söz konusu üç büyüklük – zaman, ölüm ve kültür– arasında karşılıklı ilişkiler başlar: Kültürün yazgısı aşk ile ölüm arasındaki tartışmanın bir özelliğine dönüşür; kösnüllüğün yozlaşmışlıkla yan yana olduğu aşktaki düş kırıklıkları, kahramanın ruhsal arayışında, dili [sözü] kullanan eğitimcilere benzer “öğretmenler” olur.

Böyle bir karmaşık yapı içinde, *Zeitroman*, hastalık romanı ve Avrupa'nın çöküşünün romanıyla eşit olarak, *Bildungsroman*'ın basit bir özelliği haline mi geliyor demektir? *Zeitroman*, bana göre, silinemez bir ayrıcalık olmayı sürdürür: Bu ayrıcalık özellikle, bütün soruların en zoru olanı, yani romanın öykülediği ruhsal yetişmenin gerçek doğasının ne olduğu sorusunu sordüğümüzde kendini gösterir. Thomas Mann kahramanın zamanla ilgili araştırmalarını, hastalık ve ölüm üstüne, aşk, yaşam ve kültür üstüne sürdürülen bütün araştırmaların *denek taşı* yapar. Zaman, öykünün ileride söz edeceğimiz belli bir noktada, doğruyu söylemeyen hastalara verilen, üzerinde rakamların bulunmadığı derece ile karşılaştırılır; dolayısıyla, zaman, “suskun hemşire” anlamını üstlenir (yarı-mitsel, yarı-ironik bir anlamdır bu). Ölümün çekiciliğinin, yozlaşmanın suç ortağı olan aşkın ve büyük tarih kaygısının “suskun hemşire”sidir zaman. *Zeitroman*'ın da, ölüm destanı ile kültür trajedisinin “suskun hemşiresi” olduğunu söyleyebiliriz.

Romanın bölündüğü çok sayıdaki alanda ortaya çıkan, zaman deneyimi üstünde odaklanmış kahramanın yetişmesiyle ilgili bütün sorunlar bir tek sorunla özetlenebilir: Kahraman ne olursa olsun her şeyi Berghof'ta mı öğrenmiştir? Bazılarının söy-

lediği gibi, o bir dâhi midir, yoksa bir anti-kahraman mıdır? Ya da onun yetişmesi, *Bildungsroman* geleneğiyle bağlarını koparan daha ince nitelikli bir yapıda mıdır?

Anlatıcının *ironisinin* yol açtığı kuşkular, burada yeniden güçlü biçimde ortaya çıkar. Bu ironinin ayrıcalıklı yerini, gösterişle, ısrarla ve inatla sahnelenen anlatı sesi ile bu anlatı sesinin, gelişmesi süresince müdahale etmekten hiç geri durmadığı anlatılan öykünün bütünü arasına mesafe koyma bağıntısı içine oturtmuşuk. Anlatıcı kendini, anlattığı öykünün kurnaz gözlemcisi olarak gösterir. İlk yaklaşımda, bu eleştirel mesafe, anlatıcının inandırıcılığını yıpratır gibidir, ve kahramanın zaman, yaşam ve ölüm, aşk ve kültür konusundaki ne olursa olsun her şeyi Berghof'ta öğrenip öğrenmediği sorusuna verilecek her yanıtı da problematik hale getirebilir izlenimi verir. Ama, bir ikinci kez düşündüğümüzde, anlatı sesi ile anlatı arasına konan mesafe bağıntısının romanın sorduğu sorunun yorumsal anahtarı olup olmadığı kuşkusu uyanır içimizde. *Kahraman, zamanla çatışması açısından, anlatıcının anlattığı öyküyle kurduğu bağıntının aynısını, yani, ironik bir mesafe bağıntısını yaşayamaz mı?* Kahraman, ne hastalıklı bir dünyaya yenik düşmüş biridir, ne de eylemle kazanılan bir zaferde Goethe'ye yaraşır bir fatihtir: Böyle olunca da, bütün gelişmesi bilinçlilik boyutunda, düşünme gücü boyutunda gerçekleşen bir kurban durumuna düşmez mi?

Şimdi bu okuma varsayımının *Büyülü Dağ*'ın yedi bölümünde bir ikinci kez sınanması gerekir<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Kahramanın yetişmesinin olumlu bir değerlendirmesi 1933'te Hermann J. Weigand tarafından 25. dipnotta belirttiğimiz kitabında önerilmiştir. Weigand, *Büyülü Dağ*'ı "pedagojik roman" olarak nitelendiren ilk kişidir; ama bu "kendi kendini yetiştirmenin romanı"nda (s. 4) "her türlü özel pratik amacı aşan *Bildung* için bir arayış" görür (*ay.y.*); burada asıl vurgu, bütün bir deneyimin giderek *özümlemesi* üstünerdir; buradan da bütünlüğü içinde yaşam hakkında olumlu bir davranış ortaya çıkar. Birinci bölümde anlatılan ana bunalım anlarında (kaçma girişimi, doktor Behrens'in Hans'tan Berghof'ta hasta olarak kalmasını istemesi, Büyücüler Gecesi) bile kahraman yine seçim yapabilecek ve "yükselme" (*Steigerung*) gösterecek düzeydedir. Kuşkusuz H. Weigand, birinci bölümün sonunun ölüm için duyulan sempatinin en büyük noktası olduğunu kabul eder: *Büyülü Dağ*'ı "hastalık destanı" (s. 39) diye adlandırır. Ama ikinci bölüm, ölüm karşısında büyülenmenin yaşam karşısında büyülenmeye bağlantısını gösterir (s. 49). "Kar" epizodu da bunun tanığıdır: Kar "aydınlığın ruhsal doruk noktasıdır, onun, kozmik deneyimin kutuplarını yaşama yeteneğinin zirvesinde bulunduğunu göster-

Roman şöyle başlar: “Sıradan bir genç doğup büyüdüğü Hamburg’dan Graubünden Eyaleti’ndeki Davos-Platz’a gitmek

rir... arkadaşlık çerçevesinde, Clawdia’ya olan tutkusunu yüceltme gücünü bile sonuçta bu aydınlığa borçludur”. H. Weigand ruh çağırma seansında, kahramanın deneyiminin mistisizme yakınlığını görür (H. Weigand’ın kitabının son bölümü bütünüyle mistisizme ayrılmıştır); ama yazara göre, gizlilik [okültizm] Hans Castorp’un yaşama iradesinin denetimini elinden kaçırmaya yol açmaz; ayrıca, bilinmeyenin, yasaklananın araştırılması da “günahın Thomas Mann için taşıdığı temel ethos”u ortaya çıkaracaktır (s. 154); Castorp’un “Rus” yanı, Clawdia yanı da işte budur. Castorp, içinde sapkınlık barındırmayan bir merakın bulunmadığını Clawdia’dan öğrenir. Bundan sonra artık sorun, kahramanın, Weigand’ın iddia ettiği gibi, bu deneyimler kaosunu *özümleyip özümlemediğini* bilmektir : “sentez *Büyülü Dağ*’ın biçimsel yapısını baştan sona yöneten ilkedir” (s. 157). Okurlar, Hans Meyer’in *Thomas Mann*’ında (Frankfurt, Suhrkamp, 1980) Hans Castorp’un Berghof’taki yetişmesinin daha olumsuz bir değerlendirmesini bulacaklardır. Hans Meyer, *Zeitroman*’ın sözünü etmeden geçer ve vurguyu açıkça “yaşam ve ölüm destanı” (s. 114) üstüne yapar. Kahramanın eğitimi sorunu hiç kuşkusuz hastalık, ölüm, çöküşle olan yeni bir bağıntının, yaşamın *Faktum*’u (hakikati) olarak ortaya konmasıdır: Novalis’ten gelen ve Thomas Mann’ın *Büyülü Dağ* romanından önceki *Venedik’te Ölüm* yapıtını ağırlıklı olarak kaplayan ölüm özlemiyle çelişen bir bağıntıdır bu. Thomas Mann da bunu Lübeck konuşmasında doğrular: “Benim tasarladığım şey, Venedik anlatısında ölüm tema’sı aracılığıyla yaratılan büyüün komik hale getirilmesiyle kurulacak grotesk bir öyküydü; bir tür taşlama, yani *Venedik’te Ölüm* için (s. 116). Hans Meyer’e göre, bu pedagojik roman tarafından benimsenmiş olan ironik ton, ikinci bir karşıtlık oluşturur: Yalnızca romantiklerin mirasıyla değil de, Goethe türü yetişme romanıyla olan bir karşıtlıktır bu: *Büyülü Dağ*, kahramanın sürmekte olan eğitimini vermek yerine, tıpkı bir hümanizma ile anti-hümanizma, ilerleme ideolojisi ile çöküş ideolojisi arasında bölünmüş Almanya’nın durumu gibi, tamamıyla *pasif* (s. 122), aşırılıklara açık ama her zaman eşit mesafede, “ortada” duran bir kahramanın betimlemesini yapar. Kahramanın edinmiş olabileceği tek şey, katlanmak zorunda kalacağı bütün duygulardan, konferanslardan, konuşmalardan uzak durmaktır (*Abwendung*, s. 127). Buradan çıkan sonuç, vurgulamanın daha çok öteki kahramanların –Settembrini, Naphta, Frau Chauchat ve Peeperkorn– uyguladıkları pedagojik etki üstüne yapılması gerektiğidir, eğer *Büyülü Dağ*’ı Goethe’den ve çok daha fazlasıyla Novalis’ten uzaklaştırıp Balzac’ın yanına yerleştiren, o çok geniş toplumsal freskin tam bir ölçüsünü almak istiyorsak. Hans Meyer, aşağıının zamanı ile yukarının zamanı arasındaki karşıtlığı unutmaz elbette; hatta bu karşıtlığı Bergson’un eylem düzlemi ile düş düzlemi arasında kurduğu karşıtlığa yaklaştırır ısrarla. Ama Hans Castorp’la ilgili olarak, Berghof’taki, hepsi ölüme mahkûm olmuş burjuva asalaklarının arasında, onun hiçbir şey öğrenemeyeceğine, çünkü orada öğrenecek hiçbir şey bulunmadığına inanır (s. 137). Benim yorumum da hem Hans Meyer’in hem de Hermann Weigand’ın yorumundan bu noktada ayrılır. Berghof’ta öğrenilecek şey, zamanla ve zamanın silinmesiyle ilgili yeni bir bağıntıdır; bunun *modeli de anlatıcının kendi anlatısıyla olan ironik bağıntısı içinde yer alır*. Bu açıdan, Hans Meyer’in Thomas Mann’da ironiden parodiye geçişe ayırdığı önemli incelemesinde kendime bir destek bulurum (a.g.y., s. 171-183).

üzere yola çıktı. Yazın tam ortasıydı ve orada üç hafta kalmayı tasarlıyordu" [s. 7] (s. 9) [s. 11]. *Zeitroman*, üç haftalık sürenin sıradan belirtilmesiyle ortaya konur<sup>30</sup>. Ama dahası vardır: Roman yeniden okunduğunda, anlatı sesi, kahramanını daha girişte "sıradan" (*einfach*) bir genç adam olarak nitelendirmesi, romanın son satırlarında, anlatıcının kahramanına yapmacıksız biçimde seslendiğinde de yankılanır: "Geçirdiğin bedensel ve ruhsal serüvenler sıradanlığını yüceltti (*steigerten*) ve bedeninin dayanamayacağına ruhunun dayanmasını sağladı" [s. 757] (II, s. 609) [II, s. 458]. Ayrıca, bu sesteki ironi şu belirgin saptamada da gizlidir: "ve orada üç hafta kalmayı tasarlıyordu" [Tr. çev., I, s. 11]. Yeniden okunduğunda, bu üç haftanın Berghof'ta geçirilen yedi yıllı da çeliştiği görülür. Böylece bu masum girişte üstü örtülü biçimde sezdirilen bir soru(n) vardır: Tasarısı, kendisinin isteyerek yola koyduğu serüven sayesinde parça parça olunca, bu genç adamın sıradanlığı ne duruma dönüşecek? Şunu biliyoruz ki, Berghof'taki kalış süresi bütün anlatının dramatik gücünü oluşturacaktır.

Bu oldukça kısa birinci bölümde, anlatıcı zamanla olan bağıntıyı anlamlandırmak için ilk olarak uzamla olan bağıntıyı kullanır; kahramanın doğduğu ülkeden uzaklaşması, unutmaya gibi işlem görür: "Zaman, Lethe ırmağının suyudur, derler ama yabancı hava da onun gibi içilebilir ve etkisi onun kadar olmasa da daha hızlı olabilir" [s. 8] (I, s. 11) [I, s. 12]. Hans Castorp, Berghof'a gelince, oraya aşağısının zaman görüşünü getirir. Hans ile yukarının zamanına alışmış kuzeni Joachim arasındaki ilk tartışmalar, iki var olma ve yaşama biçimi arasındaki uyumsuzluğu ön plana çıkarır. Hans ve Joachim zaman konusunda aynı dili kullanmazlar: Joachim daha şimdiden zamanı ölçmenin kesinliğini yitirmiştir: "Onlara üç hafta\* bir gün gibi geliyor... İnsan burada birçok düşüncesini değiştiriyor" [s. 11] (I, s. 14-15)

30 Richard Thieberger, *Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann, vom Zauberberg zum Joseph* başlıklı yapıtının (Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1962) "Die Zeitaspekte im Zauberberg" bölümünde (s. 25-65) gerek karşılıklı konuşmalarda, gerek anlatı kişilerine mal edilen düşüncelerde (bir başka deyişle iç söylemde), gerekse anlatıcının yorumunda beliren zaman üstüne bütün görüşleri özenle biraraya getirmeye çalışır. En tipik açıklamaların seçimini ona borçluyum.

\* Fransızca metindeki alıntıda "trois mois" ("üç ay") diye geçiyor. Biz düzelterek "üç hafta" diye verdik. (ç.n.)

[I, s. 16]. Böylece okurda bir beklenti yaratılmış olur, kişilerin birbirleriyle konuşmaları, burada olduğu gibi, zamanı tasarlama ve yaşama biçimleri arasındaki farkı dil düzeyinde ortaya çıkarmak için kullanılan basit bir teknik değildir yalnızca: Bu konuşmalar, kahramanın yetişmesinin ayrıcalıklı bir aracı olacaktır<sup>31</sup>.

III. bölümde anlatılan bütün ikinci gün, birbirine karışan küçük olaylardan oluşur; yemekler aralıksız birbirini izler gibidir; karışık bir topluluk kısa bir süre içinde kendi gösterir; bu süre de özellikle gezintilerle, ateşi ölçme seanslarıyla, dinlenme süreleriyle tam bir ritim içinde doldurulmuş gibidir. Joachim'le, daha sonra da, anlatıcının hiç gecikmeden sahneye çıkardığı ilk "öğretmen" Settembrini'yle konuşmalar, bir önceki günde, yani "varış" gününde ortaya çıkmış dilsel boyuttaki yanlış anlaşılmaları artırır. Hans Castorp, Joachim'in tahminleri karşısında şaşırır<sup>32</sup>. Settembrini ile ilk karşılaşmasında, "üç haftalığına" geldiğini ısrarla belirtir<sup>33</sup>. Ama Hans Castorp'un Settembrini'yle

31 II. bölüm geçmişe bir dalışı gerçekleştirir. Bu geriye dönüş –zaten XIX. yüzyıl ile XX. yüzyılın başındaki romanlarda sık sık görülen bir durumdur bu– yukarıda sözünü ettiğimiz perspektif etkisinin oluşmasına yabancı değildir. Gerçekten de Weigand gibi söyleyecek olursak (a.g.y., s. 25-39) bu bölüm *Urerlebnisse*'leri ortaya koyar; bunlar ölçülen zamana duyulan ilginin azalmasını iki katına çıkaran ruhsal gelişmeye gizlice yol gösterecek ilk-deneyimlerdir: vaftiz ibriğinin aktarılmasıyla simgelenen kuşakların sürekliliği duygusu; ilk kez büyükbabanın cesedi karşısında hissedilen, hem kutsal hem de uygunsuz ölüm duygusu [ölüm karşısında ikili duygu]; deneyim edinme ve serüven yaşama isteğiyle kendini gösteren bastırılmaz özgürlük duygusu; Pribislav Hippe'nin kurşunkaleminin ödünç alınması epizoduyla ince biçimde sezdirilen erotik eğilim (bu aynı kurşunkalemi "Büyücüler Gecesi"nde Clawdia Chauchat, Hans'tan geri vermesini isteyecektir). *Urerlebnisse*'lerin, zamanın olumsuz deneyimini bir iç *Steigerung* (yükselme, yücelme) deneyimine dönüştürecek dirençli enerjileri barındırması dışında, bunların "varış" sahnesinden sonra ve ilk günün o hareketli anlatımından önce anımsatılmasının kesin işlevi, zamanın silinmesiyle ilgili ana deneyimi başlatmaktadır. Zamanın ölçümü tam olarak yitip gittiğinde, hissedilen zaman yitimini ölçebilmek için, zamana o eskiliğini, o derinliğini, o yoğunluğunu vermek gerekir.

32 "Daha yeni (*neulich*), aşağı yukarı, dur bakayım, sanırım sekiz hafta önce...–Birden canlanan Hans Castorp 'O zaman yeni diyemezsin' dedi [soğuk bir biçimde]. –'Nasıl? Peki öyleyse, epeyce önce. Ne kadar titizsin! Yalnızca zamanı şöyle bir tahmin etmiştim. Neyse, bir süre önce...'" [s. 57] (I, s. 82) [I, s. 71].

33 "O Dio, üç hafta! Duydunuz mu teğmen? Ben buraya üç hafta için geldim, sonra da gideceğim demek biraz kabalık olmaz mı? Sizi aydınlatmama izin verirseniz, bizim haftayı zaman ölçüsü saymadığımızı söylemeliyim. Bizim en küçük birimiz aydır. Biz büyük ölçüler (*im grossen Stil*) kullanırsınız, gölgelerin ayrıcalıklarından biridir bu [s. 63] (I, s. 90) [I, s. 77].

tartışmaları başından itibaren, Joachim'le yaptığı konuşmalar-  
dan farklı bir havada sürer. Aradaki anlaşmazlık daha başlan-  
gıçta hemen bir araştırmaya, bir arayışa dönüşür. Settembrini  
"Merakı da ayrıcalıklarımızdan biri sayarız" [s. 63] (I, s. 90) [I, s.  
77] dediğinde haklıdır. *Gedankenschärfe* –"Zihin Açıklığı"– baş-  
lığını taşıyan altbölüm düşünme biçiminin [spekülyasyonun] ön  
belirtilerini verir; anlatı sanatı da bu düşünce akışını bıkmadan  
usanmadan öykülemeye çalışacaktır. Ateşi ölçme sahnesinde,  
Hans'ın dikkatliliği değil kendine olan güveni yıkılır. Derece  
*belli* saatlerde ve *yedi* (yedi!) dakikalık bir süre içinde ölçülmez  
mi?<sup>34</sup> Hans, *klinik zamanı* diye adlandırabileceğimiz, doktorların  
belirlediği düzene dört elle sarılır; ama bu da zamanı kesinlikle  
bozan bir şeydir. En azından Hans, "*duygu*"ya (*Gefühl*) yansıyan  
zaman ile kadranı kat eden ibrenin hareketiyle ölçülen zamanı  
ayırt ederek zihin açıklığı düzeninde ilk adımı atar [s. 69] (I, s.  
101) [I, s. 87]. Bunlar küçük keşiflerdir kuşkusuz, ancak yine de  
zihin açıklığı<sup>35</sup> hesabına katmayı unutmamak gerekir onları, her  
ne kadar kafa bulanıklığı çok daha ağır basıyorsa da<sup>36</sup>. Kahra-  
manımızın eğitimi açısından, zamanın gerçekten ne olabileceği  
konusunda, bir ilk ve âni aydınlanmanın, kendisine *düşünde* ve-

34 Joachim, Hans'a göre daha deneyimli olması nedeniyle kuzeninın kararsızlığını  
gidermesine yardımcı olur: "Evet, dikkat edersen –zamanı kastediyorum– çok  
yavaş geçiyor. Ateşimi günde dört kez ölçmeyi gerçekten seviyorum çünkü  
insan, bir dakikanın, hatta yedi dakikanın bile gerçekten ne demek olduğunu  
anlıyor, özellikle de, burada olduğu gibi, haftanın yedi gününü, iğrenç biçimde  
sırtlanırsan" [s. 70] (I, s. 100) [I, s. 86]. Anlatıcı sözlerini şöyle sürdürür: "Aslında  
felsefe yapmaya pek alışık değildi ama içinden bir şey onu dürtüyordu" [s. 71]  
(I, s. 101) [I, s. 86].

35 "Bugün zihnim çok açık. Öyleyse zaman nedir?" diye sordu Hans Castorp" [s.  
71] (I, s. 101) [I, s. 87]. Augustinus'u tanımayan diyebileceğimiz kahramanımızı  
onun paradisini yapıyor görmek eğlenceli oluyor. Anlatıcı söz konusu değil el-  
bette burada!

36 "'Kafam zamanla ilgili bir sürü düşünceyle dolu, tam bir kompleks' diyebil-  
irim" [s. 72] (I, s. 102) [I, s. 88]. "Tanrım, ola ola bir gün mü oldu? Bana burada,  
yukarıda, çok uzun bir süredir sizinle beraberim gibi geliyor...–Gene zaman  
muhabbetine başlama, dedi Joachim. Bu sabah iyice aklımı karıştırdın. –Yok,  
sakin ol, hepsini unuttum, diye yanıt verdi Hans Castorp. Tüm kompleksi. Şu  
anda da kafam pek yerinde değil. O iş bitti" [s. 88] (I, s. 126) [I, s. 107]. "Ayrı-  
ca, bir gün değil de, çok daha uzun süredir buradaymışım gibi geliyor, sanki  
daha yaşlandım ve olgunlaştım. –Demek olgunlaştınız da, dedi Settembrini"  
[s. 91] (I, s. 130) [I, s. 110].

rilmiş olması da önemsiz değildir. Zaman kendisini nasıl haber verir? “Zaman, insanların aldatmacalarını önlemeye yarayan, suskun bir hemşireden, üzerinde hiçbir işaret olmayan bir cıva sütunundan başka bir şey değildi.” [s. 98] (I, s. 139) [I, s. 118]. Dereceyle ateşi ölçme sahnesi hem yinelenir hem de geçersiz kılınır: Derece üzerindeki rakamlar silinmiştir; normal zaman, tıpkı artık vakti belirtemeyecek bir kol saatinde olduğu gibi kaybolup gitmiştir. Anlatılan iki düş, “dolu dizgin bir sevinç ve umut duygusu” içinde [s. 96] (I, s. 137) [I, s. 116], Proust gibi belirtecek olursak, “mutluluk anları” dizisi içinde yer alır; bu anlar Hans’ın arayışının çeşitli noktalarını oluşturur, romanın son satırları da dikkatimizi ikinci bir okumada çeker: “Düşlerinde ‘kralcılık’ oynadığın zamanlarda (*ahnungsvoll und regierungswese*) bu cinsel bedenden ve ölümden, bir aşk düşünün doğabileceğini sezinlediğin anlar oldu” [s. 756] (II, s. 509) [II, s. 458]. Kuşkusuz bu düşün de, kahramanın “yönettiği” söylenebileceği düşlerden olmadığı bir gerçektir. Bu düş, en azından bir merakın varlığına işaret eder; her ne kadar Clawdia Chauchat’ın erotik çekiciliğine kapılacak bir meraksa da, Settembrini’nin kendisine yaptığı oradan ayrılma önerisine direnmesini sağlayacak kadar da güçlüdür: “Birdenbire ...etkileyici bir biçimde konuşmaya başlamıştı.” [s. 93] (I, s. 132) [I, s. 112].

Zaman duyusunun ve ona uygun dilin aşınması, Hans Castorp’un sıradan bir ziyaretçi olarak Berghof’ta geçirmeyi düşündüğü üç haftayı kapsayan uzun IV. bölümde de sürer. Mevsimlerin birbirine karıştırılması, zamanın alışılmış referans noktalarının bulanıklığına katkıda bulunur; bunlar yaşanırken de Settembrini’yle olan bitip tükenmez siyasal ve kültürel tartışmalar derinlemesine sürer (tartışmalara Naphta henüz katılmamıştır). Romanı ilk okuyuşta, bu bitip tükenmez tartışmalar, kahramanın zaman deneyiminin akışını gözden kaçırmamıza ve *Bildungsroman*’ı *Zeitroman* sınırları dışına çıkarmamıza yol açar. Ama ikinci bir okumada, Avrupa kültürünün yazgısı üstüne sürdürülen büyük tartışmayı kahramanın yetişmesinin tarihi içine katma ve böylece *Zeitroman* ile *Bildungsroman*’ın dengesini sağlama görevinin *Exkurs über den Zeitsin* başlıklı altbölüme –“Digression sur le temps” (I, s. 154-159) [“Zaman Duygusu Üzerine Arasöz”,

I, s. 130-134]– verilmiş olduğu ortaya çıkar. Yalnızca anlatıcının eseri olan bu nazik ayarlamamanın temel ögesini bir söz oluşturur<sup>37</sup>: Hem kültürel hem de zamansal bir öge olarak “yeni bir çevreye alışma ve onu benimsemedir” bu (*diesem Sicheinleben an fremden Ort*) [s. 110] (I, s. 157) [I, s. 132]. Arasöz buradan hareketle, anlatıcının tekdüzelik ve sıkıntı üstüne düşünceler üretmesine dönüşür: Bu izlenimlerin zaman akışını yavaşlattığının doğru olmadığı söylenir. Gerçekten de, tam tersi bir durum söz konusudur: “Boş durmak ve tekdüzelik bir ânı ya da bazen bir saati bile uzatıp can sıkıcı bir hâle getirebildiği gibi, hiçliğe indirgenene dek, çok büyük, hatta en büyük zaman dilimlerini de kısaltıp eritebilir” [s. 157] (I, s. 157) [I, s. 132]. Bu hem kısaltma hem de uzatma etkisi, zamanın uzunluğu kavramından her türlü tekanlamlılığı çekip alır ve “Ne zamandan beri?” sorusuna bir tek yanıt tanır: “Çok uzun bir [zamandan beri]” [s. 112] (I, s. 159) [I, s. 134].

*Exkurs*’un (“Arasöz”ün) genel havası da daha çok bir uyarı havasıdır: “Aslında, bir yere yerleşmek garip bir iştir ve belki de bunun nedeni, amacın yalnızca kendine hizmet etmesi ve o belirli süre biter bitmez ya da o sürenin bitiminden kısa bir süre sonra, orayı terk edip eski durumumuza dönmeye kararlı olduğumuz için yeni çevreye alışmanın ve onu benimsemenin getirdiği zorluktur” [s. 132] (I, s. 157) [I, s. 132]. Yaşamın asıl akışında bir kesinti, bir aralıktan başka bir şeyin söz konusu olmaya başladığı andan itibaren, fazlasıyla kesintisiz biçimde süren bir tekdüzeliğin kaybettirme tehlikesi taşıyacağı şey, süre bilincidir: “Zaman duygumuz, yaşam duygumuzla öylesine bağlantılı ve iç içedir ki, bu duygulardan birinin zayıflaması demek öbürünün de acı ve yıpratıcı bir deneyimden geçmesi demektir” [s. 110] (I, s. 157) [I, s. 132]. “Yaşam duygusu” (*Lebensgefühl*) deyişi de hiç kuşkusuz bir ironi içerir. Bununla birlikte, anlatıcı, kahramanına benzer düşünceler yüklediğinde, zihin açıklığı yolunda kendisine göre yalnızca biraz ileride olduğunu belirtir<sup>38</sup>.

37 Anlatıcı hiç çekinmeden araya girerek şöyle der: “Bu göndermeler buraya [genç Hans Castorp’un] ...aklında da buna benzer şeylerin bulunduğunu belirtmek için eklenmiştir” (I, s. 159) [I, s. 134].

38 “Hans Castorp, her adımda, alışılmış yüzlere ve olaylara şöyle bir bakmak yerine, daha dikkatlice bakıp gençliğe özgü alış yetisiyle onları sindirmeyi öğrenmek zorunda kalıyordu.” [s. 112] (I, s. 160) [I, s. 135]. Anlatıcı, aynı doğrultuda



Oysa, kahramanın merakı asla hafiflememiştir, aklından bazen “Berghof’un üzerindeki [büyüleyici] baskısından (*Bannkreis*) bir kez sıyrılmak, açık havada derin bir soluk alma[k]” geçse bile [s. 124] (I, s. 177) [I, s. 149].

Kahramanın yarı-bilinçli kurbanı haline geldiği zamanın silinişine, Pribislav Hippe’nin uyanıkken düş görme hali içinde ortaya çıktığı epizot da katkıda bulunur: Elinde kurşunkalemle dolaşan, gözleri ve bakışı Clawdia Chauchat’ninkilere dönüşmüş bir öğrencidir Hippe. Ödünç alınıp geri verilen kalem *leitmotiv*’inin<sup>39</sup> simgesel niteliği sayesinde (anlatıcıya *Walpurgisnacht* [“Büyücüler Gecesi”] epizodu içinde gizemli bir son yaratma olanağı sunar; bu epizottan ileride söz edeceğiz), Thieberger’in yerinde bir deyişle *verträumte Intermezzo* (düş gören intermezzo) diye adlandırdığı bu epizot, daha önce II. bölümdeki geriye dönüşle yoklanmış olan kümülatif zamanın derinliğini yüzeye çıkarır – içinde yaşanan âna bir çeşit sonsuz süre duygusu verecektir bu derinlik [s. 129] (I, s. 183) [I, s. 155]. Sonsuzluk düşleri dizisi de sonradan bu derinlik üstünde yükselecektir.

Daha öngördüğü üç hafta geçmeden, Hans için, “canlı zaman duygusu geçeli çok olmuştu”; “günler uçup gid[er] ama her biri tazelenen umutlarla (*Erwartung*) uzar” [s. 150] (I, s. 213) [I, s. 179]. Clawdia’nın çekiciliği ve buradan ayrılma perspektifi de zamana hareket ve gerilim sağlar<sup>40</sup>. Ama, kısacası, üç haftanın sonu görüldüğünde, Hans Castorp, Joachim’in kendisini karşıladığında dile getirdiği düşüncelerin etkisi altına girmiştir bile: “Burada yukarıda, üç hafta hiçbir şey demek değildi – bunu her-

Hans Castorp’un girişimci ruhundan (*Unternehmungsgeist*) söz eder. Thieberger, bu *Exkurs*’u (Arasöz’ü) Joachim’in müziği savunmasına yaklaştırır; müzik en azından bir düzen ve kesin bölümler içermektedir: “Müzik zamanın akışına kendine özgü ve canlı ölçüleriyle canlılık, ruh ve değer katar. Müzik, zamanı ve bizi uyandırır ve bu bağlamda ahlaksaldır. Sanat da uyandırdığı ölçüde ahlaksaldır” [s. 21] (I, s. 172) [I, s. 145]. Ama Hans Castorp sonuç olarak bir öğretmenin ahlak dersi veren bu yergi dolu eleştirisini pek de dikkatle dinlemez.

39 *Leitmotiv*’ler arasında özellikle vaftiz çanağını –“ata yadigârı bu vaftiz çanağı” (I, s. 231) [I, s. 193]– ile büyükbabanın başının sallanmasını (I, s. 178, 203, 319, 499) (“Büyücüler Gecesi” boyunca) belirtelim.

40 Anlatıcı ile kahramanın sesleri birleşip birlikte vurgularlar: “Evet, zaman şaşırtıcı bir şeydir; açıklaması zor bir şeyler vardır onda” [s. 150], (I, s. 213) [I, s. 179]. Zihin açıklığı bu sorun’un yarattığı kararsızlığa indirgenir.

kes baştan söylemişti ona. Settembrini burada en küçük zaman biriminin bir ay olduğunu belirtmişti..." [s. 172] (I, s. 243) [I, s. 203]. Burada kalmaya daha fazla zaman ayıramadığına şimdiden pişman değil midir? Ve "Derece"nin (IV. bölümün önemli bir alt-başlığıdır bu) [s. 170] (I, s. 241) [I, s. 201] kurallarına uymakla, o da öteki hastalar gibi, büyüdü dağın kurbanına dönüşmez mi<sup>41</sup>?

"Çevreye alışmaya başlayan" Hans Castorp artık ilk sonsuzluk deneyimine hazırdır: Bir öncekinden daha da uzun olan V. bölüm de bununla açılır. Anlatıcı, *Vorsatz*'da, hemen bölümün başında ortaya atılmış olan romanın uzunluğu sorununa yeniden dönmek için, her şeyi kendi denetimi altına alır: "Bu üç haftayı çabucak geçirip geride bırakacağız" [s. 195] (I, s. 275) [I, s. 229]. Burada, *Erzählzeit* ile *erzählte Zeit* arasındaki bağıntıya yüklenen tuhaflık, kurmacanın kahramanı tarafından yaşanan deneyimin tuhaflığının da belirgin kılınmasına katkıda bulunur: Yazma zamanı ile okuma zamanı deneyiminin, kahramanın serüvenine uygun olarak yayılmasını ya da daralmasını isteyen, öyküleme yasaları olduğu belirtilir; şimdi artık yukarının yasası ağır bastığına göre de, zamanın yoğunluğu içine dalmaktan başka yapacak bir şey yoktur. Aşağıdan bir tanık da yoktur artık. Duygu zamanı saatlerin zamanını saf dışı bırakmıştır. Artık, zamanın gizemi açılır, bizi *şaşırtmak* için (*şaşırtma* [sürpriz] sözcüğü iki kez geçer) [s. 195] (I, s. 275) [I, s. 229].

V. bölümün *Ewigkeitssuppe und plözliche Klarheit* [s. 195 ve ötesi] – "Potage éternel et clarté soudaine" (I, s. 275 ve ötesi) ["Sonsuzluk Çorbası ve Birdenbire Aydınlanma", I, s. 229 ve ötesi] başlıklı altbölümü, daha önce duyurulmuş, gerçek anlamıyla "mucizeler"den birini değil de, kesin "mucizeler"in üzerinde yükseleceği zemini, hatta zeminin de altını içerir. Gerçekten de, tuhaf bir sonsuzluktur bu, *kendi kendisinin aynı* olan sonsuzluk. Günlerin benzer biçimde yatakta geçtiğini söyleyen de yine anlatı sesidir: "Size bir gün önce getirilmiş olan ve ertesi gün de

41 "Hans Castorp buraya geleli henüz iki hafta olmuştu ama ona daha uzun geliyordu. Joachim'ın en ince ayrıntısına kadar uyguladığı Berghof'taki günlük program Hans Castorp'un gözünde öylesine kutsal ve dokunulmaz (kuşkusuz) olmaya başlamıştı ki, oradan, yukarıdan bakıldığında, düzlükteki yaşam garip ve çarpık görünüyordu" [s. 157] (I, s. 222) [I, s. 186].

getirilecek olan öğle çorbanızın getirildiği an... size sonsuza dek çorba getirilecek tek bir an gibi gelmeye başlar. Oysa sonsuzlukla ilintili olarak can sıkıntısından söz etmek büyük bir çelişkidir çünkü can sıkıntısı zamanın geçmesiyle bağlantılıdır. Biz çelişkilerden kaçınıyoruz; özellikle de, kahramanımızla birlikte yaşayacaksak" [s. 195] (I, s. 276) [I, s. 230]. Anlatımdaki ironik ton kuşkuyla yer bırakmaz. Ancak buradaki açıklama çok önemlidir; bu türden bir romanın özellikle gerektirdiği yeniden-okumanın toplam [kümülatif] zamanı içinde, okur aklında tutmalıdır bunu: Karşılık, öteki iki deneyim tarafından, yani "Büyücüler Gecesi" ile VII. bölümdeki "Kar" sahnesi deneyimi tarafından verilene kadar "Sonsuzluk Çorbası"nın anlamı askıda kalmalıdır.

Anlatıcının bu yorumunu taşıyan anlatı ögesi, doktor Behrens tarafından, ölmüş, kadın hastanın yatağına yatırılan Hans Castorp'un içinde bulunduğu yeni durumdur; bu sonsuzluğun üç haftası on sayfa içinde dört nala anlatılır. Geçerli olan yalnızca "bu sabit sonsuzluk saati"dir [s. 202] (I, s. 285) [I, s. 237]. Bu da zaman üstüne bir yığın açıklamayla dile getirilir: O günün hangi gün olduğu artık bilinmez; ama "kısa süreli yapay sapsularla ufak parçacıklara bölünmüş günün" [s. 204] (I, s. 288) [I, s. 240] içinde saatin kaç olduğu bilinir. Kültürlü bir kişi, siyasetçi bir hümanist edasıyla, her şeyin, dinin ve aşkın, ölümle olan bağıntısını anlatmak da yine Settembrini'ye düşer. Radyoskopi, kaçılmaz tanıyı çok sert biçimde ortaya koyacaktır: Hans Castorp daha şimdiden hastalığın ve ölümün yaşayan kurbanıdır. Castorp'un doktor Behrens'in ışıklı ekranı üzerindeki görünümü onun ayrışmasının [bozulmasının] bir ön görüntüsüdür, kendi mezarına bir bakıştır: "Derin kâhin gözleriyle bedeninin bildiği bir parçasına baktı ve yaşamında ilk kez öleceğinin bilincine vardı" [s. 233] (I, s. 328) [I, s. 273].

Zamanın tam olarak son ölçümü –anlatıcının yeni bir ironisiyle– yedi haftada kalır; Hans Castorp'un Berghof'ta geçirmeyi düşündüğü yedi haftada. Anlatıcıysa bizler için gerçekleştirir bu ölçümü [s. 233-234] (I, s. 328-329) [I, s. 273-274]. Zamana ilişkin bu son hesaplamanın (Noel'e kadar daha altı hafta, o meşhur "gece"ye kadar da yedi hafta daha hesaplanacaktır ) *Freiheit* ("Özgürlük") [s. 233] (I, s. 327) [I, s. 274] altbaşığında yer al-

ması da önemsiz değildir. Hans Castorp'un eğitiminin ilerlemesi, tarihlendirilmiş zaman için duyulan kaygının bu son canlanması karşısındaki zaferden ayrılamaz. Daha da önemlisi: Kahramanımız zamandan uzaklaştığı sürece İtalyan düşünce ustasından da uzaklaşmayı öğrenir<sup>42</sup>. Ama *Ewigkeitssuppe*'de ("Sonsuzluk Çorbası"nda) nihilizmden kurtulmadan bu düşünce ustasından da kurtulup özgürlüğüne kavuşamayacaktır; bu nihilizm ise, hastalık ve ölümle karışan aşk üstüne o marazî damgasını vurmaktan hiç geri kalmaz<sup>43</sup>.

Bu andan itibaren Hans Castorp'un eğitimi, boş zaman yoluyla özgürleşmenin renklerine bürünecektir [s. 304] (I, s. 427-428) [I, s. 356-357]. Bu uzun V. bölümün bir başka altbölümü de, zamanın yedi haftayı aşarak, referans noktalarından kurtulduğu *Forschungen* ("Araştırmalar") başlığını taşır [s. 283] (I, s. 398 ve ötesi) [I, s. 331 ve ötesi]. Bu altbölüm, belirgin biçimde, anatomi, organik yaşam, madde, ölüm ve şehvet ile organik tözün, yozlaşma ile yaratımın karışımı üstüne açıklamalarla doludur. Hans Castorp anatomi okumalarına ne kadar düşkün olsa da, yaşamın şehvet ve ölümle olan ilişkisi konusundaki eğitimi, röntgeni çekilmiş elin iskelet amblemi altında tek başına yapar. Hans Castorp daha şimdiden bir gözlemci olmuştur –tıpkı anlatıcı gibi. "Araştırmalar" altbölümünü *Totentanz* [s. 303]– "Danse macabre", I, s. 426 ["Ölümler Dansı", I, s. 354]) altbölümü izler: Noel'in şerefine üç günlük kutlama yapılır ama İsa'nın Doğuşuyla ilgili hiçbir ışık görünmez, yalnızca "Gentleman rider"ın [Avusturyalı süvarinin] cesedinin seyredilmesi kutlamalara damgasını vurur. Ölümün daha önce büyükbabanın cesedi kar-

42 İtalyan öğretmenin Rusları ve onların zaman karşısındaki savurganca ihmalkârlıklarını küçümserken Zamanı övmesi dikkate değer: "Zaman, kullanmaları için tanrıların insanlara verdiği bir armağandır; onu, mühendis bey, insanlığın ilerlemesi için kullanınız" [s. 258] (I, s. 363) [I, s. 302]. Weigand bu noktada, Alman anlayışı, İtalyan anlayışı ve Slav anlayışı arasındaki ince oyunu vurgulamaktan geri kalmaz. Bu oyun, söz konusu zaman efsanesinin çok sayıdaki üst-belirleyicilerinden birini oluşturur.

43 Yazar bir kez daha okurunun elinden tutar: "Bizim de herkes gibi burada gelişen öyküyle ilgili düşüncelerimizi belirtmeye hakkımız olduğu için, [Hans Castorp'un] yalın ruhuna yaşamın anlamı ve amacıyla ilgili doyurucu bir yanıt gelseydi, burada, yukarıdaki insanlarla tasarladığı süreden daha uzun kalmazdı, bunu iddia edebiliriz" [s. 244] (I, s. 343-344) [I, s. 286].

şısında bir an için göze çarpan kutsal ve uygunsuz niteliği yeniden kendini hissettirir. Hans Castorp'u can çekişmekte olan birinin başucundan öbürüne sürükleyen içgüdü ne kadar ürkünç olursa olsun, onu harekete geçiren, yaşama saygı duyma kaygısıdır, çünkü ölüme duyulan saygı ona yaşama gösterilen saygının zorunlu yoluymuş gibi görünür [s. 313-314] (I, s. 440-442) [I, s. 366]. Settembrini'nin hoş deyişiyle, "yaşamın sorunlu çocuğu" ancak "ölümün çocukları"yla ilgilenebilir [s. 326] (I, s. 459) [I, s. 381]. Bu aşamada, Hans Castorp'un, kendisini değiştiren deneyim içinde, yukarıdakilerin tutsağı mı yoksa özgürlük yolunda giden biri mi olduğu söylenemez.

Zamanın silinmesinin boş bıraktığı yeri ölümcül olanın çekiciliğinin aldığı bu kararsızlık durumu içinde, Berghof'taki yaşamının ilk yedi ayını doldurmasına birkaç gün kala, tam Perhiz Günü'nün arifesinde, yani karnaval sırasında, kahraman, ironik anlatıcının "Büyücüler Gecesi" başlığı altında verdiği olağanüstü deneyimi yaşar [s. 340] (I, s. 479 ve ötesi) [I, s. 397 ve ötesi]. Bu altbölüm, yarı sarhoş vaziyetteki Hans Castorp'un Settembrini'ye sen diye hitap etmesiyle başlar; Settembrini de "öğrenci"sinin özgürleşmekte olduğunu fark eder ("Bunlar veda sözcüklerine benziyor..." [s. 348] (I, s. 490) [I, s. 406]). Bu konuşma biçimi, "kılık değiştirmiş hastaların dansı" sırasında, Clawdia ile yapılan, sayıklama sınırındaki konuşmada da doruğa ulaşır<sup>44</sup>. Verilip sonra geri alınan kalem -Hippe'nin kalemi!- oyunuyla başlayıp biten bu esprili ama zorlamalı "sen"li konuşmadan, içinde bir sonsuzluk duygusunun dalgalandığı yarı düşsel bir görüş belirir; bu sonsuzluk hiç kuşkusuz "Sonsuzluk Çorbası"ndan çok farklıdır ama yine de *düşlenen* bir sonsuzluktur: "Biliyor musun benim için bir düş bu aslında; burada böyle oturmak - çok yoğun bir düş çünkü bir erkeğin böyle bir düş görebilmesi için çok derin uyuması gerekir. Demek istediğim, iyi bildiğim bir düş bu, uzun süredir gördüğüm, sonsuz, evet, şimdi olduğu gibi seninle sonsuza dek burada oturmak. İşte sonsuzluk bu!" (İtalikler özgün metinde Fransızcadır) [s. 355-

<sup>44</sup> Bu durum karşı konulamaz biçimde *Kayıp Zamanın İzinde*'deki Guermantes dükkünün çalışma odasındaki o kesin vızıyondan sonra, ölümlerin suretleri arasındaki akşam yemeği davetini düşündürmez mi?

356] (I, s. 499-500) [I, s. 414]. Clawdia'nın yakında gideceğini bildirmesi, bir felaket haberi gibi algılanır, düşlenen sonsuzluğun yitip gitmesine yeter. Ama Clawdia'nın günahın, tehlikenin, kendini yitirmenin içinden geçerek gerçekliğe kavuşmayı öğütlemesi, şarkılarına direnebilmek için gemisinin direğine kendini bağlamış Odysseus için denizkızları neyse, Hans için de o anlama gelmeyecek miydi? Beden, aşk ve ölüm birbirine öylesine bağlı, hastalık ve şehvet, güzellik ve çürümüşlük birbiriyle öylesine karışmıştı ki, hesaplanan zamanın anlamını yitirmesi yaşama cesaretiyle giderilemezdi artık; bu yitirme durumu da yaşama cesaretinin bedeliydi zaten<sup>45</sup>. "Sonsuzluk Çorbası"nın devamı yalnızca bir düş sonsuzluğu, bir karnaval sonsuzluğuydu: "Büyücüler Gecesi"!

*Büyülü Dağ*'ın ikinci cildinin yarısından fazlasını kaplayan VI. bölümün kompozisyonu yalnızca *Erzählzeit* ile *erzählte Zeit* arasındaki değil, ama *anlatılan zaman* ile kurmacanın yansıttığı *zaman deneyimi* arasındaki farkı da çok iyi ortaya koyar.

Anlatılan zaman düzleminde, anlatının yapısı, yukarıdakiler ile aşağıdakiler arasında gitgide daha az ve gitgide daha dramatik gidiş gelişlerle sağlanır: Bunlar aynı zamanda normal zamanın, Berghof'taki herkesin payına düşen zamansızlaştırılmış süreye olan saldırılarını da de temsil eder. Joachim yeniden askerlik mesleğine dönmek için sanatoryumdan kaçar. Oradaki ikinci "öğretmen" Naphta –hem anarşizm yanlısı hem gerici olan Yahudi kökenli bir Cizvit'tir– öykünün içine katılarak Settembrini ile Hans Castorp arasındaki tartışmayı bozar. Hamburg'lu büyük amca da, aşağıdakilerin temsilcisi olarak, yeğenini büyülenme durumundan kurtarmaya çalışır boş yere. Joachim ise ölmek üzere Berghof'a döner.

Bütün bu olayların ardından ortaya çıkan epizot –*Schnee* [s. 493 ve ötesi], "Neige" (II, s. 170 ve ötesi), "Kar" [II, s. 157 ve

<sup>45</sup> Son sözcüğün ironisi –"Ve dışarı çıktı"– okuru, Clawdia ile Hans'ın karnaval gesesinin sonraki anlarında ne yaptıkları konusunda bilgisiz bırakır. Daha sonra, zavallı Wehsal'a yaptığı itiraf merakımızı çekecek ama gideremeyecektir. İronik yazar şunu belirtir: "Okuyucuyu... bu işten uzak tutmak için yeterince nedemiz var" [s. 451] (II, s. 115) [II, s. 108]. Daha ileride, Clawdia'nın dönüşünde, o gecedен hâlâ "bir düş, bizim düşümüz" diye söz edecektir [s. 361] (II, s. 348) [II, s. 314]. Peeperkorn'un merakı da örtüyü kaldırmaya yetmeyecektir.

ötesi] – romanın son satırlarında sözü edilen düş anları ile sevgi düşlerinin uzantısına eklenebilecek tek epizottur: Söz konusu “anlar” (*Augenblicke*), anlatılan zaman ile zaman deneyiminin birlikte en üst noktaya yükseldikleri aralıklı doruklardır. Bütün kompozisyon sanatı da anlatılan zaman ile zaman deneyi arasında bu doruktaki birleşimi yaratabilmektir.

Bu doruğun berisinde ve o noktaya gelmeden önce, Hans Castorp’un zaman üstüne kafasından geçirdiği düşünceler –ve bunları daha da güçlendiren anlatıcının düşünceleri– yukarıda çizdiğimiz anlatı çerçevesini bozulma noktasının sınırlarına kadar götürür; sanki ruhsal yetişmenin öyküsü kendini maddi olumsuzlukların tutsaklığından hep uzak tutuyor gibidir. Zaten anlatıcı ön plana çıkar ve bir bakıma kahramanına düşüncelerini bir düzene koymasında yardımcı olur; zaman deneyimi de böylece hem süredizimden kurtulur hem de derinleşerek birbiriyle uzlaşamayacak perspektiflere ayrışır. Hans Castorp ölçülebilir zaman kavramını yitirmekle, Augustinus’taki zaman kavramının fenomenolojisini tartıştığımızda ortaya çıkan, aynı aporilere, ruhun zamanı ile fiziksel değişim arasındaki bağıntılarla ilgili aporilere ulaşıyordu: “Zaman nedir? Bir gizdir – elle tutulamayan ve her şeye kadir olan. Dış dünyanın [fenomenal zamanın] bir ön koşulu, mekânda var olan ve hareket eden cisimlerle kaynaşmış ve bütünleşmiş bir hareket” [s. 365] (II, s. 5) [II, s. 11]. Demek ki, zorluk çıkaran, ölçüyle bağları kalmamış, gerçek anlamıyla *iç zaman* değil de, onu zamanın *kozmik* özellikleriyle uzlaştırmanın olanaksızlığıdır: Bu özellikler de, zamanın akışına duyulan bütün ilgiye karşın kaybolmak şöyle dursun, giderek daha çok güçlenecektir. Hans Castorp’un kafasını kurcalayan, tam olarak zamanın ikircilliyidir – sonsuz çevrimselliği ve değişikliği yaratma yeteneğidir: “Bir soralım dedik! Zaman durağan değildir... her şeyin zamanını belirler. Neyin zamanını mı? Değişikliğin” (*ay.y.*). Zaman kesinlikle bir gizdir, çünkü karşısına konan gözlemler [algılamalar] birleştirilemez. (Benim için aşılamayan gizi oluşturan da işte budur. Bu nedenle de, anlatıcının Hans Castorp’a düşüncelerini fısıldıyormuş gibi görünmesini kolay-

ca bağışlıyorum<sup>46</sup>.) Roman ölçülebilir zamanın silinmesiyle ilgili o basit kurmacadan ne kadar da uzaklaştı! Bu silinmenin bir bakıma özgün kıldığı şey, hareketsiz sonsuzluk ile üretilen değişiklikler arasındaki karşıtlıktır. Bu değişiklikler arasında mevsimlerin görünürdeki değişimleri ve bitki örtüsünün yenilenmesi (Hans Castorp'ta bunlara karşı yeni bir ilgi uyanır) ya da daha gizli değişiklikler söz konusu olabilir: Sözgelimi Hans Castorp'un önce Clawdia'ya karşı duyduğu erotik eğilimle, daha sonra "Büyücüler Gecesi"nde doruk noktasına ulaşan anla, şimdi de onun geri dönüşünü *bekleyişle* kendi içinde yaşadığı deneyimler – hem de "Sonsuzluk Çorbası"na karşın. Hans Castorp'un artık anatomi tutkusunun yerini almış olan astronomi tutkusu zamanın tekdüze deneyimine kozmik oranlar kazandırır. Gökyüzünü ve yıldızları seyretme, zamanın geçip gidişine, Nietzsche'nin ebedi [bengi] dönüşle ilgili deneyimine yakın bir paradoksal durağanlık verir. Peki "Büyücüler Gecesi"nin düşlenen sonsuzluğu ile gökyüzünün durağanlığının seyredilen sonsuzluğu arasındaki köprüyü ne kurabilir?<sup>47</sup>

Hans Castorp'un yetişmesi, bundan sonra, duyguların birbirine karışması içinde ve bunun aracılığıyla düşüncelerin ikircilliğini keşfetmekle geçer<sup>48</sup>. Bu keşif, Berghof'ta kalanların zamanın-yokluğundaki o basit durgunluğuyla karşılaştırıldığında küçük bir ilerleyiş sayılmaz. Hans Castorp ölçülemez-olan içinde çok eskiye uzananı keşfeder ("İnanması zordu ama altı uzun ay geçmişti") [s. 367] (II, s. 8) [II, s. 14].

Zaman deneyimindeki bu derin değişiklik anlatıcı tarafından, romanın anlatılan zamanını oluşturan olayların devamına katılır. Bir yandan, Clawdia'nın geri dönüşünün beklentisi, başka türden bir eğitim için fırsat yaratır: Yokluğa karşı dayanıklı olabilmenin

46 "Hans Castorp bu tür soruları evirip çeviriyordu kafasında... Bu tür soruları kendine...soruyor ama ...yanıtı benzer bir şey kesinlikle alamıyordu" [s. 365] (II, s. 6) [II, s. 12].

47 Thieberger bu noktada Thomas Mann'ın *Yusuf'un Hikâyeleri*'ni anımsatmakta haklıdır; bu hikâyelerde gökyüzünün gözlemlenmesi tutkusu mitlerin arkaizmine olduğu kadar bilgeliğin eskiliğine de bağlanır.

48 "Gerçeği söylemek gerekirse, durup düşündüğümde, yatağım –yani, şezlongum demek istediğimi anlamışsınızdır– son on aydır çok yararlı oldu çünkü [bana düzlükteki değirmenin o kadar yıldır sağladığı düşünceden çok daha fazlasını verdi]; bunu yadsıyamam" [s. 398] (II, s. 49) [II, s. 48].



eğitimidir bu. Hans Castorp, Joachim'le birlikte büyüdüğü dağı terk etme isteğine direnebilecek kadar güçlüdür artık: Hayır, onunla birlikte gitmeyecek, düzlüğe [düz ülkeye] inmek için buradan ayrılmayacaktır ("[Çünkü] bir daha hiçbir zaman tek başına düzlüğün yolunu bulamam" [s. 438] (II, s. 9) [II, s. 94]. Durağan sonsuzluk en azından olumsuz eserini tamamlamış, yani yaşamı unutturmayı başarmıştır. Olumsuz yoldan bu geçiş, *Bildungsroman*'ın olduğu kadar *Zeitroman*'ın da temel *baht dönüşünü* oluşturur. Öte yandan, kaçığın dönüş tarihini belirlemek için Hamburg'dan gelen büyük amca Tienappel'in "Geri Püskürtülen Saldırı"sı (altbölümün başlığıdır bu) da, sonsuz boşluğun yıkıcı eylemi için elverişli tek karşılık olarak kalmayı sürdüren dayanıklılığı inada dönüştürmekten başka bir şey yapmaz. Bu andan itibaren Hans, Berghof'ta hüküm süren hastalık ve ölüm kültünü artırmaktan başka bir şey yapmayan doktor Behrens'in ve onun tıp ideolojisinin tutsağı mıdır? Ya da sonsuzluk ve zaman *gnosis*'inin yeni kahramanı mıdır? Bu yorumların her ikisi de anlatıcı tarafından özenle kullanılır. Hans Castorp kuşkusuz yaşamı, deneyiminin elbette kuşkulu olduğu yaşamı unutmuştur. Buna karşılık, düzlüğün saldırılarına karşı direnişi "kendisi açısından sonunda özgürlük demektir ve düşüncesi kalbini hoplatmıyordu artık" [s. 463] (II, s. 132) [II, s. 123]<sup>49</sup>.

Bu özgürlüğü, Hans Castorp özellikle akıl hocaları olan Settembrini ile Naphta'ya karşı kullanır. Anlatıcı anlatısının ikinci bölümünde, tam uygun düşecek bir anda, Naphta'yı ortaya çıkarır; böylece kahramanına, iki uzlaşmaz eğitimciye aynı mesafede durma ve kendisinin *Vorsatz*'dan (Önsöz) beri açıkça işgal ettiği üst konuma da farkında olmadan yaklaşma fırsatı vermiş olur. Naphta da Settembrini'den ve onun iyimser hümanizmasından daha düşük düzeyde bir çekiciliği temsil etmez. Naphta'nın, Settembrini tarafından ölüm ve öldürme mistisizmi olarak görülen sözleri, Clawdia'nın o eşsiz "Büyücüler Gecesi"nde bıraktığı mesajın verdiği dersle birleşir gizlice: Kötülük yoluyla kurtuluş olgusundan söz etmemekle birlikte, erdem ve sağlığın "dinsel" du-

49 Dağlarda yaşanan uzun kayak gezintilerinin de bu özgürlüğün fethedilmesiyle ilgisi vardır. Hatta bu gezintileri ona zamanın etkin biçimde kullanılması konusunda yardımcı olur: Bu da doruk noktasına ulaşan "Kar" altbölümünü hazırlamış olur.

rumlar olmadığını belirtir. “İnsan olmanın hasta olmakla aynı şey olduğunu” [s. 490] (II, s. 165) [ II, s. 152] ifade eden, bu Nietzsche’ci –ya da komünist<sup>50</sup>– renkler taşıyan tuhaf Hıristiyanlık Hans Castorp’un eğitim romanında şeytanın ayartması rolünü, “Sonsuzluk Çorbası”nın temsil ettiği olumsuzluğun içine gömülme rolünü üstlenir. Ama ayartıcı, kahramanın gözüpek deneyimini durdurmada, düzlüktekilerin görevlisinden daha başarılı olamaz.

Şimdi üzerinde duracağımız *Schnee* (“Kar”) başlıklı epizot, “Büyücüler Gecesi”nden sonraki en belirleyici bölümdür ve Naphta’nın şeytansı oyunlarının yer aldığı epizottan (anlam- lı ve ironik biçimde “Operationes spirituales” diye adlandırılan epizottur) hemen sonra gelmesiyle dikkati çeker. Ayrıca, dekor olarak karlı *uzamın* olağanüstü görünümünün (tuhaf bir şekilde deniz kenarında yaşamaya benzetiliyordu bu) kullanılmış olması da önemlidir: “[Hans Castorp karda yaşamayı seviyordu. Deniz kenarında yaşamaya benzetiyordu bunu;] doğanın her iki resminde de [görüntüsünde de] tekdüzelik egemendi” [s. 497] (II, s. 175) [II, s. 161]. Karın kapladığı dağ ashında en belirleyici sahne için bir dekordan fazla bir şeydir: Zamansal deneyimin *uzamsal* karşılığıdır. “Das Urschweigen” [s. 501] –“silence éternel” (II, s. 180), “ilk sessizlik”, II, s. 166]– uzam ile zamanı tek bir simgesel sistem içinde birleştirir. Öte yandan, insan çabasının doğaya ve doğanın yarattığı engellere karşı koyması da zaman ile sonsuzluk arasındaki bağıntıda bir *düzen* değişikliği olduğunu simgeler – epizodun ruhsal açıdan ortaya attığı sorundur bu<sup>51</sup>. Yürekliliğin *meydan okumaya* dönüştüğü – “[gün gelir sabır taşar ve içinde şiddetli bir patlama olur], önlemler değerini yitirir, meydan okunur” [s. 507] (II, s. 182) [II, s. 172-173]– ve hem yorgunluktan hem de porto şarabından başı dönen mücadelecinin önünde yeşilliğin, maviliğin, kuş seslerinin ve ışığın yayıldığı bir görüntünün belirmesiyle de

50 Sözlerinin konusu bazen zamandır. Naphta zamanın, “evrensel ve Tanrısal bir kurum” olan zamanın “canice sömürülmesi”ne ver yansın eder [s. 425] (II, s. 82-83) [II, 79]. Ayrıca bkz. “geçtiği için artık kimsenin ödüllendirmeyi düşünmediği komünizm dönemini”ni savunması [s. 430] (II, s. 89) [II, s. 85].

51 “Kısacası, Hans Castorp burada, yukarılarda yüreklenmişti – yüreklilik, doğanın öğeleriyle akli başında ama sıkıcı bir ilişki içinde olmak yerine kendini bilinçli olarak tümüyle onlara bırakmak ve onlara duyduğumuz yakınlık nedeniyle ölüm korkunuzu bastırmak demekse...” [s. 502] (II, s. 181) [II, s. 167].

her şeyin dengesi değişir: “Önünde açılan görüntü de öyleydi – sürekli değişime uğruyor ve giderek artan bir ışıltıyla gözler önüne seriliyordu” [s. 517] (II, s. 200) [II, s. 183]. Kuşkusuz daha önce gidilip görülmemiş ama “her zaman” [von je; II, ay.y] (II, s. 184) [II, s. 184] bilinen bu Akdeniz’in anımsanması da korkudan uzak değildi (“iki yarı çıplak yaşlı kadın, alevlerle ışıldayan kazanların başında iğrenç bir işle uğraşıyorlar, hiç konuşmadan, bir leğenin üzerinde tuttıkları bir çocuğu elleriyle vahşice parçalıyorlardı” [Tr. çev., II, 188]: Sanki çirkinlik çaresiz olarak güzelliğe bağlanmış gibiydi! Sanki akılsızlık ve ölüm yaşama aitmiş gibiydi – “[Ölümün izleri yaşamın içinde sürer;] öyle olmasaydı yaşam diye bir şey de olmazdı!” [s. 522] (II, s. 208) [II, s. 190]. Hans Castorp’un bundan böyle öğretmenlerine gereksinmesi yoktur. O *bilmektedir* artı. Ne mi bilmektedir? İşte şunu bilmektedir: “*İnsan, iyilik ve aşk adına, ölümün, düşüncelerine egemen olmasına izin vermemelidir*” [s. 523] (II, s. 209) [II, s. 191] (metinde italiktir).

Nitekim, hastalık ve ölüm kültüründen ayırt edilemeyen, “Büyücüler Gecesi”ndeki düşlenen sonsuzluğa, yaşama yürekliliğinin ödüllendirilmesi ve kökeni olan bir başka sonsuzluk –“her zaman”– karşılık verir.

Bundan böyle Joachim’in Berghof’a dönmesinin ve dönüşünün de Hans’ın geçmişteki gelişiyile zaman açısından görünüşte aynı derece ağırlık taşımamasının da artık o kadar önemi yoktur. Settembrini ile Naphta arasında simya ve masonluk konusundaki tartışmalar çok şiddetlenmektedir: Hastalık ve ölüm dünyasıyla yeni bir bağıntı düzeni yerleşmekte ve bu zamanla olan bağıntının da gizliden bir değişim geçireceğini haber vermektedir. Joachim’in ölümünün anlatıldığı epizot da buna tanıklık eder. Hans tiksinsenmeden ama hiçbir ilgi de göstermeden can çekişmekte olan Joachim’in yanında bulunur, ölünce de gözlerini kapatır<sup>52</sup>. Akan zamanın uzunluğu duygusunun yitirilmesi, mevsimlerin birbirine karıştırılması zamanın ölçülmesine duyulan ilgisizliği

52 Bu epizotun başlığındaki ironiyi belirtelim: *Als Soldat und brav* (“Bir Asker Olarak – Ve İyi Huylu”) [s. 525] (II, s. 211) [II, s. 193]. Joachim askerlik mesleğini bırakmak zorunda kalmış ve sanatoryumda ölmeye gelmiştir; ama mezarı bir askerin mezarıdır yine de ve Büyük Savaşın açtığı bütün mezarların bir önsezisidir bu mezar. Nitekim, bu Büyük Savaş da VII. bölümün sonunda Berghof üzerine bir “gök gürlemesi”, bir felaket olarak çökecektir.

de çabuklaştırmıştır—“Çünkü siz zamanda kaybolmuşsunuzdur, o da sizde” [s. 576] (Fr. çeviriden: “Çünkü biz zamanı yitirmişizdir, zaman da bizi”, II, s. 278) [II, s. 252]; yaşam hastalıktan büyülenmeye karşı yavaş yavaş üstünlüğü ele geçirir.

Bütün VII. bölüm boyunca sınımadan geçirilecek olan da işte yaşama duyulan bu yeni ilgidir: Bu bölümün özellikle dik-kati çeken olayı da Clawdia Chaucha'nın Berghof'a geri dönmesi ve hiç beklemedik biçimde Mynheer Peeperkorn'un da yanında olmasıdır. Aşırı öfkenin verdiği çılgınlık, dev Hollandalının içip coşması Hans Castorp'ta beklenen bir kıskançlıktan çok ürkekçe bir saygı duygusu uyandırır; bu da yerini giderek sevimli bir nezakete bırakır. Nitekim, bu tuhaf gelişe bağlı olarak Hans Castorp'un Clawdia'dan vazgeçmiş olmasına karşın, bu durumun yarattığı kazanç da hiç de az değildir: Öncelikle, “anlamsız kahraman”ın iki “eğitici”si, onun üstündeki bütün nüfuzlarını yitirmişlerdi: Ne de olsa anlatıcının kısa bir süre için sıra dışı bir var oluş ve güç verdiği bu anlatı kişisiyle ölçülünce onlar açısından böyle bir durum ortaya çıkıyordu. Özellikle Mynheer, Clawdia ve Hans arasında tuhaf bir üçlü ilişki kurulur ve Hans, Clawdia'dan, heyecanları bastırma yeteneğini elde eder ve böylece kötülük eğilimi boyun eğmeyle birleşir. Hollandalının dürtüsüyle, kararlar çılgınca ve gülünç bir görünüme bürünür. Clawdia ile olan sürtüşmenin değerlendirilmesi çok daha güçtür; anlatıcının ironisi de görünürdeki anlam üzerinde oynar; “deha” sözcüğü yüzeye çıkar: “Dehanın yükseldiği bu yerler”, “dâhice bir düş”, “ölümün ilkesi de dehadır”, “dâhiyane yol”, vb. [s. 630, (II, s. 347-348, 365, 367) [II, s. 312-314]. Kahramanımız, Clawdia'nın da kendisine söylediği gibi, dengesiz bir filozof mu olup çıkmıştır? *Bildungsroman* ancak anlaşılmazlığa [hermetizm'e] ve gizlilikle [okültizm'e] düşkün bir “deha” yaratmışsa eğer, o zaman bu durum, öğreticilerin karşısında kazanılmış şaşırtıcı bir zaferdir<sup>53</sup>. Ama, en saçma varsayım, Settembrini'nin kendini İnsanlı-

53 Anlatıcının, Dr. Krokowski'nin aşk üzerine yaptığı kaygı verici konuşmalarındaki “belirsizlik içindeki” tarzı [s. 633] (II, s. 351) [II, s. 317] Ruslara özgü dudaktan öpmeye karşılaştırması bir bozguna mı ya da bir başarıya mı işaret eder – ya da daha ince biçimde, aşk sözcüğünün, sevgi-saygı gibi yüce yönü ile cinsel haz yönü arasında salınan anlamının ironik olarak anımsatılması mıdır?

ğın İlermesi olarak görmesi gibi, kahramanımızdan düz bir çizgi halinde ilerleyen bir gelişme beklemektir! Hollandalının intihar etmesi ve bunun ardı sıra gelen duyguların karışıklığı Hans'ı öyle bir duruma sürükler ki, anlatıcı bunu şöyle adlandırır: *Der grosse Stumpfsinn* [s. 661] – “La Grande hébétude” (II, s. 411 ve ötesi) [“Büyük Uyuşukluk”, II, s. 348 ve ötesi]<sup>54</sup>. Büyük uyuşukluk: “Kehanetle ilintili ürkünç bir ad; gizli korkular salmak için tasarlanmış bir şey... [Hans Castorp] korkuyordu. ‘Tüm bunların’ sonu iyi olmayacak ve bir felaketle sonuçlanacak gibiydi; sabırlı bir doğanın başkaldırışı, bir fırtına, gök gürlemesi ve arındırıcı bir rüzgâr dünyanın üzerindeki laneti kaldıracak, yaşamı ‘cansız nokta’sından koparacak ve sıkıntılara ürkünç bir Kıyamet Günü hazırlayacaktı” [s. 671] (II, s. 399) [II, s. 359]. İskambil kartları ve daha sonra bunların yerini alan gramofon Hans'ın bu ruhsal durumun dışına çıkmasını sağlayamaz. Gounod'nun bir ezgisi ve Yasak Aşk şarkısı gerisinde bile hep Ölüm'ün yükselişini görür. Peki haz ile çürümüşlük birbirinden koparılmamış mıydı? Ya da her şeyden el etek çekme ve kendine egemen olma, üstesinden gelindikleri kabul edilen marazî duygularla aynı niteliklere mi bürünmektedir? Kuzen Joachim'in hayalinin görünmesiyle en üst noktasına ulaşan ruh çağırma sahnesi (bu sahneye özellikle *Fragwürdigstes* başlıklı altbölümde yer verilmiştir, s. 691; “Doute suprême”, II, s. 425 ve ötesi; “En Çok Kuşku Uyandıran Şey”, II, s. 382-416) zaman konusundaki deneyimi anlaşmazlığın ve önemliliğin belirsiz sınırlarına taşır. Settembrini ile Naphta arasındaki düello sahnesinin kaygı verici tuhafılığı (Settembrini havaya iki el ateş eder, Naphta ise kendini başından vurur) karışıklığı doruk noktasına taşır. “Ne garip bir dönemdi bu...” [s. 743] (II, s. 492) [II, s. 441].

Ardından da “Gök Gürlemesi” –*Der Donnerschlag*– gelir: Hepimizin bildiği gibi, “En Çok Kuşku Uyandıran Şey” ile “Aşırı Huysuzluk”un –önemli iki altbölümün başlıklarıdır bunlar –öldürücü bir karışımı olan, kulakları sağır edici

54 “[Hans Castorp çevresine bakıyordu] – ve gördüğü gerçekten tekin olmayan, kötülük dolu şeylerdi. Gördüğünü tanımlayabiliyordu ama gördüğü, zamanı yitmiş, umursamadan ve umuttan uzak bir yaşam, kıpırtısız ama koşuşturmacalı, yoksunlukla dolu bir yaşam, yani ölü bir yaşamdı” (II, s. 390) [II, s. 352].

bir patlamadır bu, tarihsel önemi olan bir gök gürültüsüdür: “Büyülü dağı havaya uçuran ve yedi yıldır uyuyanı kapı dışarı eden bir gök gürültüsüydü bu” [s. 750] (II, s. 500) [II, s. 449]. Anlatıcının sesi işte böyle konuşmaktadır. Yukarısı ile aşağısı arasındaki mesafe ve ayırım da bir anda ortadan kalkmıştır. Ama büyülü hapishaneyi dıştan zorlayıp yıkan *tarihsel zamanın* saldırısıdır. Aynı anda, Hans Castorp’un yetişme gerçeği konusundaki kuşkularımız yeniden belirir: Hans Castorp kendini büyülü ortamdan kurtarmadan yukarının büyüünden kopup özgürleşebilir miydi? “Sonsuzluk Çorbası”ndaki ağırlığını ezici biçimde hissettirmiş olan deneyim aşılabilir miydi? Kahraman deneyimleri özümleyebilme yeteneğini eylem sınavından geçirmediği için birbiriyle uzlaşmaz deneyimleri üst üste yaşamaktan daha iyisini yapamaz mıydı? Ya da deneyimlerini yaşadığı durumun, zamanın anlamlarındaki yok edilemez çoğulluğu ortaya çıkarabilecek en iyi durum olduğu söylenebilir mi? Ya da büyük tarihin kendisini kurtardığı karışıklık, zaman paradoksunu açıkça ortaya koymak için ödenmesi gereken bedeldir denebilir mi?

Romanın sonuç bölümü de okurun kafa karışıklığını ortadan kaldıracak biçimde düzenlenmemiştir: Anlatıcı son bir ironi kriziyle, Hans Castorp’un silüetini büyük katliamın öteki gölgeleriyle iç içe geçirir: “Ve böylece, kargaşada, yağmurda ve alacakaranlıkta gözen kayboldu” der [s. 757] (II, s. 508) [II, s. 457]. Aslında, Hans Castorp’un savaşçı yazgısı bir başka öyküye, dünya tarihinin öyküsüne bağlanır. Ama anlatıcı, anlatılan öykü –“Ne ilgi çekmeyecek kadar kısa, ne de sıkacak kadar uzundu: Hermetik bir öyküydü” [s. 757] (II, s. 509) [II, s. 457]– ile savaş alanlarında oynanan Batı tarihi arasında bir benzerlik bağı bulunduğunu ileri sürer; bu da şu soruyu sordurur: “Dünyadaki bu ölüm şenliğinden de... günün birinde sevgi doğar mı dersin?” (ay.y.) [II, s. 458]. Kitap da bu soruyla biter. Ama önemli olan, bu sorunun hemen öncesinde, anlatılan öyküyle ilgili daha az ikircil bir doğrulamanın yer almasıdır: Son soruda bir umut işaretini sezdirmeye çalışan da önceki saptamadaki o kendinden emin havadır. Gerçekten de, anlatıcının anlattığı öykü hakkında verdiği yargı kahrama-

na seslenmenin retorik biçimini alır: “Geçirdiğin bedensel ve ruhsal deneyimler sıradanlığını yüceltti (*die diene Einfachheit steigern*) ve bedeninin dayanamayacağına ruhunun dayanmasını sağladı. [Düşlerinde] ‘Kralcılık’ oynadığın zamanlarda, bu cinsel bedenden ve ölümden, bir aşk düşünün doğabileceğini sezindiğin anlar oldu” (*ay.y*) [II, *ay.y.*]. Burada sözü edilen yüceltme (*Steigerung*) hiç kuşkusuz kahramana ancak “ruhsal yaşama” (*im Geist überleben*) olanağı tanımış, “bedeninde yaşama” (*im Fleische*) şansını pek az bırakmıştır. Kahramanda eksik kalmış şey, *Bildungsroman*’ın yüce ölçüsü olan, eylemde yaşanacak deneyimdir [sınamadır]. İroni, belki de parodi işte tam da buradadır. Ama *Bildungsroman*’ın başarısızlığı, *Zeitroman*’ın başarısının ters yüzüdür. Hans Castorp’un yetişmesi birkaç anın (*Augenblicke*) var olmasıyla sınırlıdır; bunlar da bütün olarak değerlendirildiklerinde, ancak bir “sevgi düşü” kadar dayanıklıdır. Ama en azından, bu sevgi düşünün kaynaklandığı hayaller de kahramanın “kralcılık” oynadığı zamanların hayalleridir. (Bu açıdan, buradaki iki temel sözcüğün, yani *ahnungsvoll* ile *regierungsweise*’nin<sup>55</sup> Fransızca çevirisi [*“des instans sont venus où dans les rêves que tu gouvernais”*] (“yönettiğin düşlerinde öyle anlar oldu ki”) ironik anlatıcının okura kafasının en karışık anında ilettiği tek olumlu mesajın ağırlığını taşıyabilecek güçte değildir.) Sonuç olarak, anlatıcının ironisi ile okurun kafa karışıklığı, ruhsal serüveninin sert biçimde kesintiye uğradığı anda, kahramanın ironisi ve kafa karışıklığı için de bir imaj ve model oluşturamaz mı?\*

Şimdi *Büyülü Dağ*’ın zamanın yeniden-biçimlendirilmesine ne gibi olanaklar sunabileceğini sorarsak, romandan zaman aporilerine spekülâtif bir çözüm değil de, bir biçimde onları bir *derece*

55 “*Augenblicke kamen, wo dir aus Tod und Körperunzucht ahnungsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe erwuchs*” [s. 994] [II, s. 757] [Türkçe çevirisi: “‘Kralcılık’ oynadığın zamanlarda, bu cinsel bedenden ve ölümden, bir aşk düşünün doğabileceğini sezindiğin onlar oldu”; II, s. 458.]

\* Bu son tümce ile ondan önceki ayraç içine alınmış tümce Fransızca metinde anlaşılmaz biçimde birbirine karışmış, büyük bir olasılıkla bir yan tümce de düşmüştür. Bu nedenle, bu iki tümceyi, metnin düzeltilmiş İngilizce çevirisini dikkate alarak dilimize aktardık. (ç.n.)

*yüceltmesinin (Steigerung)* beklenmesi gerektiği açıkça ortadadır. Anlatıcı özgürce bir aşırı durum yaratmış ve kahramanını ortaya çıkardığı anda da ölçülebilir zamanın silinmesi çoktan gerçekleşmiştir. Bu sınamanın kahramanı uymak zorunda bıraktığı eğitim de bir düşünce deneyimi oluşturur: Zamanın ağırlığını yitirmesini edilgen biçimde yansıtmakla yetinen değil de, bu yolla açıkça ortaya konmuş sınır durumun paradokslarını araştıran bir düşünce deneyimidir bu. Zaman romanı, hastalık romanı ve kültür romanının anlatı tekniğiyle birleştirilmesi, böylesi bir araştırmanın gerektirdiği zihin açıklığını en uç noktalara taşımak için şairin hayalgücünün ürettiği bir *aracı*dır.

Daha da ileri gidelim: Aşağıdakilerin normal zamanı ile yukarıdakilerin zamanın ölçümüne ilgi duymayı yitirmeleri arasındaki yoğun karşıtlık Hans Castorp'un sürdürdüğü düşünce deneyiminin ancak sıfır derecesini temsil eder. İç süre ile saatlerin zamanının bozulmaz dışsallığı arasındaki çatışma, gerektiğinde *Mrs. Dalloway* için söyleyebileceğimiz gibi, bir son amaç olamaz romanda. Aşağıdakiler ile yukarıdakiler arasındaki ilişkilerin azalması ölçüsünde yeni bir araştırma alanı açılır; ve bu alanda ortaya çıkarılan paradokslar, zamanla ilgili iç deneyim, süredizimsel zamanla bağlarını kopardığında, onu sarsan paradokslar olur.

Bu bakımdan en verimli araştırmalar zaman ile sonsuzluk arasındaki bağıntıya ilişkindir. Burada da romanın esinlediği ilişkiler son derece çeşitlidir: I. cildin [5. bölümündeki] "Sonsuzluk Çorbası" ile I. cildi kapatan "Büyücüler Gecesi"nin "iyi bilinen, uzun süredir görülen, sonsuzluk düşü", ve son olarak da II. cildin [6. bölümündeki] "Kar"ın doruk noktasına ulaştığı, hayran kalıp kendinden geçme deneyimi arasında büyük farklar vardır. Sonsuzluk da kendi paradokslarını bu noktada açığa çıkarır; Berghof'un alışılmamış durumunun daha da tuhaf kıldığı paradokslardır bunlar. Hastalığın büyülemesi ve yozlaşma [çöküş] bir ölüm sonsuzluğu ortaya çıkarır; bunun zaman içindeki izi de Aynı olanın bitip tükenmez biçimde yinelenmesidir. Öte yandan, yıldızlı göğü hayranlıkla seyretme de, sonsuzluğun, sonu olmayan "sonsuz kötü"nü hareketiyle yozlaşmış sonsuzluğun yer aldığı deneyimin üzerine bir barış mutluluğu yayar.



Sonsuzluğun kozmik yanı (daha iyi bir anlatımla, sürekliliği) “Büyücüler Gecesi” ile “Kar” bölümlerindeki iki önemli deneyimin düşsel yanıyla güçlkle uzlaştırılabilir: Bu deneyimlerde, sonsuzluk ölümden yaşama doğru yönelir, ama hiçbir zaman, Augustinus’ta olduğu gibi, sonsuzluk, sevgi ve yaşamı birleştirmeyi başaramaz. Buna karşılık, kahramanın ulaştığı belki de en “yüksek” [en “yüce”] durum olan ironik ilgisizlik [kayıtsızlık], ölümün sonsuzluğu üzerinde, Stoacı sarsılmazlığa yaklaşan geçici bir zafer kazanır. Ama, bu ironik ilgisizliğin karşılık verdiği aşılabilir büyülenme durumu, bu ironik ilgisizliğin eylem sınavından geçirilmesine izin vermez. Yalnızca Büyük Tarihin baskını –*Der Donnerschag* (“Gök Gürlemesi”)– büyüyü bozabilir.

Hans Castorp’un anlatıcısıyla birleşmesini sağlayan ironik ilgisizlik, kahramana bir var oluş olasılıkları yelpazesini açma olanağı tanımıştır en azından, kahraman bunların bir bireşimini yapmaya başaramamış olsa bile. Bu açıdan, uyumsuzluk, sonuçta, uyumluluğun karşısında ağır basar. Ama uyumsuzluk bilinci de bir derece “ükselmiştir”.

### 3. Kayıp Zamanın İzinde: Kat Edilen Zaman

*À la recherche du temps perdu*<sup>56</sup> (Kayıp Zamanın İzinde) zaman üstüne bir anlatı aramak yerinde bir davranış olur mu?

Tuhaftır ama böyle bir yaklaşıma çeşitli biçimlerde karşı çıkmıştır. Çağdaş eleştiri, zamanını, yazar Marcel Proust’un biçim değiştirmiş denilebilecek otobiyografisi ile “ben” diyen anlatı kişinin kurmaca otobiyografisinin birbirine karıştırılmasını giderme konusunda harcamıştır. Ben bunun üzerinde durmayacağım. Şimdi artık şunu biliyoruz: Bu yapıyla, zaman deneyimi, romanın ortaya koyduğu bir sorun olabiliyorsa eğer, bu, romanın gerçek yazarın deneyiminden birtakım aktarmalar

56 Marcel Proust , *À la recherche du temps perdu*, metni düzenleyen ve sunan Pierre Clarac ve André Ferré, Paris, Gallimard, “La Pléiade” dizisi, 3 cilt, 1954. [Yapıtın Türkçe çevirisi: *Kayıp Zamanın İzinde*, çev. Roza Hakmen, İstanbul, YKY, “Delta” dizisi, 2 cilt, 2010; alıntılarının sonunda verdiğimiz köşeli ayraç içindeki sayfa numaraları Türkçe çeviriye göndermektedir; ç.n.]

yapması nedeniyle değil de, yazınsal kurmacanın bir anlatıcı-kahraman yaratabilme gücü gereğidir; bu anlatıcı-kahraman kendi kendisinin belli bir arayışı içine girecek ve bu arayışın ortaya koyacağı asıl sorun da tamı tamına zaman boyutu olacaktır. Şimdi bize düşen, bunun nasıl gerçekleştiğini belirlemektir. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin anlatıcı-kahramanı olan "Marcel" ile romanın yazarı Marcel Proust arasındaki kısmi eşadlılık ne olursa olsun, romanın anlatısı, kurmaca *statüsünü* Proust'un yaşamında yer alan ve bir olasılıkla romana niteliği değiştirilerek aktarılmış (romanın da izlerini taşıdığı) olaylara değil de, önceden yaşanmış ve yine tümüyle kurmaca olan bir yaşamın anlamını yeniden bulmaya çalışan anlatıcı-kahramanın içinde yer aldığı bir dünyayı yansıtan *anlatı kompozisyonuna* bağlıdır. Dolayısıyla, *kayıp zaman* ile *yakalanan zaman*'ın her ikisini de kurmaca bir dünyanın içinde sergilenen kurmaca bir deneyimin özellikleri olarak yorumlamak gerekir.

Demek ki, bizim ilk okuma varsayımımız, anlatıcı-kahramanı, *Kayıp Zamanın İzinde*'yi oluşturan "zaman üstüne anlatı"yı destekleyen kurmaca varlık olarak ele almak olacaktır kesinlikle.

*Kayıp Zamanın İzinde*'nin zaman üstüne anlatı olarak örnek bir değer taşıyor olmasına çok daha güçlü bir karşı koyuş da, bu romanın asıl konusunun zaman değil de, gerçeğin [hakikatin] araştırılması olduğunu tıpkı Gilles Deleuze'ün *Proust et les signes*'de<sup>57</sup> (Proust ve Göstergeler) yaptığı gibi ileri sürmektir. Bu karşı koyuş şu çok güçlü argümana dayanır: "Proust'un yapıtı belleğin [anıların] sergilenmesi üzerine değil, göstergelerin öğrenilmesi üzerine dayanır" (s. 11): Yüksek sosyete yaşamının göstergeleri, aşkın göstergeleri, duyumsanabilir göstergeler ve sanatın göstergelerinin öğrenilmesidir söz konusu olan. *Kayıp Zamanın İzinde* eğer yine de "kayıp zamanın arayışıysa, bu, gerçeğin zamanla önemli bir bağıntısının bulunması ölçüsünde gerçekleşir" (s. 23). Ben buna şöyle bir yanıt vereceğim: Göstergelerin öğrenilmesi ve gerçeğin araştırılması yoluyla gerçekleşen bu dolayım, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin "zaman üstüne anlatı" olarak nitelendirilmesine hiçbir zarar getirmez. Deleuze'ün argümanı *Yakalanan Zaman*'ı istemsiz anımsamanın deneyimleriyle karıştı-

ran ve bundan ötürü de *Kayıp Zamanın İzinde*'ye istemsiz anımsamanın kısa ve beklenmedik deneyimlerinde eksik olan genişliği sağlayan hayal kırıklığının o uzun öğrenimini ihmal etmiş yorumları sarsar. Çünkü, her ne kadar göstergelerin öğrenilmesi *Kayıp Zamanın İzinde*'nin, istemsiz anımsamaya özgü kısa yolun yerine koyacağı uzun yolu getiriyorsa da, bu arayış romanın anlamını da tüketmez: Sanat yapıtının zamandışı boyutunu keşfetmek, bütün göstergelerin öğrenimine göre merkezi farklı bir deneyimi oluşturur. Buradan çıkan sonuç da şudur: *Kayıp Zamanın İzinde* zaman üstüne bir anlatıysa eğer, bu, onun, istemsiz anımsamayla da göstergelerin öğrenilmesiyle de –bu öğrenme eylemi de aslında, zamana yayılır– özdeşleşmemesi, ama bu iki deneyim düzeyi ile anlatıcının, ortaya çıkışını yaklaşık üç bin sayfa boyunca ertelediği benzersiz deneyim arasındaki *bağlantı* sorununu ortaya atması ölçüsünde gerçekleşir.

*Kayıp Zamanın İzinde*'nin farklılığını yaratan şey, hem göstergelerin öğrenilmesinin hem de istemsiz anıların birdenbire sökün etmesinin, apansız bir aydınlanmayla [keşfedişle] taçlandırılmaktan çok onunla kesintiye uğratılan bitimsiz bir başıboşluğun profilini sunmasıdır: Bu aydınlanma da bütün anlatıyı geriye dönük olarak bir yeteneğin [eğilimin] görünmeyen öyküsüne dönüştürür. Göstergelerin öğrenilmesinin ölçsüz yoğunluğunu çok geç olarak anlatılan bir aydınlanmanın birdenbire ortaya çıkışıyla (bütün arayışı da geriye dönük olarak kayıp zaman olarak nitelendirir bu durum) uyumlu hale getirmek söz konusu olunca da, zaman yeniden romanın ana sorunu olur<sup>58</sup>.

Buradan da okumamızın ikinci varsayımı kaynaklanır: Gerek göstergelerin öğrenilmesine (bu özelliğe ağırlık verildiğinde romanın sonundaki aydınlanmanın yapıtın bütünü açısından taşıdığı yorumsal anahtar rolü çekip alınır), gerekse sondaki

58 Deleuze'ün yapıtındaki göstergelerin yarı-senkronik tablosu ve göstergelerin bu büyük paradigmasına denk düşen zamansal biçimlenişlerin aşama sırası, ne bu göstergelerin öğrenilmesindeki tarihselliği ne de özellikle ziyaret olayını belirten farklı tarihselliği unutturmamalıdır; çünkü bu ziyaret daha önceki öğrenmenin anlamını, en başta da onun zamansal anlamını hemen değiştirir. Bu farklı tarihselliği yaratan da sanat göstergelerinin bütün öbür göstergelere göre merkezi farklı bir özellik taşımasıdır.

aydınlanmaya (bu özelliğe ağırlık verildiğindeyse daha önceki binlerce sayfa anlamsız kılınır ve arayış ile buluş arasındaki bağlantı bile yok edilir) salt bir ayrıcalık tanımamak için *Kayıp Zamanın İzinde* çevrimini, odaklarından biri arayış, öbürü de aydınlanma [içeride doğuş] olan bir elips biçiminde tasarlamak gerekir. Demek ki, zaman üstüne anlatı *Kayıp Zamanın İzinde'nin* iki odağı arasındaki bağlantıyı saptayan anlatıdır. Bu romanın özgünlüğü, sorunu ve sorunun çözümünü kahramanın izlediği yolun sonuna kadar gizli tutması ve böylece yapıtın bütünü kavranılabilirliğini bir ikinci okumaya bırakmasıdır.

*Kayıp Zamanın İzinde'nin* zaman üstüne bir anlatı oluşturması niteliğine daha da şiddetle karşı çıkan bir üçüncü yaklaşım da Anne Henry'nin *Proust romancier, le tombeau égyptien*<sup>59</sup> adlı kitabıyla gelir: Anne Henry, eleştirisini *Kayıp Zamanın İzinde'nin* doğrudan doğruya başta gelen anlatısal özelliğine yöneltir ve romanın biçiminde, başka yerde, dolayısıyla anlatının dışında oluşmuş felsefi bir bilgi'nin öykü düzlemine yansıtılmasını görür. Pırıltılar içeren bu incelemenin yazarına göre, "öyküyü her noktasında desteklemesi gereken dogmatik bütüncü"yi (s. 6) Alman romantizmi dışında aramamak, önce Schelling tarafından *Le Système de l'idéalisme transcendantal*'de<sup>60</sup> (Transandantal İdealizm Sistemi)\* önerilen, ardından da Schopenhauer tarafından *Le Monde comme volonté et représentation*'da (İrade ve Temsil Etme Olarak Dünya)\*\* sürdürülen sanat felsefesine bakmak gerekir; bu felsefe de, sonradan Fransa'da, Proust'un felsefe hocaları olan Séailles, Darlu ile özellikle Tarde tarafından psikolojiyle kaynaştırılarak verilecektir. Demek ki, yapıt anlatı düzeyinde ele alındığında, kendisinden önce var olan bir "kuramsal ve kültürel desteğe" (s. 19) dayanır. Burada bizim için önemli olan, anlatının oluşum sürecine dıştan yön veren bu felsefenin ana sorununun zaman değil de, Schelling'in *Özdeşlik* diye adlandırdığı şeydir: Yani, tin ile

59 Anne Henry, *Proust romancier, le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 1983.

60 Anne Henry, *Système de l'idéalisme transcendantal*'in VI. bölümden iki anlamlı seçme parça verir kitabında (a.g.y., s. 33 ve 40).

\* Almanca aslı: *System des tranzendentalen Idealismus*, 1800. [ç.n.]

\*\* Almanca aslı: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818. [ç.n.]

maddi dünya arasındaki bölünmenin ortadan kaldırılıp sanat içinde uzlaştırılması ve metafizik gerçekliği saptayabilme gerekliliğidir; amaç da bu gerçekliğe sanat yapıtı içinde kalıcı ve somut bir biçim verebilmektir. Demek ki, *Kayıp Zamanın İzinde* yalnızca kurmaca bir otobiyografi değil –herkes bu konuda hemfikirdir zaten– ama roman gibi görünen bir romandır, “Dehanın romanıdır” (s. 23 ve ötesi). Hepsi bu kadar da değil. Yapıtı yön veren kuramsal buyruklar arasında, diyalektiğin romana dönüşebilmek için uymak zorunda kaldığı psikolojik değişime uğrama da yer alır – bu değişimin kendisi de, demek ki, romanın kuruluşundan önce var olan epistemolojik temelin bir parçasıdır. Oysa, Anne Henry’nin gözünde, diyalektiğin psikolojiye aktarımı bir kazançtan çok romantiklerin mirasının bozulmasıdır. Dolayısıyla, Schelling’den Schopenhauer’e, ondan da Tarde’a geçiş, romantizme göre, kaybedilen birliğin, kayıp zaman olabileceği ve dünya ile öznenin ikili kurtuluşunun da bireysel bir geçmişin yeniden eskisine benzer bir biçime dönüştürülüp verilmesiyle olanaklı kılınabileceğidir. Kısacası, soruna bütünsel olarak yaklaşırsak, bellek, dehanın ortaya çıkışının ayrıcalıklı bir aracısı olabilmişse eğer, çatışmanın, bilincin içine böyle aktarılması, Alman romantizminden edinilmiş büyük sanat felsefesinin hem çöktüğünü hem de sürdüğünü gösterir; bunu da görmezlikten gelmemek gerekir.

Zamanın kurmaca deneyimi kavramını açıklamak amacıyla Proust’a başvurmamıza da böylece iki açıdan itiraz edilmiş olunur: Buna göre, romanın tanıtılmasını yapacağı kuramsal çekirdek, zaman sorununu daha yüksekteki bir soruna, yani kaybedilip yeniden bulunan özdeşlik sorununa bağlamakla kalmaz, aynı zamanda kaybedilen özdeşlikten kayıp zamana geçiş de çökmüş bir inancın izlerini sunar. Anne Henry, psikolojik-olanın, benliğin ve belleğin yükselişini büyük bir metafiziğin bozulmasına bağlayarak, doğrudan romaneske ait olan her şeyin değerini düşürmeye çalışır: Ona göre, arayışı sürdüren kahramanın aylak bir burjuva olması, sıkıntısını hayal kırıklığıyla son bulmuş bir aşktan öbürüne, saçmalıkların yaşandığı bir salondan öbürüne taşınması, “çatışmayı bir bilincin içine aktarma” (s. 46) olgusuna uy-

gun düşecek bir yoksullaşmayı dile getirir: “Yavan, burjuvalara özgü, felaketlere hiç uğramamış... bir yaşam, deneyimsel türden bir anlatı için ideal bir sıradanlık sunar”<sup>61</sup> (s. 56). *Kayıp Zamanın İzinde*’nin bu söylenenleri iyice güçlendirici bir biçimde okunması da, anlatı türünün saygınlığını alttan alta yıkmaya çalışan böyle bir kuşkudan kaynaklanır. Ana sorunun yitirilen birlikten yitirilen zamana kaydırılmasından itibaren de, [Anne Henry’ye göre] dehanın romanı bütün parlaklığını yitirir.

*Kayıp Zamanın İzinde*’nin, “sistemin romanına dönüştürülmesi”nden doğduğunu ileri süren bu savı, geçici olarak kabul edelim. *Anlatısal yaratım* sorunu, bana göre, bu durumda daha gizemli, çözümü de daha güç hale gelir yalnızca. Tuhaf bir biçimde, yine kaynaklara başvurularak yapılan açıklamaya gidilmiş olur: Proust’un yaşamından yapılan aktarmaların naif kuramı kuşkusuz son bulmuş ama bu kez de Proust’un düşüncesinden yapılan aktarmaların ince kuramına gidilmiştir. Oysa, *Kayıp Zamanın İzinde*’nin roman olarak doğuşu, “yerli olmayan düşünceleri”in, Séailles, Tarde, Schelling ve Schopenhauer’den gelen spekülâtif düşüncelerin anlatı tarafından üstlenilmesi ilkesinin doğrudan doğruya anlatısal kompozisyon içinde araştırılması gerekir daha çok. Buradaki sorun artık yitirilmiş birlik felsefesinin kayıp zaman arayışı haline dönüşerek yozlaştığı değil de, yapıtın kalıbı [matrisi] olarak kabul edilen kayıp zaman arayışının romantiklere özgü, yitirilmiş birlik problematiğini kesinlikle anlatısal olanaklarla nasıl yeniden ele alıp işlediğidir<sup>62</sup>.

61 “Özdeşliğin gerçekleşmesi, bütünleşme yeri olarak sanatçının bilincini öngörüyordu, ama bu metafizik bir özdü, psikolojik bir özne değildi—romanın sonuç olarak kaçınılmaz biçimde somutlaştıracağıysa bu özelliktir” (s. 44). Daha ilerideyse şöyle bir açıklama yer alır: “Proust sistem ile romanın izin verdiği somut olan arasındaki alana yalnızca kendini yerleştirmeyi düşünmüştür” (s. 55).

62 Anne Henry sorundan habersiz değildir: “Proust’un Özdeşlik ile ilgili olarak yaptığı bu çok özel sunuşu, ve bu sunuşun bir anımsayışın merkezinde gerçekleşmesini aydınlatmadan önce bir şey yapmış sayılmaz henüz” (s. 43). Ama, Anne Henry’nin verdiği yanıt, güçlüğü dokunulmamış olarak olduğu yerde bırakır; çünkü, dehanın estetiği aracılığıyla psikolojileştirme sürecinin anahtarını hâlâ romanın dışında, XIX. yüzyılın sonundaki entelektüel kültürün değişimi içinde aramaktadır. Kuramsal temel ile anlatısal süreç arasındaki bağlantının bu tersyüz oluşu bizi şu soruyu sormaya yöneltir: Thomas Mann’ın *Büyülü Dağ*’ının bizim yukarıda belirtmeye çalıştığımız yöne kaydırıldığı *Bildungsroman* geleneğinde, *Kayıp Zamanın İzinde* ne gibi bir devrim yaratmıştır? *Kayıp Zama-*

Nedir bu olanaklar? Yazarın “yerli olmayan spekülâtif düşünceler”ini anlâtilsal yapıta yeniden katabilmenin tek yolu, kahraman-anlatıcıya yalnızca kurmaca bir deneyim vermek değil, ama bu deneyimin en keskin “refleksif” anını oluşturan “düşünceler”i de vermektir<sup>63</sup>. Aristoteles’in *Poetika*’sından bu yana, *dianoia*’nın [düşüncenin] *şiiresel mythos*’un en önemli oluşturuğu ögesi olduğunu bilmiyor muyuz? Anlatı kuramı da bize bu noktada, çok değerli bir yardımda bulunur: Birinci kişili roman-da, çok sayıda *anlatı sesini* ayırt edebilme olanağıdır bu. Bizim üçüncü okuma varsayımımız olacaktır bu olanak da.

*Kayıp Zamanın İzinde*’de en azından iki anlatı sesi duyulur: Kahramanın sesi ile anlatıcının sesi.

*Kahraman*, yüksek sosyete çevresinde, aşk dünyasında, duyumsanabilir özellikler dünyasında ve estetik alanındaki serüvenlerini, yaşadıkça anlatır. Kahramanın geçmişte olup bitenleri anımsadığı sürelerde bile, *sözceleme* de geleceğe doğru yönelen bir ilerleyiş biçimini alır; *Kayıp Zamanın İzinde*’yi kendi sonucuna [çözümüne] doğru iten “geçmişte gelecek” biçimi de buradan kaynaklanır. Geçmiş yıllardaki yaşamının anlamını bir eğilimin

*nın İzinde*’nin kurtarıcı olayın merkezini göstergelerin uzun öğreniliş sürecine göre kaydırması, Marcel Proust’un yapıtını *Bildungsroman* geleneği içine yerleştirirken yetişme romanının yasasını Thomas Mann’dan farklı bir biçimde alt üst ettiğini düşünmeye yöneltir daha çok: Proust yapıtında kendi kendini arayan kahramanın sürekli ve giderek yükselen gelişmesine ilişkin iyimser görüşü terk eder. Nitekim, *Bildungsroman* geleneğiyle karşılaştırıldığında, Proust’un roman yaratıcılığı, göstergelerin öğrenilmesi ile yazarlık eğiliminin ortaya çıkışını kesinlikle anlatı olanaklarıyla biraraya getiren bir olayörgüsünü bulmasında yatar. Anne Henry de *Bildungsroman*’la olan bu yakınlığı vurgular; ama, ona göre, bu roman formülünün seçilmiş olması, kayıp zamanın psikolojisine dönüştürüldüğü için yitirilmiş olan özdeşlik felsefesini etkileyen topyekun bir bozulmanın parçasıdır.

63 Burada ortaya atılan sorun, Genette’in yapısal çözümlemesinin ortaya attığı sorunla da benzer yanlar taşır. Genette de, kahramanın sanat yapıtının sonsuzluğu konusundaki düşüncesi içine katılmış “*Poetika*”da, [*Ars Poetica*]’da yazarın yapıt içine girişinin varlığını görüyordu. Buna karşılık bizim tutumumuz ise yapıtın dünyası kavramı ile kahramanın bu dünyanın ufku altında gerçekleştirildiği bir deneyimi için içine sokmaktı. Yapıtı kendini imgesel bir aşkınlık içine yansıtabilme gücünü tanımak demektir bu. Aynı karşıt tutumumuz Anne Henry’nin açıklaması için de geçerlidir: Bir yapıt, kendi deneyimini *düşünen* bir kahraman-anlatıcı yansıttığı ölçüde, *aşkın [transandan] nitelikli içkinliği* içinde, felsefi bir düşüncenin kalıntılarını biraraya getirebilir.

görünmeyen öyküsü olarak beklenmedik biçimde algılayan da yine kahramanın kendisidir. Bu bakımdan, kahramanın sesi ile anlatıcının sesini ayırt etmek son derece büyük önem taşır: Yalnızca kahramanın anımsamalarını ilerleyen bir arayışın akışı içine sokmak için değil, anımsayarak birdenbire aydınlanmanın olaysal niteliğini korumak için de gereklidir bu.

Ama aynı zamanda *anlatıcının* sesini de işitmek gerekir: Anlatıcı, kahramanın ilerleyişine göre öndedir çünkü onun yaptıklarına yukarıdan göz atar. Yapıtın içinde, yüzden fazla "ileride görüleceği gibi" diyen kendisidir. Ama, özellikle, kahramanın anlattığı deneyime anlamını veren de, bu deneyimi "yakalanan zaman", "kayıp zaman" diye anlamlandıran da odur yine. Sondaki beklenmedik aydınlanma öncesinde, anlatıcının sesi öylesine kısıktır ki, kahramanın sesinden neredeyse ayırt edilemez hale gelir (bu da kahraman-anlatıcıdan söz etmemize izin verir)<sup>64</sup>. Ama, önemli sayacağımız anımsayarak aydınlanmanın anlatılması sırasında ve bu anlatıdan sonra artık aynı şey söylemez: Anlatıcının sesi bu noktada öylesine üste çıkar ki, sonunda kahramanın sesini de bastırır: O andan itibaren de yazar ile anlatıcı arasındaki eşadlılık kendini tam olarak hissettirir, bunu da, sanat üzerine olan uzun inceleyici konuşmasında [disertasyonunda], anlatıcıyı yazarın sözcüsü olarak gösterme riskini göze alarak yapar. Ama, o zamanda bile, okur için geçerli olan, anlatıcının yazarın görüşlerini yeniden ele almasıdır. Yani, ya-

64 Bununla birlikte, anlatıcının sesi, anlatılan deneyimin örnek niteliğini duyuran aforizmalar ile özdeyişlerde kolayca hissedilir. Bu ses, kahramanın yüksek sosyete çevresindeki keşiflerinin anlatımında ağırlığını duyuran gizli *ironi*'de de kolaylıkla ayırt edilir. Norpois, Brichtot, Mme Verdurin, ve giderek burjuvalar ile aristokratlar az çok iyi duyan bir kulağın algılayabileceği o iğneleyici sözün acımasızlığının kurbanı olurlar. Buna karşılık, okur ancak ikinci okumada, yapıtın düğümünün çözümlüşünü gördükten sonra, aşk göstergelerinin deşifre edilmesi sürecinde, yüksek sosyete göstergelerinin anlaşılmasındaki ironinin eşdeğerli öğesinin ne olduğunu algılar: Hayal kırıklığı özelliğini belirginleştiren ve açıkça söylemese de, her aşk deneyimine "kayıp zaman" anlamını veren, artık gözü açılmış bir tonda konuşur kahraman-anlatıcı. Bir başka deyişle, aşk göstergelerinin deşifre edilmesinde ağır basan ve genellikle aşağılayıcı özellik taşıyan tondan sorumlu bir anlatı sesi vardır burada. Duyumsanabilir göstergelerin deşifre edilmesindeyse, anlatı sesi daha ölçülüdür ama yine de izlenimler arasında, bir sorgulama, bir anlam arayışı içine girip işin çekiciliğini bozan ve büyüleyici özellikleri dağıtan da odur. Böylece anlatıcı, kahramanı sürekli olarak hayal kırıklığına uğrayan bir bilinç haline sokar.



zarın görüşleri anlatıcının düşünceleri içine katılmıştır. Anlatıcının bu düşünceleri de, kahramanın canlı deneyimine eşlik edip onu aydınlatır ve bu arada da, bir yazarlık eğiliminin doğuşunun, kahraman için büründüğü olay özelliğine katkıda bulunur.

Okuma varsayımlarımızı sınamak için kendimize artarda üç soru yöneltiyoruz: 1. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin, *Yakalanan Zaman* adlı cildinde (bu son cildin de *Swann'ların Tarafı* adlı ilk ciltle aynı anda yazıldığını da ayrıca biliyoruz) yer alan sonucunu bilmeyen kişi açısından, zamanın yakalanmasının göstergeleri neler olacaktır?; 2. Sanat üzerine düşünce, *Yakalanan Zaman*'da, yazarlık eğiliminin bilinmeyen öyküsü içine hangi kesin anlatı olanaklarıyla katılmaktadır?; 3. Yazarlık eğiliminin keşfedilmesinden kaynaklanan sanat yapıtı tasarısı, yakalanan zaman ile kayıp zaman arasında ne tür bir bağlantı kurmaktadır?

İlk iki soru, bizi, sırasıyla, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin oluşturduğunu söylediğimiz elipsin odak noktalarına yerleştirir, üçüncüsüyse onları birbirinden ayıran mesafeyi aşmamızı sağlar. *Kayıp Zamanın İzinde*'ye getireceğimiz yorumlama da işte bu üçüncü soru üstünde kararını verecektir.

### 1. Kayıp zaman

*Kayıp Zamanın İzinde*'nin [7 cilt] sonunda romanın başlangıcına gönderen geriye dönük yorumlamadan habersiz okurun, birinci ciltte, yani *Swann'ların Tarafı*'nda anlatılan Combray'deki odayı (bir bilincin yarı-uykulu bir halde, kimliğini, içinde bulunduğu ânı ve yeri yitirme duygusunu yaşadığı oda) Guermantes'ların konağındaki kütüphanenin de yer aldığı çalışma odasında (bir bilincin son derece uyanıkken kesin bir aydınlanma yaşadığı mekân) birlikte değerlendirme olanağı yoktur henüz. Buna karşılık, aynı okur, yapıtın açılışındaki bazı şaşırtıcı özellikleri belirlemekten de geri kalmaz. Romanın daha ilk tümcesinden başlayarak, anlatıcının sesi, neresi olduğu belli olmayan bir yerde konuşurken, tarihi ve yeri bilinmeyen, sözcemele eyleminin şimdisine göre hiçbir mesafeyi belirtmeyen bir geçmişi anımsar; üstelik bu geçmiş de sonu olmayan biçimde çoğalmıştır (bileşik geçmiş zamanın [*passé composé*] "uzun süre" ["*longtemps*"] belirtciyle birleşmesi-

nin birçok yorumu yapılmıştır: “Uzun süre, geceleri erken[den] yattım. Bazen...” (“Longtemps je me suis couché de bonne heure. Parfois...” I, s. 3; [I, s. 7]). Böylece başlangıç, anlatıcı için, sınırı olmayan bir eski döneme gönderir (anlaşılabilir tek süredizimsel başlangıç olan, kahramanın doğuşu ise bu ikili ses içinde beliremez). Çocukluk anıları işte bu yarı-uykulu geçmişin içine yerleştirilmiştir, anlatı da böylece bu yarı-uykulu geçmişin içinde anlatıcının mutlak şimdiki zamanından iki derece uzaklaşır<sup>65</sup>.

Bu anılar da farklı bir epizodun, madlen deneyiminin çevresinde eklemlenir; bu epizodun da öncesi ve sonrası vardır. Öncesinde aralarında bağlantı bulunmayan anı “öbekleri” söz konusudur yalnızca; bir tek, akşam öpücüğü dikkati çeker, o da alışlagelmiş bir ritüelin üstüne oturtulur<sup>66</sup>: Swann’ın geldiği akşamlar verilmeyen anne öpücüğü; sıkıntı içinde beklenen öpücük; akşam yemeği bitip misafirler gittikten sonra yeniden ısrarla istenen öpücük; sonunda elde edilen ama elde edildiği anda da beklenen mutluluğun niteliğinden uzaklaşan öpücük<sup>67</sup>. Anlatıcının sesi ilk kez farklılaşır; ve babasıyla ilgili bir âni anımsayan anlatıcı şöyle der: “Bu olayın üzerinden yıllar geçti. Babamın mumundan yayılan ışığın tırmanışını izlediğim merdiven duvarı uzun zamandır yok... Babamın, anneme, ‘Çocuğun yanına git’ demesi de uzun zamandır imkânsız. Böyle anıları bir daha asla yaşayamayacağım” (I, s. 37) [I, s. 41]. Anlatıcı

65 Yarı-uyanık anlar araya sokulan anılar için ilk dayanak noktası oluşturur: “hafızam harekete geçirilmiş olurdu” (I, s. 8) [I, s. 13]. İkinci temel öğeyi de bir odadan öbürüne yapılan çağrışım sağlar: Combray, Balbec, Paris, Doncières, Venedik, vb. (I, s. 9) [I, s. 13]. Anlatıcı, yeri geldiğinde, katmanlarla oluşan yapıyı anımsamaktan geri kalmaz: “İşte, uzun zaman boyunca, geceleri uyanıp tekrar tekrar Combray’yi hatırladığımda, sadece belirsiz bir karanlığın ortasında... ışıklı bir yüzey göürdüm hep” (I, s. 43) [I, s. 47]. H. R. Jauss’un “prelüd” diye adlandırdığı (*Zeit und Erinnerung in Marcel Proust ‘À la recherche du temps perdu’*, Heidelberg, Carl Winter, 1955) ve içine bütün çocukluk anlatılarının ve hatta Swann’ın aşkının öyküsünün katıldığı bu bir tür “açılış parçası”nın kapanışına kadar, hep böyle sürüp gider.

66 Bu ritüel, gereğine uygun olarak, tamamlanmamış hikâye bileşik zamanı (*imparfait*) ile anlatılmaktadır: “Annemin genellikle uykuya dalacağım sırada, yatağında [bana] emanet ettiği [*me confiait*] değerli, kırılğan öpücüğü böyle akşamlarda yemek odasından kendi odama kadar taşımam ve soyunurken... korumam gerekirdi [*il me fallait*]” (I, s. 23) [I, s. 27-28].

67 “Mutlu olmam gerekirdi; değildim” (I, s. 38) [I, s. 42].

böylece, ortadan kalkmış zaman anlamındaki kayıp zamandan söz etmiş olur. Ama aynı zamanda da yakalanan zamandan söz eder: "Ama kısa bir süredir, kulak kabarttığım taktirde, babamın karşısında bastırmayı başardığım ve ancak annemle yalnız kaldığımızda koyuverdiğim hıçkırıkları gayet iyi duyabiliyorum yine. Aslında o hıçkırıklar hiç sona ermedi; şimdi etrafımda hayat daha suskun olduğu için onları tekrar duyar oldum; tıpkı gündüzleri şehrin gürültüsü tamamen bastırıldığı için çalmadıklarını zannedebileceğimiz manastır çanlarının gecenin sessizliğinde tekrar çalmaya koyulmaları gibi" (ay.y.). Aynı düşüncelere *Yakalanan Zaman*'ın sonunda yeniden gidilmeseydi, kayıp zaman ile yakalanan zaman diyalektiğini anlatıcının kısık sesinde tanıyabilir miydik?

Daha sonra bu açılışın temel ögesi olan ve tamamlanmış basit geçmiş zamanla (*passé simple*) anlatılan epizot gelir: madlen deneyimidir bu (I, s. 44 ve ötesi) [I, s. 48 ve ötesi]. Bu epizodun hemen öncesiyle olan bağlantısı, anlatıcının *istemli anımsamanın* güçsüzlüğünü belirten ve kaybedilen nesneyi yeniden bulma işinin *rastlantıya* kaldığını vurgulayan bir açıklamasıyla sağlanır. Guermantes'ların konağındaki çalışma odasında geçen son sahneyi, yani kayıp zamanın yeniden canlandırılmasını özellikle bir sanat yapıtının yaratılmasına bağlayan sahneyi bilmeyen bir okur, kendi beklentilerinin merkezinde madlen deneyimi gibi bir mutlu ânın anımsanmasına eşlik eden bütün kararsızlıkları yedekte tutmazsa yanlış bir yola sapabilir: "*Sebebi hakkında en ufak bir fikre bile sahip olmadığım*, harikulade bir haz benliğimi sarıp soyutlamıştı" (I, s. 45) [I, s. 49]. Buradan şu soru kaynaklanır: "Bu yoğun mutluluk nereden gelmiş olabilirdi bana? Çayın ve kekin tadıyla bir bağlantısı olduğunu, ama onu kat kat aştığını, farklı bir niteliği olması gerektiğini seziyordum. Nereden geliyordu? Anlamı neydi? Nerede yakalana bilirdi?" (ay.y.). Ama soru böyle sorulunca, çok kısa bir yanıtın tuzağını, yani istemsiz anımsamanın yanıtını ortaya çıkarır<sup>68</sup>. "Bu bilinmeyen durum"un ortaya koyduğu yanıt, eğer eskiden

68 Tuzak şu ara sorudadır: "Bu hatıra, özdeş bir ânın çekiminin ta uzaklardan gelip benliğimin derinliklerinde kışkırttığı, çoşturduğu, deştiği o geçmişteki an, bilincimin aydınlık yüzeyine ulaşacak mı? Bilmiyorum" (I, s. 46) [I, s. 50].

Léonie Hala'nın sunmuş olduğu ilk küçük madlenin anısına birdenbire dönüşle doyma noktasına gelmiş olsaydı, *Kayıp Zamanın İzinde* daha başlar başlamaz amacına ulaşmış olurdu: Bu durumda da roman benzer canlandırışların arayışıyla kendini sınırlandırıyor olacaktı; bunlarla ilgili olarak söylenebilecek en az şey de hiçbir sanat çalışması gerektirmedikleri olurdu. Ama durumun böyle olmadığını, kulağı iyi işiten okura bir tek belirti duyurabilecektir; bir parantezdir bu ve şöyle der: "(bu hatıranın beni niçin bu kadar mutlu ettiğini henüz bilmediğim ve bunu keşfetmeyi çok daha sonraya erteleyeceğim halde)" (I, s. 47) [I, s. 51]. Anlatıcı tarafından yedeğe alınmış bu açıklamalar, *Yakalanan Zaman*'dan edinilen bilgi doğrultusunda yapılacak bir ikinci okumayla ancak anlam ve güç kazanır<sup>69</sup>. Acelece yapılacak bir yorumlamaya zayıf bir direniş gösterebilir de bu açıklamalar aslında birinci okumada da algılanabilir; buna göre de Proust'taki zamanın kurmaca deneyimi, zaman ile istemsiz anımsama arasındaki denklemde yer alır, bu da, yalnızca rastlantı sayesinde, birbirinden ayrı ama birbirine benzer iki izlenimi kendiliğinden üst üste bindirecektir<sup>70</sup>.

Madlenin yarattığı kendinden geçme duygusu, sondaki aydınlanmanın habercisi olan bir göstergeden başka bir şey değil-

69 Kahramanın o kendinden geçme ânını yeniden yaşamak için sarf ettiği çabayı düşünen anlatıcının açıklaması içinde *Yakalanan Zaman*'ın önceden haber verilmesi yatar: "Sonra bir daha önünü [zihnin önünü] boşaltıyor, karşısına o ilk yudumun henüz tazeliğini koruyan tadını koyuyordum tekrar ve içimde, çok derinlerde bir şeyin, zincirlerinden kurtulurcasına yerinden oynadığını, yukarı çıkmak istediğini seziyorum; ne olduğunu bilmiyorum ama yavaş yavaş yükseliyor; [kat edilen] mesafelerin mukavemetini hissediyor, uğultusunu işitiyorum" (I, s. 46) [I, s. 50]. "Kat edilen mesafeler" deyişi ileride de göreceğimiz gibi, bizim bu konudaki son sözümüz olacaktır.

70 H. R. Jauss madlen deneyimini, anlatan ben(lik) ile anlatılan ben(lik) arasındaki ilk çakışma olarak yorumlar; ayrıca, bu deneyimde, *başlangıç şimdisi*'ni [nunc initial] görür; her zaman için öncesinde geçmiş uçurumu vardır ama kahramanın ileri yürüyüşüne kapıyı açabilir. Demek ki, ikili bir paradoks söz konusudur bu deneyimde: Anlatının başından itibaren, anlatan ben(lik) önceden olup bitmişleri anımsayan bir ben(lik)tir; ama geriye doğru anlatırken, kahramana da ileriye doğru yolculuğuna başlama olanağını sunar; bu sayede de "geçmişte gelecek" üslubu, romanın sonuna kadar korunmuş olur. Geleceğe yöneliş ile geçmişe duyulan nostaljik arzu arasındaki bağıntılar sorunu, Georges Poulet'nin yapıtında Proust'a ayrılmış bölümlerin merkezinde yer alır: *Études sur le temps humain*, Paris, Plon ve Rocher, 1952-1968, cilt I, s. 400-438; cilt IV, s. 299-335.

se bile, anımsamanın kapısını açma ve *Yakalanan Zaman*'ın ilk taslağını (Combray anlatıları, I, s. 48-187; [I, s. 7-190]) sağlama gibi bir etki gücü de taşır en azından. *Yakalanan Zaman*'ı bilmeden yapılacak bir okuma için, Combray anlatısına geçiş, yapay ve retorik özellikli görünmese bile en naif anlatı tekniğine bağlanıyor gibidir. Daha donanımlı olan ikinci bir okuma içinse, madlen deneyiminin yarattığı kendinden geçme duygusu çocukluk yıllarının yakalanan zamanını açar; *tıpkı* çalışma odasındaki düşünceye dalışın, sonunda kabul edilen yazarlık eğiliminin sınımadan geçirilme zamanını açması gibi. Başlangıç ile son arasındaki bakışım, böylece kompozisyonun yönlendirici ilkesi olarak ortaya çıkar: Nasıl Combray bir çay fincanından çıkıyorsa (I, s. 48) [I, s. 52], nasıl madlenle ilgili anlatı yatak odasında geçirilen yarı-uykulu gecelerden çıkıyorsa, çalışma odasındaki düşünceye dalış da aynı biçimde daha sonraki deneyimler zincirini yönlendirecektir. Anlatının kompozisyonunu düzenleyen bu araya sokuş, bilincin ilerleyişini engellemez: İlk sayfalardaki bilinç karışıklığına ("bir mağara adamından daha âciz olurdum", I, s. 5; [I, s. 9]), gün ışıırken çevresine dikkat kesilen bir bilinç durumu karşılık verir (I, s. 187) [I, s. 190].

Çocukluk anıları içinde, istemsiz anımsama üstüne düşünceden uzaklaştıran ve daha o andan başlayarak göstergelerin öğrenilmesi yönünde yapılacak bir yorumlamayı yönlendiren özellikler hakkında bir şeyler söylemeden "Combray" bölümünden çıkmak istemiyorum; bu arada şunu da belirteyim ki, yapıt içine dağılmış biçimde bulunan bu göstergelerin edinilmesi de bir eğilimin tarihi içine hiç de kolayca katılabilecek durumda değildir henüz.

Combray, öncelikle, "kentin tamamını özetleyen" (I, s. 48) [I, s. 52] kiliseden ibarettir. Bu kilise, bir yandan sonsuza dek sürüp gidecek değişmezliğiyle<sup>71</sup> çevresindeki her şey üzerinde,

71 "Kilise dizi dizi kemerleri, şapelleri aşarak, sadece birkaç metrelik bir mesafenin değil, adeta muzaffer çıktığı art arda dönemlerin de üzerinde hâkimiyet kurmuş olan ve anılar boyunca uzanan nefiyle, dört boyutlu -dördüncü boyut Zaman'dı- bir mekândı" (I, s. 61) [I, s. 65]. *Yakalanan Zaman*'ın, çemberi kapatırken, Combray Kilisesi'nin son bir kez anımsanmasıyla tamamlanışı da bir rastlantı değildir: Sainte-Hilaire'in çan kulesi daha şimdiden zamanın simgelerinden biridir; Jauss'un deyişiyle zamanın simgesel *figüratif* özelliklerinden biridir.

yok olup giden değil de kat edilen bir zamanın ağırlığını hissettirir; öte yandan vitraylarında ve duvar halılarında temsil edilen şahsiyetlerle, mezar taşlarıyla, kahramanın yaklaştığı bütün canlı varlıklar üzerine, deşifre edilmeyi bekleyen genel imgeler yansıtır. Bunun yanı sıra, genç kahramanın düzenli biçimde kitaplarla olan bağlantısı da imgeyi gerçeğe girmenin ayrıcalıklı yolu haline dönüştürmeye katkıda bulunur (I, s. 85) [I, s. 88].

Combray aynı zamanda yazar Bergotte'la karşılaşma yeridir (bilinçlice düzenlenmiş bir sıralanış içinde anlatıya katılan üç sanatçıdan ilkidir Bergotte; epeyi sonra ressam Elstir ve bes-teci Vinteuil gelir). Bu karşılaşma da çevredeki nesnelere, okuma varlıklarına dönüştürmeye katkı yapar.

Ama özellikle çocukluk zamanı uyumsuz, birbiriyle bağlantısı olmayan adacıklardan oluşmuş olarak kalır; öyle ki, mekân açısından, "iki taraf" vardır: Yani Swann ile Gilberte'in semti olan Méséglise tarafı ile ulaşılamaz bir aristokrasinin efsanevî *adlarının*, özellikle de erişilmez aşkın ilk nesnesi olan Mme Guermantes adının yer aldığı Guermantes tarafı. Georges Poulet<sup>72</sup> bu noktada zamansallık adacıklarının arasındaki bağlantısızlık ile kentlerin, yerlerin ve varlıkların bağlantısızlığını kesin bir koşutluk içinde ele almakta haklıdır. Ölçülemez uzaklıklar anımsanan anları da kat edilen yerleri de birbirinden ayırır.

Combray, aynı zamanda, çok mutlu anların tersine, hayal kırıklıklarının habercisi bazı olayların da anımsandığı yerdir<sup>73</sup>; bunların anlamının da, daha ileride ortaya çıkacağı belirtilir: Sözelimi Montjouvain'de, Mlle Vinteuil ile kız arkadaşı arasındaki sahne (kahramanın gözetleyen olarak ortaya çıktığı sahne), ilk kez Gomorra dünyasına katılmış bir olgu olarak dikkati çeker. Kayıp zaman kavramının sonradan kavranması açısından, bu sahnenin tiksindirici özelliklerle (Mlle Vinteuil, kanepenin karşısındaki küçük bir masanın üzerine konmuş babasının portresine tükürür) sunulmuş olması da önemsiz değildir. Bu saygısızlık ile kayıp zaman arasında gizli bir bağ kurulmuştur

72 Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, s. 52-74.

73 Farklı dönemler tarihlendirilmemiştir: "O yıl..." (I, s. 144) [I, s. 148], "o sonbahar..." (I, s. 154, 155) [I, 158, 159], "yine aynı anda..." (I, s. 155, vb.) [I, s. 159, vb.].

ama algılanamayacak kadar da gizli bir bağdır bu. Daha çok gözetleyenin göstergeleri okuması ve arzunun ima ettiklerini yorumlaması sayesinde okurun dikkati yönlendirilir. Açıkçası, göstergelerin anlamlarını çözme sanatı, bu tuhaf epizotla birlikte, Deleuze'ün göstergelerin ikinci çemberi diye adlandırdığı aşk çemberine doğru yönelir<sup>74</sup>. "Guermantes tarafı"nın anımsanması da göstergeler ve göstergelerin yorumlanması üstüne düşünmeye yol açar. Guermantes'lar, duvar halılarındaki ve vitraylardaki şahsiyetlere verilmiş efsanevî adlardır öncelikle. Anlatıcı, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin anlattığı kabul edilen yazarlık eğiliminin ilk belirtilerini\* neredeyse algılanamayacak yeni bir anlatış biçimiyle, adlarla ilgili bu düş kurmaya bağlar. Ama bu hayalî düşünceler, tıpkı Bergotte okurkenki gibi, bir çeşit engel yaratır: Sanki düşe özgü yapay yaratımlar, kendi dehasının boşluğunu yaratıyormuş gibidir<sup>75</sup>.

Gezintiler sırasında edinilen izlenimlere gelince, bunlar sanatçı eğilimi [yeteneği] için engel oluşturur, çünkü somut dış ortam "adeta bir verimlilik yanılması" (I, s. 179) [I, s. 182] yaratarak bu izlenimleri yönetir, böylece kahramanı, "arkalarında

74 "Belki sadizmle ilgili kafamda oluşan, çok sonraları biçimlenen ilk fikrin kaynağı da, yine Montjouvain'in yakınında, birkaç yıl sonra yaşadığım ve o sırada aydınlığa kavuşmamış olan bir duyguydu. İleride de göreceğimiz gibi, bu duygunun hatırası, bambaşka nedenlerle hayatımda önemli bir rol oynayacaktı" (I, s. 159) [I, s. 162]. Bu "ileride de göreceğimiz gibi" deyişi daha sonra gelen "rol oynayacak" ile birlikte genelde geriye dönük olan yönün ileriye dönük bir yöne doğrultulmasına katkıda bulunur. Sahne hem anımsanmış, hem de kendi geleceği içine yansıtılmış ve böylece belli bir mesafeye oturtulmuştur. Zamansallık ile Proust'taki arzu arasındaki bağıntı için bkz. Ghislaine Florival, *Le Désir chez Proust*, Louvain-Paris, Neuwelaerts, 1971, s. 107-173.

\* "İlk belirtiler" diye karşıladığımız sözcük, Fransızca özgün metinde bir dizgi yanlışısı sonucu olarak "prodomes" olarak verilmiştir; doğrusu "prodromes" olacaktır. (ç.n.)

75 "Bu tahayyüller, ileride yazar olmayı istediğime göre, ne yapmak istediğimi artık bilmek gerektiği konusunda beni uyarıyordu. Ama bu konuyu düşünmeye başladığım anda, ölçülemeyecek kadar değerli bir felsefi anlamı içinde barındırabilecek bir konu bulmaya çalıştığımda, zihnim duruyor, dikkatimi yoğunlaştırdığım yerde bir boşluktan başka şey görüyor, yaratıcı dehaya sahip olmadığımı ya da belki bir beyin hastalığının bir dehanın doğmasına izin vermediğini hissediyordum" (I, s. 172-173) [I, s. 176]. Daha ileride de şu sözler yer alır: "Bu yüzden de cesaretim kırılıyor, Bloch'un yüreklendirici sözlerine rağmen, edebiyattan temelli vazgeçiyordum" (I, s. 173-174) [I, s. 177]; ayrıca bkz. I, s. 178-179 [I, s. 181-182].

neyin gözlendiğini" (ay.y.) görme çabasından kaçmak için bahaneler aramaya zorlar. Madlen epizodundaki hazzın yinelenildiği Martinville çan kuleleri epizodu, anlamını, sıradan izlenimlerin olduğu kadar takınak haline gelmiş düşlerin çokluğuyla olan karşıtlığından alır. Gizli kalmış bir şeyin aranıp bulunacağı umudu, izlenimin "o çok özel hazzı" (I, s. 180) [I, s. 183] içine sokar iyice. Arayışı sürdüren, gezintinin kendisidir. "Onları [Martinville çan kulelerini] ufukta görmenin bana verdiği hazzın sebebini bilmiyordum, bu sebebi keşfetmeye çalışma zorunluluğu da çok zahmetli geliyordu bana; güneşte kıpırdayan bu çizgileri zihnimin bir köşesine atmak ve o anda düşünmemek istiyordum" (I, s. 180) [I, s. 183]. Anlam arayışı, önce sözcüklerle, daha sonra da yazı aracılığıyla gerçekleşiyordu<sup>76</sup>.

Bir yazarlık eğiliminin geçmişiyile ilgili henüz az sayıdaki ama hepsi de olumsuz açıklamalar ne olursa olsun, özellikle de bu eğilim ile Combray'ye bağlanan iki mutluluk epizotları arasındaki gizli bağlantı ne olursa olsun, "Combray" bölümündeki hâlâ zamanın başlangıç deneyimine egemenmiş gibi görünen özellik, "zihnimin toprağının derinliklerindeki maden yatakları"yla (I, s. 184) [I, s. 187] karşılaştırılan, tarihlendirilmemiş olay birikimlerinin eşgüdümlü kılınamayacak niteliğidir<sup>77</sup>. "Gediklerin değilse bile," yalnızca "gerçek çatlaklar"ın (I, s. 186) [I, s. 189] farklı kıldığı anıların belirsiz bir kütlesi söz konusudur. Kısacası, Combray'nin kayıp zamanı, "yaratıcı inanç"ın (I, s. 184) [I, s. 187] henüz dıştaki nesnelere çıplak ve sessiz gerçeklik yanılışmasından ayırt edilemediği kayıp cennettir.

Yazar hiç kuşkusuz *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bütününe otobiyografik bir kurmaca olduğunu vurgulamak için, birinci kişili

76 "Martinville'in çan kulelerinin ardında gizlenen şeyin bana haz veren kelimeler halinde karşıma çıkmış olmasına rağmen, güzel bir cümleye benzer bir şey olması gerektiğini düşünmeden, doktordan kâğıt kalem istedim ve arabanın sarsıntısına aldırılmayarak, heyecanıma itaat edip vicdanımı rahatlatmak için, yıllar sonra bulduğumda üzerinde pek az değişiklik yaptığım şu metni yazdım:" (I, s. 181) [I, s. 184].

77 "Ama yine aynı nedenle, bugünkü izlenimlerin arasında, Méséglise ve Guermantes taraflarıyla bağlantı olanlar, onların mevcudiyeti sayesinde, diğer izlenimlerden farklı bir dayanağa, bir derinliğe, fazladan bir boyuta sahiptirler" (I, s. 185-186) [I, s. 188-189].



anlatılar olan “Combray” ile “Memleket İsimleri” arasına üçüncü kişili bir anlatı olan “Swann’ın Bir Aşkı”nı yerleştirmiştir. Ve birden bire, çocukluk anlatılarının, klasik büyüleyici yanlarıyla yaratmış olduğu, doğrudan doğruya olayın içine girme yanılması, anlatının bambaşka bir anlatı kişisine taşınmasıyla dağılıp gider. Öte yandan, “Swann’ın Bir Aşkı”, yanılısma, kuşku, hayal kırıklığıyla yok edilen bir aşkın; bekleyişin sıkıntısını, kıskançlığın yaralayıcılığını, sona erişin hüznünü, yok oluşun kayıtsızlığını yaşayan bir aşkın “şeytansı mekanizması”nı oluşturur. Bu yapı, öteki aşklar, özellikle de kahramanın Albertine’e olan aşkı için bir model oluşturacaktır. “Swann’ın Bir Aşkı” işte oynadığı bu paradigma rolü aracılığıyla zaman üstüne bir şeyler söyler.

Anlatının tarihlendirilmemiş olması üstünde ısrarla durmanın bir yararı yoktur: Anlatı gevşek bir bağ ile düşünceler içinde yüzmeye bağlanmış ve bunlar da kitabın ilk sayfalarında konuşan uykulu anlatıcının belirlenmemiş geçmişine atılmıştır<sup>78</sup>. Böylece, “Swann’ın Bir Aşkı”yla ilgili anlatı, anlatıcı-kahramanın dünyaya gelişinden önceki geçmiş olarak, çocukluğun puslu anıları arasında sokulmuş olur. Bu teknik, süredizimi giderilemeyecek biçimde kırmaya ve anlatıyı tarihleri açısından yine belirsiz olarak, geçmiş zamanın başka niteliklerine açmaya yeter. Daha önemlisi, anlatı ile *Kayıp Zamanın İzinde’yi* bütünlüğü içinde yönlendirmesi beklenen bir eğilimin tarihi arasındaki bağın gevşemesidir. Bağ, “Combray” bölümünün sonunda sözü edilen “anıların birbirini çağrıştırmaları” düzeyinde gerçekleşir. Vinteuil’ün sonatının cümlecigi, aslında, madlen deneyimi (ve Martinville’in çan kuleleri) ile son sahnenin beklenmedik aydınlatıcı gücü arasında bir bağlantı görevi üstlenir; bu da kahramanın öyküsünde sürekli belirmesiyle gerçekleşir; *Mahpus* adlı ciltteyse, müzik cümlecığının benzeri olan Vinteuil *septuor*’unun anımsanmasıyla güçlendirilir bu yinelenmeler<sup>79</sup>. Müzik cümlecığının anlatının birliğindeki bu

78 “İşte bu şekilde kim bilir kaç kere Combray günlerini düşünerek rahatladım (...) ve bir de hatıraların birbirini çağrıştırmalarıyla Swann’ın ben doğmadan önce yaşamış olduğu bir aşka ilişkin, küçük kasabamızdan ayrıldıktan yıllar sonra öğrendiklerimi düşündüm...” (I, s. 186) [I, s. 189].

79 *Yakalanın Zaman’ın* okuru için şu parça söylenmesi gerekeni doğrudan ve açıkça dile getirir: “Swann da benliğinde, dinlemiş olduğu cümlecığın hatırasında ve cümleye rastlama umuduyla çaldırdığı birtakım sonatlarda ne zamandır inan-

işlevi, müzik cümleciği ile Swann'ın Odette'e duyduğu aşk arasındaki sıkı bağ nedeniyle dikkati çekmeyebilir. Swann, müzik cümleciğine âşık olunca (I, s. 212) [I, s. 216] onun anısı içine dalar. Müzik cümleciğinin anısı Odette'e duyduğu aşkın içine artık öylesine yerleşmiştir ki, onun yarattığı mutluluk umudu içinde bir sorgulamaya gidemez. Bütün alanı kaplayansa, çılgınlık derecesindeki daha buyurucu bir sorgulamadır, kıskançlığın sürekli ürettiği sorgulamadır. Verdurin'in salonunda yüksek sosyete yaşamına özgü göstergelerin öğrenilmesiyle birleşen aşk göstergelerinin öğrenilmesi, kayıp zaman arayışını gerçeğin arayışı ile, kayıp zamanın kendisini de aşka zarar veren ilgisizlik ile denk kılacak tek olgudur. Dolayısıyla, kayıp zamanı, yakalanmış herhangi bir zamana göre yorumlamayı hiçbir şey sağlamaz; müzik cümleciğinin anımsanmasıyla bile aşk kılıfından sıyrılıp özgürlüğüne kavuşamamıştır. Kıskançlığın harekete geçirdiği "gerçeklik tutkusu"na (I, s. 273) [I, s. 281] gelince, bunu, yakalanan zamanın büyüleyici etkisiyle süslendirmeyi sağlayacak hiçbir şey yoktur. Zaman, yalnızca yitirilmiştir; hem de ikili anlamıyla: Hem olup bitmiş, hem de de boşa harcanmış olarak<sup>80</sup>. Yakalanan zaman fikrini, olsa olsa, yalnızca şunlar verebilirdi: Ya parçalar halindeki bir zamanın "aralıklarını kesip atarak ve kırıntılarını hafızada birleştirerek" (I, s. 314) [I, s. 323] ağırlığın ender anlara yöneltilmesi ya da boş yere kıskançlık zamanında kovalanıp sonunda ölmüş aşkın zamanında nüfuz edilen gizliliğin huzuru (I, s. 317) [I, s. 326]. Göstergelerin öğrenilmesi de bu bağlamda ilgisizlik [kayıtsızlık] olgusu içine girişle son bulur.

*Swann'ların Tarafı'nın "Memleket İsimleri: İsim"* başlıklı üçüncü bölümünün (I, s. 383-427) [I, s. 395-438], sürelerin eklemeliği açısından daha önceki bölümlere bağlanış biçimi üzerinde dur-

madığı o görünmez gerçeklerden birinin varlığını hissediyor, sanki müzik içinde bulunduğu manevî boşluk üzerinde belirleyici bir etki yapmışçasına, hayatını yeniden bu gerçeklere adanmak için bir arzu, neredeyse bir güç buluyordu kendinde" (I, s. 211) [I, s. 217]. Bir de şu alıntıya bakalım: "O uçarı zarafetinde acının ardından gelen ilgisizlik gibi, geçip gitmiş bir şey vardı" (I, s. 218) [I, s. 225].

<sup>80</sup> Swann'ın başarısız bir yazar olarak kalması da önemsiz görülemez: Ver Meer incelemesini yazamayacaktır. Vinteuil'ün sonatının cümleciğiyle olan bağıntısının da gösterdiği gibi, Swann sanatın aydınlatıcı etkisini tanımadan ölecektir. *Yakalanan Zaman* bunu açıkça ortaya koyar (III, s. 877-878) [II, s. 2962].

maya değer<sup>81</sup>. Gerçekten de, aynı "uykusuz geceler" in (I, s. 383) [I, s. 395] anımsanması, önce Combray'yle ilgili çocukluk anlatılarının araya katılmasını sağlamıştı; şimdi de, anlatıcının hayalini kafasında canlandırdığı Balbec'teki Grand-Hôtel de la Plage'in odaları ile Combray'deki odaları birbirine bağlamaya yol açmaktadır. Dolayısıyla hayal edilen bir Balbec'in gerçek Balbec'ten önce gelmesi şaşırtıcı değildir – özellikle de Adların nesnelere öncelikle onlar hakkındaki gerçekliği, algılanmalarından önce dile getirdiği, kahramanın o delikanlılık döneminde. Böylece, Balbec, Venedik, Floransa adları imgelerin yaratıcısı, imgeler aracılığıyla da arzusunun yaratıcısı durumuna gelir. Anlatının bu evresinde, okur birçok yolculuğun bir tek ad altında biraraya getirildiği bu "hayali Zaman" (I, s. 392) [I, s. 404] karşısında ne yapılabilir? Anlatıcının Gilberte'le oyun oynadığı gerçek Champs-Élysées'nin hayalleri örttüğü anda, okurun yapabileceği tek şey, onun bu hayallerini aklının bir köşesinde tutmaktır: "Oysa bu parkta hayallerimle bağlantılı hiçbir şey yoktu" (I, s. 394) [I, s. 405] der anlatıcı. Hayalgücündeki "kopyası" (ay.y.) ile gerçek arasındaki bu kopukluk kayıp zamanın bir başka figürü müdür? Kuşkusuz öyledir. Bu figür ile onu izleyen bütün öteki kayıp zaman figürlerini anlatının genel çizgisine bağlama gücü daha da artacaktır. Çünkü Swann'ın özellikle de Odette'in önceki kişilikleri –üçüncü kişiliğin yer aldığı "Swann'ın Bir Aşkı" adlı ara anlatının sonunda okur, Odette'in "ortadan kalktığını" sanabilir – ile anlatıcının Champs-Élysées'de bir zamanlar oyun oynadığı Gilberte'in anne ve babası oldukları sonradan ortaya çıkan Odette ile Swann'ın kişilikleri arasında belirgin bir benzerlik [özdeşlik] yoktur<sup>82</sup>.

81 Üçüncü kişiliğin anlatı ile birinci kişiliğin anlatının ortak anlatıcısı "Swann'ın Bir Aşkı"yla ilgili öyküyü ana anlatıya bağlayabilmek amacıyla Odette'i önce "bir düşün alacakaranlığında" (I, s. 378) [I, s. 388] (kahramanın kurmaca otobiyografisinde Gilberte'in annesi olacağından okurun artık kuşku duyamayacağı ilk Odette'tir en azından bu), ardından da uyanırken dalınan düşüncelerde bir kez daha sahneye çıkarmaya özen gösterir: "Swann'ın Bir Aşkı" da "Combray" anlatısı gibi, aynı yarı-düşsel evrende sonuçlanır.

82 Yazar, –artık burada anlatıcı diyemeyiz– genç Marcel ile Combray'nin patikasında görmüş olduğu Gilberte'i Champs-Élysées'de rastlaştırmaktan hiçbir rahatsızlık duymaz. Gilberte'in Combray'deki o uygunsuz el hareketi (I, s. 141) [I, s. 145] *Yakalan Zaman*'a dek bir muamma olarak kalacaktır (III, s. 693) [II, s. 2777]. Romanındaki rastlaşmalar Proust'u rahatsız etmez. Zaten anlatıcı da rastlaşmaları önce

*Kayıp Zamanın İzinde'*ye ilişkin okumasını *Swann'ların Tarafı'* nin son sayfasında kesecek okur için, kayıp zaman, anlatıcının şu sözleriyle özetlenecektir: "hafızanın resimlerini gerçekte aramak çelişki[dir]", "ve bu resimler duyularla algılanmadıklarından, hafızanın kendisinden kaynaklanan büyüden daima yoksun kalacaklardır" (I, s. 427) [I, s. 438]. *Kayıp Zamanın İzinde'* nin bütününe gelince, bu, giderek artan ve unutmaya yol açan sapmaya karşı umutsuzca bir mücadeleyle kendini sınırlandırıyormuş gibidir adeta. Yaşanmakta olan izlenim ile geçmişteki izlenim arasındaki mesafenin büyüdü biçimde mucizevi bir zamandaşlığa dönüştüğü Combray'deki o mutluluk anları bile aynı yıkıcı unutmanın etkisiyle silinip gidebilmektedir. Zaten mutluluk dolu bu sevimli anlardan, "Combray"deki sayfalardan sonra, bir teki dışında artık hiç söz edilemeyecektir: Yalnızca Vinteuil sonatındaki cümlecğin çekiciliği –anlatı içinde anlatı aracılığıyla öğrendiğimiz bir çekiciliktir bu– bir başka umudun taşıyıcısı olarak kalır. Peki nedir bu umut? Bunun gizemini, Combray'deki mutluluk anlarının gizemiyle birlikte çözmekse, *Yakalanan Zaman'*ın okuruna bırakılmıştır.

*Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde'*den *Albertine Kayıp'a* kadar uzanan\*, kibarlar dünyasına, aşk dünyasına, duyumsanabilir izlenimler dünyasına özgü göstergelerin deşifre edilmesine ilişkin o uzun süreçte, bu yön değiştirmenin öncesinde açık kalan tek yol, demek ki, hayal kırıklığı yoludur.

## 2. Yakalanan zaman

Bir anda, *Kayıp Zamanın İzinde'* nin oluşturduğu büyük elipsin ikinci odağı olan *Yakalanan Zaman'a* geçelim. İki odağı birbirinden ayıran, oylumu son derece genişlemiş aradaki bölümü aşma işini ise araştırmamızın üçüncü evresine bırakalım.

kendi anlatısının baht dönüşleri kılarak, ardından da karşılaşmaların tesadüfüne yarı-doğaüstü bir nitelik vererek, onları kaçınılmaz yazgılar haline getirir. *Kayıp Zamanın İzinde*, anlatının beslediği bu türden şaşırtıcı karşılaşmalarla doludur. Sonuncusu ve en anlamlısı da, ileride göreceğimiz gibi, romanın son sayfalarında, Gilberte ile Saint-Loup'un kızlarının ortaya çıkmasıyla "Swann'ların tarafı" ile "Guermantes'ların tarafı"nın birleşmesi olacaktır.

\* Fransızca özgün metinde "s'étend" ("uzanır") yerine "s'entend" ("anlaşılır") olarak çıkmış fiili biz düzelterek çevirdik. (ç.n)

Yakalanan zaman, anlatıcı için ne anlama gelmektedir? Bu soruyu yanıtlayabilmek için, büyük anlatının başlangıcı ile sonu arasındaki bakışından yararlanmaya çalışacağım. Nasıl *Swann'ların Tarafı*'ndaki madlen deneyimi bir önce ile bir sonranın (yani yarı-uyanık anların oluşturduğu önce ile Combray'ye ilişkin olarak yeniden yakalanan zamanın oluşturduğu sonranın) sınırlarını çiziyorsa, Guermantes konağındaki, kütüphanenin bulunduğu çalışma odasında yaşanan o önemli sahne de anlatıcının anlamlı bir yoğunluk yüklediği bir önce ile *Yakalanan Zaman*'ın en son anlamının ortaya çıktığı bir sonranın sınırlarını belirler.

Aslında anlatıcı bir yazarın doğuşunu belirten olayı *birdenbire* (*ex abrupto*) anlatmaz. Patlamayı, geçiş niteliğindeki iki dereceli öğrenmenin aşılmasıyla hazırlar. Birincisi en fazla sayfayı kaplar ve birbiriyle tam bir bağlantısı kurulmamış bir *olaylar sisi*'nden oluşur (en azından *Yakalanan Zaman*'ın tamamlanmamış elyazılı metninin bizlere kalmış durumuyla): Ama bütün bu olaylar hayal kırıklığı ile ilgisizliğin [kayıtsızlığın] belirtilerini taşır.

*Yakalanan Zaman*'ın, çocukluk yıllarının kenti olan Combray yakınlarındaki Tansonville'de geçirilen günlerin anlatımıyla başlaması anlamlıdır; anıları canlandırma değil de arzuyu söndürme etkisi yapar böyle bir anlatı<sup>83</sup>. Combray'ye olan merakının iyice azaldığını hisseden kahraman bu durum karşısında heyecanlanır; öyle ki, merakın azalması aynı yerlerde eskiden hissetmiş olduğu duyguyu, "asla yazmayı başaramayacağım duygusunu" (III, s. 691\*) [I, s. 2775] doğrular gibiydi. Kayıp zaman, henüz nasıl olacağı bilinmeyen bir biçimde *yakalanmak* zorundaydı, bu durumda geçmişi *yeniden yaşamaktan* vazgeçmek gerekir. Bu yeniden görme arzusunun ölmesine, sevilmiş olan kadınlara sahip olma arzusunun ölmesi de eşlik eder. Anlatıcının bu "meraksızlığı" "Zamanın getirdiğine" bağlıyor olması dikkate değer; kayıp zamana olduğu kadar sonsuzluğa da asla

83 "Combray'ye ilişkin merakımın ne kadar az olduğunu gördükçe" (III, s. 691) [II, s. 1775]. "Ama yeniden gördüğüm mekânlardan şimdi beni bambaşka bir hayat ayırdığı için, biz farkına bile varmadan patlayan o anlık, harika ve eksiksiz hatıraları doğuran yakınlık yoktu aramızda" (III, s. 692) [II, s. 1775].

\* Fransızca özgün metinde alıntının sayfası 91 olarak belirtilmiş, biz düzelterek verdik. (ç.n.)

bütünüyle bağlanamayacak kişileştirilmiş bir kendiliktir bu Zaman kavramı ve o en eski bilgece sözlerde olduğu gibi, en sona kadar, yok etme gücüyle simgelenmiş olarak kalacaktır. Bölümün sonunda bu konuyu yeniden ele alacağız.

Anlatılan bütün olaylar ile bunların ardından aktarılan bütün rastlaşmalar, aynı gösterge altında, ölümün, çöküşün göstergesi altında sunulur: Gilberte'in, evlenmiş olduğu Saint-Loup ile olan ilişkilerinin zavallılığını anlatması; sonsuza dek sürüp gitme gücüyle ölümlülerin geçiciliğini vurgulayan Combray Kilise'sinin ziyaret edilmesi; özellikle kahramanın bir klinikte geçirdiği "uzun yıllar"ın sertçe dile getirilmesi ve bu durumun, sondaki görüşün [vizyonun] gerektirdiği uzaklaşma ve araya mesafe koyma duygusuna gerçekçi biçimde katkıda bulunması<sup>84</sup>. Savaş sırasındaki Paris'in betimlenmesine gelince, her şeyi etkileyen aşınma izlenimine yardımcı olur<sup>85</sup>: Paris salonlarındaki havailik artık gözden düşmüştür (III, s. 726) [II, s. 2812]; Dreyfus yanlılığı ile Dreyfus karşıtlığı unutulmuştur; cepheden dönmüş Saint-Loup'nun ziyareti bir hortlağın ziyareti gibidir adeta; önce Cottard'ın, ardından da M. Verdurin'in ölüm haberi gelir; savaş sırasında Paris'in bir sokağında M. de Charlus'le karşılaşma da bu hüzünlü girişe ölümcül bir aşağılanış damgası vurur. Charlus'ün bedeninin çökmesi ve aşklarının bayağışmasından tuhaf bir şiir yükselir (III, s. 766) [II, s. 2853]; anlatıcı bunu, kahramanın henüz ulaşamadığı o tam ilgisizliğe bağlar (III, s. 774) [II, s. 2861].

84 Anlatıcının "bakma ve dinleme" (III, s. 718) [II, s. 2803] gücünün doğrudan kullanılmasına dayalı bir anı edebiyatını kınamak için başvurduğu Goncourt'ların ünlü pastışı (III, s. 709-717) [II, s. 2795-2802] bile arasına katıldığı anlatının genel havasını güçlendirir; bunu da hayali olarak Goncourt'lara atfedilen sayfaların okunmasının kahramanda edebiyat açısından uyandırdığı tiksintiyle ve yine kahramanın eğiliminin ortaya çıkmasına karşı koyduğu engellerle gerçekleştirir (III, s. 709, 718) [II, s. 2795, 2803].

85 Paris'in gökyüzünün projektörlerin ışığıyla güzelleşmesi ve pilotların birkaç Wagner'ci Walkyrie'ye benzetilmesi (III, s. 759, 760) [II, s. 2845, 2846] gerçekten de savaş sırasındaki Paris'in görünümüne bir estetizm katar; ama bu özelliğin bütün öteki yakın sahnelerin doğaüstü niteliğini artırıp artırmadığını ya da yalanan zamanla aynı tözden olan yazınsal değişime bağlanıp bağlanmadığını söyleyemeyiz. Ama her ne olursa olsun, havailik ölüme yakın olmaktan geri kalmaz: "Almanlar ilerlemeyle devam ettiği taktirde Pompei'mizin son günleri olmaya aday günler, davetlerle geçiyor. Şehri havailikten kurtaracak olan da, böyle bir felaket" (III, s. 806) [II, s. 2893].

Baron de Charlus'un, Jupien'in randevu evine dönmüş otelinde, izine gelmiş askerlere, üzerine çiviler eklenmiş kırbaçla kendini dövdürdüğü sahne, savaş halindeki bir toplumun betimlemesini bir iğrençlik özüne indirger. Saint-Loup'nun son ziyareti –hemen ardından da öldüğü haberi gelecek, bu ölüm de Albertine'in ölümünü çağrıştıracaktır<sup>86</sup>– ile Charlus'un son bayağılıklarının –tutuklanmasına yol açacaktır bu davranışları– anlatı içinde yeniden keşişmesi bu sayfalara kasvetli bir girdap havası verir; ve bu durum sonradan yepyeni bir anlam kazanarak, büyük aydınlanışı [keşfi] izleyen bakışımı sahnede, yani ölü suratlarıyla dolu akşam yemeği daveti sahnesinde, artık sonsuzluğa inanmaya başlamış kahramanın ilk sınavında kendini yeniden belli eder.

Anlatıcı, bu aydınlanışın ne tür bir hiçlikle çevrili olduğunu daha da vurgulamak için, anlatısını birden bire kesintiye uğrattır: "Yattığım yeni klinik beni tedavi etmekte birincisinden daha başarılı olamadı; oradan ancak uzun yıllar sonra çıkabildim" (III, s. 854\*) [II, s. 2940]. Kahraman, Paris'e dönüş yolunda, son bir kez, içinde bulunduğu durumun, acınacak bir dökümünü çıkarır: "edebiyatın yalancılığı", "inanmış olduğum idealin yokluğu", "imkânsız ilham", "mutlak bir kayıtsızlık"... (III, s. 854-855)\*\* [II, s. 2940-2941].

Anımsamanın gölgeleriyle başlayan inisiyasyonun bu birinci derecesini, uyarıcı ilk belirtilerin yer aldığı çok daha kısa bir ikinci derece izler<sup>87</sup>. Gerçekten de anlatının havası, kahramanın, tıpkı eskiden Combray'de olduğu gibi, Guermantes adını görüp

86 "Ayrıca ikisinin de hayatında, benim tahmin edemediğim, paralel bir sır vardı" (III, s. 848) [II, s. 2934]. Bu ikili ölümün arasında bir yakınlığın kurulması anlatıcıya ölüm üstüne düşünme fırsatı verir; bu düşünce de sonradan yakalanan zaman perspektifi içine katılacaktır: "Bununla birlikte, ölüm birtakım yasalara tabidir adeta" (III, s. 850) [II, s. 2935]. Daha kesin olarak, rastlantıyı yazgıyla (takdiri ilahiyle demek istemezsek) kendine göre birleştiren kaza sonucu ölüm söz konusudur burada (ay.y.).

\* Fransızca özgün metinde alıntının sayfası 874 olarak belirtilmiş, biz düzelterek verdik. (ç.n.)

\*\* Fransızca özgün metinde bu sayfa numaraları belirtilmemiş, biz ekledik. (ç.n.)

87 "Ne var ki, bazen her şeyin bitmiş gibi görüldüğü bir anda, bizi kurtarabilecek bir uyarı gelir; hiçbir yere açılmayan bütün kapıları çalmışken, yüz yıl boyunca nafile aradığımız, istediğimiz yere açılan yegâne kapıya bilmeden çarparız ve kapı açılır" (III, s. 866) [II, s. 2951].

etkilenmesiyle ters yüz olur: Kahraman Guermantes adını bu kez Guermantes Prensi'nin düzenlediği öğle sonrası toplantısının davetiyesinde görmüştür. Ama taksiyle yaptığı yolculuk bu sefer ona adeta havadan uçarmışçasına yapılmış gibi gelir: "O ana kadar zahmetle karada ilerlemiş olan bir pilot gibi ansızın 'havalanarak', hafızanın sessiz tepelerine [yavaşça] yükseliyordum" (III, s. 858) [II, s. 2943]. Beyin kanaması geçirmiş ve şimdi nekahet döneminde olan M. de Charlus'un kişiliğinde düşkünlüğü görmüş olmak da yükselişi kesintiye uğratamaz – Charlus'un bu görünüşü "tahttan indirilmiş yaşlı prence bir Kral Lear'in Shakespeare'vari ihtişamını kazandırmıştı" (III, s. 859) [II, s. 2944]. Kahramanın bu çökmüş silüette ayırt ettiği şey daha çok "ölümün gölgesine girmiş insanlarda görülen son derece çarpıcı bir şey[di], neredeyse fiziksel bir yumuşuma ve hayatın gerçeklerinden sıyrılmaydı" (III, s. 860) [II, s. 2945]. Kahraman, artık saçtıkları mutlulukla, her açıdan Combray'de yaşamış olduklarına benzeyen, ve "Vinteuil'in son eserlerinde adeta sentezini bulduğu" (III, s. 866) [II, s. 2952] bir dizi deneyimi kurtarıcı bir "uyarı" olarak algılar: farklı yüksekteki döşeme taşlarına ayağın çarpması, tabağa çarpan kaşığın çıkardığı ses, kolalanmış katlı peçetenin sertliği. Anlatıcı eskiden bu mutluluğun nedenlerini aydınlatmayı daha ileriye atarken, bu kez gizemi çözmede iyice kararlıdır. Kahraman, hissettiği yoğun mutluluğun, Combray döneminden beri, zamanda birbirlerinden uzakta olmalarına karşın iki benzer izlenim arasındaki beklenmedik birleşmeden kaynaklandığını fark etmemiş değildi; zaten bu sefer de, Paris'in farklı yüksekteki döşeme taşlarının yarattığı etkiyle Venedik'i ve San Marco Bazilikası'nın vaftiz bölmesindeki döşeme taşlarını anımsamakta gecikmez. Demek ki, gizemin çözümü, zamandaki uzaklığın "rastlantı"yla, "bir mucize olmuş gibi", aynı ânın benzerliği içinde giderilebilmesinde değildir. Gizemin çözümü "[bu Combray ve Venedik imgelerinin] ...kesinliği andıran bir mutluluk vermiş, başka kanıtlara gerek kalmadan ölüme kayıtsız kalma[ya yetiyor]" olmasındaydı (III, s. 867) [II, s. 2952]. Bir başka deyişle, çözüm bekleyen gizem, rastlantının ve istemsiz anımsamanın sunduğu mutlu anlar ile "yazarlığa eğilimin görünmeyen tarihi" arasındaki *bağlantı*ydı.



Anlatıcı böylece binlerce sayfaya yayılan muazzam anlatı yığını ile kütüphanenin bulunduğu çalışma odası sahnesi arasında bir anlatısal geçişi sağlayarak *Bildungsroman*'ın anlamını göstergelerin öğrenilmesinden aydınlanma anına kaydırmıştır. Bu anlatısal geçişin iki kanadı birlikte ele alındığında, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin iki odağı arasında hem bir koparma hem de bir birleştirme değeri taşır. Koparma değeri, deşifre edilme ilkesinden yoksun bırakılmış göstergelerin öğrenilmesindeki başarısızlığı cezalandıran ölüm göstergeleriyle; bitleştirme değeriye, büyük aydınlanışı [keşfi] haber veren göstergelerle gerçekleşir.

Şimdi artık önemli aydınlanma sahnesinin merkezindeyiz: Bu sahne *yakalanan zaman* kavramına bağlanacak ilk anlamın –ama sonuncu anlamın değil– ne olacağına karar verecektir. Sanat üzerine büyük bir disertasyon –hatta anlatı içine zorla sokulmuş, Marcel Proust'un edebiyat anlayışı [*ars poetica*'sı]– biçiminde okunabilecek metnin anlatısal statüsü, anlatıcının bu ana sahne ile bir başlangıç, bir geçiş değeri taşıyan önceki olayların arasında kurduğu ince öyküsel bağ ile sağlanır. Bu bağ da iki düzlemde etkili olur. Önce anekdot düzleminde: Anlatıcı son uyarı göstergelerinin anlatısını büyük aydınlanma sahnesinin anlatısıyla aynı mekâna yerleştirmeye özen gösterir: “büfeye bitişik, çalışma-okuma [salonu]dur bu” (III, s. 868) [II, s. 2953]. Daha sonra tema düzleminde: Anlatıcı zaman üstüne düşüncelerini mutlu anlar ile haber verici [uyarıcı] göstergeler üzerine oturtur; zaman üzerine bu düşünceler de böylece, anlatıcının daha önce rastlantının bağışlamış olduğu şey üstüne geliştirdiği düşüncelere de bağlanmış olur<sup>88</sup>. Ve son olarak da daha derinlerde yer alan düşünce düzleminde: Zaman üstüne düşünceler

88 Anlatısallaştırılmış bu düşüncelerin *imparfait* (tamamlanmamış hikâye bileşik zamanı) ile dile getirildiği görülür: Bu fiil zamanı, Harald Weinrich'e göre arka-planın zamanıdır ve anlatının belirginleştirilmesi açısından, meydana gelen olayların zamanı olan *passé simple* (tamamlanmış basit geçmiş zaman) ile çelişir (bkz. yukarıda s. 132-133). Zaman üstüne düşünme gerçekten de yazma kararının belirlediği arka-planı oluşturur. Zaman üstüne düşünceyi durdurmak için de anekdot niteliğindeki olayı aktaracak yeni bir *passé simple* (tamamlanmış basit geçmiş zaman) gerekir: “O esnada uşak gelip [vint] ilk parçanın bittiğini, çalışma odasından salona geçebileceğimi haber verdi. Bunun üzerine, nerede olduğumu hatırladım [Cela me fit ressouvenir où j'étais]” (III, s. 918) [II, s. 3002].

anlatının içine yazarlığa eğilimin kurucu olayı olarak yerleştirilmiştir. Böylece, bir eğilimin tarihi içinde zaman üstüne düşüncelere verilmiş olan temel rol, bu düşüncelerin yok edilemeyecek derecede anlatısal olan özelliğini de sağlar.

Zaman üstüne bu düşünceleri anlatıdan uzakta tutar gibi görünen şey, bu düşüncelerin gün ışığına çıkardığı zaman, öncelikle yakalanan zaman (kaybedilip yakalanan zaman anlamında) değil de, doğrudan doğruya zamanın askıya alınması durumudur: Yani *sonsuzluktur* ya da anlatıcı gibi belirtecek olursak "zamandıışı benlik"tir (III, s. 871)<sup>89</sup> [II, s. 2956]. Zaman üstüne düşünce, bu düşünceye, yaratılacak yapıt hedefini kazandıran yazma kararıyla yeniden üstlenilmedikçe de durum böyle sürecektir. Zamandıışılığın, yakalanan zamanın yalnızca birinci eşiği olduğunu bize anlatıcının birkaç açıklaması da gösterir: önce hayallere ve düşüncelere dalmanın geçici özelliği; sonra kahramanın kendisini oluşturan zamandıışı bir benliği keşfetmesini nesnelere özündeki "ilahi besin"e dayandırma gerekliliği; son olarak da, şimdi ile geçmiş arasında gizemli biçimde dolaşım onların birliğini sağlayan bir sonsuzluğun *aşkın* [Fr. *transcendant*] değil de *içkin* [Fr. *immanent*] özelliği. Demek ki, zamandıışı benlik *Yakalanan Zaman*'ın bütün anlamını tüketmez. İstemsiz anımsama zaman içindeki mucizesini<sup>90</sup> kuşkusuz *sub specie aeternitatis* (sonsuzluk özelliği altında) gerçekleştirir ve kavrayış gücü, ayrışık [heterojen] olanın uzaklığı ile özdeş [benzer, analog] olanın zamandaşlığını aynı bakış içinde tutabilir. Göstergelerin öğrenilmesi çalışmasında olduğu gibi, rastlantının ve istemsiz anımsamanın sunduğu benzerlikleri kaydeden bu zamandıışı benliktir, nesnelere geçici akışını "zamandıışındaki" özlere taşıyan (III, s. 871) [II, s. 2956]. Ancak, bu "zamandıışı benlik"te henüz "eski günleri yakalama" gücü eksiktir (*ay.y.*) [*ay.y.*]. Zaman üstüne öyküyü oluşturan anlatısal sürecin anlamı da bu dönüm

89 Şu sözler de var: "Zamanın kurallarından sıyrılmış olan bir dakika, kendisini hissetsin diye, zamanın kurallarından sıyrılmış insanı içimizde tekrar yaratır" (III, s. 873) [II, s. 2958].

90 Anlatıcı, kahramanın madlen epizodunda farkında olmadan taşıdığı bu zamandıışı benlikten söz ederken şunu belirtir: "Hafızamın ve zihnimin asla başaramadığı şeyi, eski günleri, kayıp zamanı yakalamamı bir tek bu benlik sağlayabilirdi" (III, s. 871) [II, s. 2956].

noktasında ortaya çıkar. Artık yapılması gereken, “yakalanan zaman” için yan yana getirilmiş olan iki değeri birleştirmektir<sup>91</sup>. “Yakalanan zaman” deyişi kimi kez zamandışı olanı, kimi kez de kayıp zamanı yakalama edimini belirtir. Yakalanan zamanın anlamındaki ikiliğe yazma kararı son verecektir yalnızca. Bu kararın öncesindeyse, söz konusu ikilik aşılmaz görünür. Gerçekten de, zamandışı olan, doğrudan doğruya estetik yaratımın kökeni üstünde düşünmeye bağlanır ama bu da somut bir yapıt içinde yer alanlardan bağımsız ve yazma çalışmasını dikkate almayan bir düşünceye dalma anında gerçekleşir. Zamandışı olanın düzeni içinde, kökeni bakımından ele alınan sanat yapıtı, sözcükleri işleme zanaatının ürünü değildir: O bizden önce vardır; yalnızca keşfedilmeyi bekler; bu düzeyde de, yaratmak tercüme etmek olmalıdır.

Yakalanan zaman, terimin ikinci anlamıyla, yani *yeniden canlandırılan* kayıp zaman anlamıyla, bu geçici düşünmeye dalma ânının, *sürerliği olan bir yapıt içinde* sabitleştirilmesiyle doğar. Demek ki, buradaki sorun, Platon’un her an kaçmaya hazır olan Daidalos’un heykelleri için söylediği gibi, içine dalınan düşünceyi sürenin içine katarak sıkı sıkıya bağlamaktır: “Dolayısıyla, artık kendimi nesnelere özüne ilişkin düşüncelere dalmaya, bunu sabitleştirmeye kararlıyım, ama nasıl, ne şekilde yapacaktım?” (III, s. 876) [II, s. 2961]. Sanatsal yaratım, tam da bu noktada estetik düşüncenin yerini alarak, aracılığını sunar: “Bu durumda, yegâne çare olarak gördüğüm şey, bir sanat eseri yaratmaktan başka ne olabilirdi?” (III, s. 879) [II, s. 2963]. Bu açıdan Swann’ın yanılışı, sonatın cümlecığının kendisine sunduğu mutluluğu aşkın hazzıyla özdeşleştirmesiydi: Swann “sanatsal yaratıda aramayı akıl edememişti bu mutluluğu” (III, s. 877-878) [II, s. 2962]. Göstergelerin deşifre edilmesi de yine bu noktada,

91 Anlatıcı, yakalanan zamana ilişkin iki birleşme değeri arasındaki bu aracı rolünü, şu sözleri itiraf ettiğinde öncelemiş olur: “Bu arada, girişmeye bilinçli olarak karar vermesem de, kendimi o zamandan hazır hissettiğim sanatsal çalışmada bu farklılıkların büyük zorluklar yaratacağını düşünüyordum” (III, s. 870-871) [II, s. 2955]. Georges Poulet’yle birlikte, zaman içindeki kaynaşmanın aynı anda mekân içinde kaynaşma olduğunu belirtmek gerekir: “Her seferinde, bu dizilişlerde, ortak izlenimin etrafında canlanan uzaktaki mekân, tıpkı bir güneş gibi içinde bulunduğum mekânla bir an kapışmıştı” (III, s. 874-875) [II, s. 2959].

geçici düşünceye dalma sürecinin yardımına koşar: Amaç, onun yerine geçmek, onun öncesinde yer almak değil de onu kendi denetimi altında aydınlatmaktır.

Dolayısıyla yazma kararının, başlangıçtaki görüşün zamandışılığını kayıp zamanın dirilişindeki zamansallığa oturma gücü vardır. Bu açıdan aslında şöyle diyebiliriz: Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı yapıtı *yakalanan zamanın bir anlamından öbür anlamına geçişi anlatır*: Bu özelliğiyle de zaman üstüne bir anlatıdır.

Şimdi artık geriye, bir yazarlık eğiliminin doğuşuna ilişkin anlatısal özelliğin, sanatın gerçekliğinin ortaya çıkması ardından, sınımadan geçirilmesiyle ve kahramanın kendini yaratacağı yapıta vermesiyle nasıl sağlandığını belirtmek kalıyor. Bu sınımadan geçirme işi, *ölümün* geçiş yapmasıyla gerçekleşir: Hatta, yakalanan zamanın iki anlamı arasındaki farkı yaratmanın, ölümle olan bağlantı olduğunu söylemek de bir abartma sayılmaz: "Ölüm konusundaki endişelerim"i aşan ve "gelecekteki değişimlere kayıtsız" (III, s. 871) [II, s. 2956] kalmayı sağlayan zamandışı benlik, ve kayıp zamanın eserde dirilişi. Bu sonuncu özelliğin yazgısı sonuç olarak yazma çalışmasına bağlıysa da, ölümün tehdidi, yakalanan zamanda da kayıp zamanda olduğundan az değildir<sup>92</sup>.

Anlatıcının, yazı'nın gücünü benimseyişin anlatısını Guermantes prensinin verdiği akşam davetine katılanların sunduğu şaşırtıcı gösteriyle sürdürerek belirtmek isteği de budur: Bütün davetlilerin "pudralı peruklarla tamamen farklı bir görünüme" (III, s. 920) [II, s. 3005] –aslında bir ölü görünümüne– büründükleri bu akşam yemeği daveti, anlatıcı tarafından özellikle "girişi-

<sup>92</sup> İzlenimlerin aktarılması gerektiği "evrensel dil" in (II, s. 903) [II, s. 2988] de ölümle bağlantısı vardır: Tıpkı Thukydides'in tarihe yaptırdığı gibi, sanat yapıtı da anlatıcıya göre, "artık aramızda olmayanları ve gerçek özlerini bütün ruhlar için kalıcı bir edinime dönüştürecek bir dile akatar[abilir]" (III, s.903) [II, s. 2988]. Kalıcı? Bu isteğin altında ölümle olan ilişki gizlidir: "Kederler, mücadele ettiğimiz, giderek daha fazla buyruğu altına girdiğimiz, karanlık, nefret edilesi korkunç hizmetkârlardır; yerlerinin doldurulması imkânsızdır ve bizi yer altı dehlizlerinden geçirerek gerçeğe ve ölüme ulaştırırlar. Gerçeğe ölümden önce ulaşanlar, ikisi birbirine ne kadar yakın olsa da, gerçekleri öğrenme ânı ölüm ânından önce gelenler, kendilerini talihli saymalıdır!" (III, s. 910) [II, s. 2994].

mime akla gelebilecek en ciddi itirazı oluşturacak, beklenmedik bir olay" (III, s. 920) [II, s. 3004] diye yorumlanır. Zamandışı benlik üstünde etkisi olmasa da, onun zamansal olarak dile getirilişini, yani sanat yapıtının kendisini tehdit eden ölümlü ilişki dışında, ne olabilirdi ki bu itiraz?

Gerçekten de kimdir bu ölüm dansının kişileri? "Herkes birer kuklaydı, ama onları tanımış olduğum kişilerle özdeşleştirilebilmek için, arkalarında yer alan ve kendilerine derinlik kazandıran birçok düzlemde yazılı olanları aynı anda okumak, karşımızda bu yaşlı kuklalar varken zihinsel bir çalışma yapmak gerekiyordu, çünkü hem gözle, hem de hafızayla bakmak şarttı; yılların maddedışı renklerine bulanmış bu kuklalar Zaman'ı dile getiriyordu; genelde görünmez olan zaman, görünürlük kazanmak için bedenlerin peşine düşer ve rastladığı her bedeni de ele geçirip üzerinde sihirli fenerini oynatır" (III, s. 924)<sup>93</sup> [II, 3008]. Peki bütün bu can çekişenlerin suratları, kahramana kendi ölümünün yaklaştığını belirtme dışında neyi haber vermiş olabilirler ki? (III, s. 927) [II, s. 3010-3011]. İşte tehdit tam da bundan sonra ortaya çıkar: "Zaman'ın bu yıkıcı etkisini, tam zamandışı gerçekleri bir sanat eserinde açıklığa kavuşturmaya, zihinleştirmeye niyetlendiğim anda keşfetmekteydim" (III, s. 930) [II, s. 3014]. Önemli bir itiraftır bu: Zaman'ın yıkıcılığıyla ilgili eski mit, sanat yapıtıyla yakalanan zaman görüşünden daha mı güçlü olacaktır? Yakalanan zamanın ikinci anlamını birinci anlamından ayırırsak evet olacaktır. Kahraman da zaten, anlatının sonuna kadar bu eğilimin kurbanıdır. Oysa bu eğilim, yazı çalışması kayıp zamanla aynı anda gerçekleştiği ölçüde güçlüdür. Daha da kötüsü, önceki anlatının, kesinlikle anlatı olarak, geçici

93 Ölümlüleri sihirli feneriyle aydınlatan, "dışavurulmuş" zamanın bu görünürlüğünü sonuçta ele alacağım. Anlatıcı, biraz daha ileride, yine aynı anlamda şöyle der: "...artık sadece eskiden genç olan kişilerin şimdiki hali değil, şimdiki gençlerin gelecekteki hali de içimdeki zaman duygusunu güçlendiriyordu" (III, s. 945) [II, s. 3026]. "Zamanın geçişini hissetmek" (III, s. 957) [II, s. 3041] ve insanların "Zamanın etkisiyle (ama bu kez sosyal tabaka üzerinde değil, birey üzerindeki etkisiyle)" (III, s. 964) [II, s. 3049] değişmesi söz konusudur. Zamanın ölüm dansındaki bu betimlenişi bütün roman boyunca görünen zamanın "simgesel figürler galerisi"ne (Jauss, *a.g.y.*, s. 152-156) yerleştirmek gerekir: Alışkanlık, Keder, Kıskançlık, Unutma ve şimdi de Yaşlılık. Bu simgelerin "sanatçıya [ressama], yani Zaman'a" görünürlük kazandırdığını söyleyebilirim.

olay özelliğini bir biçimde vurgulaması ve bu özelliğin yok olusunun da zamanüstü süreçte gerçekleşeceğini belirtmesi ölçüsünde daha da güçlenecektir bu eğilim. Ama son söz bu değildir: Yeniden-canlandırılmış zamanın zamandışıyla olan bağlantısını korumayı başaran sanatçı için, Zaman öteki mitsel yüzünü gösterir: İnsanların korudukları derin kimlik, bozulup değişmelerine karşın, “kişinin bütünlüğünü ve hayatın yasalarını gözetecek bir şekilde dekoru değiştirmeyi ve aynı şansın iki görünümü arasında cüretkâr tezatlar yaratmayı başaran Zaman’ın kendine has yenileme gücü”ne (III, s. 935) [II, s. 3018] tanıklık eder. İleride tanıma olgusundan *Kayıp Zamanın İzinde*’deki elipsin iki odağı arasındaki bütünlüğün anahtarı olarak söz ettiğimizde, insanları tanınır kılanın yine “sanatçı, yani Zaman” (III, s. 936) [II, s. 3018] olduğunu anımsayacağız. “Ayrıca çok yavaş çalışan bir sanatçıydı [ressamdı]” (ay.y.) diye vurgular anlatacık.

*Yakalanan Zaman*’ın iki figürü arasındaki anlaşmanın sonuçlanabilmesi ve korunabilmesinin belirtisini, anlatıcı, daha önce olup bitenlere bakıldığında hiç de beklenilmeyecek olan bir karşılaşmada görür: Gilberte Swann ile Robert de Saint-Loup’un kızlarının anlatıcının karşısında belirmesidir bu; Mlle de Saint-Loup iki “taraf”ın, yani annesi açısından Swann’ların tarafının, babası açısından da Guermantes tarafının uzlaşmasını simgeler: “Bence çok güzel bir kızdı; hâlâ umut dolu ve güler yüzlüydü, benim kaybettiğim yıllarla şekillenmişti, benim gençliğime benziyordu” (III, s. 1032) [II, s. 3117]. Yapıtta birçok kez duyurulan ya da öncelenen ve sonunda bir uzlaşmayı somutlaştıran bu ortaya çıkış, yaratmanın gençlikle –Hannah Arendt’in deyişiyle “doğuşsallık”la– bir anlaşma içinde olduğunu ve bunun da, sanatı, aşktan farklı olarak, ölümden daha güçlü kıldığını mı belirtmek istemektedir?<sup>94</sup>

Bu gösterge, daha öncekiler gibi haber verici ya da uyarıcı değildir artık: Bir “dürtü”dür. “Zaman kavramı benim için bir başka değer de taşıyordu, bir dürtüydü; hayatım boyunca ara

94 “Renksiz, elle tutulamayan zaman, adeta ben görebileyim, dokunabileyim diye bu genç kızda cisimleşir; onu bir şaheser gibi şekillendirmiş, ne yazık ki, buna paralel olarak, benim üzerimde sadece olağan etkisini göstermiştir” (III, s. 1031) [II, s. 3116-3117].

sıra kısa aydınlanmalar halinde, Guermantes tarafında, Mme de Villeparisis'yle yaptığımız araba gezintilerinde hissettiğim ve hayatı gözümde yaşanmaya değer kılan şeyi başarmak istiyorsam, işe koyulmam gerektiğini bildiriyordu bana. Şimdi hayat daha da yaşanmaya değer görünüyordu, çünkü karanlıkta yaşadığımız hayatın aydınlatılabileceğini, sürekli çarpıttığımız hayatın doğrultulabileceğini, kısacası, bir kitapta gerçekleştirilebileceğini düşünüyordum" (III, s. 1032) [II, s. 3117].

### 3. Yakalanan zamandan kayıp zamana

Roman üstüne anlatı olarak kabul ettiğimiz *Kayıp Zamanın İzinde*'yle ilgili olarak sürdürdüğümüz bu araştırmanın sonunda geriye, anlatının, elipsin iki odağıyla kurduğu *bağlantının* niteliğini belirlemek kalıyor: Kayıp zamanıyla göstergelerin öğrenilmesi ve zamandışını yüceltmesiyle sanatın ortaya konması odaklarının arasındaki bağıntının niteliğini belirtmek. Zamanı, yakalanan zaman olarak, daha doğrusu *kaybedip yakalanan* zaman olarak belirten de işte bu bağlantıdır. Sıfatı anlamak için fiili yorumlamak gerekir: Ne demektir kayıp zamanı yakalamak [yeniden bulmak]?

Bu soruyu yanıtlamak için, bir kez daha, yalnızca, anlatıcının henüz yazılmamış olan bir yapıt (kurmacada bu yapıt, okumakta olduğumuz yapıt değildir) üstüne ortaya koyduğu düşüncelerini öğrenmek istiyoruz. Demek ki, yazılacak yapıtın beklenen güçlükleri, yakalama eylemine verilecek anlamı en iyi biçimde belirtecektir.

Bu güçlükleri, yoğunlaştırılmış biçimde, anlatıcının, geçirmiş olduğu yaşamın yazılacak yapıta göre taşıdığı anlamı belirtmeye çalıştığı açıklamasında buluruz: "Dolayısıyla o güne kadarki hayatım şu başlık altında hem özetlenebilirdi, hem özetlenemezdi. Bir temayül [edebiyata, yazarlığa olan bir eğilim]" (III, s. 899) [II, s. 2984].

Olumlama [evet] ile olumsuzlama [hayır] arasında ustaca ayarlanmış belirsizlik, üzerinde düşünmeye değer: Hayır, "edebiyat hayatımda hiçbir rol oynamamıştır" (ay.y.); evet, çünkü bütün bu hayat, tohum halindeki organizmanın besleneceği bitkisel bir "birikim oluşturuyordu": "Yani hayatım olgunluğunun meyvesiyle *bağlantılıydı* [altını biz çizdik]" (ay.y.).

Öyleyse kayıp zamanı yakalama ediminin ne gibi güçlükleri aşması gerekiyordu? Bunların çözümü neden böyle bir belirsizliğin işaretini taşıyordu?

İleri sürülebilecek birinci varsayım şudur: *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bütünü açısından, zamanı yakalama ediminin üzerinde yükseldiği *bağlantı*, düşüncenin, açıklanmış, aydınlatılmış anımsayışın kanonik örneklerinde ortaya çıkardığı bağlantıdan hareketle elde edilip genelleştirilmeyecek midir? Buna karşılık olarak da, bu küçük deneyimler, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bütününe birliğini kazandıran *bağlantının* kurulduğu minyatür laboratuvarı oluşturmaz mı?

Benzer çıkarsama ve genelleştirme şu açıklamada da görülür: “Gerçeklik dediğimiz şey bizi aynı anda sarmalayan bu izlenimlerle hatıralar arasındaki bağlantıdır –bu bağlantıyı ortadan kaldıran basit bir sinematografik görüntü, kendini gerçekle sınırlandırdığını iddia ettiği ölçüde gerçekten uzaklaşır– ve yazar cümlesinde iki farklı olguyu ebediyen birleştirebilmek için bir benzeri daha olmayan o bağlantıyı tekrar bulmak zorundadır” (III, s. 889) [II, s. 2974]. Her öge ağırlığını buraya taşır: Mutlu anlarda ve birbirini andıran bütün aydınlatılmış anımsama deneyimlerinde olduğu gibi “benzeri olmayan bir bağlantı” – “yakalanmayı” bekleyen bir bağlantı, “iki farklı olgunun bir cümlede ebediyen birleştirildiği bir bağlantı”dır burada söz konusu olan.

Böylece, işlevi iki farklı nesne arasındaki bağlantıyı ortaya koymak olan söz sanatının araştırılmasına götürecek bir ilk yol da açılmış olur: *Eğretilemedir* [metafor, istiare] bu söz sanatı. Anlatıcı da yaptığı bir açıklamada<sup>95</sup> bunu doğrular (Roger Shattuck’la<sup>96</sup> birlikte ben de burada *Kayıp Zamanın İzinde*'nin

95 Yukarıda verdiğimiz metnin hemen ardından gelen bu metnin de bütünüyle alın-tılanması gerekir: “Bir tasvirde, tasvir edilen mekânda bulunan nesnelere sonu gelmeyen bir liste halinde peş peşe dizilebilir, ama gerçek, yazarın iki farklı nesneyi alıp aralarındaki ilişkiyi, bilimde nedensellik yasasının sağladığı benzersiz ilişkinin sanat alanındaki karşılığını saptadığı ve onları güzel bir üslubun zorunlu halkaları içine hapsettiği an ortaya çıkacaktır. Yazar da tıpkı hayat gibi iki izlenimde ortak olan özü çıkaracak ve onları zamanın sıradanlığından kurtarıp bir istiarenenin [metaforun, eğretilemenin] içinde birleştirecektir (III, s. 889) [II, s. 2974]

96 Roger Shattuck, *Proust’s Binoculars; A Study of Memory, and Recognition in “À la recherche du temps perdu”* (New York, Random House, 1963). Shattuck, incelemesini bu eşsiz metinle başlatır; söz konusu incelemenin taşıdığı değeri ileride belirteceğim.



yorumbilimsel anahtarlarından birini görürüm): Mutlu anların aydınlatılmasıyla gün ışığına çıkartılan bu eğretilmeli bağlantı, iki farklı nesnenin, bu farklılıklarına karşın, özlerine doğru yük-seldiği ve zamanın olumsuzluklarından kurtulduğu bütün bağ-lantıların kalıbı haline gelir. *Kayıp Zamanın İzinde*'yi bütünüyle kaplayan göstergelerin öğrenilmesi olgusu, böylece birkaç uyarıcı ön belirtinin (kavrayış gücünün aydınlatacağı iki anlamın taşıyıcısıdır bunlar da zaten) ayrıcalıklı örneğinde fark edilen yasaya bağımlı kalır. Eğretilme tam anlamıyla art arda diziliş özelliği taşıyan sinematografik görüşün duyular [izlenimler] ile anılar arasında bağlantıyı sağlayamadığı durumlarda ağırlı-ğını duyurur. Anlatıcı eğretilme yoluyla gerçekleşen bağlantıyı "bilimde nedensellik yasasının sağladığı benzersiz ilişkinin san-at âlemindeki karşılığı" (ay.y.) olduğunu açıkladığında bu eğre-tilmeli bağlantıdan çıkarılabilecek genel uygulamayı da kavra-mış olur. Artık, duyular ile anıların, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bütünü açısından, "güzel bir üslubun zorunlu halkaları içine hapsedildiği"ni (ay.y.) söylemenin hiçbir abartmalı yanı yoktur. Üslup burada, herhangi bir süs ögesini değil de, benzersiz bir sanat yapıtında, bu yapıtın hareket ettiği sorunlar ile ortaya koy-duğu çözümler arasındaki birleşimin eşsiz bütünlüğünü belir-tir. Yakalanan zaman da, bu açıdan, eğretilme yoluyla sonsuz-laştırılan kayıp zamandır.

Açılan birinci yol tek yol değildir: Eğretilme göstergesi al-tına yerleştirilen *üslupsal* çözüm, *optik* diye adlandırılabilir bir çözümün eklenmesini gerektirir<sup>97</sup>. Anlatıcı da bizleri bu ikinci yolu izlemeye yönlendirir (iki yolun kesiştiği noktayı sonradan

97 Burada yapacağım açıklamaları Roger Shattuck'un sözünü ettiğim yapıtına borçluyum. Shattuck *Kayıp Zamanın İzinde*'nin akışı boyunca sıralanan optik imgelerin (sihirli fener, kaleidoskop, teleskop, mikroskop, büyütücü mercekler, vb.) dökümünü vermekle yetinmez, iki gözleme merceğinin karşılıklı üstü-ne dayalı Proust'vari bir diyoptrik sisteminin kurallarını ayırt etmeye çalışır. Proust'un optik anlayışı, doğrudan bir optik değil, ikiye ayrılmış bir optiktir; Shattuck da bu saptamasına dayanarak *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bütününü "Zaman'ın stereo-optik'i" ("*stereo-optics of Time*") olarak nitelendirir: Kanonik metin de bu açıdan böyle okunabilir: "Bulduğum davet, bütün bu nedenler-den ötürü (...) eskiden optik görüntü denen şeyi andırıyordu, ama bu, bir ânın değil, yılların bir optik görüntüsü, Zaman'ın çarpıtıcı perspektifi içindeki bir insanın görüntüsüydü" (III, s.s. 925) [II, s. 3009].

görecek olsak bile) ve bunu da yaptığı şu açıklamayla ortaya koyar: “Çünkü tıpkı insan için renk, yazar için de üslup teknik değil, görüş meselesidir” (III, s. 895) [II, s. 2980].

Görüş [vizyon] sözcüğünden, apansız gerçekleşmiş bir olgunun yeniden canlanmasından apayrı bir şeyi, yani hepimizin bildiği gibi, öğrenme döneminden geçmeyi gerektiren, göstergelerin okunmasını anlamak gerekir. Anlatıcı zamanı yakalama deneyimini *görüş* diye adlandırıyorsa, bunu, söz konusu öğrenmenin bir *tanıma* [fark etme, anlama] süreciyle taçlandırması ölçüsünde yapar, çünkü bu tanıma süreci de zamandışının kayıp zaman üzerinde bıraktığı izdir<sup>98</sup>. Bir tanıma olarak oluşan bu stereoskopik görüşü, minyatür halinde canlandıran da, bir kez daha o mutlu anlardır. Ama, bir “optik” fikrinin uygulandığı yer de göstergelerin öğrenilmesi sürecinin bütünüdür. Gerçekten de, bu öğrenme süreci, çok sayıda optik yanılgılar içerir; bunlar da, geriye dönük olarak, bir *anlayamamaya* işaret eder. Bu açıdan, derin düşüncelerin ardından gelen ölümler dansı –Guermantes’ların davetindeki ölü suratlarının görüntüsü– yalnızca ölümün belirtisi değil aynı zamanda da *tanıyamamanın* belirtisini taşır (III, s. 931, 948, vb.) [II, s. 3005 ve ötesi]. Kahraman bu davete gelip büyük salona geçtiğinde Gilberte’i de tanıyamaz. Bu sahne, bütün önceki arayışı hem bir yanlışlıklar (optik yanlışlıklar) komedisi altına hem de bütün bir tanıma projesinin yörüngesi üzerine yerleştirmesi nedeniyle son derece önemlidir. *Kayıp Zamanın İzinde*’nin *tanıma* açısından bu bilimsel yorumlanması, kahramanın Gilberte’in kızıyla karşılaşmasını, tanıma olgusuyla ilgili bir son sahne olarak görmeye izin verir, çünkü, daha önce de belirttiğimiz gibi, bu genç kız Swann’ların tarafı ile Guermantes’ların tarafının uzlaşmasını simgeler.

İzlediğimiz bu iki yol, bir yerde yeniden birleşir: Eğretileme ve tanımanın, iki izlenimi, farklılıklarını yok etmeden, öz düzlemine yükseltme gibi bir ortak noktaları vardır: “[Gerçekten de], birini ‘tanımak’, hele tanıyamayıp da [sonradan] kim olduğunu

98 Roger Shattuck bunu çok güzel vurgular. Ona göre kitabın son anı, mutlu bir an değil de, bir tanımadır (s. 37): “Tanıma ritinin sondaki en büyük aşaması ardından, yaşamın geçici özelliği, sanatın doğru yolunun bulunmasıyla ortadan kalkar” (s. 38).

saptamak, aynı [adlandırma altında] iki zıt şeyi düşünmektir" (III, s. 939) [II, s. 3024]. Bu temel ve önemli metin, eğretilenle tanıma arasında eşdeğerlik kurar: Birincisini ikincisinin mantıksal karşılığı yaparken ("aynı [adlandırma altında] iki zıt şeyi düşünmek"), ikincisini de birincisinin zamansal karşılığı kılar ("eskiden var olan, hatırladığımız kişinin artık var olmadığını, şimdi var olan kişinin de bizim tanımadığımız kişi olduğunu kabullenmektir" (ay.y.). Böylece, tanımanın stereoskopik düzen içinde tuttuğu yer neyse, eğretilenin de üslup düzeni içinde tuttuğu yerin o olduğunu söyleyebiliriz.

Ama bu aynı noktada şöyle bir güçlük de ortaya çıkar: Üslup ile görüş arasında ne gibi bir bağlantı vardır? Bu soruyla *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bütününe egemen olan soruna, yazı ile izlenim arasındaki *bağlantı* sorununa, yani son aşamada, edebiyat ile yaşam arasındaki bağlantı sorununa dokunmuş oluruz.

Bu yeni yol üzerinde de yakalanan zaman kavramının bir üçüncü anlamı ortaya çıkar: Şimdi artık yakalanan zamanın *yakalanan izlenim* olduğunu söyleyebiliriz. Peki nedir yakalanan izlenim? Bunu yanıtlayabilmek için, mutlu anların yorumlanmasından hareket edip bu yorumu *Kayıp Zamanın İzinde* boyunca peşinden gidilen bütün göstergelerin öğrenilmesine yaymak gerekir. İzlenimin yakalanabilmesi için, önce dıştaki nesnenin tutsağı olan, âni bir haz biçiminde belirip yitirilmesi gerekir; yeniden keşfedişin bu birinci evresi izlenimin bütünüyle içselleştirilmesini belirtir<sup>99</sup>; ikinci evre izlenimin kurala, düşünceye aktarılmasıdır<sup>100</sup>; üçüncü evre bu zihinsel karşılığın bir sanat yapıtına işlenmesidir. Dördüncü bir evreyse, *Kayıp Zamanın İzinde*'de anlatıcının, gelecekteki okurlarını düşünerek, böy-

99 "...her izlenimin ikili bir yapısı bulunduğu için ve yarısı nesnenin içine gömülüyken, yalnızca bizim bileceğimiz diğer yarısı da izlenimin benliğimizdeki uzantısı olduğu için, aslında sadece ona sarılmamız gerekirken ikinci yarayı derhal göz ardı eder[iz]..." (III, s. 891) [II, s. 2976].

100 "Sonuç olarak, ister Martinville çan kulelerinin görüntüsü türünden izlenimler, ister farklı yükseklikteki döşeme taşlarının ve madlen tadının hatırlattığı türden izlenimler söz konusu olsun, her iki durumda da, duyguları çeşitli kural ve düşüncelerin işaretleri olarak yorumlamaya, hissettiğim şeyi düşünmeye, yani gömülmüş olduğu karanlıktan çıkarmaya, zihinsel karşılığını bulmaya çalışmak gerekiyordu" (III, s. 878-879) [II, s. 2963].

le bir aşamaya bir tek kez göndermede bulunmasıyla belirir: “Çünkü kanımca onlar benim değil, kendi kendilerinin okuru olacaklardı; kitabım Combray'deki gözlükçünün müşterilere sunduğu büyütücü mercekler gibi bir şey olacaktı; okurlara kitabım sayesinde kendilerini okuma imkânı sağlayacaktım” (III, s. 1033)<sup>101</sup> [II, s. 3118].

Yakalanan izlenimin bu simyası, anlatıcının yapıtın eşliğini aşarken algıladığı güçlüğü çok güzel biçimde ortaya koyar: Edebiyatın yaşamın yerine konması, ya da kuralların ve düşüncelerin koruması altında, izlenimlerin her türlü anlatısal özellikten koparılmış soyut bir psikoloji ya da sosyoloji içinde eriyip gitmesi nasıl engellenebilirdi? Anlatıcı böyle bir tehlikeye izlenimler arasında değişken bir dengeyi sağlama kaygısıyla (bütün bu izlenimlerin “başlıca özelliği, onları seçme özgürlüğüne sahip olmayışımı, bana oldukları gibi sunulmalarıydı”, III, s. 879; [II, s. 2964]) karşılık verir; öte yandan da, izlenimin sanata yapıtına dönüştürülmesiyle yönlendirilen, göstergelerin deşifre edilmesi söz konusudur. Demek ki, yazınsal yaratım iki karşıt yöne çekiyor gibi görünür.

İzlenim bir yandan “koca bir tablonun gerçekliğini kanıtlamak” (III, s. 879)<sup>102</sup> [II, s. 2964] zorundaydı. Bu doğrultuya bağlı olarak da, anlatıcı yaşamdan, “içimizdeki bilinmeyen işaretlerin kitabı”ndan (ay.y.) söz edermiş gibi konuşur. Bu kitabı, bizler yazmamışızdır; oysa, “bizim tarafımızdan çizilmemiş işaretlerle, simgelerle yazılmış olan kitap, bize ait tek kitaptır” (III, s. 880)<sup>103</sup> [II, s. 2965]. Daha da iyisi: Bu kitap “gerçek hayatımızda,

101 Yazının simyasıyla ilgili bu son evreyi, dördüncü bölümde [4. ciltte], yapıtın okuma ediminde tamamlanışı üstüne geliştireceğimiz düşünce çerçevesinde yeniden ele alacağız.

102 “Avluda takılıp tökezlediğim farklı yükseklikteki döşeme taşlarını ben arayıp bulmamıştım. Ama zaten o izlenimle tesadüfen, kaçınılmaz biçimde karşılaşmış olmam, dirilttiği geçmişin, ortaya çıkardığı imgelerin gerçekliğini kanıtlıyordu çünkü izlenimin gün ışığına çıkmak için gösterdiği çabayı, gerçeğe kavuşmanın mutluluğunu hissediyordum” (III, s. 879) [II, 2964].

103 Bütün iz problematiği de burada yer alır: “Çözülmesi en zor olan bu kitap, aynı zamanda gerçekliğin bize yazdırdığı, içimizdeki ‘basım’ı bizzat gerçeklik tarafından yapılmış tek kitaptır. Hayatın bizde bıraktığı her düşüncenin somut biçimi, yani bizde bıraktığı izlenimin işareti [izi], o düşüncenin zorunlu gerçekliğinin damgasıdır” (III, s. 880) [II, s. 2964]. Bu iz problematiğini dördüncü bölümde [4. ciltte] yeniden ele alacağız.

zannettiğimizden çok farklı olan ve bir tesadüf sonucu gerçek hatırasına kavuştuğumuzda içimizi benzersiz bir mutlulukla dolduran, hissettiğimiz gerçekliğin keşfiydi" (III, s. 881) [II, s. 2966]. Gerçekleştirilecek yapıtın yazımı da, böylece, "içsel gerçekliğe boyun eğme" (III, s. 882) [II, s. 2967] üzerinde temellenir<sup>104</sup>.

Öte yandan, yaşam kitabının okunması da "bizim yerimize kimsenin yapamayacağı, hatta bizimle birlikte bile çalışamayacağı bir yaratma eylemi"dir (III, s. 878\*) [II, s. 2964]. Şimdi artık her şey edebiyat tarafına kaymış gibidir adeta. Bu konudaki bilinen ünlü pasaj da şudur: "Gerçek hayat, nihayet keşfedilip açıklığa kavuşturulan hayat, dolayısıyla dolu dolu yaşanan tek hayat, edebiyattır. Bu hayat, bir anlamda, sanatçıda olduğu kadar, her insanın içinde de her an mevcuttur. Ama çoğu insan onu açıklığa kavuşturmaya uğraşmadığı için görmez" (III, s. 895) [II, s. 2980]. Bu açıklama bizi yanıltmamalıdır. Hiçbir biçimde Mallarmé'deki Kitap'ın övgüsüne götürmez bu sözler. Açıklamanın ortaya koyduğu şey, bir denklemdir; ve bu denklemin, yapıtın sonunda, yaşam ile edebiyat arasında, yani sonuç olarak, kendi izi içinde korunan izlenim ile izlenimin anlamını dile getiren sanat yapıtı arasında bütünüyle tersyüz edilebilir olması gerekir. Ama böyle bir tersyüz edilebilirlik de hiçbir yerde verili değildir: Yazı çalışmasının ürünü olmak zorundadır. Bu açıdan, *Kayıp Zamanın İzinde*, edebiyat, yakalanan izlenimden –"gerçeğe kavuşmanın mutluluğu"ndan (III, s. 879) [II, s. 2964]– başka bir şey olmadığından, *Kayıp İzlenimin İzinde* diye adlandırılabilir.

Zamanı yakalamanın bir üçüncü biçimi de, böylece düşünce alanımıza girmiş olur. Önceki iki biçime eklenmekten çok onları içine alır bu üçüncü yol. Yakalanan [yeniden kavuşulan] izlenimde, izlemiş olduğumuz ilk iki yol yeniden kesişir ve Ka-

104 Bu açıdan, sanatçı da tarihçi kadar, kendisinden önce gelene bir şeyler borçludur. Bu konuya dördüncü bölümde (4. ciltte) yeniden döneceğiz. Bu doğrultuda bir başka pasaj daha vardır: "[B]üyük bir yazarın o temel kitabı, tek gerçek kitabı kelimenin yaygın kullanımıyla icat etmesi gerekmediğini, bu kitap zaten her birimizin içinde var olduğundan, onu tercüme etmesi gerektiğini fark ediyordum. Bir yazarın görevi ve işlevi, tercümanlıktır" (III, s. 890) [II, s. 2975].

\* Fransızca özgün metinde alıntının sayfasi yanlış olarak 887 diye belirtilmiş, biz düzelterek verdik. (ç.n.)

yıp *Zamanın İzinde*'nin iki "taraf"ı diye adlandırabileceğimiz özellikler, yani üslup düzleminde eğretilene tarafı ile görüş düzleminde tanıma tarafı uzlaşır<sup>105</sup>. Buna karşılık olarak da, eğretilene ile tanıma, yakalanan izlenimin de üzerinde yükseldiği *bağlantıyı*, yaşam ile edebiyatın bağlantısını açıkça belirtir. Ve bu bağlantı her seferinde unutmaya ile ölümü içerir.

Yakalanan zamanın ya da daha doğrusu kayıp zamanı yakalama işleminin anlam zenginliği işte budur. Bu anlam, yukarıda sunduğumuz üç biçimi de kucaklar. Bu açıdan, yakalanan zamanın, hem farklılıkları "güzel bir üslubun zorunlu halkaları içine hapseden" *eğretilene*; hem stereoskopik görüşü taçlandıran *tanıma*; hem de yaşam ile edebiyatı uzlaştıranın *yakalanan izlenim* olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekten de, yaşam kayıp zaman tarafını, edebiyat da zamandışı tarafını temsil ediyorsa eğer, bu durumda, yakalanan zamanın kayıp zamanı yeniden ele geçirip zamandışında dile getirdiğini, yakalanan izlenimin de yaşamı yeniden ele geçirip sanat yapıtında dile getirdiğini söyleyebiliriz.

*Kayıp Zamanın İzinde*'nin iki odağı birbiriyle karışmaz: Göstergelerin öğrenilmesine ilişkin kayıp zaman ile zamandışına yönelik düşüncelere dalma arasında her zaman bir mesafe vardır. Ama bu, *kat edilen* bir mesafe olacaktır.

Çözümlememizi bu son deyiş üzerinde, yani *kat etmek* üzerinde durarak sonuçlandıracağız. Bu deyiş aslında, dalınan düşünceler sırasında da öngörülmüş olan geçişi, yani zamandışından anlaticının "bütünleşmiş zaman" (III, s. 1046)<sup>106</sup> [II, s.

105 Anlatıcı sık sık gezintiye çıktığı ve düşlediği iki "taraf"ın, sonunda Mlle de Saint-Loup'nun kişiliğinde uzlaştığını düşünürken, bütün yapıtının da, izlenimleri, dönemleri ve kentleri biraraya getiren "kat edilecek yollardan" oluşacağını aklından geçirir (III, s. 1038-1039) [II, s. 3125-3126]. Çok sayıda taraf, çok sayıda aşılacak yol, çok sayıda kat edilecek mesafe vardır.

106 Bu bütünleşmiş zamana denk düşen anlatım, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin başında sözü edilen Combray'daki Saint-Hilaire Kilisesi'nin yapıtın sonunda yeniden dile getirilmesidir: "Birdenbire döşündüm ki, eserimi gerçekleştirecek gücüm olsaydı, bana aynı zamanda hem eserime ilişkin bir fikir vermiş hem de bu eseri gerçekleştirememeye korkusunu aşılarmış olan bu öğle sonrası daveti –bir zamanlar Combray'de beni etkilemiş olan kimi günler gibi– eserime her şeyden önce, çocukluğumda Combray Kilisesi'nde sezmiş olduğum şekli, genellikle görünmez olan Zaman'ın şeklini kazıyacaktı mutlaka" (III, s. 1044) [II, s. 3130]. Anlatıcı, geriye dönük olarak ve son kez fark ettiği bu aydınlanma durumu için

3131] diye adlandırdığı kavrama geçişi belirtir. Zamandışı yalnızca bir geçiş noktasıdır: Onun özelliği, "kesintili dönemlerin kapalı kapları"nı kesintisiz süreye dönüştürmektir. Demek ki, *Kayıp Zamanın İzinde*, her türlü yayılımdan yoksun bir süreye ilişkin Bergson'cu görüşe açılmak şöyle dursun, zamanın *boyutsal* özelliğini doğrular. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin kat ettiği yol, ayıran mesafe fikrinden birleştiren mesafe fikrine uzanır. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin zamanla ilgili olarak önerdiği son benzetme [figür] de bunu doğrular: Sürenin bir bakıma altımızda birikmiş olması benzetmesidir bu. Nitekim, kahraman-anlatıcıya göre, "sanki insanlar durmadan uzayan, bazen çan kulelerini bile geçen canlı sırıkların üzerinde tünemişlerdi ve sonunda yürüyüşleri iyice güçleşip tehlikeli oluyor, ansızın düşüyorlardı" (III, s. 1048) [II, s. 3133]. Kahraman-anlatıcıya gelince, yaşadığı şimdiye "çok uzun bir zaman" kattığı için de, kendini "onun baş döndürücü yükseklikteki zirvesine tünemiş "olarak görür" (III, s. 1047) [II, s. 3132]. Yakalanan zamanla ilgili bu son benzetme iki şey söyler: Kayıp zamanın yakalanan zaman içinde yer aldığı, ama bunlunla birlikte, sonuç olarak Zaman'ın bizi içerdiğini belirtir. Gerçekten de *Kayıp Zamanın İzinde*, bir zafer çılgılığıyla değil de "bir bitkinlik ve korku duygusuyla" kapanır (*ay.y.*). Çünkü, yakalanan zaman, ulaşılan ölümdür de. H.-R. Jauss'un deyişiyle belirtecek olursak, *Kayıp Zamanın İzinde* yalnızca bir geçici ara zaman üretmiştir: Hâlâ bir yapıtı gerçekleştirmek için var olan ve ölümün yok edebileceği geçici bir ara zamandır bu.

Son aşamada, zaman bizi kuşatır; tıpkı eski mitlerde söylendiği gibi, daha başından itibaren bunun böyle olduğunu biliyorduk: Anlatının başlangıcının tuhaf yanı, belirsiz bir önceye gönderiyor olmasıydı. Anlatının kapanışı da başka türlü gerçek-

"birdenbire" belirteciyle birlikte *passé simple*'i (tamamlanmış basit geçmiş zamanı) kullanır. Combray'daki kilise, son bir kez daha, mesafede bir yakınlaşma sağlar (bu kilise, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin başından itibaren Combray'yi çağrıştırmaktadır). Dolayısıyla *Yakalanan Zaman*, bir yinelemedir: "Bütünleşmiş zaman kavramını, kendimizden ayıramayacağımız geçmiş yıllar kavramını iyice vurgulamaya niyetli olmamın sebebi, tam o esnada, Guermantes Prensi'nin konağında, M. Swann'ın nihayet gittiğini ve annemin yukarı çıkacağını haber veren küçük çingırağın kesintili, madeni, susmak bilmeyen, yaygaracı ve ürpertici cınlamasını hâlâ duymam, uzak bir geçmişte yer aldıkları halde, o seslerin kendilerini işitmemdi" (III, s. 1046) [II, s. 3131].

leşmez: Anlatı, yazarın çalışmaya koyulduğu anda durur. Bütün fiil zamanları da gelecek zamandan koşul bileşik zamana geçer: “Benim yazmam gereken şey, başka bir şeydi, daha uzun, birden fazla kişiye hitap edecek bir şeydi. Yazması uzun sürecekti. Gündüzleri, ancak uyumaya çalışabilirdim. Çalışmak geceleri mümkün olabilirdi sadece. Ama çok fazla geceye ihtiyacım vardı, belki yüz, belki bin. Kaderimi belirleyecek, Sultan Şehriyar kadar hoşgörülü olmayan Efendimin, sabahları anlatıma ara verdiğimde ölümümü erteleyip devamını ertesi akşam getirmeme müsaade edip etmeyeceğini bilememenin endişesi içinde yaşayacaktım” (III, s. 1043)<sup>107</sup> [II, s. 3128].

Kim bilir belki de bundan ötürü romanın son sözü, anlatıcının, kendini ve bütün insanları Zaman içindeki yerlerine yeniden oturma isteğini yansıtır? Hiç kuşkusuz insanların “mekânda kapladıkları kısıtlı yere karşılık, çok büyük” bir yerdir bu, ama yine de “Zaman içinde” (III, s. 1048) [II, s. 3133] bir yerdir.

<sup>107</sup> Yazı sorunu, hatta yazmanın olanaksızlığı konusunda bkz. Gérard Genette, “La question de l’écriture” ve Léo Bersani, “Déguisement du moi fragmentaire”, *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, 1980, s. 7-33.



## Sonuçlar

Bu üçüncü bölümün [3. cildin] sonunda, ikinci bölümü [2. cildi] bitirirken önerdiğime (II, s. 229-235) benzer bir döküm yapmak istiyorum.

Bu dökümü de *Zaman ve Anlatı*'nın birinci bölümünde [1. cildinde] üçlü *mimesis* başlığı altında geliştirmiş olduğum anlatı modeliyle bağlantılı olarak gerçekleştireceğim öncelikle. Bu ciltte okuduğunuz inceleme, aslında, *mimesis* II'nin, yani Aristoteles'in bir anlatının kurallara bağlanmış kompozisyonuyla özdeşleştiği mimetik ilişkinin kesin sınırları içinde kalma savındadır. Peki ben *mimesis* ile *mythos* arasındaki bu büyük dengeye gerçekten bağlı kalabildim mi?

Şimdi bu cildin yazılması süresince varlığını hep korumuş olan bazı duraksamalı noktaları açıkça ortaya koymak istiyorum.

Bunların arasında en kolay dile getirilecek olan da yanıtını yine Aristoteles'in *Poetika*'sında bulur: Benim [Fransızca'da], dilbilgisel bir ayırım dışında, kesinlikle birbirinin yerini alabilecek biçimde kullandığım ad olarak *récit* (anlatı), sıfat olarak *narratif* (anlatısal) ve fiil olarak *raconter* (anlatmak) sözcükleri, kimi kez eylem *mimesis*'inin bütün alanını, kimi kez de, drama tarzı dışında, yalnızca *diegesis* (öykü, öyküleme) tarzını kaplıyor gibi görünmesi nedeniyle ciddi bir anlam ikircilliği içermez mi? Hatta bu ikircillikten yararlanarak, drama tarzına özgü kategorileri de gizlice *diegesis* tarzına aktarmadık mı?

*Anlatı* (Fr. *récit*) terimini, bir türü belirtecek anlamda kullanma hakkı (uygun bağlamlarda *diegesis* tarzı ile *drama* tarzı arasındaki özgül ayrıma da bağlı kalarak elbette), bana göre, eylem *mimesis*'i kavramının egemen kategori olarak seçilmiş olmasından kaynaklanıyor gibidir. Gerçekten de, bizim olayörgüleştirme kavramımızın kaynaklandığı *mythos*, eylem *mimesis*'iyle aynı yoğunlukta bir kategoridir. Böyle bir seçimin sonucu olarak da, *diegesis* tarzı ile *drama* tarzı arasındaki ayrım ikinci plana itilir ve *mimesis*'in "ne" olduğu sorusuna değil de "nasıl" olduğu sorusuna yanıt verir: Bundan ötürü de, iyi kurulmuş olayörgüsü örnekleri, hiçbir ayrım gözetilmeksizin Homeros'tan ya da Sophokles'ten alınabilmektedir.

Ama aynı duraksamalı yan, bir başka biçimde, bu ciltteki dört altbölümün birbirine eklemlenişine bakıldığında da yeniden belirir. Bu üçüncü cildin ilk iki altbölümünü yazarken de belirttiğimiz gibi, olayörgüsü kavramını genişletip derinleştirirken, *kurmaca anlatının* genel ve türsel anlamını *diegesis* tarzının özgül anlamına göre ön plana çıkarıp güçlendirdiğimizi okurlarımız kabul edecektir. Buna karşılık, zamanla oynanan oyunları incelemekle *diegesis* tarzı üstüne çözümlmelerimizi giderek sınırlandırdığımız eleştirisi ileri sürülebilir. Peki *sözceleme* ile *sözce* arasında gözettiğimiz ayrım, ardından *anlatıcının söylemi* ile *anlatı kişinin söylemi* arasındaki diyalektik üstünde ısrar etmemiz, ve sonunda *bakış açısı* ile *anlatı sesi* üstünde yoğunlaşmamız daha çok *diegesis* tarzını belirtmez mi? Ben zaten böyle bir itirazın önüne geçmek için Bahtin'den, Genette'ten, Lotman'dan ve Uspenski'den edindiklerime dayanarak, zamanla oynanan oyunların, yalnızca yazınsal yapının *kompozisyonuna* yaptıkları katkıyı göz önünde bulundurmaya büyük özen gösterdim. Bundan ötürü de, girişte verdiğim söze uygun olarak, olayörgüsü kavramını "zenginleştirdiğimi" ve temel kavram olarak kalan eylem *mimesis*'iyle aynı genellik düzeyinde tuttuğumu düşündüm. Ama bu arada Henri Gouhier'nin drama sanatına ilişkin olarak gerçekleştirdiği çözümlmelere<sup>1</sup> benzer

1 Bkz. Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Aubier-Montaigne, 1952, 1973; *L'essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968; Antonin Artaud et *l'essence du théâtre*, Paris, Vrin, 1974. [Bu dipnotu kitabın İngilizce çevirisinden aktardık; ç.n.]

incelemelerle, özellikle bakış açısı ve anlatı sesi gibi kategorilerin dramatik düzende de geçerliliği kanıtlanabilseydi, verdiğim yanıtın daha inandırıcı olabileceğini elbette kabul ederim. O zaman da roman üstüne yoğunlaşmamızın gerçekten bir kısıtlama olduğu ortaya çıkardı: Biz de Aristoteles'in trajedideki *mythos*'a uyguladığının tersini yapmış olurduk. Böyle bir kanıtlamanın çalışmamızda yer almadığı bir gerçektir.

Ne yazık ki, romanla ilgili olarak hemen yukarıda yaptığımız vurgulama, bu yazınsal türün doğasıyla ilgili bir nedenle bağlantılı olarak, başlangıçtaki duraksamalı noktayı yeniden gündeme getirir. Roman öteki kurmaca anlatılar arasında yer alan bir örnek midir sadece? Bu cildin son altbölümünde zaman üstüne üç anlatının seçilmiş olması böyle bir durumun önceden kabullenildiğini gösteriyor gibidir. Oysa, romanın, anlatı türlerinin *homojen* bir sınıflandırması içinde yer alabileceğinden kuşku duymamızı gerektiren nedenlerimiz vardır. Roman, tür-karşıtı bir tür değil midir? Bu özelliğiyle de *diegesis* tarzı ile *drama* tarzının, kuşatıcı *kurmaca anlatı* terimi altında birleştirilmesini olanaksız kılmaz mı? Aynı argüman Bahtin'in "diyalojik hayalgücü"ne<sup>2</sup> ilişkin denemelerini içeren derlemedeki destana ve romana yönelik incelemesinde de kendine büyük bir destek bulur. Roman, Bahtin'e göre, her türlü *homojen* sınıflandırmadan kaçıp kurtulur, çünkü devinimlerini tüketmiş türler (en yetkin örneği de destandır) ile yazı'nın ve kitabın ortaya çıkmasından sonra doğan *tek* tür olan ve yalnızca gelişmesini sürdürmekle kalmayıp kendi kimliğini de sürekli yeniden düşünen roman aynı bütünün içine oturtulamaz. Romanın var olmasından önce, sabit biçimli türler birbirlerini güçlendirmeye ve böylece uyumlu bir bütün, tutarlı bir yazınsal bütün oluşturmaya yöneliyorlar, dolayısıyla yazınsal kompozisyonla ilgili genel bir kuram için de elverişli durum yaratıyorlardı. Roman ise ortaya çıkışıyla birlikte öteki türleri altüst etti, onların bütünsel tutarlılığını parçalayıp dağıttı.

Bahtin'e göre, destanı ve romanı ortak bir kategori altına yerleştirmeyi engelleyen üç özellik vardır. Bir kere önce, des-

2 M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, yay. haz. Michael Holquist, İngilizce'ye çeviren Caryl Emerson ve Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981. [Bu dipnotu kitabın İngilizce çevirisinden aktardık; ç.n.]

tan, kahramanının tarihini, Hegel'in deyişiyile söyleyecek olursak, "tam bir geçmiş" içine, yani anlatıcı (ya da öyküleyici) ile izleyicisinin zamanıyla bağlantısız bir geçmiş içine oturtur. Daha sonra, bu mutlak geçmiş, anlatma zamanına, her türlü eleştiriden ve dolayısıyla her türlü altüst ediş eyleminden özel bir saygı gören ulusal gelenekler aracılığıyla bağlanır yalnızca. Son olarak ve özellikle de, gelenek, destan dünyasını ve onun kahramanlaştırılmış kişilerini günümüz insanların kolektif ve kişisel deneyim alanından soyutlar. Oysa roman, bu *destansı mesafenin* yok edilmesinden doğmuştur. Destansı mesafe de gülmenin, gülünç olanın, "karnavalesk" in, daha genel olarak da ciddi gülüncü yansıtan deyimlerin –Bahtin'in överek parlak biçimde ortaya koyduğu gibi Rabelais'nin yapıtlarında en yüksek noktasına ulaşır bu deyimler– etkisiyle yerini, yazar ile anlatı kişileri ve roman çağı okurları arasındaki bağlantıyı belirleyen aynı ideolojik ve dilsel evrenin paylaşılmasına dayalı çağdaşlığa bırakır. Kısacası, destansı mesafenin son bulmasıyla, "aşağı" edebiyat, "yüksek" edebiyatın bütün geri kalan alanıyla kesin bir karşıtlık içine girer.

Peki, destan ile roman arasındaki bu yoğun karşıtlık, şu ya da bu biçimde bir *eylem mimesis'i* yaratmayı amaçlayan bütün yapıtları kurmaca anlatı gibi genel bir başlık altında toplama savında olan bizimki gibi bir çözümlemeyi anlamsız mı kılar? Öyle olduğunu düşünmüyorum. "Yüksek" edebiyat ile "aşağı" edebiyat arasındaki karşıtlığı ne kadar ileriye götürürsek götürelim, destansı mesafe ile yazar ve okurları arasındaki çağdaşlığı ayıran uçurumu ne kadar kazarsak kazalım, kurmacanın genel çizgileri yok olmaz. James Redfield'in *İlyada* konusunda gösterdiği gibi, Eskiçağ destanı modern romandan daha az bir biçimde çağın kültür sınırlarının eleştirisini yapıyor değildir. Tersine, modern roman, farklı türden bir mesafe yaratma pahasına, kendi dönemine ait olmaktadır; bu da kurmacanın yarattığı mesafedir. Bu nedenle, çağdaş eleştirmenler, Goethe ve Schiller'in o ünlü ortak yaratımlarında, Hegel'in de *Tinin Fenomenolojisi'*nde ve *Estetik'*te yaptığı gibi, romanı epik türün bir biçimi ("aşağı" biçimi de denebilir) olarak nitelendirmeyi ve edebiyatı –*Dichtung'u*– epik, dramatik ve lirik türlere ayırmayı

sürdürebilmektedirler. Destansı mesafenin sona ermesi kuşkusuz "yüksek" mimetik ile "aşağı" mimetik arasında bir kopukluğun var olduğuna işaret eder; ama biz, Northrop Frye'la birlikte, bu ayrımı kurmaca evren içinde de tutmayı öğrendik. Aristoteles'in belirttiği gibi, kişiler bize göre "üstün", "alçak" ya da "eşit" olabilirler ama bu durum onların, eşit düzeyde, *öykünülen bir tarihin yönlendirici kişileri* olmasını engellemez. Bu nedenle, romanın yaptığı iş, olayörgüleleştirme sorunlarını son derece karmaşık bir hale getirmek olmuştur yalnızca. Hatta hiçbir paradoksa düşmeden, Bahtin'den de destek alarak şöyle diyebiliriz: Tam bir dönüşüm içinde olan gerçekliğin temsil edilmesi, kimlikleri bütünlenmemiş kişilerin betimlenmesi ve askıya alınmış, "sonucu olmayan" bir şimdi'ye yapılan gönderme, anlatı yaratıcısı açısından, tamamlanışını kendi içinde taşıyan bir kahramanlık tarzının anlatıcısına göre çok daha büyük bir biçimsel disiplin gerektirir. Ben bu savunma argümanı ile da yetinmiyorum. Ben yalnızca modern romanın, yazınsal eleştiriden, *ayrışıkların bireşimi* ilkesine (olayörgüleleştirmeyi biçimsel olarak tanımladığımızda yararlandığımızda bir ilkedir bu) göre gelişmiş bir açıklama yapmaktan çok daha fazlasını istediğini ileri sürüyorum. Modern roman, ayrıca, olayörgüsü kavramının *zenginleşmesine* koşut olarak, eylem kavramının da zenginleşmesini sağlamaktadır. Bu ciltteki son iki altbölüm, Dorrit Cohn'un deyişiyle "*bilinç mimesisi*"ne ulaşabilmek için *kişi mimesisi* yararına *eylem mimesisi*'nden uzaklaşıyor gibi görünüyorsa da, çözümlememizdeki bu yöneliş [kayış], yalnızca görünüşteki bir özelliktir. Roman, eylem kavramının gerçek bir zenginleşmesine katkıda bulunur. Sorunu ulaşabileceği son nokta açısından düşünecek olursak, Joyce'un *Ulysses*'ini sonuçlandıran "Penelope" epizodunun indirgendiği "anlatılan monolog", söylemenin de yine yapmak olduğu gerçeğinin en üstün örneğidir; hem de, söylemek, romancının *anlatmakta duraksamadığı*, dile getirilmemiş bir düşüncenin sessiz söylemi içine sığınmış olsa bile.

Şimdi geriye bu birinci dökümü bütünlemek kalıyor: Bunu da, kurmaca anlatıda zamanın biçimlenişiyle ilgili incelememizin sonuçlarını, ikinci cildin sonunda, zamanın tarihsel anlatıda bi-

çimlenişiyle ilgili olarak ortaya koymuş olduğumuz sonuçlarla karşılaştırarak gerçekleştireceğiz.

Önce şunu söyleyeceğiz: Sırasıyla ikinci ve üçüncü ciltlerde tarihsel anlatıdaki biçimleniş ile kurmaca anlatıdaki biçimlenişe yönelik çözümlenmeler kesinlikle birbirine koşut olarak ortaya konmuştur ve yazma sanatına uygulanan bir tek ve aynı araştırmanın iki yanını oluşturur: Bu da birinci bölümde [1. ciltte] *mimesis* II başlığı altına yerleştirdiğimiz araştırmadır. Tarihsel anlatıya ilişkin çözümlenmelerimizin karşılaştığı kısıtlamalardan biri de böylece ortadan kaldırılmış ve artık bütün anlatı alanı düşünme çerçevemize açılmıştır. Aynı anda da, genellikle anlatısallığa ayrılmış incelemelerdeki ciddi bir boşluk da doldurulmuştur: Tarihyazımı ve yazınsal eleştiri birlikte göreve yönlendirilmiş ve yine birlikte yeniden büyük bir anlatıbilim oluşturmaya, tarihsel anlatı ile kurmaca anlatıya eşit hak tanıyacak bir anlatıbilim oluşturmaya çağrılmışlardır.

Tarihsel anlatı ile kurmaca anlatı arasında biçimleniş düzleminde uygunlukların bulunması karşısında şaşırmanın bir çok nedeni varır. Bu nedenlerin ilki üzerinde, yani iki anlatı tarzının öncesinde de gündelik yaşamda anlatının kullanılıyor olması gerçeği üzerinde takılıp kalmayacağız. Dünyadaki olaylara ilişkin bu bilginin en büyük bölümü, aslında, ortalıkta dolaşan söylentilerin edinilmesinden kaynaklanır. Nitekim *anlatma* edimi –anlatma sanatı denemezse eğer– anlatı alanının ön-kavrayışına bağlayıp *mimesis* I altına yerleştirdiğimiz eyleme ilişkin *simgesel* dolaylıların bir parçasıdır. Bu açıdan, bütün anlatma [öyküleme] sanatları, en başta da yazıdan kaynaklanan sanatlar, sıradan konuşmalardaki söz alışverişlerinde gerçekleşen anlatıların öykünmesidir.

Ama tarihsel anlatı ile kurmaca anlatının bu ortak kökeni, iki anlatı tarzının yakınlığını [benzerliğini], en gelişmiş biçimlerinde, yani tarihyazımı ile edebiyatta da tek başına korumaya yeterli değildir. Bu iki anlatı biçimi arasında varlığını hep koruyan uygunluğun kaynaklandığı bir ikinci nedenin de ileri sürülmesi gerekir: Anlatı alanını bir bütün halinde tutulabilmek için her iki alanda kullanılmakta olan biçimlendirme işlemlerini aynı ölçüyle değerlendirmek gerekir. Bu ortak ölçü de bizim için

*olayörgüleştirme* olmuştur. Bu bakımdan, kurmaca anlatıda, tarihsel açıklamanın karşılaşmış olduğu biçimlendirici işlemi yeniden görmek bizim için şaşırtıcı olmamıştır, çünkü ikinci bölümde [2. ciltte] sunduğumuz anlatısalcı [öykülemeci] kuramlar olayörgüleştirmeye ilgili yazınsal kategorileri tarihsel anlatıya aktarmaya dayanıyordu. Bu açıdan, tarihin edebiyattan ödünç almış olduğu özelliği biz edebiyata iade etmiş oluyorduk yalnızca.

Bu ikinci nedenin de geçerli olabilmesi için, Aristoteles'ten edindiğimiz o yalın olayörgüleştirme modeliyle ilgili dönüşümlerin, en farklı ortaya konuş biçimlerinde bile, ayırt edilebilir bir yakınlığı [benzerliği] koruyor olması gerekir. Okurlar, bu açıdan, olayörgüleştirme kavramına, Aristoteles'in *mythos* kavramından (Yunan trajedisinin yorumlanmasına bağlı kalmış bir kavramdır bu) daha geniş bir yayılım ve daha temel bir kavrayış gücü vermek için iki anlatı alanında ayrı ayrı sürdürdüğümüz girişimlerimiz arasında büyük bir benzerlik göreceklere. Bu birbirinden ayrı girişimlerde izleyeceğimiz ipucu olarak yine aynı kavramları, yani *ayrışıkların bireşimi* ile *uyumsuz uyumsuzluk'u* [uyumsuzluk içeren uyumluluğu] benimsedik: Bunlar Aristoteles'in *mythos*'undaki biçimsel ilkeyi, edebiyattan tarihe önlem alınmadan aktarılmaya izin vermeyecek derecede belirlenmiş yazınsal türlerdeki ve tiplerdeki özel gerçekleştirmelerin ötesine taşırlar.

*Anlatısal biçimlenişin* birliğine ilişkin en derin neden de sonunda, tarihyazımı alanında olduğu kadar kurmaca anlatı alanında da görülen yeni anlatı pratiklerinin özgüllüğünü açıklamak amacıyla her iki tarafta da başvurulmuş türetme yöntemleri arasındaki yakınlıkla [benzerlikle] bağlantılıdır. Tarihyazımıyla ilgili olarak, tarihi, *story* [öykü, hikâye] türünün basit bir örneği haline getiren anlatısalcı [öykülemeci] savlara çekinceyle bakmış ve Husserl'in *Krisis*'inden aktarılan "geriye doğru sorgulama" yönteminin o uzun yolunu yeğlemiştik. Böylece tarihsel açıklama alanındaki yeni bir *uşçulluğun* doğuşuna hakkını vermiş oluyor, ama bu yeni anlamın oluşma sürecinde de tarihsel *uşçulluğun anlatısal kavrayış gücüne* bağlılığını korumuş oluyorduk. Öte yandan, yarı-olayörgüsü, yarı-anlatı-kişisi ve yarı-

olay kavramlarını da kullanmıştık; biz bu kavramlarla tarihsel biçimlendirmedeki yeni tarzları, geniş anlamda, ayrışıkların zamansal bireşimi olarak görülen biçimsel olayörgüsü kavramına uyar hale getirmeye çalışmıştık.

Üçüncü bölümün [3. cildin] birinci ve ikinci altbölümleri de, *ayrışıkların zamansal bireşimi* kavramının denetimi altında, olayörgüsü kavramının aynı şekilde genelleştirilmesine katkıda bulunur. Biz öncelikle anlatısallığa bağlı yazınsal türlerin gelişmesini belirleyen geleneksellik düzenini sorguladık ve bunun sonucunda, anlatısal biçimlenişin formel ilkesinin izin verdiği sapma olanaklarını ortaya çıkardık. Bunun ardından da şöyle bir görüş ileri sürdük: Anlatısallaştırmanın ilkesini bile tehdit edici bir bölünmeye işaret eden belirtilere karşın, bu ilke çok eskilere dayanan anlatma ediminin sürmesini sağlayan yeni yazınsal türlerde de her zaman varlığını somut olarak korumayı başaracaktır. Ama biz, tarihsel açıklamanın epistemolojisi ile anlatı gramerinin epistemolojisi arasındaki en kesin koşutluğu, anlatı göstergebiliminin, anlatıların yüzeysel yapılarını derin yapılaraya göre yeniden-açıklama girişimlerini incelediğimizde gördük. Bizim savımız her iki alanda da aynıydı: Her iki durumda da anlatısal kavrayış gücünün anlatıbilimsel uçsulluktan önce geldiğini savunduk. Anlatısal biçimlenişin formel ilkesindeki evrensel özellik böylece doğrulanmış oluyordu: Çünkü, kavrayış gücünün karşı karşıya kaldığı şey, gerçekleşen en uç işlemlerle, yani ayrışıkların zamansal bireşimi işlemiyle ele alınan olayörgüleştirmeydi.

Yukarıda tarihsel anlatı düzlemi ile kurmaca anlatı düzlemindeki biçimlendirme işlemlerine ilişkin çözümlemelerimiz arasında, epistemolojik açıdan var olan işlevdeşlik üstünde ısrarla durdum. Şimdi, vurguyu bakışsızlıklar üstüne yapabiliriz; bunların tam olarak aydınlatılması, dördüncü bölümde [4. ciltte], *gerçeklik* [hakikat] sorununa getirmiş olduğumuz parantezi kaldırdığımızda gerçekleşecektir. Tarihi, eninde sonunda, gerçek anlatı olarak kurmacadan ayıran bu sorunsal eğer, anlatının zamanı yeniden-biçimlendirmedeki (yani bizim benimsediğimiz sözcük dağarcığıyla belirtirsek, anlatının eylemle olan



üçüncü mimetik ilişkisindeki) gücünü etkileyen bakışsızlık yukarıda da belirttiğimiz gibi, kurmaca anlatı ile tarihsel anlatının en büyük bakışımı sunmuş olduğu türlerde de, yani biçimleniş düzleminde de kendini gösterir.

Tarihsel anlatı ile kurmaca anlatıya ilişkin olarak paralel biçimde sürdürdüğümüz incelemelerimizin en belirgin sonuçlarını anımsatırken bu bakışsızlığı ihmal etmiş olabiliriz, çünkü zamanın anlatı tarafından biçimlendirilişinden söz ederken, asıl vurguyu, üzerinde durulan *zaman* sorununa değil de anlatının biçimlendirilme gücünün sahip olmayı iddia edebileceği *kavranılabilirlik tarzına* yaptık.

Oysa, ancak daha sonra ortaya çıkacak nedenlerden ötürü, kurmaca anlatı, tarihsel anlatıya göre, yazma sanatı düzleminde, zaman üstüne bilgiler açısından çok daha zengindir. Ancak, bu durum, tarihsel anlatı söz konusu açıdan aşırı bir yoksulluk içinde demek de değildir: Olay konusundaki tartışmalarımız, daha kesin olarak da olayın “uzun süre” aracılığıyla geri dönüşü konusundaki son gözlemlerimiz, tarihin zamanını, çeşitlenmeler açısından yeterince geniş bir alan olarak ortaya çıkardı; biz de buna dayanarak, yarı-olay kavramını oluşturmak zorunda kaldık. Bununla birlikte, ancak dördüncü bölümde [4. ciltte] açıklayabileceğimiz zorunluluklar gereği, tarihçilerin göz önünde bulundurdıkları çeşitli süreler, daha geniş alanlar içine yerleştirme yasalarına uyarlar; bu yasalar da, olayların ritmine, *tempo*'suna oranla yadsınamayacak niteliksel farklılıklara karşın söz konusu süreleri ve onlara denk düşen hızları iyice uyumlu [homojen] hale getirirler. Bu nedenle, ikinci bölümdeki [2. ciltteki] altbölümlerin düzenlenişi, zamanın kavranışında dikkate değer hiçbir ilerlemeye işaret etmiyordu. Ama zamanın kurmaca anlatı tarafından biçimlendirilişinde, aynı şey söz konusu değildir. Bu üçüncü ciltteki dört altbölüm, anlatısal zamansallığın giderek çok daha ayrıntılı biçimde kavranmasına göre düzenlenmiştir.

Birinci altbölümde, anlatıdan kaynaklanan yazınsal türler tarihine ilişkin geleneksellik üslubuna bağlı zamanların görünüşleri söz konusuydu yalnızca. Böylece yenilenme, süreklilik, gerileme gibi üç kavramın (zamansal özellikler içerdikleri açık-

tır bu kavramların) eklememesi aracılığıyla, biçimlendirme işleminin zamandışı değil de bir tür tarihötesi kimliğini belirleyebildik. İkinci altbölüm anlatısal kavrayış gücü ile anlatıbilimsel uçulluk arasındaki tartışma nedeniyle zaman problematiği içinde daha da ileriye gitti; bu da, anlatıbilimsel uçulluğun, anlatının derin grameriyle ilgili modeller için ilkece bir *akroni* durumunu gerekli görmesi ölçüsünde oldu; böyle bir *akroni* durumu karşısında yer alan ve sonuçta anlatının yüzeyinde belirginleşen dönüşümlerin *diyakronisi* türetilmiş, dolayısıyla temel nitelikli olmayan bir özelliğe bürünüyordu. Biz buna karşıt olarak, anlatısal kavrayış gücü açısından olayörgüsünün özünde yer alan zamansal sürecin temeldeki [başlangıçtaki, ilk] niteliğini ileri sürdük; ve bu niteliğin anlatıbilimsel uçulluk tarafından simüle edildiğini gördük. Ama asıl, üçüncü altbölümde "zamanla oynanan oyunlar"ı incelediğimizde, kurmaca anlatı bize ilk kez, tarihsel anlatının işlenmesini engellediği olanakları sergiler göründü (tarihsel anlatının bu olanakların kullanılmasını engelleme nedenlerini araştırmamızın bu aşamasında açıklayamayacağız). Olayörgüleri yaratıcısı, ancak kurmaca anlatı sayesinde anlatma zamanı ile anlatılan şeylerin zamanı gibi ikili bir ayrımın [bölünmenin] izin verdiği sapmaları çoğaltabilmektedir: İkiye bölünme, sözceleme ile sözce arasında oynanan oyunla, öyküleme edimi sırasında kendini gösterir. Her şey sanki kurmaca, hayali dünyalar yaratmakla, zamanın belirginleşmesine sınırsız bir yol açıyor gibidir.

Son adımımızı da, zamanın kurmaca deneyimi kavramına ayırdığımız son altbölümde, kurmaca zamanın özgüllüğü doğrultusunda attık. Kurmaca deneyim terimini de, yazınsal yapıtın kendini aşma gücü gereği yansıttığı dünyayı gücül biçimde yaşama olgusu anlamında kullandık. Bu sonuncu altbölüm, ikinci bölümde [2. ciltte] tarihsel yönelmişliğe ayırdığımız altbölümün tam olarak bir benzeridir. Dolayısıyla, şimdi sözünü ettiğimiz bakışsızlık, anlatı yapısı düzleminde tarihsel anlatı ile kurmaca anlatı arasındaki bakışimliliğe eşlik eder tamı tamına.

Peki bu durum, bizim, *anlam* sorunu ile *gönderme* sorunu arasında ya da kendi terimlerimizle belirtirsek, biçimleniş sorunu ile yeniden-biçimlendirme sorunu arasında daha baştan iti-

baren çizdiğimiz sınırı hem kurmaca tarafında hem de tarih tarafında aştığımızı mı belirtir? Öyle olduğunu düşünmüyorum. Her ne kadar bu evrede, biçimleniş problematiğinin büyük ölçüde yeniden-biçimlendirme problematiğinin çekim gücüne açık olduğunu itiraf etsek de –bu da şu genel dil yasası gereği böyledir: *söylediğimiz şey, üzerinde konuştuğumuz şeyin* yönetimi altında kalır– aynı derecede, biçimleniş ile yeniden-biçimlendirme arasındaki sınırın henüz aşılmadığını ve yapıtın dünyasının metindeki içkin bir aşkınlık olarak kaldığı sürece de aşılama-yacağını belirteceğiz.

Çözümlememizin bu çileli yanının bir karşılığı da, ikinci bölümde [2. ciltte] tarihsel olayın epistemolojik özelliklerini ontolojik özelliklerinden ayırt ettiğimizde ortaya çıkmıştı (biz bunu da tarihsel geçmişin “gerçekliği” konusunu ele alacağımız dördüncü bölümde [4. ciltte] ayrıntılı biçimde inceleyeceğiz). Dolayısıyla, nasıl ki tarihsel olayın gerçek geçmişe gönderme sorununu çözüme ulaştırma işinden bilerek uzak durduysak, aynı biçimde, kurmaca anlatının sahip olduğu, eylemin gerçek dünyasını *ortaya çıkarma* ve *dönüştürme* gücünü de askıda bıraktık. Bu açıdan, zaman üstüne üç anlatıyı ele aldığımız incelemeler, anlatının biçimleniş sorunlarından anlatının zamanı yeniden-biçimlendirme sorunlarına geçişi gerçekleştirirse de hazırlar (bu sorun da dördüncü bölümün [4. cildin] inceleme konusunu oluşturacak). Bir problematikten öbürüne geçiş eşiği, aslında metnin dünyası okurun dünyasıyla karşılaştığı anda aşılır. Yalnızca o zaman, yani metnin yansıttığı dünya ile okurun yaşam dünyasının kesiştiği noktada, yazınsal yapıt tam olarak anlamlandırılmış olur. Bu karşı karşıya geliş de, bir okuma kuramından geçmeyi gerektirir: Bu da, okuma kuramının hayali dünya ile gerçek dünya arasındaki kesişmenin ayrıcalıklı bir alanını oluşturması ölçüsünde olanaklıdır. Demek ki, kurmaca anlatı ancak bütün bir okuma kuramının (dördüncü cildin 4. altbölümünde ortaya koyacağız bu okuma kuramını da) ardından kendi haklarını gerçekliğin karşısında değerli kılacak duruma gelebilir; bunu da kuşkusuz gerçeklik sorununun köklü biçimde yeniden dile getirilmesiyle gerçekleştirebilecektir. Böyle bir şey de, sanat yapıtının insan eylemini ortaya çıkarıp dönüştür-

me gücü ölçüsünde olanaklıdır. Yine aynı biçimde, kurmaca anlatının zamanın yeniden-biçimlendirilmesine yapacağı katkı, ancak bir okuma kuramı ardından, gerçek geçmişi dile getirme konusunda tarihsel anlatının taşıdığı güçle karşılaşıp onunla uzlaşabilir. Kurmaca düzeni içindeki son derece tartışmalı gönderme sorunuyla ilgili savımızın bir özgün yanı varsa eğer, bu, kurmaca anlatının gerçeklik iddiasını tarihsel anlatının gerçeklik iddiasından ayırmaması ve birini öbürüne göre anlamaya çalışmasıdır.

Demek ki, zamanın anlatı tarafından yeniden-biçimlendirilmesi sorunu ancak tarihsel anlatı ile kurmaca anlatının göndergesel amaçlarını *kesiştirebildiğimizde* bir sonuca ulaştırılabilecektir. Zamanın kurmaca deneyimine ilişkin inceleme, bütün araştırma ufkumuzu oluşturan sorunun çözümü doğrultusunda kesin bir dönemeç olacaktır en azından: çünkü, *metnin dünyası* gibi bir şey üstünde düşünmemizi sağlayacak, bunun beklenti içinde olduğu tamamlayıcı ögesi de *okurun yaşam dünyası* olacaktır; okurun bu yaşam dünyası olmadan da yazınsal yapının anlamı eksik kalacaktır.



Fransız felsefecisi ve yorumbilimcisi Paul Ricœur'ün (1913-2005) *anlatı yorumbilimi* alanındaki başyapıtı *Zaman ve Anlatı Türkçe*'de dört cilt olarak yayımlanacak.

Birinci cilt (*Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis*) 2007'de, ikinci cilt (*Tarih ve Anlatı*) ise 2009'da yayımlandı.

*Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi* altbaşlığını taşıyan bu üçüncü cilt dört bölümden oluşuyor: "Olayörgüsünün Değişimleri", "Anlatısallığın Göstergibilimsel Zorunlulukları", "Zamanla Oynanan Oyunlar" ve "Zamanın Kurmaca Deneyimi". P. Ricœur ilk üç bölümde anlatı kuramcılarının kavram, ilke ve yöntemlerini tartışırken, dördüncü bölümde de tartıştığı kavramlara bu yapıt içinde bir işlerlik kazandırmak, yorumlarını örneklendirmek amacıyla *zamanı* konu edinen üç romanın (*Mrs Dalloway*, *Büyülü Dağ*, *Kayıp Zamanın İzinde*) çözümlemesini sergiliyor.

P. Ricœur kurmaca anlatıya yönelik araştırmasını geliştirirken, kendine özgü *yorumbilimsel (hermenötik)* kazı işlemini, bölümlerin akış çizgisine göre, anlatı kuramının önde gelen kişilerine uyguluyor:

F. Kermode, N. Frye, J. Hillis Miller, B. Herrstein Smith, Y. Lotman, R. Barthes, Cl. Lévi-Strauss, V. Propp, Cl. Bremond, T. Todorov, A. J. Greimas, É. Benveniste, K. Hamburger, H. Weinrich, G. Guillaume, G. Müller, G. Genette, L. Doležel, B. Uspenski, M. Bahtin, A. Henry, vb.



ISBN 978-975-08-2245-2



9 789750 822452