

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

metis eleştiri

Mihail M. Bahtin

Söylem Türleri

ve Başka Yazılar



Mihail M. Bahtin

Söylem Türleri ve Başka Yazılar

Mihail Mihailoviç Bahtin (1895-1975) önde gelen bir Sovyet edebiyat eleştirmeni ve kuramcısıdır. Eserleri ilk kez 1920'li yıllarda yayımlanmış, ancak yazar daha sonra uzun süre dönemin siyasi baskı koşulları nedeniyle aktif mesleki çalışmadan uzak kalmıştır. Henüz hayattayken, 60'lı yıllarda genç kuşak Sovyet edebiyat araştırmacıları tarafından bir anlamda yeniden keşfedilmiş, bu sayede temel öneme sahip bir dil felsefecisi ve roman kuramcısı olarak Batı'da da tanınması mümkün olmuş, yapıtları sosyal ve beşeri bilimlerin başka alanlarını da derinden etkilemiştir.

İlk önemli yapıtı 1929 tarihli *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'dır (Metis, 2004). Ayrıntıları tam bilinmemekle birlikte, Bahtin'in beş yıl süreyle toplama kampında kaldığı düşünülüyor. 1938'de sağlık nedeniyle cezası sürgüne çevrildi. Eski bir hastalığından ötürü bir bacağı kesilen Bahtin, on beş yıl Saransk Eğitim Enstitüsü'nde çalıştı. 1969'da Moskova'ya yerleşti. 1975'te bir yaşlılar evinde öldü. *Dostoyevski* kitabı genişletilmiş haliyle 1963'te, 1940'ta bitirdiği *Rabelais* kitabı ancak 1965'te basılabildi. "Romanın Estetiği ve Kuramı" (1978), "Sözel Sanatın Estetiği" (1979) ve "Diyalojik İmgelem" (1981) başlıklı kitapları ise ölümünden sonra yayımlandı. Türkçede yazılarından derlenmiş bir seçki yayımlanmıştır: *Karnaval'dan Romana* (Ayrıntı, 2001).



Metis Eleştiri 26

Söylem Türleri ve Başka Yazılar

Mihail M. Bahtin

İngilizce Basımı:

Speech Genres and Other Late Essays

University of Texas Press, Austin, 1986

Türkçe Yayım Hakları © Metis Yayınları, 2016

Çeviri Eser © Okan N. Çiftci, 2016

İlk Basım: Aralık 2016

Yayıma Hazırlayan: Savaş Kılıç

Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.

Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul

Matbaa Sertifika No: 11931

Metis Yayınları

İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul

e-posta: info@metiskitap.com

www.metiskitap.com

Yayınevi Sertifika No: 10726

ISBN-13: 978-605-316-060-1

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Mihail M. Bahtin

Söylem Türleri

ve Başka Yazılar

Çeviren:

Okan N. Çiftci



metis

YAYINCININ NOTU

Mihail Bahtin'in ölümünden sonra 1979'da Sergey Averintsev ve Sergey Boçarov tarafından *Estetika slovesnogo tvorčestva* (Sözel Yaratıcılığın Estetiği) başlığıyla derlenen yazı ve notlardan yapılan bu seçmede "Novıy Mir Dergisinin Yönelttiği Soruya Cevap" Kasım 1970'te adı geçen dergide yayımlanmıştır. "Bildungsroman ve Gerçekçiliğin Tarihindeki Önemi", yazarın 1936-38 arasında tuttuğu notlardan II. Dünya Savaşı sırasında kâğıt kıtlığı nedeniyle sigara sarmak için yakmak zorunda kaldığı sayfaların geriye kalanlarından oluşuyor. "Söylem Türleri Meselesi"ni yazarın 1952-53'te tuttuğu notlar oluşturuyor. "Dilbilim, Filoloji ve Beşeri Bilimlerde Metin Meselesi", Bahtin'in son yıllarına, 1971 öncesine ait. Son olarak "Beşeri Bilimlerin Yöntembilimine Doğru" yazarın 1930'larda tuttuğu notların 1974'te gözden geçirilmesiyle ortaya çıkmış.

İçindekiler

Noviy Mir Dergisinin Yönelttiği
Soruya Cevap 7

Bildungsroman ve Gerçekçiliğin Tarihindeki
Önemi: Romanın Tarihsel olarak
Tiplendirilmesine Doğru 15

Söylem Türleri Meselesi 65

Dilbilim, Filoloji ve Beşeri Bilimlerde
Metin Meselesi: Bir Felsefi Çözümleme Deneyi 107

1970-71 Yıllarında Tutulmuş Notlardan 135

Beşeri Bilimlerin Yöntembilimine Doğru 160

***Noviy Mir* Dergisinin Yönelttiği Soruya Cevap**

Noviy Mir Dergisi bana edebiyat araştırmalarının günümüzdeki durumunu nasıl bulduğumu sordu.

Böyle bir soruya kesin ve güvenilir bir cevap vermek güç. Kendi dönemini, kendi çağını değerlendirirken insanlar her zaman bir yana meyledip yanılmaya yatkındır. Bu durum göz önünde bulundurulmalıdır. Yine de bir cevap vermeye çalışacağım.

Edebiyat araştırmalarımız büyük bir potansiyele sahip: Geçmişte (Potebnya, Veselovski) ve Sovyet döneminde (Tınyanov, Tomaşevski, Eikhenbaum, Gukovski ve diğerleri) yetişmiş –gençler de dahil– birçok ciddi ve yetenekli edebiyat araştırmacımız var; birçok yetkin bilimsel geleneğimiz mevcut ve doğal olarak bu geleneğin gelişmesi için gerekli dış koşullar da (araştırma kurumları, fakülteler, finans ve basım olanakları, vb.). Fakat, bütün bunlara rağmen, bana öyle geliyor ki yakın zamanların edebiyat araştırmaları (aslında son on yıldakilerin neredeyse hepsi) genelde bu olanakları ne tam anlamıyla kullanabiliyor ne de bizim haklı beklentilerimizi karşılayabiliyorlar. Ortak sorunlar cesurca ortaya konmuyor, edebiyatın uçsuz bucaksız dünyasında ne yeni alanların keşfi söz konusu ne de özgün ve önemli bir gelişme; akademik eğilimler arasında hakiki ve sağlıklı bir çekişme yok; araştırma riskine yönelik belirli bir çekingenlik, varsayım oluşturma korkusu hâkim. Edebiyat araştırmaları asıl olarak genç bir bilim dalı, yöntemleri doğa bilimlerinde olduğu gibi deneyler aracılığıyla oluşturulup test edilmedi; bu yüzden eğilimler arasında çekişmelerin yokluğu ve cesur varsayımlardan duyulan korku kaçınılmaz olarak edebiyat araştırmalarımızı beylik ve basmakalıp sözlerin hâkimiyetine soktu. Ne yazık ki, bu açıdan herhangi bir eksiğimiz yok.

Günümüz edebiyat araştırmasının *genel* karakteri, bence, böyle. Yalnız hiçbir genelleme de tamamen adil değildir. Günümüzde, tabii ki, gayet iyi ve yararlı kitaplar yayımlanıyor (özellikle edebiyat tarihi alanında), ilginç ve yetkin makaleler çıkıyor ve bu genel tanımımı aşan *geniş* bir olgular topluluğu var. Diyelim ki Nikolay Konrad'ın kitabı *Doğu ve Batı*, Dimitri Lihaçev'in *Eski Rus Edebiyatının Poetikası* ve şimdiye dek 4 fasikül halinde çıkmış *Gösterge Sistemleri Üzerine Çalışmalar* (Yuri Lotman önderliğindeki genç araştırmacılar okulu). Son zamanlarda ortaya çıkan en sevindirici gelişmeler bunlar. Tartışmamızın ilerleyen bölümlerinde bu çalışmalara değinirim belki.

Temel amacım edebiyat araştırmalarının karşılaştığı sorunlar olduğundan, kendimi burada yalnızca geçmiş dönemlerin edebiyatlarıyla ilişkili iki sorunla sınırlayacağım, sonrasında daha genel konulara geçeceğim. Her ne kadar en önemli ve en acil tartışmaları tam olarak çağdaş edebiyat çalışmalarında ve eleştirilerinde bulsak da bu konulara değinmeyi bir yana bırakacağım. Özellikle iki sorunu tartışmayı düşünüyorum, çünkü bence belirli bir olgunluğa sahipler; üretken gelişimleri çoktan başlamış ve bundan böyle de sürececek.

İlk olarak, edebiyat araştırmaları kültür tarihiyle yakın ilişkiler kurmalıdır. Edebiyat kültürün ayrılmaz bir parçasıdır, belli bir dönemin kültürünün bütün bağlamı dışında anlaşılamaz. Kültürün geri kalanından koparılamaz; sık sık yapılageldiği gibi sanki kültürün arkasında sosyoekonomik etmenler varmış gibi onlarla dolaysız olarak bağlantılandırılmaz da. Sosyoekonomik etmenler kültüre bir bütün olarak etki eder ve edebiyatı ancak kültür aracılığıyla ve dolayısıyla etkilerler. Uzun bir süre edebiyatın özgül niteliklerine hattırı sayılır bir ilgi gösterdik. Bir süre için bu elbette gerekli ve yararlıydı. Yalnız denebilir ki dar bir alanda uzmanlaşma bizim geleneklerimize yabancıdır. Potebnya'nın ve özellikle Veselovski'nin araştırmalarının kültürel ufuklarının ne kadar geniş olduğunu hatırlayın. Uzmanlaşma hevesi uğruna kültürün farklı alanlarının birbirleriyle bağlantılarını ve bağlaşıklıklarını ihmal ettik; bu alanlar arasındaki sınırların mutlak olmadığını sık sık unuttuk; söz konusu alanlar de-

ğışık çağlarda değışik biçimlerde bir araya getirildi ve kültürün bu çok yoğun ve yaratıcı yaşamının, bu alanların kendi özgüllüklerine kapatılmış oldukları yerlerde değıl, kültürün münferit alanlarının sınırlarında cereyan ettiğini görmezden geldik. Tarihsel edebiyat eleştirisi araştırmalarımız genellikle araştırılan edebiyat olgularının ait oldukları çağların özgünlüklerinin açığa çıkarılmasına yöneliktir, ama bu araştırmaların çoğunda durum genel tarih anlatılarından pek farklı değıldir. Kültürün değışik alanlarının farklılaşmış bir çözümlemesini ve bunun edebiyatla ilişkisini içermiyorlar. Üstelik bu çözümlemelerin yöntembilimleri yeteri kadar gelişkin değıl. Kültürün derinlikli çözümlemesinden ayrı ele alındığı için çağın edebi süreci denen şey, edebi eğilimlerin yüzeysel çekışmelerine indirgenir ve modern zamanlarda (özellikle 19. yüzyıl) çağın büyük ve gerçek edebiyatına esaslı bir şekilde etkide bulunmamış, gazete ve dergilerdeki bir şamataya dönüşür esasen. Yazarların yaratıcılıklarına önemli katkıda bulunan kültürün güçlü dip akıntıları (özellikle aşağı kültüre, halk kültürüne ait olanlar) keşfedilmemiş halde kalır ve bazen araştırmacıların bunlardan hiç haberleri bile olmaz. Bu tür bir yaklaşım büyük eserlere derinlemesine nüfuz etmeyi engeller ve böylece edebiyatı ciddi bir uğraş yerine gereksiz bir etkinlik alanına dönüştürür.

Tartıştığım durum ve ona ilişkin sorunlar (bir kültürel varlık olarak bir çağın sınırları sorunu, kültürlerin tiplendirilmesi sorunu, vb.) şu sorun düşünöldüğünde gözümüzde büyür: Slav ölkelerinde barok edebiyat, özellikle de Rönesans hakkında bugüne değıin süren tartışmalar ve Doğıu ölkelerinde Hümanizm tartışmaları. Bir çağın edebiyatı ile kültürü arasındaki ayrılmaz bağı ilişkin daha derinlemesine bir çalışma için duyulan ihtiyaç apaçık ortaya konmuştur.

Yakın zamanların edebiyat araştırmalarının sözünü ettiğim seçkin eserlerinin (Konrad, Lihaçev, Lotman ve okulu) yöntembilimlerinin tüm çeşitliliğine karşın ortak yanları edebiyatı kültürden koparmamalarıdır; edebiyat olgusunu dönemin tüm kültürünün farklılaşmış bütönlüğü içinde anlamaya çalışmalarıdır. Burada şunu vurgulamakta yarar var: Edebiyat karmaşık ve çokyüzlü bir olgudur; edebiyat araştırmaları ise tek bir “bakma” yönteminden söz edeme-

yecek kadar genç hâlâ. *Çeşitli* yaklaşımların gerekçeleri var ve ciddi oldukları, edebi olgu hakkında yeni bir şeyler açığa çıkardıkları ve daha derin bir anlayışa ön ayak oldukları sürece oldukça gerekliler de.

Bir dönemin bütüncül kültüründen bağımsız olarak yapılan edebiyat araştırmaları ne kadar olanaksızsa, bir edebiyat olgusunu yaratıldığı döneme ve çağdaşlığına mahkûm etmek de bir o kadar ölümcüldür. Biz genellikle bir yazarı ve eserini, zamanı ve en yakın geçmiş zamanıyla (daha çok –anladığımız biçimiyle– o dönemin içersinde) açıklamaya çalışırız. İncelediğimiz olgunun döneminden kendimizi ayırmaktan korkarız. Yalnız, sanat eserlerinin kökleri uzak geçmişe uzanır. Büyük edebiyat eserleri yüzyıllar boyunca büyürler; yaratılma dönemlerinde yapılan, sadece uzun ve karmaşık olgunlaşma sürecinin ardından olgun meyveyi dalından koparmaktır. Bir eseri yalnızca döneminin koşulları açısından, yalnızca en yakın zamanın koşulları bakımından anlamaya ve açıklamaya çalışmak, eserin anlamsal derinliklerine inebilmemizi engeller. Bir döneme hapsedmek eserin sonraki yüzyıllarda gelecek yaşamını anlamayı da olanaksızlaştırır, bu yaşam bir tür paradoks görünümünü alır. Eserler kendi dönemlerinin koyduğu sınırları aşar, yüzyıllar içinde, yani *engin zamanda* yaşarlar ve bu yaşamları çoğu zaman (büyük eserler için, her zaman) kendi zamanlarındakinden daha yoğun ve eksiksizdir. Basit ve kabaca anlatmak gerekirse, bir eserin önemi (ortaokullarımızda yapıldığı gibi) onun toprak köleliğine karşı mücadeledeki rolüyle ilişkilendirilirse, köleliğin ve kalıntılarının ortadan kalkmış olduğu bir dönemde eser tüm önemini yitirir. Sık sık karşılaşılan durumsa eserin zaman içinde önem kazanması, *engin zaman*’a girmesidir. Ama geçmiş yüzyılları da bünyelerine katmadıkları sürece eserler gelecek yüzyıllarda yaşayamaz. Bütünüyle bu çağa ait olsalardı (yani, yalnızca kendi zamanlarının ürünü olsalardı) ve geçmişin devamı olmasalardı ya da özünde onunla ilişkisiz olsalardı, gelecekte yaşayamazlardı. Yalnızca şimdiye ait olan her şey şimdiyle birlikte ölür.

Biraz önce söylediğim gibi, büyük eserlerin uzak gelecekte de yaşamlarını sürdürmeleri çelişkili görünebilir. Kendi yaratıldıkları

döneme sığmamış ve taşmışlar gibi yaratıcılarının ölümünden sonraki yaşamlarında eserler yeni anlamlarla, yeni değerlerle zenginleşir. Denebilir ki ne Shakespeare'in kendisi ne de çağdaşları bizim şimdi tanıdığımız "Büyük Shakespeare"e aşinaydı. Shakespeare'i Elizabeth dönemine sıkıştırmaya olanak yok. Belinskiy bir zamanlar yeni çağların her zaman geçmiş çağların büyük eserlerinde yeni bir şeyler keşfettiğinden söz etmişti. Ama bunu yaparak Shakespeare'in eserlerine onlarda olmayan birtakım şeyleri mi yakıştırıyoruz, onları modernleştirip çarpıtıyor muyuz? Modernleştirme ve çarpıtma, tabii ki, şu âna kadar vardı, bundan sonra da olacak. Ama Shakespeare'in yeniden yeniden keşfedilmesinin nedeni bu değil. Nedeni, eserlerinde bulunan ve hâlâ bulunmayı sürdüren ama kendisinin de çağdaşlarının da tanıyamadığı, kendi çağlarının kültürel bağlamlarında bilinçli bir biçimde algılayıp değerlendiremedikleri bir şeydir.

Anlamsal olgular gizli bir biçimde varlıklarını sürdürebilir, potansiyel olarak ve yalnızca gelecek yüzyılların böyle bir açılmayı uygun kılacağı anlamsal kültür bağlamlarında açılabilirler. Shakespeare'in eserlerine gizlediği anlamsal hazineler yüzyıllar, hatta bin yıllar boyunca yaratılmış ve bir araya getirilmiştir; orada gizlice dururlar, üstelik yalnızca edebi dilde de değil: Shakespeare'in dönemi edebiyata girmeden önce daha eski halk dilinin tabakalarında, söylesel iletişimin çeşitli tür ve biçimlerinde, güçlü bir ulusal kültürün biçimlerinde (öncelikle karnaval biçimlerinde) bin yıllar boyunca biçimlendirilmiş, tiyatro-gösteri (dinsel piyesler, maskaralık, vb.) türlerinde, kökleri tarihöncesi antikçağa uzanan sahnelerde ve son olarak düşünme biçimlerinde. Shakespeare başka sanatçılar gibi eserlerini cansız malzemeden inşa etmedi, tuğlalardan örmedi, zaten anlam yüklü, anlam dolu biçimlerden yararlandı. Geçerken şöyle bir değinmekte yarar var: Tuğlaların bile belli mekânsal biçimleri vardır ve bu özellikleri aracılığıyla duvar ustasının elinde bir şey ifade ederler.

Türler özel bir ilgi gerektirir. Edebiyat ve söylem türleri yüzyıllarca süren yaşamları boyunca dünyanın türlü görünümüne dair bakış ve yorumlama biçimleri biriktirir. Zanaatkâr-yazar için biçim

dışsal bir kalıp görevi görürken büyük yazar bu kalıbın içinde yatan anlamsal olanakları uyandırır. Shakespeare eserlerine dahil ettiği, kendi zamanında tam olarak açılıp tanınamayacak paha biçilemez gizli anlam hazinelerinden yararlandı. Yazarın kendisi ve çağdaşları öncelikle kendi zamanlarına yakın olanı görür, tanır ve değerlendirirler. Yazar kendi çağının, kendi şimdi'sinin tutsağıdır. Gelecek dönemler onu bu tutsaklıktan kurtarır; edebiyat araştırmalarından beklenense bu özgürleştirmenin önünü açmaktır.

Söylediklerimizden kesinlikle şu çıkarılamaz: Yazarın kendi dönemi gözardı edilmeli ve yaratıcılığı için ya geçmişteki izler sürülmeli ya da eserin gelecekteki izdüşümüne bakılmalı. Kişinin şimdi'si engin ve birçok açıdan belirleyici önemini korur. Bilimsel çözümleme ancak buradan yola çıkabilir ve sonraki gelişiminde sürekli buna atıfta bulunmalıdır. Edebiyat eseri, söylediğimiz gibi, öncelikle yaratıldığı dönemin kültürünün farklılaşmış bütünlüğünde açığa çıkar, ancak o döneme sıkıştırılamaz, bütünlüğü ancak *engin zamanda* açığa çıkar.

Ama bir çağın kültürü bile –bizden zamansal olarak ne kadar uzak olursa olsun– hazır, olmuş-bitmiş, geri döndürülenmez, göçmüş bir şeymiş gibi kendi bütünlüğüne hapsedilemez. Spengler'in kapalı ve tamamlanmış kültürel dünyalar hakkındaki görüşleri tarihçiler ve edebiyat araştırmacıları üzerinde hâlâ etkisini koruyor. Ama bu düşüncelerin belirli düzeltmelere ihtiyacı var. Spengler bir dönemin kültürünü kapalı bir yapı olarak tasavvur etmişti. Ne var ki belirli bir kültürün bütünlüğü açık bir bütünlüktür.

Böyle her bütünlük (örneğin klasik antikçağ) tüm özgünlükleriyle birlikte insan kültürünün biricik (doğrusal olmayan) evrim sürecine girer. Geçmişin tüm kültürlerinde o kültürün tüm tarihsel yaşamı boyunca saklı, fark edilmemiş ve değerlendirilmemiş engin anlamsal olanaklar gizlidir. Antikçağın kendisi bizim şimdi bildiğimiz antikçağı bilmezdi. Eski bir okul şakası vardır: Eski Yunanlar kendileri hakkında asıl önemli olan şeyi bilmiyorlardı – Eski Yunan olduklarını. Kendilerini asla böyle adlandırmamışlardı. Ama aslında Yunanları Eski Yunanlara dönüştüren zamansal mesafenin mütthiş bir dönüştürücü gücü vardı: Antikçağdaki yeni anlamsal değer-

lerin keşfiyle doluydu – Yunanların, kendilerinin yaratmasına karşın gerçekte yabancı oldukları değerler. Denebilir ki, Spengler'in kendisi bile klasik kültüre yönelik büyük çözümlerinde yeni anlamsal derinlikler keşfedebilmiştir. Doğrudur, bazı bakımlardan ona belirli bir biçim ve tamamlanmışlık katmaya çabalamış, ama yine de antikçağı o çağın tutsaklığından kurtarmak gibi büyük bir hedef doğrultusunda katkıda bulunmuştur.

Şunu vurgulamalıyız: Burada geçmiş dönemlere ait kültürlerin içinde gizli duran anlamsal derinliklerden söz ediyoruz, onlara ilişkin olgulara dayalı maddi bilgimizin genişlemesinden değil: Arkeolojik kazılarla sürekli olarak edindiğimiz bilgiler, yeni metinlerin bulunması, metinlerin çözülmesinde yaşanan gelişmeler, yeniden inşalar, vb. söz konusu değil. Bu tür durumlarda gün ışığına çıkarılmış anlamla yüklü yeni maddi taşıyıcılar, adeta anlam bedenleri elde ederiz. Yalnız kültür alanında beden ile anlam arasına mutlak bir ayrım konamaz, kültür ölü bileşenlerden oluşmaz; dediğimiz gibi, basit bir tuğla bile ustasının elinde biçimiyle bir şey ifade eder. Bu yüzden anlamın maddi taşıyıcılarına dair yeni keşifler anlamsal kavrayışlarımızı değiştirir ve üstüne üstlük bu kavramlarımızı radikal bir şekilde yeniden biçimlendirmeye zorlayabilir.

Çok güçlü ama tek taraflı ve bu yüzden güvenilmez bir kanı var: Yabancı bir kültürü daha iyi anlamak için o kültürün içine girilmeli, kişi kendisinininkini unutmali ve dünyayı bu yabancı kültürün gözünden görmeli. Bu kanı, dediğim gibi, tek taraflı. Elbette, yaşayan bir varlık olarak yabancı bir kültüre belli bir giriş, dünyayı onun gözlelerinden görmek, onu anlama sürecinin zorunlu bir parçası; ama onu anlamamanın tek yolu bu olsaydı, yalnızca kopyalama olurdu ve yeni ya da zenginleştirici hiçbir şeye neden olamazdı. *Yaratıcı anlama* kendisinden ödün vermez; ne zaman içindeki yerinden ne de kültüründen; ayrıca hiçbir şeyi unutmaz. Yabancı bir kültürü anlamaya çalışan kişi için son derece önemli olan şey kendi yaratıcı anlamasının nesnesinin *dışında konumlanmış* olmasıdır: zamanda, mekânda ve kültürde. Eğer kişi kendi dışını bile göremiyor ve bunu bir bütün olarak kavrayamıyorsa, hiçbir ayna ve fotoğrafın yardımı dokunmuyorsa, o halde bizim dışımız ancak başka insanlar tarafından

görülebilir ve anlaşılabilir; çünkü mekânda dışımızda konumlanmışlardır, çünkü onlar *başkaları*'dır.

Kültür alanında *dışkonumlanım* (*vne nahodimost'*) anlamada en güçlü etmendir. Yabancı kültür kendisini ancak öteki kültürün gözlerinde tam ve bütüncül bir biçimde (ama tamamen değil, çünkü başka daha fazla gören ve anlayan kültürler olacaktır) açığa vurur. Bu anlam derinlikleri ancak başka bir anlamla karşılaştığında ve onunla ilişkiye girdiğinde açığa çıkar: Yabancı anlamla bir tür diyaloga girerler ve bu diyalog sayesinde o anlamlar ve kültürlerin kapalılık ve tek taraflılıklarının üstesinden gelirler. Bir yabancı kültüre bu kültürün kendi kendisine sormadığı soruları yöneltiriz; onda kendi sorularımızın cevabını ararız ve yabancı kültür yeni yönlerini ve yeni anlamsal derinliklerini açarak cevaplar bizi. *Kendi* soruları olmaksızın (tabii sorular ciddi ve içten olmak koşuluyla) bir kimse başka birisini ya da bir yabancıyı yaratıcı olarak kavrayamaz. İki kültürün böyle bir diyalojik karşılaşmasının sonucu kaynaşma ve karışma olmaz. Her biri kendi bütünlüğünü ve *açık* bütüncüllüğünü korur, ancak birlikte zenginleşirler.

Büyük potansiyelimizi göz önünde bulundurursak, edebiyat araştırmalarımızın geleceğiyle ilgili beklentiler konusundaki değerlendirmelerim konusunda oldukça iyimserim. Tek eksiğimiz bilimsel, araştırmacı cesaret; bu olmadan yükseklerle çıkamayız, derinlere inemeyiz.

***Bildungsroman* ve Gerçekçiliğin**

Tarihindeki Önemi: Romanın Tarihsel olarak Tiplendirilmesine Doğru

Roman türünün tarihsel bir incelemesi ihtiyacı (statik şekilde biçimsel ya da normatif olmayacak).

Türün çeşitli altkategorileri. Bu altkategorilerin tarihsel sınıflandırılmasına yönelik bir girişim. Başkahraman imgesinin kuruluşuna göre sınıflandırma: yolculuk romanı, sınanma romanı, yaşamöyküsel (özyaşamöyküsel) roman, oluşum romanı (*Bildungsroman*). Hiçbir özgül tarihsel altkategori verili bir ilkeyi saf halde içermez; bunun yerine, her biri kahraman imgesinin şu ya da bu oluşturucu ilkesinin baskınlığıyla tanımlanabilir. Bileşimleri birbirlerini belirlediğinden, kahramanın formüle edilmesi için gerekli ilke belirli bir olay örgüsüne, belirli bir dünya tasavvuruna ve belirli bir roman kompozisyonuna bağlıdır.

1. *Yolculuk romanı*: Kahraman mekânda hareket halinde olan bir noktadır. Kendisine özgü ayırt edici bir özelliği yoktur; kahramanın kendisi romancının sanatsal ereğinin merkezinde değildir. Mekândaki hareketi –maceralar, yakalanmalar, kaçışlar (özellikle sınanma kabilinden)– sanatçıyı dünyanın toplumsal çeşitliliğini (ülke, şehir, kültür, ulus, çeşitli toplumsal gruplar ve onların yaşantılarının özgül koşulları) geliştirip sergilemesini sağlar. Kahramanın bu şekilde konumlandırılması ve romanın inşası klasik natüralizmde tipiktir (Petronius, Apuleius, Encolpius ve diğerlerinin maceraları, Eşek Lucius' un maceraları). Avrupa pikaresk romanı *Lazarillo de Tormes*, *Guzma de Alfrarache'ın Yaşamı*, *Francion*, *Gil Blas* ve diğerleri. Kahramanı formüle etmeye yönelik bu ilke daha da karmaşık biçimde Defoe'nun pikaresk-macera romanları (*Kaptan Singleton*, *Moll Flanders*, vb.) ve Smollet'nin macera hikâyeleri (*Roderick Random*, *Peregrine*

Rickle ve Humphry Clinker) için de geçerlidir. Son olarak 19. yüzyılın pikaresk roman geleneğini sürdüren macera romanlarının belirli türleri farklı komplikasyonlarla aynı ilkeye dayanmaktadır.

Yolculuk romanının ayırt edici özelliği dünyanın çeşitliliğinin saf biçimde mekânsal olarak ve statik şekilde tasarlanmasını içermesidir. Dünya farklılık ve zıtlıkların mekânsal dizilişi, yaşam ise zıt koşulların birbirleriyle yer değiştirmesidir: başarı/başarısızlık, mutluluk /mutsuzluk, zafer/mağlubiyet, vb.

Zamansal kategoriler son derece güdüktür. Bu tür romanda zamanın hiçbir önemi ya da tarihsel rengi yoktur; biyolojik zaman bile (kahramanın yaşı, gençlikten olgunluğa oradan yaşlılığa geçişi) ya tamamen meçhuldür ya da ancak biçim gereği söz konusu edilir. Bu tür romanlarda geliştirilen tek zaman tipi zamansal süreçten rasgele devşirilmiş ve en dolaysız biçimlerden oluşan anlar, saatler, günlerden oluşan macera zamanıdır. Bu tür romandaki tipik zamansal betimlemeler şunlardır: Karşılaşma, savaş, düello, dövüş, soygun, kaçış ve başka maceralar betimlenirken “o anda”, “ondan sonra”, “bir saat öncesinden”, “ertesi gün”, “bir saniye önce/sonra”, “geç kalmıştı”, “planlanandan ilerideydi”, vb. “Sabah”, “öğle”, “gece” macera için dekindur. Gecenin macera zamanı için özel önemi, vb.

Tarihsel zamanın yokluğundan ötürü, vurgu farklılık ve zıtlıklar üzerindedir. İçsel bağlar yoktur neredeyse ve uluslar, ülkeler, şehirler, toplumsal gruplar, meslekler gibi sosyokültürel olguların bütünlüğüne dair bir anlayış yoktur. Bu yüzden bu tür romanlar tipik bir biçimde yabancı toplumsal grupları, ulusları, ülkeleri, yaşam biçimlerini, vb. “egzotik” diye algılar – yani kaba farklılıkları, zıtlıkları ve gariplikleri algılar. Dolayısıyla romanın bu altkategorisinin natüralist niteliği şudur: Dünya münferit şeylere, olgulara ve yan yana veya art arda gelen olaylara bölünür. Romandaki kolayca ayırmsanamayacak insan imgesi, kendisini çevreleyen dünya kadar statiktir. Bu roman insanın belirişi ve yetişmesi fikrini tanımaz. Kahramanın statüsü değişse de (pikaresk romanda kahraman dilenciden zengin adama, evsiz gezginden asil beyefendiye dönüşür) kendisi değişmeksizin kalır.

2. *Sınanma Romanı*: İkinci tür roman ana kahramanların bağılık, cesaret, erdem, asalet, inanç, vb. özelliklerinin sınanması üzerine kuruludur. Avrupa edebiyatında en yaygın roman türü budur. Şimdiye değin yazılmış romanların önemli bir bölümü bu türe girer. Bu romanın dünyası (kahramanın mücadele ve sınanma meydanı; olaylar ve maceralar) kahraman için mihenk taşıdır. Kahraman her zaman tamamlanmıştır, değişmez. Bütün özellikleri en baştan verilidir ve olayların gidişatı boyunca bu özellikler yalnızca sınanıp doğrulanır.

Sınanma romanı iki altkategori halinde klasik dönemde de karşımıza çıkar. İlk altkategoriyi Yunan aşk romanı temsil eder (*Aethiopica*, *Leukippos* ve *Klitophon*, vb.). İkinci altkategori ise ilk Hristiyan hacıların yaşamöyküleridir (özellikle şehit düşenlerinki).

İlk altkategori (Yunan romanı) kadın ve erkek hayali kahramanların aşkta vefa ve saflığı üzerine kurulmuştur. Tüm maceraları kahramanların masumiyetine, saflığına ve birbirlerine olan bağlılıklarına yönelik tehditler olarak düzenlenmiştir. Karakterlerinin ve soyut ideallerinin statik, değişmez doğası herhangi bir belirişi ya da gelişmeyi dışlar; görüp geçirdikleri arasında onları değiştiren, dönüştüren ve biçimlendiren hiçbir şey yoktur.

Yolculuk romanının tersine, bu tür roman, romanın sonraki gelişiminde önemli bir etkide bulunacak gelişmiş ve karmaşık bir insan imgesi sunar. Esasen bu imge bölünmez ama birliği özgül, statik ve önemlidir. “İkinci Sofist Dönem”den doğan ve retorik vicdan muhasebesiyle beslenen Yunan romanı genel olarak retorik ve adli bir insan kavrayışı yaratır. Burada insan imgesi büyük ölçüde adli-retorik kategorilere ve –romana uzun zamandır hükmeden ve kahramanın suçlanan ya da savunulan kişi olarak sunulmasını buyuran, böylece romanı kahramanın yargılandığı bir mahkemeye dönüştüren– suçluluk/masumiyet, yargılama/cezalandırma, suçlama, suç, erdem, meziyet, vb. kavramlara bulanmıştır. Yunan romanında bu kategoriler doğaları gereği biçimciydi, ama burada bile insanın biricik *bütünlüğünü* yargılama, savunma ya da suçlamanın taşıyıcısı, suçun ya da meziyetlerin öznesi olarak kurar. Yunan romanında adli ve mahkeme ortamına özgü retorik kategoriler sıklıkla dünyaya da

yansıtılır; olaylar nedenlere, nesneler kanıtlara, vb. dönüşür. Tüm bu hususlar Yunan romanının sunduğu özgül malzemenin analizinde geliştirilir.

Sınanma romanının ikinci altkategorisinde klasik dönemde hem insan imgesi hem de sınanma fikrinin düşünsel içeriği hatırı sayılır bir değişikliğe uğrar. İlk Hristiyan hacıların, şehitlerin ve diğer azizlerin yaşamöyküleri (Dion Hrisostomos, Climentine döngüsüne dair efsaneler, vb.) bu altkategorinin önünü açmıştır. Bu bileşenler Apuleius'un *Başkalaşım*lar'ında (*Altın Eşek*) da bulunur. Temelinde din adamının acıyla ve baştan çıkarılmayla sınanması fikri vardır. Bu sınanma fikri artık Yunan romanında olduğu gibi dışsal-biçimsel karakterde değildir. Kahramanın iç yaşamı, onun *habitus*'u imgesinin ayrılmaz veçhesi haline gelir. Sınanmanın bizzat karakteri ideolojik olarak daha derin ve açık seçiktir; sınanma romanının bu türünde özellikle inancın kuşkuyla sınandığı bölümlerde genel olarak macera, psikoloji ve sorunsallarla harmanlanmıştır. Yalnız, burada da sına olmuştur-bitmiş ve sorgusuz sualsiz kabul edilmiş ideal açı-sındandır. İdealin kendisi ne etkindir ne de gelişime açık. Aynı şekilde, sınanan kahraman da olmuştur-bitmiş ve önceden belirlenmiştir, sınamaları (acı çekmeleri, baştan çıkarılmaları, kuşkuları) onu kuracak olan deneyimlere dönüşmez, değiştirmez onu. Kahramanın bu değişmezliği sorunun püf noktasıdır.

Sınanma romanının sıradaki altkategorisi klasik romanın her iki altkategorisinden önemli ölçüde etkilenmiş olan ortaçağ şövalye romanıdır. Şövalye romanlarının belirli çeşitleri sınanma fikrinin düşünsel içeriğinin nüanslarıyla (bu fikrin içeriğindeki mahkeme, Hristiyanlık ya da gizem öğelerinin ağırlıklarına göre) birbirlerinden ayrılır. XIII, XIV ve sonraki yüzyıllardan manzum şövalye romanlarının yapılarının ana tiplerinin kısa bir analizi ([*Galyalı*] *Amadis* ve *Palmerín*'e kadar, bunlar da dahil).

Son olarak, sınanma romanının en önemli, tarihsel olarak en etkileyici ve en saf altkategorisi barok romanıdır (d'Urfé, Scudéry, La Calprenède, Lohenstern, vb.). Barok roman büyük ölçekli roman inşa etmek için sınanma fikrinden her türlü olay örgüsü olanağını elde edebilecek durumdaydı. Sınanma fikrinin organizasyon olanaklarını

en iyi barok roman açığa çıkarır ve bu fikrin aslında gerçekliğe ne kadar dar ve sınırlı bir biçimde nüfuz ettiğini de gösterir. Barok roman *kahramanlık romanı* 'nın en saf ve en tutarlı tipidir, *epik kahramanlaştırma* 'dan farklı olan *romansal kahramanlaştırma* 'nın kendine özgü niteliklerini ortaya çıkarır. Barok, vasat, normal, tipik, sıradan hiçbir şeyi kabul etmez; ondaki her şey devasa ölçeğe taşınmıştır. Adli-retorik *pathos* büyük bir tutarlılık ve canlılıkla işlenmiştir. İnsan imgesinin kuruluşu, özelliklerin seçimi, bunların birleşimi, eylemlerin ve olayların kahraman imgesiyle ilişkilendirilişini belirleyen şey kahramanın aklanması ya da –tam tersi– suçlanması ve teşhir edilmesidir.

Barok sınanma romanı sonraki yüzyıllarda gelişerek iki dala ayrılmıştır: 1) macera-kahramanlık romanı (Lewis, Radcliffe, Walpole, vb.) 2) patetik-psikolojik duygusal roman (Richardson, Rousseau). Bu altkategorilerde sınanma romanının özellikleri önemli ölçüde değişir. Özellikle zayıf ve küçük insanın kendine özgü kahramanlaştırılmasının ortaya çıktığı sonraki alt türlerde.

Sözü edilen sınanma romanının tarihsel altkategorilerinin tüm farklarına rağmen, hepsinin Avrupa roman tarihinde bu tipin önemini belirleyen ortak özellikleri vardır.

i. *Olay Örgüsü*. Sınanma romanının olay örgüsü her zaman başkahramanın yaşamının olağan akışından sapmaları üzerine kuruludur: tipik, olağan ve sıradan bir yaşamöyküsünde bulunmayacak istisnai olay ve durumlar üzerine. Böylece Yunan romanı nikâh ile düğün ya da düğün ile gerdek gecesi, vb. arasında geçen olayları, yani aslında *olmaması* gereken/gereksiz, yaşamöyküsünün birbirinden ayrı ama bitişik anlarını, yaşamın olağan akışını geciktiren ama onu değiştirmeyen olaylarını betimler; her zaman âşıklar sonunda nikâhta birleşir ve yaşamöyküsel yaşayış romanın sınırları ötesinde olağan akışına girer. Roman zamanının özel doğasını da belirler bu: Gerçek yaşamöyküsel süre yoktur. Rastlantının Yunan romanı ve özellikle barok roman için istisnai önemi de buradan gelir. Barok romanın olayları yaşamöyküsel ve toplumsal önemi ve özgüllüğü olmayan umulmadık, eşi benzeri görülmemiş, olağanüstü maceralar olarak düzenlenmiştir. Suç ve her tür anomalinin barok romanın

olay örgüsünde oynadığı rol de, kanlı ve sapkın karakteri de bu yüz-dendir (bu kendine özgü nitelik Lewis, Walpole, Radcliffe üzerinden barok romanla ilişkili olan macera romanına –kara romana ya da Gotik romana– bugüne dek içsel olmuştur).

Sınanma romanı her zaman yaşamın toplumsal ve yaşamöyküsel akışının sapmaya uğramasıyla başlar ve yaşamın normal akışına dönmesiyle biter. Bu yüzden ne tür olursa olsun sınanma romanının olayları yeni bir yaşam tipi ve yaşamın değişen koşullarınca belirlenen yeni bir yaşamöyküsü oluşturmaz. Romanın kapsamı dışında, yaşamöyküsü ve toplumsal yaşam değişmez, her zamanki gibi kalır.

ii. *Zaman*. (Sınırsız ve sonsuz macera zamanı, maceraların uçuca eklemlenmesi.) Sınanma romanında ilk olarak, daha geliştirilmiş ve ayrıntılandırılmış bir *macera zamanı* (tarih ve yaşamöyküsünün dışına çıkarılmış zaman) ile karşılaşırız. Bunun dışında, özellikle şövalye romanında masalsı zaman (Doğu etkisiyle) vardır. Bu zamanın özelliği tam da normal zaman kategorilerinin ihlal edilmesidir: Birkaç yılda ancak bitirilebilecek bir işin bir gecede tamamlanması ya da –tam tersi– yılların bir anda geçivermesi (efsunlu düş motifi).

Tarihsel ve yaşamöyküsel olayların akışındaki sapmalara yoğunlaşan olay örgüsünün kendine özgü nitelikleri sınanma romanındaki zamanın nihai biricikliğini belirler. Zaman asıl ölçüm araçlarından (tarihsel ve yaşamöyküsel), tarihsel konumdan, yani belirli bir tarihsel çağa yakınlıktan, tarihsel olaylar ve koşullarla bağlantılardan mahrumdur. Tarihsel konum sorunu sınanma romanı söz konusu olduğunda geçerli değildir.

Doğrudur, barok da tarihsel roman oluşturmuştur (örneğin Scudéry'nin *Le grand Cyrus*'ü [Koca Cyrus] ve Lohenstein'in *Armenius und Thusnelda*'sı), ama bu romanlardaki zaman da bu romanlar da ancak yarı-tarihseldir.

Zamansal kategorilerin işlenmesi alanında sınanma romanının en temel başarısı *psikolojik zaman*'dır (özellikle barok romanda). Bu zamanın öznel elle-tutulurluğu ve süresi vardır (tehlikenin, azap içinde bekleyişin, doymak bilmez tutkunun, vb. betimlenişi söz konusu olduğunda). Ama bu tür psikolojik olarak renklendirilmiş ve

somutlaştırılmış zaman, bireyin bütün yaşam sürecinde dahi özel konumlandırılıştan mahrumdur.

iii. *Dünyanın Betimlenişi*. Sınanma romanı yolculuk romanından farklı olarak kahramana yoğunlaşır; olayların büyük bir bölümünde kahramanı kapsayan dünya ve ikincil önemdeki karakterler başkahraman için bir fona, dekora dönüşür. Bununla birlikte bu dekor önemli bir yer kaplar romanda (özellikle barok romanda). Fakat sabit bir kahramana iliştilmiş bir arka plan gibi duran dış dünya bağımsızlıktan ve tarihsellikten yoksundur. Üstelik yolculuk romanından farklı olarak, burada coğrafi egzotizm toplumsal olana baskın durumdadır. Yolculuk romanında büyük bir yer tutan gündelik yaşam burada neredeyse hiç yoktur (ya da egzotik değildir). Kahraman ile dünya arasında gerçek bir etkileşimden söz edilemez; dünyanın, kahramanı etkileyebilecek gücü yoktur, yalnızca sınar onu; kahraman da dünyayı etkileyemez, görünümünü değiştiremez; sınavlardan geçip düşmanlarını ortadan kaldırırken kahraman dünyadaki her şeyi olduğu gibi bırakır. Dünyanın toplumsal yüzünü değiştirmez, yeniden yapılandırmaz, böyle bir iddiası da yoktur. Özne ve nesne ile insan ve dünya arasındaki etkileşim sorunu sınanma romanında ele alınmamıştır. Bu tür romanda (tarihsel kişilikler betimlense dahi) kahramanlığın doğasının bu kadar verimsiz olmasının ve yaratıcı olmamasının nedenini açıklar bütün bunlar.

Barok dönemde zirvesine eriştikten sonra sınanma romanı 18 ve 19. yüzyıllarda saflığını yitirmiştir. Ama, kahramanın sınanması fikri üzerine kurulu roman türü tabii ki karmaşık bir biçimde olsa da, yaşamöyküsel roman ve *Bildungsroman* ile yaratılanların hepsi sayesinde varlığını sürdürüyor. Birbirinden ayrı olan malzemenin içsel olarak düzenlenmesini sağlayan sınanma fikrinin kompozisyon gücü, alabildiğine maceracı olanı derinlemesine sorunlu olanla ve karmaşık biçimde psikolojik olanla birleştirmeyi mümkün kılar; sınanma fikrinin romanın sonraki tarihinde kazanacağı önemi belirler. Gerçekçi Fransız romanının temelinde yatan sınanma fikri tabii ki yaşamöyküsel romanın ve özellikle eğitim romanının başardıkları sayesinde çok daha karmaşıklaşıp zenginleşmiştir. Ana kuruluş tipleri bakımından Stendhal ve Balzac'ın romanları sınanma romanla-

ındır (barok gelenek özellikle Balzac'ın eserlerinin en diplerine yerleşmiştir). Dostoyevski'nin romanları da kuruluşları bakımından sınanma romanlarıdır ve 19. yüzyılın önemli fenomenleri arasına dahil edilmelidir.

Sonraki tarihlerde tam da sınanma fikri alabildiğine farklı düşünsel içeriklerle doldurulmuştur. Bu tip (geç romantizm) yatkınlık, deha ve seçkinlik açısından sınanmayı içerir. Diğer bir altkategori Napolyoncu sonradan görmelerin sınanıldığı Fransız romanıdır: Sağlık ve yaşama biyolojik uyum (Zola), sanatsal deha konusunda sınanma ve –koşut olarak– sanatçının yaşama uyum yeteneği (*Künstlerroman*); son olarak da 19. yüzyılın ikinci yarısı boyunca üçüncü sınıf yazarlar tarafından üretilen romansı ürünlerin altkategorilerinde liberal reformcunun, Nietzschecin, ahlaktanımanın, özgürlüğüne kavuşmuş kadının sınanması. Sınanma romanının bir diğer özel altkategorisi kişiyi toplumsal uyum ve genel değerliliği açısından sınavdan geçiren Rus sınanma romanıdır (“lüzumsuz adam” teması).

3. *Yaşamöyküsel roman*. Aynı şekilde klasik dönem boyunca da yaşamöyküsel roman için hazırlık yapılmıştı: antik yaşamöykülerinde, özyaşamöykülerinde, Augustinus ile biten Hristiyanlığın ilk döneminin itirafnamelerinde. Yalnız bunlar hazırlıktan ibaretti. Saf biçimiyle yaşamöyküsel roman aslında hiçbir zaman olmadı. Romanda kahramanın yaşamöyküsel ve özyaşamöyküsel olarak, bununla ilişki içinde romanın diğer bazı veçhelerinin biçimlendirilmesi ilkesi vardı.

Romanda yaşamöyküsel biçimin altkategorileri şunlardır: Şu eski (ama klasik) naif başarı/başarısızlık türü; çalışmalar ve işler, itirafname biçimi (yaşamöyküsü-itirafname), azizlerin yaşamöyküleri ve son olarak 18. yüzyılda ortaya çıkan en önemli altkategori olan yaşamöyküsel aile romanı.

Yaşamöyküsel kuruluşun bütün bu altkategorilerinin yaşamda başarı ve başarısızlıkların sıralanması üzerine kurulu en ilkel biçimlerini de kapsayan, kendilerine özgü olağanüstü önemde özellikleri vardır.

i. Yolculuk romanı ile sınanma romanı yaşamın olağan ve alışlageldik akışından sapmalar üzerine kuruluyken, yaşamöyküsel romanın *olay örgüsü* tam da herhangi bir yaşamın esas ve alışlageldik aşamaları (doğum, çocukluk, okul yılları, evlilik, adli yaşam aygıtı, çalışmalar ve işler, ölüm, vb.), yani tam da sınanma romanının başlamasından önceki ya da bitmesinden sonraki anlar üzerine kuruludur.

ii. Her ne kadar saf yaşamöyküsel romanda başkahramanın yaşamdaki yolunun betimlenişi sahici oluşum, gelişme içermese de değişir, kurulur ve başkahramanın yaşamına, yazgısına dönüşür, ama başkahramanın kendisi esasen değişmeksizin kalır. Dikkat ya işler, başarılar, yaratıcılıklar ya da kaderin biçimlendirdiği yaşam, mutluluklar, vb. üzerinde yoğunlaşır. Yaşamöyküsel roman (özellikle özyaşamöyküsü ve itirafname türleri) kahramanın kendisinde tanıdığı temel değişim, kriz ve yeniden doğumdan ibarettir (azizlerin kriz tipi yaşamöyküsel yaşayışları, Augustinus'un *İtirafı*lar'ı, vb.). Yaşamöyküsel romanın temelinde yatan yaşam tasavvuru (yaşam fikri) ya yaşamın nesnel hedefleri (işler, hizmetler, çalışmalar, başarılar) ya da mutluluk/mutsuzluk kategorileri (bu kategorinin bütün çeşitlemeleriyle birlikte) tarafından belirlenir.

iii. Yaşamöyküsel romanın temel özelliği yaşamöyküsel zamanın ortaya çıkmasıdır. Macera ve masal zamanından farklı olarak yaşamöyküsel zaman oldukça gerçekçidir, tüm veçheleri yaşamsal sürecin bütününe dahildir ve söz konusu süreci sınırlı, yenilenemez ve geri döndürülemez olarak betimlerler. Her olayın yaşam süreci içinde belirli bir konumu vardır, böylelikle bu olaylar macera olmaktan çıkar. Yaşamöyküsel romanda an, gündüz, gece ve kısa anların dolaysız ardışıklığı bütün anlam ve önemini yitirir, çünkü yaşamöyküsel roman yaşamın uzun döngüleri ve organik kesitleriyle (yaş, vb.) çalışır. Yaşamöyküsel romanın bu temel zamanı münferit olaylar ve geniş bir düzlemdeki maceraların betimlemesinin fonudur tabii ki, ama bu geniş düzlemin anları, saatleri ve günleri mace-rayla ilgili değildir ve yaşamöyküsel zamana tabidir. O zamanın içrisine yerleştirilmişlerdir ve onların içini gerçeklikle doldururlar.

Gerçek zaman olarak yaşamöyküsel zamanın tarihsel –ama nüve halinde tarihsel– zamanın oluşturduğu daha uzun sürece dahil edilmesi (katılması) kaçınılmazdır. Geniş bir dönem, süresi her şeyden önce *kuşaklar* ile temsil edilen ve tek bir yaşamın sınırlarını aşan bir dönem olmaksızın, yaşamöyküsel yaşayış olanaksızdır. Yolculuk ve sinanma romanında kuşaklara yer yoktur. Kuşaklar betimlenen dünyaya yepyeni ve olağanüstü önemli veçheler katarlar; eşzamanlı olmayan yaşamların birbirlerine dokunmasını sağlarlar (maceranın romanında kuşaklar ile *buluşmalar* arasındaki karşılıklı ilişki). Bununla daha en başından tarihsel süreye giriş sağlanır. Fakat yaşamöyküsel romanın kendisi henüz hakiki tarihsel zamanı bilmez.

iv. Yukarıda sayılanlar göz önünde bulundurulduğunda, yaşamöyküsel romanda betimlenen dünyanın kendine özgü bir karaktere bürüneceği anlaşılır. Bu dünya kahramanın arka planı değildir artık. Kahramanın dünyayla komşuluğu ve bağlantıları *büyük yolda* gerçekleşen rastlantısal ve beklenmedik karşılaşmalar olacak şekilde düzenlenmemiştir (ve kahramanı sinamanın araçları değildir). İkinci dereceden ülkeler, karakterler, kentler, şeyler, vb. temel noktalarda yaşamöyküsel romana dahil olur ve başkahramanın bütün yaşamıyla temel bir ilişki oluştururlar. Bu, dünyanın betimlenişinde hem yolculuk romanının doğal parçalılığının hem de sinanma romanının egzotizm ve soyut idealleştirmesinin üstesinden gelmeyi mümkün kılar. Tarihsel zaman ve dönemle kurduğu bağ sayesinde gerçekliği daha derin bir biçimde yansıtmaya mümkün hale gelir. (Konum, meslek, akrabalık yolculuk romanında birer maskeydiler, örneğin pikaresk romanda; buradaysa yaşamsal bir içerik kazanırlar. İkinci dereceden önemli karakterler, kurumlar, ülkeler, vb. ile kurulan bağlar artık yüzeysel maceramsı nitelikte değildir.) Yaşamöyküsel aile romanında gayet belirgin biçimde açığa çıkarılmıştır bu (Henry Fielding'in *Tom Jones*'unda).

v. Yaşamöyküsel romanda kahraman imgesinin kuruluşu. Burada kahramanlaştırma neredeyse tamamen dağılmıştır (azizlerin yaşamöykülerinde her ne kadar kısmen ve görünüm değiştirmiş olsa da). Kahraman burada yolculuk romanında olduğu gibi, içsel özelliklerden mahrum, hareket eden bir nokta değildir. Sinanma roma-

nında rastladığımız birbirini izleyen ideal kahramanlaştırmalar yerine, burada kahraman olumlu özelliklerle olduğu kadar olumsuz özelliklerle de karakterize edilir (sınanmaz ama gerçek sonuçlar için çabalar). Ama bu özellikler katı, olmuş-bitmiş özelliklerdir, romanın daha en başından verilmişlerdir; romanın akışı içinde kişi kendisi olarak kalır (değişmez). Olaylar kişiyi değil, kişinin yazgısını şekillendirir.

Yukarıdakiler romanda 18. yüzyılın ikinci yarısına, yani *Bildungsroman*'ın ortaya çıkışına değin meydana gelen ve var olmayı sürdüren kahramanın biçimlendirilmesinin temel ilkeleridir. Kahramanın biçimlendirilmesine yönelik tüm bu ilkeler 19. yüzyılda sentetik roman biçiminin ve her şeyden önce gerçekçi romanın (Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens ve Thackeray) gelişimine zemin hazırladı. 19. yüzyıl romanını anlamak için, söz konusu roman türünün kuruluşunda az çok rol oynayan kahramanın oluşturulmasıyla ilgili tüm bu ilkeler derinlemesine bilinip değerlendirilmelidir. Gerçekçi roman için (ve kısmen tarihsel roman için de) asıl önemli olan 18. yüzyılın ikinci yarısında Almanya'da ortaya çıkan *Bildungsroman*'dır.

***Bildungsroman* Sorununun Sunuluşu**

Çalışmamızın temel konusu romanda zaman-mekân (kronotop) ve insan imgesi. Kriterimiz gerçek tarihsel zamanın ve bu zamanda tarihsel kişinin özümsemesi. Bu sorun temel olarak kuramsal ve edebi nitelikte. Her kuramsal sorun ancak somut tarihsel malzemeyle çözüme kavuşturulabilir. Ayrıca bu haliyle sorun oldukça geniş; kuramsal olduğu kadar tarihsel olarak da belirli bir sınırlama gerektirmekte. Böylelikle, çok daha özgül ve belirli konumuz şudur: romanda *oluş süreci içinde insan*.

Ne var ki bu belirli tema dahi daraltılmalı, daha kesin olarak tanımlanmalıdır.

Eğitim romanı (*Erziehungsroman* ya da *Bildungsroman*) denen romanın özel bir altkategorisi var. Bu türün altkategorisine genelde aşağıdaki temel örnekler (kronolojik olarak) dahil edilir: Kseno-

phon'un *Cyropaedia*'sı ("Kuros'un Eğitimi", antikçağ), Wolfram von Eschenbach'ın *Parzival*'ı (ortaçağ), Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel*'i, Grimmelshausen'ın *Simplicissimus*'u (Rönesans), Fénelon'un *Télémaque*'ı (neoklasisizm), Rousseau'nun *Emile*'i (bu pedagoji kitabında dikkate değer oranda romansal bileşen olduğu için), Wieland'ın *Agathon*'u, Wetzel'in *Tobias Knout*'u, Hippel'in *Lebenslaeufe nach aufsteigender Linie*'si (Sırasına Göre Otobi-yografiler), Goethe'nin *Wilhelm Meister*'i (her ikisi de), Jean Paul'ün *Titan*'ı (ve birkaç başka romanı), Dickens'ın *David Copperfield*'ı, Raabe'nin *Der Hungerpastor*'u (Aç Papaz), Gottfried Keller'in *Der grüne Heinrich*'i (Yeşil Heinrich), Pontoppidan'ın *Şanslı Per*'i, Tolstoy'un *Çocukluk, Yeniyetmelik ve Gençlik*'i, Gonçarov'un *Sıradan Bir Hikâye*'si ve *Oblomov*'u, Romain Rolland'ın *Jean-Christophe*'u, Thomas Mann'ın *Buddenbrooklar*'ı, *Büyülü Dağ*'ı ve diğerleri.

Yalnızca kompozisyonel ilkelere (tüm olay örgüsünün kahramanın eğitim sürecine yoğunlaşması) bakan bazı araştırmacılar bu listeyi önemli ölçüde daraltır (örneğin Rabelais dışarıda bırakılır). Fielding'in *Tom Jones*'u ve Thackeray'in *Gurur Dünyası* gibi, tam tersi, kahramanın yalnızca gelişim ve belirişinin varlığını gerektiren başka romanlar bu listeyi hatırı sayılır ölçüde uzatır.

Kuramsal ve yaşamöyküsel açıdan değerlendirildiğinde bu listenin çok çeşitli fenomenler içerdiği ilk bakışta dahi ortadadır. Birkaçı esasen yaşamöyküsel ve özyaşamöyküselken diğerleri değildir; bir kısmını organize eden temel, insanın eğitimi hakkında saf pedagojik bir anlayışken diğerlerinde bunun sözü bile edilmez; bazıları başkahramanın eğitimsel gelişiminin oluşturduğu kronolojik düzlemde inşa edilmişken ve neredeyse olay örgüsünden mahrumken, bazılarının maceraya dayalı karmaşık olay örgüleri vardır. Daha da dikkate değer olansa bu romanların gerçekçilikle ve özellikle gerçek tarihsel zamanla ilişkileridir.

Tüm bu etmenler bizi yalnızca bu listeyi değil, *Bildungsroman* denen sorunun bütününe yeniden düzenlemeye itiyor.

İlk olarak, insanın esas *oluş* veçhesini özellikle açık seçik belirtmek gerek. Romanların (ve altkategorilerinin) büyük bir bölümü ol-

muş-bitmiş kahraman imgesinden başkasını bilmez. Romandaki bütün hareketler, olaylar ve kaçamakların betimlenişi, kahramana mekânda yer değiştirir, toplumsal hiyerarşi basamaklarında aşağı ve yukarı taşır: dilenciden zengine, evsiz avareden soyluya. Kahraman bazen amacına (gelin, zafer, servet, vb.) yalnızca yaklaşır, bazen onu elde eder. Olaylar yazgısını, yaşam ve toplumdaki konumunu değiştirir, ama kendisi sabit ve kendisine denk kalır.

Roman türünün altkategorilerinin büyük bir bölümünde olay örgüsü, kompozisyon ve romanın bütün iç yapısı bu değişmez doğayı, kahraman imgesinin katılığı ve bütünlüğünün durgunluğunu açığa çıkarır. Romanın *denkleminde* kahraman *sabittir* ve bu yüzden mekânsal çevre, toplumsal konum, talih, kısacası kahramanın yaşam ve yazgısının tüm veçheleriyle ilgili bütün diğer nicelikleri *değişken* olabilir.

Bu sabitin (olmuş-bitmiş ve değişmez kahraman) asıl içeriği ve kahramanın bütünlüğünün, kalıcılığının, kendisiyle özdeşliğinin asıl göstergeleri kahramanın içeriksiz adının sağladığı kimlik ile başlamak (macera romanlarının belirli altkategorilerinde) ve münferit veçheleri bütün roman boyunca ancak derece derece açılan karmaşık bir karakterle bitmek üzere, muazzam değişkenlik gösterebilir. Esas özelliklerin seçimine rehberlik eden ilke ve bunların bir araya getirilmesi ve kahramanın imgesi denen bütünde birleştirilmesi değişkenlik gösterebilir. Son olarak, bu imgenin açığa vurulması için çeşitli kompozisyonel yöntemler kullanılabilir.

Ancak kuruluşundaki olanaklı bütün bu farklara rağmen, kahraman imgesinin kendisinde devinim ve beliriş yoktur. Kahraman, etrafında her türlü hareketin gerçekleştiği devinimsiz ve katı bir noktadır. Kahramanın durağanlığı ve içsel hareketsizliği romansal devinimin önkoşuludur. Bu romanın olay örgüsünün alışıldık bir analizi, olmuş-bitmiş ve değişmez bir kahraman varsayıldığını, kahramanın statik bütünlüğünün varsayıldığını gösterir. Bu tür olmuş-bitmiş bir kahramanın yaşam ve yazgısının iniş ve çıkışları olay örgüsünün içeriğini oluşturur, ama kişinin asıl karakteri, değişim ve belirişi olay örgüsüne dönüşmez. Bu roman kategorisinde baskın tip budur.

Bu baskın, kitlesel roman tipinin yanında, bir de insanın oluş süreci içindeki imgesini sunan, çok daha az rastlanır bir roman tipi vardır. Bu tip romanlarda kahramanın imgesine statik bütünlüğün aksine dinamik bir bütünlük verilmiştir. Bizzat kahraman ve karakteri bu tip romanın denkleminde bir değişkene dönüşür. Kahramanın kendisindeki değişiklikler *olay örgüsü* bakımından önem kazanır, böylelikle olay örgüsünün bütünü yeniden değerlendirilip yapılandırılır. Zaman insanın özüne katılır, yazgısının ve yaşamının tüm veçhelerinin anlamını esaslı bir biçimde değiştirerek imgesine dahil olur. Bu tip romana, en basit tabirle, *insanın belirişi* romanı denebilir.

Ne var ki insan çeşitli biçimlerde belirebilir. Her şey gerçek tarihsel zamanın ne kadar özümsemiğine bağlıdır.

Doğal olarak, insanın saf macera zamanında belirmesi mümkün değildir (bu konuya döneceğiz). Ama döngüsel zamanda bu pekâlâ mümkündür. Böylece idilik zamanda karakterdeki tüm temel içsel değişimler ve yaşının ilerlemesiyle birlikte düşüncelerinde oluşan değişimler çocukluktan gençliğe, oradan olgunluğa ve yaşlılığa bütünüyle betimlenebilir. İnsanın bu tür belirişinin her yaşamda kendisini yineleyen döngüsel bir doğası vardır. Bu tür döngüsel bir beliriş romanı (bütünüyle yaşa dayalı) saf bir halde ortaya çıkmamıştır; ama çeşitli öğeleri 18. yüzyıl idilistlerinin, 19. yüzyıl yöresel ve *Heimatkunst* (bölgesel) romancılarının yapıtlarında dağınık halde bulunuyordu. Üstelik (dar anlamıyla) *Bildungsroman*'ın Hippel ve Jean Paul (ve bir bakıma Sterne) tarafından temsil edilen *mizahi kolumunda* idilik-döngüsel içerik muazzam önem taşır. Bu içerik başka beliriş romanlarında da az çok mevcuttur (Tolstoy'da çok güçlüdür, bu da onu doğrudan 18. yüzyıl geleneklerine bağlar).

Döngüsel belirişin yaşla bağlantılı (ama çok sıkı olmayan bir bağlantıdır bu) bir diğer tipi, insanın gençlik idealizminden ve hayallerinden yetişkinliğin ölçülülük ve deneyimliliğine giden ve tipik olarak yinelenen yolu takip eder. Bu yol, sonunda, farklı derecelerde kuşkuculuk ve teslimiyetle karmaşıktırılabilir. Bu tür beliriş romanı dünyayı ve yaşamı tipik olarak herkesin geçmesi ve bir ve aynı sonucu çıkarması (belirli bir teslimiyet deneyimleyen insan daha

ılımlı olur) gereken bir *deneyim* ve *okul* olarak betimler. Bu türün en saf hali 18. yüzyılın ikinci yarısında klasik eğitim romanında ve her şeyden önce Wieland ve Wetzel'in eserlerinde temsil edilir. Keller'in *Der grüne Heinrich*'i de önemli ölçüde buraya aittir. Bu türün öğeleri Hippel, Jean Paul ve doğal olarak Goethe'de bulunabilir.

Üçüncü tip beliriş romanı yaşamöyküsel (ve özyaşamöyküsel) tiptir. Burada artık döngüsel nitelik bulunmaz. Beliriş yaşamöyküsel zamanda gerçekleşir ve yinelenmeyen, münferit aşamalardan geçer. Tipik olabilir, yalnız döngüsel bir tipiklik değildir bu. Beliriş burada değişen tüm yaşam koşullarının ve olayların, etkinlik ve işin bütünlüğünün sonucudur. İnsanın yazgısı ve kendisi, karakteri bu yazgıyla birlikte yaratılır. Yaşam-yazgısının belirişi kişinin belirişiyle kaynaşır. Fielding'in *Tom Jones*'u ve Dickens'in *David Copperfield*'i bu tip romanlardır.

Dördüncü tip beliriş romanı didaktik-pedagojik romandır. Az çok geniş anlamıyla özgül bir pedagojik ideal üzerine kuruludur ve sözcüğün tam anlamıyla pedagojik eğitim sürecini betimler. Bu saf tip şu eserleri kapsar: Ksenophon'un *Cyropaedia*'sı, Fénelon'un *Télémaque*'i ve Rousseau'nun *Emile*'i. Ama, Goethe ve Rabelais'nin eserleri dahil, beliriş romanının diğer altkategorilerinde de bu tip öğeler bulunur.

Beşinci ve en son tip beliriş romanı en önemlisidir. Onda insanın belirişi ayrılmaz bir biçimde tarihsel belirişe bağlıdır. İnsanın belirişi gerçek tarihsel zamanda tüm zorunluluğuyla, bütünlüğüyle, geleceğiyle ve derinlemesine kronotopik doğasıyla gerçekleşir. Daha önceki dört tipte insanın belirmesi dünyanın değişmez, olmuş-bitmiş ve esasen oldukça sabit arka planına göre ilerlemiştir. Değişiklikler bu dünyada meydana geldiyse, çevreseldir, temelleri etkilememiştir. İnsan belirmiş, gelişmiş ve bir çağ içinde değişmiştir. Bu varoluşta var olan ve sabit olan dünya kişinin ona uyum sağlamasını, tanımasını, mevcut kurallarını benimsemesini gerektirmiştir. Kişi belirmiş, ama dünya belirmemiştir. Tersine, dünya gelişen insan için hareketsiz bir yönelim noktasıdır. Kişinin belirişi kendi kişisel meselesidir, bu belirişin sonuçları da sanki doğası bakımından kişisel ve kısmen yaşamöyküsel; dünyada her şey tam da olduğu yer-

de kalmıştır. Dünyanın *Bildungsroman*'da deneyim ve okul olarak kavramsallaştırılması çok verimli oldu: İnsana dünyanın, romanın daha önce yabancı olduğu değişik bir yanını açmıştır. Romanda olay örgüsünün öğelerinin radikal bir yeniden değerlendirilmesine yol açtı ve dünyayı görmek için romana dönük yeni ve gerçekçi anlamda üretken bakış açıları keşfetti. Ama dünya bir deneyim ve bir okul olarak esasen hareketsiz ve olmuş-bitmiş, aynı kaldı; okuyup inceleyen için inceleme süreci içinde değişti (çoğunlukla dünya başta görüldüğünden daha yoksul ve yavan bir dünyaya döndü).

Ne var ki *Gargantua ve Pantagruel*, *Simplicissimus*, *Wilhelm Meister* gibi romanlarda insanın belirişinin başka bir karakteri vardır. Artık kahramanın özel bir meselesi değildir bu. Kahraman *dünya ile birlikte* belirir ve dünyanın tarihsel belirişini yansıtır. Artık bir dönemin içerisinde değildir; iki dönemin sınırında, birinden diğerine geçiş noktasındadır. Bu geçiş onda ve onun aracılığıyla başılır. Yeni, duyulmadık bir tip insan olması gerekir. Buradaki asıl konu yeni bir insanın belirişidir. Dolayısıyla geleceğin—tabii özel, yaşam-öyküsel değil, tarihsel geleceğin—elindeki düzenleme gücü çok büyüktür. Adeta bir kez dünyanın *temelleri* değişti mi insan da onunla birlikte değişmek zorundadır. Anlaşılacağı gibi bu tür beliriş romanında kişinin gerçekliği ve potansiyeli, özgürlük ve zorunluluk, yaratıcı girişim hakkındaki tartışmalar en üst düzeye yükselir. Beliren insanın tarihsel imgesi kendi kişisel doğasının üstüne çıkar (belirli sınırlar içerisinde tabii) ve yepyeni, mekânsal bir tarihsel varoluş alanına girer. Beliriş romanının sonuncu ve gerçekçi tipi budur.

İnsanın tarihsel olarak belirişinin bu tür veçheleri neredeyse tüm gerçekçi romanlarda bulunur, dolayısıyla gerçek tarihsel zamanı önemli ölçüde özümsemeyi başaran tüm eserlerde vardır.

Gerçekçi beliriş romanının bu son tipi kitabımızın ana temasıdır. Çalışmamızın genel kuramsal sorununu (romanın tarihsel zamanı bütün özsel veçheleriyle özümsemesi) ortaya çıkarıp aydınlatmaya en çok hizmet edecek malzeme bu tip romanda bulunur.

Ama, tabii ki, beşinci tip roman beliriş romanının diğer dört tipiyle ilişkileri göz önünde bulundurulmaksızın anlaşılamaz, incelemesiz. Bu özellikle Goethe'nin eserlerini hazırlayan, dar anlamıyla

Bildungsroman'ın (Wieland tarafından kurulmuştur) ikinci tipi söz konusu oldu mu geçerlidir. Bu roman Alman Aydınlanması'nın en karakteristik fenomenidir. Sözünü ettiğimiz tipte bile insani potansiyel, gerçeklik ve yaratıcı girişim sorunları örtük bir biçimde mevcuttur. Öte yandan bu *Bildungsroman* daha önceki yaşamöyküsel beliriş romanı, yani *Tom Jones* ile doğrudan bağlantılıdır (ünlü "Önsöz"ünün daha ilk sözcüklerinde Wieland kendi *Agathon*'unu doğrudan ikinci tip romana, daha doğrusu *Tom Jones* tarafından yaratılan kahramana bağlar). İnsani belirişin zamanının özümsemesi sorununu anlamak için Hippel ve Jean Paul'de temsil edildiği biçimiyle (Wieland ve Goethe'nin etkisiyle ilişkili olarak daha karmaşık ögelerle bağlantılı) idilik-döngüsel beliriş tipi de çok önemlidir. Son olarak Goethe'deki "beliren insan" imgesini anlamak için, Aydınlanma sırasında kazandığı biçimiyle eğitim fikri, özellikle Alman toprağında Lessing ve Herder'in "insan soyunun eğitimi" fikrinde rastladığımız özgül altkategori muazzam önem taşır.

Böylece her ne kadar tartışmamızı beşinci tip beliriş romanıyla sınırlasak da romanın geri kalan tüm tiplerine de değinmemiz gerekecek. Bununla birlikte malzemenin tarihsel olarak (tartışmamız temelde kuramsal olsa da) eksiksiz bir sunumunu yapmaya ya da temel nitelikte de olsa tarihsel bağlar ve ilişkiler kurmaya yeltenmeyeceğiz. Çalışmamız bu sorunu ele alışında tarihsel olarak eksiksiz olma iddiasında bulunmuyor.

Gerçekçi beliriş romanının gelişiminde Rabelais'nin (ve kısmen Grimmelshausen'in) özel bir yeri vardır. Romanı halksal-tarihsel zamanda gelişen insan imgesinin kuruluşunda çok büyük bir girişimdir. Rabelais'nin hem romanda zamanın özümsemesi sorunu hem de özellikle beliren insan imgesi sorunu için taşıdığı muazzam önem işte burada yatıyor. Bu yüzden çalışmamızda Goethe ile birlikte Rabelais'ye özel önem verilmiştir.

Goethe'nin Eserlerinde Zaman ve Mekân

Dünyanın mekânsal bütünlüğünde *zamanı görme ve okuma* becerisi, diğer yandan mekânın dolgusunu devinimsiz bir arka plan ve ezel-den olmuş-bitmiş olarak değil beliren bir bütünlük olarak, olay olarak algılamak; doğayla başlayıp insanın âdet ve düşünceleriyle (soyut kavramlara varıncaya değin) biten bu her şeyde *zamanı akış içinde gösteren göstergeleri* okuma becerisidir. Zaman kendisini her şeyden önce doğada açığa vurur: güneş ve yıldızların devinimlerinde, horozların ötüşlerinde, yılın dönemlerinin duyusal ve görsel göstergelerinde. Bütün bunlar insan yaşamında, varoluşunda ve etkinliğinde (çalışma) kendilerine karşılık gelen veçhelere ayrılmaz biçimde bağlıdır – farklı iş yoğunluklarının döngüsel zamanı. Ağaçların, besi hayvanlarının büyümesi ve insanların yaşları daha uzun dönemlerin görünür göstergeleridir. Dahası, sözcüğün dar anlamıyla tarihsel zamanın karmaşık görünür göstergeleri vardır. İnsanın yaratıcılığının görünür kalıntıları, ellerinin ve zekâsının izleri vardır: şehirler, sokaklar, evler, sanat eserleri, yöntemler, toplumsal örgütlenmeler, vb. Sanatçı bunlarda insanların, nesillerin, dönemlerin, ulusların, toplumsal-sınıfsal öbeklenmelerin karmaşık tasarımlarını algılar. Gören gözün çalışması burada en karmaşık düşünsel süreçlerle birleşir. Bu hatırı sayılır bilişsel süreçler ne kadar derin, en geniş genellemelere ne kadar doymuş olursa olsun, sonuçta gözün etkinliğinden, somut duyusal göstergelerden, sözcüğün canlı imgesinden asla kopmamıştır. Son olarak da gelişimin devindirici güçleri, basit dolaysız görsel karşıtlıklardan (ana yolda gezerek gözlemlenen yurdun toplumsal çeşitliliği) insan ilişkileri ve düşüncelerindeki daha derinlikli ve incelikli dışavurumlarına uzanan sosyoekonomik karşıtlıklar vardır. Bu karşıtlıklar görünür zamanı geleceğe iter zorunlu olarak. Bu karşıtlıklar ne kadar derinlemesine açığa çıkarsa, romancının imgelerinde zamanın eksiksizliği o kadar özsel ve geniş kapsamlı olur.

Tarihsel zamanın görselleştirilmesi, dünya edebiyatında zirvelerinden birine Goethe ile ulaşmıştır.

Aydınlanma bu tarihsel zamanın görselleştirilmesinin ve belimlenmesinin yolunu açmıştır (bu açıdan Aydınlanma'ya epey hak-sızlık yaptık). Döngüsel zamanın gösterge ve kategorileri burada ge-liştirilmiştir: doğanın, gündeliğin, kırsal emeğin idilik zamanı (ta-bii ki Rönesans'ta ve 17. yüzyılda bir hazırlık döneminden sonra ve klasik geleneğin de etkisiyle). "Yılın dönemleri", "tarımsal döngü-ler", "insanın çağları" temaları 18. yüzyılda oldukça yaygındır, bu dönemin şiirsel eserlerinin büyük kısmında bulunur. Bu kavramla-rın tematik düzlemle sınırlı olmaması, esasen kompozisyon ve or-ganizasyon bakımından önem kazanması (Gessner'de ve diğer idi-listlerde) özellikle anlamlıdır. Genel olarak, Aydınlanma'da tarih-selliğin eksik olduğu yönündeki ünlü anlayış köklü bir biçimde göz-den geçirilmelidir. İlk olarak, 19. yüzyılın ilk üçte birlik kısmının Aydınlanma'yı küçümseyip tarihsellik karşıtı sayan tarihselciliği yi-ne Aydınlanma'nın kendisi tarafından bilenmiştir. İkinci olarak, ta-rihsel 18. yüzyıl, yalnızca bu sonraki tarihselliğin (tekrarlıyoruz, onun tarafından bilenmiştir) bakış açısından değil, önceki yüzyıl-larla da karşılaştırılarak değerlendirilmelidir. 18. yüzyıl bu tür bir yaklaşımla her şeyden önce doğada ve insan yaşamında *zaman duy-gusu*'na yönelik büyük bir uyanışın gerçekleştiği çağ olarak belirir. Yüzyılın son üçte birlik kısmına değin döngüsel zaman kavrayışları hüküm sürer, ama kısıtlılıklarına karşın bunlar da geçmiş çağların hareketsiz toprağını zamanın sabanıyla gevşetir. Döngüsel zamanla gevşemiş bu toprakta tarihsel zamanın göstergeleri görülmeye baş-lanır. Çağdaş yaşamın çelişkileri mutlak, Tanrı vergisi, ezeli-ebedi vasfını yitirdikten sonra tarihsel bir çokzamanlılık açığa çıkarır: geçmişin kalıntıları, geleceğin filizleri ve eğilimleri. Nesiller tema-sına evrilen insanın çağları teması aynı esnada döngüsel doğasını yitirmeye ve tarihsel perspektifler fenomenini hazırlamaya başlar. *Edebi yaratımda* tarihsel zamanın açığa çıkarılmasının hazırlık sü-reci Aydınlanma düşünürlerinin soyut felsefi ve katı tarihsel, ideo-lojik görüşlerinde olduğundan daha hızlı, daha eksiksiz ve daha de-rin bir biçimde gerçekleşmiştir.

Tarihsel zamanın sanatsal görselleştirmesi, bu bakımdan Aydın-lanma çağının doğrudan mirasçısı ve en son figürü olan Goethe'de,

dediğimiz gibi, zirvelerinden birine erişir (göreceğimiz üzere, birçok bakımdan aşılammıştır).

Goethe'nin yaratusında zaman ve tarihsel beliriş sorunu (özellikle beliren insan imgesi) engin kapsamıyla bu kitabın ikinci bölümünü oluşturacak. Burada kronotop ve edebiyatta zamanın özümsemesi konusundaki fikrimizi netleştirmek için Goethe'deki zaman duygusunun yalnızca birkaç özellik ve kendine özgü niteliğine değineceğiz.

En çok vurgulayacağımız şey (herkes tarafından bilinmekle birlikte) Goethe için *görünürlüğün* olağanüstü önemidir. Geriye kalan tüm dışsal duyular, içsel deneyimler, düşünceler ve soyut düşünceler merkez olarak, ilk ve son otorite olarak *gören gözün* etrafında toplanır. Gerekli olan her şey görünür olabilir ve olmalıdır; görünür olmayan şeyler gerekli değildir. Bilindiği gibi, Goethe *göz kültürüne*, *sanatına* büyük önem veriyordu ve bu kültüre dair anlayışı olağanüstü geniş ve derindi. Göz ve görünürlük anlayışında ilkel, kaba duyumculuktan olduğu kadar dar estetizmden de uzaktı. Görünür olan, düşünce ve bilişin tüm karmaşıklığıyla zenginleştirilip doyurulmuşsa, görünürlük Goethe için sadece ilk değil aynı zamanda son otoriteydi.

Goethe kendi *görünür* deneyimiyle ıslanmamış sözcüklere olumsuz yaklaşırdı. Venedik'i gezdikten sonra "Tanrı'ya şükür, artık Venedik safi sözlerin can düşmanı olan benim için hep ürküten, yalnızca anlamsız bir sözcük, boş bir ad değil," diye haykırır (*İtalya Seyahati*, s. 87).*

En karmaşık, en mühim kavram ve fikirler, Goethe'ye göre, her zaman görünür biçimde, şematik ve simgesel tasarımla, uygun bir model veya çizimle *gösterilebilir*. Tüm bilimsel fikirlerini, kuramlarını ve sonradan özümseyeceği başkalarının kuramlarını görsel bir biçime aktararak kesin diyagramlarla, tasarımlarla ve çizimlerle ifa-

* Göndermeler Türkçe çeviriye: *İtalya Seyahati*, çev. Gürsel Aytaç, İstanbul, İletişim, 2014. Alıntılarda çeviriyi mümkün olduğunca değiştirmeden kullanmaya çalıştık, ancak gerektiğinde Almanca metinden veya İngilizce çevirisinden yararlanarak değişiklikler yaptık ya da köşeli ayraç içinde Bahtin'in yorumuna uygun alternatifler önerdik. – y.n.

de etmiştir. Schiller ile dostluğunun ilk akşamında “Bitkilerin Başkalaşımı”nı açıklarken kendine has birkaç tipik kalem darbesiyle Goethe, dinleyicisinin gözleri önüne simgesel bir çiçek kondurmuştur (*Yıllıklar*, s. 391*). Goethe ve Schiller, “doğa, sanat ve ahlak” hakkında daha sonraki fikir alışverişlerinde tablo ve simgesel tasarımlara dönmek için yaşamsal bir ihtiyaç duymuşlardır (“*die Notwendigkeit von tabellarischer und symbolischer Behandlung*”). Birlikte bir “mizaçlar gülü” ve sanatseverliğin yararlı ve zararlı etkilerine dair bir tablo oluşturmuş ve Goethe’nin renk teorisi (“*Farbenlehre*”) ile ilgili şemalar çizmişlerdir (*Yıllıklar*, s. 64).

Felsefi dünya görüşünün temeli dahi sade ve açık seçik bir görselle açılabilir. Napoli’den Sicilya’ya yolculuğu esnasında yaşamında ilk kez kendisini açık denizde ufuk çizgisiyle sarmalanmış bir durumda bulunca şunu yazacaktı: “Eğer insanın etrafı denizlerle çevrili değilse, o zaman dünyadan ve dünyayla ilgisinden hiç haberi olmuyor” (*İtalya Seyahati*, s. 247).

Goethe için söz en açık seçik görünürlikle örtüşür. *Yaşamımdan Şiir ve Hakikat*’te** sık sık başvurduğu o “ilginç yol”dan söz eder. İlginç bulduğu bir konuyu ya da yeri birkaç kalem darbesiyle çizebilir, ayrıntıları doğrudan çizimin üzerine ekleyeceği *sözcükler* ile tamamlayabilirdi. Bu göz kamaştırıcı sanatsal birleşimler bir şiir ya da hikâye için ihtiyaç duyabileceği herhangi bir yeri (*Lokalität*) belleğine kazınmasını sağlamıştır (s. 785).

Goethe her şeyi gözleriyle görmek istiyordu, bunu da başarmıştır. Görünmeyen onun için mevcut değildi. Fakat aynı zamanda gözleri *olmuş-bitmiş* ve *devinimsiz olanı* görmek istemiyordu (göremezdi de). Gözleri basit mekânsal bitişirmeleri ya da şeylerin ve olguların basitçe bir arada olmalarını tanımıyordu. Her durgun çokbiçimliliğin ardında çokzamanlılığı görmüştür: Ona göre çeşitlilik gelişimin türlü evrelerine dağılmış, yani zamansal anlam kazanmış-

* Göndermeler Jubiläum baskısına: *Goethes sämtliche Werke*, Stuttgart-Berlin: 1902-07, c. 30. – ç.n.

** Johann Wolfgang von Goethe, *Yaşamımdan Şiir ve Hakikat*, çev. Mahmure Kahraman, İstanbul: İş Kültür, 2015. – ç.n.

tı. “Yine Schiller ile İlişkim Hakkında” başlıklı kısa notunda Goethe bu kendine özgü niteliği şöyle tanımlar: “Gelişimi açığa vuran evrimsel bir yöntem (*die entwickelnde entfaltende Methode*) kullandım, ama şeyleri bağdaştırma yoluyla düzene sokan bir yöntem değildi bu: Birbirleriyle yan yana konmuş fenomenler hakkında ne yapacağımı bilmiyordum, daha doğrusu ilişkileriyle başa çıkamıyordum” (*Yıllıklar*, s. 393).

Fenomenlerin basit mekânsal bitişikliği (*nebeneinander*) Goethe’ye derinlemesine yabancıydı, bu yüzden onu zamanla doyurup doldurur, içindeki belirişi ve gelişimi açığa çıkarır, *mekânda* bitişik olanı türlü *zamansal* aşamalara, oluş evrelerine dağıtırdı. Doğadaki ve insan yaşamındaki çağdaşlık onun için özsel bir çokzamanlılık olarak kendini gösterir: geçmişin farklı aşama ve oluşumlarının kalıntıları ya da yadigârları ve az çok yakın bir geleceğin evrelerinin önbilgileri olarak.

Goethe’nin beliriş ve gelişme fikirlerini doğa bilimlerine uygulamaya yönelik kahramanca mücadelesi genel olarak bilinen bir şeydir. Bilimsel eserlerini burada esaslı bir biçimde ele alamayız. Somut görünürlüğün bilimsel çalışmalarında dahi durgun niteliğini yitirdiğine ve zamanla kaynaştığına değineceğiz sadece. Bilimsel eserlerinde *gören göz* her yerde *zamanı*, yani gelişmeyi, belirmeyi ve tarihi arayıp bulur. Olmuş-bitmişin ardında belireni ve hazırlananı algılar, böylelikle bunların hepsini olağanüstü bir açık seçiklikle görür. Alpler’den geçerken dağların etrafındaki bulutların ve atmosferin hareketini gözlemler ve havanın belirişi hakkında kendi kuramını geliştirir. Ovalarda yaşayanlar için güzel ya da kötü hava *olmuş-bitmiş biçimdedir*, ama dağlarda yaşayanlar onun *belirişine* tanık olurlar.

İtalya Seyahati’nden “belirişi görme”ye dair kısa bir pasaj:

Dağları yakından ya da uzaktan seyrettiğimizde, zirvelerini kâh güneş ışığında parlarken kâh sislerle çevrilmiş gördüğümüzde, fırtınalı bulutlarla sarılmış, yağmurla kırbaçlanmış, karla kaplanmış olduklarında, bunu havaya bağlarız, çünkü onun hareketlerini ve değişimlerini gayet iyi görür ve algılarız. Buna karşılık dağlar, eski halleriyle bizim dış duyumumuzun [gözümüzün] önünde hareket etmeden öylece durur. Donup kalmış oldukları için

onları cansız sayarız. Ama ben, havada kendini gösteren değişiklikleri büyük ölçüde onların sessiz, gizli bir iç etkisine bağlamaktan uzun zamandır kendimi alamıyorum. (*İtalya Seyahati*, s. 43)

Bunun devamında Goethe dünyanın kütlelerinin, özellikle püskürük bölümlerinin (sıradağlar) çekim kuvvetinin değişmez ve sabit etkisi altında değil, birçok etmenin etkisi altında bulunduğu hipotezini geliştirir. Çekim kuvveti bir artar, bir azalır, ama sürekli *nabız gibi atar*. Dağların tam da kütlelerinin bu nabız gibi atışı atmosferdeki değişikliklere esaslı bir etkide bulunur. Ovalarda yaşayanlar için olmuş-bitmiş bir biçim olarak deneyimlenen hava durumu dağların iç etkinlikleri sonucunda oluşur.

Bu hipotezin bilimsel olarak temelsiz olmasının bizim için önemi yok. Önemli olan Goethe'nin görüşünün karakteristik özellikleridir. Varsın sıradan bir gözlemci için dağlar durgunluğun simgesi, sabitlik ve devinimsizliğin cisimleşmesi olsun. Aslında dağlar hiç mi hiç cansız değildir, katılaşmış olabilirler ama hareketsiz değildirler, sadece öyle görünürler, çünkü huzur içindedirler ve dinleniyorlardır (*sie ruhen*). Kütle çekim kuvvetleri değişmez, her zaman kendilerine eşit büyüklükler değildir; değişirler, nabız gibi atıp titreşirler. Dolayısıyla, bu kuvvetlerin içinde katılaştığı dağlar içten içe değişip etkinleşerek hava durumunu oluştururlar.

Sonuç olarak Goethe'nin başta sözünü ettiği tablo keskin bir biçimde ve *esaslı olarak* değişmiştir. Başta atmosferdeki ani değişimler (parlak gün ışığı, sis, fırtına bulutları, bastıran yağmur ve kar) ebedi değişmez dağların arka planında verilmiş olsa da; sonunda bu arka planın hiç de sabit ve değişmez olmadığı kanıtlanmıştır; atmosferin açık ama çevresel hareketlerinden daha esaslı ve derinlikli bir harekete girmiştir. Etkinleşmiş, üstelik gerçek olan hareket ve edimsellik bu arka planla yer değiştirmiştir.

Küçük örneğimizde açığa çıkan Goethe'nin görüşünün kendisine özgüllüğü (malzemeye bağlı olarak) şu ya da bu biçimde ve şu ya da bu görünürlük derecesinde kendisini her yerde dışavurur. Her yerde, tüm hareketlere ve değişimlere sabit ve devinimsiz bir arka plan olarak her ne sunulduysa ve göründüyse Goethe için bu belirsizin bir parçası olur, tekrar tekrar zamanla doldurulur ve böylece be-

liriş her zaman olduğundan daha esaslı ve yaratıcı bir devinime kavuşur. Biraz ileride *Wilhelm Meister*'i çözümlediğimizde romanda genelde sabit bir arka plan, değişmez bir nitelik, olay örgüsü hareketi için gerekli sabit bir önkoşul olarak iş gören her şeyin Goethe için nasıl hareketin özsel bir aracı, öncüsü, romanın olay örgüsünün kendisinin temel bir yolla değiştiği bir organizasyon merkezi olarak iş gördüğünü göreceğiz. “Büyük deha” Goethe için esas hareket “dar kafalı” Goethe'nin değişmez ve ebedi olduğunu iddia ettiği dünyanın payandalarının (sosyoekonomik, siyasal ve ahlaki) sabit arka planı önünde açığa vurulur. *Wilhelm Meister*'de bu dünyanın arka planının payandaları nabız gibi atmaya başlar, ele aldığımız örnekteki dağ kütleleri gibi – ve bu nabız gibi atma insanların kaderlerinin ve manzaralarının daha yüzeysel olan hareket ve değişimlerini belirler. Yalnız, bunu daha sonra tartışacağız.

Böylece Goethe'nin şu şaşırtıcı mekânda zamanı görme yeteneğine yaklaşıyoruz. İnsan onun zamanı böylesine sıradışı bir tazelik ve açıklıkla görselleştirmesini görünce şaşırır (bu arada, zamanın ilk defa açığa çıkıyormuş gibi görüldüğü 18. yüzyıl yazarları için de geçerlidir bu). Söz konusu durum, zamanın görece basitliği ve vasat doğasından, dolayısıyla da algılanabilir grafik niteliğinden ileri gelir. Doğadaki zamanın tüm görünür işaretleyici ve göstergelerine duyarlı keskin gözleri vardı Goethe'nin. Örneğin ağaçların yaşlarını bir bakışta kestirebilir, değişik ağaç türlerinin büyüme hızlarını bilir, dönemlerini ve çağlarını görebilirdi. İnsan yaşamındaki görünür zaman göstergelerine yönelik sıradışı keskinlikte bir sezgisi vardı: güneşle ve bir günün sıradan akışıyla ölçülen gündelik zamandan tutun insanlık yaşamının bütününe (insanın belirişinin dönemleri ve çağları) varıncaya dek. Goethe için bu son yaşamöyküsel zamanın önemi ve bu zamanı derinlemesine görselleştirmesi –yaratıcı eserlerinin büyük bir bölümünü oluşturan– yaşamöyküsel ve öz-yaşamöyküsel çalışmalarıyla ve dönemi için ortak olan yaşamöyküsü ve özyaşamöyküsüne yönelik kesintisiz ilgisiyle kanıtlanmıştır (Goethe'nin yaşamöyküsü yöntemleri bu konuyla ilgili incelememizde ele alınıyor).

Goethe'de gündelik zamana gelince, *İtalya Seyahati*'nde İtalyanların gündelik zamanını nasıl bir tutku ve duyarlılıkla çözümleyip betimlediğini hatırlarız.

Gündüzün tadına varıldığı ama özellikle akşamın sevinç yarattığı bir ülkede gecenin başlaması son derece önemli. O zaman iş bitiyor, o zaman tekrar eve dönülüyor, gezintide olan dönüyor; baba kızını tekrar evde görmek istiyor, gün bitmiştir; ama günün ne demek olduğunu biz Kuzeyliler pek bilmiyoruz. Ebedi ses ve karanlık içinde, bizim için gündüz olmuş gece olmuş fark etmiyor. Çünkü açık havada ne kadar süreyle hakkıyla kendimizi bırakıp eğlenebiliyoruz? Burada gece olur olmaz, gündüz, akşam ve sabahtan oluşan gün tam olarak bitmiş, yirmi dört saat yaşanmıştır, yeni bir hesap başlar, çanlar çalar, dua edilir, lambayı yakmış hizmetçi kız içeri girer ve "*Felicissima notte!*" [Mutlu geceler!] der. Bu dönem her mevsim değişiyor ve burada hareketli yaşayan insan, yanılmıyor, çünkü hayatının her zevki saate değil, günün zamanına bağlı. Bu halka zorla Alman saati [zaman ölçüm yöntemi] dayatılsa alt üst olur, çünkü onun saati tabiat saatiyle iç içe. Gecedен [gün batımından] yarım saat, bir saat önce asiller yola çıkmaya başlıyor... (*İtalya Seyahati*, s. 71-72)

Goethe organik İtalyan zamanını, yani sıradan zamanı Alman zamanına tercüme etmek için ayrıntılı bir yöntem geliştirmeyi sürdürür ve bu iki zaman arasındaki ilişkinin görsel, grafik imgesini sunmak için iç içe geçmiş çemberler kullandığı bir çizim ekler (*İtalya Seyahati*, s. 73).

Bu organik İtalyan zamanı (güneşin –yılın belirli dönemleri boyunca tabii ki farklı saatlerde gerçekleşen– batışından yola çıkılarak hesaplanır) İtalyan yaşamıyla ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiştir ve Goethe dikkatini tekrar tekrar bu yaşama yöneltir. Goethe'nin İtalyan gündelik yaşamına ilişkin tüm betimlemelerine canlı bir insan yaşamının haz ve emekleri tarafından belirlenen gündelik zaman anlayışı sinmiştir. Roma karnavalının ünlü betimlemelerine de bu zaman duygusu derinlemesine sızmıştır (*İtalya Seyahati*, s. 445-69*).

* Türkçe çeviriye dahil edilmemiş bu bölüm için gönderme İngilizce çeviriye: *The Italian Journey*, çev. W. H. Auden ve Elizabeth Meyer, Londra: Collins, 1962. – 5 n.

Hâlâ az çok döngüsel olan doğanın, gündelik varoluşun ve yaşamın zamanlarının arka planı önünde Goethe, ek olarak, bu zamanlarla iç içe geçmiş tarihsel bir zamanın göstergelerini de görür: doğayı değiştiren insan ellerinin ve aklının izleri, insanın âdet ve görüşlerine yansıyan insan gerçekliği. Goethe doğal ortamdan (*Lokalität*) ayrılamayan, bu doğal ortama özsel olarak bağlı olan insanın yarattığı nesnelerin tüm bütünlüğünü ve özellikle *tarihsel zamanın* görünür hareketini araştırıp görür. Görme gücünün sıradışı keskinlik ve somutluğunu da işte bu noktada sergiler.

Goethe'nin gözünün tarihsel keskinliğinin yararını gördüğü bir örnek vereyim: Einbeck kasabası içinden geçip Pyrmont'a uzanan yolda ilerlerken, bu kasabanın yaklaşık otuz yıl önce mükemmel bir belediye başkanı olduğunu *gözüyle* hemen fark eder (*Yıllıklar*, s. 76).

Orada tam olarak ne görmüştür? Birçok yeşillik, ağaç; bunlarda rastlantısal olmayan bir karakter; *planlı bir biçimde hareket etmiş bir insan iradesinin izi*. Şöyle bir bakarak yaşlarını belirlediği ağaçlardan planlı bir biçimde hareket etmiş bu iradenin kendini ne zaman açığa vurduğunu görmüştür.

Her ne kadar alıntılanan bu tarihsel görü örneği kendi içinde rasgele, küçük ölçekli ve vasat olsa da görüsünün yapısını çok açık ve kesin bir biçimde açığa çıkarır. Burada biraz duralım.

Her şeyden önce burada karşılaşılan şey, geçmişin şimdi'deki *özel* ve *canlı* izidir. Özel ve canlı sözcüklerinin altını çizdik, çünkü burada söz konusu olan resimsel olsa da kendisini saran yaşayan şimdi ile hiçbir özel bağı ve o şimdi üzerinde hiçbir etkisi olmayan cansız bir harabe değildir. Goethe çıplak geçmişin "harabemsi", antikalaşmış, müzelik dış kaplamalarından hoşlanmaz; bunlara hortlak (*Gespenster*) der; elinin tersiyle iter. Gerekli görülmedikleri ve anlaşılmayacakları bir şimdi'ye yabancı cisimler gibi dalar bunlar. Zamanla gerçek bir bağdan yoksun, şimdi'nin geçmiş ile mekanik karışımı Goethe'ye derinlemesine aykırı gelir. Bu yüzden rehberlerin, bu tür tarihsel yerleri gezen turistlere bir zamanlar oralarda gerçekleşmiş gerekli gereksiz tarihsel olayların konu edildiği hikâyeleri anlatmasından hoşlanmaz. Kendisini çevreleyen canlı gerçeklik ile

zorunlu ve görünür bir bağdan yoksun hortlaklardır bütün bunlar.

Bir gün Sicilya'da Palermo yakınlarında, bereketle dolup taşan bir vadide rehberi Goethe'ye Hannibal'ın bir zamanlar orada gerçekleştirdiği korkunç savaşı ve olağanüstü kahramanlıkları anlatmış. “Bu tür [yok olup gitmiş] hortlakları böyle uğursuzca uyandırmayı ona kaba bir şekilde yasakladım,” (“*das fatale Hervorrufen solcher abgeschiedenen Gespenster*”; *İtalya Seyahati*, s. 249) diyor Goethe. Sahiden de tarlaların Hannibal'ın atları ve filleri tarafından ezilmiş olmasının hatırlanması ile bereketle dolup taşmaları arasında ne gibi zorunlu ve yaratıcı (tarihsel olarak üretken) bir bağ olabilir ki?

Goethe'nin klasik hatırlamaya bu kayıtsızlığı karşısında rehber şaşırmış. “Ona besbelli bu tür bir geçmişle şimdinin karıştırılmasından nasıl rahatsız olduğumu tam olarak açıklayamadım.”

“Klasik hatırlamaya kayıtsız” Goethe'nin, ırmağın kıyısında birtakım küçük taşları özenle toplaması rehberi daha da şaşırtmış. “Ona bir türlü anlatamıyordum ki insan dağlık bir bölge hakkında ancak derelerin getirdiği taş çeşitlerini incelemekle fikir sahibi olur ve burada da vazife, o ebedi klasik yerkürenin zirveleri hakkında bir fikir edinmektir” (*İtalya Seyahati*, s. 249).

Burada alıntılanan pasaj oldukça karakteristik. Belli bir Rousseauluk (doğal zaman ile yaratıcılığın karşı karşıya konması: “yerkürenin antik dönem varoluşunun ebedi klasik zirveleri” ve bitek vadi, savaşlarıyla ve perişanlıklarıyla beşeri tarih) içermesi bizim için önemli değil. Önemli olan konu başka. Öncelikle, burada dışavurulan, Romantiklerin hayran oldukları kendisinde ve kendisi için geçmişten, yabancılaştırılmış geçmişten Goethe'nin duyduğu hoşnutsuzluktur. Goethe bu geçmişin tarihsel gelişimin kesintisiz zincirindeki zorunlu yerini ve yaşayan şimdi ile bu geçmiş arasındaki zorunlu bağı görmek istiyordu. Yalıtıldığında ise, geçmişten koparılmış parça onun için bir “hortlak”tı, tiksindirici, hatta ürkütücüydü. Bu yüzden, bu “yok olup gitmiş hortlaklar” ile bir ırmağın kıyısındaki kaya parçaları arasında karşıtlık kurar, çünkü bu parçalardan yola çıkılarak tüm dağlık bölgenin ve yeryüzünün kaçınılmaz geçmişinin doğası hakkında bütünlüklü bir fikir oluşturulabilir. Goethe için açık olan şey, ırmağın kıyısındaki parçaların bugün, burada ve

şimdi ortaya çıkmasıyla zorunlu olarak sonuçlanmış bütün o uzun süreçtir; parçaların hangi sınıfa ait oldukları, jeolojik yaşları, yer-yüzünün kesintisiz gelişimindeki yerleridir. Burada söz konusu olan geçmiş ile şimdi'nin mekanik karışımı değildir: Her şeyin zamanda kendisine ait *istikrarlı* ve *zorunlu* bir yeri vardır.

İkincisi (Goethe'nin bu tarihsel zaman görüşünün çok önemli bir yönü) geçmişin kendisi *yaratıcı* olmalı, şimdi'de *etkisi* olmalıdır (olumsuz da olsa, şimdi'nin yönü söz konusu edildiğinde arzu edilmese de). Bu tür yaratıcı-gerçek geçmiş, şimdi'yi belirleyen geçmiş, şimdi ile birlikte geleceğe belirli bir yön verir, geleceği belirli bir ölçüde önbelirler. Böylece, zamanın bütünlüğüne, onun grafik ve görünür tamlığına erişilir. Einbeck kasabası yakınlarında mikroskobik ölçülerde gördüğü geçmiş buydu Goethe'nin. Bu geçmiş (planlı dikimler) bugünde etkili bir biçimde yaşamayı sürdürürler (bu durumda, sözcüğün gerçek anlamıyla, dikilmiş ağaçlar yaşamayı ve büyümeyi sürdürdükleri için belirli bir dış görünüm yaratarak Einbeck kasabasının şimdisini belirler ve, tabii, mikroskobik bir ölçüde geleceğini etkilerler).

Küçük örneğimizde bir veçhenin daha altını çizmeliyiz. Goethe'nin tarihsel görüşü her zaman o yörenin (*Lokalität*) derin, özenli ve somut bir algılanışına dayanır. Yaratıcı geçmiş kendisini, o belirli yörenin koşullarında zorunlu ve üretici olarak, mekânın bir parçasını insanlar için bir mekâna, tarihsel dünyanın bir köşesine dönüştüren o yerin yaratıcı beşerileştirilmesi olarak açığa vurmali.

İnsanın ve yaratıcı etkinliğinin yuvası olmayan, yerleşilemeyen ve inşa edilemeyen, beşeri tarihin arenası olamayan bir yöre ya da manzara Goethe için yabancı ve nahoştu.

Bildiğimiz gibi, döneminin tipik tutkusu vahşi doğayı, bakir ve insan için erişilmez olanı, ilkel manzarayı hem edebiyata hem de resme getirmektir. Bunlar Goethe için oldukça iticiydi. Sonraki dönemde gerçekçi toprakta boy atan benzer eğilimlere karşı da olumsuz bir tavır aldı.

1820'de Friedrich Gmelin, Vergilius'un *Aeneis*'inin Hannibal Caro tarafından yapılan zarif bir basımı için tasarladığı bakır gravürlerini Weimar'a göndermişti. Sanatçı Campagna di Roma'nın 15-

sız bataklık yörelerini gerçekçi bir tarzda resmetmişti. Goethe, yeteneğinin hakkını teslim etmekle birlikte, sanatçının yönelimini doğru bulmaz. “Şaire (Vergilius), en canlı hayal gücünün bile tekrar *inşa edip yerleşime açamayacağı ıssız yerler* resmederek yardım etmekten daha acı ne olabilir,” diyecekti (*Yıllıklar*, s. 340).

Goethe’nin sanatsal hayal gücü herkesten önce her yeri inşa edip yerleşime açtı. Sanki Goethe bir yeri ancak inşa edilme ve yerleşime açılma açısından değerlendirebilirdi. İnsandan, onun ihtiyaç ve etkinliklerinden kopartılan bir yer Goethe için görünür anlam ve önemini yitirirdi, çünkü bütün değerlendirme kriterleri, bütün ölçüler ve o yerin canlı beşeri ölçeğinin bütünü ancak *inşa eden insanın* bakış açısından, oranın tarihsel yaşamın küçük bir bölümüne dönüştürülmesi açısından anlaşılabilir. *Wilhelm Meister*’in analizini yaptığımızda, bu sanatsal bakış açısının oldukça tutarlı bir biçimde uygulandığını göreceğiz.

Yukarıdaki yalın örnekte ortaya çıkan Goethe’nin görüşünün yapısal kendine özgü nitelikleri bunlardır.

Daha kapsamlı malzemeye bu konu daha da somutlaştırılıp derinleştirilebilir.

Yaşamımdan Şiir ve Hakikat’te Goethe bu konu için önemli bir kabulde bulunuyor:

Bende gittikçe güçlenen, yeterince ilginç bir tarzda ifadesini bulamamış bir duygu, geçmiş ve bugünü iç içe görme duyumsamasıydı; hayalete benzer bir şeyi bugüne taşıyan bir bakış açısı. Bu benim uzun ya da kısa çalışmalarımın birçoğunda ifadesini bulur, bu görüş, yaşamla ilgili ve yaşamın içinde kendini doğrudan belli ettiği anda herkese tuhaf, açıklanamaz, belki sevimsiz gelebilir, ama şiirde her zaman iyi bir etki bırakır.

Köln üzerimde eski çağlara dair tahmin edemeyeceğim kadar büyük etki uyandıran bir yer oldu. Katedralin harabesi (çünkü yarım kalmış bir yapıt yıkıntıdan farksızdır) Strazburg günlerimden alışkın olduğum duyguları uyandırdı. (s. 653-54)

Bu göz kamaştırıcı kabul, Goethe’nin romantik zaman duygusu ve şimdi’yi gölgeleyen “geçmişin hortlakları” karşısında hissettiği tiksintiye dair daha önce söylediklerimize belirli birtakım düzeltmeler getiriyor. Anlaşılan o ki, bu duygu ona çok uzak değildi.

Goethe'nin alıntılanmış olduğumuz yorumlarında tartıştığı, geçmiş ve geleceğin bir bütünde birleşmesi duygusu *karmaşık* bir duygudur. Romantik (teamüle uyarak böyle adlandırdığımız) bir “hortlağımsı” bileşen de içerir. Goethe'nin sanat eserlerinin erken dönemlerinde (öncelikle Strazburg döneminde) bu bileşen daha güçlüydü ve neredeyse tüm duygulara ağırlığını koymuştur. Goethe'nin kimi ilişkili (ağırlıklı olarak küçük ölçekte ve yalnızca manzum) eserlerinde belli bir romantizm oluşturmuştur.

Ama teamüle göre romantik olan bu bileşenle birlikte geçmiş ve geleceğin bir bütünde birleşme duygusunda daha en baştan gerçekçi (yine teamüle uyarak böyle adlandırıyoruz) bir bileşen vardı. Gerçekçi bileşen *ta en başından beri* mevcuttur ve tam da bu yüzden saf romantik zaman duygusunu Goethe'de hiçbir yerde bulamayız. Goethe'nin sonraki gelişimi içinde gerçekçi bileşen daha da güçlenip romantik bileşeni gölgede bırakır ve Weimar döneminin ilk evresi gibi gayet erken bir dönemde neredeyse tam bir zafer kazanır. İtalya yolculuğu döneminde iyice güçlenecek olan romantik bileşene yönelik derin *tiksintisini* Goethe daha o dönemde sergiler. Romantik bileşenin tutarlı bir biçimde üstesinden gelinerek gerçekçi bileşenin genel zaferiyle sonuçlanışına indirgenebilecek Goethe'deki zaman duygusunun evriminin izi, Goethe'nin ilk dönemlerinden geç dönemlerine geçişi sağlayan eserlerinde, öncelikle *Faust*'ta, kısmen de *Egmont*'ta sürülebilir.

Zaman duygusunun bu gelişim sürecinde Goethe, birleşmiş geçmiş ve şimdi duygusunda başlangıçta güçlü olan hortlağımsılığın (*Gespenstermässige*), ürkütücülüğün (*Unerfreuliches*) ve açıklanamazlığın (*Unzuherechnendes*) üstesinden gelir. Fakat birleşmiş zaman duygusu onda yaşamının sonuna kadar tam ve eksilmeyen bir güç ve tazelikte kalmış, sahici bir zaman bütünlüğüne çiçek açmıştır. Ondaki hortlağımsılık, ürkütücülük ve açıklanamazlık, zamanın bu tür görselleştirilmesine özgü olan –sözünü ettiğimiz– yapısal veçhelerle aşılmıştır: geçmiş ile şimdi arasındaki *özel bağ* veçhesi, geçmişin zorunluluğu ve kesintisiz gelişim yolunda yerinin *zorunluluğu* veçhesi, geçmişin *yaratıcı tesir* veçhesi, son olarak da geçmiş ve şimdi'nin *zorunlu bir geleceğe* bağlı olması veçhesi.

Geleceğin serin rüzgârı Goethe'nin zaman duygusuna doğru gittikçe daha güçlü esiyor ve karanlık, hortlağımsı ve açıklanamaz olanlardan arındırıyor onu; bu rüzgârın belki en kuvvetli soluğunu *Wilhelm Meisters Wanderjahre*'de (ve *Faust*'un ikinci bölümünün son sahnelerinde) hissediyoruz. Böylece Goethe'de, kendisini bile korkutan kasvetli geçmiş ve şimdi anlayışından, dünya edebiyatında kuvveti ve belirgin açık-seçikliği bakımından sıradışı bir gerçekçi zaman duygusu doğmuştur.

Goethe'de manzaranın ve yörenin kronotopik olarak görselleştirilmesi üstünde duralım biraz. Bakan gözleri manzarayı zamanla; yaratıcı, tarihsel olarak üretken zamanla doldurur. Söylediğimiz gibi, *inşa eden insan* bakış açısı Goethe'nin manzarayı seyredip kavramasını ve anlamasını belirler. Onun da yaratıcı hayal gücü sınırlıdır: Belli bir yörenin *zorunluluğuna* tarihsel ve coğrafi varoluşunun katı ve sert mantığına tabidir.

Goethe her şeyden önce bir yörenin varoluşunun jeolojik ve tarihsel mantığına nüfuz etmeye çabalar ki bu mantığın da baştan sona *görünür*, yani yorumsal ve grafik olması gerekir. Bunun için kendisine özgü intibak yöntemleri vardı.

Yaşamımdan Şiir ve Hakikat'te Alsas'tan çıktığı yolculuğa ilişkin olarak şunları anlatır;

Şimdiye kadar yapmış olduğum birkaç yürüyüşte nehrin akış yönünü, hatta çok küçük bir derenin bile aslında nereye doğru aktığını gezilerde öğrenmenin ne kadar önemli olduğunu anlamıştım. Bu sayede içinden nehir geçen dolaştığınız her bölge hakkında genel bir bakış açınız, birbiriyle bağlantılı ovalar ve tepelerle ilgili bir fikriniz olur, hem seyrederken hem de belleğinizde tutarken yardımınıza koşan bu ipuçlarıyla ülkelerin jeolojik ve politik karmaşasını büyük bir netlikle çözebilirsiniz. (s. 437)

İtalya Seyahati'nin de en başında;

Bölge [toprak], Tirschenreuth'a kadar yükselmeye devam ediyor. Sular insanın karşısına [ters yönüne], Eger'e ve Elbe'ye doğru akıyor. Tirschenreuth'tan itibaren artık güneye doğru iniliyor [toprak alçalıyor] ve sular Tuna'ya akıyor. En küçük akıntıyı inceledim mi nereye doğru aktığını, hangi nehir bölgesine ait olduğunu çabucak anlıyorum. İnsan o zaman tamamını

göremediği bölgelerde bile dağlarla vadiler arasındaki ilişkiyi düşünerek buluyor. (s. 36)

Goethe *Yıllıklar*'da da bölgeleri kavramak için bu yönteminden söz eder (bkz. s. 161).

Akan nehrin ve akıntının canlı, dinamik işareti ülkenin su yatakları, topoğrafyası, doğal sınırları ve bağlantıları, su ve kara yolları ve geçişleri, verimli ve kurak alanları, vb. hakkında görsel bir fikir verir. Soyut bir jeolojik ve coğrafi arka plan değildir bu; Goethe'ye göre, tarihsel yaşamın potansiyelini açığa çıkaran, tarihsel olayların arenasıdır, tarihsel zamanın aktığı mekânsal akarsu yatağının sınıksız belirlenmiş sınırlarıdır. Tarihsel olarak etkin insan su yollarının, dağların, vadilerin, sınırların ve yolların bu yaşayan, görsel ve görünür sistemi içinde yer alır; inşa eder, bataklıkları kurutur, dağların arasından ve nehirlerin üzerinden yollar geçirir, dağların içinde saklı cevherleri geliştirir, sulak vadileri eker, vb. İnsanın tarihsel etkinliğinin *özsel ve zorunlu* doğası işbaşındadır. Savaş açacaksa, *nasıl* açacağı anlaşılabilir (yani, bu noktada da zorunluluk olacaktır).

Yıllıklar'ında Goethe şöyle yazıyor: "Jeoloji ve coğrafya alanında az da olsa berraklığa sahip olduğum halde Sorrio'nun hazırladığı Avrupa dağları haritasına minnettarım. Böylece, İspanya'daki bölgenin bir askeri lider (düzenli bir ordu ile) için ne kadar hain ve gerilla için ne kadar elverişli olduğu hemencecik açıklığa kavuştu. İspanya haritamda ana *yağış alanını* çizdim ve hemencecik her arazi yönünün, her askeri seferin, düzenli ya da düzensiz bir doğaya sahip her girişimin açık ve anlaşılır bir resmini elde ettim."

Goethe bir yöreyi, bir doğal manzarayı adeta kendine yeterli bir doğallığı uğruna soyut bir şey olarak görmek istemez, göremez ve düşünemez; insan etkinliği ve tarihsel olaylar tarafından aydınlatılması gerekir. Beşeri tarihin dışında ölü, anlaşılmaz ve hiçbir işe yaramayacak bir şey olan dünya mekânının, bir parçası olarak tarihe eklememesi gerekir. Öte yandan tarihsel olay mekâna konuşlanmamışsa, tarihsel olayın belirli bir zaman ve mekânda vuku bulmasının zorunluluğu anlaşılamamışsa (görülememişse) tarihsel olay ve soyut tarihsel hatırlamayla da hiçbir şey yapmak mümkün değildir.

Goethe beşeri yaratımın ve tarihsel olayların bu *görünür* somut *zorunluluğunu* açığa çıkarmak ister. Her türlü fantazi, uydurma, düşsel hatırlama ve soyut yargı dizginlenmeli, bastırılmalı, kaldırılmalı ve yerini *belirli bir mekânda* ve *belirli bir zamanda* başarma ve yaratma zorunluluğu gören gözün çalışmasına bırakmalı. “Gözlerimi hep açık tutuyorum ve nesneleri dikkatlice hafızama yerleştiriyorum. Hüküm vermeyi hiç istemiyorum ama bir yapabilsem!” (*İtalya Seyahati*, s. 141). Birkaç satır ileride kalıntılardan yola çıkarak klasik antikçağ hakkında bir fikre ulaşmanın ne kadar zor olduğunu belirttikten sonra ekler:

Klasik zemin denen şeyin de başka mahzuru var. Burada hayal kurmadan, çalışıp bölgeyi olduğu gibi gerçek haliyle kabul edersek, o zaman burası yine de hep en büyük olayları hazırlayan önemli bir yer. Ben de şimdiye kadar hep jeolojik ve arazi esaslı görüşten yararlandım; amacım hayal gücünü ve hissi bastırmak ve kendime özgür, net bir yöresellik fikri edinmekti. O zaman buna harika bir biçimde tarih eklenir ve insan kendine ne olduğunu bilmiyor. Ben de *Tacitus*’u Roma’da okumak için büyük bir özlem duyuyorum. (*İtalya Seyahati*, s. 141-42)

Böylece, doğru anlaşılmış, nesnel olarak (fantazi ve duygular karıştırılmaksızın) görülmüş mekân, tarihin (yani, belli bir tarihsel süreç ve olayın) görünür içsel zorunluluğunu açığa çıkarır.

Antik insanların yaratıcı çalışmalarında Goethe aynı içsel zorunluluğu görmüştür.

Spoletto’ya çıktım, bir dağdan öbürüne aynı zamanda köprü olan su kemerine gittim. Vadiyi aşan dik kemerler tuğlalı ve asırlardır oldukları gibi duruyor ve su hâlâ Spoleto’da her kıyı bucakta çağlıyor. Bu, benim gördüğüm üçüncü antik eser ve hep o aynı büyük zihniyet! Halk hedeflerine hizmet eden *ikinci bir doğa*, onların mimari sanatı, amfiteyatrosu, tapınak ve su bendi. Ancak şimdi anlıyorum, bütün o suniliklerden nasıl nefret ettiğimi: Mesela Weissenstein’daki o kışlık kutu bina, *hiçbir şeye yaramayan bir hiç*, o acayip ayaklı kurabiye kâsesi ve bir sürü başka şey de keza. Bütün bunlar ölü doğmuş gibi duruyor; çünkü hakiki bir iç varlığı olmayan şeyin hayatı da olmuyor ve büyük olamıyor, büyüyemiyor. (*İtalya Seyahati*, s. 141)

İnsan yaratıcılığının birtakım iç yasaları vardır; beşeri (ve uygarlığa uygun) olmalı, ama doğa gibi *zorunlu*, tutarlı ve hakiki de

olmalı. Keyfilik, uydurma ve soyut fantaziler Goethe'ye itici geliyordu.

Soyut ahlaksal hakikat/doğruluk (soyut adalet, ideoloji, vb.) değil, yaratıcı iş ve tarihsel edim önemliydi Goethe için. Tam da bu nokta Goethe ile Schiller ve soyut ahlaksal ya da soyut rasyonel kıstasları olan diğer Aydınlanma temsilcilerinin çoğunluğu arasındaki en derin ayrılığa yol açar.

Zorunluluk, daha önce de belirttiğimiz gibi, Goethe'nin zaman duygusu için düzenleyici bir merkez olarak iş görmüştür. Zorunluluk halkası ile şimdi, geçmiş ve geleceği bir araya getirmek ve bağlantılandırmak istemiştir. Goetheci zorunluluk kaderin zorunluluğundan olduğu kadar (doğabilimci düşüncedeki) mekanik doğal zorunluluktan da oldukça uzaktı. Görünür, somut, maddi, ama maddi anlamda da yaratıcı olan tarihsel bir zorunluluktan onunki.

Hakiki bir kalıntı beşeri ve zorunlu tarihin bir göstergesidir; zaman ve mekân çözülmez bir düğüm halinde birbirine bağlanmıştı onda. Mekân ve beşeri tarih Goethe'nin bütünsel somut *görüsünde* birbirinden ayrılamaz. Yaratusının eserlerinde tarihsel zamanı bu kadar yoğun ve ete kemiğe bürünmüş, mekânı bu kadar insani olarak yorumlanmış ve kesif yapan budur.

Sanatsal yaratımda zorunluluğun kendisini başlıca dışavurum biçimi budur. Winckelmann'ın İtalya'dan yazdığı mektuplara ilişkin Goethe şöyle der: "Bütün bölümlerinde hakiki ve tutarlı olan doğanın nesneleri bir yana, hiçbir şey iyi ve zeki bir adamın veya doğa kadar yanılmaz olan sahici sanat eserlerinin bıraktığı izlenim kadar açık konuşmaz. Burada, böyle bir zorbalığın azdığı, böyle bir saçmalığın güçle ve parayla ebedileştirildiği Roma'da insan bunu tam olarak hissedebiliyor" (*İtalya Seyahati*, s. 168).

Goethe özellikle Roma'da tarihsel zamanın bu keskin yoğunlaşmasını ve onun mekân ile kaynaşmasını hisseder.

"Özellikle tarih buradan, dünyanın başka yerinden görüldüğünden başka görünüyor. Başka yerde insan tarihe dışarıdan içeriye doğru bakarken, burada içeriden dışarıya doğru baktığını sanıyor: Her şey [bütün tarih] etrafımızda toplanmış, sonra da bizden çıkıp gidiyor. Bu, yalnızca Roma tarihi için geçerli değil, bütün dünya ta-

rihi için böyle. Buradan fatihleri Weser kıyısına, Fırat kıyısına kadar izleyebilirim...” (*İtalya Seyahati*, s. 173) veya bir başka örnek: “Doğa tarihi konusunda nasıl idiysem şimdi bunda da öyleyim. Çünkü bütün dünya tarihi bu yere bağlanıyor ve ben Roma’ya adım attığım günü ikinci bir doğum günüm sayıyorum” (*İtalya Seyahati*, s. 167).

Başka bir yerde, Sicilya’yı gezme niyetini açıklarken şöyle der: “Sicilya bana Asya’nın ve Afrika’nın yolunu açıyor ve dünya tarihinin birçok ışınının yöneldiği o harika yerde bulunmak da hiç az bir şey değil” (*İtalya Seyahati*, s. 238-39).

Sanki Roma’daki o ufak toprak parçasında tarihsel zamanın özü, birbirinden farklı çağların birlikte varoluşlarının görünürlüğü, seyreden dünyevi kaderlerin büyük meclisinin katılımcısı yapar. Roma insan tarihinin dev kronotopudur:

İnsan, iki bin yıl belki de daha fazla yaşamış ve dönemlerin değişimiyle böylesine farklı ve temelden değişmiş olup yine de aynı zeminde, aynı dağ, hatta çoğu zaman aynı sütun, duvar ve halkta hâlâ eski karakter izlerini görünce, böylece de Roma’nın nasıl Roma üstüne kurulurken yalnızca yeninin eski üzerine değil, eskinin ve yeninin çeşitli dönemlerinin birbirinin üzerine kurulduğunu anlamak seyirci için baştan zor oluyor.

Eşzamanlılık, yani mekânın, Roma mekânının bir noktasında zamanların birlikte varoluşları, Goethe için klasik dönemde deneyimlediği (İtalya seyahatinde bu deneyimin zirvesine erişir) zamanın bütünlüğünü açığa çıkarır:

Bu yolculuğun üzerimdeki nihai etkisi gerçekten klasik zeminde durduğum hissini güçlendirmek, duyularımı ve ruhumu burada azametın geçmişte ve şimdi olduğuna, daima olacağına inandırmak oldu. Azametın ve görkemın ortadan kalkması zamanın ve fiziksel güçler ile manevi güçlerin etkileşimlerinin doğasında yatıyor, ama nihai hissim tahrip edilmiş her şeye üzmekten ziyade korunmuş, hatta öncekinden daha görkemli ve etkileyici biçimde yeniden inşa edilmiş onca şeye sevinmek oldu.

San Pietro Kilisesi örneğın herhangi bir antik tapınaktan daha cesur ve azametli bir tasarımıdır. Beğenideki dalgalanmalar bile (kâh yalın azamet için gösterilen çaba, kâh çoklu ve küçük olana duyulan sevgiye dönüş) canlılık göstergeleridir ve Roma’da sanat tarihi ve insanlık tarihi eşzamanlı olarak karşımıza dikilir.

Her türlü azametın geçici olduğu gözlemi bizi umutsuzluğa sürüklemeye-

meli; tersine, geçmişin azametli olduğunun fark edilmesi, sırası gelip harabelere karıştığında dahi bizden sonra geleceklere –atalarımızın asla geri kalmadığı gibi– asil bir etkinlik ilham etmeyi sürdürebilecek tutarlı ve etkili bir şey yaratmak için kamçılmalı bizi. (*İtalya Seyahati*, s. 433-34*)

Bu uzun bölümü daha önce aktardığımız alıntıları özetlemesi için buraya aldık. Ne yazık ki, Roma izlenimlerinin sonuç bölümünde Goethe kendisi için zamanların gerçek bağlantılarının halkası olan zorunluluk motifine dönmemiştir. Bu yüzden, alıntının tarihsel nesiller gibi yeni bir motif sunan son paragrafı (*Wilhelm Meister*'de bunun daha derin bir yorumuyla karşılaşırız) Goethe'nin tarih anlayışını –Herder'deki “Fikir” anlamında– bir bakıma aşırı basitleştirip yozlaştırır.

Goethe'nin zamanı görselleştirme biçimine yönelik ön çözümlememizi toparlayalım. Bu görselleştirmenin temel hatları: zamanın (geçmişle şimdinin) kaynaşması, zamanın mekânda tüm bütünlüğü ve açıklığıyla görünmesi, bir olayın zamanının o olayın gerçekleştiği biricik mekândan ayrılmazlığı (*Lokalität und Geschichte*), zamanın görünür ve özsel bağlantısı (şimdi ve geçmiş), zamanın (geçmişin şimdi'de ve şimdi'nin kendisi) yaratıcı ve etkin doğası, zamana dalan ve onu mekânla, farklı zamanları da birbirleriyle birleştiren zorunluluk ve, son olarak, geleceğin yerelleşmiş zamanı kaplayan zorunluluk dolayısıyla içerilmesi, Goethe'nin imgelerinde zamanın bütünlüğünü taçlandırır.

Zamanın zorunluluğu ve bütünlüğü veçheleri özellikle öne çıkarılıp vurgulanmalı. Goethe 18. yüzyılda Alman toprağında uyanan ve Lessing, Winckelmann ile Herder'de doruğuna erişen *zaman duygusuna* yakındır, esasen ona bağlıdır. Bu iki veçhe aracılığıyla Aydınlanma çağının soyut ahlak anlayışının, rasyonelliğinin ve ütopyacılığının üstesinden gelir. Öte yandan, zorunluluğun insanın yaratıcılığı ve tarihsel zorunluluk olarak anlaşılması (“ikinci doğa” – iki dağı birbirine bağlayan su kemeri, bkz. *İtalya Seyahati*, s. 141) onu d'Holbach ve diğerlerinin mekanik materyalizminden ayırır

* Türkçe çeviriye dahil edilmemiş bu bölüm için gönderme İngilizce çeviriye.
– ç.n.

(bkz. *Yaşamımdan Şiir ve Hakikat*'in 11. Kitabında *Doğanın Sistemi* hakkındaki değinileri [s. 511-12]). Bu iki veçhe Goethe'yi sonraki romantik tarihsellikten kesin biçimde ayırır.

Söylediklerimizin hepsi Goethe'nin çokyönlü etkinliğinin bütün alan ve sahalarında görselleştirmesinin ve düşünüşünün sıradışı kronotopikliğini açığa vurur. Ustası Spinoza gibi, gördüğü her şeyi “*sub specie aeternitatis*”ten (sonsuzluğun bakış açısı) değil, zaman içinde ve zamanın hükümranlılığı içinde gördü. Yalnız, bu zamanın hükümranlılığı üretici ve yaratıcı bir hükümranlıktır. En soyut bir fikirden tutun da dere kıyısındaki bir kaya parçasına kadar her şey zamanın mührünü taşır, zamanla doludur, biçim ve anlamını zaman içinde kazanır. Dolayısıyla, Goethe'nin dünyasında her şey yoğunlaştırılmıştır; cansız, devinimsiz, taş kesilmiş mekânların, değişmez arka planların, eyleme ve belirişe katılmayan dekor ve düzenlemelerin yeri yoktur. Öte yandan bu zaman tüm özsel veçheleriyle somut mekânlarda konuşlanmış, ona mührünü vurmuştur; bu tür olaylar, olay örgüleri, zaman motifleri, gerçekleştikleri belirli mekânsal yerlere kayıtsız, nerede olsa gerçekleşebilecek şeyler (“ebedi” konu ve motifler) değildir, Goethe'nin dünyasında bu tür şeylerin yeri yoktur. Bu dünyadaki her şey bir *zaman-mekân*'dır, hakiki bir *kronotop*'tur.

Goethe'nin yaratıcı hayal gücünün imgelerinin ait olduğu beşeri mekânın ve tarihin tekrar edilemez-somut ve görünür dünyası sanatsal görselleştirmesi ve betimlemesi için devingen bir arka plan ve tükenmez bir kaynaktır. Her şey görünür, her şey somut, her şey cisimseldir; bu dünyadaki her şey maddidir, aynı zamanda yoğunlaştırılmış, yorumlanmış ve sanatsal olarak zorunludur.

Roman da dahil olmak üzere büyük epik biçim (büyük epik), dünyanın ve yaşamın bütüncül bir resmini sunmalı, *tüm dünya ve yaşamı yansıtmalıdır*. Romanda tüm dünya ve yaşam *çağın bütünlüğünün* kesişimi içinde sunulur. Romanda olayların betimlenişi bir şekilde çağın tüm yaşamını *ikame etmeli*. Sanatın özelliği, gerçek bütünlüğü temsil etme kapasitesinde yatar. Romanlar bu özelliğin yoğunluğuna ve dolayısıyla sanatsal önemine göre birbirlerinden kalın çizgilerle ayrılır. Bu romanlar her şeyden önce dünyanın bu

gerçek bütünlüğüne gerçekçi biçimde nüfuz etmeleri üzerinde durur, romansal bütünde şekillendirilmiş olan biçimsel özsellik de o nüfuz edişten elde edilir. “Tüm dünya” ve tarihi, tıpkı romantik sanatçının karşısına çıkan gerçeklik gibi, Goethe’nin zamanına değin derinlemesine ve esaslı olarak değişmişti. Daha üç yüzyıl önce “tüm dünya”, hiçbir model, harita ya da küre ile yeterli derecede temsil edilemeyen benzersiz bir simgeydi. Bu simgedeki görünür ve bilinen, cisimleşmiş ve gerçek olan “tüm dünya”, mekândan kesilmiş küçük bir yama ve gerçek zamanın aynı derecede küçük ve kopartılmış bir parçasıydı. Geriye kalan her şey siste kaybolmuş; kopuk, ideal, fantastik, ütöpik öte dünyalarla karışıp iç içe geçmişti. Ötedünyalı ve fantastik olan sadece yıkıma uğramış gerçekliği doldurmakla, onunla birleşmekle, o gerçeklik yamasını mitolojik bir bütüne çevirmekle kalmamış; mevcut gerçekliği dağıtıp ona kan kaybettirmişti. Ötedünyalı karışım dünyanın gerçek yoğunlaştırılmışlığını soğurup parçalamış, gerçek dünya ve gerçek tarihin bir araya gelip birleşik, sıkı ve eksiksiz bir bütün oluşturmalarını engellemiştir. Mekânın ve zamanın yatayından kopartılmış ötedünyalı gelecek, gerçek zamanın akışına ötedünyalı bir dikey olarak yükseltilmiş, bu gerçek geleceğin arenası olan gerçek zaman ve mekâna kan kaybettirmiş, her şeye simgesel anlam atamış, simgesel yoruma elverişli olmayan her şeyi değersizleştirip ıskartaya çıkarmıştır.

Rönesans’ta “tüm dünya” gerçek ve yoğunlaştırılmış bir bütüne sıkıştırılmaya başladı. Dünya kesin olarak yuvarlaklaştı ve evrenin gerçek uzayında belli bir konuma yerleşti; coğrafi tanımlılık (tam olmaktan uzak) kazanmaya ve tarihsel olarak anlamlılığa (daha da eksik) kavuşmaya başladı. Cervantes ve Rabelais’de esasen ötedünyalı yuvarlaklaşmayla henüz kan kaybettirilmemiş gerçekliğin yoğunlaşmasını görürüz, ama bu gerçeklik bütün dünyanın ve beşeri tarihin hâlâ çok kararsız ve sisli arka planında yükselir.

Gerçek dünyanın yuvarlaklaştırılması, içinin doldurulup bütünselleştirilmesi süreci 18. yüzyılda ilk doruğuna erişti, yani Goethe’nin yaşadığı dönemden önce. Yerkürenin güneş sistemi içersindeki konumu ve sistemin diğer gezegenleriyle ilişkisi belirlenmişti; yoruma tabi tutuldu ve boyutu belirlendi, denizleri, kıtaları, jeolojik

içeriği, ülkeleri, kayaları, iletişim hatları, vb. anlamlandırıldı ve gerçekçi olarak tarihselleştirildi. Mesele yalnızca büyük keşiflerin, yeni yolculukların ve eldeki bilgilerin niceliği değil, bütün bunlardan doğan gerçek dünya anlayışının yeni *niteliği*di: Dünyanın yeni, *gerçek* birliği ve bütünlüğü, bir soyut bilinç, kuramsal inşa ve *nadir kitaplar* olgusu olmaktan çıkıp bir somut (sıradan) bilinç ve pratik yönelim olgusu, sıradan kitapların ve gündelik düşüncelerin olgusuna dönüştü. Bu olgular sabit görsel imgelerle bağlantılıydı ve grafik anlamda görsel bir bütün olmuşlardı. Görmeyele doğrudan algılanamayacak şeyler için görsel eşdeğerliler bulunabilirdi... Newton'ın yerçekimi kanunu, doğa bilimlerinde ve felsefede oynadığı rolün yanı sıra, dünyanın görsel olarak açık-seçikleştirilmesine de olağanüstü katkıda bulunmuştur. Coğrafi dünyanın neredeyse tamamıyla kurulan büyük bir hızla gitgide artan gerçek somut (önce ekonomik, ardından kültürel) temas ve doğanın karmaşık güçleri (bu güçlerin yaşama geçirilmelerinin görünür etkisi) ile kurulan teknik temas bu somutlaştırma ve görünürleştirmede en büyük rolü oynamıştır. Bu gelişme gerçek dünyanın bütünlüğünü ve bu dünyanın yeni doğa yasasını neredeyse grafik olarak görünür ve algılanabilir kıldı.

En soyut ve anti-tarihsel yüzyıl olan 18. yüzyıl aslında yeni, gerçek dünyanın ve tarihinin somutlaştırılıp görselleştirildiği zamandı. Dünya, bilgenin ve bilimcinin dünyasından çıkıp öncü insanların günlük çalışma bilincinin dünyasına dönüştü.

Bakış açılarına, sanata, gündelik yaşama, toplumsal düzene, vb. nüfuz eden, ötedünyalı ve otoriter olan her şeye karşı Aydınlanma'nın verdiği felsefi ve yayımsal mücadele gerçekliğin arındırılması ve yoğunlaştırılması sürecinde muazzam bir rol oynadı. Aydınlanma eleştireliliğinin bir sonucu olarak dünya adeta niteliksel bakımdan en dolaysız biçimde yoksullaştı; daha önce düşünüldüğünden daha az şeyin onda aslında gerçek olduğu ortaya çıktı; adeta gerçekliğin, fiili varoluşun mutlak kütlesi sıkıştırılmış ve azaltılmıştı; dünya yoksullaşmış, yavanlaşmıştı. Ama Aydınlanma filozoflarının bu soyut olumsuz eleştirisi ötedünyalı içtutunumun ve mitsel birliğin kalıntısını saçarak gerçekliğin toparlanmasına ve yeni dünyanın görünür bütünlüğe doğru yoğunlaşmasına yardımcı oldu. Bu

yoğunlaşan gerçeklikte yeni yönler ve sonsuz perspektifler açığa çıkmıştır. Aydınlanma çağının bu olumlu üretkenliği doruklarından birine Goethe'nin sanatında erişir.

Bu gerçek dünyanın yuvarlaklaştırılıp tamamlanma sürecinin izleri bir sanatçı olarak Goethe'nin yaşamöyküsünde sürülebilir. Burada bu konunun ayrıntılarına girmeyelim. Avrupa dağlarının iyi bir haritasını edinmek onun için hâlâ önemli bir olaydı. Goethe'nin çalışma kütüphanesinde seyahatnamelerin, başka coğrafya kitaplarının (Goethe'nin babasının kütüphanesinde bunların payı çok daha fazlaydı), arkeoloji, tarih kitaplarının (özellikle sanat tarihi kitapları) payı çok büyüktü.

Bu somutlaştırma, grafik olarak açık-seçikleştirme, tamamlama süreci, tekrarlıyoruz, daha yeni sona ermişti. Bütün bunların Goethe'de bu kadar taze olmasının, bu kadar öne çıkmasının nedeni budur. Roma'dan ve Sicilya'dan çıkılarak çizilen "tarihsel yarıçaplar" yeniydi, tam da bu *dünya* tarihinin (Herder) tamlığı duygusu yeni ve tazeydi.

Goethe'nin romanlarında, çağın çapraz kesitindeki dünya ve yaşamın bütünlüğü (*Wilhelm Meisters Lehrjahre/Çıracılık Yılları* ve *Wanderjahre/Seyahat Yılları*) ilk defa bu yeni, somutlaştırılmış, grafik olarak açık-seçikleştirilmiş ve tamamlanmış gerçek dünyayla yerinden edilir. Bütün romanın ardında tarih içindeki dünyanın bu büyük, gerçek bütünlüğü durur. Bu türün gelişiminin değişik dönemlerinde her büyük roman ansiklopedikti. *Gargantua* ve *Pantagruel* ansiklopedikti, *Don Quijote* ansiklopedikti, büyük barok romanlar da ansiklopedikti (*Amadis* ve *Palmerín*'i söylemeye bile gerek yok). Ama Rönesans romanlarında, geç dönem şövalye hikâyelerinde (*Amadis*) ve barok romanlarda ansiklopediklik, soyut ve kitabi bir karakter taşır, artlarında dünyanın bütününe dair bir *model* bulunmaz.

Dolayısıyla, özsel olanın seçilmesi ve bunun romansal bir bütünde toparlanması 18. yüzyılın ortasına değin (Fielding, Stern ve Goethe'ye değin) değişik bir karakter taşırdı.

Tabii, romandan (aynı şekilde büyük epikten) beklenen yaşamın bütününe bu şekilde özsel olarak yoğunlaştırılması, bu bütünün

özlü bir sunumu, tüm parçalarının toplamı değildir kesinlikle. Böyle bir şey söz konusu olamaz. Goethe'nin romanlarında, tabii ki, böyle bir toplam bulunamaz. Burada hareket mekânın sınırlı bir kesitinde gerçekleşir ve tarihsel zamanın sadece çok küçük bir kısmını kapsar. Ama, her şeye karşın, burada yeni, tamamlanmış dünya romanının dünyasının ardında durur. Her bir parçası romana temsilci ve vekillerini iletir; bunlar da onun yeni ve gerçek tamlığını ve (sözcüğün en geniş anlamıyla coğrafi ve tarihsel) somutluğunu yansıtır. Romanda her şeyden söz edilmez, ama gerçek dünyanın yoğun bütünlüğü romanın her imgesinin ardında hissedilir; her imge işte bu dünyada yaşar ve biçimini bulur. Dünyanın gerçek tamlığı, içerdiği özsellik tipini belirler. Roman, elbette, ütöpik ve simgesel öğeler de barındırır, ama bunların karakter ve işlevleri tamamen dönüştürülmüştür. Romanın imgelerinin tüm karakteri, dünyanın yeni ve şimdiden gerçek olan bütünlüğüne girmelerini sağlayan yeni ilişkiyle belirlenir.

Burada Goethe'nin yaratıcı planlarının malzemelerini kullanarak, kısaca, yeni dünyaya yönelik bu yeni tavra değineceğiz (ardından romanlarının çözümlemesi gelecek).

Yaşamımdan Şiir ve Hakikat, *İtalya Seyahati* ve *Yıllıklar* gibi öz-yaşamöyküsel denemelerinde Goethe ayrıntılı olarak ya “kâğıt üzerinde” hiç gerçekleşmemiş ya da ancak kısmen gerçekleşmiş birçok sanatsal planını anlatır. Bunlar arasında “Muhammed”, “Ebedi Yahudi”, “Sıkıntı”, “Tell”, “Pyrmont” (keyfi olarak böyle adlandırdık) ve, son olarak, çocuk masalı “Yeni Paris” ve mektuplar halinde yazılmış çokdilli bir roman (yine çocuk romanı) vardır. Bunlardan Goethe'nin kronotopik sanatsal hayal gücünün en karakteristik özelliklerini yansıtan birkaçı üzerinde duracağız.

Çocuk masalı “Yeni Paris”in (bkz. *Yaşamımdan Şiir ve Hakikat*, 2. Kitap) bir özelliği karakteristiktir: Masalda betimlenen fantastik olayın gerçekleştiği o yerin, Frankfurt surlarının “kötü sur” adını taşıyan bir parçasının bire bir zikredilmesi; orada çeşmeli bir oyuk, duvara yerleştirilmiş, üzerinde yazı olan taş levha ve duvarın ardında yükselen yaşlı fındık ağaçları hakikaten vardı. Masal mekânın gerçek işaretleri arasına gizemli bir küçük kapı eklemiş, çeşme ile

oyuğu, fındık ağaçlarını ve taş levhayı birbirlerine yaklaştırmıştır. Sonrasında, bu üç nesne adeta birbirlerine karışmış, kâh birbirlerine yaklaşmış kâh birbirlerinden uzaklaşmışlardı. Masalın eşsiz albenisini işte gerçek mekânsal işaretlerle fantastik olanların bu karışması oluşturmuştu: Sanki bazı efsanelerin kuşattığı derin oyuktaki çeşmesiyle, yaşlı fındık ağaçlarıyla, gömme taş levhasıyla o “kötü sur”dan doğrudan doğruya çıkmış gibi, olay örgüsü görünür gerçekliğe yedirilmişti. Masalın bu özelliğinin Goethe’nin küçük muhatapları üzerinde özel bir etkisi de vardı: Her biri “kötü sur”a hac ziyaretinde bulunmuş; gerçek işaretleri, yani oyuğu, çeşmeyi ve fındık ağaçlarını kendi gözleriyle görmüştü. Goethe bu masalla birlikte temelinde küçük bir “yer kültü” (“kötü sur”a hac) yatan “yerel bir efsane” oluşturmuştu.

Bu masalı Goethe 1757-58’de yazmıştı. O yıllarda Rousseau’nun *Yeni Héloïse*’indeki olayların geçtiği Cenevre gölü etrafında da benzer ama daha geniş ölçekli bir “yer kültü” oluşturulmuştu. Bir başka benzer “yer kültü” daha önce Richardson’ın *Clarissa Harlowe*’u tarafından oluşturulmuştu, sonrasında ise *Werther*’in “yer kültü” oluşacaktı; bizde de Karamzin’in *Zavallı Liza*’sıyla ilişkili benzer bir kült vardı.

Edebi eserlerin ürettiği bu benzersiz “yer kültleri” 18. yüzyılın ikinci yarısının tipik özelliğidir ve sanatsal imgenin fiili gerçekliğe göre yönlendirilmesinin birer kanıtı niteliğindedir. Sanatsal imge adeta belirli bir zamana, daha da önemlisi belirli bir mekânın grafik olarak görünür bir konumuna bağlanmak için organik bir istek duymuştur. Burada önemli olan imgenin kendi başına ve kendiliğinden sanatsal olarak nasıl olacağı değildir (tabii ki bu, hiçbir bakımdan kesin coğrafi belirlenmişlik, “kurgudışı” mahal gerektirmez). Bu dönemde imgenin dolaysız olarak *coğrafi gerçekliği* iletmesi karakteristiktir; imgenin yaşanmış, yani *gerçek zamanlı* bir olay olarak düşünülmesi de içsel gerçeğebenzerliği de pek amaçlanmaz (yaşayan kişi olarak insan şeklindeki sanatsal imgeye yönelik ilgi –ki özellikle duygusalcılık için tipiktir– ve imge, imgenin toplum tarafından algılanışı konusundaki sanatsal bakımdan kasti “safdil gerçekçilik” buradan ileri gelir). Sanatsal imgenin yeni, coğrafi ve ta-

rihsel olarak somut, görsel olarak açık seçik olan dünyayla ilişkisi burada basit düzeyde ama açık seçik ve grafik bir biçimde ortaya çıkar. Bu “yer kültleri” her şeyden önce sanat eserinde *yepyeni bir mekân ve zaman duygusuna* tanıklık eder.

Somut coğrafi konuşlandırılmaya yönelik çaba, Goethe’nin sonraları üzerinde çalıştığı (bkz. *Yaşamımdan Şiir ve Hakikat*, 4. Kitap) çokdilli çocuk romanında dahi açığa çıkar. “Anlatı figürlerimin bulundukları bölgelerin coğrafyasını inceleyerek bu harika biçime uygun bazı konular aradım, bu cansız yerlere, kişilerin karakterleriyle ve işleriyle yakınlığı olan birçok insani özellik kattım” (*Yaşamımdan Şiir ve Hakikat*, s. 127). Burada gördüğümüz gibi somut coğrafi yerlerin karakteristik beşerileşmesi açığa çıkar.

İtalya Seyahati’nde Goethe “Nausikaa” başlıklı oyunun kaynağı ve planının doğası hakkında bilgi verir. Planını, deniz ve ada peyzajıyla Goethe’ye *Odyseia*’nın imgelerini hatırlatan Sicilya’da oluşturmuştur. “Bu basit konu, eklenen motiflerin zenginliğiyle, özellikle de esas işlenişteki ve özel tondaki deniz ve ada havasıyla sevimli hale gelecekti” (*İtalya Seyahati*, s. 309). Sonra biraz ileride: “Ancak şimdi, yani artık bütün bu kıyıları ve deniz kıyısındaki dağları, körfez ve koyları, adaları ve kara çıkıntılarını, kayaları ve kumsalları, çalılı tepeleri, yumuşak çayırları, verimli tarlaları, süslenmiş bahçeleri, bakımlı ağaçları, asılı asmaları, bulut kümelerini ve hep şen ovaları, kayalıkları ve bankları ve bütün bunları çevreleyen denizin bütün değişimleri ve çeşitliliği içinde zihnimde hazır tutarken, işte ancak şimdi *Odyseia* benim için canlı bir kelimedir” (*İtalya Seyahati*, s. 330).

Bu bakımdan daha da karakteristik olan *Wilhelm Tell*’in planıdır. Bu planın imgeleri doğrudan İsviçre’nin söz konusu tarihsel yörelerinin canlı temasından yola çıkılarak oluşturulmuştur. *Yıllıklar*’da Goethe şöyle der: “Oraya gidiş ve dönüş yolunda (1797’de İsviçre’deki bir yolculuk esnasında) Vierwaldstaettersee [Lucerna Gölü], Schwyz, Flüelen ve Altdorf’u tekrar özgür ve açık bir gözle gördüm. Deneyimim hayal gücümü [hikâyedeki] yerlere bu muazzam (*ungeheure*) manzarayı temsil eden karakterleri yerleştirmeye zorladı. Tell ve cesur çağdaşlarının imgelerinden daha hızlı ne belirebilirdi

ki hayal gücümde?” (s. 141-42) Tell’in kendisi Goethe’ye halkın (*ei-ne Art von Demos*) beden bulmuş hali olarak; ağır yükleri kaldıran, yaşamı boyunca ağır hayvan postlarını ve başka öteberiyi doğup büyüdüğü dağlarda taşıyan birinin muazzam gücünün imgesi olarak görünmüştü.

Son olarak, Pymont’ta iken Goethe’ye aşikâr olan yaratıcı planın üzerinde duracağız.

Pymont yöresi tarihsel zamana doymuştur. Adı Romalı yazarların eserlerinde geçer. Roma’nın ileri karakolları buraya kadar varmıştır; Goethe’nin Roma’dan dikkatle incelediği dünya tarihinin yarıçap çizgilerinden bir tanesi oradan geçmiştir. Antik surlar korunmuştur; tepeler ve vadiler orada gerçekleşmiş çarpışmaları anlatır; antikçağın kalıntıları ve farklı yerler, dağ adlarının etimolojilerinde, yerel halkın geleneklerinde korunmuştur; her yerde tarihsel geçmişin mekâna sızan izleri vardır: “Sanki burada büyümlü bir halka içindeymiş gibi hissedersiniz,” der Goethe. “Geçmiş şimdi ile eşitler, genel mekânsallığı verili dolaysız mekânsal çevrenin prizmasından kavrar ve, son olarak, bir anlığına en geçici şey dolaysız temaşa ve düşünmenin nesnesi olmuş gibi görünmeye başladığından, kendini iyi hissedersin” (*Yıllıklar*, s. 81).

Burada, bu özgül koşullarda, 16. yüzyılın son dönemlerinin üslubunda yazılacak bir eserin planı da doğar. Goethe tarafından en ince ayrıntılarıyla belirlenen olay örgüsünün taslağı Pymont motifleri ve bu yörenin tarihsel dönüşümleriyle örülmüştür. Pymont’un büyüleyici pınarına halkın kendiliğinden hareketini betimler. Bu hareketin başında halkı örgütleyen ve Pymont’a yönlendiren bir şövalye vardır. Halk kitlelerinin toplumsal ve karakterolojik çeşitliliği gösterilir. En önemli veçhelerden biri, yeni yerleşim alanlarının inşasının betimlenişi ve buna paralel olarak toplumsal farklılaşma ve seçkinlerin (“soyluların”) ayrılmasıdır. Ana tema, yaratıcı biçimde organize edici olan insan iradesinin, kendiliğinden bir kitle hareketinin verili doğası üzerindeki etkisidir. Sonuç, Pymont’un eski tarihsel mekânında yeni bir kentin ortaya çıkmasıdır. Son olarak Pymont’un müstakbel azameti motifi üç garip ziyaretçi biçimindeki bir kehanetle bildirilir: delikanlı, yetişkin ve yaşlı (tarihsel nesil-

lerin simgesi). Tüm bu plan, Pymont'un görünür bir kalıntısı olduğu tarihsel bakımdan yaratıcı iradeyi, –hem bir halkın doğal, kitlesel iradesini hem de önderin organize edici iradesini– bir olay örgüsüne dönüştürme girişiminden başka bir şey değildir – başka bir deyişle, saf tarihsel zamanın anlaşılması “en zor olan” yolunu anlama ve onu “dolaysız temaşa” ile yakalama girişiminden.

Goethe'nin hayata geçiremediği sanatsal planlarıdır bunlar. Hepsi derinlemesine kronotopiktir. Zaman ve mekân olay örgüsünde olduğu kadar münferit imgelerinde de ayrılmaz bir birliğe kavuşur. Çoğunlukla, belirli ve bütünüyle somut bir yöre yaratıcı hayal gücü için başlangıç noktası olarak iş görür. Fakat seyredenin ruh halinin içine sızdığı soyut bir manzara değildir bu – hayır, mekânda yoğunlaştırılmış beşeri tarihin, tarihsel zamanın bir parçasıdır. Bu yüzden olay örgüsü (betimlenen olayların toplamı) ve kahramanlar ona dışarıdan girmez, manzaraya uysun diye yaratılmaz, en başından beri zaten mevcutlarmış gibi açığa çıkarlar. Bu manzarayı oluşturan ve beşerileştiren, onu tarihin deviniminin (tarihsel zamanın) konuşan izi yapan ve onun bundan sonraki yönünü de bir dereceye dek belirleyen yaratıcı güçler ya da belirli bir yörenin onda vücut bulan tarihsel süreci organize etmek ve devam ettirmek için ihtiyaç duyduğu yaratıcı güçler gibidirler.

Yöreye ve tarihe, ayrılmaz birlik ve iç-içe-geçebilirliklerine böyle bir yaklaşım ancak yörenin, soyut doğanın parçası, belirsizleşmiş, kesintiye uğramış ve simgesel olarak toparlanmış (tamamlanmış) bir dünyanın parçası olmayı bırakmasıyla ve olayın her zaman kendisine eşit, tersinir ve simgesel olarak vücut bulmuş belirsiz zamanın bir kısmı olmayı bırakmasıyla mümkün olmuştur. Yöre coğrafi ve tarihsel olarak belirlenmiş dünyanın, beşeri tarihin *şu* bütünüyle gerçek ve özsel olarak görünür dünyasının yeri doldurulamaz bir parçası olmuştur; olay da ancak burada, coğrafi olarak belirlenmiş bu beşeri dünyanın zamanında, özsel ve aktarılamaz bir uğrak olmuştur. Bu birbirini somutlaştırma ve iç içe geçme sürecinin bir sonucu olarak dünya yoksullaşmamış ya da küçülmemiş, tersine yoğunlaşmış, sıkışmış ve sonraki sonsuz *gerçek* beliriş ve gelişmenin yaratıcı olanaklarıyla dolmuştur. Goethe'nin dünyası *filizlenen to-*

humdur, baştan sona gerçek, görünür biçimde el altında ve içinden yetişecek aynı derecede gerçek bir gelecekle doludur.

Sanatsal imgenin yöneliminde özsel bir değişime yol açan da işte bu yeni zaman ve mekân duygusudur: Tanımlı ve gerçek hale gelen bu dünyada, imge, belirli bir zaman ve mekâna karşı konulmaz bir çekim duymuştur. Bu yönelim de hem “yer kültlerinin” safdil gerçekçiliğinin basit (ama açık seçik) biçimlerinde hem de *Wilhelm Meister* gibi roman ile yeni büyük epiğin sınırında duran eserlerin daha derin ve karmaşık biçimlerinde açığa vurulmuştur.

Rousseau’da temsil edildiği haliyle 18. yüzyılın önceki döneminin zaman anlayışına kısaca değinelim.

Rousseau’nun sanatsal hayal gücü de kronotopikti. Edebiyat (ve özellikle roman için) özgün ve çok önemli bir kronotop keşfetmişti: “doğa” (tabii, bu keşif –tüm gerçek keşifler gibi– öncesinde yüzyıllar süren bir gelişimle hazırlanmıştı). Rousseau, doğada zamanı derinlemesine hissedebiliyordu. Doğanın zamanı ile insan yaşamının zamanı onun eserlerinde en yakın etkileşim ve iç içe geçiş içersine girmişti. Fakat zamanın tarihselliğinin gerçek veçhesi hâlâ zayıftı. Rousseau için doğanın zamanının döngüsel arka planından yalnızca (hâlâ yine döngüsel olan) idilik zaman ve (döngüsel zamanını çoktan aşmış ama gerçek tarihsel zamanla henüz tamamen kaynaşmamış olan) yaşamöyküsel zaman kopmuştu. Bu yüzden yaratıcı tarihsel zorunluluk neredeyse bütünüyle yabancıdır Rousseau’ya.

Manzarayı seyreden Rousseau, tıpkı Goethe gibi, onu insan imgeleriyle doldurur, beşerileştirir. Ama bu insanlar ne yaratıcı ne inşacıdır, idilik ve bireysel-biyolojik yaşamın insanlarıdır. Bu yüzden Rousseau’da olay örgüleri zayıftır (çoğunlukla acısıyla sevinciyle aşkı ve idilik emeği içerirler); gelecek de ütöpik bir karakter taşır, “Altın Çağ”a (tarihsel tersyüz ediş) benzer ve yaratıcı zorunluluktan mahrumdur.

Torino’ya yaya olarak yaptığı yolculuk sırasında Rousseau kırsal manzaraya hayran kalır ve oraya kendi hayal gücünün imgelerini yerleştirir. *İtirafı*’nda şöyle der:

Evlerde bahçe ziyafetleri tahayyül ediyordum. Çayırılarda çılgın oyunlar, dere boylarında yıkanmalar, gezintiler, balık avları, ağaçlarda tatlı yemişler, gölgeleri altında baş başa sevişmeler; dağlarda süt ve kaymak kazanları, zevkli bir işsizlik, sükûnet ve sadelik; nereye gittiğini bilmeden yürümek zevki, hâsılı gözüme hiçbir şey görünmüyordu ki kalbime bir zevk ve lezzet cazibesi getirmesin.

Rousseau'nun sanatsal hayal gücünün ütöpik veçhesi Malesherbes'e mektubunda (26 Ocak 1762) daha açık bir biçimde öne çıkar:

Sonra orayı [güzel doğayı – M. B.] gönlümce varlıklarla doldurdum... ve doğanın sığınaklarına orada yaşamayı hak eden insanları taşıdım. Kendim için çekici bir topluluk kurdum... keyfime göre bir Altın Çağ yarattım ve, o güzel günleri hayatımın bende tatlı anılar bırakmış, kalbimin yeniden arzulanacağı bütün sahnelerle doldurunca, insanlığın hakiki hazlarına, o kadar tatlı, o kadar saf, insanlardan artık o kadar uzak olan hazlarına ağlayacak kadar duygulandım.

Rousseau'nun bu itirafları kendi başlarına bile yeteri kadar çok şeyi açığa vurur, ama anlamları özellikle Goethe'nin alıntıladığımız itirafları ile karşılaştırıldıklarında açık görünür. Yaratıcı ve inşa edici insan yerine burada kendini gösteren haz, oyun ve aşkın idilik insanıdır. Doğa adeta geçmişi ve şimdisiyle tarihi pas geçer, doğrudan doğruya “Altın Çağ”a yer verir – yani, ütöpik geçmiş ütöpik geleceğe aktarılır. Saf ve mutlu doğa, saf ve mutlu insanlara yer açar. Arzulanan ve ideal olan burada gerçek zamandan ve zorunluluktan kopartılmıştır: Bu ikisi zorunlu değildir, yalnızca arzulanandır. Bu yüzden bütün bu oyunların, köy yemeklerinin, tutkulu buluşmaların, vb. zamanları gerçek bir uzunluktan ve tersinirlikten mahrumdur. İdilik günde sabahtan akşama ve geceye bir değişim olsa bile, tüm idilik günler aynıdır ve kendilerini tekrar ederler. Bu tür temaşanın öznel arzuların, duyguların, kişisel anıların ve fantazinin seyredilen şeye sızmasını asla engellememesi oldukça anlaşılır bir şeydir – yani, bu temaşa, olayların kendi arzu ve duygularından bağımsız olarak zorunluluğunu görmeye çabalayan Goethe'nin temaşasını sınırlandıran ve bastıran etmenleri içermez.

Rousseau'nun zaman duygusunun, hatta doğayla ilişkili zamanının kendine özgü nitelikleri hakkında söylediklerimiz, tabii ki, ku-

şatıcı olmaktan uzak. Romanları ve özyaşamöyküsel çalışmaları zaman duygusunun başka, daha derin ve özsel veçhelerini açığa çıkarır. Rousseau idilik emek zamanını, yaşamöyküsel zamanı ve yaşamöyküsel aile zamanını da bilirdi; insanların yaş dönemlerinin, vb. anlaşılmasına yeni ve özsel öğeler eklemiştir. Tüm bu veçhelere incelememizin ilerleyen bölümlerinde değinmek durumundayız.

Bilindiği gibi, İngiltere ve Almanya'da 18. yüzyılın ikinci yarısı folklorla ilginin giderek artmasıyla tanımlanır. Hatta belirli bir doğruluk payıyla edebiyat için *folklorun* bu çağda *keşfedildiğinden* bile söz edilebilir. Öncelikle ulusal ve yerel (ulusal sınırlar dahilinde) folklor söz konusuydu. Halk şarkısı, masal, kahramanlık efsaneleri, tarihsel efsaneler ve destanlar öncelikle anayurt toprağının beşerileştirilmesine ve yoğunlaştırılmasına yönelik yeni ve güçlü araçlardı. Folklorla birlikte edebiyata genelde tarihsel dünya görüşünün, özelde de tarihsel romanın gelişimine muazzam etkide bulunan *ulusal-tarihsel zamanın* yeni, güçlü ve olağanüstü üretkenlikte dalgası hızla yayıldı.

Folklor genel olarak zamana doymuştur; bütün imgeleri derinlemesine kronotopiktir. Folklor da zaman, zamanın tamlığı, folklorik gelecek, zamanın folklorik insan ölçüleri... – bütün bunlar çok önemli ve temel nitelikte sorunlardır. Edebiyat üzerinde muazzam ve üretken bir etkide bulunmuş olsa da folklorik zamana burada tabii ki değinemeyiz.

Bizi işin başka bir yönü ilgilendiriyor: yerel folklorun özellikle kahramanlık efsanelerinde, tarihsel efsane ve destanlarda kullanılması ve böylece tarihsel romanın hazırlanma sürecinde ülke toprağının yoğunlaştırılması. Yerel folklor mekânı zamanla anlamlandırıp doyurur ve tarihin içersine çeker.

Antikçağda Pindaros'un yerel mitleri kullanması bu bakımdan çok tipiktir. Yerel mitleri genel Helenik mitlerle karmaşık ve becerikli bir biçimde birlikte dokuyarak ve yerel zenginliğini de koruyarak Yunanistan'ın her köşesini Yunan dünyasının bütünlüğüne dahil etmiştir. Deniz kıyısındaki her pınarın, her tümseğin, her korunun, her dönemecin kendi efsanesi, kendi hatırası, kendi olayı ve kendi kahramanı vardı. Ustaca çağrışımları, metaforik eşdeğerlilikleri ve

soykütüksel bağlantıları kullanan Pindaros bu yerel mitleri genel Helen mitlerine boca ederek birleşik ve sıkı örülmüş bir kumaş yarattı, tüm Yunan dünyasını kucakladı ve yetersiz bir siyasal birliğin yerine ulusal bir şiirsel ikame koydu.

Sir Walter Scott yerel folkloru benzer biçimde kullanır, her ne kadar farklı tarihsel koşullarda ve farklı amaçlarla olsa da.

Walter Scott için karakteristik olan yerel folklor hevesidir. Doğup büyüdüğü İskoçya'nın her karışını yaya olarak dolaşmıştı; özellikle İngiltere sınırındaki bölgeleri, Tweed'in her köşesini ve tüm kale kalıntılarını bilirdi. Ona göre bütün bunlar efsane, şarkı ve baladla kutsanmıştı. Onun için ülkenin her parçası yerel efsanelerden belirli olaylara doymuş, efsanevi zamanla derinlemesine kesifleşmiş, diğer yandan her olay da sımsıkı mekânsallaşmış ve mekânsal işaretlerle yoğunlaşmıştır.

Fakat Walter Scott'ın *Minstrelsy of the Scottish Border*'ı (İskoçya Sınırının Minstrel Geleneği) ve şiirlerini ("Son Minstrel'in Şarkısı", "Vaftizci Yahya Yortusu", "Göldeki Kadın", vb.) yazdığı yaratısının ilk dönemi boyunca, bu zaman hâlâ *mühürlenmiş bir geçmiş* niteliğindeydi. Goethe ile arasındaki özsel ayrım bu noktadadır. Walter Scott tarafından İskoç manzarasının kalıntılarında ve çeşitli ayrıntılarında okunan bu geçmiş şimdiki zamanda yaratıcı olarak işbaşında değildi, belirli bir geçmişin kendine yeten mühürlü bir dünyasıydı ve şimdiki zamanda görünür olan yalnızca bu geçmişin *hatırlanmasını* çağırıyordu. Yaşayan ve etkiyen geçmişin değil, o geçmişin hatırlanmalarının deposuydu. O yüzden *zamanın tamlığı* Walter Scott'ın en yetkin folklorik şiirlerinde bile en az miktardadır.

Yaratısının sonraki "romancılık" döneminde Walter Scott bu sınırlamanın üstesinden gelir (bütünüyle olmasa da). Sanatsal düşünüşünün derinlemesine kronotopik doğası ve mekânda zamanı okuma yeteneği, zamanın (ulusal-tarihsel zaman) folklorik renklendirme unsurları ona önceki dönemlerinden yadigâr kalmıştır ve bütün bu veçheler tarihsel roman için olağanüstü bir biçimde üretkenleşmiştir. Bununla birlikte Scott türün önceki dönemlerinden romansal altkategorileri özümsemiştir – özellikle Gotik romanı, yaşamöyküsel aile romanını ve, son olarak, tarihsel dramı. Bu zeminde de geç-

mişin mühürlülüğünün üstesinden gelir, tarihsel roman için zorunlu olan zamanın tamlığına erişir.

Goethe tarafından temsil edilen, gerçek tarihsel zamanın edebiyat tarafından özümSENmesi yolundaki aşamaların en önemlilerinden birini kısaca özetledik. Böylelikle, öyle sanıyoruz ki, edebiyatta ve özellikle romanda zamanın özümSENmesi meselesinin sıradışı önemi açıklığa kavuşmuş oldu.

Söylem Türleri Meselesi

1. Meselenin Sunuluşu ve Söylem Türlerinin Belirlenmesi

İnsan etkinliğinin çeşitli türden bütün alanları dilin kullanımıyla bağlantılıdır. Rahatlıkla anlaşılabileceği üzere, bu kullanımın doğası ve biçimleri insan etkinliğinin alanları kadar çeşitlidir ki bu durum da hiçbir şekilde dilin kamusal birliğiyle çelişmez. Dilin kullanımı beşeri etkinliğin şu ya da bu sahasındaki katılımcıların (sözlü ve yazılı) münferit somut sözceleri biçiminde gerçekleştirilir. Bu sözceler her sahanın özgül koşul ve hedeflerini, yalnızca içerikleri (tematik) ve dilsel üslup (yani dilin sözcüksel, deyimsel ve dilbilgisel araçlarının seçimi) aracılığıyla değil, her şeyden önce kompozisyonel yapıyla yansıtır. Bu üç veçhe (tematik içerik, üslup ve kompozisyonel yapı) sözcelerin *bütünü* ile ayrılmaz bir biçimde ilişkilidir ve hepsi iletişimin söz konusu alanının özgüllüğü tarafından aynı ölçüde belirlenir. Her ayrı sözce tabii ki münferittir, fakat dilin kullanıldığı her saha, bu sözcelerden kendilerine ait *görece istikrarlı tipler* geliştirir ki bunlara da *söylem türleri* adı verilebilir.

Söylem türlerinin zenginliği ve çeşitliliği sınırsızdır, çünkü beşeri etkinliğin farklı olanakları tüketilemez; her etkinliğin her bir sahasında söylem türlerinin tüm repertuarı söz konusu saha gelişip karmaşıklaştıkça farklılaşma ve gelişme yaşar. Özellikle şunun altını çizmek gerekir: (sözlü ve yazılı) söylem türlerinin aşırı *heterojenliği*. Aslında söylem türlerinin şunları içermesi gerekiyor: Gündelik diyalogların kısa replikleri (konuları, durumları, katılımcıların bileşimi olağanüstü geniştir), gündelik öykü ve mektup (tüm biçimleriyle), kısa standart askeri komut, gelişmiş ve kapsamlı emir, oldukça alengirli ticari evrak repertuarı (büyük oranda standart) ve yorumun (sözcüğün en geniş anlamıyla: toplumsal ve siyasal) çeşitlilik

barındıran dünyası. Buraya şunları da eklemeliyiz: bilimsel ifadelere çeşitli biçimleri ve tüm edebi türler (atasözünden tutun birkaç ciltlik romana dek). Söylem türlerinin heterojenliği o kadar geniştir ki onları incelemek için tek bir düzlem yoktur, olamaz gibi görünür; ne de olsa, bir inceleme düzleminde karşımıza, tek sözcüklü gündelik replikler, birkaç ciltlik edebi roman, tonlamasında bile standart ve zorunlu askeri komut, derinlemesine benzersiz lirik eser gibi en heterojen olgular çıkar. Tahmin edileceği gibi, işlevsel heterojenlik söylem türlerinin genel hatlarını oldukça soyut ve boş kılar. Söylem türlerinin genel sorunlarının şimdiye değin gerçekten açığa çıkmamış olmasının nedenini muhtemelen bu açıklıyordur. En çok edebi türler çalışılmıştır. Ama antikçağdan bu yana, diğer tiplerden ayrı olan ama onlarla ortak bir *sözel* (dilsel) doğası bulunan özgül sözce tipleri olarak değil, edebi-sanatsal özgül nitelikleri bakımından, (edebiyatın sınırları içinde) birbirlerinden ayrılan özellikleri bakımından çalışılmışlardır. Genel dilbilimsel bir problem olarak sözce ve tipleri neredeyse hiç göz önünde bulundurulmamıştır. Retorik türler antikçağdan bu yana çalışılmakta (sonraki dönemlerde klasik teoremin üzerine pek bir şey konmamıştır); bu noktada bu türlerin sözel doğasına sözce olarak daha çok dikkat edilmiştir: örneğin dinleyiciye yönelik ilgi ve onun sözceye etkisi, (düşüncenin tamamlanmış olmasından ayrı olarak) sözcenin özgül sözel eksiksizliği, tamamlanması, vb. Ancak buradaki retorik türlerin (adli, siyasal) tüm özgül nitelikleri de genel dilsel doğalarını gölgede bırakmıştır. Son olarak, gündelik söylem türleri (ağırlıklı olarak gündelik diyaloglara cevap şeklinde) ve üstelik genel dilbilimsel bakış açısından (Sausure ekolü ve onun en yeni takipçilerinden Yapısalcılar, Amerikan Davranışçılar ve bambaşka bir dilbilimsel temelde de Vosslerciler tarafından) çalışılmıştır. Ancak araştırmanın bu hattı da gündelik sözlü söylemin özgül nitelikleriyle sınırlandığından, bazen doğru ve mahsus ilkel sözcelere (Amerikan Davranışçılar) yöneldiğinden, sözcenin doğasının doğru bir genel-dilbilimsel belirlenmesine yol açamadı.

Söylem türlerinin keskin heterojenliği ve bununla ilişkili olarak sözcenin ortak doğasının belirlenmesinin güçlüğü hiçbir şekilde ha-

fife alınamaz. Bu noktada, birincil (basit) ve ikincil (karmaşık) söylem türleri arasındaki çok temel ayrıma özellikle dikkat çekmek gerekir (işlevsel bir ayrım değildir bu). İkincil (karmaşık) söylem türleri –romanlar, dramalar, her türlü bilimsel araştırmalar, büyük basımsal türler, vb.– daha karmaşık, görece oldukça gelişmiş ve kültürel –sanatsal, bilimsel, sosyopolitik, vb.– (ağırlıklı olarak yazılı) iletişimin organize olduğu koşullarda ortaya çıkar. Oluşum süreçleri boyunca, dolayimsız söylem iletişimde oluşan farklı birincil (basit) türleri özümseyip dönüştürürler. Karmaşık türlerin bileşimine katılan bu birincil türler başkalaşıp özel bir karakter edinir, fiili gerçeklikle ve başka gerçek sözcelerle olan dolaysız ilişkilerini yitirirler; örneğin romandaki gündelik diyalog replikleri ya da mektuplar, biçimlerini ve gündelik anlamlarını ancak romanın içeriği düzleminde korur. Fiili gerçekliğe ancak bir bütün olarak roman aracılığıyla girerler, yani gündelik yaşam olarak değil, edebi-sanatsal bir olay olarak. Bir bütün olarak roman gündelik diyalogların replikleri ya da özel mektuplar gibi bir sözcüdür (ortak bir doğaları var), ama bunların aksine roman ikincil (karmaşık) bir sözcüdür.

Birincil ve ikincil (ideolojik) türler arasındaki fark olağanüstü büyük ve temeldendir; tam da bu yüzden sözcenin doğası ikisinin de analiziyle açığa çıkarılıp tanımlanmalıdır; tanım ancak bu koşullarda sözcenin karmaşık ve derinlikli doğasına uygun hale gelebilir (ve en önemli yönlerini kapsayabilir); birincil türlere tek yönlü yaklaşım kaçınılmaz bir biçimde bütün sorunun bayağılaştırılmasına yol açar (bu tür bayağılaştırmanın en uç örneği davranışçı dilbilimdir). Birincil ve ikincil türler arasındaki karşılıklı ilişki ve ikincisinin tarihsel oluşum süreci sözcenin doğasına ışık tutar (öncelikle de dil, ideoloji ve dünya görüşü arasındaki karmaşık karşılıklı ilişki meselesine).

Beşeri etkinliğin çeşitli alanlarında sözcenin doğasının ve türsel biçim çeşitliliğinin araştırılması dilbilim ve filolojinin neredeyse tüm alanları için çok büyük önem taşır. Çünkü somut dilsel malzeme üzerine olan herhangi bir araştırma (bir dilin tarihi, kuralcı dilbilgisi, herhangi bir sözlük derlemesi, dil üslupbilimi, vb.) kaçınılmaz olarak, araştırmacıların gerekli dilsel olguları devşirdikleri be-

şeri etkinlik ve iletişimin farklı alanlarına ilişkin somut (sözlü ve yazılı) sözceler (kayıtlar, anlaşmalar, yasa metinleri, kalem işleri ve diğer belgeler; değişik türden edebi, bilimsel ve yorumsal türler, resmi ve gündelik mektuplar, gündelik diyalog replikleri [ve bütün altkategorileri] vb.) ile iş görür. Sözcenin doğası ve genel olarak sözcenin (birincil ve ikincil) farklı türlerinin özgüllükleri hususunda, yani farklı söylem türleri hakkında açık bir sunuş, bize öyle geliyor ki, her alandaki araştırmalar için gereklidir. Dilbilimsel araştırmaların her alanında sözcenin doğasının görmezden gelinmesi ve söylemin türsel altkategorilerine kayıtsızlık biçimciliğe, abartılı soyutluğa yol açar, araştırmanın tarihsel yönünü çarpıtır ve dilin yaşamla olan ilişkisini zayıflatır. Ne de olsa dil yaşama (dili gerçekleştiren) somut sözceler aracılığıyla nüfuz eder, yine somut sözceler aracılığıyla yaşam da dile nüfuz eder. Sözce istisnai önem arz eden bir problemler yumağıdır. Dil biliminin birkaç alan ve sorununa bu bağlamda yaklaşacağız.

Önce üslupbilim. Her üslup sözce ve sözcenin tipik biçimleri, yani söylem türleri ile koparılmaz bir biçimde bağlantılıdır. Söylemsel iletişimin her alanında sözlü veya yazılı, birincil veya ikincil her sözce bireyseldir ve bu yüzden konuşanın (ya da yazanın) bireyselliğini yansıtabilir, yani bireysel üslubu vardır. Ancak her tür, konuşanın bireyselliğinin yansıtılması için, yani bireysel üslup için, aynı ölçüde elverişli değildir. En elverişli olanları edebiyat türleridir; edebiyat türlerinde bireysel üslup sözcelem işine doğrudan dahil olur, hatta en temel hedeflerinden biri budur (fakat edebiyat sanatının sınırları içersinde de farklı türler dilde bireyselliği ve bireyselliğin farklı yönlerini iletmek için farklı olanaklar sunar). Standart biçimler gerektiren söylem türlerinde (örneğin ticari evrakın birçok çeşidinde, askeri komutlarda, üretimdeki sözel sinyallerde, vb.) ise koşullar bireyselliğin dilde yansıtılmasına daha elverişsizdir. Bu söylem türlerinde bireyselliğin ancak en yüzeysel, neredeyse biyolojik yönleri (ağırlıklı olarak da bu sözcelerin standart tiplerinin sözlü gerçekleşiminde) yansıtılabilir. Söylem türlerinin geniş bir kesiminde (edebiyat dışında) bireysel üslup sözce tasarımına girmez; tek hedefi olarak değil, sözcenin adeta gölge olgusu, yan ürünü ola-

rak iş görür. Çeşitli türler bireysel kişiliğin farklı katman ve yüzle-
rini açığa çıkarabilir ve bireysel üslup ulusal dil ile çeşitli karşılıklı
ilişkiler içersinde bulunabilir. Bizzat dilde ulusal olan ve bireysel
olan sorunu, esasen sözceleni sorunudur (sonuçta, ulusal dil ancak
burada, sözcede, bireysel biçimde vücut bulur). Genelde üslubun,
özelde de bireysel üslubun belirlenmesi, hem sözcenin doğasının
hem söylem türlerinin çeşitliliğinin daha derinlemesine incelenme-
sini gerektirir.

Üslubun türle organik ve ayrılmaz bağı dil üslupları ya da işlev-
sel üsluplar sorununda da açıkça ortaya serilir. Özünde, dilsel ya da
işlevsel üsluplar beşeri etkinlik ve iletişimin belirli sahaları için tür-
sel üsluplardan başka bir şey değildir. Her sahanın, özgül koşulları-
na karşılık gelen kendine ait türleri vardır ve bunları uygular. Bu tür-
lere karşılık gelen belirli üsluplar da vardır. Belirli bir işlev (bilim-
sel, teknik, basımsal, ticari, gündelik) ve söylemsel iletişimin belirli
koşulları her saha için belirli, özgül türler doğurur – yani belirli, gö-
rece istikrarlı tematik, kompozisyonel ve üslupsal sözce tipleri. Üs-
lup belirli tematik birliklere ve –şu da özellikle önemli– belirli kom-
pozisyonel birliklere ayrılmaz biçimde bağlıdır: bütünün inşasının
belirli tiplerine, tamamlanma tiplerine, söylem etkileşiminde bulu-
nan konuşmacı ile diğer katılımcılar arasındaki ilişki tiplerine (din-
leyiciler ya da okurlar, eşlik edenler, başkasının söylemi, vb.). Üslup
sözcenin türsel birliğine unsurlardan biri olarak katılır. Tabii ki bu,
dilsel üslubunun bağımsız bir araştırmanın konusu yapılamayacağı
anlamına gelmiyor. Böyle bir çalışma, yani bağımsız bir disiplin
olarak dil üslupbilimi çalışması, olanaklı ve gereklidir. Fakat bu ça-
lışma dil üsluplarının türsel doğası hakkında kesintisiz bir farkında-
lığa ve söylem türlerinin altkategorileri üzerine bir ilk çalışmaya da-
yandığı takdirde doğru ve verimli olabilir. Üslupbilim şimdiye değin
böyle bir temelden mahrumdu. Zayıflığı buradan ileri geliyor. Dil
üsluplarının genel kabul görmüş bir sınıflandırması yok. Bu işe ko-
yulan yazarlar çoğunlukla sınıflandırmanın esas mantıksal koşulunu
karşılayamıyorlar: birleşik bir temel. Mevcut sınıflandırmalar ola-
ğanüstü yoksul ve ayrımsız.¹ Örneğin, yakın zamanlarda basılmış
Rus dilinin akademik gramerinin sıraladığı dilin üslup altkategori-

leri şunlar: kitabi söylem, popüler söylem, soyut-bilimsel, bilimsel-teknik, gazeteci-basın söylemi, resmi-mesleki, aşına-gündelik söylem ve bayağı, sade söylem. Bu dilsel üsluplara ek olarak lehçeye ait sözcükler, arkaik sözcükler ve mesleki ifadeler gibi üslup altkategorileri vardır. Bu tür bir üslup sınıflandırması bütünüyle gelişigüze, üsluplara dair farklı bölme ilkeleri (veya kaideleri) yatar temelinde. Bunun dışında bu sınıflandırma eksik ve yeterince farklılaştırılmamıştır. Tüm bunlar dilsel üslupların türsel doğalarının yeteri kadar anlaşılamamasının ve beşeri etkinliğin çeşitli sahalarında söylem türlerinin iyi düşünülmüş bir sınıflandırması olmayışının (keza üslupbilim için çok önemli olan birincil ve ikincil türler arasındaki ayrımın bilinmemesinin) doğrudan bir sonucudur.

Üslubu türden ayırmak özellikle tarihsel sorunların irdelenmesi söz konusu olduğunda zararlıdır. Dilsel üsluplardaki tarihsel değişimler söylem türlerindeki değişimlere ayrılmaz bir biçimde bağlıdır. Edebi dil, dilsel üslupların karmaşık ve dinamik bir sistemidir; edebi dilin sistemi içersinde bu üslupların göreceli ağırlıkları ve karşılıklı ilişkileri aralıksız değişim içinde bulunur. Edebiyatdışı üslupları da içeren edebi dil çok daha karmaşık bir sistemdir ve farklı temeller üzerinde organize olur. Bu sistemlerin karmaşık tarihsel dinamiklerini anlamak ve apaçık ortada olan, birbirlerinin yerine geçen üslupların basit (ve çoğu zaman yüzeysel) betimlemelerinden kaçınmak için, söylem türlerinin (yalnızca ikincillerin değil birincillerin de) toplumsal yaşamda gerçekleşen bütün değişimlerini daha doğrudan, açık ve esnek bir biçimde yansıtan özel bir tarihi geliştirilmelidir. Sözcükler ve tipleri, yani söylem türleri, toplum tarihinden dil tarihine uzanan tahrik kayışlarıdır. Hiçbir (sesbilgisel, sözlüksel, dilbilgisel) yeni olgu türsel-üslupsal sınamanın ve gözden geçirmelerin uzun ve karmaşık yolundan geçmeden dil sistemine girmez.²

1. Dil üslupları sınıflandırmasının; yoksullaştırılmış ve açıklıktan mahrum, uydurma temelli benzerleri A. N. Gvozdev'in *Očerki po Stilistike Ruskogo Yazika* (Rus Dilinin Üslupbilimi Üzerine Makaleler, Moskova, 1952, s. 13-15) kitabında verilmiştir. Bu tür sınıflandırmalar dil üslupları hakkındaki geleneksel fikirlerin eleştirel olmayan bir tarzda benimsenmesine dayanmaktadır.

Her dönemde belirli söylem türleri edebi dilin gelişimi için gi-dişatı belirler – sadece ikincil (edebi, basımsal, bilimsel) değil bi-rinciller de (sözlü diyalogun belirli türleri: salon, ahbablar, ailevi-gündelik, sosyopolitik, felsefi, vb.). Ulusal dilin edebiyatdışı farklı katmanlarından yararlanıldığı için edebiyat dilinin her genişlemesi, yazı dilinin tüm türlerine (edebi, bilimsel, basımsal, sohbetle ilgili, vb.) bir dereceye kadar kaçınılmaz olarak nüfuz etmesine yol açar; söylemsel bütünün inşasına, tamamlanmasına, dinleyici veya eşlik edenin uyum sağlamasına yönelik yeni türsel kabullere yol açar. Bu da söylem türlerinin az ya da çok temel anlamda yeniden yapılandırılmasına ve yenilenmesine neden olur. Söz konusu edebiyatdışı kat-manlarla ilgilenirken insan ister istemez bu katmanların açığa vu-rulduğu söylem türleriyle de ilgilenir. Çoğu durumda bunlar sohbet ve diyalog türleridir; ikincil türlerin az çok açıkça diyalojikleşmesi, monolojik bileşimlerinin zayıflaması, dinleyicinin artık eşlik eden konuşmacı olarak hissedilmesi, bütünün tamamlanmasının yeni bi-çimleri, vb. bundan kaynaklanır. Üslubun olduğu her yerde tür var-dır. Üslubun bir türden diğerine aktarılması yalnızca üslubun ken-disine yabancı koşullarda sesini değiştirmez, verili türü ortadan kal-dırabilir ya da yenileyebilir de.

Böylelikle, bireysel ve genel dil üslupları söylem türlerine hük-meder. Bu son sözü edilenlerin daha derin ve geniş incelemesi üs-lupbilimin tüm sorunlarının üretken bir işletimi için muhakkak zo-runludur.

Ama (bir yandan) sözlük ile dilbilgisi arasındaki karşılıklı iliş-kilerle ilgili temel ve genel yöntembilimsel sorunu ve (bir yandan da) üslupbilimsel sorunu aynı soruna, sözce ve söylem türleri me-selesine dayanır.

Dilbilgisi (ve sözlük) özsel olarak üslupbilimden farklıdır (hatta üslupbilimle arasında karşıtlık kuranlar vardır) ama aynı zamanda hiçbir dilbilgisel araştırma (kuralcı dilbilgisinin sözünü bile etmi-

2. Bu tezimizin Vosslerci üslupsal olanın dilbilgisel olandan önce geldiği fik-riyle herhangi bir ortak yanı yoktur. Sonraki açıklamalarımız bunu tamamen açık-lığa kavuşturacak.

yorum) üslupbilimsel gözlem ve ilaveden kaçınamaz. Birçok durumda dilbilgisi ile üslupbilim arasındaki fark neredeyse tamamen silinir. Öyle olgular vardır ki kimi araştırmacılar dilbilgisi alanına yerleştirirken kimi araştırmacılar üslupbilim alanına yerleştirir; bunun bir örneği sentagmadır.

Denebilir ki dilbilgisi ve üslupbilim her somut dilsel olguda ya kınar ve ıraksar. Yalnızca dil sistemi içersinde ele alındığında falanca dilbilgisel bir olgudur, bireysel sözcenin bütünlüğü ya da söylem türü içersinde ele alındığındaysa üslupbilimsel bir olgudur. Çünkü konuşanın belirli bir dilbilgisel biçimi seçmesi bile üslupbilimsel bir edimdir. Ancak bu bir ve aynı özgül olguya yönelik iki bakış açısı birbirlerine duyarsız olmamalı ve biri diğeri yerine mekanik olarak geçmemeli; dilsel olgunun gerçek birliği temelinde organik olarak birleştirilmeliler (ama en açık ve net yöntembilimsel ayrımlarla). Yalnızca sözcenin doğasının ve söylem türlerinin kendine özgü niteliklerinin derinlemesine anlaşılması bu karmaşık yöntembilimsel soruna doğru bir çözüm getirebilir.

Bize görünen o ki sözcenin ve söylem türlerinin doğasının araştırılması söylem yaşamı hakkındaki, söylem akışı denen şey hakkında, iletişim, vb. hakkında hâlâ dil çalışmalarımızda bulunan basitleştirilmiş anlayışların üstesinden gelebilmek için temel önemdedir. Üstelik, *söylem iletişiminin gerçek birimi* olarak sözceye dair bir çalışma (bir sistem olarak) *dilin birimlerinin doğasını* daha doğru anlayabilmeyi de mümkün kılacaktır: sözcükler ve cümleler.

Şimdi bu daha genel meseleye geçelim.

2. Söylem İletişiminin Birimi olarak Sözce: Bu Birimin Dilin Birimlerinden (Sözcükler ve Cümleler) Farkları

Wilhelm von Humboldt'tan itibaren 19. yüzyıl dilbilimi dilin iletişim işlevini gözardı etmemekle birlikte ikincil bir şey olarak geri plana almaya çabaladı; birinci plana ise *iletişimden bağımsız* beliren düşüncenin işlevi çıkarıldı. Humboldt'un ünlü sözü: "Bir insan ile bir diğeri arasındaki iletişim ihtiyacı bir yana, dil *yalnızken bile* insan için düşünebilmenin zorunlu şartıdır." Başkaları, örneğin Voss-

lerciler, dilin ifade/dışavurum işlevi denen şeyi ön plana çıkardılar. Münferit kuramcılar bu işlevi kendilerine göre anlarlar: Özü itibariyle, konuşanın bireysel söyleminin dışavurumu demektir. Dil insanın kendini ifade etme, nesneleştirme ihtiyacından doğar. Dilin özü bir şekilde bireyin manevi yaratıcılığına indirgenir. Dilin işlevine dair birkaç çeşitleme daha ortaya atıldı ve atılıyor, fakat bütünüyle inkâr edilmese de dilin iletişimsel doğasını hafife alma eğilimi hâlâ hâkim; sanki söylemsel iletişimin *diğer* katılımcıları ile *zorunlu* ilişkisi olmayan *bir tek* konuşucu varmış gibi, dil konuşanın bakış açısından değerlendiriliyor. Ötekinin oynadığı rol hesaba katılıyorsa bile, o da konuşanı edilgen bir biçimde anlayan dinleyici rolüdür. Sözce, nesnesine (yani sözcelenen düşüncenin içeriğine) ve bizzat sözceleyene hükmeder. Dil, yalnızca konuşana; bir konuşucuya ve söylemi için bir nesneye, konuya ihtiyaç duyar. Dil aynı zamanda bir iletişim aracı olarak iş görüyorsa, özüne dokunmayan bir yan işlevdir bu. Dilden söz ederken dil topluluğu, dinleyici çoğulluğu, asla gözardı edilmemelidir, ama dilin özü belirlenirken dilin doğasını belirleyen bu veçhe zorunlu değildir. Dil topluluğu bazen bir tür kolektif kişilik, “halkın tını”, vb. olarak değerlendirilir ve muazzam anlamlar yüklenir buna (“halkların psikolojisi”nin temsilcileri tarafından), fakat bu durumda bile konuşanların çoğulluğu ve her bir konuşana göre başkaları özsel önemden yoksun bırakılır.

Dilbilimde “dinleyici” ve “anlayıcı” (“konuşan”a eşlik edenler), “birleşik söylem akışı” gibi *kurgular* hâlâ varlığını sürdürüyor. Bu tür *kurgular* etkin söylem iletişiminin karmaşık ve çokyönlü sürecine dair tamamen tahrif edilmiş bir fikir üretir. Genel dilbilim derslerinde (Saussure’ünkü gibi ciddi derslerde bile) sık sık söylem iletişiminin iki tarafı –konuşanın ve dinleyenin (söylemi alımlayan)– ile ilgili görsel-şematik bir temsil verilir; konuşanın etkin söylem süreçlerine ve dinleyicinin buna karşılık gelen edilgen algılama ve anlama süreçlerine dair şemalar sunulur. Bu şemalar için yanlış ve gerçekliğin hiçbir veçhesini yansıtmıyor denemez, ama söylem iletişiminin tamamı olarak ileri sürüldüğünde birer bilimsel kurguya dönüşürler. Gerçek şu ki dinleyici söylemin (dilsel) anlamını algılayıp anlayarak onunla ilişkili etkin ve cevabi bir konum alır: (Ta-

mamen ya da kısmen) anlaşır ya da anlaşmaz, onu genişletir, uygular, icra etmeye hazırlanır, vb.; dinleyici, bütün bu anlama ve dinleme süresi boyunca, bazen abartısız, konuşmacının ağzından çıkan ilk sözden itibaren, cevabi konumu benimser. Canlı söylemin, canlı sözcenin her türlü idraki (bu etkinliğin derecesi büyük farklılık gösterse bile) içten içe cevabidir; her anlama edimi cevap yüklüdür, cevabı şu ya da bu biçimde muhakkak doğurur: Dinleyici konuşucuya dönüşür. Algılanan söylemin anlamını edilgen olarak anlamak, –peşi sıra gelecek gerçek, sesli cevapta gerçekleştirilen– etkin cevabi anlamının gerçek bütünlüğünün yalnızca soyut bir veçhesidir. Elbette, sözcelerin ardından her zaman hemen sesli bir cevap gelmez: İşitilenin (örneğin bir komut) etkin cevabi anlaşılması hemen bir eylem olarak da gerçekleştirilebilir (anlaşılan ve yerine getirilmek üzere kabul edilmiş bir emir ya da komutun yerine getirilmesi), bir süre sessiz cevabi anlama olarak da kalabilir (bazı söylem türleri, örneğin lirik türler, sadece bu tür bir cevabi anlaşılmayı hedefler); fakat bu da –deyim yerindeyse– tepkisi gecikmiş bir cevabi anlamadır; işitilen ve etkin bir biçimde anlaşılan sözce karşılığını dinleyicinin peşi sıra gelecek söyleminde ya da tavrında er geç bulacaktır. Birçok durumda, kültürel iletişimin karmaşık türleri, bu tarz gecikmiş etkin cevabi anlaşılmayı hedefler. Burada söylediklerimizin hepsi uygun uyarlama ve eklemelerle yazılı ve okunabilir söylem için de geçerlidir.

Dolayısıyla her tür gerçek ve tam anlama etkin anlamda cevabidir ve cevabın (hangi biçimde gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin) ilk hazırlık aşamasından ibarettir. Konuşanın kendisi tam da böyle etkin cevabi anlamaya yönelir; konuşan, deyim yerindeyse, düşüncesini başka bir zihinde kopya eden edilgen bir anlama ummaz yalnızca; tersine cevap, anlaşma, empati, itiraz, icra, vb. bekler (çeşitli söylem türleri konuşanlar ya da yazarlar adına tam yönelim ve söylem tasarıları varsayar). Söylemini anlaşılır kılma arzusu konuşanın somut ve bütünsel söylem tasarısının yalnızca soyut bir veçhesidir. Ayrıca, her konuşucu az çok cevap veren konumundadır, çünkü kimse ilk konuşan, evrenin ezeli sessizliğini ilk bozan kişi değildir; yalnızca kullandığı dil sisteminin mevcudiyetini değil, kendi mev-

cut sözcesinin şu ya da bu tür ilişkiye girdiği (söylemini üzerlerine inşa ettiği, polemiğe girdiği ya da dinleyicinin aşına olduğunu varsaydığı) kendisine veya başkalarına ait önceki sözcelerin de mevcudiyetini varsayar. Her sözce başka sözcelerin çok karmaşık bir biçimde organize olduğu bir zincirin halkasıdır.

Dolayısıyla, genel dilbilimin şematik çizimlerinde “eşlik eden” olarak betimlenen ve edilgen olarak anlayan dinleyici, söylem iletişimindeki gerçek katılımcıya denk düşmez. Şemayla betimlenen şey, etkin cevabi anlama ediminin, yani konuşanın beklediği cevap doğuran anlamının gerçek bütününe yalnızca soyut bir veçhesidir. Bu bilimsel soyutlama kendi başına oldukça tutarlıdır, yalnız bir şartla: açık bir biçimde yalnızca bir soyutlama olduğu ve olgunun gerçek somut bütünü olarak temsil edilmediği kabul edilirse; aksi takdirde kurguya dönüşür. Dilbilimde karşılaştığımız durum tam olarak böyledir, bu tür soyut şemalar gerçek söylem iletişimini yansıtmaya kaygısı gütmeseler de asıl olgunun muazzam karmaşıklığının belirtilerini taşımazlar. Bunun sonucunda en özsel veçhelerini kaybettiren şema söylem iletişiminin gerçek resmini çarpıtır. Söylem iletişimi sürecinde *ötekinin* rolü böylelikle alt sınırına çekilir.

Söylem iletişimi sürecinde ötekinin etkin rolünün görmezden gelinişi ve genelde bu sürecin atlanmasına yönelik arzu “söylem” ve “söylem akışı” gibi kapalı ve muğlak terimlerin kullanılışında açığa çıkar. Bu kasten belirsiz terimler genelde sonradan bölünmeye maruz kalacak, onun parçaları olarak kabul edilen dilsel bütünlükler olarak anlaşılır: sesbilgisel (sesbirim, hece, konuşma ritmi) ve sözlüksel (cümle ve sözcük). “Söylem akışı parçalanabilir”, “Söylemimiz ...’e ayrılır”, vb. Genel dilbilim derslerinde ve dilbilgisinde, keza sesbilgisi, sözdizimi, dilbilgisi dallarındaki özel araştırmalarda bu tür dil birimlerinin incelemesine çoğunlukla böyle sözlerle girilir. Ne yazık ki, daha yeni yayımlanmış olan akademik dilbilgimiz “söylemimiz” gibi belirsiz ve muğlak bir terim kullanıyor. Sesbilgisi kısmının girişi şöyle: “*Söylemimiz* öncelikle cümlelere bölünür, cümleler ise söz öbeklerine ve sözcüklere ayrılabilir. Sözcükler ses birliklerine, yani hecelere, heceler ise bağımsız seslere, yani sesbirimlere bölünür.”*

Peki “söylem akışı” nedir, “söylemimiz” derken ne kastediliyor? Ne tür bir uzunlukları var? Başları sonları var mı? Uzunlukları belirsizse, birimlerine ayırmak için hangi bölümlerini kullanırız? Bütün bu sorulara belirsizlik ve sessizlik hâkim. Dilbilimciler belirsiz bir *sözcük* olan “söylem”i (şu anlamlarda kullanılabiliyor: dil, söylem süreci –yani konuşma–, münferit sözce, koca bir sözceler dizisi, belli bir söylem türü –“konuşma yaptı”–) açık seçik anlamsal sınırları olan belirli (tanımlanmış) bir *terim*’e dönüştüremediler henüz (başka dillerde de benzer bir durum var). Bu durum sözce ve söylem türleri meselesinin (dolayısıyla da söylem iletişiminin) neredeyse hiç incelenmemiş olmasıyla açıklanabilir. Bütün bu anlamların (sonuncusu hariç) hemen her zaman birbirlerine karıştırıldığı görülür. “Söylemimiz” ifadesi çoğunlukla herhangi bir insanın herhangi bir sözcesi anlamına gelir; yalnız bu anlam sonuna kadar tutarlı bir biçimde korunmaz.³

Yalnız, dilin birimleri olarak bölünen ve parçalarına ayrıştırılanlar belirsiz ve kapalı ise bu belirsizlik ve karışıklık birimlerin kendilerine de bulaşır.

Dilbilimsel düşüncenin yöntembilimsel merkezindeki bu terminolojik belirsizlik ve karışıklık söylem iletişiminin *gerçek biriminin* (sözce) gözardı edilmesinin sonucudur. Çünkü söylem fiiliyatta ancak münferit konuşanların, söylem öznelerinin somut sözceleri biçiminde var olabilir. Söylem her zaman belirli bir söylem öznesine ait olan bir sözcenin kalıbına dökülür, bu kalıbın dışında var olamaz. Her ne kadar uzunluklarına, içeriklerine, kompozisyonel yapılarına göre birbirlerinden farklı olsalar da sözcelerin –söylem iletişiminin birimleri olarak– ortak yapısal özellikleri, daha da önemlisi oldukça

* *Rus Dili Grameri*, c. 1, Moskova, 1952, s. 51. – ç.n.

3. Korunamaz da. Örneğin “Ah!” gibi bir sözce (diyalog repliği) cümlelere, söz öbeklerine ya da hecelere ayırlamaz. Dolayısıyla, *her* sözceye uygun düşmez bu. Dahası, sözceyi (söylemi) parçalara ayırıp dil birimleri elde ediyorlar. Cümle sık sık en basit sözce olarak tanımlanır ve dolayısıyla sözcenin *birimi* olamaz. Zımnen bir konuşucunun söylemi olduğu kabul edilip diyalogik üsttonlar gözardı edilir.

Sözcenin sınırları yanında diğer sınırlar (cümleler, söz öbekleri, sentagmalar, sözcükler arasındaki sınırlar) göreceli ve keyfidir.

keskin sınırları vardır. Bu sınırlar özsel ve temel olduklarından bunun üzerinde ayrıntılı durmamız gerekecek.

Söylem iletişiminin birimi olarak her somut sözcenin sınırı, *söylem öznesinin* yani konuşanın *değişmesiyle* belirlenir. Gündelik diyalogun kısa (tek sözcüklük) repliklerinden tutun da büyük roman ya da bilimsel teze kadar her türlü sözcenin, deyim yerindeyse, mutlak bir başı ve sonu vardır: başlangıcından önce başkalarının sözcisi, sonundan itibaren başkalarının cevabi sözceleri (ya da ötekinin sessiz de olsa etkin cevabi anlaması, son olarak da bu anlamaya dayalı cevabi eylem). Konuşan kişi sözü başkasına bırakmak ya da ötekinin etkin cevabi anlamasına yer açmak için sözcesini bitirir. Sözce uzlaşımsal bir birim değil, gerçek bir birimdir: Sınırları söylem öznelerinin değiş tokuşuyla çizilmiştir, sıranın –adeta dinleyiciler tarafından konuşanın sözünü bitirdiğinin işareti olarak algılanan sessiz bir *dixi* (dedim) ile– ötekine bırakılmasıyla biter.

Sözcenin sınırlarını keskin bir şekilde çizen konuşan öznenin değişmesi, dilin işlevlerine ve iletişimin koşul ve durumlarına bağlı olarak farklı doğada olur, beşeri etkinliğin ve yaşamın farklı sahalarında değişik biçimler alır. Konuşan öznelerin değişmesi, en yalın ve net bir biçimde muhatapların ya da eşlik edenlerin sözcelerinin (“replik” adını vereceğiz) nöbetleştiği fiili diyalogda gözlemlenir. Basitliği ve açıklığı dolayısıyla diyalog söylem iletişiminin klasik biçimidir. Ne kadar kısa ve ani olursa olsun her repliğin konuşanın özgül bir konumu olduğunu ifade eden özgül bir tamamlanmışlık niteliği vardır; başka biri bu konuma cevap verebilir veya ona nispetle cevabi bir konum alabilir. İleride sözcenin tamamlanmışlığının bu özgül niteliği üzerinde duracağız (sözcenin temel işaretleyicilerinden biridir). Fakat replikler aynı zamanda birbirlerine bağlıdır. Diyalogun replikleri arasında var olan soru-cevap, sav-itiraz, öneri-anlaşma, emir-icra, vb. ilişkisi dilin birimleri (sözcükler ve cümleler) arasında olanaksızdır – gerek dil sisteminde (dikey kesitte) gerekse sözce içinde (yatay düzlemde). Diyalogun replikleri arasındaki bu özgül ilişkiler, söylem iletişimi sürecinde bütünlüklü sözceler arasındaki özgül ilişkilerin yalnızca altkategorileridir. Bu ilişkiler ancak farklı söylem öznelerinin sözceleri arasında mümkündür;

söylem iletişiminde (konuşana göre) *öteki* katılımcıları varsayarlar. Bütünlüklü sözceler arasındaki ilişkiler dilbilgisel olarak ele alınamaz, çünkü –tekrar ediyoruz– bu ilişkiler dil birimleri arasında olanaksızdır – yalnızca dil sistemi içinde değil sözcelemin içinde de.

İkincil söylem türlerinde, özellikle retorik türlerde, bu ilkeyle görünüşte çelişen olgular çıkar karşımıza. Konuşan (yazar) kendi sözceleminin sınırları içinde oldukça sık bir biçimde sorular yönelir, bunları kendisi cevaplar, kendi fikirlerine itiraz eder, itirazlarına cevap verir, vb. Fakat bu olgular söylem iletişimi ile birincil söylem türleri arasında uzlaşımsal bir oyundan başka bir şey değildir. Bu oyun retorik (geniş anlamıyla, bilimsel popülerleştirmeye yönelik belirli çeşitleri de kapsayacak biçimde, retorik) türler için tipiktir, fakat başka ikincil (sanatsal ve akademik) türler de bu gibi değişik biçimleri birincil türleri ve birincil türler arasındaki ilişkileri sözce-nin yapısına yerleştirmek için kullanır (ve burada konuşan özne gerçekten değişmediği için az çok değişime uğrarlar). İkincil türlerin doğaları böyledir. Fakat bütün bu olgularda, tek bir sözce içinde boy göstermiş olsalar bile yeniden üretilmiş birincil türler arasındaki ilişkiler, dilbilgisel olarak ele alınamaz. Bu ilişkiler sözce içersi özgül doğalarını korurlar ki o da esasen sözcükler ve cümleler (ve söz öbekleri gibi başka dil birimleri) arasındaki ilişkilerin doğasından farklıdır.

Burada, diyalog ve onu oluşturan repliklerin malzemesine dayanarak geçici olarak şu meseleyi ortaya koymamız gerek: Söylem iletişiminin birimi olan *sözce*, *dilin birimi* olan cümleden farklıdır.

(Cümlelerin doğası meselesi dilbilimdeki en karmaşık ve zor meselelerden biridir. Bu meselede fikirlerin çarpışması günümüzde hâlâ sürmektedir. Kendimize biçtiğimiz vazife tabii ki bu meselenin tüm karmaşıklığıyla incelenmesini kapsamıyor; yalnızca bir veçhesinden söz etmeyi amaçlıyoruz. Yalnız bize öyle geliyor ki bu veçhe bütün mesele için esastır. Cümle ile sözce arasındaki ilişkiyi kesin bir biçimde tanımlamak bizim için önemli. Böyle bir tanım bize sözce ve cümlelerin daha net bir resmini sunacak.)

Fakat bu noktaya ileride değineceğiz, burada sadece şunu belirtelim: Dilin birimi olarak cümlelerin sınırları asla konuşan öznelere

değişmesiyle belirlenmez. Cümleyi iki taraftan çerçeveleyen bu tür bir değişme tam bir sözceye dönüştürür onu. Bu tür bir cümle yeni nitelikler kazanır; bir ve aynı konuşucunun tek sözcelemindeki başka cümlelerle çevrili olarak algılanacağından çok farklı algılanır. Cümle görece tamamlanmış bir düşüncedir; tek ve aynı konuşucunun bir bütün olan sözcelemi içindeki başka düşüncelerle doğrudan bağlaşımı vardır. Konuşucu bir cümlenin sonunda sıradaki düşüncesine geçmek için durur; öncekine devam eder, ekleme yapar ve onu destekler. Cümlenin bağlamı tek bir konuşan öznenin (konuşucu) söylemidir. Cümlenin kendisi gerçekliğin sözdışı bağlamı (durum, ortam, tarihöncesi) ile ya da diğer konuşucuların sözceleriyle doğrudan ya da kişisel olarak bağlılaşımlar içerisinde değildir; böyle bir bağlaşım ancak dolaylı yoldan, yani kendisini çevreleyen bağlamın bütünü aracılığıyla, sözcenin bütünü aracılığıyla olur. Cümle eğer aynı konuşucunun söyleminin bağlamıyla çevrili değilse, yani tam bir sözce (diyalogdaki bir replik) oluşturuyorsa, o zaman cümle (bizzat) gerçeklikle (söylemin sözdışı bağlamı) ve *başkalarının* farklı sözceleriyle karşı karşıya gelir. Konuşucunun kendisinin atadığı ve yorumladığı bir duraklama gelmez ardından. (Dilbilgisel, hesaba katılmış ya da yorumlanmış her duraklama ancak tek bir konuşucunun söylemi, yani tek bir sözce içinde mümkündür. Sözceler arası duraklamalarsa tabii ki dilbilgisel değil gerçektir. Psikolojik ya da bazı dış koşullardan kaynaklanan bu tür gerçek duraklamalar bir tek sözceyi de kesintiye uğratabilir. İkincil sanatsal türlerde bu tür duraklamalar sanatçı, yönetmen ya da oyuncu tarafından hesap edilir. Ama bu duraklamalar sözce içindeki –örneğin sentagmalar arasındaki– dilbilgisel ve üslupbilimsel duraklamaların ikisinden de esasen farklıdır.) Diğer konuşucunun cevap ya da cevabi anlama ile eşlik etmesi beklenir. Böyle bir cümle, yekpare bir sözce olduktan sonra özel bir anlamsal bütünlük kazanır. Ona karşı cevabi bir konuşum alınır; onunla ya aynı ya da farklı fikirde olunur; gereği yerine getirilir, değerlendirilir, vb. Ama bağlam içindeki bir cümle cevaba yol açamaz. Bu kabiliyeti ancak sözcenin bütünlüğü içinde kazanır (daha doğrusu, o kabiliyete ayak uydurur).

Tüm bu yepyeni özellik ve kendine özgü nitelikler tam bir sözcüğe dönüşen cümleye değil, sözcüğün kendisine aittir. Cümlelerin değil sözcüğün doğasını yansıtır. Kendilerini cümleye ilişirler, eksiksiz bir sözcük oluncaya dek büyütürler onu. Dilin birimi olarak cümle bütün bu özelliklerden mahrumdur; başı ve sonu konuşan öznelerin değişmesiyle işaretlenmez; ne gerçeklikle (sözdışı durum) doğrudan bir bağlantısı vardır ne başkalarının sözcükleriyle doğrudan bir ilişkisi; anlamsal olarak değer bütünlüğü yoktur; öteki konuşunun cevabi konumunu doğrudan tespit etme kabiliyeti de yoktur, yani cevaba yol açamaz. Dilin birimi olan cümle doğası bakımından dilbilgiseldir. Sınırları dilbilgiseldir, dilbilgisel olarak tamamlanmıştır ve dilbilgisel birliği vardır. (Sözcüğün bütünü içinde ve bütünüün bakış açısından görüldüğündeyse, üslup özellikleri kazanır.) Bir cümle tam bir sözcük olarak boy gösterirse adeta oldukça farklı bir malzemedan yapılmış bir çerçeveye yerleştirilmiş gibi olur. Bir cümle çözümlenirken bu unutulduğunda cümlelerin doğası çarpıtılır (keza dilbilgisel olarak ele alınan sözcüğün doğası da). Birçok dilbilimci ve dilbilim okulu (sözdizimi alanında) bu karışıklığa teslim olmuştur, cümle olarak araştırdıkları aslında cümle (dilnin birimi) ile sözcüğün (söylem iletişiminin birimi) bir tür *melezidir*. İnsan nasıl ki (dilsel anlamıyla) sözcüklerle etkileşim kurmuyorsa cümlelerle ya da söz öbekleriyle de etkileşim kurmaz. Dil birimlerinden (sözcükler, söz öbekleri ve cümleler) oluşturulmuş sözcükler değiş tokuş edilir; sözcük de bir cümleden de bir sözcükten de, deyim yerindeyse bir söylem biriminden (esasen diyalog repliğinden) de oluşabilir, ama bir dil birimini söylem iletişiminin birimine dönüştürmez bu.

Söylem iletişiminin birimi olarak sözcüğe dair gelişkin bir kuramın olmaması cümle ile sözcük arasında belirsiz bir ayrıma ve bu ikisinin çoğu zaman birbirine tamamen karıştırılmasına yol açar.

Fiili diyaloga dönelim. Dediğimiz gibi, söylem iletişiminin en sade ve klasik biçimi budur. Konuşan öznelerin (konuşucuların) değişmesiyle sınırları çizilen sözcük burada olağanüstü görünürlüktedir. Fakat karmaşık bir biçimde organize edilmiş kültürel (bilimsel ve sanatsal) iletişimi de kapsayan söylem iletişiminin diğer alanlarında da sözcüğün sınırlarının doğası değişmez.

Diyalog repliklerinden ayrıldıkları tüm noktalara rağmen bilimsel ve sanatsal türlerin karmaşık yapılanmış ve özelleşmiş eserleri, doğaları gereği, söylem iletişiminin aynı türden birimleridir. Onların da sınırları konuşan öznelerin değişmesiyle çizilir; *dışsal* belirliliklerini saklasalar da bu sınırlar bu eserlerde bir içsel veçhe kazanır, çünkü konuşan özne (burada *yazar*) bireyselliğini üslubunda, dünya görüşünde ve dizinin tasarımının her veçhesinde açığa vurur. Üstelik eserin taşıdığı bireyselliğin bu mührü o kültürel sahada kendisiyle bağlantılı diğer eserlerden ayrıldığı sınırları; yazarın dayandığı seleflerinden, aynı akımın başka eserlerinden, yazarın çatışma içersinde bulunduğu başka akımlardan, vb. ayıran özel içsel sınırları yaratır.

Diyalogdaki replikler gibi eser de başkasının (başkalarının) okurlar üzerinde pedagojik etkiye, onların ikna edilmesi, eleştirel cevaplar, takipçi ve halefleri, vb. üzerinde etkide bulunması gibi değişik biçimler alabilen etkin cevabi anlamasına yöneliktir. Belirli bir kültürel alandaki söylem iletişiminin karmaşık koşullarında başkalarının konumlarını belirleyebilir. Eser, söylem iletişiminin zincirinde bir halkadır. Bir diyalogdaki replik gibi hem cevap verdiği hem de kendisine cevap veren diğer eser-sözcelerle ilişkilidir. Aynı zamanda, yine bir diyalogdaki replik gibi, konuşan öznelerin değişmesinin yarattığı mutlak sınırlarla ayrılır.

Böylece sözceyi çerçevelemesi ve onu diğer ilişkili sözcelerden keskin bir biçimde sınırlandıran sabit bir kütle yaratmasıyla konuşan öznelerin değişmesi, sözcenin söylem iletişiminin birimi olarak ilk kurucu özelliğidir; onu dilin birimlerinden ayırt eden özelliğidir. Birincisine ayrılmaz biçimde bağlı bu ikinci özelliğe sonra dönelim. Bu ikinci özellik sözcenin özgül *tamamlanışıdır*.

Sözcenin tamamlanışı adeta söylem öznelerinin değişmesinin iç yönüdür; bu değişme yalnızca konuşucu belirli bir anda ya da belirli koşullarda *dilediği* her şeyi söylediği (ya da yazdığı) için gerçekleşir. Duyduğumuzda ya da okuduğumuzda sözcenin sonunu, sanki konuşucunun son *dixi*'sini duymuş gibi açıkça hissederiz. Bu tamamlanış özgüldür, özel koşullarla belirlenir. Sözcenin tamamlanışının ilk ve en önemli koşulu *ona cevap verebilme olanağı*'dır; daha

kesin ve kapsamlı olarak söylemek gerekirse, ona yönelik cevabi tavır alabilme (örneğin emri yerine getirme) olanağıdır. Bu koşul kısa bir gündelik soruyla yerine getirilir – örneğin “Saat kaç?” (birisi bu soruya cevap verebilir), yerine getirilebilecek ya da getirilemeyecek gündelik rica, (kısmen ya da tamamıyla) hemfikir olunabilecek ya da olunamayacak bilimsel bir açıklama ya da bir bütün olarak değerlendirilebilecek bir roman. Bir sözceye tepki verebilmek için bir tür tamamlanış gereklidir. Sözce için *dil* açısından anlaşılmış olmak yeterli değildir. Tamamen anlaşılmış ve sonlandırılmış cümle –bir cümleden oluşuyorsa ve sözce değilse– cevabi tepkiye yol açamaz: Anlaşılır ama yine de *tam* değildir. Sözcenin *bütünlüğünün* işareti olan bu *bütün*, ne dilbilgisel ne de soyut-anlamsal tanıma tabidir.

Bir cevap (ya da cevabi anlama) olanağını güvenceye alan sözcenin bu tamamlanmış bütünlüğü sözcenin canlı bütünlüğüne ayrılmaz biçimde bağlı üç veçheyle (etmen) belirlenir: 1) temanın gönderimsel ve anlamsal eksiksizliği; 2) konuşucunun söylem tasarımı ya da niyeti; 3) tipik kompozisyonel ve türsel tamamlama biçimleri.

İlk veçhe sözcenin temasının gönderimsel ve anlamsal olarak eksiksizliği iletişimin farklı alanlarında muazzam ölçüde farklılık gösterir. Bu eksiksizlik gündelik yaşamın belirli alanlarında (tam anlamıyla olgusal sorular ve onlara verilen olgusal cevaplar, ricalar, emirler, vb.), belirli iş çevrelerinde, askeri ve endüstriyel komut ve emirlerde, yani söylem türlerinin doğası gereği en üst düzeyde standartlaştığı ve yaratıcı veçhenin neredeyse tamamen ortadan kalktığı alanlarda neredeyse tam olabilir. Yaratıcılığa dayalı sahalardaysa (özellikle bilimsel olanlarda) temanın gönderimsel ve anlamsal eksiksizliği ancak görelî olabilir. Burada, olsa olsa, cevabi konumu dolduracak belirli bir asgari tamamlanıştan söz edilebilir. Nesnel olarak konuyu tüketmeyiz, ama sözcenin *teması* olarak konu belli koşullarda, görelî bir tamamlanışa ulaşır: soru belirli bir biçimde, belirli bir malzeme hakkında, yazarın tanımladığı belirli amaçlarla, yani *özgül bir yazarsal niyet* kapsamında sorulmuşsa. Böylece, ister istemez, birinci veçheye sıkı sıkıya bağlı ikinci veçheye gelmiş bulunuyoruz.

Tek bir sözcükten, gündelik replikten tutun da bilim ya da sanatın karmaşık eserlerine kadar her sözcede –bütün sözceyi, uzunluğunu ve sınırlarını belirleyen konuşucunun– *söylem tasarımı* ya da *söylem niyetini* kucaklar, anlar ve hissederiz. Bu söylem tasarımıyla, (anladığımız kadarıyla) bu söylem niyetiyle sözcenin tamamlanışını ölçüp biçeriz; yazarın söylemeyi *istediği* şeyi tasavvur ederiz. Bu tasarımın hem (söylem iletişiminin belirli koşullarında önceki sözcelerle zorunlu olarak bağlantılı) konu seçimini belirler hem konunun sınırlarını ve gönderimsel-anlamsal eksiksizliğini. Tabii ki sözcenin kurulacağı türsel biçimi de (üçüncü veçheye geldik bile, buna döneceğiz) belirler. Sözcenin öznel veçhesi olan bu tasarım nesnel gönderimsel-anlamsal veçheyle ayrılmaz bir bütün içinde birleşir; anlamsal veçheyi tüm münferit durumları, kişisel katılımcıları, önceki açıklama sözceleriyle birlikte söylem iletişiminin somut (münferit) bir durumuyla ilişkilendirerek sınırlar. Bu yüzden, iletişimin dolaysız katılımcıları duruma ve önceki sözcelere yönelerek kolaylıkla ve hızla konuşucunun söylem tasarımını ve niyetini kavrar, sözcenin gelişmekte olan bütünlüğünü daha en baştan sezerler.

Üçüncü ve bizim için en önemli veçheye, sözcenin istikrarlı türsel biçimlerine geçelim. Konuşanın söylem niyeti kendini en çok *belirli bir söylem türünün seçiminde* belli eder. Bu seçim söylem iletişiminin verili sahasının özgül doğası, gönderimsel-anlamsal (tematik) değerlendirmeler, söylem iletişiminin somut durumu, katılımcıların kişisel bileşimi, vb. ile belirlenir. Dahası, konuşanın söylem tasarımı seçili türe tüm bireyselliği ve öznelliğiyle uygulanıp uyarlanır, belirli türsel biçimler içinde biçimlenip gelişir. Böylesi türler her şeyden önce sözlü gündelik iletişimin çok çeşitli sahalarının bütününde, en yakın ve en samimi olanları da kapsayacak biçimde var olur.

Belirli söylem türleriyle konuşuruz, yani bütün sözcelerimizde belirli ve görece istikrarlı *bütünün inşasının tipik biçimleri* vardır. Sözlü (ve yazılı) söylem türleri repertuarımız zengindir. *Pratikte* onları kendimize güvenerek ve becerikli bir biçimde kullanırız, *teorideyse* varlıklarını aklımızdan bile geçirmeyiz. Molière'in, mensur konuştuğu halde ne yaptığını bilmeyen Mösyö Jourdain'i gibi, var-

lıklarını aklımızdan geçirmeksizin çeşitli söylem türleriyle konuşuruz. En rahat, en az sınırlandırılmış konuşmalarda bile söylemimizi belirli türsel biçimlere dökeriz – bazen katı ve kalıplaşmış, bazen daha esnek, plastik ve yaratıcı biçimlere (gündelik iletişimin elinin altında da yaratıcı türler vardır). Dilbilgisini öğrenmeye başlamadan çok önce ustalıkla kullandığımız anadilimiz bizim için nasıl veriliy-se bu söylem türleri de neredeyse öyle verilidir. Anadilimizi, sözlüksel bileşimini, dilbilgisel yapısını sözlüklerden ve dilbilgisi kitaplarından değil, duyduğumuz ve ürettiğimiz somut sözceler sayesinde etrafımızdaki insanlarla kurduğumuz canlı söylem iletişimi dolayısıyla biliriz. Dile ait biçimleri ancak sözcelere ait biçimler sayesinde ve bu biçimlerle birlikte özümseriz. Dilin biçimleri ve sözcenin tipik biçimleri –yani, söylem türleri– deneyimimize ve bilincimize birlikte ve birbirleriyle yakın ilişki içinde girer. Konuşmayı öğrenmek sözce kurmayı öğrenmektir (çünkü sözcelerle konuşuruz, ayrıık cümleler ve tabii ki ayrıık sözcüklerle değil). Söylem türleri söylemimizi tıpkı dilbilgisel (sözdizimsel) biçimlerin düzenlediği gibi düzenler. Söylemimizi türsel biçimlere dökmeyi öğrenir, başkasının söylemini duyduğumuzda türünü daha ilk sözcüklerinden tahmin ederiz; belirli bir uzunluk (yani, söylem bütünüünün yaklaşık uzunluğunu), belirli bir kompozisyonel yapı ve sözcenin sonunu öngörürüz – yani, en başından itibaren söylem bütünüüne dair bir sezgimiz vardır, o da ancak sonradan söylem sürecinde değişiklik gösterir. Söylem türleri olmasaydı, onları ustalıkla kullanmasaydık, söylem sürecinde yaratmak zorunda olsaydık ve her sözceyi gönlümüze göre sıfırdan kurmak zorunda kalsaydık, söylem iletişimi neredeyse olanaksız olurdu.

Söylemimizi kalıbına döktüğümüz türsel biçimler tabii ki konuşucu için dil biçimlerinden istikrar ve zorunluluk (buyuruculuk) bakımından farklıdır. Türsel biçimler çok daha esnek, yoğrulabilir ve özgür dil biçimleridir. Söylem türleri bu bakımdan oldukça çeşitlidir. Gündelik yaşamda yaygın olarak kullanılan birçok tür o kadar standarttır ki konuşucunun bireysel söylem niyeti ancak belirli bir türü seçmesinde ve belki dışavurumsal tonlamasında kendini gösterir. Sözgelimi selamlaşma, vedalaşma, tebrik, her tür dilek, sağlık,

iş durumu bildirimi gibi çeşitli gündelik türler böyledir. Duruma, toplumsal konuma, iletişimdeki katılımcıların kişisel ilişkilerine bağlı olarak değişiklik gösterdikleri için bu türler böylesine çeşitlidir. Bu türlerin yüksek, kesin surette resmi, saygıdeğer biçimleri, ayrıca ahbaplığa bağlı biçimleri de vardır; ahbaplığa ait biçimlerin de farklı dereceleri, samimi olanları (ahbaplığa bağlı olanlardan farklıdır).⁴ Bu türler belirli bir ton gerektirir; yapıları belirli bir dışavurumsal tonlama içerir. Bu türler –özellikle yüksek, resmi olanlar– üst düzeyde istikrarlı ve zorunludur. Söylem niyeti burada belirli bir türün seçimiyle sınırlıdır. Ancak dışavurumsal tonlamanın (daha kuru ya da daha saygılı, soğuk ya da sıcak bir ton, neşenin, vb. tonu eklenebilir) küçük ayrımları konuşucunun bireyselliğini (duygusal söylem tasarımı) yansıtabilir. Fakat burada bile söylem iletişimi için karakteristik olan türleri başka türlü tonlamak mümkündür: Böylece örneğin selamlama denen türsel biçim resmi sahadan ahbaplık sahasına taşınabilir – yani, parodik-ironik bir tonlamayla. Benzer bir amaçla farklı sahalardan türler bile isteye birlikte kullanılabilir.

Bu standart türlere ek olarak tabii ki sözlü söylem iletişiminin daha bağımsız ve daha yaratıcı türleri olmuştur, hâlâ vardır: gündelik, toplumsal, estetik, vb. konular üzerine salon sohbetleri, sofrasohbetleri gibi türler, arkadaşlar arasındaki samimi sohbetler, aile içi samimi sohbetler, vb. (Sözlü söylem türlerinin listesi henüz yok, böyle bir listenin oluşturulması için bir ilke bile belirlenmiş değil). Sözü ettiğimiz türlerin büyük bölümü özgür ve yaratıcı yeniden oluşturmaya (sanatsal türler kadar, bazıları belki daha çok) elverişlidir. Fakat bir türü özgür ve yaratıcı biçimde kullanmak onu yoktan var etmekle aynı şey değildir; türlerden özgürce istifade edebilmek için onlarda ustalık düzeyine erişmek gerekir.

Bir dile kusursuz biçimde hâkim olan birçok insan sık sık iletişimin belirli sahalarında, sırf o sahalarda türsel biçimlere pratik ola-

4. Bu ve benzeri olgular tarihsel olarak değişen görgü kuralları, nezaket ve konukseverliğin dile yansması olarak saf üslupbilimsel düzlemde dilbilimcilerin (özellikle dil tarihçilerinin) dikkatini çekmiştir. Örneğin bkz. F. Brunot, *Historie de la langue française des origines à 1900*, 10 c., Paris: A. Colin, 1905.

rak hâkim olmadıkları için kendilerini pek çaresiz hisseder. Kültürel iletişimin bazı alanlarında söyleme kusursuz biçimde hâkim olan, akademik makale okuyabilen, bilimsel tartışmalara katılabilen, toplumsal konularda kusursuz konuşan bir kişi toplumsal sohbetlerde sık sık sessiz kalır ve çok beceriksiz görünür. Burada söz konusu olan şey soyut olarak anlaşılan söz dağarcığı ya da üslup yetersizliği değil; toplumsal sohbet türlerinin repertuarına hâkim olamama sorunudur – yani, kendi söylemini hızlı ve doğal biçimde belirli kompozisyonel ve üslupsal biçimlere aktarmaya yardımcı olacak sözce- nin bütünü hakkındaki fikirlere yeterince sahip olmama, sözcüğü yerinde kullanamama, doğru başlayıp bitirememe sorunu (bu tür- lerde kompozisyon çok karmaşık değildir).

Ne kadar hâkim olursak türleri o kadar özgür, o kadar bütünlüklü kullanırız ve bireyselliğimizi onlarda o kadar açık biçimde dışavururuz (tabii bunun mümkün ve gerekli olduğu yerlerde), yinelemeyiz iletişim durumunu o kadar esnek ve kesin bir biçimde yansıtırız – tek sözcükle, özgür söylem tasarımıımızı o kadar kusursuz gerçekleştirebiliriz.

Dolayısıyla, konuşana yalnızca ulusal dilin zorunlu (sözlüksel bileşim ve dilbilgisel yapı) biçimleri değil, zorunlu sözce biçimleri, yani söylem türleri de verilidir. Bu ikincisi karşılıklı anlama için dilin biçimleri kadar zorunludur. Dile ait biçimlerle karşılaştırıldıklarında söylem türleri çok daha değişken, esnek, yönlendirilirdir, fakat konuşan birey için buyurucu anlamları vardır; onun tarafından yaratılmamış, ona verilmişlerdir. Bu yüzden bütün o bireysellik ve yaratıcılığıyla münferit sözce kesinlikle dilin *tamamen bağımsız kombinasyon biçimi* olarak düşünülemez – örneğin sözceyi/sözcelemi (*la parole*) tümüyle bireysel edim olarak, birey için tümüyle toplumsal ve zorunlu bir olgu olan dil sistemiyle yan yana koyan Saussure (ve ondan sonraki diğer birçok dilbilimci) tarafından varsayıldığı gibi.⁵ Dilbilimcilerin büyük bir bölümü kuramsal açıdan olma-

5. Saussure sözceyi (*la parole*) “bireysel edim” diye tanımlar. “İrade ve zekânın ürünü olan bireysel bir edimdir. Bu edim içinde 1) konuşucunun düşüncesini ifade etmek için dil kodunu kullanmasını sağlayan kombinasyonlar ile 2) bu kom-

sa da uygulamada olaya bu açıdan bakar; sözcede yalnızca saf dilsel (sözlüksel ve dilbilgisel) biçimlerin bireysel kombinasyonunu görürler, sözcenin uygulamada aldığı başka buyurucu biçimleri açığa çıkarmaz ve araştırmazlar.

Söylem türlerinin, sözcenin görece istikrarlı ve buyurucu biçimleri olduğunu gözardı etmek kaçınılmaz olarak sözce ile cümle arasında sözünü ettiğimiz karışıklığa yol açmış, söylemimizin ancak bize verili olan istikrarlı cümle kalıplarına döküldüğünü savunma konumuna (ki şimdiye dek hiç tutarlı biçimde savunulmamıştır) sürüklemiştir; fakat art arda söylediğimiz bu birbirleriyle ilişkili cümlelerin sayısı, durduğumuzda (bitirdiğimizde), tamamen konuşucunun bireysel söylem niyetine ya da mitik “söylem akışının” kaprisine bağlıdır.

Belirli bir cümle tipi seçtiğimizde, onu cümlelerin kendisi için seçmeyiz; o cümleyle ifade etmeyi dilediğimiz düşünce hakkındaki değerlendirmemizden ötürü seçeriz. Söylem tasavvurumuza karşılık gelen ve seçimimizi belirleyen *tam* sözce bakış açısından seçeriz cümle tipini. Tam sözcenin –yani, belirli bir söylem türünün– biçimiyle ilgili fikrimiz söylem sürecimizde bize yol gösterir. Bir bütün olarak sözce tasarımı yerine getirilmesi için tek bir cümle de gerektirebilir, birden fazla cümle de. Seçili tür bizim için cümlelerin tiplerini ve kompozisyonel bağlantılarını önbelirler.

Sözce biçimlerinin dilbilimde gözardı ediliyor olmasının nedenlerinden biri, bu biçimlerin tek sözcüklük replikten koca bir romana kadar son derece farklı kompozisyonel yapısı, özellikle de boyutudur (söylem uzunluğu). Sözlü söylem türlerinin sınırları dahilinde boyutlar da ölçekler de farklılık gösterir. Böylece, söylem türleri söylem birimleri olarak ölçekdeşlikten uzak ve söylem birimi olarak kabul edilemez görünür.

binasyonları dışsallaştırmasını sağlayan psiko-fizik mekanizmayı birbirinden ayırmamız lazım.” (*Cours de linguistique générale* [Genel Dilbilim Dersleri], haz. Charles Bally ve Albert Sécheyaye, Paris-Cenevre: Payot, 1995, s. 31) Böylelikle, Saussure dile ait biçimlerin yanı sıra bu biçimlerin *kombinasyon biçimleri*, yani söylem türleri olduğunu bilmez.

Birçok dilbilimcinin (sözdizimi araştırmacıları başta olmak üzere) cümle ile sözce arasında bir yerlerde duran, sözcenin tamamlanmışlığına sahip ve aynı zamanda cümleyle ölçekdeş biçimler bulmaya çalışmalarının özel nedeni budur. “Söz öbeği” (Kartsevski) ve “iletişim” (Şahmatov ve başkaları) buna örnek verilebilir. Bu birimleri kullanan araştırmacılar arasında anlayış birliği yoktur, çünkü dilin yaşamında onlara karşılık gelen belirli ve açıkça sınırlandırılmış bir gerçeklik yoktur. Tüm bu yapay ve uzlaşımsal birimler gerçek bir canlı söylem iletişimindeki konuşan öznelerin değişmesini gözardı eder, bu yüzden de dil etkinliğinin tüm sahalarının en temel sınırları silinir: sözceler arasındaki sınırlar. Bu yüzden (bunun sonucu olarak) söylem iletişiminin gerçek birimi olarak sözcenin tamamlanmışlığının ana kıstası gözden çıkarılır: iletişimdeki diğer katılımcıların etkin cevabi konumlarını belirleme kabiliyeti.

Bu bölümü cümle hakkında birkaç ek yorumla bitireceğiz (ve çalışmamızın özetinde ayrıntılı bir biçimde bu hususa döneceğiz).

Dilin birimi olarak cümle konuşucunun etkin cevabi konumunu doğrudan doğruya belirleme kabiliyetinden mahrumdur. Münferit cümle bu kabiliyeti ancak tam bir sözce olduktan sonra kazanır. Her cümle tam bir sözce olarak iş görebilir, fakat –bildiğimiz gibi– o zaman onun doğasını kökünden değiştirecek dilbilgisidışı birtakım çok temel veçheler tarafından büyütülür. Bu durum sözdizimsel saptamaya da yol açar. Bağlamından bağımsız ele alındığında, münferit cümle öyle bir yorumlanır ki tam bir sözceye dönüşür. Bunun bir sonucu olarak, cevabı mümkün kılan o tamamlanmışlık payesini kazanır.

Sözcük gibi cümle de dilin gösteren birimlerinden biridir. Bu yüzden her münferit sözce (örneğin “Güneş doğdu”) tamamen anlaşılırdır, yani dilsel *anlamını*, bir sözcedeki *olanaklı* rolünü anlarız. Ama bu cümleyle konuşucunun söylemeyi dilediği *her şeyi* söylemiş olduğu, cümleye yine bu konuşucunun bundan önceki veya bundan sonraki başka cümleleriyle eşlik edilmediği anlaşılmazsa söz konusu münferit cümle karşısında cevabi konum alamayız. Ama o zaman da cümle değildir bu, tek bir cümleden oluşan konuşan öznelerin değişmesiyle çerçevelenmiş ve sınırlanmış tam bir sözcedir

ve sözötesi gerçekliği (durumu) dolaysız olarak yansıtır. Bu tür bir sözceye cevap verilebilir.

Fakat bu sözce bir bağlamla çevrili olsaydı, anlam tamlığını ancak o bağlamda kazanırdı, yani yalnızca sözcenin bütünlüğünde ve göstergesel unsuru verili cümle olan tam sözceye karşılık verilebilirdi. Sözce örneğin şu şekilde olabilir: “Güneş doğdu. Yataktan kalkma zamanı.” Cevabi anlama (ya da sesli cevap): “Evet, hakikaten kalkma zamanı.” Ama şu şekilde de olabilirdi: “Güneş doğdu. Ama hâlâ çok erken. Hadi biraz daha uyuyalım.” Bu durumda sözcenin *anlamı* ve ona verilen cevabi tepki farklı olacaktır. Bu tür bir cümle sanatsal bir esere manzaranın bir unsuru olarak da girebilir. Bu durumda cevabi tepki (sanatsal-ideolojik izlenim ve değerlendirme) yalnızca bütün manzaraya ait olabilir. Başka bir eser bağlamında bu cümle simgesel anlam kazanabilir. Sözü edilen durumların hepsinde nihai anlamını ancak bu bütünden alan cümle tam sözcenin gösteren unsurudur.

Cümlemiz tam sözce ayarında beliriyorsa, o zaman bütünsel anlamını söylem iletişiminin belirli somut koşullarında kazanıyordur. Başkasının şu sorusuna cevap olabilir: “Güneş doğdu mu?” (Tabii ki bu soruyu haklılaştıran koşullarda.) Burada aynı sözce, doğru ya da yanlış olabilecek, hemfikir olunacak veya olunmayacak belirli bir olgunun olumlanmasıdır. *Biçimi* bakımından olumlayıcı olan bir cümle belirli bir sözce bağlamında *gerçek* bir olumlamaya dönüşür.

Çözömlenecek olursa, bu münferit cümle çoğu zaman aşırı derecede basitleştirilmiş bir durumda tam bir sözce olarak kavranır: güneş gerçekten doğmuştur ve konuşucu beyan eder: “Güneş doğdu.” Konuşucu çimenlerin yeşil olduğunu görüp açıklar: “Çimenler yeşil.” Bu önemsiz “iletişimler” doğrudan cümlenin klasik örnekleri olarak kabul edilir, ama aslında bunun gibi birisine yönlendirilmiş ve bir şeylerden söz eden her iletişimin belirli bir amacı vardır; yani, bu tür her iletişim beşeri etkinliğin ya da gündelik yaşamın belirli bir alanının söylem iletişimi zincirinde gerçek bir halkadır.

Sözcük gibi cümlenin de anlam tamlığı ve *dilbilgisel* biçim tamlığı vardır, fakat bu anlamın tamlığı doğası gereği soyuttur ve işte bu yüzden o kadar açık seçiktir: Bütünün değil, bir unsurun tanımlı-

ğıdır. Sözcük gibi, dilin bir birimi olarak cümlelerin de yazarı yoktur. O da, sözcük gibi, *kimseye ait değildir* ve, ancak tam sözce olarak iş gördüğü takdirde, somut bir söylem iletişimi durumunda bireysel olarak konuşan birinin konumunun dışavurumu olur. Bu da bizi söz-cenin yeni bir özelliğine, üçüncüsüne getiriyor: sözcenin *konusucu-nun* kendisiyle (veya sözcenin yazarıyla) ve söylem iletişiminin di-ğer katılımcılarıyla olan ilişkisi.

Her sözce söylem iletişimi zincirinde bir halkadır. Konuşucunun gönderimsel anlam sahalarından birindeki etkin konumudur. Bu yüzden her sözce öncelikle belirli bir gönderimsel anlam içeriğiyle tanımlanır. Dilsel araçların ve söylem türünün seçimi öncelikle söy-lem öznesinin (ya da yazarın) gönderimsel anlam görevleri (tasarı-mı) tarafından belirlenir. Sözcenin kompozisyonel ve üslupsal özel-liklerini belirleyen ilk veçhesi budur.

Sözcenin kompozisyon ve üslubunu belirleyen ikinci veçhesi *dı-şavurumsal* veçhedir – yani, konuşucunun kendi sözcesinin gönde-rimsel anlam içeriğiyle ilgili öznel ve duygusal değerlendirmesidir. Dışavurumsal veçhe söylem iletişiminin farklı sahalarında farklı önemde ve farklı güçte olsa da her yerdedir; mutlak surette tarafsız sözce olanaksızdır. Konuşucunun kendi sözcesinin konusuna (ko-nusu ne olursa olsun) yönelik değerlendirme tavrı da sözcenin söz-lüksel, dilbilgisel ve kompozisyonel araçlarının seçimini belirler. Sözcenin bireysel üslubu öncelikle dışavurumsal veçhesi tarafından belirlenir. Üslupbilim sahasında bu sav genellikle kabul görür. Hatta kimi araştırmacılar üslubu söylemin duygusal değerlendirme yönü-ne bağlar doğrudan doğruya.

Söylemin dışavurumsal veçhesi bir sistem olarak dile ait bir olgu sayılabilir mi? Dil birimlerinin, yani sözcük ve cümlelerin dışavu-rumsal veçhelerinden bahsedilebilir mi? Bu sorulara kategorik olumsuz cevap vermek zorunlu. Sistem olarak dil tabii ki konuşu-cunun duygusal değerlendirme konumunu anlatan sözlüksel, biçim-bilimsel, sözdizimsel zengin bir dil araçları dağarcığına sahiptir, ama dile ait araçlar olarak bütün bu araçlar belirli bir fiili değeren-dirme bakımından mutlak surette tarafsızdır. Hem kök hem ek an-lamıyla sevgi içeren “canım” (*milenkiy*) sözcüğü bir dil birimi ola-

rak kendi başına en az “mesafe” (*dal'*) sözcüğü kadar tarafsızdır. Gerçekliğe yönelik duygusal olarak değerlendirici bir tavrın olanaklı dışavurumu için bir dilsel araçtan ibarettir, ama belirli bir gerçekliğe uygulanmamıştır ve bu uygulama, yani fiili değerlendirme, somut sözcede ancak konuşucu tarafından gerçekleştirilebilir. Sözcükler kimseye ait değildir ve kendi başlarına hiçbir değerlendirmede bulunmazlar, fakat konuşanlara hizmet edebilir, en farklı ve açıkça çelişkili değerlendirmeler için kullanılabilirler.

Dile ait bir birim olarak cümle de tarafsızdır, kendi başına dışavurumsal bir veçhesi yoktur; bu veçheyi ancak somut sözcede kazanır (daha doğrusu, kendisini ona katar). Aynı sapma burada da mümkündür. “Öldü” apaçık belirli bir dışavurumsallık içerir, “Ne mutluluk!” ise daha da üst düzeyde dışavurumsallık içerir. Ama aslında bu tür cümleleri tam bir sözce olarak ve aşına bir durumda, yani tipik bir dışavurumu cisimleştiren söylem türleri olarak algılarız. Cümle olarak bunlar dışavurumsallıktan mahrum ve tarafsızdır. Sözcenin bağlamına bağlı olarak “Öldü” cümlesi olumlu, sevinçli, hatta şenlikli bir dışavurumu yansıtabilir. Belirli bir sözce bağlamında “Ne mutluluk” cümlesi ironik ve acı-igneleyici bir tona bürünebilir.

Konuşucunun söyleminin konusuna yönelik duygusal değerlendirme tavrının araçlarından biri sözlü söylemde açıkça yankılanan dışavurumsal tonlamadır.⁶ Dışavurumsal tonlama sözcenin kurucu işaretidir. Dil sisteminde, yani sözcenin dışında ise yeri yoktur. *Dilsel birimler* olarak sözcük ve cümle dışavurumsal tonlamadan mahrumdur. Münferit bir sözcük dışavurumsal tonlamayla telaffuz edilirse artık bir sözcük değil, tek bir sözcük halinde söylenmiş tam bir sözcedir (bir cümleye dönüştürmeye gerek yoktur). Değerlendirici sözcelerin oldukça standart tipleri söylem iletişiminde çok yaygındır – yani övgü, onay, mest oluş, serzeniş ya da küfür ifade eden sözceler: “Harika!”, “Aferin!”, “Büyüleyici!”, “Utan!”, “Alçaklık!”, “Mankafa!”, vb. Sosyopolitik yaşamın belirli koşullarında özel bir

6. Tabii ki tonlama tarafımızca tanınır ve yazılı söylemin sessiz okumasında dahi üslupsal bir etmen olarak var olur.

ağırlık kazanan sözcükler dışavurumsal ünlem niteliğinde sözce olur: “Barış!”, “Özgürlük!”, vb. (Bunlar özel bir sosyopolitik tür oluşturur.) Belirli bir durumda bir sözcük ünlem niteliğinde bir sözce olarak muazzam bir dışavurumsal anlam kazanabilir: “Thalassa, Thalassa!” (Deniz! Deniz!) (Ksenophon’da on bin Yunan haykırır).

Bu vakaların her birinde dilin bir birimi olarak münferit sözcükle ve o sözcüğün anlamıyla değil, tam bir sözceyle, onun *somut fikri* ve verili sözcenin içeriğiyle karşı karşıyayızdır; burada sözcüğün anlamı belirli bir fiili gerçekliğe ve söylem iletişiminin belirli gerçek koşullarına aittir.⁷ O yüzden burada dilin bir sözcüğü olarak verili sözcüğü yalnızca anlamıyor, ona karşı etkin bir cevabi anlama konumu da (duygudaşlık, hemfikir olmak ya da olmamak, harekete verilen tepki) alıyoruz. Bu yüzden dışavurumsal tonlama, sözcüğe değil, sözceye aittir. Ama yine de dilin her sözcüğünde bir “duygusal ton”, “duygusal renklendirme”, “değerlendirici veçhe”, “üslup aurası”, vb. olduğu ya da olabileceği, dolayısıyla da sözcük olarak sözcükte dışavurumsal bir tonlama saklı olduğu kanaatini terk etmek çok zor. Sonuç olarak, bir sözce için bir sözcüğü seçerken o münferit sözcükte saklı yatan duygusal bir ton tarafından yönlendirildiğimiz düşünülebilir: Tercihimizi tonu bakımından sözcemizin anlatımına/dışavurumuna uygun düşenlerden yana kullanır ve diğerlerinden vazgeçeriz. Bizzat şairler söz üzerindeki eserlerini tam da bu şekilde tarif ederler, bu tam da bu sürecin üslupbilimdeki değerlendirilme tarzıdır. (Bkz. Peşkovski’nin “üslup deneyi”*)

Ancak hepsi bu kadar da değil. Karşımızda o alışkın olduğumuz sapma var. Sözcükleri seçerken sözcemizin tasarlanmış bütününden hareket ederiz, tasarlayıp yarattığımız bu bütün de her zaman

* Dilbilimci Aleksandr Peşkovski’nin (1878-1933) bir metnin üslupsal varyantlarını oluşturma çalışmalarına gönderme. – ç.n.

7. Söylemimizi oluştururken her zaman tüm sözcemizin farkındayızdır: hem belirli bir türsel şema biçiminde hem de münferit bir söylem tasarımı olarak. Sözcükleri kolayca yan yana dizmez, sözcükten sözcüğe ilerlemeyiz, aksine sanki bütünü uygun sözcüklerle doldururuz. Sözcükler yalnızca yabancı bir dilin öğreniminin ilk aşamasında (yöntembilimsel rehberliğin zayıf olduğu durumlarda) yan yana dizilir.

dışavurumsaldır. Sözce seçtiğimiz sözcüğe dışavurumunu (daha doğrusu, dışavurumumuzu) yansıtan şeydir, bu şu demek oluyor: Sözcüğe bütünün anlatımını bulaştırır ve sözcüğü kendisinde dışavurumsal olmayan ama başka sözcüklerle olan birliğinde dışavurumsal niyetlerimizi yerine getirebilecek ya da getiremeyecek, yani sözcemizin bütününü içindeki anlamı için seçeriz. Söylem iletişiminin belirli gerçek koşullarında belirli bir fiili gerçekliğe uygulanan sözcüğün tarafsız anlamı bir dışavurum kıvılcımı yaratır. Sözcenin oluşturulma sürecinde gerçekleşen tam olarak budur. Tekrar ediyoruz: Dışavurum kıvılcımını yalnızca dilsel anlam ile somut gerçeklik arasındaki, sözcede vuku bulan dil ile gerçeklik arasındaki temas doğurabilir – kıvılcım ne dil sisteminde bulunur ne de bizi saran somut gerçeklikte.

Dolayısıyla duygu, değerlendirme, dışavurum dile ait sözcüğe yabancıdır; bunlar ancak somut bir sözce içinde canlı kullanılma sürecinde doğar. Bir sözcüğün kendi başına anlamı (fiili gerçeklikle ilişkisizdir), dediğimiz gibi, duygunun dışında kalır. Duyguları ve değerlendirmeleri özgül olarak gösteren sözcükler vardır: “neşe”, “keder”, “olağanüstü”, “keyifli”, “üzgün”, vb. Ama bu anlamlar bütün diğer sözcükler kadar tarafsızdır. Dışavurumsal renklerini ancak sözcede kazanırlar; münferit ve soyut olarak ele alındıklarında bu renklendirme onların anlamlarından bağımsızdır. Örneğin: “Her neşe bana yalnızca keder şimdi.” Buradaki “neşe” sözcüğüne adeta kendi anlamına direnen bir dışavurumsal tonlama verilmiştir.

Ancak buraya kadar sözünü ettiklerimiz konuyu tüketmekten uzak. Mesele çok daha karmaşık. Bir sözceyi oluşturma sürecinde sözcükler seçtiğimizde, onları dil sisteminde tarafsız, *sözlüksel* biçimleriyle seçmeyiz. Genellikle *başka sözcelerden* alırız, esasen de kendi sözcelerimize tür olarak –yani tema, kompozisyon ya da üslup bakımından– yakın olanları alırız. Dolayısıyla, sözcükleri türsel özgüllüklerine göre seçeriz. Söylemsel tür, dilin bir biçimi değil, sözcenin tipik biçimidir; bu haliyle söz konusu tür kendisine özgü, kendisinde saklı belirli bir tipik dışavurumsallık içerir. Sözcük tür içinde belirli bir tipik dışavurum kazanır. Söylem türleri aynı zamanda söylem iletişiminin, tipik temaların ve dolayısıyla sözcüklerin *an-*

lamları ile belli başlı tipik koşullardaki fiili somut gerçeklik arasındaki belirli temaslara karşılık gelir. Bu sözcüklere yapışık görünen tipik anlatımların olanaklılığı da buradan ileri gelir. Bu tipik anlatım tabii ki dilin bir birimi olarak sözcüğe ait değildir, onun anlamına katılmaz, fakat sözcüğün türle –yani tipik sözcelerle– ilişkisine ve anlamına yansır. Bu tipik anlatım ve ona karşılık gelen tonlama dil biçimlerinin sahip olduğu buyurma gücüne sahip değildir. “Her neşe bana yalnızca keder şimdi” örneğimizde “neşe” sözcüğünün bağlamca belirlenen dışavurumsal tonu, tabii ki, bu sözcüğe özgü olan ton değildir. Söylem türleri genelde epeyce kolay bir biçimde vurguyu değiştirmeye olanak tanır, hüznün nükteli-neşeli yapılabilir, ama sonuçta yeni bir şey elde edilir (örneğin nükteli mezar kitabesi türü).

Bu tipik (türsel) anlatım sözcüğün “üslup aurası” olarak düşünülebilir, fakat bu aura dilin sözcüğüne değil, söz konusu sözcüğün genellikle içinde iş gördüğü türe aittir. Bu sözcükte çınlayan şey türsel bütünün yankısıdır.

Sözcüğün türsel dışavurumu ve onun türsel, dışavurumsal tonlaması en az söylem türlerinin kendileri kadar anonimdir (çünkü söylem türleri sözcelerin kendileri değil, münferit sözcelerin tipik biçimleridir). Fakat sözcükler başkalarının münferit yabancı sözcelerinden söylemimize girebilir, böylece münferit sözcelerin ton ve yankılarını az çok içerirler.

Bir dilin sözcükleri kimseye ait değildir, buna rağmen biz onları ancak belirli münferit sözcelerde duyar, belirli bireysel eserlerde okuruz; bu tür durumlarda, sözcükler yalnızca tipik değil, aynı zamanda (söz konusu türe bağlı olarak) sözcenin yinelenemez münferit bağlamının belirlediği az çok aşikâr olan (ışıldayan) bireysel anlatıma da sahiptir.

Bir dilin sözcüklerinin tarafsız sözlük anlamları genel hatlarını güvence altına alır ve söz konusu dilin tüm konuşucularının birbirlerini anlamasını garanti eder, ama canlı söylem iletişimde sözcüklerin kullanımı her zaman doğaları gereği bireysel ve bağlamsaldır. Bu yüzden, her sözcüğün konuşucu için üç veçhesiyle var olduğu söylenebilir: Kimseye ait olmayan dilin tarafsız bir sözcüğü

olarak, başkasına ait ve onun sözcesinin yankılarıyla dolu, bir *başkasının* sözcüğü olarak ve, sonuncusu, *benim* sözcüğüm olarak, çünkü onunla belirli bir durumda, belirli bir söylem niyetiyle uğraşırım, benim anlatımımınla dolup taşar. Son veçhelerin ikisinde sözcük dışavurumsaldır, ancak tekrar ediyoruz: Bu dışavurum sözcüğün kendisine ait değildir; sözcük ile o (gerçek durum koşullarında bireysel sözcenin dile getirdiği) fiili gerçekliğin temas noktasında doğar. Bu durumda sözcük, tekil kişinin (otorite, yazar, biliminsanı, baba, anne, arkadaş, öğretmen, vb.) değerlendirici konumunun dışavurumu, sözcenin kısaltması olarak ortaya çıkar.

Her dönemde, her toplumsal çevrede, insanın yetiştiği ve yaşadığı ailenin, arkadaşların, tanıdıkların, yoldaşların her küçük dünyasında her zaman sözceye ton atayan otoriter sözcüler (başkalarının dayandığı, başvurduğu, alıntıladığı, öykündüğü ve izlediği sanat, bilim ve basın eserleri) vardır. Her dönemde, yaşamın ve fiiliyatın bütün alanlarında anlatılan ve sözel giysilerde barındırılan belirli gelenekler vardır: yazılı eserlerde, deyimlerde, vb. Belirli bir çağda her zaman “fikir ustalarının” sözel olarak ifade edilmiş bazı öncü fikirleri, bazı temel sorunlar, sloganlar, vb. vardır. Çocukların dillerini öğrendikleri ve tabii her zaman dışavurumsal olan okuma kitaplarından hiç söz etmiyorum bile.

İşte bu nedenden ötürü her insanın bireysel söylem deneyimi başka bireysel sözcüler ile kesintisiz ve sürekli bir etkileşim içinde oluşup gelişir. Bu deneyim bir dereceye kadar (bir dilin sözcüklerini değil) başkalarının sözcüklerini (az çok yaratıcı) *özümseme* süreci olarak tanımlanabilir. Söylemimiz, yani bütün sözcülerimiz (sanat eserleri dahil) başkalarının sözcükleriyle, değişik oranlarda başkalık ya da değişik oranlarda “bizlik”, değişik oranlarda farkındalık ve ayrı-gayrılıkla doludur. Bu başkalarının sözcükleri kendi dışavurumlarını ve değerlendirici tonunu taşır; biz de bunları özümser, işler, üzerinde çalışır, vurgularını değiştiririz.

Böylece, münferit sözcüklerin dışavurumsallığı dilin birimleri olarak sözcüklerin doğasında bulunmaz ve o sözcüklerin anlamından dolaysız olarak çıkarsanamaz; sözcüğü yapan ya tipik türsel anlatımdır ya da başkasının –belirli bir değerlendirme konumundan

dile getirdiği tam sözcesinin adeta temsilcisi olan— bireysel dışavurumunun bir yankısıdır.

Aynı şey dilin birimi olarak cümle için de söylenmelidir; o da dışavurumsallıktan yoksundur. Bu bölümün başında bundan söz ettik. Söylediklerimize yalnızca birkaç ek yapmamız gerekiyor. Doğrudur, öyle cümle tipleri vardır ki genelde belirli türsel tiplerin tam sözceleri olarak iş görür. Soru, ünlem ve emir cümleleri gibi. Anlatımın kural olarak uygun tipteki bir cümleyle yerine getirildiği birçok gündelik ve özel tür vardır (örneğin askeri ve endüstriyel komut ve emirler). Öte yandan, bu tip cümleye gelişkin sözcelerin birleşmiş bağlamında pek nadiren rastlanır. Bu tip cümleler gelişkin birleşmiş bağlama girdiklerinde, kendi kompozisyonlarından bir bakıma açıkça sıyrılır ve, üstelik, sözcenin⁸ ya ilk ya da son cümlesi (veya görece bağımsız parçası) olmaya çabalarlar. Bu tip cümleler konumuz açısından özel önem taşır; ileride bunlara döneceğiz. Ama şimdilik şunu belirtmek gerek: Bu tip cümle türsel anlatımıyla sınıksı kenetlenir ve bireysel anlatımı özellikle rahat biçimde özümser. Cümlelerin doğası gereği dışavurumsal olduğu yanılığına bu tür cümleler çok katkıda bulunmuştur.

Bir gözlem daha. Dilin birimi olarak cümlelerin, dışavurumsal değil, özel dilbilgisel bir tonlaması vardır. Özel dilbilgisel tonlamalar şunları içerir: tamamlayış tonlaması; açıklama, dağıtım, döküm tonlaması, vb. Hikâye anlatıcılık, soru, açıklama, emir tonlamaları özel bir yer tutar. Bu noktada adeta dilbilgisel tonlama türsel tonlama ile kesişir (fakat sözcüğün tam anlamıyla dışavurumsal tonlamayla kesişmez). Cümle dışavurumsal tonlamayı ancak tam sözcede kazanır. Çözümlemek için bir cümle örneği verildiğinde, onu genellikle tipik bir tonlamayla donatır ve böylece tam sözceye dönüştürürüz (cümleyi belirli bir metinden aldıysak, tabii ki tonlamamız söz konusu metnin anlatımına göre olur).

Dolayısıyla, dışavurumsal veçhe sözcenin asli bir özelliğidir. Dışavurumu yansıtmak için dilin sistemi gerekli biçimlere (yani, dil

8. Bir sözcenin ilk ve son cümlelerinin genel olarak kendine özgü doğaları ve belirli birkaç ek nitelikleri vardır. Çünkü, deyim yerindeyse, cümle söylem öznelrinin değişmesinin tam sınırındaki “cephe hattı”dır.

araçlarına) sahiptir, ama dilin kendisi ve anlam birimleri (sözcükler ve cümleler) doğaları gereği dışavurumsallıktan mahrum ve tarafsızdır. Bu yüzden, her değerlendirmeye, en farklı, zıt olanlara ve her değerlendirme konumuna eşit ölçüde hizmet ederler.

Böylece, sözcenin üslubu ve kompozisyonu gönderimsel anlam veçhesi (tema) ve dışavurumsal veçhesi tarafından, yani konuşanın sözcenin gönderimsel anlam veçhesiyle ilgili değerlendirme tavrı tarafından belirlenir. Üslupbilim üçüncü bir veçhe tanımaz. Yalnızca sözcenin üslubunu belirleyen şu etmenleri göz önünde bulundur: dil sistemi, söylemin teması, konuşucunun o konuya ilişkin değerlendirme tavrı. Dilsel araçların seçimi, sıradan üslupbilim kavrayışlarına göre, yalnızca gönderimsel-anlamsal ve dışavurumsal değerlendirmeler tarafından belirlenir. Bu değerlendirmeler genel ve bireysel anlamda dilsel üslupları da belirler. Bir yandan değerlendirme ve duygularıyla konuşucu ve dünya görüşü; öbür yandan söyleminin konusu ve dil sistemi (dil araçları) yalnız başlarına sözcüyü, üslubunu ve kompozisyonunu belirler. Hâkim anlayış bu.

Fakat durum gerçeklikte çok daha karmaşıktır. Her somut sözce belirli bir sahanın söylem iletişimi zincirinde bir halkadır. Sözcenin sınırları söylem öznelerinin değişmesiyle belirlenir. Sözceler ne birbirlerine kayıtsızdır ne de kendilerine yeterlidir, birbirlerinden haberdardır ve birbirlerini yansıtırlar. Bu karşılıklı yansıtımlar karakterlerini belirler. Her sözce başka sözcelerle yankı ve yansımalarıyla doludur, o sözcelere söylem iletişimi sahasının ortaklığıyla bağlıdır. Her sözcenin öncelikle verili alanın önceki sözcelerine bir *cevap* olarak anlaşılması gerekir (“cevap” sözcüğünü burada en geniş anlamıyla [karşılık, tepki] kullanıyoruz); her sözce diğer sözceleri geçersizleştirir, doğrular, destekler ve onlara dayanır, bilindiklerini varsayar ve bir şekilde onları hesaba katar. Sonuçta, belirli bir soru, belirli bir mesele, vb. söz konusu olduğunda sözce verili söylem iletişiminde *belirli* bir konum kaplar. Bu konum diğer konumlarla ilişkilendirilmeksizin belirlenemez. Bu yüzden, her sözce söz konusu söylem iletişimi alanının diğer sözcelerine farklı türden cevabi tepkilerle doludur. Bu tepkiler farklı biçimler alır: Başkalarının sözcüsü doğrudan sözcenin bağlamına girebilir ya da yalnızca bazı sözcük

ve cümlelerle girebilir ki bu durumda o sözcük ve cümleler bütün sözcenin temsilcisi olarak görünür; gerek tam sözceler gerekse ayrı sözcükler yabancı anlatımlarını koruyabilir, ama aynı zamanda vurguları değiştirebilir de (ironik, öfkeli, saygılı); yabancı sözceler farklı derecelerde yeniden değerlendirmelerle yinelenabilir, dinleyici aşınaymış gibi yalnızca anıştırmada bulunulabilir, sessizce varsayılabilirler; cevabi tepki söylemin anlatımına yansıtılabilir – kişinin söyleminin konusu tarafından değil aynı konuya ilişkin başkalarının sözceleleri tarafından belirlenen dil araçları ve tonların seçimine. Dikkate değer ve tipik bir durum: Sözcemizin anlatımı yalnızca gönderimsel anlam içeriği tarafından değil (kimi zaman o kadar değil), aynı konuda cevap verdiğimiz ya da tartışmaya girdiğimiz başkalarının sözceleleri tarafından da belirlenir – bazı veçhelerin altının çizilerek vurgulanması, yineleme, daha sert (ya da tersine daha yumuşak) ifadelerin seçimi, kışkırtan (ya da tersine uzlaşan) tonlama, vb. Bir sözcenin dışavurumu, tematik içeriği göz önünde bulundurulmadan, ne tam olarak anlaşılabilir ne de açıklanabilir. Sözcenin dışavurumu her zaman az çok *cevap verir* – yani, konuşucunun yalnızca kendi sözcesinin konusuna değil, yabancı sözceye yönelik tavrını da anlatır.⁹ Sözceye eklenen cevabi tepki biçimleri olağanüstü çeşitlilik gösterir ve şimdiye değin buna dair özel bir inceleme yapılmadı.

Beşeri etkinliğin bu sahaları ile söylem iletişiminin gerçekleştiği gündelik yaşam arasındaki farklara bağlı olarak, elbette, bu biçimler keskin bir biçimde farklılaşmışlardır. Sözce (örneğin bilimsel veya felsefi bir inceleme) ne kadar monolojik olursa olsun, kendi konusuna ne kadar odaklanmış olursa olsun, cevabılığı açık seçik dışsal bir anlatım kazanmamış olsa bile; verili konu, verili mesele hakkında daha önce söylenmiş olanlara bir cevap olması bir ölçüde kaçınılmazdır; üslubun üsttonlarında, kompozisyonun en ince ayrıntılarında açığa vurulur. Sözce *diyalojik üsttonlarla* doludur ve sözcenin üslubu bunlar hesaba katılmaksızın asla tam olarak anlaşılabilir. Sonuçta felsefi, bilimsel ve sanatsal düşüncemiz başkalarının düşün-

9. Tonlama özellikle hassastır ve her zaman bağlamın ötesini işaret eder.

celeriyle etkileşim ve mücadele sürecinde doğup biçimlenir; bunun da düşüncemizi sözel olarak dışavuran biçimlere yansımaları kaçınılmazdır.

Başkalarının sözceleri ve sözceye yerleştirilmiş –başkalarının olduğu fark edilen– münferit sözcükleri, dil sistemi açısından, özellikle de sözdizimi açısından akıldışı görünen bir unsur katar söyleme. Başkasının yerleştirilmiş söylemi ile geri kalan söylem (konuşanın kendi söylemi) arasındaki etkileşim ne basit ya da karmaşık bir sözdizimsel bütün içindeki sözdizimsel ilişkilere benzetilebilir ne de tek bir sözce içinde bulunan, dilbilgisel bakımdan ilişkisiz sözdizimsel bütünler arasındaki gönderimsel anlam ilişkilerine. Bu ilişkiler bir diyalogun replikleri arasındaki ilişkilere benzer (ama tabii ki özdeş değildir). Başkalarının söylemini yalıtın (yazılı söylemde tırnak işaretleriyle ayıran) tonlama özel bir olgudur; *konusan öznenin değişmesi* adeta içselleştirilmiştir. Bu değişmeyle oluşturulan *sınırlar* burada zayıftır, özel bir türdür; konuşucunun dışavurumu bu sınırlara nüfuz eder ve başkasının söylemine alaycı, öfkeli, duygudaş, ya da saygılı tonlarda yayılır. (Bu anlatım dışavurumsal tonlamayla iletilir; yazılı söylemde onu tam da başkasının söylemini çerçeveleyen bağlam nedeniyle ya da uygun anlatımı gerektiren sözdışı durum aracılığıyla öngörüp sezeriz.) Dolayısıyla başkasının söylemi ikili bir anlatıma sahiptir: kendisinin –yani, başkasının– anlatımı ve söylemi kapsayan sözcenin anlatımı. Bütün bunlar, öncelikle, başkasının söylemi (her ne kadar burada tam bir sözce gücünü kazanan tek bir sözcük olsa da) açıkça dahil edildiği ve sınırları çizildiği (tırnak içinde) zaman gerçekleşir; söylem öznesinin değişmesinin ve diyalojik etkileşimlerinin yankısı burada açıkça duyulur. Fakat, söylem iletişiminin somut koşullarında derinlemesine incelendiğinde, her sözce başkalarının birçok sözcüğünü değişik derecede yabancılıklarıyla, yarı örtük ya da tam örtük olarak sunar. Bu yüzden sözce, yazarın anlatımının tamamen sızabileceği fazlasıyla zayıflamış sözce sınırlarıyla, söylem öznesinin değişmesinin ve diyalojik üsttonların uzaktan ve güçbela işitilebilen yankılarıyla işlenmiş gibidir. Yalıtılarak ve yalnızca yazarına (konuşucu) göre değil, söylem iletişimi zincirinde bir halka olarak ve başkasına göre, iliş-

kili sözceye göre ele alındığında, sözcenin pek karmaşık ve çokkatmanlı olduğu anlaşılır (bu ilişkiler genellikle sözel –kompozisyonel ve üslupsal– düzlemde değil yalnızca gönderimsel anlam düzleminde ortaya çıkar).

Her münferit sözce söylem iletişimi zincirinde bir halkadır. Söylem öznesinin değişmesiyle belirlenen kesin sınırları vardır; fakat sözce bu sınırları dahilinde, tıpkı Leibniz’in monadı gibi, söylem sürecini, başkalarının sözcelerini ve, en önemlisi, zincirin önceki halkalarını (bazen yanındakileri, bazen –kültürel iletişim alanlarında– çok uzaktakileri) yansıtır.

Konuşucunun söyleminin konusu, her ne olursa olsun, herhangi bir sözcede ilk defa söyleme konu edilmiş olmaz; söz konusu konuşucu bu konudan ilk söz eden kişi değildir. Adeta kesişen, yakınsayan ve ıraksayan farklı bakış açılarıyla, dünya görüşleri ve yönelimlerle konu hakkında konuşulmuş, tartışılmış, açıklamada bulunulmuş ve değerlendirme yapılmıştır. Konuşucu el değmemiş ve hâlâ adlandırılmamış nesnelerle ilgilenen, onlara ilk kez bir ad veren Kutsal Kitap’taki Âdem değildir. İletişimi cümle için mantıksal-psikolojik bir temel olarak gören basit fikirler bu mitik Âdem’i anımsatır. Konuşucunun ruhunda iki fikir birleşir (ya da karmaşık bir fikir iki basit fikre bölünür), şöyle cümleler kurulur: “Güneş parlıyor”, “Çimen yeşil”, “Oturuyorum”, vb. Bu tür cümleler, tabii ki, pekâlâ mümkündür, ama ya onları söylem iletişimine iliştiren tam sözcenin bağlamıyla doğrulanmış ve yorumlanmışlardır (diyalogun bir repliği, popüler bir bilimsel makale, öğretmenin sınıfta konuşması, vb. olarak) ya da onları söylemsel iletişim zincirine katan söylem durumu tarafından bir şekilde doğrulanmış tam sözcelerdir. Gerçekte, tekrar ediyoruz, konusuna ek olarak, bir biçimde kendisinden önce gelen sözcelere (sözcüğün geniş anlamıyla) cevap verir. Konuşan Âdem değildir; bu yüzden söyleminin bizzat konusu kaçınılmaz olarak ona doğrudan eşlik edenlerin düşünceleri (birtakım gündelik olaylar hakkında sohbet ya da tartışma) ya da bakış açıları, dünya görüşleri, yönelimleri, kuramları, vb. ile (kültürel iletişim alanında) karşılaşmanın arenası olur. Dünya görüşleri, yönelimler, bakış açıları, düşünceler her zaman sözel anlatıma sahiptir. Bütün bun-

lar başkalarının (şahsi ya da gayri şahsi) söylemidir ve sözceye yansıtılması kaçınılmazdır. Sözce yalnızca kendi konusuna yönelmez, o konu hakkında başkasının söylemine de yönelir. Fakat başkasının söylemine en basit anırtırma bile, söyleme hiçbir katıksız gönderimsel temanın katamayacağı diyalojik bir görünüm kazandırır. Başkasının sözüne yönelik tavır ilkesel olarak gönderimsel nesneye yönelik ilişkiden farklıdır, ancak birincisi her zaman ikincisine eşlik eder. Tekrar ediyoruz, sözce söylem iletişimi zincirinde bir halkadır ve kendisinden önce gelen, onu içeriden ve dışarıdan belirleyen, onda doğrudan cevabi tepkilere ve diyalojik yankılara yol açan halkalardan asla koparılmamalıdır.

Ancak sözce söylem iletişimi zincirinde yalnızca önceki değil sonraki halkalarla da ilişkilidir. Konuşucu sözceyi oluşturduğunda elbette bunlar yoktur. Ama sözce daha en başından esasında oluşturulmasını sağlayan olanaklı cevabi tepkiler hesaba katılarak inşa edilir. Sözce *başkaları* için inşa edilir ve, bildiğimiz üzere, bu başkalarının rolü son derece büyüktür. Daha önce söylediğimiz gibi, bu rol edilgen dinleyici değil, söylem iletişiminin etkin katılımcısıdır; düşüncem onlar (ve böylece kendim) için ilk kez fiili düşünce olur. Katılımcı daha en başından onlardan cevap, etkin cevabi anlama bekler. Bütün sözce adeta bu cevapla karşılaşmak üzere inşa edilir.

Sözcenin temel (kurucu) bir işareti birisine yönelik olması, *hitaplılığıdır*. Bir dilin gayri şahsi olan, kimseye ait olmayan ve kimseye hitap etmeyen gösteren birimlerinin (sözcükler, cümleler) aksine, sözcenin hem yazarı (dolayısıyla da ele aldığımız gibi, dışavurumu) hem muhatabı vardır. Bu muhatap gündelik diyalogun dolaysız katılımcısı-diğer konuşanı olabilir, kültürel iletişimin herhangi bir alanındaki seçkin (farklılaştırılmış) uzmanlar olabilir, az çok seçkin bir topluluk, halk, çağdaşlar, aynı düşüncenin savunucuları, muhalifler, düşmanlar, müttefikler, önderler, astlar, üstler, yakınlar, yabancılar, vb. olabilir; hatta belirsiz, somutlaştırılmamış *başkası* (duygusal tipte monolojik sözcelerin çeşitli cinslerinde) bile olabilir... – bütün bu muhatap tipleri ve kavrayışları söz konusu sözcenin ilişkili olduğu beşeri etkinlik alanı ve gündelik yaşam tarafından belirlenir. Sözcenin kompozisyonu ve özellikle üslubu kime hitap et-

tiğine, konuşucu (ya da yazar) kendi muhataplarını nasıl duyumsayıp hayal ettiğine, onların sözce üzerindeki etkisinin gücüne bağlıdır. Söylem iletişimi alanındaki her söylem türünün bir muhatap kavrayışı vardır, bu da tür olarak onu belirler.

Sözcenin muhatabı, deyim yerindeyse, *kişisel olarak* sözcenin cevap verdiği kimse (ya da kimseler) ile çakışır. Gündelik diyalog ya da mektuplaşmada bu çakışma tipiktir; cevap verdiğim, sıram geldiğinde cevap (ya da en azından cevabi anlamasını) beklediğim kimse benim muhatabımdır. Yalnız bu tür kişisel çakışma durumlarında kişi farklı rollerin ikisini de oynar; önemli olan da roller arasındaki bu farklılıktır. Sonuçta, cevap verdiğim (katıldığım, karşı çıktığım, beklentisini yerine getirdiğim, düşüncesini kabul ettiğim ve göz önünde bulundurduğum, vb.) kişinin sözcesi eldedir, ama cevabı (ya da cevabi anlaması) hâlâ yoldadır. Bu cevabı, sözcemi inşa ederken etkin olarak belirlemeye çalışırım; dahası, onu tahmin etmeye çalışırım ve bu umduğum cevap da sözcem üzerinde etkin bir etki oluşturur (öngördüğüm itirazları savuşturur, her tür yola başvururum). Konuşurken her zaman söylemimi muhatabın algısının tamalgısal arka planını; duruma aşinalık derecesini, söz konusu kültürel iletişim alanı hakkında özel bir bilgisi olup olmadığını, bakışını, yargılarını, (benim bakış açımdan) önyargılarını, sempati ve antipatilerini hesaba katarım; çünkü sözcemin etkin cevabi anlamasını bunlar belirleyecektir. Dahası, bu mülahazalar sözcem için tür, kompozisyonel aygıt ve, son olarak, dilsel araç seçimi, yani sözcemin *üslubunu* belirler. Örneğin, bilimsel literatürün popüler türleri belirli bir tamalgısal cevabi anlama arka planına sahip belirli bir grup okura; eğitim amaçlı özel edebiyat başka tür bir okura, özel araştırmalar ise başka bir okura hitap eder. Bu durumlarda muhatabı (ve onun tamalgısal arka planını) ve muhatabın söylemin inşasında etkisini açıklamak çok basittir: Her şey o alana özgü bilgisinin kapsamına bakar.

Diğer durumlarda mesele çok daha karmaşık olabilir. Muhatabın ve cevabi tepkisini öngörmenin hesaba katılması, sözceye (gündelik diyalogun belli çeşitlerinde, mektuplarda, özyaşamöyküsü ve itiraf gibi türlerde) kendine özgü içsel bir dramatizm taşıyan çok-

yönlü süreçlerdir çoğu zaman. Bu olgular retorik türlerde can alıcı önemde, ama daha dışsaldır. Söylemsel iletişimin gündelik ve mesleki alanlarının sözcelerinde muhatabın toplumsal konum, rütbe ve öneminin yansıtılmasının özel bir karakteri vardır. Sınıf ve özellikle aristokratik bir sınıf yapısının koşullarında muhatabın unvan, sınıf, rütbe, servet, toplumsal önem ve yaşına, konuşucunun görelî konumuna dayanan söylem türlerinin ve üslupların olağanüstü farklılaştığına tanık oluyoruz. Gerek temel üsluplar gerekse nüansların farklılaşmasının zenginliğine rağmen, bu olgular doğası gereği standart ve dışsaldır: Sözceye hiçbir derin, içsel dramatizm katamazlar. Çok kaba ama yine de sözcenin inşası ve üslubu üzerinde muhatabının etkisinin oldukça görsel dışavurum anları olmalarıyla ilginçtirler yalnızca.¹⁰

Çeşitli ahbapça söylem türlerinde ve samimi türlerde muhatabın konuşucuya *kişisel* yakınlığının derecesi ve doğası üslubun ince ayrımlarını belirler. Ahbapça ve samimi türler (aynı şekilde, üsluplar), aralarındaki muazzam farklara rağmen, muhataplarını bire bir aynı biçimde algırlar: toplumsal hiyerarşi ve toplumsal gelenek yapısının az çok dışında, sanki “mevki farkı denen şey yokmuşçasına”. Bu da özgül bir söylem “içtenliği” doğurur (ahbapça üsluplarda kimi zaman bu kinizme yaklaşılr). Samimi üsluplarda bu, konuşucu ile muhatabın tamamen birbirine karışmasına yönelik apaçık bir arzu olarak anlatımını bulur. Ahbapça söylemde, söylem sınırlamalarının ve geleneklerin ortadan kalkmasıyla, gerçekliğe karşı özel, resmi olmayan ve laubali bir tavır takınılabılır.¹¹ Rönesans dönemi boyunca ortaçağa ait resmi dünya imgesinin yerle bir edilmesinde ah-

10. Bu konuda Gogol’ün yerinde bir gözlemini anımsıyorum: “İletişimimizin tüm nüans ve ince ayrımları saymakla bitmez... bizde öyle olgun insanlar vardır ki, iki yüz can kölesi olan bir çiftlik sahibiyle konuşması, üç yüz köle sahibiyle konuşmasından başkadır. Beş yüz can sahibiyle başka türlü, sekiz yüz can sahibiyle başka türlü konuşur. Yani, bir milyona kadar çıksa gene bazı nüanslar belli eder” (*Ölü Canlar*, 3. Bölüm). [Türkçesi: *Ölü Canlar*, çev. Melih Cevdet Anday, İstanbul: Adam, 1993, s. 50; çeviride Bahtin’in niyetine uygun küçük değişiklikler yapıldı. – ç.n.]

11. Sokak dilindeki yüksek perdeden samimiyet, nesneleri adlarıyla çağırmak bu üsluba özgüdür.

hapça türlerin ve üslupların büyük ve olumlu bir rol oynamalarının nedeni budur. Yerine getirilmesi gereken görevin artık ölmüş basmakalıp geleneksel resmi üslup ve dünya görüşlerinin ortadan kaldırılması olduğu başka dönemlerde de ahhapça üsluplar edebiyatta büyük önem kazanmışlardır. Bunun dışında, üslupların ahhapçalaşması daha önce söylem sınırlamasına tabi olan dil katmanlarını edebiyatın erişimine açmıştır. Edebiyat tarihinde ahhapça tür ve üslupların önemi şimdiye değin yeterince değeriendirilmemiştir. Samimi türler ve üsluplar konuşucu ile muhatabın en üst düzey içsel yakınlıklarına dayanır (aşırı durumlarda sanki birbirlerine karışmışlar gibi). Muhataba, duygudaşlığına, cevabi anlamasının duyarlılık ve iyi niyetine duyulan derin güven samimi söyleme nüfuz eder. Bu derinlemesine güven atmosferinde konuşucu kendi içsel derinliklerini açığa vurur. Bu türlerin (ahhapça söylemin sokak dilindeki yüksek perdeli içtenliğinden farklı olarak) özel bir dışavurumsallık ve içtenliğe sahip olmasının nedeni budur. Ahhapça ve samimi tür ve üsluplar (şimdiye değin çok az araştırılmışlardır), üslubun konuşucu ve konuşucunun beklediğı muhatabın (sözcenin muhatabı) etkin cevabi anlamasının belirli bir kavrayışa ve anlamaya bağlı olduğunu olağanüstü netlikte açığa vurur. Bu üsluplar, üslubu söylemin yalnızca gönderimsel anlam içeriğinin bakış açısından ve konuşucunun bu içeriğe yönelik dışavurumsal tavrından yola çıkarak anlamaya ve tanımlamaya çalışan geleneksel üslupbilimin kısıtlılığını ve yanlışlığını gayet açık biçimde gösterir. Konuşucunun *başkası* ve onun sözcesiyle (mevcut ya da öngörülen) ilişkisi hesaba katılmaksızın söylemin ne türü ne de üslubu anlaşılabilir. Fakat kendi konularına en üst düzeyde yoğunlaşan ve başkasını dikkate almıyormuş gibi duran ve tarafsız ya da nesnel denen açıklama üslupları bile muhataplarına dair belirli bir kavrayış içerir. Bu tür nesnel anlamda tarafsız üsluplar dil araçlarının yalnızca söylemin konusuna uygunluklarına göre değil, söylemin muhatabının varsayılan tamalgısal arka planına göre de seçilir; fakat bu arka plan mümkün olduğu kadar genel bir yol olarak hesaba katılır ve dışavurumsal veçhesinden soyutlanır (nesnel üslupta konuşucunun dışavurumu da en alt düzeydedir). Nesnel anlamda tarafsız üsluplar muhatapla konuşucunun

özdeşliği gibi, bakış açılarının birliği gibi bir şey varsayarlar, ama bu özdeşlik ve birliğin bedeli dışavurumun neredeyse bütünüyle terk edilmesidir. Kaydetmekte yarar var: Nesnel anlamda tarafsız üslupların karakteri (ve dolayısıyla temellerinde yatan muhatap kavrayışı) söylem iletişimi alanları arasındaki farklara bağlı olarak bir hayli çeşitlilik gösterir.

Söylemin muhatabıyla ilgili kavrayış meselesi (konuşucu ya da yazar onu nasıl duyumsayıp hayal eder) edebiyat tarihinde muazzam bir önem taşır. Her çağın, her edebi akımın ve her edebi üslubun, bir çağın sınırları içinde her edebi türün ve akımın edebi eserin muhatabını kendine özgü tarzda kavrayışı, okurunu, dinleyicisini, cemaatini, halkını kendine has biçimde duyumsaması ve anlaması karakteristiktir. Bu kavrayışlardaki değişimlerin tarihsel olarak incelenmesi ilginç ve önemli bir iş olur. Fakat bunu verimli biçimde geliştirebilmek için bizzat meselenin sunuluşu kuramsal olarak açık olmalıdır.

Sözcelerin (eserlerin) üslubunu fiilen belirleyen muhatabın gerçek anlam ve fikirlerine ek olarak şunu kaydetmek gerek: Edebiyat tarihi de okurlara, dinleyicilere, gelecek kuşaklara, vb. geleneksel ya da yarı geleneksel hitap biçimleri içerir – tıpkı esas yazara ek olarak geleneksel ve yarı geleneksel düzmece yazarlar, editörler, çeşitli türden anlatıcılar olduğu gibi. Edebi türlerin büyük bir bölümü çeşitli dönüştürülmüş birincil türlerden (diyalog repliği, gündelik hikâyeler, mektuplar, günlükler, notlar, vb.) oluşan ikincil, karmaşık türlerdir. Karmaşık kültürel iletişimin bu ikincil türleri kural olarak birincil söylem iletişiminin değişik biçimlerini *icra eder*. Yazarlar, anlatıcılar ve muhataplarla ilgili tüm edebi/geleneksel karakterler işte buradan doğar. Ancak bir bütün olan (bir bütün olarak görülen) ikincil türün en karmaşık ve karma bir eseri gerçek bir yazarı olan ve bu yazarın algılayıp hayal ettiği gerçek muhatapları olan tek ve bir gerçek sözcüdür.

Böylece sözcenin hitaplılığı, birine yönelikliği, kurucu özelliğidir; sözce onsuz olmaz, olamaz. Bu hitaplılığın aldığı çeşitli tipik biçimler ve muhataba ilişkin değişik kavrayışlar çeşitli söylem türlerinin kurucu ve belirleyici özellikleridir.

Sözcelerin (ve söylem türlerinin) aksine, bir dilin gösteren birimleri –sözcük ve cümle– kendi başlarına yöneliklikten, hitaplılıktan mahrumdur: Kimseye ait değildir ve kimseye hitaben söylenmezler. Üstelik, kendi başlarına başkasının sözcesine, başkasının sözüne yönelik herhangi bir ilişkileri bulunmaz. Münferit bir sözcük ve cümle birine yönelikse, birine hitaben söylenmişse, o zaman karşımızda tek bir sözcük ya da cümleden oluşan tam bir sözce vardır ve bu hitaplılık dil birimine değil sözceye aittir. Bir bağlam tarafından çevrelenen bir cümle hitaplılığı ancak bütün sözce aracılığıyla, onun kurucu parçası (unsuru) olarak kazanır.¹²

Bir sistem olarak dil biçimsel hitabı anlatmak için katıksız dilsel araçlardan muazzam bir donanımına sahiptir: sözlüksel, biçimbilimsel (ismin halleri, zamirler, fiil çekimleri) ve sözdizimsel (çeşitli standart ifadeler ve cümle uyarlamaları). Ancak bunlar fiili hitaplılığı ancak somut sözcenin bütünlüğü içinde kazanırlar ve bu fiili hitaplılığın anlatımı asla bu özel dilsel (dilbilgisel) araçlarla tüketilemez elbette. Onlar olmasa da sözce hâlâ muhatabın etkisini ve onun öngörülen cevabi tepkisini çok açık biçimde yansıtır. *Tüm* dilsel araçların seçimi muhatabın ve öngörülen cevabının değişen derecelerde etkisi altında konuşucu tarafından yapılır.

Münferit bir cümle bağlamından, hitaplılığının izlerinden ve öngörülen cevaba etkisinden, başkalarının önceki sözcelerinin diyalogik yankılarından, sözceyi içeriden donatan söylem öznelerinin nöbetleşmesinin zayıf izlerinden ayrı çözümlendiğinde, bütün bunlar kaybolup silinir, çünkü bütün bu sayılanlar dilin birimi olarak cümlenin doğasına yabancıdır. Bütün bu olgular sözcenin bütünlüğüyle bağlantılıdır ve çözümleyicinin görüş alanının dışına düştüklerinde artık onun için var olmazlar. Yukarıda sözünü ettiğimiz geleneksel üslupbilimin kısıtlılığının nedenlerinden biri burada yatar. Üslubun tüm veçhelerini kucaklayan üslupbilimsel bir çözümleme ancak tüm sözcenin çözümlemesi olarak ve yalnızca sözcenin ayrılmaz bir bağlantı olduğu bu söylem iletişiminin zincirinde mümkündür.

12. Soru ve emir cümleleri kural gereği tam sözceler olarak iş görürler (tabii uygun söylem türlerinde).

Dilbilim, Filoloji ve Beşeri Bilimlerde

Metin Meselesi: Bir Felsefi

Çözümleme Deneyi

Olumsuz bir tanımlamayla çözümlememize felsefi diyeceğiz, çünkü dilbilimsel, filolojik, edebi ya da başka herhangi bir özel çözümleme (inceleme) değil. Bu tanımlamanın avantajı şu: İncelememiz sahaların sınırlarında, yani belirtilen dalların bütün sınırlarında, kavşaklarında ve kesişmelerinde hareket edecek.

Bütün bu dalların ve genel olarak tüm beşeri-filolojik düşünce için (aynı şekilde daha kaynağından itibaren teolojik ve felsefi düşünce için de) ilk veri (yazılı ya da sözlü) metindir. Bu dalların ve düşüncelerin kaynaklandığı ve kaynaklanabileceği biricik dolaysız gerçeklik (düşünce ve yaşantıların gerçekliği) metindir. Metnin olmadığı yerde inceleme ve düşünce nesnesi yoktur.

“Örtük” metin: Metin geniş anlamıyla, birbirleriyle bağlantılı her tür göstergeler bütünü olarak anlaşılırsa, sanat araştırmaları (müzik araştırmaları, güzel sanatlar kuramı ve tarihi) da metinlerle (sanat eserleriyle) iş görür. Düşünceler hakkında düşünceler, yaşantıların yaşantıları, sözcükler hakkında sözcükler, metinler hakkında metinler. Her ne kadar mutlak, geçirgen olmayan sınırlar olmasa da bizim dallarımız (beşeri bilimler) ile doğa bilimleri arasındaki temel ayrım burada yatar. Beşeri bilimlerin düşüncesi –gerisinde apaçık tanrıların (vahiy) ya da insanların (yöneticilerin yasaları, ataların buyrukları, atasözleri, bilmeceler, vb.) durduğu– başka düşünceler, iradeler, tezahürler, ifadeler, göstergeler hakkında düşünce olarak doğar. Metinlerin, deyim yerindeyse, bilimsel olarak kesin doğrulaması ve eleştirisi sonra gelir (beşeri bilimlerin düşüncesinde bu tam bir devrimdir, kuşkuculuğun kökenidir). İlk olarak *inanç* yalnızca

anlamayı gerektiriyordu – yani *yorum*’u. Bu inanç dünyevi metinler üzerinde de etkili olmuştur (dillerin incelenmesi, vb.). Beşeri bilimlerin tarihine ve bu arada filoloji ve dilbilime dalmaya niyetimiz yok; bizi ilgilendiren beşeri bilimlerde ancak bir *metin* biçiminde işlenip araştırmacıya sunulabilen başka düşüncelere, fikirlere, anlamlara, vb. yönelmiş düşüncenin özgüllüğüdür. Araştırmanın amacı bir yana, olası biricik kalkış noktası metindir.

İlgileneceğimiz söz konusu beşeri bilimlerin, başta dilbilimin, filolojinin, edebiyat araştırmalarının, vb. ilk verisi olan sadece *sözel* metin meselesidir.

Her metnin bir öznesi ya da yazarı (konuşanı ya da yazanı) vardır. Yazarlığın çeşitli tür, altkategori ve biçimleri olabilir. Dilbilimsel çözümleme belirli sınırlar içersinde yazarlığı bütünüyle gözardı edebilir. Metin bir *örnek* olarak yorumlanabilir (örnek yargılar, mantıkta kıyas, dilbilgisinde cümle, dilbilimde “değiştirim”, vb.). Hayali metinler (örnek olsun diye, vb.) ve kurulmuş metinler (dilbilimsel ya da üslupbilimsel deneyler için) vardır. Bu alanda her tarafta özel yazarlar türüyor: örnekler uyduran ve kendilerine özgü yazarsal sorumluluklarıyla deneyci yazarlar (hatta burada ikinci bir özne de vardır: böyle konuşabilecek olan).

Metnin sınırları sorunu. *Sözce* olarak metin. Metnin ve metinsel türlerin işlevleri sorunu.

Metni bir sözce olarak tanımlayan iki veçhe: tasarımı (niyeti) ve bu tasarımın gerçekleştirilmesi. Bu veçhelerin metnin karakterini belirleyen dinamik etkileşimleri, mücadeleleri. Iraksayışları çok fazla şeyi açığa vurabilir. “*Pelestradal*” (Lev Tolstoy).^{*} Freudcu dil ve kalem sürçmeleri (bilinçdışının dışavurumu). Tasarımın gerçekleştirilirken değiştirilmesi. Sesçil niyetin gerçekleştirilmemesi.

Başkasına ait bir metni (araştırma da dahil herhangi bir amaçla) yeniden üreten, kopyalayan ikinci özne ve çerçeve metni (yorum yapan, değerlendiren, karşı çıkan, vb. metin) oluşturan özne meselesi.

^{*} *Anna Karenina*’da (4. Kısım, 4. Bölüm) kahraman bir türlü “Çok çektim” anlamına gelen Rusça ifade *perestrada*’ı telaffuz edemeyip böyle söyler. “Şok çektim” diye uyarlanabilir. – ç.n.

Beşeri bilimlerde düşünmenin kendine özgü çiftkatmanlılığı ve çiftözneliği. Edebi metinlerin üretiminin bilimsel üretim kuramı ve pratiği olarak metinbilim. Metinbilimsel özne (metinbilimci) ve kendine özgü nitelikleri.

Astronomi ve fizikte gözlemcinin bakış açısı (mekân-zamansal konum) meselesi.

Belirli bir sahanın söylem iletişimine (metin zinciri) dahil edilen sözce olarak metin. Söz konusu anlamsal sahadaki (sınırları dahilindeki) bütün metinleri kendisinde yansıtan benzersiz bir monad olarak metin. Bütün düşüncelerin karşılıklı bağı (sözcelerde gerçekleştirildikleri ölçüde).

Metinler arası ve metin içi diyalojik ilişkiler. Kendilerine özgü (dilsel olmayan) karakterleri. Diyalog ve diyalektik.

Metnin iki kutbu. Her metin genel olarak anlaşılan (yani, mevcut bir topluluğun sınırları içerisinde uzlaşım sal olan) bir göstergeler sistemi, bir dil (sanat dili olsa dahi) varsayar. Ardında dil olmasaydı, metin artık metin olmaz, doğal (yani, göstergedışı) bir olgu olurdu, örneğin dilsel (göstergesel) yinelenebilirliğe sahip olmayan doğal çılgılık ve inilti karışması gibi. Elbette (sözlü ve yazılı) her metin, beşeri bilimlerdeki araştırmaların (dilbilimsel, filolojik, vb.) sınırlarını aşan ama göz önünde bulundurulmuş (elyazmasının zamanla bozulması, kötü söyleyiş) göstergesel anlatımdan mahrum çeşitli doğal veçhelerin önemli bir bölümünü barındırır. Saf metin yoktur, olamaz da. Üstelik her metinde teknik denebilecek birtakım veçheler bulunur (grafiklerin teknik yanı, telaffuz, vb.).

Kısacası, her metnin ardında bir dil sistemi vardır. Metinde yinelenen ve yeniden üretilen her şey, yinelenen ve üretilen her şey, verili metnin (verili olma) dışında verilebilen her şey bu dil sistemine uygundur. Fakat aynı zamanda her metin (sözce olarak) münferit, biricik ve yinelenemezdir; bütün önemi de (tasarımı, oluşturulma amacı) buradadır. Hakikate, doğruya, iyiliğe, güzelliğe, tarihe ilişkin onda bulunan veçhe budur. Bu veçhe bakımından yinelenen ve yeniden üretilen her şey malzeme ve araç olur. Bu yaklaşım biraz dilbilim ve filolojinin sınırları dışına çıkıyor. İkinci veçhe (kutup) metnin kendisine içseldir, fakat ancak belirli bir durumda ve bir me-

tin zincirinde açığa vurulur (verili bir alanın söylem iletişiminde). Bu kutup, dil (göstergeler) sistemi içindeki (yinelenebilir) unsurlarla değil, özel diyalojik (yazardan koparıldığında da diyalektik) ilişkiler üzerinden diğer (yinelenebilir) metinlerle bağlantılıdır.

İkinci kutup yazarlık veçhesine ayrılmaz bir biçimde bağlıdır ve doğal, rasgele tek birimlerle herhangi bir ortaklığı yoktur; tamamen dilin gösterge sisteminin araçlarıyla gerçekleştirilir. Her ne kadar doğal veçheler katılsa da saf bağlamın araçlarıyla gerçekleştirilir. Bütün sınırların göreliliği (Örneğin ezberden okuyan kişinin, konuşmacının, vb. sesinin tınısını nereye koymalı?). İşlev değişimi sınır değişimini de etkiler. Sesbilim ile sesbilgisi arasındaki ayrım.

Belirli bir alanın sınırları içinde metinler arasındaki anlamsal (diyalektik) ve diyalojik ilişkiler. Metinler arasında tarihsel ilişkilerin oluşturduğu özel sorun. Bütün bunlar ikinci kutbun ışığında. Nedsel açıklamanın sınırları sorunu. En önemlisi (mümkün, hayal edilmiş ya da çıkarsanmış bile olsa) metinden kopmaktan kaçınmak.

Tin bilimleri. İnsanın kendisinin ve başkasının tini şey (doğa bilimlerinin doğrudan nesnesi) gibi verili değildir, ancak göstergesel anlatımda, metinlerde gerçekleşerek var olur – hem kendisi hem başkaları için. Kendi kendini gözlemin eleştirisi. Ama derin, zengin ve inceltilmiş bir metin anlayışıyla. Metin kuramı.

Aktörün oyununda doğal jest gösteren niteliği kazanır (keyfi, oynasal, bir rolün tasarımına uyan bir şey olarak).

Doğal biriciklik (örneğin parmak izi) ve metnin anlamsal (göstergesel) yinelenebilirliği. Parmak izi ancak mekanik olarak yeniden üretilebilir (ne kadar kopya isteniyorsa o kadar); elbette metnin de bu tür bir yeniden üretimi mümkündür (örneğin tıpkıbasım); fakat metnin özne tarafından yeniden üretimi (geri dönme, yeniden okuma, yeni bir icra, alıntılama) metnin yaşamında yeni, yinelenebilir bir olay, söylem iletişiminin tarihsel zincirinde yeni bir halkadır.

İlkesel olarak her gösterge sistemi (her dil), uzlaşımlarını ne kadar küçük bir topluluk üretmiş olursa olsun, deşifre edilebilir, yani başka bir gösterge sistemine (başka dillere) aktarılabilir; dolayısıyla gösterge sistemlerinin ortak bir mantığı vardır, potansiyel bir dillerin dili (elbette asla tek, somut bir dil olamaz, dillerden biridir sade-

ce). Ama metin (bir araçlar sistemi olarak dilden farklı olarak) potansiyel tek bir metinler metni olmadığından, asla tamamen tercüme edilemez.

Metnin yaşamının olayı –yani, gerçek özü– her daim *iki bilinç, iki özne arasındaki sınırda* gelişir.

Beşeri bilimlerde düşünmenin yazıya aktarılması her zaman için özel bir tür diyalogun yazıya aktarılmasıdır: araştırmacının tanıyan ve değerlendiren fikrinin yer aldığı *metin* (inceleme ve düşünce konusu) ile yaratılmış, çerçeveleyen (sorgulayan, çürüten, vb.) *bağlam* arasındaki karmaşık ilişkiler. İki metnin, olmuş-bitmiş metin ile yaratılmış tepkisel metnin, karşılaşmasıdır bu; dolayısıyla da iki özne ve iki yazarın buluşması.

Metin bir şey değildir, bu yüzden de ikinci bilinç, algılayanın bilinci asla yok edilemez ya da etkisizleştirilemez.

İlk kutba, yani dile doğru ilerlemek mümkün – yazarın diline, türün diline, eğilime, döneme, ulusal dile (dilbilim) doğru ve son olarak potansiyel bir dillerin diline (yapısalcılık, glosematik). İkinci kutba ilerlemek de mümkün – metnin yinelenemez olayına.

Metnin başlangıçta verili olmasından kaynaklanan bütün olanaklı beşeri dallar bu iki kutup arasında saklı yatar.

Her iki kutup da koşulsuzdur: Potansiyel dillerin dili ile biricik ve yinelenemez metin koşulsuzdur.

Gerçek anlamda yaratıcı olan her metin her zaman kişiliğin az çok özgür bir biçimde açığa vurulmasıdır, ampirik zorunluluk tarafından önbelirlenmez. Bu yüzden, (özgür çekirdeğinde) ne nedensel açıklamaya izin verir ne de bilimsel öngörüye. Ancak bu elbette ki içsel zorunluluğu, metnin özgür çekirdeğinin içsel mantığını dışlamaz (onsuz anlaşılamaz, tanınamaz, etkilenemez).

Beşeri bilimlerde metin sorunu. Beşeri bilimler sessiz şey ve doğal olguyu değil, insan ve onun özgül doğasını konu eden bilimlerdir. Özgül doğasıyla insan her daim kendisini ifade eder (söyler), yani metin oluşturur (sadece potansiyel anlamda da olsa). İnsan metnin dışında ve ondan bağımsız incelendiği zaman beşeri bilimlerden söz edilemez (bu artık insan anatomisi ve fizyolojisidir, vb.).

Metinbilimde metin sorunu. Meselenin felsefi yönü.

Metni “sözel tepki” olarak inceleme girişimi (davranışçılık).

Sibernetik, enformasyon kuramı, istatistik ve metin meselesi. Metnin cisimleşme sorunu. Bu cisimleşmenin sınırları.

Beşeri edim (fiziksel eylem değil) potansiyel bir metindir ve ancak döneminin diyalojik bağlamında (bir replik, anlamsal bir konum, saikler sistemi olarak) anlaşılabilir.

“Yüce ve güzel her şey” – genel anlamda deyimisel bütün değil, özel bir tür tonlamalı ya da dışavurumsal söz öbeğidir. Üslubun, dünya görüşünün, insan tipinin anlatıcısıdır, bağlam kokar, iki ses içerir (ciddiymiş gibi konuşan ve ciddiymiş gibi konuşanın parodisini yapan). Tek tek ele alındığında (öbeğin dışında) “yüce” ve “güzel” sözcükleri çiftseslilikten mahrumdur; ikinci ses [başkasının sesi] ancak sözce olan söz öbeğine katılır (yani, ikinci sesin olmazsa olmazı söylem öznesini edinir). Bir sözcük kısaltılmış bir sözce olursa (yani yazar edinirse) çiftsesli de olabilir. Deyimsel bütünü ilk ses değil ikinci ses yaratır.

Dil ve söylem, cümle ve sözce. Konuşan özne (genellenmiş “doğal” bireysellik) ve sözcenin yazarı. Konuşan öznenin değişmesi ve konuşucunun (sözcenin öznesi) değişmesi. Söylemde sözcenin diyalojik sınırları silindiğinden, dil ve sözce özdeşleşebilir. Ancak dil ve söylem iletişimi (diyalojik sözce değiş tokuşu) asla özdeşleşemez. İki ya da daha fazla cümle mutlak surette özdeş olabilir (üst üste konduklarında iki geometrik figürün çakışması gibi); dahası, sınırsız söylem akışında her cümlenin, en karmaşık olanının bile, tamamen özdeş biçimde sınırsız sayıda yinelenmesine izin verilmelidir; fakat bir sözce (ya da sözce parçası) olarak, tek sözcüklü bir sözce olsa dahi, yinelenemez: Her seferinde yeni bir sözcedir (alıntı dahi olsa).

Akla gelen ilk soru şu: Acaba bilimler sözce gibi bu tür yinelenemez bireyselliklerle uğraşabilir mi, yoksa bunlar genelleştirici bilimsel bilişin dışına mı çıkıyor? Elbette, *uğraşabilir*. Birincisi, her bilim yinelenemez tekil olguyla başlar ve onlarla bağlantılanmaya devam eder. İkincisi, bilim ve özellikle felsefe bu tekilliğin özgül biçim ve işlevini inceleyebilir ve incelemelidir. Soyut çözümlemenin (örneğin dilbilim) somut sözceyi tam olarak tükettiği iddiasının

sürekli düzeltilmesinin kesin bir biçimde idrak edilmesi gerekliliği. Sözceler ve tipolojik biçimleri arasındaki diyalojik ilişkinin türleri ve biçimlerinin incelenmesi. Sözcenin dilbilim dışı ve aynı zamanda anlambilim dışı (sanatsal, bilimsel, vb.) veçhelerinin incelenmesi. Dilbilimsel çözümleme ile saf anlambilimsel çözümleme arasındaki tüm saha – bu saha bilim için ortadan kalkmıştır.

Bir cümle aynı sözcce içinde yinelenebilir (tekrar, öz alıntı), fakat sözcenin bütününde hem konumu hem işlevi değişmiş olduğu için her yineleme onu sözcenin yeni bir parçasına dönüştürür.

Sözceye bütününde böyle dilbilim dışı (diyalojik) veçheler biçim verir; sözcce başka sözcelerle de bağlantılıdır. Bu dilbilim dışı veçheler sözceye içeriden işler.

Konuşan kişinin dildeki genelleştirilmiş anlatımı (kişi zamirleri, fiil çekimleri, kip anlatımlarının dilbilgisel ve sözdizimsel biçimleri, konuşanın kendi söylemine yönelik tavrının anlatımı) ve söylem öznesi. Sözcenin yazarı.

Sözcenin dilbilim dışı amaçları açısından dilsel her şey bir araçtır.

Yazar meselesi ve eserde dışavurum biçimi. Ne ölçüde yazarın “imge”sinden söz edilebilir?

Yazarı her sanat eserinde buluruz (algılar, anlar, duyumsar, hissederiz). Örneğin resimde her daim yazarını (sanatçı) duyumsarız, fakat yazarı hiçbir zaman betimlediği imgeler gibi *görmeyiz*. Her şeyde betimlemenin saf kökeni (betimleyen özne) olarak duyumsarız onu, betimlenen (görünür) imge olarak değil. Otoportrede bile, elbette, betimleyen yazarı değil, sanatçının betimlemesini görürüz. Kısacası, yazarın imgesi *contradictio in adjecto*’dur.* Yazarın imgesi denen şey hakikaten eserin diğer imgelerinden farklı, kendine has bir imgedir, ama sonuçta *imge*’dir ve onu yaratan bir yazarı, kendi yazarı vardır. Hikâyede hikâye anlatanın imgesi *ben*’den, özyaşamöyküsel eserin (özyaşamöyküsü, itiraf, günlük, anılar, vb.) kahraman imgesinden, özyaşamöyküsel kahramandan, lirik kahraman-

* *Lat.* Bir tür oksimor, niteleyen ile nitelenen arasında anlamsal uyumsuzluk. – ç.n.

dan, vb. farklıdır. Bunların hepsi bir kişi olarak yazarla (özel bir betimleme öznesi olarak) ilişkilerine göre ölçülüp tanımlanır, fakat hepsi bir yazarı olan betimlenmiş imgelerdir, betimlemenin kökeninin saf araçlarıdır. Eserin bir parçası olarak esere dahil olan kısmen betimlenmiş, adı konmuş yazar dışında bir de *saf* bir yazardan söz edilebilir.

En sıradan, standart, gündelik sözcenin yazarı meselesi. Her konuşucunun imgesini yaratabiliriz, herhangi bir eser ya da söylemi nesnel olarak algılayabiliriz, fakat bu nesnel imge bizzat konuşucunun niyet ya da tasarımına dahil olmaz ve sözcenin yazarı olarak onun tarafından yaratılmamıştır.

Saf yazardan yazar-kişiye giden bir yol olmadığı anlamına gelmez bu; insanın özünde, en derinlerinde böyle yollar vardır elbette. Ama bu “öz”, eserin imgelerinden birine asla dönüşemez. İmge bir bütün olarak ve en üst ölçüde eserdir, ancak bu “öz” asla onun kurucu imgesel (nesnel) parçası olamaz. *Natura creata* (yaratılmış doğa), *natura naturata et creans* (doğurulmuş ama yaratan doğa) değil, saf *natura creans et non creata*'dır (yaratılmamış ama yaratan doğa).

Edebiyatta saf, nesnesiz, tek sesli sözcük ne ölçüde mümkündür? Yazarın başkasının sesini duymadığı, *sadece ve sadece* yazarı kapsayan bir sözcüğün edebi eserin yapı malzemesi olması mümkün mü? Bir nebze düzanlamdışıklık her üslup için zorunlu koşul değil mi? Sanat eseri için yazar her daim malzeme olarak dilin *dışında* durmaz mı? Her yazar (lirik yazar dahi) her daim tüm sözcükleri başka seslere, yazarın imgesine (diğer yazarsal maskelere de) yönlendirme anlamında bir dramaturg değil midir? Belki her tür düzanlamlı, edebi, tek sesli sözcük sahici sanat için naiftir ve sanata uygun düşmez. Hakikaten yaratıcı her ses söylemde ancak *ikinci* ses olabilir. Ancak ikinci ses (*saf ilişki*) sonuna dek nesnesiz olabilir; biçimsel ve tözsel bir gölge düşürmez. Yazar dilin dışında durup bir dilde çalışabilen, dolaylı konuşma arnağanına sahip olan kişidir.

Birinin kendini ifade etmesi demek, kendisini başkası ve kendisi için bir nesne yapabilmesi (“bilincin edimselleştirilmesi”) demektir. Nesneleştirmede ilk basamak budur. Fakat kendi kendimize yönelik

tutumumuzu bir nesne olarak ifade etmek (nesneleştirmenin ikinci evresi) de mümkündür. Bu durumda, kendi söylemimiz bir nesne olur ve ikinci bir ses, kendisinin sesini kazanır. Fakat bu ikinci ses artık gölge yapmaz, çünkü saf ilişkiyi ifade eder ve sözü nesnelleştiren, maddileştiren et ve kan ilk sesin nasibidir.

Bu şekilde konuşacak biriyle ilişkimizi ifade ederiz. Gündelik söylemde bu, hafif mizahi ve alaycı tonlamayla ifade edilir (Lev Tolstoy'un *Anna Karenina*'sı*) – şaşkınlık, anlayamama, sorgulama, kuşku duyma, onaylama, çürütme, içerleme, hayranlık, vb. ifade eden tonlamayla. Bu gündelik sohbet amaçlı söylemsel iletişimde, diyaloglarda ve bilimsel, vb. ideolojik tartışmalarda çok sık rastlanan epeyce ilkel çiftseslilik olgusudur. Çoğu zaman doğrudan kişisel olan bu çiftseslilik epeyce kaba ve daha az genelleyicidir: Aynı ortamda bulunan konuşuculardan birinin sözleri abartılı vurgularla yinelenir. Parodik üsluplaştırmının farklı türleri aynı kaba ve daha az genelleyici biçimi temsil eder. Başkasının sesi sınırlı, edilgendir; sesler arasındaki ilişkide derinlik ve (yaratıcı, zenginleştirici) üretkenlik yoktur. Edebiyatta olumlu ve olumsuz kahramanlar.

Tüm bu biçimlerde düzanamlı ve –hatta– fiziksel olarak çiftseslilik barizdir.

Dramada yazarın –görüntü itibariyle– söylemde bulunmayan sesine gelince, durum daha karmaşıktır.

Eserin yazarını görmek ve anlamak başkasını, başka bilinci ve onun dünyasını, yani başka bir özneyi ("*Du*"**) görmek ve anlamak demektir. *Açıklamada* tek bir bilinç ve özne varken, *anlamada* iki bilinç ve iki özne vardır. Bir nesne ile diyalojik bir ilişki olamaz, bu yüzden açıklamanın hiçbir diyalojik veçhesi (biçimsel ve retorik olanlar hariç) yoktur. Anlamaysa her daim belirli bir ölçüde diyalojiktir.

Anlamanın farklı tür ve biçimleri. Göstergeler dilini, yani belirli

* 4. Kısım, 30. Bölüme gönderme: "'Evet, gördüğün gibi, seven, evliliğinin ilk yılındaki kadar seven, seni görmek için yanıp tutuşan bir koca,' dedi o ince sesiyle ve onunla konuşurken neredeyse her zaman kullandığı, gerçekten öyle konuşacak birinin alaycı ses tonuyla." – ç.n.

** Alm. "sen" – ç.n.

bir gösterge sistemini (örneğin belirli bir dili) anlama (vukuf). Halihazırda bilinen, yani halihazırda anlaşılmış bir dilde bir eserin anlaşılması. Bir tür anlamadan öbürüne edimde keskin farklılık ve geçişlerin –pratikte– yokluğu.

Bir sistem olarak dilin anlaşılmasının nesnesiz ve diyalojik veçhelerden mahrum olduğu söylenebilir mi? Bir sistem olarak dilin öznesinden ne ölçüde söz edilebilir? Bilinmeyen bir dili çözümlemek; belirsiz mümkün konuşanları yerlerine yerleştirmek, mümkün sözcelerini söz konusu dilde oluşturmak.

Bir eseri bilinen bir dilde (anadilimiz olsa dahi) anlamak her zaman söz konusu dili bir sistem olarak anlamamızı da pekiştirir.

Dilin öznesinden edebi eserlerin öznelere. Farklı geçiş basamakları. Dil biçimlerinin öznelere (memur, tüccar, bilimsan). Yazar maskeleri (yazar imgeleri) ve bizzat yazar.

Yoksul memurun, gammaz kâtibin (örneğin Devuşkin) toplumsal-üslupsal imgesi. Her ne kadar bu imge kendini açığa vurma yöntemleriyle yaratılmış olsa da *o* (üçüncü tekil şahıs) olarak yaratılmıştır, *sen* olarak değil. *O* nesneleştirilmiş ve paradigmatikleştirilmiştir. Onunla sahici bir diyalojik ilişki yoktur.

Gerçekçiliğin göstergesi olarak betimleme araçlarının betimleme öznesine yaklaştırılması (öztanımlama, sesler, toplumsal üsluplar, kahramanların betimlenmeyen ama konuşan insanlar olarak alıntılanması).

Her tür üslubun nesnel ve tamamıyla işlevsel unsurları.

Sözceyi anlama sorunu. Anlamak için ilk olarak gerekli olan, sözcenin temel ve açık seçik sınırlarını saptamaktır. Söylem öznelerinin nöbetleşmesi. Cevabı belirleme kabiliyeti. Her tür anlamamanın özsel cevabılığı (“Kannitverstan”).*

Üslupların çokluğu kasıtlı (bilinçli) olduğunda üsluplar arasında her zaman diyalojik ilişkiler vardır. Bu ilişkiler salt dilbilimsel olarak (ya da mekanik olarak dahi) anlaşılamaz.

* Vasili Jukovski’nin Johann Hebel’den şiirleştirdiği bir hikâyeye gönderme: Tek kelime Hollandaca bilmeyen bir Alman zanaatkâr Amsterdam’a gitniş, sorduğu her soruya “Kannitverstan” (Anlayamıyorum) cevabını alınca, bunun bir özel isim, fantastik bir figürün adı olduğu zannına kapılmış. – ç.n.

Bir eserdeki farklı üslupların salt dilbilimsel (dolayısıyla da tamamen ayrı) biçimde betimlenmesi ve tanımlanması, aralarındaki anlamsal (aynı şekilde sanatsal) ilişkileri açığa çıkaramaz. Yazarın (imge değil işlev olarak) bakış açısından üslupların bu diyalogunun toplam anlamını anlamak önemlidir. Betimleme araçları betimlene- ne yaklaştırıldığında, betimlemede bulunan nesnedir anlaşılan, başka bir özne (*sen*) değil.

Bir şeyin betimlenmesi ve bir kişinin (öz itibarıyla konuşucu- nun) betimlenmesi. Gerçekçilik insanı sık sık şeyleştirir, ama bu, in- sana yaklaşım değildir. İnsanın eylemlerini ve düşüncelerini (dün- yadaki anlamsal konumunu) nedensel olarak açıklama eğilimiyle natüralizm insanı daha da şeyleştirir. Gerçekçiliğe içsel olan “çıka- rımsal” denen yaklaşım özünde insanı şeyleştiren nedensel bir açık- lamadır. Sesler (şeyleşmiş toplumsal üsluplar anlamında) böylelikle şeylerin salt göstergelerine (ya da süreçlerin belirtilerine) dönüşür- ler; artık cevap verilemez onlara, tartışılmaz onlarla, bu tür seslere karşı diyalojik ilişki sönüp gider.

Betimlenen insanların nesneleşme ya da özneleşme dereceleri (yazarın onlarla ilişkilerinin diyalojik doğası) edebiyatta büyük farklar gösterir. Bu bakımdan, Devuşkin’in imgesi diğer yazarların nesneleştirilmiş yoksul memur imgelerinden esasen farklıdır. Sahici diyalojik *sen*’in olmadığı bu imgelere karşı polemik niyetiyle siv- riltiştir. Romanlar genellikle yazarın bakış açısından tam anla- mıyla nihai tartışmaları (eğer varsa) sunar. Dostoyevski’de nihaileş- tirilmemiş ve nihaileştirilemeyen tartışmaların kaydını içerir. Ancak her roman genelde diyalojik üsttonlarla doludur (elbette her zaman kahramanlarıyla dolu olacak değil). Dostoyevski’den sonra çokses- lilik yetkin bir biçimde tüm dünya edebiyatında patlak verir.

Bir insana yönelik aşk, nefret, acıma, şefkat ve genelde her tür duygu, her zaman şu ya da bu ölçüde diyalojiktir.

Diyalojiklik (bizzat kahramanlarının öznelliği) bakımından Dostoyevski belirli bir sınırı aşar ve diyalojikliği yeni (üst) bir nite- lik kazanır.

İnsan imgesinin nesneleştirilmesi saf şeylik değildir. İnsan sevi- lebilir, acınabilir, vb. ama esas olan şudur: Anlaşılabilir (ve anlaşıl-

malıdır). Edebiyatta (genel olarak sanatta olduğu gibi) ölü şeylere (insanla ilişkili) dahi özneleşmenin yansıması düşer.

Nesne olarak anlaşılan söylem (ki bu tür söylem kesinlikle anlamayı şart koşar –aksi takdirde söylem olmazdı– ama bu anlamada diyalojik veçhe zayıflatılmıştır) nedensel bir açıklama zincirine dahil edilebilir. Düzanlamsal (salt anlamsal, işlevsel) söylem açık uçlu gönderimsel diyalogda kalır (örneğin, bilimsel araştırmada).

Fizikte sözce-kanıtlamalarla bağdaştırma.

Nesnel dünyanın öznel yansıması olarak metin. Metin bilincin dışavurumu, yansıyan bir şeydir. Metin bilişimizin nesnesine dönüştüğünde yansımanın yansımasından söz edebiliriz. Metnin anlaşılması bir yansımanın doğru bir yansımasıdır. Yansımış nesneye başka birinin yansıması aracılığıyla.

Hiçbir doğa olgusunun “anlamı” yoktur, yalnızca göstergelerin (aynı şekilde sözcükler) anlamı vardır. Bu yüzden göstergelerin her incelemesi, hangi doğrultuda daha ne kadar yol alacak olursa olsun, anlamayla başlar.

Hangi disiplin söz konusu olursa olsun, metin beşeri bilimlerde ilk verili (gerçeklik) olandır ve bir hareket noktasıdır. Çeşitli türden bilgilerin ve filoloji, dilbilim, edebiyat araştırmaları, bilimsel araştırmalar, vb. yöntemlerin toplamıdır. Metinden yola çıkılarak her doğrultuda dolaşır, doğanın, toplumsal yaşamın, ruhun ve tarihin çeşitli parçalarını yakalar, bazen nedensel bazen anlamsal bağlarla onları birleştirir ve yargılar ile değerlendirmeleri iç içe geçirirler. Gerçek nesnenin belirtilerinden bilimsel araştırmanın konularının kesin tarifine geçilmeli. Gerçek nesne konuşan ve kendisini başka araçlarla ifade eden toplumsal (kamusal) insandır. Yarattığı ya da yaratmakta olduğu göstergesel metinden başka bu insana ve yaşamına (emek, mücadele, vb.) bir yaklaşım yolu bulmak mümkün müdür? Onu bir doğa olgusu, bir şey olarak gözlemlemek ve incelemek mümkün mü? İnsanın fiziksel eylemi bir edim olarak anlaşılmalı, ama potansiyel (bizlerce yeniden yaratılmış) göstergesel anlatımının (dürtüler, amaçlar, uyarımlar, farkındalık dereceleri, vb.) dışında anlaşılması mümkün değildir. Adeta kişinin konuşmasını sağlarız (onun önemli tanıklıklarını, açıklamalarını, itiraflarını, ikrarlarını,

vb. inşa ederiz ve mümkün ya da fiili iç söylemini geliştirmeyi tamamlarız). Mümkün ve fiili metin ve anlaşılması her yerdedir. Araştırma, soru sorma ve sohbet, yani diyalog haline gelir. Doğaya soru sormayız, o da bize cevap vermez. Soruyu kendimize sorar ve gözlemleri ya da deneyleri bir cevap alacak biçimde düzenleriz. İnsanı incelerken her yerde göstergeler arayıp buluruz, anlamlarını kavramaya çalışırız.

Bizi öncelikle ilgilendiren, metnin somut biçimleri ve metinlerin yaşamının somut koşulları, ilişkileri ve etkileşimleridir.

Münferit sözcelere içeriden nüfuz eden sözceler arasındaki diyalojik ilişkiler üstdilbilimin alanına girer. Bu ilişkiler hem dil sistemindeki hem de münferit sözcedeki unsurlar arasındaki mümkün dilbilimsel ilişkilerden kökensel olarak farklıdır.

Sözcenin üstdilbilimsel karakteri (söylem üretimi).

Bir sözcenin içindeki anlamsal ilişkiler (potansiyel olarak –örneğin– bilimlerin sisteminde olduğu gibi sonsuz olsa da) gönderimsel olarak mantıksal olsa da (bu sözcüğün en geniş anlamıyla) farklı sözceler arasındaki anlamsal ilişkiler diyalojik karakter (ya da en azından diyalojik nüans) kazanır. Fikirler çeşitli sesler arasına dağılır. Sesin, kişiliğin olağanüstü önemi.

Dilsel öğeler bu sözcelere bölünme işlemi bakımından tarafsızdır; sözcenin sınırlarını tanımaksızın, seslerin hâkimiyetini tanımaksızın serbest şekilde hareket ederler.

Sözcenin sağlam sınırları nasıl belirlenir? Üstdilbilimsel güçler tarafından.

Edebi esere (örneğin romana) aktarılan edebiyatdışı sözceler (sözler, mektuplar, günlükler, iç söylem, vb.) ve sınırları. Edebi eserde anlamları bütünüyle değişir. Üzerlerine başka seslerin yankıları düşer, yazarın kendi sesi de onlara nüfuz eder.

Birbirleri hakkında hiçbir şey bilmeyen farklı insanlara ait yan yana konulmuş yabancı sözceler aynı konuda (fikirde) hafiften bile yakınsadıklarında birbirleriyle kaçınılmaz olarak diyalojik ilişkiye girer. Ortak bir tema ve ortak bir fikir zemininde birbirleriyle temasa geçerler.

Eski yazılar. Eski yazıt türleri meselesi. Yazıtların yazarları ve

muhabatı. Zorunlu kalıplar. Mezar yazıtları (“Sevinin”). Ölünün yolculara hitabı. Çağrışımların, büyü sözlerin, duaların, vb. zorunlu standart biçimleri. Methiye ve övgülerin biçimleri. Küfür dilinin (ritüel) biçimleri. Sözün düşünceyle ve sözün arzu, istek, taleple ilişkisi meselesi. Sözün büyü oluşu hakkındaki fikirler. Eylem olarak söz. Dışavurum ve saf (devinimsiz) malumat (iletişim işlevi) haline gelen sözün tarihinde tam bir tepetaklak oluş. Sözde kendini ve başkasını hissetme. Ardından, yazarsal bilincin kaynağı.

Edebiyat eserinin (roman) yazarı tek ve bütün bir söylem eseri (sözce) oluşturur. Ama farklı türden, yabancı sözcelerden oluşturur onu. Doğrudan yazarsal söylem dahi başkalarının tanınabilir sözleriyle doludur. Dolaylı söylem, birinin kendi diline (tek mümkün ve koşulsuz dil değil) mümkün dillerden biri olarak yaklaşımı.

Resimde nihaileştirilmiş, “kapatılmış” yüzler (portre dahil). İnsanı eksiksiz olarak sunarlar; tam olarak oradadır insan ve başka biri haline gelemez. Söylenecek her şeyi söylemiş, ölmüş [ya da] ölmüş olabilecek insanların yüzleri. Sanatçı ilgisini nihaileştirici, tanımlayıcı ve kapatıcı hatlara yoğunlaştırır. İnsanın bütününe görürüz ve daha fazlasını (ya da başkasını) beklemeyiz. Çizilen insan yeniden doğamaz, dirilemez, dönüşemez – bu onun nihaileştirilmiş (son ve bitirici) evresidir.

Yaratıcının (yazar) betimlenene yönelik tavrı her zaman imgeye nüfuz eder. Yazarsal tavır imgenin kurucu veçhelerinden biridir. Olağanüstü karmaşıktır. Düz bir değerlendirmeye indirgenmesi kabul edilemez. Bu tür düz değerlendirmeler sanatsal imgeyi tahrip eder. Nitelikli satırda bile (Gogol’de, Şchedrin’de) bulunmaz. Bir şeyi ilk defa görmek, ilk defa fark etmek o şeye karşı bir tavır almak demektir: Artık kendisinde ve kendisi için değil başkası için var olur (bu da bağlaşım içinde bulunan iki bilinç demektir). Anlama çok önemli bir tavidir (her zaman ikinciye ve potansiyel bir üçüncüyü içerdiğinden bir totoloji ya da kopya değildir). İşitilmeme ve anlaşılmama durumu (bkz. Thomas Mann). “Bilmiyorum”, “Aynen böyle oldu, ne fark eder ki” önemli tavırlardır. Nesnenin üstüne eklenen düz değerlendirmelerin tahribi. Tavırların tahribi genelde yeni bir tavır yaratır. Duygusal-değerlendirici tavırların oluşturduğu özel

bir tür var. Çeşitlilik ve karmaşıklıkları.

Yazarı imgelerden ve kahramanlardan asla ayırmamalı, çünkü ayrılmaz bir parçası olarak bu imgelerin içeriğine dahil olur (imgeler iki yönlüdür ve bazen çiftseslidir). Yazarın *imgesini* ise kahramanların imgesinden ayırmak mümkündür; fakat o imge yazarın kendisi tarafından yaratılmıştır, dolayısıyla da aynı şekilde iki yönlüdür. Sık sık kahramanların imgeleri yerine adeta canlı insanlar geçirilir.

Kahramanların söylemlerinin ve yazarsal söylemin üzerinde bulunduğu çeşitli anlamsal düzlemler. Adeta kişisel konumlardan betimlenen yaşamın katılımcıları olarak konuşan kahramanlar. Bakış açıları öyle ya da böyle sınırlandırılmıştır (bildikleri yazarın bildiklerinden azdır). Yazar kendi betimlediği (ve bir anlamda yarattığı) dünyanın dışındadır. Bütün bu dünyayı daha yüksek ve niteliksel olarak farklı bir konumdan yorumlar. Sonuçta, tüm kahramanlar ve söylemleri yazarsal tavrın (ve yazarsal söylemin) nesneleridir. Fakat karakterlerin söyleminin düzlemi ile yazarın söyleminin düzlemi kesişebilir – yani, aralarında diyalojik ilişki mümkündür. Kahramanların ideolog olduğu Dostoyevski’de yazar ve bu kahramanlar (düşünür-ideologlar) kendilerini aynı düzlemde bulur. Kahramanların söylemlerinin diyalojik bağlam ve durumları yazarsal söyleminkilerden esaslı farklar gösterir. Kahramanların söylemi eserde betimlenen diyaloglara katılır ve çağdaşlığın ideolojik diyaloğuna, yani eserin katıldığı ve bir bütün olarak yorumlandığı gerçek söylemsel iletişime doğrudan doğruya girmez (ancak bu bütünün unsurları olarak katılır). Yazar tam da bu gerçek diyalogda konum alır ve çağın gerçek durumu tarafından tanımlanır. Gerçek yazarın aksine, yazar tarafından yaratılmış imgeyse gerçek diyaloga doğrudan katılımdan mahrumdur (ona yalnızca eserin bütünü aracılığıyla katılır) ama eserin olay örgüsüne katılabilir ve karakterlerle birlikte betimlenen diyaloga girebilir (Onegin’in “yazar” ile sohbeti). Betimleyen (gerçek) yazarın söylemi, eğer varsa, kahramanların söylemleriyle aynı düzlemde var olamayan esasen kendine has bir söylem tipidir. Eserin nihai birliğini ve onun nihai anlamsal merciini, denebilir ki nihai sözünü belirleyen şey tam olarak budur.

Vinogradov'un anlayışına göre yazarın ve kahramanların imgeleri dilsel üsluplarca belirlenir ve farkları diller ve üsluplar arasındaki farklılara, yani saf dilbilimsel farklılara indirgenir. Aralarındaki *dilbilim dışı ilişkiler* Vinogradov tarafından açığa çıkarılmaz. Ancak sonuçta bu imgeler (dilsel üsluplar) eserde dilbilimsel verilmişlikler olarak birbirinin yanı başında uzanmaz, kendilerine has tipte karmaşık bir dinamik anlamsal ilişkiye girerler. Bu ilişki tipi diyalojik ilişki olarak tanımlanabilir. *Diyalojik ilişkilerin* özgül bir doğası vardır; ne saf mantıksal ilişkiye (diyalektik olsa dahi) indirgenebilirler ne de saf dilbilimsel (kompozisyonel-sözdizimsel) ilişkiye. Diyalojik ilişki ancak çeşitli söylem öznelerinin tam sözceleri (insanın kendisiyle diyalogu ikincildir ve çoğu zaman oyun karakterindedir) arasında mümkündür. “Diyalog” teriminin ortaya çıkışına değinmiyoruz (bkz. Hirzel).

Sözün ve dilin olmadığı yerde diyalojik ilişki olamaz; nesneler ya da mantıksal büyüklükler (kavramlar, yargılar, vb.) arasında diyalojik ilişki olamaz. Diyalojik ilişkiler peşin peşin bir dilin olduğunu varsayar, ama dilin sisteminde. Dilin unsurları arasında diyalojik ilişki olanaksızdır. Diyalojik ilişkinin özgül doğası özel bir inceleme istiyor.

Söylemin kompozisyon biçimlerinden biri olarak diyalogu dar anlamda anlamak (diyalojik ve monolojik söylem). Denebilir ki her replik kendi başına ve kendiliğinden monolojiktir (mutlak surette küçük monolog), ama her monolog büyük bir diyalogun replikleridir (belirli bir sahanın söylemsel iletişimi). Monolog, hiç kimseye yönlendirilmemiş ve cevap beklemeyen söylemdir. Monolojikliğin değişik dereceleri vardır.

Diyalojik ilişki söylem iletişimindeki her tür sözce arasındaki (anlamsal) ilişkidir. Yan yana konmuş herhangi iki sözce anlamsal düzlemde (nesneler ya da dilbilimsel örneklerin aksine) kendilerini diyalojik ilişkide bulur. Fakat gayri ihtiyari diyalojikliğin özel bir biçimidir bu (örneğin, tek bir konuda çeşitli çağların bilgin ya da ermişlerinin çeşitli sözcelerinin derlenmesi).

“Açlık, soğuk!” tek bir söylem öznesinin tek sözcesi. “Açlık!”, “Soğuk!” iki farklı öznenin diyalojik olarak bağlaşik iki sözcesi: Bu-

rada ilk durumda olmayan diyalojik bir ilişki ortaya çıkar. Aynı şey ayrıntılandırılmış iki cümlede de vardır (ikna edici bir örnek düşün).

Dilbilimsel çözümleme amacıyla ele alınan bir sözcenin diyalojik doğası gözardı edilir, sözce söylem iletişiminin daha geniş diyalogunda değil, dil sistemi içinde (sistemin gerçekleşmesi olarak) ele alınır.

Söylem türlerinin uçsuz bucaksız ve henüz incelenmemiş çeşitliliği: iç söylemin neşredilmemiş sahalarından tutun sanat eserleri ve bilimsel eserlere varıncaya dek. Sokak türlerinin çeşitliliği (bkz. Rabelais), samimi türler, vb. Dilin belirişi değişik çağlarda, değişik türlerde sürer.

Dil ve söz beşeri yaşamda neredeyse her şeydir. Fakat bu her şeyi kapsayan çokyüzlü gerçeklik tek bir bilimin, dilbilimin konusu olamaz ya da yalnızca dilbilimsel yöntemlerle anlaşılamaz. Dilbilimin konusu söylem iletişiminin kendisi değil, özleri itibariyle sözceler ve aralarındaki (diyalojik) ilişkiler değil, söylem iletişiminin biçimleri ve söylem türleri değil, yalnızca söylem iletişiminin malzemesi, yani araçlarıdır.

Dilbilim sözceler arasındaki ilişkiyi değil, sözcelerin gerçeklikle, konuşan şahısla (yazarla) ilişkisini değil, yalnızca dil sistemi içindeki unsurlar arasındaki ilişkiyi inceler.

Gerçek sözce ve konuşanlar için bir dil sistemi saf potansiyel bir nitelik taşır. Bir sözcüğün anlamı da –dilbilim tarafından incelendiği kadarıyla (dilbilimsel semasiyoloji)– yalnızca aynı dilin (ya da başka bir dilin) diğer sözcükleri yardımıyla ve onlarla olan ilişkisiyle belirlenir; sözcüğün anlamı bir kavrama, sanatsal bir imgeye ya da gerçek yaşama ancak bir sözcede ve sözce aracılığıyla kavuşur. Dilin konusu olarak sözcük böyle bir şeydir (ancak somut bir sözce ya da onun bir parçası olarak, gerçek bir sözcük değil; araç olmayan bir parça).

Söylem yaşamının birincil gerçekliği olarak söylem üretimi meselesiyle başla. Gündelik repliklerden çokciltli romana ya da bilimsel incelemeye. Söylem sürecinin farklı sahalarında söylem eserlerinin ilişkisi. “Edebi süreç”, bilimde farklı fikirlerin mücadelesi, ideolojik mücadele, vb. Yan yana konulmuş iki söylem eseri, iki söz-

ce, diyalojik dediğimiz özgül bir anlam ilişkisine girer. Bunların özgül doğaları. Dilsel unsurlar dil sistemi ya da (tam dilbilimsel anlamıyla) “metnin” içinde diyalojik ilişkiye giremez. Diller, ağızlar (bölgesel, toplumsal jargonlar), dilsel (işlevsel) üsluplar, vb. (diye-
lim ki ahbapça-gündelik söylem ve bilimsel dil, vb.) bu tür ilişkilere girebilir mi, yani birbirleriyle konuşabilir mi? Evet, ama ancak bunlara dilbilim dışı bir yaklaşımla yaklaşıldığı takdirde, yani bunlar bir dünya görüşüne (ya da dilsel ya da söylemsel dünya anlayışı), bir “bakış açısı”na, “toplumsal sesler”e, vb. dönüştürüldükleri takdirde.

Tipik kahramanların (sonuna değin ete kemiğe büründürülmüş ve adlandırılmış olmasalar da) tipik ya da karakteristik sözcelerini oluştururken sanatçı böyle bir dönüşüm üretir; estetik dilbilim (Vossler okulu ve özellikle de, görüldüğü kadarıyla, Spitzer’in en son çalışmaları) bu tür dönüşümü (biraz farklı bir düzlemde olsa da) üretir. Bu dönüşümlerle dil biricik bir “yazar”, bir söylem öznesi, kolektif bir söylem taşıyıcısı (halk, ulus, meslek, toplumsal grup, vb.) edinir. Bu tür bir dönüşüm her daim (dar ve tam anlamıyla) *dilbilimin sınırları dışına çıkar*. Böyle dönüşümler yerinde midir? Evet, yerindedir, ama yalnızca kesin olarak belirli koşullarda (örneğin sıklıkla “dillerin” ve dilsel üslupların diyaloğunu bulduğumuz edebiyatta, özellikle romanda) ve kesin ve açık yöntembilimsel farkındalıkla. Bir yandan dil sistemi (ve onun gayrişahsiliği) olarak dilin ideolojisi olduğu beyan edilip diğer yandan dillerin ve üslupların sosyo-ideolojik karakteristikleri kaçak yoldan sokulduğunda (belli bir ölçüde Vinogradov’un çalışmasında), bu tür dönüşümler olanaksızdır. Bu çok karmaşık ve ilginç bir sorun. (Örneğin bir dilin öznesinden ya da bir dilsel üslubun konuşan öznesinden ya da bilimsel bir dilin arkasına gizlenerek konuşan bilgin imgesinden, mesleki dilin arkasında duran işadamı imgesinden, bürokratik dilin arkasında duran bürokrat imgesinden, vb. ne ölçüde söz edilebilir?)

Diyalojik ilişkilerin kendine has doğası. İçsel diyalojizm meselesi. Sözcelerin sınırları. Çiftsesli sözcük sorunu. Diyalog olarak anlama. Burada dil felsefesinin ve genel olarak beşeri bilimlerin sınır bölgesine, el değmemiş topraklara yaklaşıyoruz. Yazarlık (yaratan şahıs) meselesinin yeniden ortaya konması.

Bir söylemsel sözcede *verilmiş* olan ve *oluşturulmuş* olan. Sözce asla kendisinin dışında zaten var olan verili ve hazır bir şeyin yansıması ya da dışavurumundan ibaret değildir. Her zaman daha önce var olmayan, mutlak surette yeni ve yinelenemez bir şey yaratır; ayrıca değerlerle hep ilişkisi (hakikat, iyilik, güzellik, vb.) bulunur. Yalnız, oluşturulan her şey her zaman verili bir şeylerden (dilden, gözlemlenen bir olgudan, deneyimlenmiş bir duygudan, konuşan öznenin kendisinden, onun dünya görüşünde hazır olan bir şeyden, vb.) oluşturulur. Verili olan, oluşturulan içinde bütünüyle dönüştürülür. Gündelik diyalogun (“Saat kaç?” – “Saat altı.”) en basit çözümlemesi. Soru’nun az çok karmaşık durumu. Saate bakmak gerekir. Cevap doğru ya da yanlış olabilir, önemli olabilir, vb. Hangi yerel saate göre? Aynı soru uzayda sorulduğunda, vb.

Sözcenin dünya görüşünün, bakış açısının, vb. fiili ya da mümkün kısaltmaları ve temsilcileri olarak sözcükler ve biçimler. Sözcükte saklı yatan olanaklar ve perspektifler; bunlar esasında sonsuzdur.

Diyalojik sınırlar canlı beşeri düşüncenin tüm alanlarıyla kesişir. Beşeri bilimlerde düşüncenin monolojikliği. Dilbilimci her şeyi tek bir kapalı bağlamda (bir dilin sisteminde ya da dilbilimsel olarak anlaşılan, yani başka bir metinle diyalojik olarak bağlaşım içersinde bulunmayan cevabi olmayan bir metinde) algılamaya alışıktır; dilbilimci olarak da elbette haklıdır. Eserler, kuramlar, sözceler ve genel olarak insanlar hakkındaki düşüncelerimizin diyalojikliği.

Neden (dolaysız söylem ile dolaylı söylem arasında kalan) yarı-dolaysız söylem kabul edilir de çiftsesli sözcük olarak anlaşılmaz?

Oluşturulmuşta verili olanı (örneğin dil, dünya görüşünün hazır ve genel unsurları, gerçekliğin yansıtılmış olguları, vb.) incelemek *oluşturulmuşu* incelemekten çok daha kolaydır. Bilimsel çözümlemenin bütünü tüm verili, el altında bulunan, eser vücuda getirilmeden önce olmuş-bitmiş (sanatçı tarafından bulunmuş ancak oluşturulmamış) olanın açığa çıkarılmasına indirgenir sık sık. Verili her şey oluşturulmuşta adeta baştan oluşturulur, dönüştürülür. Önceden verili ve olmuş-bitmiş olana indirgeme. Nesne veya konu olmuş-bitmiş, hazırdır, onu betimlemek için gerekli dilsel araçlar hazırdır,

bizzat yazar ve dünya görüşü hazırdır. Burada hazır araçların yardımıyla hazır dünya görüşünün ışığı altında hazır şair hazır konuyu yansıtır. Fakat aslında olan şudur: Nasıl ki bizzat şair, dünya görüşü ve anlatım araçları oluşturulursa konu da yaratım sürecinde oluşturulur.

Tırnak içine alınan, yani yabancı bir şey olarak duyumsanan ve kullanılan sözcük ve tırnak içine alınmadan kullanılan aynı (ya da başka bir) sözcük. Sözcüklerin sonsuz yabancılık (ya da özümseme) dereceleri, konuşandan farklı uzaklıklarda olmaları. Sözcükler yazarsal sözcüğün düzleminden çeşitli düzlem ve mesafelere dağılmıştır.

Yalnızca yarı-dolaysız söylem değil, başkasının çeşitli örtük, yarı-örtük, dağınık, vb. söylemleri de. Bunların hiçbiri kullanılmamıştır.

Ne zaman dillerde, jargonlarda ve üsluplarda sesler duyulmaya başlasa, bunlar anlatımın potansiyel araçları olmaktan çıkıp fiili, gerçekleşmiş anlatımlar olur; onlara hâkim olmuş ses içlerine girmiştir. Söylemsel (yaratıcı) iletişimde kendi biricik ve yinelenemez rollerini oynamak üzere çağırılırlar.

Dillerin ve üslupların birbirlerini aydınlatmaları. Eserde ya da başka herhangi bir göstergesel malzemede ete kemiğe bürünmüş şey ve *anlama* yönelik tavır. Şeye (saf şeyliği içinde) yönelik tavır diyalojik olamaz (yani, sohbet, tartışma, uzlaş, vb. mümkün değildir). *Anlam*'a yönelik tavırsa her zaman diyalojiktir. Anlamanın kendisi bile diyalojiktir.

Nedensel bir diziye dahil etmek için anlamın *şeyleştirilmesi*.

Diyalojizmin dar anlamda, yani tartışma, polemik, parodi olarak anlaşılması. Bunlar diyalojizmin dışsal olarak en açık ama kaba biçimleridir. Başkasının sözüne güven, hürmetkâr alımlama (buyuru-cu söz), çiraklık, derin anlam arayışı ve derin anlamın zorunluluğu, *uzlaş*, uzlaşının sonsuz dereceleri ve nüansları (ama mantıksal sınırları ve saf göndergesel şartları değil), anlamı anlam, sesi ses üzerine tabaka tabaka döşeme, bir araya getirerek güçlendirme (ama özdeşleştirmeksizin), birçok sesin (sesler koridoru) birleştirilerek anlamanın pekiştirilmesi, anlaşılmışın sınırları ötesine çıkış, vb. Bu

özgül ilişkiler ne saf mantıksal olana indirgenebilir ne de saf tematik olana. Burada *bütünsel* konumlarla karşılaşılır, bütünsel kişiliklerle (kişilik çok fazla ifşaat gerektirmez – tek bir seste telaffuz edilebilir, tek bir sözcükte açığa vurulabilir), daha doğrusu *seslerle*.

Sözcük (genel anlamda her tür gösterge) bireylerarasıdır. Söylenenler, dışavurulanlar konuşanın “ruh”u dışındadır, sadece ona ait değildir. Sözcük asla tek bir konuşanla ilişkilendirilemez. Yazarda (konuşanda) sözcüğe dair kendi devredilemez hakkı saklıdır, ancak dinleyicinin de kendi hakkı vardır, yazar daha bulmamışken sözcükte daha önce kendilerinin sesleri duyulanların da hakları vardır (kimseye ait olmayan bir sözcük yoktur). Sözcük, içinde üç oyuncunun rol aldığı bir dramadır (düet değil trio). Drama yazarın dışında oynanır ve yazarın içine yansıtılmaya elverişli değildir.

Sözcükten bir şeyler beklemeyi bırakırsak, söyleyebileceği her şeyi önceden bilirsek, o sözcük diyalogdan çıkıp şeyeleşir.

Kendine yabancılaşma ve kendini aşma olarak, kendini nesneleştirme (lirik şiirde, itiraflarda, vb.). Kendimi nesneleştirdiğimde (yani, kendimi dışarı taşıyarak) kendi kendimle hakiki bir diyalojik ilişki olanağı kazanırım.

Ancak sözcenin gerçeklikle ve konuşan canlı insanla (özne) *dolaysız* bir ilişkisi vardır. Dilde bu ilişkilerin (zamirler, zaman ve kip biçimleri, sözdizimsel araçlar, vb.) yalnızca potansiyel olanakları (kalıplar) vardır. Fakat sözce yalnızca nesneye yönelik ilişkisi ve konuşan özne-yazara (ve potansiyel olanakların, verili olanların sistemi olarak dile) yönelik ilişkisiyle değil, bizim için hepsinden önemlisi iletişimin verili sahasının sınırları içinde başka sözcelere yönelik ilişkisiyle tanımlanır doğrudan doğruya. Ancak sözce güvenilir (ya da güvenilmez), sahici, doğru (yanıltıcı), güzel, adil, vb. olabilir.

Bir dilin anlaşılması ve bir sözcenin anlaşılması (*cevabilik* ve, dolayısıyla, değerlendirmeyi de kapsayacak biçimde).

Başka sözcelere yönelik tavrın psikolojik tarafı bizi ilgilendirmiyor; bizi ilgilendiren onun bizzat sözcenin yapısındaki yansıması.

Sanatsal-üslupsal çözümleme için dilin ve unsurlarının (saf) dilbilimsel tanımı ne kadar kullanılabilir? Betimlemenin başlangıç saf-

haları için iş görebilirler. Fakat en önemli yan bunlarla betimlenemez, bunların içinde yatmaz. Zira burada önemli olan, metnin unsurlarına dönüşen dil sisteminin unsurları (birimleri) değil, sözcenin veçheleridir.

Anlamsal bütün olarak sözce.

Başkalarının sözcelerine yönelik tavır nesneye yönelik tavırdan (çünkü o hususta tartışılır, uzlaşılır, fikirler çakışır), bizzat konuşmaya yönelik tavırdan koparılamaz. Bu yaşayan bir üç parçalı bütündür. Fakat üçüncü veçhe şimdiye değin genellikle hesaba katılmadı. Hesaba katıldığında (edebi sürecin, gazetecilerin çalışmaları, polemiklerin, bilimsel düşüncelerin mücadelesinin çözümlenişinde) ise, başkalarının sözcelerine yönelik sözce olarak –yani, anlamsal bütün olarak– tavır açığa çıkarılmadan ve incelenmeden kalmıştır (bu ilişkiler soyut, tematik ve mantıksal ya da psikolojik olarak, hatta mekanik ve nedensel olarak anlaşıldı). Anlamsal bütünlerin, anlamsal konumların, yani sözcelerin birbirleriyle ilişkilerinin özgül diyalojik doğaları anlaşılamadı.

Deneyci deneysel sistemin bir parçasıdır (kuantum fiziğinde). Anlayanın da anlaşılan sözcenin, metnin bir parçası olduğu söylenebilir (daha doğrusu, sözceler ve onların diyalogları metne yeni bir katılımcı olarak katılır). Beşeri bilimlerde iki bilincin diyalojik olarak karşılaşması. Başkasının sözcelerini diyalojikleştirici bir bağlamla çerçevelemek. Başka sözceye nedensel bir açıklama yaptığımızda dahi onu bu şekilde çürütmüş oluruz. Başkalarının sözcelerinin şeyleştirilmesi onları çürütmenin başka bir özgül (yanlış) yoludur. Sözce mekanik bir tepki olarak, diyalog ise tepkiler zinciri olarak anlaşıldığında (betimleyici dilbilimde ve davranışçılarda olduğu gibi), o zaman bu anlama eşit miktarlarda doğru ve yanlış sözceler, hem dâhilerin hem yeteneksizlerin çalışmalarını içerecektir (tek fark mekanik olarak anlaşılan sonuçlarda, kullanımda, vb. ortaya çıkacaktır). Dilbilimsel bakış açısı gibi (aralarındaki tüm farklara rağmen) görece geçerli olan bu bakış açısı, bir anlamsal bütün, bir anlamsal bakış açısı, bir anlamsal konum, vb. olarak sözcenin özüne varamaz. Her sözce adalete, samimiyete, güzelliğe, doğruluğa, vb. (örnek bir sözce) dair bir iddiada bulunur. Sözcelerin bu değerleri

dille (saf bir dilbilimsel sistem olarak) ilişkilerine göre tanımlanmaz; gerçekliğe, konuşan özneye, diğer (yabancı) sözcelere (özellikle onları samimi, güzel, vb. bulanlara) yönelik tavırlarına göre tanımlanır.

Dilbilimin işi metinledir, eserle değil. Eser hakkında söylediği şey kaçak yoldan sokulur; saf dilbilimsel çözümlemeden çıkmaz. Elbette bizzat dilbilim en başından beri doğası itibarıyla yığılmaya dayalıdır ve dilbilim dışı unsurlara doymuştur. Biraz toparlamak gerekirse: Saf dilsel ilişkiler göstergenin göstergeyle ve dil sistemi ya da metnin sınırlarındaki göstergelerle ilişkileridir (yani, göstergeler arasındaki sistemsal ya da çizgisel ilişkiler). Sözcelerin gerçeklikle, konuşan gerçek özneye ve diğer gerçek sözcelerle ilişkileri –sözcüyü ilk etapta doğru ya da yanlış, güzel, vb. yapan ilişkiler– hiçbir zaman dilbilimin konusu edilemez. Münferit göstergeler, dil sistemi ya da metin (göstergesel bir birim olarak) asla doğru, yanlış, güzel, vb. olamaz.

Her büyük ve yaratıcı sözel bütün, karmaşık ve çokyönlü bir ilişkiler sistemidir. Dile yönelik yaratıcı bir tavır söz konusuysa, hiç kimseye ait olmayan sessiz sözcükler yoktur. Her sözcük kâh sonsuz uzaklıkta, adsız, neredeyse anonim sesler (sözlüksel nüansların, üslupların, vb. sesleri), neredeyse tespit edilemez sesler içerir, bazen de yakın ve eşanlı çınlayan sesler.

Herhangi bir konumdan, herhangi bir bakış açısından her canlı, yeterli ve yansız gözlem değer ve anlamını hep saklar. Bakış açısının (gözlemcinin konumu) tekyönlülüğü ve sınırlılığı diğer bakış açılarının yardımıyla düzeltilebilir, eksiklikleri giderilebilir ve dönüştürülebilir (aktarılabılır). Çıplak bakış açıları (canlı ve yeni gözlem olmaksızın) verimsizdir.

Puşkin'in sözlük ve kitaplar hakkındaki ünlü aforizması.*

Diyalojik ilişkiler meselesi hakkında. Bu ilişkiler derinlemesine benzersizdir ve mantıksal, dilbilimsel, psikolojik, mekanik ya da

* Puşkin'in "İnsanın Görevleri Üstüne" başlıklı yazısından: "Bütün sözcükler sözlükte vardır, ama çıkan kitaplar sözlüğün tekrarı değildir... Tek başına *bir fikir* yeni bir şey sunamaz, ama *fikirler* sonsuz ölçüde çeşitlendirilebilir." – ç.n.

başka herhangi bir doğal ilişkiye indirgenemezler. Özel bir *anlamsal* ilişki tipi meydana getirirler; bu tipin üyeleri ancak *tam sözceler* (tam ya da potansiyel olarak tam görülen sözceler) olabilir, bu sözcelerin ardında duran (ve içinde kendini *dışavuran*) ise gerçek ya da potansiyel söylem özneleri, verili sözcelerin yazarlarıdır. Gerçek diyalog (günlük sohbet, bilimsel tartışma, siyasal çekişme, vb.). Böyle bir diyalogun replikleri arasındaki ilişkiler, daha basit ve dışarıdan görünür diyalojik ilişkilerdir. Ancak diyalojik ilişkiler elbette gerçek diyalogun replikleri arasındaki ilişkilerle çakışmaz – çok daha geniş, çeşitli ve karmaşıktırlar. Zaman ve mekânda biri diğerinden ayrılmış, biri diğeri hakkında hiçbir şey bilmeyen iki sözce anlamsal olarak yan yana konulduklarında, eğer aralarında anlamsal bir yakınsama varsa, diyalojik bir (kısmen paylaşılan tema, bakış açısı, vb.) ilişkiye kavuşurlar. Herhangi bilimsel bir sorunun tarihi üzerine yapılmış bir araştırma da (bağımsız da olabilir, belirli bir konu üzerinde yapılmış bilimsel bir çalışma içinde de) birbirleri hakkında hiçbir şey bilmeyen ya da bilemeyecek bilimcilerin sözcelerine dair diyalojik karşılaştırmalar (sözceler, fikirler, bakış açıları) üretir. Burada diyalojik ilişkileri doğuran şey meselenin ortak oluşudur. Edebiyat – “ölülerin diyalogu” (Lukianos’ta, 17. yüzyılda) – edebiyatın özgül niteliklerine uydurularak sonradan bir buluşma hayal edilir. Komedide yaygın şekilde kullanılan karşıt örnek, iki sağır arasındaki gerçek diyalojik temasın sağlandığı, ama replikler arasında hiçbir anlamsal ilişkinin (ya da herhangi bir hayali temasın) bulunmadığı bir diyalog durumudur. Diyalojik ilişkilerin sıfır derecesi. Burada *üçüncü* bir kişinin (diyaloga katılmayan ama *anlayanın*) bakış açısı diyalogda açığa vurulur. Bir sözcenin bütünüünün anlaşılması her zaman için diyalojiktir.

Öte yandan diyalojik ilişkiler çatışma, sürtüşme, polemik ya da uzlaşmazlığa indirgenerek kabaca ve tek yönlü olarak anlaşılamaz. *Uzlaş* diyalojik ilişkinin en önemli biçimlerinden biridir. *Uzlaşlar* çeşitlemeleri ve nüansları bakımından çok zengindir. Her bakımdan birbiriyle özdeş olan iki sözce (“Harika bir hava!” – “Harika bir hava!”), bir değil de gerçekten farklı seslere ait olan *iki* sözceyseler, diyalojik uzlaş ilişkileriyle bağlıdırlar birbirlerine. Söz konusu

olan, yankı değil, ikisinin ilişkisinde belirli bir diyalojik olaydır. Hatta, uzlaşma olsa da olmasa da (“Hayır, hiç de harika bir hava değil”, vb.).

Dolayısıyla diyalojik ilişkiler dar anlamıyla diyalojik söylemden çok daha geniştir. Derinlemesine monolojik olan eserlerde dahi her daim diyalojik ilişkiler mevcuttur.

Nasıl anlarsak anlayalım, ele aldığımız dil yapılarının düzeyi ne olursa olsun (sesbirim, biçimbirim, sözlükbirim, cümle, vb.), dil birimleri arasında diyalojik hiçbir ilişki olamaz. (Söylemsel bir bütün olarak) sözce dil sisteminin (sözdizimi üzerinde) bir sonraki, daha gelişmiş bir düzey ya da aşamasının birimi olarak görülemez, çünkü başka düzeylerin dilbilimsel ilişkileriyle karşılaştırmayacak kadar farklı ilişkilerin (diyalojik) dünyasına dahildir. (Belirli bir düzlemde sözcenin bütünü ile *sözcük* arasında karşıtlık kurulabilir.) Sözcenin bütünü artık dilin bir birimi değil (“söylem akışı”nın ya da “söylem zinciri”nin de birimi değil), biçimsel tanımın yanı sıra *bağlamsal anlama* (yani, doğruluk, güzellik, vb. değerlerle ilişkisi olan ve *cevabi* anlamayı, değerlendirmenin de dahil olduğu anlamayı şart koşan bütünsel anlam) da sahip olan söylem iletişiminin birimidir. Söylemsel bütünün cevabi anlaması her zaman için diyalojik karakter taşır.

Sözcelerin bütününe ve aralarındaki diyalojik ilişkilerin anlaşılması kaçınılmaz olarak diyalojik karakter taşır (beşeri bilimlerin araştırmacılarının anlayışları da dahil). Anlayan kişi (araştırmacının kendisi de dahil), her ne kadar (anlama ya da araştırma alanına bağlı olarak) özel bir düzeyde olsa da, diyalogda bir katılımcı haline gelir. Deney yapanın deney sistemine (bir parçası olarak) eklenmesi ya da mikrofizikte (kuantum teorisi) gözlemcinin gözlemlenen dünyaya eklenmesi analogisi. Gözlemcinin gözlemlenen dünyanın üzerindeki konumundan başka bir konumu yoktur ve gözlemi gözlemlenen nesneye kurucu bir parça olarak dahil olur.

Bu durum bütün halindeki sözceler ve bunlar arasındaki ilişkilerle ilgilidir tamamen. Sözceler ve aralarındaki ilişkiler dışarıdan anlaşılabilir. Bizzat anlama diyalojik sisteme diyalojik bir veçhe olarak dahil olur ve onun toplam anlamını bir şekilde değiştirir. An-

layan kaçınılmaz olarak diyalogda *üçüncü kişi* olur (elbette sözcük anlamıyla, aritmetik anlamda değil, çünkü üçüncüye ek olarak sayılamayacak kadar çok katılımcı da olabilir), fakat bu üçüncünün diyalojik konumu bütünüyle özgül bir konumdur. Her tür sözcenin (değişik karakterlerde, yakınlık, somutluk, farkındalıkları, vb. değişen) bir muhatabı vardır, söylemsel eserin yazarı her zaman onun cevabi anlamasını arar ve umar. Muhatap ikinci kişidir (yine matematiksel anlamda değil). Fakat bu muhatap dışında sözcenin yazarı az çok farkındalıkla ya metafizik bir mesafede ya uzak tarihsel bir zamanda mutlak surette adil cevabi anlamaya sahip daha yüksek bir *üstün muhatap* (üçüncü kişi) varsayar (kaçamak muhatap). Farklı çağlarda ve farklı dünya anlayışlarında bu üstün muhatap ve onun ideal gerçek cevabi anlaması çeşitli somut ideolojik anlatımlar kazanır (Tanrı, mutlak hakikat, insan vicdanının tarafsız mahkemesi, halk, tarihin mahkemesi, bilim, vb.).

Yazar hiçbir zaman tüm benliğini ve söylem eserini mevcut ya da yakın muhataplarının tam ve bitirilmiş iradelerine teslim edemez (sonuçta en yakın takipçileri de hata yapabilir) ve her zaman, kendisine her yönde mesafe alabilen cevabi anlamamanın en üst aşamasını (alt ya da üst düzeyde farkındalıkla) umar. Her diyalog diyalogdaki her katılımcının (eşlik edenin) üzerinde duran sanki görünmez bir mevcut üçüncü katılımcının oluşturduğu arka planda gerçekleşir. (Bkz. Thomas Mann'ın *işitilmenin* mutlak yokluğu, *üçüncü tarafın* mutlak yokluğu şeklindeki Faşist işkence odası ya da cehennem tasavvuru).

Sözünü ettiğimiz üçüncü kişi mistik veya metafizik bir varlık değil (gerçi belirli bir dünya anlayışı içinde öyle de olabilir), sözcenin bütünüünün daha derin bir çözümlemesi yapıldığında ortaya çıkarılabilecek olan kurucu bir veçhesidir. Bu durum, her daim *işitilmek* isteyen, her daim cevabi anlamayı arayan, *en yakın* anlamada durmayan, sürekli daha fazlasını isteyen sözün doğasından kaynaklanır.

Söz için (ve dolayısıyla kişi için) *cevapsızlıktan* daha korkunç bir şey olamaz. Yanlış olduğu bilinen bir söz bile mutlak surette yanlış değildir ve her daim kendisini anlayacak ve doğrulayacak bir merci varsayar: “*Benim yerimde kim olsa aynı yalanı söylerdi.*”

Karl Marx düşüncenin ancak söze dökülünce başkası için ve aynı şekilde benim kendim için gerçek bir düşünce olduğunu söylemişti.* Ancak bu başkası en yakındaki (ikinci muhatap) değildir; cevabi anlama peşinde olan söz sürekli daha ileri gider.

Duyulmak zaten diyalojik bir ilişkidir. Söz duyulmak, anlaşıl-mak, cevaplanmak ve cevaba cevap vermek ister ve bu böyle sonsu-za dek gider. *Anlamsal* sonu olmayan bir diyaloga girer (ancak ka-tılımcılardan biri için aradaki bağ fiziksel olarak kopabilir). Bu du-rum, sözün saf tematik ve araştırmacı hedeflerini, onun nesnesine yoğunlaşmasını hiçbir şekilde zayıflatmaz elbette. Her iki veçhe ay-nı madalyonun iki farklı yüzüdür ve birbirlerine ayrılmaz bir biçim-de bağlıdır. Yalnızca yanlış olduğu bilinen bir sözde, yani yanıltmak isteyen bir sözde birbirlerinden ayrılabilirler (gönderimsel hedef ile duyulma ve anlaşılma hedefinin ayrılması).

Üçüncü kişiden korkan ve en yakın muhataplardan sadece geçici takdir (sınırlı derinliğin cevabi anlaşılması) isteyen söz.

Anlamanın *derinliği* şartının beşeri bilimlerde biliş için en üst şartlardan birisi olması. Söz, eğer yalnızca kabul görmüş bir yanlış-lık değilse, dipsizdir. Bu derinliğe (yükseklik ya da genişlik değil) erişmek. Sözün mikro dünyası.

Yinelenemez tarihsel olarak biricik tekil bütün olarak sözce (söylem eseri).

Elbette bu durum söylem eserlerinin kompozisyon ve üsluba gö-re tipolojilerini dışlamaz. *Söylem türleri* (gündelik, retorik, bilimsel, edebi, vb.) vardır. Söylem türleri, söylemsel bütünün inşası için ge-rekli tipik modellerdir. Yalnız bu türsel modeller *dilsel* olan *cümle* modellerinden ilkesel olarak farklıdır.

Dilbilim tarafından incelenen dilin birimleri ilkesel olarak sınır-sız sayıda sözcede sayısız kez yeniden üretilir (yeniden üretilen

* “Fikirlerin, tasavvurların ve bilincin üretimi, başlangıçta, insanların maddi faaliyetleriyle ve aralarındaki maddi temaslarla, yani gerçek hayatın diliyle doğrudan bağlantılıdır. Tasavvur, düşünme, insanlar arasındaki zihinsel ilişkiler, bu aşamada hâlâ onların maddi davranışlarının dolaysız ürünü olarak ortaya çıkar” (Karl Marx-Friedrich Engels, *Alman İdeolojisi*, çev. Tonguç Ak, Olcay Geridönmez, İs-tanbul: Evrensel, 2013, s. 41). – ç.n.

cümle modelleri de dahil). Tabii, çeşitli birimlerin üretim sıklığı farklıdır (en çok sesbirim yeniden üretilir, en az yeniden üretilense söz öbeğidir). Ancak bu yeniden üretim sayesinde bir dilin birimleri olabilir ve işlevlerini yerine getirebilirler. Bu yeniden üretilmiş biçimler arasındaki ilişkilerin tanımlanma biçiminden bağımsız olarak (karşıtlık, bağdaştırma, karşılaştırma, dağılım, vb.) bu ilişkiler asla *diyalojik* olamaz. Böyle bir şey biçimlerin dilbilimsel (dilsel) işlevlerini ihlal ederdi.

Söylemsel iletişimin birimleri olan sözce bütünü; üretilemez (her ne kadar alıntılanabilse de) ve birbirlerine diyalojik ilişkilerle bağlıdırlar.

1970-71 Yıllarında Tutulmuş Notlardan

İroni modern zamanların bütün dillerine girmiştir (özellikle Fransızcaya); tüm sözcük ve biçimlere sızmıştır (özellikle sözdizimsel biçimlere; örneğin ironi söylemin hantal, “tumturaklı” tekdüzeliğini tahrip etmiştir). İroni her yerde – en alt düzeyde, hissedilmeyen ironiden tutun da yüksek sesli, kahkahayla komşu ironiye varıncaya dek. Modern insan bildirmez; konuşur, yani çekimser konuşur. Bildirisel türler romanın yapı birimlerinin parodik ya da yarı-parodik ana imgeleri olarak korunmuştur. Puşkin’in dili tam da bu türdendir; ironinin (değişen düzeylerde) nüfuz ettiği, yeni zamanların kaçamaklı dili.

Yüksek, bildirisel türlerin söylemsel özneleri (rahipler, peygamberler, vaizler, yargıçlar, önderler, ağalar, vb.) bu yaşamı terk ettiler. Üsluplarının mirasçısı olan yazar, sadece yazar onların yerini almıştır. Yazar ya onların üslubunu (yani peygamber, vaiz, vb. kisvesine bürünür) kullanır ya da (az çok) parodilerini yapar. Kendi üslubunu, yazar üslubunu geliştirmelidir. Antik şenliklerdeki şarkıcı, dansçı ve tragedyacı için (Dionysos vaizi), hatta yeni zamanların saray şairi için sorun henüz ortaya çıkmamıştı. Ortam ve koşullar onlar için önceden verili idi: değişik kökenlerden bayramlar, ayinler, şölenler. Roman öncesi söylemin bile belirli bir ortamı vardı: karnaval tipi şenlikler. Ancak yazar üslup ve ortamdan mahrumdu. Edebiyat topyekûn dünyevileşti. Üslup ve ortamdan mahrum roman esasında bir tür değildir; sanatsız bazı türleri –gündelik öykü, mektuplar, günlükler, vb.– taklit etmesi (prova etmesi) gerekir.

Belirli bir ılımlılık, sadelik, demokratiklik ve bireysel özgürlük tınısı her modern dilde mevcuttur. Belirli şartlar dahilinde denebilir ki bunların hepsi (özellikle Fransızca) halkça ve dünyevi türlerden

doğmuştur; hepsi, başkasının kutsal sözünü, bütün o tartışılmazlığı, koşulsuzluğu ve kaçamaksızlığıyla –genel olarak– kutsal ve hükmedici sözü silmeye dönük uzun ve karmaşık bir süreç tarafından belirlenmiştir. Kutsal ve nüfuz edilemez sınırları dolayısıyla bu söz atıldır; temas ve kombinasyon olanakları sınırlıdır. Düşünceyi aksatan ve donduran bir sözdür. Hürmetkâr yineleme talep eder; daha fazla gelişimi, düzeltmeyi ve eklemeleri kabul etmez. Diyalogdan çıkarılmış söz: Ancak replikler içinde alıntılanabilir; eşit düzeyde ayrıcalıklı replikler arasında tek başına bir replik olamaz. Hem düşünceyi hem canlı deneyimi sınırlandıran, güden ve aksatan bu söz her tarafa yayılmıştır. Bu sözle mücadele ve bu sözü (parodi mikroplarıyla) silme sürecinde yeni diller oluştu. Başkasının sözünün sınır hatları. Sözdizimsel yapıdaki kalıntılar.

Kutsal (hükmedici) sözün karakteri; söylem iletişimi bağlamında ve aynı şekilde folklorik (sözlü) ve edebi türler bağlamında davranışlarının kendine özgü nitelikleri (atıllığı, diyalogdan çekilip alınmışlığı, genelde, özellikle dünyevi –kutsal değil– sözlerle, vb. birleşme konusundaki son derece yetersizliği). Bu nitelikler elbette kutsal sözü dilbilimsel olarak tanımlayan sınırlar olamaz. Bunlar üstdilbilimin konusudur. Başkasının sözünün *başkalığının* ve ona yönelik tavrın (üsluplaştırma, parodi, polemik, vb.) çeşitli türleri ve dereceleri, bunların yanı sıra bu başkalığı söylem yaşamından silmenin çeşitli araçları üstdilbilimin alanına girer. Fakat tüm bu olgular ve süreçler, özellikle de yüzyıllar boyu süren başkasının kutsal sözünü silme süreci yansımasını (çökeltisini) dilin dilbilimsel veçhesinde, özellikle modern dillerin sözdizimsel ve sözlük-anlamsal yapısında bulur. Üslupbilim halkların söylemsel yaşamlarının büyük olaylarının (asırlarca süren olaylar) üstdilbilimsel incelemesine yönlendirilmelidir. Çeşitli kültürler ve çağlardaki değişimleri cisimlendiren sözcük tipleri (örneğin adlar, lakaplar, vb.).

Sessizlik ve ses. Sesin algılanışı (sessizlik arka planında). *Sessizlik* ve *suskunluk* (sözün yokluğu). Ara verme ve sözün başlangıcı. Sessizliğin sesle bozulması mekanik ve fizyolojiktir (algılamanın bir koşulu olarak); suskunluğun sözle bölünmesiye kişisel ve kavranırdır; suskunluk bambaşka bir dünyadır. Sessizlikte hiçbir şey

(ya da bir şey) çınlamaz, suskunluktaysa kimse *konusmaz* (ya da birisi konuşmaz). Suskunluk yalnızca insan yaşamında (ve yalnızca insan için) mümkündür. Elbette sessizlik ve suskunluk her daim görelidir.

Bir sesi algılamak için koşullar, bir göstergeyi anlamamanın/tanımamanın koşulları, bir sözü düşünceyle anlamamanın koşulları.

Suskunluk –kavranır ses (bir sözcük)– ve ara verme özel bir logosfer oluşturur, birleşik ve sürekli bir yapı, açık (nihaileştirilmemiş) bir bütün.

Söylemin yinelenebilir unsurlarını (yani dil) anlama-tanıma ve yinelenemez sözcenin düşünceyle anlaşılması. Söylemin her unsuru iki düzlemde algılanır: dilin yinelenebilirliği ve sözcenin yinelenemezliği düzlemlerinde. Dil, sözce aracılığıyla logosferin tarihsel yinelenemezliğine ve nihaileşmemiş bütünlüğüne katılır.

Araç olarak sözcük (dil) ve düşünceyle kavranır bir şey olarak sözcük. Kavranırlaştıran sözcük hedefler alanına aittir. Nihai (en üst) amaç olarak sözcük.

Sanatsal düşüncenin kronotopikliği (özellikle antik düşüncenin). Bir bakış açısı kronotopiktir, yani hem mekânsal hem zamansal veçheler içerir. Bunlarla dolaysız olarak bağlantılı olan değer atayıcı (hiyerarşik olarak) bakış açısı (yükseğe ve aşağıya yönelik tavır). Betimlenen olayın kronotopikliği, betimleyenin kronotopikliği ve yazarın kronotopikliği (nihai yazarsal kerte). Güzel sanatlarda ideal ve gerçek mekân. Sehpa resmi yapılandırılmış (hiyerarşik olarak yapılandırılmış) mekânın dışındadır; havada asılıdır.

Tek-tonluluğun (ciddiyet anlamında) kabul edilemezliği. Çok-tonluluk kültürü. Ciddi ton sahası. Bir suskunluk biçimi olarak ironi. Bir durumu aşmanın, üzerine yükselmenin araçları olarak ironi (ve kahkaha). Yalnızca dogmatik ve hükmedici kültürler tek taraflı olarak ciddidir. Şiddet kahkahayı bilmez. Ciddi bir yüzün çözümlemesi (korku ya da tehdit). Gülen bir yüzün çözümlemesi. *Pathos*'un yeri. Patetik olanın ağlak olana dönüşümü. Önemli bildirileri duyuran spikerin sesindeki anonim bir tehdit tonlaması. Ciddiyet bizi umut-

suz durumların altında ezer, ama kahkaha bizi onların üzerine çıkarır ve ellerinden kurtarır. Kahkaha insanı bağlamaz, özgürleştirir.

Kahkahanın toplumsal, korovari karakteri, bütün insanlığa ve tüm dünyaya bulaşma isteği. Kahkahanın kapıları herkese açıktır. Kızgınlık, öfke ve hoşnutsuzluk her zaman tek taraflıdır: Öfke duyulan her zaman dışlanır; cevabi öfke uyandırır. Onlar bölerken kahkaha birleştirir; kahkaha bölemez. Kahkaha derin samimiyetle birleşebilir (Sterne, Jean Paul ve başkaları). Kahkaha ve şenlik. İşgünü kültürü. Kahkaha ve hedeflerin hükümranlılığı (araçlar her daim ciddidir). Sahiden büyük olan her şey kahkahavari bir unsuru da içermelidir. Aksi takdirde tehditkâr, korkunç ya da şatafatlı ya da her halükârda sınırlanmış olur. Kahkaha engelleri kaldırır, yolu temizler.

Şen, açık ve şölenvari kahkaha. Kapalı, safî olumsuz satirik kahkaha. Kahkaha atmayan kahkahadır bu. Gogolcü kahkaha şendir. Kahkaha ve özgürlük. Kahkaha ve eşitlik. Kahkaha yakınlaştırır ve tanıdıklaştırır. Kahkaha ve şenliği aşlamak olanaksızdır. Şenlik her zaman öncesiz ya da anarşiktir.

Ciddi tonlar çoktonlu kültürlerde farklı çınlar: Kahkahavari tonların karşı yansımaları düşer üzerine; dışlayıcılık ve biricikliklerini yitirir, kahkaha veçhesiyle tamamlanırlar.

Kültürün (veya bir alanının) sistem düzeyinde ya da organik birliğin oluşturduğu daha üst düzeyde incelenmesi: açık, oluş içersinde, çözülmemiş ve önçözümlememiş, ölmeye ve yenilenmeye yazgılı, kendisini aşan, yani kendi sınırlarının dışına çıkan bir şey olarak. *Yevgeni Onegin*'in çoküslupluluğunun (bkz. Lotman) bir *yeni-den kodlama* olarak anlaşılması (romantizmin, gerçekçilik olarak kodlanması, vb.) en önemli *diyalojik* veçheden uzaklaşmaya yol açar; üsluplar diyaloğunu aynı üslubun çeşitli versiyonlarının basit bir birlikte varoluşuna indirir. Üslupların ardında bütünsel bireysel kişiliğin bütünsel bakış açısı yatar. Kod, içeriğin bir bakıma hazır olduğunu ve *verili* kodlar arasında bir seçimin gerçekleştirildiğini varsayar.

Bir bütün olarak sözce (söylem ürünü) yepyeni bir iletişim sahasına (busahanın bir birimi olarak) girer; söz konusu saha, dilbili-

min ya da, daha geniş anlamda, göstergebilimin terimleriyle ve yöntemleriyle betimlenmeyi ya da tanımlanmayı kabul etmez. Sahaya özel bir yasa hükmeder ve incelenmesi için özgül bir yöntembilim ve dolambaçsız söylenecek olursa özgül bir bilim (bilimsel disiplin) gerektirir. Sözce bir bütün olarak dilbilimsel (ya da göstergebilimsel) terimlerle tanımlanmayı kabul etmez. “Metin” terimi sözce bütününe esasına tamamen uygun düşmez.

Yalıtılmış bir sözce olamaz. Sözce her daim kendisinden önce gelen ve kendisinden sonra gelecek sözceleri varsayar. Hiçbir sözce ilk ya da son sözce olamaz. Her biri zincirde bir halkadır ve hiçbiri bu zincirin dışında incelenemez. Sözceler arasında mekanizmacı ya da dilbilimsel kategorilerle tanımlanmayacak ilişkiler vardır. Sözcenin benzeri yoktur.

Metindışı veçhelerden soyutlama, ama söylem iletişimi zincirinde mevcut metinle ilişkili olanlardan değil. İçsel sosyallık. Sözcüyü anlama ve inceleme sürecinde iki bilincin karşılaşması. Sözceler arasındaki ilişkilerin kişiselliği. Sözce ve sınırlarının tanımlanması.

İkinci bilinç ve üstdil. Üstdil yalnızca bir kod değildir; betimlediği ve çözümlediği dille her zaman diyalojik bir ilişkisi vardır. Kuantum teorisinde deneycinin ve gözlemcinin konumu. Bu etkin konumun varlığı tüm durumu ve dolayısıyla deneyin sonuçlarını değiştirir. Uzak, gizli ya da edilgen olsa da bir gözlemcisi olan olayın artık farklı bir olay olması (bkz. Zosima dedenin “gizemli ziyaretçisi”). Beşeri bilimlerde ikinci bilinç sorunu. Soru sorulan bireyin bilincini değiştiren sorular (anketler).

İkinci bilincin yani anlayan ve cevap veren kişinin bilincinin tüketilemezliği; burada cevapların, dillerin, kodların potansiyel sonsuzluğu yatar. Sonsuzluk sonsuzluğa karşı.

İyi niyetli sınır çekme, ancak ondan sonra işbirliği. Onların konum ve bakış açılarının doğruluğunu görece (kısmi) açığa çıkarmak (olumlu anlamda) yerine, karşıtlarını mutlak surette çürütmek ve yok etmek, diğer bakış açısını topyekûn yok etmek için çabalarlar – ve var güçlerini bu uğurda tüketirler.

Hiçbir bilimsel (şarlatanca olmayan) yönelim bütünüyle [...] * değildir ve hiçbir yönelim en baştaki ve değişmez biçimiyle kalmamıştır. Tek bir yönelimin var olduğu tek bir bilimsel çağ dahi olmamıştır (fakat neredeyse her zaman başat bir yönelim olmuştur). Burada mesele sadece eklektizm değildir: Tüm yönelimlerin aynı yönelim içinde toplanması bilim için (eğer bilim ölümlü olsaydı) ölümcül olurdu. Ne kadar çok sınır çekilirse o kadar iyi; ama iyi niyetli sınır çekme. Sınırlar olmadığında tartışmalar başlar. İşbirliği. Sınırdaki alanların varlığı (yeni yönelimler ve disiplinler genelinde buralarda türer).

Tanık ve yargıç. Bilinç dünyada (varoluştaki) ortaya çıktığında, belki de biyolojik yaşam ortaya çıktığında (belki yalnızca hayvanlar değil ağaçlar ve otlar da tanık olur ve yargılar) dünya (varoluş) köklü bir değişime uğramıştır. Taş hâlâ taş gibi ve güneş güneşlidir, fakat bir bütün olarak varoluş olayı bambaşka olur, çünkü bu olayla birlikte ilk defa yeni, başat bir karakter dünyevi varoluşun sahnesine girer: tanık ve yargıç. Ve güneş fiziksel olarak aynı kalsa da değişmiştir, çünkü tanık ve yargıç tarafından bilinmiştir. Salt olmayı bırakıp kendinde ve kendisi-için-olmaya (bu kategoriler ilk defa bu noktada ortaya çıkar) ve başkası-için-olmaya başlamıştır, çünkü başkasının (tanığın ve yargıcın) bilincine yansımıştır: Kökünden değişmiş, zenginleşmiş, görünüşü değişmiştir. (Burada söz konusu olan “başka varoluş” değildir.)

Bu durum varoluşun (doğa) insanda kendisinin bilincine varması, kendi üstüne düşünmesi olarak anlaşılmamalıdır. Öyle olsaydı varoluş kendisi olarak kalırdı, kendi kendisini kopyalardı (yalnız kalırdı, bilinç –tanık ve yargıç– ortaya çıkmadan önce dünya her ne idiye o olarak kalırdı). Hayır, mutlak surette yeni bir şey değil, bir *üstvaroluş* ortaya çıkmıştır. Artık bu üstvaroluştaki sadece bir varoluş nüvesi yoktur; tüm varoluş onda ve onun için var olur.

Bu da kişinin kendine dair farkındalığı sorunuyla analogiktir. Bilincinde olan ile bilincinde olunan çakışır mı? Başka bir deyişle, kişi kendi başına, yani yalnız kalabilir mi? Burada insanın varoluşunun

tüm olayları kökünden değişikliğe uğramaz mı? Esasında olan tam olarak budur. Burada mutlak surette yeni bir şey ortaya çıkar: üstkişi, *ben-üstü* yani *tam insanın* tanığı ve yargıcı (tam *ben*), dolayısıyla artık kişi olmayan, *ben* olmayan, *öteki* olan. *Kendim-için-ben*'e erişmek için aşılması gereken ampirik *öteki*'ye kendini yansıtma. (Bu *kendim-için-ben* yalnız olabilir mi?) Bu *ben*'in mutlak özgürlüğü. Ama bu özgürlük varoluşu –tabiri caizse– maddi olarak değiştiremez (bunu istemez de) – varoluşun ancak *anlamını* değiştirebilir (onu tanımak, kanıtlamak, vb.); bu tanık ve yargıcın özgürlüğüdür. *Söz*'de ifade edilir. Sahicilik ve doğruluk bizzat varoluşun değil, yalnızca kabul edilmiş ve sözcelenmiş olanın doğasındadır.

Görece özgürlük meselesi – yani varoluştaki olan ve varoluşun görünümünü değiştiren, ama anlamını değiştirmeyen özgürlük. Bu özgürlük maddi varoluşu değiştirir ve anlamdan kopartılmış, kaba ve çıplak maddi bir kuvvete dönüşebilir. Yaratıcılık her daim anlam değişikliğiyle ilişkilidir ve çıplak maddi kuvvete dönüşemez.

Varsın tanık varoluşun önemsiz bir köşesini görüp bilsin; onun bilmediği ve görmediği varoluşun bütünü niteliğini (anlamını) değiştirir, önceden olduğu gibi salt varoluş, yani tanıkla hiçbir ilişkisi olmayan varoluş olmaktan çıkıp bilinmeyen ve görülmeyen varoluş haline gelir.

Adımdan başlamak üzere, başkalarının (annem, vb.) ağızlarıyla, tonlamalarıyla, duygusal ve değer atayan tonlamalarıyla benimle ilgili olan her şey dış dünyadan bilincime girer. Kendimi ilk olarak başkaları aracılığıyla idrak ederim: Kendim hakkında ilk fikrimi oluşturmam için sözcükleri, biçimleri ve tonlamayı onlardan alırım. Bebeklik döneminin özfarkındalık unsurları (“Annem böyle bir ...’i beğenir mi?”) bazen yaşamın sonuna kadar bize eşlik eder (kendini, bedenini, yüzünü, geçmişini şefkatli bir tonda algılama ve tahayyül etme). Nasıl ki beden ilk olarak annenin rahminde (bedeninde) oluşturulmuşsa insanın bilinci de başka birinin bilinciyle sarmalanmış halde uyanır. Ancak sonraları kişi tarafsız sözler ve kategoriler tarafından içerilir, yani *ben*'den ve *öteki*'nden bağımsız olarak bir kişi diye tanımlanır.

Üç tip ilişki:

1. Nesneler arasındaki, şeyler arasındaki, fiziksel olgular arasındaki, kimyasal olgular arasındaki ilişkiler, nedensel ilişkiler, matematiksel ilişkiler, mantıksal ilişkiler, dilsel ilişkiler, vb.

2. Özne ile nesne arasındaki ilişkiler.

3. Özneler arasındaki ilişkiler – bireysel, kişisel ilişkiler; sözcükler arasındaki diyalojik ilişkiler, etik ilişkiler, vb. Kişileştirilmiş her tür anlamsal bağ buraya aittir. Bilinçler, hakikatler, karşılıklı etkiler, çıraklık, aşk, nefret, yalan, dostluk, saygı, hürmet, güven, güvensizlik, vb. arasındaki ilişkiler.

Fakat ilişkiler (sözcükler ve üsluplar arasında, dilbilimsel yaklaşımla, vb.) gayrişahsileştirilmişse birinci tipe dönüşürler. Öte yandan, nesnevari birçok ilişkiyi kişileştirmek ve onları üçüncü tipe geçirmek olanaklıdır. Şeyleştirme ve kişileştirme.

Özneler arası ilişkilerde öznenin (kişiliğin) belirlenmesi: somutluk (ad), bütünlük, cevap verilebilirlik, vb.; tüketilemezlik, nihaileştirilmemişlik, açık uçluluk.

Üç tip ilişkinin geçişleri ve kombinasyonları. Örneğin edebiyat araştırmacısı yazarla ya da kahramanla tartışır (polemiğe girer), aynı zamanda onu bütünüyle nedensel olarak belirlenmiş diye açıklar (toplumsal, psikolojik ve biyolojik bakımdan). Fakat yöntembilimsel olarak tanınmış belli sınırlar içinde ve birbirlerine karıştırılmazsa her iki bakış açısı da haklıdır. Görevinin ölümleri değil canlı insanları tedavi etmek olduğu gerekçesiyle, doktora kadavralar üzerinde çalışması yasaklanamaz. Ölüme bağlı analiz belli sınırlar dahilinde pekâlâ gerekçelendirilmiştir. İnsan kendi belirlenmişliğini (tözlüğünü) ne kadar iyi anlarsa sahici özgürlüğünü anlamaya ve gerçekleştirmeye de o kadar yakın olur.

Stavrogin ile karşılaştırıldığında Peçorin, tüm o karmaşık ve çelişkililiğine rağmen, bütünlüklü ve naiftir. Bilgi Ağacı'nın meyvesini tatmamıştır. Dostoyevski'ye kadar Rus edebiyatının hiçbir kahramanı iyilik ve kötülüğün bilgi ağacından tatmamıştır. Bu yüzden, roman hâlâ naif ve bütünsel şiir, lirik ve poetik manzara içerebiliyordu. Dostoyevski'nin kahramanlarının ebediyen kovulmuş oldukları yeryüzü cennetinin lokmaları (köşeleri) onlar (Dostoyevski'den

önceki kahramanlar) için erişilebilir konumdaydı.

Edebiyat araştırmalarımızın dar tarihsel ufukları. En yakın çağa hapsetme. Bizzat çağ kategorisinin (yöntembilimsel) belirsizliği. Olgunun şimdi ve yakın geçmişle açıklanması (“çağ”ın sınırları içinde). *Olmuş-bitmiş* ve *nihailleştirilmiş* olan ön plana çıkarılır bizde. Antikçağda dahi olmuş-bitmiş ve nihailleştirilmiş olanı ayırmsarız, ortaya çıkanı ve gelişeni değil. Edebiyatın edebiyat öncesi (dil ve ritüeldeki) embriyonunu incelemiyoruz. Özgüllüklerin dar (“uzmanlaşmış”) biçimde anlaşılması. Olanaklılık ve zorunluluk. Beşeri bilimlerde zorunluluktan söz etmek yerinde midir? Bu konuda bilimsel olarak tek mümkün olan, *olanakların* açığa çıkarılması ve içlerinden birinin *gerçekleştirilmesidir*. Yinelenebilir olan ve olmayan.

Temel kategorilerin (yalnızca bilimsel olanların değil, sanatsal olanların da) ağır bir biçimde tarihsel oluşumu konusunda Vernadski. Tarihsel aşamasında edebiyat olmuş-bitmiş olana konmuştur: Diller hazırды, temel görme ve düşünme biçimleri hazırды. Bunlar gelişmeye de devam ediyor, ama ağır bir tempoyla (gelişmeleri tek bir döneme sığmaz). Edebiyat araştırmalarının kültür tarihiyle bağlantısı (olgular toplamı olarak değil, bir bütün olarak kültür). Veselovski’nin gücü (göstergebilim) işte buradadır. Edebiyat kültürün bütünlüğünün ayrılmaz bir parçasıdır ve bütünsel kültürel bağlam dışında incelenemez. Kültürün geri kalan kısmından koparılamaz, sosyo-ekonomik veya diğer etmenlere dolaysız olarak (kültürün üzerinden aşarak) bağlanamaz. Bu etmenler kültüre bir bütün olarak ve edebiyata da ancak kültür üzerinden ve kültürle birlikte etkide bulunurlar. Edebi süreç kültürel sürecin devredilemez bir parçasıdır.

On dokuzuncu yüzyılın bilimi (ve kültürel bilinci) edebiyatın ölçüye gelmez dünyasından ancak bir dünyacık ayırmıştı (ve biz onu daha da daralttık). Bu dünyacıkta Doğu’ya ilişkin hiçbir şey temsil edilmemişti. Kültür ve edebiyatın dünyası özünde evren kadar sınırsızdır. Sözünü ettiğimiz coğrafi genişlik değil (orası sınırlıdır); maddenin derinlikleri kadar dipsiz olan anlamsal derinliklerdir. Yorumların, imgelerin, mecazi anlam kombinasyonlarının, malzemelerin ve onların yorumlarının, vb. sonsuz çeşitliliği. Seçme ve seçileni modernleştirme yoluyla bunları korkunç bir biçimde daralttık.

Geçmişî yoksullaştırıyor ama kendimizi zenginleştirmiyoruz. Dar ve tek tip yorumların tutsaklığında boğuluyoruz.

Yüzyıllar içinde (ve çeşitli halklarda) bir yazarı, eseri hazırlayan edebi gelişimin ana hatları. Biz ancak yazarı, yazarın dünya görüşünü ve bulunduğu çağı biliriz. *Yevgeni Onegin* yedi senede oluşturulmuştur. Bu böyledir. Ama ona giden yol hazırlanmıştı ve onun mümkün olması yüzlerce (belki de binlerce) yıl almıştı. Tür gibi büyük gerçekliklerin hakkı tam olarak verilmiyor.

Edebiyatta *ton* sorunu (kahkaha ve gözyaşları ve türevleri). Tiplendirme meselesi (motiflerin ve imgelerin organik birliği). Duygusal gerçekçilik meselesi (duygusal romantizmden farklı; Veselovski). Acının ve gözyaşlarının kişinin dünya görüşü açısından önemi. Dünyanın gözü yaşlı veçhesi. Merhamet. Bu veçhenin Shakespeare tarafından keşfi (motifler bileşimi). Spiritüalistler. Sterne. Zayıflık, korumasızlık, iyilik tapınmaları, vb.; hayvanlar, çocuklar, düşkün kadınlar, deliler ve budalalar, çiçekler, küçükler, vb. Natüralist dünya görüşü, pragmatizm, faydacılık ve pozitivizm tekdüze, kasvetli bir ciddiyet oluşturur. Dünya edebiyatında tonların yoksullaşması. Nietzsche ve merhamete karşı mücadele. İktidar ve zafer tapınması. Merhamet insanı alçaltır, vb. Hakikat yenmez ve zafer kazanmaz. Romain Rolland'da santimantalizm unsurları. Eşik durumu olarak (gözyaşlarının yanı sıra) kahkaha (pratik eylem dışlandığında). Gözyaşları (ve santimantalizm) gayri resmidir. Uzlaşımsal sevinçlilik. Meydan okuma. Santimantalizmin burjuva nüansları. Zihinsel zayıflık, aptallık ve bayağılık (Emma Bovary ve ona, hayvanlara duyulan merhamet). Yozlaşıp yapmacığa düşmek. Lirikte ve romanın lirik rollerinde santimantalizm. Melodramda santimantalizm unsurları. Duygusal idil. Gogol ve santimantalizm. Turgenyev. Grigoriyeviç. Duygusal gündelik yaşamcılık. Aile yaşamının duygusal savunması. Duygusal roman. Merhamet, acıma, şefkat. İkiyüzlülük. Duygusal cellatlar. Karnaval ve duygusallığın karmaşık kombinasyonları (Stern, Jean Paul ve diğerleri). Yaşamın ve insanın yalnızca duygusallıkla yorumlanabilecek ve gerekçelendirilebilecek birtakım yönleri bulunur. Duygusal veçhe evrensel ya da kozmik olamaz.

Dünyayı daraltır, onu küçük ve yalıtılmış yapar. Küçük ve kişisel olanın *pathos*'u. Duygusallığın salona özgülüğü. Alphonse Daudet. Rus edebiyatında "yoksul memur" teması. Geniş mekân-zamansal tarihsel ölçeklerden kaçınma. Sıradan insan deneyimlerinin mikro dünyasına çıkış. Yolculuk olmadan yolculuk (Sterne). Neoklasik kahramanlara ve Aydınlanma rasyonalizmine tepki. Duyarlılık tapanması. Geniş ölçekli eleştirel gerçekliğe tepki. Rus edebiyatında Rousseau ve Werthercilik.

Her şeyi tek bir bilince indirgemeye, başkasının (anlayan) bilincini onda çözündürmeye yönelik yanıltıcı eğilim. Dışkonumlanımın (mekânsal, zamansal, ulusal) sağladığı temel avantajlar. Anlamayı duygusal empati (*Einfühlung*) olarak ve kendisini başkasının yerine koyma (kendi yerini yitirme) olarak anlamamalı. Anlamanın çevresel veçheleri için gereklidir bu yalnızca. Anlama, bir başkasının dilinden kendi diline çeviri olarak anlaşılamaz.

Belirli bir metni o metnin yazarının anladığı gibi anlamak. Ancak bizim anlamamız daha iyi olabilir ve olmalıdır. Güçlü ve derinlikli yaratıcılık büyük ölçüde bilinçsiz ve çokanlamlıdır. Yaratıcılık anlaşılırken bilinç ona zeyl yapar, anlamlarının çokluğu açığa çıkarılır. Böylece, anlamak metne zeyl yapar: Etkindir ve yaratıcı bir karakter taşır. Yaratıcı anlama yaratımı sürdürür, insanlığın sanatsal zenginliğini çoğaltır. Anlayanların birlikte yaratımı.

Anlama ve değerlendirme. Değerlendirmeyen anlama olanaksızdır. Anlama ve değerlendirmeyi asla birbirinden ayırmamak: Eşzamanlı ve tek bir bütünsel edim teşkil ederler. Anlayan kişi çoktan oluşmuş dünya görüşüyle, bakış açısıyla ve konumuyla yaklaşır. Bu konumlar, belirli bir ölçüde, değerlendirmesini belirler, ama kendileri de değişmeksizin kalmazlar; her daim yeni bir şey getiren eserin etkisine maruz kalırlar. Sadece, konum dogmatik biçimde atıl olduğunda, eserde yeni olan hiçbir şey açığa çıkarılamaz (dogmatik olan neyse o olarak kalır, zenginleşemez). Anlayan kişi, değişme, hatta halihazırdaki bakış açılarından ve konumlarından cayma olasılığını dışlamamalı. Anlama ediminde karşılıklı değişim ve zenginleşmey-

le son bulan bir mücadele gerçekleşir.

Belirleyen, emreden ve birleştiren bir şey olarak büyük bir insanla *karşılaşma*; anlamamanın en üst veçhesi budur.

K. Jaspers'te karşılaşma ve iletişim (*Philosophie*, 2 cilt, Berlin 1932).

Etkin uzlaşma-uzlaşmama (dogmatik olarak önceden kararlaştırılmamışsa) anlamayı körükleyip derinleştirir, başkasının sözünü daha da dayanıklı ve kendine sadık kılar; karşılıklı çözünme ve karışmaya izin vermez. İki bilincin kesin çizgilerle ayrılması, karşı karşıya konması ve etkileşimi.

Yinelenen unsurların ve yinelenemez bütünün anlaşılması. Yeni ve bilinmeyen tanıma, bunlarla karşılaşma. Her iki veçhe (yinelemenin tanınması ve yeninin keşfi) de anlamamanın canlı ediminde ayrılmaz biçimde bir araya gelmeli; bütünün yinelenemezliği bütünün parçasını oluşturan, yinelenen her unsura yansır (adeta yinelenebilir biçimde yinelenemezdir). Tanınana doğru dışlayıcı yönelim, yalnızca bilineni (artık eski olanı) arama, yeninin (yani temel olanın, yinelenemez bütünlüğün) açığa çıkmasına izin vermez. Açıklama ve yorumlama yöntemleri yinelemenin açığa çıkarılmasının bu türüne, halihazırda bilinenin tanınmasına indirgenir çoğunlukla; yeni olan da yakalanırsa bile ancak aşırı ölçüde yoksullaşmış ve soyut bir biçimde yakalanır. Bu durumda doğal olarak yaratıcının (konuşanın) bireysel kişiliği tamamen ortadan kalkar. Yinelenen ve tanınan, anlayan kişinin bilincinde bütünüyle çözünüp özümser: Kendi bilincini ancak başkasının bilincinde görüp anlayabilir. Hiçbir şekilde zenginleşmez. Başkasında yalnızca kendisinininkileri tanır.

Başkasının sözü (sözceler, söylem eserleri) ile her türlü kişinin kendi dilinde (örneğin anadilimde) ya da başka bir dilde, söylenmiş ya da yazılmış her türlü sözünü, yani *benim olmayan* sözünü kast ediyorum. Bu anlamda, kendi sözlerim dışındaki bütün sözler (sözceler, söylemsel ve edebi eserler) başkasına ait sözlerdir. Başka sözlerin dünyasında yaşarım. Bütün yaşamım da bu dünyada bir yönelim, o sözleri özümsemeyle başlayıp (söylemde ustalaşmanın başlangıç süreci) ve insanlık kültürünün zenginliğini (sözde ve di-

ğer göstergebilimsel malzemedede ifade edildiği haliyle) özümsemekle biten, başkalarının sözlerine bir tepkidir (sonsuz çeşitlilikte tepkiler). Başkasının sözü, anlaşılmak için bir kişiyi özel olarak görevlendirir (kişinin kendi sözü bahis konusu oldu mu bu tür bir görev ya geçersizdir ya da bütünüyle farklı bir anlamda vardır). Söz’de ifade edilmiş her şey, her kişinin sözlerinin minyatür dünyasına (kendisinin olarak duyumsadığı sözler) çöker. Başkalarının sözlerinin muazzam ve sınırsız dünyası, –birincil ve doğa vergisi her şey gibi– şimdiye dek yeteri kadar incelenmemiş (bilinçli olarak algılanmamış), en azından kendi muazzam ve özsel anlamıyla algılanmamış olan beşeri bilincin ve beşeri yaşamın birincil verisidir. Kişilik için, (yinelenemezliği içinde) *ben* kişisi için bunun muazzam önemi. Kültürün ve etkinliğin bütün sahalarında başkasının sözüyle karmaşık etkileşimler insanın bütün yaşamını doldurur. Ne bu etkileşimlerin kesişiminde söz incelenmiştir ne de aynı etkileşimde konuşan *ben*.

Tek tek bireylerin bütün sözleri kendisinin ve başkalarının diye iki kategoriye bölünür, ama aradaki sınırlar değişebilir; bu sınırlar üzerinde gergin bir diyalojik mücadele cereyan eder. Fakat dil ve ideolojik yaratımın çeşitli alanları incelendiğinde bu mücadele uzaklaşıp soyutlaşır, çünkü “nesnel konum”la, “bilimsel biliş”in konumuyla özdeşleşen soyut bir *üçüncü kişi konumu* vardır. Bir kişi bir başkasının yerine geçebildiğinde, kişi tümüyle bir başkasıyla yer değiştirebildiğinde, üçüncü kişi konumu tamamen meşrudur. Ama yalnızca kişinin bütünsel ve yinelenemez kişiliğinin gerekli olmadığı, yani kişinin bireyselliğinin bütününden koparılmış bir parçayı yansıtarak –deyim yerindeyse– uzmanlaştığı, *ben kendim* diye değil de “bir mühendis olarak”, “bir fizikçi olarak”, vb. sahneye çıktığı durumlarda ve sorunlar çözülürken meşrudur. Soyut bilimsel biliş ve soyut fikirler alanında kişinin başka bir kişiyle yer değiştirebilmesi, yani *ben*’den ve *sen*’den soyutlama mümkündür (ama burada dahi belirli sınırlar dahilinde). Düşüncenin nesnesi olarak (soyut) yaşamda insan genel olarak vardır, üçüncü kişi de vardır, ama canlı, deneyimlenen yaşamda yalnızca *ben*, *sen*, *o* vardır. *Benim sözüm* ve *başkasının sözü* ancak bu yaşamda açığa vurulur (var olur) ve henüz

bilişin desteklememiş olduğu bu tür temel gerçeklikler genel olarak bu yüzden gözardı edilir.

Karmaşık karşılaşma olayı ve başka sözlerle etkileşim, ilgili beşeri bilimlerce neredeyse tamamen gözardı edilmiştir (öncelikle edebiyat araştırmalarınca). Tin bilimlerinin nesnesi bir değil iki “tin”dir (bir tinde birleştirilmemesi gereken inceleyen kişi ve incelenen kişi). Gerçek inceleme nesnesi “tinlerin” karşılıklı ilişki ve etkileşimidir.

Başkasının sözüyle girilen etkileşimi psikanaliz ve “kolektif bilinçdışı” yoluyla anlama girişimi. Psikologların (ağırlıklı olarak psikiyatrların) açığa çıkardıkları şey bir zamanlar var olmuştur; bilinçdışında (sadece kolektif bilinçdışında olsa da) saklanmış, dillerde, türlerde ve geleneklerde korunmuştur ve buralardan (belirli bir psik bileşime sahip ve belirli bir durumda olan) insanların söylemlerine, düşlerine (anlatılmış, bilinçli olarak hatırlanmış) nüfuz eder. Psikolojinin ve kültür psikolojisi olarak adlandırılanın rolü.

İlk sorun eseri yazarının anladığı gibi, onun anlayışının sınırları dışına çıkmadan anlamak. Bu sorunu çözmek çok zor ve genelde muazzam ölçüde malzemenin işin içine katılmasını gerektirir.

İkinci sorun insanın kendi zamansal ve mekânsal dışkonumlanmışlığından istifade etmesidir. Bizim (yazara göre başkasının) bağlamımıza dahil edilmesi.

İlk aşama anlamadır (burada iki iş var); ikinci aşamaysa bilimsel inceleme (bilimsel betimleme, genelleme, tarihsel olarak konumlandırma).

Beşeri bilimler ile doğa bilimleri ayrımı. Aşılmaz sınırlar fikrinin reddedilmesi. Beşeri bilimlerin müteakip gelişimleriyle bu ikisinin birbirine karşıt olduğu görüşünün (Dilthey, Rickert) çürütülmesi. Matematiksel ve başka yöntemlerin aşılması –tersinmez bir süreç bu–, ama aynı zamanda özgül yöntemler gelişiyor ve gelişmeli de, özgüllüklere genel bir eğilim var (örneğin değerkuramsal yaklaşım). Anlama ile bilimsel inceleme arasında kesin bir ayrım.

Deneyimlenmemiş iletişime dayalı, yani gerçek nesnenin ilksel verilmişliğinin eksik olduğu sahte bilim. Bu verilmişliğin tamamlanmışlık düzeyi (gerçek sanat deneyimi). Alt bir düzeyde, bilimsel

çözümleme kaçınılmaz olarak yüzeysel, hatta sahte karakter taşır.

Başkasının sözü insanın kendisinin-başkasının sözüne dönüştürülmeli (ya da başkasının-kendisinin). Mesafe (dışkonumlanım) ve saygı. Diyalojik iletişim sürecinde nesne özneye (başkasının *ben'i*) dönüşür.

Sanatsal deneyim ile bilimsel incelemenin eşanlılığı. Bunlar asla birbirinden koparılmamalı, ama farklı aşama ve düzeylerine hep eşanlı olarak da geçmezler.

Anlamla birlikte sorulara *cevaplar* veririm. Bir soruya cevap vermeyen şeyin bizim için anlamı yoktur.

Biricik ve yinelenemez bir bireyselliği anlamak sadece olanaklı değildir, aynı zamanda bireysel nedensellik de olabilir.

Anlamın cevabi karakteri. Anlam her daim birtakım sorulara cevap verir. Hiçbir şeye cevap vermeyen tarafımızca anlamsız kabul edilip diyalogdan çıkarılır. Bağlamsal anlam ve biçimsel tanım. Biçimsel tanım diyalogun dışına çıkarılır, ama kasten ve uzlaşımalsal olarak ondan soyutlanır. Potansiyel anlam içerir.

Bağlamsal anlamın evrenselciliği, evrenselliği ve tümzamanlılığı.

Bağlamsal anlam potansiyel olarak sonsuzdur, ancak başka bir (başka birine ait) anlamla –anlayan kişinin iç söyleminde bir soru olsa dahi– eşlik edildiğinde etkinleşir. Sonsuz doğasının yeni veçhelerini açığa çıkarması için başka bir bağlamsal anlamın eşlik etmesi gerekir her seferinde (tıpkı sözcüğün anlamını ancak bağlamı içinde açığa vurması gibi). Fiili bağlamsal anlam tek (bir) anlama değil, buluşan ve birbirlerine eşlik eden anlamlara aittir. “Kendinde bağlamsal anlam” olamaz – bağlamsal anlam ancak başka bir anlam için vardır, ancak onunla birlikte vardır. Tek (bir) bağlamsal anlam olamaz. O yüzden ne ilk ne de son anlam vardır; anlam her zaman anlamlar arasında anlam zincirinin bir halkası olarak var olur ki gerçek olabilecek tek şey de bütünlüğü içinde o zincirdir. Bu zincir ta-

rihsel yaşamda sonsuz büyür ve bu yüzden her bir halka sanki yenisinden doğmuş gibi tekrar tekrar yenilenir.

Bilimlerin (ve genel olarak bilginin) gayri şahsi sistemi ve bilincin (ya da kişiliğin) organik bütünlüğü.

Konuşucu (kişi, söylemin öznesi, sözcenin yazarı, vb.) meselesi. Dilbilim yalnızca dil sistemini ve metni tanır. Ancak her sözcenin, standart bir selamlaşmanın bile, özgül bir yazar biçimi (ve muhatabı) vardır.

Felsefi antropoloji notları.

Kendime dair imgem. Kendim, bir bütün olarak kendi *ben'im* hakkındaki tasavvurum ne tür bir karakter taşır? *Öteki* hakkındaki tasavvurumdan bu ilkesel olarak nasıl ayrılır? *Ben* imgesi ya da kavram, deneyim, duyumsama, vb. Bu imgenin varoluşunun karakteri. Bu imgenin kompozisyonu (örneğin bedenim, dış görünüşüm, geçmişim hakkındaki tasavvurumun içine neler girer? vb.). Konuşurken ve deneyimlerken *ben'den* ne anlıyorum: “yaşıyorum”, “ölüyorum”, vb. (“varım”, “olmayacağım”, “yoktum”). *Kendim-için-ben* ve *bir-başkası-için-ben*, *benim-için-bir-başkası*. Bende bana dolaysız olarak verilen ve ancak bir başkası aracılığıyla verilen. Minimum ve maksimum – ilkel özduyumsama ve karmaşık özbilinç. Ancak maksimum minimumun içine zaten yerleştirilmiş olan üzerinde gelişir. Özbilincin tarihsel gelişimi. Göstergesel dışavurum araçlarının gelişimiyle ilişkilidir. Özyaşamöyküsünün tarihi ([Georg] Misch). İmgemin heterojen kompozisyonu. Aynadaki kişi. Bende *ben-olmayan*, yani bende varoluş; bende benden daha büyük olan bir şey. *Ben* ve *öteki*'yi tarafsız bir insan imgesinde birleştirmek ne ölçüde mümkündür? Ancak başkası için mümkün olan duygular (örneğin aşk) ve ancak kendim için mümkün olan duygular (örneğin özsevgi, özgecilik, vb.). Zamansal ve mekânsal sınırlarım bana verili değildir, ama *öteki* bütünü bana verilidir. Mekânsal dünyaya girerim, ama *öteki* her daim oradadır zaten. *Ben'in* ve *öteki'nin* mekân ve zamanı arasındaki farklar. Bunlar canlı duyumsamada vardır, ama soyut düşünce onları siler. Düşünce *ben'i* ve *öteki'yi* hesaba katmaksızın insanın tek ve genel bir dünyasını oluşturur. İlkel ve doğal özduyum-

samada *ben* ve *öteki* bütünleşiktir. Burada bencillik ve özgecilik henüz mevcut değildir.

Ben, *ötekinde* ve *ötekilerde* saklı yatar, ötekiler için bir öteki olmak, ötekilerin dünyasına bir öteki olarak tamamen girmek, dünyada biricik *ben* (*kendim-için-ben*) olmanın yükünü sırtından atmak ister.

Göstergebilim esasen olmuş-bitmiş bildirinin olmuş-bitmiş kod yardımıyla aktarılmasıyla meşguldür. Canlı söylemdeyse aslolan bildiri iletim sürecinde oluşturulur ve esasında hiçbir kod yoktur. İç söylemde kod değiştirme meselesi ([N. I.] Jinkin).

Diyalog ve diyalektik. Diyalogdan sesleri (seslerin partisyonları), (duygusal ve kişiselleştiren) tonlamaları kaldırır, canlı sözler ve repliklerden soyut kavramlar ve yargılar oluştururlar, her şey bir soyut bilince sıkışır – diyalektik işte böyle elde edilir.

Bağlam ve kod. Bağlam potansiyel olarak nihaileştirilmemiştir, kod ise nihaileştirilmiş olmak zorundadır. Kod bilgi iletiminin teknik bir aracıdır sadece, bilişsel ve yaratıcı anlamı yoktur. Kod kasten tesis edilmiş, öldürülmüş bağlamdır.

Özgül (yazarsal) sesin aranması. Somutlaştırılmak, daha belirginleştirilmek, daha az olmak, daha sınırlı olmak, daha aptal olmak. Kıyısında durmamak, yaşamın çemberine girmek, insanlar arasında bir insan olmak. Çekimserliği, ironiyi bir yana koymak. Gogol böyle aradı ciddi sözü, yaşam için ciddi bir alanı; ikna etmek (öğretmek) ve dolayısıyla ikna edilen olmak. Gogol'ün naifliği, *ciddi olan* konusundaki aşırı deneyimsizliği; bu yüzden kahkahanın üstesinden gelinmesi gerektiğini sanmıştır. Komik kahramanların kurtuluşu ve inşgesel dönüşümleri. Ciddi söz hakkı. Konuşandan, onun konumundan, dinleyiciye yönelik tavrından ve ilişkili olan durumdan kopuk söz olamaz (önderin, rahibin, vb. sözü). Özel bir insanın sözü. Şair. Nesir yazarı. “Yazar”. Peygamberin, önderin, öğretmen, yargıcın, savcının (suçlayanın), avukatın (savunanın) performansı. Vatan- daş. Gazeteci. Bilimsel sözün saf nesnemsiliği.

Dostoyevski'nin arayışları. Gazeteci. *Bir Yazarın Günlüğü*. Yö-

nelim. Halkın sözü. Meczubun sözü (Lebyadkin, Mışkin). Keşişin, kocamışın, gezginin sözü (Makar). Bilge ve kutsal olan emin bir kişi vardır. “Bu arada karanlık bir hücrede münzevi vardır” (Puşkin). Katledilmiş veliaht Dmitri. İşkence edilmiş çocuğun gözyaşları. Puşkin’in büyük bir bölümü (hâlâ araştırılmış değil). Kişisel bir şey olarak söz. Hakikat olarak İsa. Soruyorum ona. Sözün kişisel karakterinin derin bir anlaması. Dostoyevski’nin Puşkin üzerine konuşması. Herhangi bir kişinin başka bir kişiye hitaben sözü. Edebi dilin konuşma diline yaklaşması yazarsal söz sorununu daha keskinleştirir. Edebiyatta saf somut, bilimsel argüman ancak bir ölçüde parodik olabilir. Eski Rus Edebiyatı türleri (azizlerin yaşamöyküsü, dinsel öğütler, vb.). Genel olarak ortaçağ edebiyatının türleri. Dostoyevski’de dile gelmemiş hakikat (İsa’nın öpücüğü). Suskunluk sorunu. Suskunluğun kendine has yedeği olarak ironi. Yaşamdan çekilmiş söz; budalanın, meczubun, delinin, çocuğun, ölmekte olanın ve bazen kadının sözü. Delilik, düş, sezgi (ilham), bilinçsizlik, mantıksızlık, gönülsüzlük, sara, vb.

Yazarın imgesi meselesi. Birincil (oluşturulmamış) ve ikincil yazar (birincil yazarca oluşturulmuş yazar imgesi). Birincil yazar *natura non creata quae creat*’tır (yaratan yaratılmamış doğa); ikincil yazar *natura creata quae creat*’tır (yaratılmış yaratan doğa). Kahraman imgesi *natura creata quae non creat*’tır (yaratmayan yaratılmış doğa). Birincil yazar imge olamaz; o her tür imgesel temsilden sıyrılır. İmgesel olarak birincil yazarı tahayyül etmeye çalıştığımızda, onun imgesini kendimiz oluştururuz, yani bu imgenin bizzat birincil yazarına dönüşürüz. Oluşturan imge (yani, birincil yazar) hiçbir şekilde kendisi tarafından oluşturulan imgelere girmez. Birincil yazarın sözü *kendisinin* olamaz: Kendisinden daha büyük ve gayri şahsi bir şey (bilimsel argüman, deney, nesnel veriler, ilham, sezgi, otorite, vb.) tarafından kutsanmış olması gerekir. Birincil yazar eğer doğrudan bir sözle sahneye çıkarsa *yazar* olamaz: Yazarın yüzünden hiçbir şey okunamaz (yazar yorumcuya, ahlak vaizine, bilgine, vb. dönüşür). O yüzden birincil yazar *suskunluğa* gömülür. Ancak bu suskunluk çeşitli dışavurumsal biçimler, çeşitli güdükleşmiş kahkaha biçimleri (ironi), çeşitli alegori biçimleri alır.

Yazar ve birincil yazarsal konumu meselesi özellikle 18. yüzyılda (otoritelerin ve otoriter biçimlerin çöküşü ve otoriter dil biçimlerinin reddedilmesi nedeniyle) keskinleşti.

Edebi dilde basit gayri şahsi ama konuşma diline yakın hikâye biçimi. Hikâye kahramanlardan ve ortalama okurdan uzaklaşmaz. Bir romanın yayıncıya mektupla anlatılması. Tasarımın anlatılması. Bu bir maske değil, sıradan bir insanın sıradan yüzüdür (birincil yazarın yüzü sıradan olamaz). Varoluşun kendisi yazar aracılığıyla, yazarın ağzıyla konuşur (Heidegger).

Sanatçı bazen resimde kendisini resmeder (genelde resmin kenarında). Otoportrede, sanatçı kendisini sıradan bir insan olarak resmeder, resmin yaratıcısı olarak değil.

Kendime has söz arayışları aslında tam da benim olmayan, benden fazlası olan bir sözün arayışıdır; kişinin kendi sözlerinden, dişe dokunur bir şey söylenemeyecek o sözlerden uzaklaşma çabasıdır bu. Ben birincil yazar değil, ancak bir karakter olabilirim. Yazarın kendine has söz arayışı aslında tür ve üslup arayışı, yazarsal konum arayışıdır. Birçoklarının romanı bir tür olarak toptan reddetmesine, yerine belgelerin montajını, şeylerin betimlemesini geçirmesine, kitabelik ve bir ölçüde absürt edebiyata neden olan şimdiki çağdaş edebiyatın en acil sorunu budur. Bunların tümü bir bakıma çeşitli suskunluk biçimleri olarak tanımlanabilir. Bu arayışlar Dostoyevski'yi çoksesli romanı oluşturmaya götürdü. Monolojik roman için söz bulamadı. Paralel bir patika ise Lev Tolstoy'u halk hikâyelerine (ilkelcilik), İncil alıntılarına (romanlarının son bölümlerinde) götürdü. Bir diğer patika ise dünyayı konuşturmak ve dünyanın sözünü dinlememek (Heidegger).

“Dostoyevski ve santimentalizm. Bir tipolojik çözümleme denemesi.”

Çokseslilik ve retorik. Modern retorik olarak gazetecilik ve türleri. Retorik söz ve romansal söz. Sanatsal inandırıcılık ve inandırıcılığın retoriği.

Mevcut sorunlar hakkında (bütün hakkında ve bütün olarak) retorik tartışma ve diyalog. Zafer ya da karşılıklı anlama. Benim sö-

züm ve başkasının sözü. Bu yan yana koymanın *birincilliği*. Üçüncü kişinin bakış açısı (konumu). Retorik sözün sınırlanmış amaçları. Retorik söylem üçüncünün bakış açısıyla akıl yürütür: Bireysel derin tabakalar bulunmaz onda. Antikçağda retorik ile edebiyat arasındaki sınırlar farklıydı ve keskin değildi, modern anlamıyla kişiliğin bireysel derinliği yoktu. Bireysel kişilik ortaçağın arifesinde doğar (Marcus Aurelius'un, Epiktetos'un, Augustinus'un "kendi kendime"si, *soliloquia*, vb.). Kişinin kendi sözü ile başkasının sözü arasındaki sınırlar burada daha da keskinleşir (hatta belki de ilk kez ortaya çıkar).

Retorikte koşulsuz masumlar ve koşulsuz suçlular vardır, topyekûn zafer ve hasmın ortadan kaldırılması vardır. Diyalogda karşıtın ortadan kaldırılması bizzat sözün yaşadığı diyalojik sahayı ortadan kaldırır. Antikçağda bu saha henüz yoktu. Çok kırılgan ve kolayca tahrip edilebilir bir sahadır bu (küçücük bir şiddet, otoriteye gönderme, vb. yeter). Razumihin'in doğruya giden yol olarak yalan hakkındaki düşünceleri. Dostoyevski'de hakikat ile İsa'nın bağdaştırılması. Kastım gayri şahsi nesnel hakikat; yani üçüncü kişinin bakış açısından hakikat. Tahkim mahkemesi retorik bir mahkemedir. Dostoyevski'nin mahkeme jürilerine yönelik tavrı. Tarafsızlık ve *yüksek* taraflılık. Kişiliğin tüm etik kategorilerinin olağanüstü inceltimi. Bu kategoriler etik ile estetik arasındaki sınır bölgesinde yatar.

Dostoyevski'de şahsi ile gayri şahsi arasında kalan (ortada) bir şey olarak "toprak". Bu tipikliğin bir temsili olarak Şatov. Bedenleşmeye duyulan açlık. *Bir Yazarın Günlüğü*'nün makalelerinin büyük çoğunluğu bu retorik ile kişisel bölge arasında kalan orta sahada yatar (yani Şatov'un sahasında, "toprak", vb.). Bobok'taki orta saha (usturuplu esnaf). Devlet, yasa, iktisat, iş yaşamı sahalarında ve aynı şekilde nesnel bilimsel sahalarda (romantizmin mirası) ve temsilcilerin liberaller olduğu sahalarda (Kavelin,* vb.) anlamının gerçek yetersizliği. Yaşamı cennete dönüştürmek için tamamen içsel bir yol olabileceğine duyulan ütöpik inanç. Ayılına. Esrimeyi (sara) azalt-

* K. D. Kavelin: Dostoyevski'nin *Puşkin Konuşması* (çev. Tektaş Ağaoğlu, İstanbul: İletişim, 2015) ile polemige giren ünlü bir mektubun yazarı. – ç.n.

ma çabası. “Sarhoşlar” (duygular). Marmeladov ve Fyodor Pavloviç Karamazov.

Dostoyevski ve Dickens. Benzerlik ve farklar (“Bir Noel Öyküsü” ve “Bobok” ve “Gülünç Adamın Düşü”); *İnsancıklar, Ezilenler*, “Sarhoşlar” – santimantalizm.

Özgürlüğün, içinden geçmesi gereken (hem tarihsel hem bireysel düzlemde) zorunluluk sahasının, o Büyük Engizisyoncu (hükmediciliği, belagati ve otoritesiyle) ile İsa (suskunluk ve öpücüğüyle) arasında kalan sahanın inkârı (anlayamama).

Raskolnikov Büyük Engizisyoncu gibi biri olmak (günahları ve acıları üstlenmek) istedi.

Çoksesliliğin kendine özgü nitelikleri. Çoksesli diyalogun nihaileştirilemezliği (büyük sorular hakkında diyalog). Bu diyaloglar nihaileştirilmemiş bireyler tarafından yürütülür, psikolojik öznelere tarafından değil. Bu kişiliklerin bedenlenmemiş olmaları (özgeci fazlalık).

Her büyük yazar böyle bir diyalogda yer alır; yaratısıyla bir taraf olarak bu diyaloga katılır; ama bizzat yazarlar çoksesli romanları oluşturmazlar. Bu diyalogdaki replikleri biçim bakımından monolojiktir, her birinin kendi dünyası vardır, diyalogun diğer katılımcıları dünyalarıyla birlikte eserin dışında kalırlar. Kendi özgül dünyaları ve dolaysız özgül sözleriyle sahneye çıkarlar. Fakat nesir yazarlarının, özellikle romancıların kendi sözleriyle sorunları vardır. Bu söz sadece kendi (*ben*’in) sözleri olamaz. Şairin, peygamberin, önderin, bilimcinin ve “yazarın” sözü. Temellendirilmelidir. Birisini temsil etme gerekliliği. Bilimcinin akıl yürütmeleri, pratiği, deneyleri var. Şair ilham ve kendine has *şiiirsel* bir dile dayanır. Nesir yazarında bu *şiiirsel* dil yoktur.

Düşünce ve ideolojilerin (farklı çağlardaki) mücadelesinde büyük sorular üzerine tamamlanmamış bir diyalogu ancak Dostoyevski gibi bir çoksesçi sezebilirdi. Diğerleri o çağda çözümlenmiş sorunlarla uğraşır.

Gazeteci öncelikle çağdaştır. Bir olmak durumundadır. O gün (ya da her halükârda yakın bir gelecekte) içinde çözülmesi gereken

sorunlar sahasında yaşar. Bitmiş ya da sonlandırılmış, eyleme aktarılabilecek ve ampirik bir güce dönüşebilecek bir diyaloga katılır. Tam da bu sahada “sözün kendisi” mümkündür. Bu sahanın dışında “kendisinin sözü” birisinin kendisine ait değildir (kişilik her daim kendisine aşkındır); “kendisinin sözü” son söz olamaz.

Retorik söz ya eylemde bulunan failin sözüdür ya da eylemde bulunan faillere hitap eder.

Çoksesli romana giren gazetecinin sözü nihaileşmemiş ve sonsuz diyaloga katılır.

Dostoyevski’nin gazetecilik alanına girdiğimizde ufkun belirgin biçimde daraldığına tanık oluruz; romanlarının evrenselliği kaybolur, kahramanların kişisel yaşamının sorunları yerini toplumsal ve siyasal sorunlara bırakır. Kahramanlar bütün dünyanın gözü önünde (yer ve göğün gözü önünde) yaşamış ve eylemde bulunmuştur (ve düşünmüştür). Onların küçük kişisel ve gündelik yaşamlarında doğan büyük sorular yaşamlarının sınırlarını aşırp “kutsal evrensel yaşam”a dahil olmuştur.

Kahramanın bu tüm insanlığı, tüm dünyayı temsili antik trajediye (ve Shakespeare’e) benzer, ama ondan derinlemesine farklıdır.

Retorik tartışma hasma karşı zafer kazanmanın önemli olduğu, ama hakikate yaklaşmanın önemli olmadığı tartışmadır. Bu retorikğin en alt biçimidir. Daha üst biçimlerin hepsinde zamansal ve tarihsel çözümleri olabilecek sorulara çözüm bulmaya yaklaşılr, ama büyük sorulara yaklaşılamaz (bunlarda retorik olanaksızdır).

Üstdilbilim ve söz felsefesi. Logos hakkında antik öğretiler. Yuhanna. Dil, söylem, söylem iletişimi, sözce. Söylem iletişiminin özgül doğası.

Konuşan kişi. Konuşan kişi kim olarak ve nasıl (yani, hangi durumda) söz alır? En basit gündelik sözcelerden geniş edebi türlere varıncaya kadar söylem yazarlığının çeşitli biçimleri. Yazarsal maskeler hakkında konuşmak âdettendir. Fakat ne tür sözcelerde (söz edimlerinde) maske, yani yazarlık değil de yüz vardır? Yazarlık biçimi sözcenin türüne bağlıdır. Tür de sözcenin konusu, niyeti ve du-

rumu tarafından belirlenir. Yazarlığın biçimi ve konuşucunun (önder, çar, yargıç, savaşçı, papaz, öğretmen, özel birey, baba, oğul, koca, kadın, kardeş, vb.) hiyerarşik yeri (konumu). Sözcenin muhatabının ilgili hiyerarşik konumu (uyruk, müdafî, öğrenci, oğul, vb.). Konuşan kişi ve kendisi ile konuşulan kişi. Sözcenin tür, ton ve üslubu tüm bunlar tarafından belirlenir: önderin sözü, yargıcın sözü, öğretmenin sözü, babanın sözü, vb. Yazarlığın biçimini bu belirler. Aynı gerçek karakter çeşitli yazarsal biçimlerle söz alır. Konuşanın yüzü hangi biçimlerde ve nasıl açığa çıkarılır?

Modern zamanlarda yazarlığın çeşitli *profesyonel* biçimleri geliyor. Yazarın yazarlık biçimi profesyonelleşti ve türsel altkategorilere ayrıldı (romancı, lirik, komedi, kaside yazarı). Yazarsal biçim gasp edilebilir ya da geleneksel olabilir. Örneğin romancı papazın, peygamberin, yargıcın, öğretmenin, vaizin, vb. tonunu benimseyebilir. Hiyerarşi dışı türsel biçimlerin karmaşık gelişme süreci. Geleneksel olan ve antikçağa kadar giden yazarsal biçimler ve özellikle bu biçimlerin *tonları*. Yeni durumlara göre yenilenirler. Onları *yaratmak* mümkün değildir (tıpkı dili yaratmanın mümkün olmadığı gibi).

Gündelik söylem iletişimde söylem türleri ve yazarsal biçimlerin muazzam çeşitliliği (eğlendirici ve samimi iletişim, değişik türden rica ve talepler, aşk itirafları, atışma ve hakaret, karşılıklı nezaket). Hiyerarşik sahalara göre değişirler: ahbaplık sahası, resmi saha ve altkategorileri.

Saf anlamıyla *kendini* ifade etmenin türleri var mıdır (geleneksel yazarsal biçim dışında)? Muhatapsız türler var mıdır?

Gogol. Yalnızca çeşitli türde lakap ve takma adların olduğu ama adların olmadığı dünya. Şeylerin adı da lakaptır. Şeyden sözcüğe değil, sözcükten şeye; sözcük şeyi doğurur. Hem yok etmeyi hem de doğumu eşit derecede meşrulaştırır. Övgü ve hakaret. Bunlar birbirine karışır. Sıradan ile olağandışı arasındaki sınır silinir; Poprişçin İspanya Kralı, Akakiy Akakiyeviç paltoyu alıp kaçan hayalet. Absürtlük kategorisi. “Komik olandan ulu olana...” Şenliklilik, ba-yağılılığı ve gündelikliğin gündelikliğini ölçer. Abartılı üslup. Abartı

her zaman için şenliklidir (hakaret amaçlı abartı da dahil).

Ahbabça ve sokaksı olana başvurarak nesre yönelme. Narejnıy, Gogol. Korku ve kahkaha. *Müfettiş*'in tam şenlikliliği. Çiçikov'un (konuk olarak) geliş ve gidişinin şenlikliliği. Balolar, akşam yemekleri (maskeler saydamdır). Söylem yaşamının (övgü-hakaret) ve somut yaşamın kaynaklarına (yemek yeme, içme, organların bedensel yaşamı, çiğneme, uyku, vb.) dönüş. Ve çanlı troyka.

Gerçek yaşam ile simgesel ritüel arasındaki kopuş. Bu kopuşun yapaylığı. Yanlış bir biçimde bağdaştırılmaları. Derler ki o sıralar herkes çanlı troykayla gidiyordu, bu gerçek yaşamdı. Fakat karnavalvari üstton yaşamda kalır, edebiyatta da temel ton olabilir. Saf yaşam bir kurmacadır, düşünsel bir uydurma. Beşeri yaşam her zaman için biçimlendirilir ve her zaman için ritüel olarak biçimlendirilir ("estetik" olsa dahi). Sanatsal imge de bu ritüelleşmeye dayanabilir. Gündelik ritüelde ve imgede bellek ve farkındalık.

Kişiler arasındaki ilişkilerin ve toplumsal hiyerarşilerinin söyleme yansıması. Söylemsel birimlerin etkileşimleri. Söylem yaşamında güçlü bir kendimiz ve başkası duygusu. Tonun olağanüstü rolü. Hakaret ve övgünün dünyası (ve türevleri: pohpoh, yaranma, ikiyüzlülük, aşağılama, kabalık, iğnelemeler, imalar, vb.). Konuşanların (önem sıraları, hiyerarşileri, vb.) etkileşimini yansıtan neredeyse nesnesiz dünya. Söylem yaşamının en az incelenmiş tarafı. Bu mecazların dünyası değil, kişisel ton ve nüansların dünyasıdır; şeyler (olgular, kavramlar) arasındaki ilişkiden değil, başka kişiliklerin dünyasından oluşur. Ton sözcenin gönderimsel içeriği veya konuşanın deneyimleri değil, muhatabının kişiliğine (statüsüne, önemi-ne, vb.) yönelik tavrı tarafından belirlenir.

Halk kültürü imgelerinde (ve bir ölçüde Gogol'de) korkunç ile gülünç arasındaki sınırların silinmesi. Bayağı ile korkunç, alışıldık ile büyü, küçük ile devasa olan arasındaki sınırların.

Modern (Gogolcü) çağ koşullarında halk kültürü. Aradaki halkalar. Mahkeme. Didaktik. Gogol'ün dünyanın komik betimlemesi için gerekçe ("hedef", "amaç", "hakikat") arayışı. "Yaşam yolu", "hizmet", "iççağrı", vb. Hakikat her daim belirli bir ölçüde yargılar. Ancak hakikatin mahkemesi sıradan mahkemeye benzemez.

Saf inkâr imge doğuramaz. İmgede (en olumsuzunda dahi) her zaman olumlu bir veçhe vardır. Blok'un satir hakkında yazdıkları.* Stanislavski'nin oyunun güzelliği hakkında yazdıkları – olumsuz bir imgenin aktör tarafından temsili. Mekanik ayırım kabul edilemez; çirkinlik: olumsuz bir kahraman, güzellik: başarılı bir aktör. Gogol-cü kahkaha dünyasının evrenselliği. Onun dünyasında “olumlu kahramanlar” yoktur.

Makale derlememi birleştiren şey farklı gelişim aşamalarıyla görülen aynı temadır.

Beliren (gelişen) fikrin birliği. Fikirlerimin *içsel olarak* az çok açık uçlu olmasının nedeni budur. Fakat kusurları erdeme dönüştürmek istemiyorum: Bu çalışmalarda çokça dışsal açık uçluluk da var – yani yalnızca fikirlerin açık uçluluğu değil, bunların ifadesi ve serimlenmesi bakımından da açık uçluluk. Bazen bunlardan birini diğerinden ayırmak zordur. Belirli bir akımla (Yapısalcılık) ilişkilendirilemez. Aynı olguya yönelik terimlerin çeşitlenmesine ve çeşitliliğine düşkünlüğüm. Odakların çokluğu. Aradaki halkaları belirtmeden uzak şeylerin birbirine yaklaştırılması.

* Şair Aleksandr Blok'un “Sanat ve Eleştiri Üstüne” (1920) başlıklı yazısına gönderme: “Aslında Maupassant bunları satir duygusuyla –tabii öyle bir şey varsa– yazsaydı, hepsi çok farklı olurdu, Georges Duroi'nın nasıl kötü davrandığını gösterirdi. Ama Duroi'nın nasıl davrandığını göstermiştir sadece, bunun kötü olup olmadığını yargılamayı okura bırakmıştır. Ve sanatçı, Maupassant, Duroi'ya âşık-tır, tıpkı Gogol'ün [*Müfettiş*'in başkahramanı] Hlestyakov'a âşık olduğu gibi.” – ç.n.

Beşeri Bilimlerin Yöntembilimine Doğru

Anlama. Anlamayı ayrı edimlere bölme. Fiili, gerçek, somut anlamada bu edimler ayrılmaz bir biçimde birleşir, ama her ayrı edim ideal anlamsal (içeriksel) bağımsızlığa sahiptir ve somut ampirik edimden ayrılabilir. 1. Fiziksel bir göstergesi (sözcük, renk, mekânsal biçim) psikofizyolojik olarak algılama. 2. Göstergesi *tanıma* (tanıdık ya da yabancı olarak kabul etme). Dilde yinelenen (genel) *anlamını* anlama. 3. Verili bağlamda *anlamını* anlama (en yakın ve daha uzak olan). 4. Etkin-diyalojik anlama (görüş ayrılığı-uzlaşma). Diyalojik bağlama dahil olma. Anlamada değer yükleyici veçhe, derinlik ve evrensellik düzeyi.

İmgeyi simgeye çevirmek ona anlamsal *derinlik* ve anlamsal perspektif kazandırır. Özdeşlik ve özdeşliksizliğin diyalektik bağlaşımı. İmge ne olduğuna ve neyi adlandırdığına göre anlaşılmalı. Anlamsal kenetlenme dolayısıyla gerçek bir simgenin içeriği dünyanın bütünlüğü, kozmik ve beşeri evrenin tamlığıyla bağlaşımlıdır. Dünyanın bağlamsal anlamı vardır. “Dünyanın imgesi sözde açığa çıkar” (Pasternak). Her kısmi olgu *varoluşun başlangıcının* ezeli unsurlarından izler taşır. Mitten farklı olarak burada kişinin kendi bireysel anlamı ile çakışmadığı bir farkındalık söz konusudur.

Simgede “kaynaşmış gizemin sıcaklığı” vardır (Averintsev). *Kendisinin* ile *başkasının* karşı karşıya koyma veçhesi. Aşkın sıcaklığı ve yabancılaştırmanın *soğukluğu*. Karşı karşıya koyma ve karşılaştırma. Bir simgenin her yorumu simge olarak kalır, ama biraz rasyonelleşmiş, yani kavrama yaklaşmıştır.

Bağlamsal anlam’ın bütün özsel derinliği ve karmaşıklığıyla tanımı. Görmeye (temaşa) giden hazır bir yolun keşfi ve sanatsal yaratıcılık aracılığıyla zeyl yapma olarak yorum. Gelişmekte olan bağ-

lamı, nihaileşmiş bütünle ve nihaileşmemiş bağlamla ilişkisini öngörme. Böyle bir anlam (nihaileştirilmemiş bir bağlamda) sakın ve rahat olamaz (onlarda yatışmak ve ölmek olanaksızdır).

Biçimsel anlam ve bağlamsal anlam. *Tamamlanmış* hatırlamalar ve *öngörülen* olanaklar (uzak bağlamlarda anlama). Hatırlamada sonraki (geçmişteki) olayları da hesaba katarız, yani nihaileşmemiş bir geçmiş bağlamında hatırlananı algılayıp anlarız. Bütün bilinçte hangi biçimlerde mevcuttur (Platon'da ve Husserl'de)?

(İmgenin ya da simgenin) *Bağlamsal anlamı* ne ölçüde açığa çıkarılabilir ya da açılabilir? Yalnızca başka bir (eşbiçimli) anlamın (simge ya da imge) yardımıyla. Kavramlarına ayırtırmak olanaksızdır. Açıklamanın rolü. Bağlamsal anlamın *görelî* bir rasyoneleştirmesi de (sıradan bilimsel çözümleme) olabilir, başka anlamların yardımıyla derinleştirme de (felsefi-sanatsal yorum). Uzak bağlamın genişletilmesi yoluyla derinleştirme.

Simgesel yapıların yorumlanması simgesel bağlamsal anlamların sonsuzluğuna mecburdur, bu yüzden de kesin bilimler anlamında bilimsel olamaz.

Anlamların yorumu bilimsel olamaz, ama derinlemesine bilişseldir. Şeylerle işi olan edime doğrudan hizmet edebilir.

“...simgebilimin bilimsellikten uzak değil, bilginin kendisine ait iç yasaları ve kesinlik kriterleri bulunan *farklı bilimsellikteki* bir biçimi olduğunu kabul etmek gerekecek” (S. S. Averintsev).

Eserin yazarı ancak eserin bütününde mevcuttur, bu bütünün ayrı bir veçhesinde değil, hele ki bütünden koparılmış bir içerikte hiç değil. Yazar içerikle biçimin ayrılmaz bir biçimde birleştiği eserin ayrılmaz veçhesinin bulunduğu yerde bulunur ve onun mevcudiyetini en çok biçimde duyumsarız. Edebiyat araştırmaları, yazarı genel olarak bütünden kesilip alınmış *içerikte* arar. Bu da onu belirli bir zamanda yaşamış ve belirli bir yaşamöyküsü ve belirli bir dünya görüşü olan kişiyle özdeşleştirmeyi kolaylaştırır. Burada yazarın imgesi neredeyse gerçek bir kişinin imgesiyle birleşir.

Eserde her tür imgenin, bütün imgeselin oluşturucusu olduğundan gerçek yazar imge olamaz. Bu yüzden yazarın imgesi denen im-

ge söz konusu eserin imgelerinden yalnızca biri olabilir (doğrudur, özel bir imgedir bu). Sanatçı sık sık kendisini tabloda resmeder (resmin kenarına yakın bir yerde), otoportresini de çizer. Fakat otoportrede yaratıcıyı olduğu gibi *görmeyiz* (görülemez); en azından, eserlerinden herhangi bir başkasında gördüğümüzden daha fazla görmeyiz. Yaratıcı çoğunlukla en iyi resimlerinde açığa vurulur. Yaratıcı-yazar yaratıcı olarak boy gösterdiği sahada yaratılamaz. *Natura naturans*'tır (yaratan doğa), *natura naturata* (yaratılan doğa) değil. Yaratıcıyı ancak yaratısında görürüz, onun dışında asla.

Kesin bilimler bilginin monolojik bir biçimidir: İdrak bir şey'i temaşa eder ve onu açıklar. Burada tek bir özne vardır – hem bilen (temaşa eden) hem de konuşan (açıklayan). Karşısında duransa yalnızca sessiz *bir şey*'dir. Herhangi bir bilgi nesnesi (insan dahil) bir şey olarak algılanıp bilinir. Ancak özne bu şekilde bir şey gibi algılanıp incelenemez, çünkü özne, bir özne olarak, sessiz kalamaz; bu yüzden de onun bilinişi ancak *diyalojik* olabilir. Dilthey ve anlama sorunu. Bilişsel edimlerde farklı *etkinlik* biçimleri. Sessiz bir şeyin kavrayıcısının etkinliği ve başka bir özneyi kavrayanın etkinliği, yani kavrayanın *diyalojik* etkinliği. Kavranan öznenin diyalojik etkinliği ve bunun dereceleri. Bilişin *sınırları* olarak şey ve kişilik (özne). Şey'lik ve kişi'lik dereceleri. Diyalojik bilişin olaysılığı. Karşılaşma. Diyalojik bilişin zorunlu veçhesi olarak değerlendirme.

Beşeri bilimler, tin bilimleri, filolojik bilimler (hepsi sözün parçasıdır ve aynı zamanda söz hepsinde ortaktır).

Tarihsellik. İçkinlik. Belirli bir *metinde* çözümlemenin (biliş ve anlama) kapanması. Metin ile bağlam arasındaki sınır meselesi. Metnin her sözcüğü (her göstergesi) metnin sınırlarını aşar. Her anlama söz konusu metnin başka metinlerle bağlaşımıdır. Açıklama. Bu bağlaşımın diyalojikliği.

Felsefenin yeri. Felsefe, kesin bilimin bittiği ve başka bir bilimin başladığı yerde başlar. Onu tüm bilimlerin üstdili olarak tanımlamak mümkün (ve her türlü bilişin ve bilincin üstdili olarak).

Anlama: başka metinlerle bağlaşım ve yeni bir bağlamda (benim bağlamım, çağdaş bir bağlam, müstakbel bir bağlam) yorumlama

olarak. Geleceğin öngörülen bağlamı: yeni bir adım atıyorum hissi (yol aldı). Anlamanın diyalojik hareketinde aşamalar: çıkış noktası - verili metin; geriye hareket - geçmiş bağlamlar; ileriye hareket - müstakbel bağlamların öngörülmesi (ve başlangıcı).

Diyalektik diyalogdan doğmuştur, diyaloga daha üst düzeyde dönmek için (*kişiliklerin diyalogu*).

Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nin monolojikliğı.

Dilthey'in monolojikliğinin henüz tam olarak aşılmamış olması.

Dünya hakkında düşünce ve dünyada düşünce. Dünyayı kucaklamaya çabalayan düşünce ve kendisini dünyada (bir parçası olarak) hisseden düşünce. Dünyada olay ve ona katılım. Olay olarak dünya (olmuş-bitmiş biçimiyle varoluş olarak değil).

Metin ancak başka metinlerle (bağlamla) temas ederek yaşar. Söz konusu metni diyaloga dahil eden, geriye ve ileriye aydınlatan ışık ancak metinlerin bu temas noktasında çakar. Altını çizelim: Bu temas metinler (sözceler) arasında diyalojik bir temastır, "karşıtlıkların" mekanik bir teması değildir – mekanik temas ancak tek bir metin içinde (ve metin ile bağlam arasında değil) soyut unsurlar (metindeki göstergeler) arasında mümkündür ve sadece anlamanın (bağlamsal anlamı değil biçimsel anlamı anlama) ilk aşamasında gereklidir. Bu temasların ardında (en uçtaki) şeylerin değil kişiliklerin teması vardır. Bir diyalogu tek bir süregiden metne dönüştürsek, yani sesler arasındaki ayrımı (konuşan öznelerin değişimi) silersen –ki uç noktada olanaklıdır (Hegel'in monolojik diyalektiği)– derin (sonsuz) bağlamsal anlam kaybolur (dibe çakılır ve çıkmaz sokağa gireriz).

Tam, azami bir şeyleştirme anlamın (her tür anlamın) sonsuzluğunun ve dipsizliğinin ortadan kalkmasına yol açar kaçınılmaz olarak.

Düşünce akvaryumdaki balık gibi dibe ve kenarlara çarpar, daha uzağa veya derine yüzemez. Dogmatik düşünceler.

Düşünce yalnızca koşullu noktaları bilir; düşünce önceden konulmuş bütün noktaları kendisine katıp sürükler.

Metnin başka metinlerle değil metindışı şeyimsi (şeyleştirilmiş)

gerçeklikle aydınlatılması. Bu genelde biyografik, kaba sosyolojik ve nedensel açıklamalarda (doğa bilimlerinin ruhuyla) ve aynı şekilde gayrişahsileştirilmiş tarihsellikte (“adlar olmaksızın bir tarih”) olur. Edebiyatta ve edebiyat araştırmalarında gerçek anlama her daim tarihsel ve şahsileştirilmiştir. *Realia* (gerçekler) denenlerin konumu ve sınırları. *Sözle dolu şeyler*.

Monoloğun birliği ve diyalogun özgül birliği.

Saf epik ve saf lirik çekimserlik bilmez. Çekimser söylem ancak romanda ortaya çıkar.

Yazarın sanatsal görüşünün ve sanatsal düşüncelerinin (ve diğer kültürel yaratımların) biçimlendirilmesine metindışı gerçekliğin tesiri.

Metindışı tesirler kişinin gelişiminin erken dönemlerinde özellikle önemlidir. Bu tesirler sözde saklanmış (ya da başka göstergelerde), ve bu sözler başkalarının, öncelikle de annenin sözleridir. Sonra bu “başkalarının sözleri”, farklı “başkalarının sözleri” (önceden duyulmuş) yardımıyla diyalojik olarak işlenip “kendisinin-başkasının” sözleri, ardından da (tırmak işaretleri atılarak) yaratıcı karakter taşıyan kendi sözüne dönüşür. Karşılaşmaların, görülerin, “iç-görülerin”, “esinlerin”, vb. rolü. *Bildungsroman* ve belirme romanlarında, özyaşamöykülerinde, günlüklerde, itiraflarda bu sürecin yansıması için yeri gelmişken bkz. Aleksey Remizov, “Kısılmış Gözlerle. Düğümler Kitabı ve Belleğin Kıvrımları”. Burada kendini dışavurmaya yönelik göstergeler olarak resimlerin rolü. Bu bakış açısından “Klim Samgin” (deyişler sistemi olarak insan), “Söylenmemiş” ve onun özgül karakteri ve rolü ilginçtir. Sözel bilişin ilk aşamaları. “Bilinçdışı” ancak bilinç ile söz arasındaki eşikte yaratıcı bir etinen olabilir (yansözel-yarıgöstergesel bilinç). Bilincimin bağlamına doğanın etkisi nasıl girer? Söz ve potansiyel sözle yüklüdür. “Söylenmemiş”: yaratıcı bilincin *yer değiştiren sınırı*, (Kant’taki anlamıyla) “düzenleyici fikri”.

Başkalarının sözlerinin taşıyıcıları olarak yazarların yavaş yavaş unutulması. Başkalarının sözleri anonimleşip özümсенir (işlenmiş biçimde elbette); bilinç *monolojikleştirilir*. Başka sözlere yönelik birincil diyalojik tavır unutulur, adeta içerilir, (kendisinin-başkası-

nın sözleri aşamasından geçerek) başkalarının özümsemiş sözlerine dahil olur. Monolojikleştirilen yaratıcı bilince anonim yazarlarla zeyl yapılır. Bu monolojikleştirme süreci çok önemlidir. Sonra bu monolojikleştirilmiş bilinç tek bir bütün olarak yeni bir diyaloga dahil olur (başkalarının yeni dış sesleriyle). Monolojikleştirilmiş yaratıcı bilinç, özel simgeler aracılığıyla, anonimleşen başkalarının sesleriyle, başkalarının sözleriyle birleşir, onları kişiselleştirir sık sık: “yaşamın sesi”, “doğanın sesi”, “halkın sesi”, “Tanrı’nın sesi”, vb. Genelde taşıyıcısını yitirmeyen hükmedici sözün rolü bu süreçte anonimleşmez.

Söz dışı anonim bağlamları şeyleştirme niyeti (kişinin kendisini sözel olamayan yaşamla kuşatması). Ben yaratıcı bir konuşan kişilik olarak söz alırım, benim dışımda kalanlar sadece şeyimsidir, maddi koşullardır, sözümü çağıran ve tanımlayan *nedenler*’dir. Onlarla sohbet etmem, mekanik olarak tepki veririm, tıpkı şeyin dışsal uyarıma tepki vermesi gibi.

Emirler, talepler, komutlar, yasaklar, vaatler (yeminler), tehditler, övgüler, azarlar, tacizler, beddualar, teşvik etmeler, vb. bağlam dışı gerçekliğin çok önemli bir kısmını oluşturur. Tüm bunlar emir ve tehdit, vb. anlamı taşımayan her söze ve ifadeye geçmeye (aktarılmaya) uygun, doğrudan keskin şekilde dışavurulmuş bir tonlamayla bağlantılıdır.

Sözün (ve diğer göstergelerin) ses ve anlam unsurlarından kurtulmuş *ton* önemlidir. Bu göstergeler bilincimizin karmaşık *tonluluğunu* belirler; söz konusu özellik gerek okuduğumuz (ya da duyduğumuz) metni anlamamız (tam, anlamsal anlama) için gerekse – bu defa daha karmaşık bir biçimde – bir metni yaratıcı şekilde yazmamız (yaratımımız) için duygusal-değerlendirici bağlam olarak iş görür.

Yapılacak iş şu: kişiliği mekanik olarak etkileyen *şeyimsi* çevreyi konuşturmak, yani içerdiği potansiyel ton ve sözü açığa çıkarmak, o çevreyi düşünen, konuşan, eylemde bulunan (ve aynı zamanda yaratan) kişilik için anlamsal bir bağlama dönüştürmek. Esasında her ciddi ve derin özsinama-itiraf, özyaşamöyküsü, saf lirik, vb. bunu yapar. Şeyleri bu şekilde düşüncelere dönüştürmede en büyük

derinliğe, yazarlar arasında, kendi başkahramanlarının eylem ve düşüncelerini açığa çıkaran Dostoyevski erişmiştir. Bir şey, şey olarak kaldığı sürece, ancak şeylere etkide bulunur; kişiliklere etkide bulunmak için şey *anlam potansiyelini* açığa çıkarmalı, söz olmalı, yani mümkün sözel-anlamsal bağlama katılmalıdır.

Shakespeare'in trajedileri çözümlenirken, kahramanlara etkide bulunan tüm gerçekliğin sırayla onların eylemlerinin, düşüncelerinin ve deneyimlerinin anlamsal bağlamına dönüştüğünü gözlemledik: Bunlar ya fiili sözlerdir (cadıların, babanın hayaletinin ve başkalarının sözleri) ya da yorumlayıcı potansiyel sözün diline çevrilmiş olay ve koşullardır.

Altını çizmekte yarar var: Her şeyi doğrudan ve saf bir biçimde ortak bir paydaya indirgemek değildir bu; şey şey olarak, söz de söz olarak kalır; özlerini korur ve yalnızca (bağlamsal) anlamla tamamlanırlar.

Unutulmamalıdır ki “şey” ve “kişilik” birer *sınır*'dır, mutlak töz değil. Anlam fiziksel, maddi ve diğer olguları değiştiremez (değiştirmek istemez de); maddi bir kuvvet olarak etkide bulunamaz. Buna gerek de yoktur: Zaten her kuvvetten güçlüdür; fiili (varoluşsal) kompozisyonunun tek zerresini değiştirmeden, bir olay ve gerçekliğin bütün bağlamsal anlamını değiştirir; her şey eskisi gibi kalır, ama bambaşka bir bağlamsal anlam kazanır (varoluşun anlamsal olarak değişmesi). Bir metnin her bir kelimesi yeni bir bağlama dönüştürülür.

Dinleyicinin (okur, izleyici) eserin sistemine (yapısına) dahil edilmesi. Yazar (sözün taşıyıcısı) ve *anlayan*. Yazar eserini oluştururken onu edebiyat araştırmacısına saklamaz ve sadece araştırmacı *anlamayı* varsaymaz; bir edebiyat araştırmacıları topluluğu oluşturmayı amaçlamaz. Ziyafet sofrasına edebiyat araştırmacılarını davet etmez.

Çağdaş edebiyat araştırmacıları (büyük bir kısmı yapısalcıdır) genelde esere içkin her şeyi anlayan, ideal bir dinleyici tanımlar; eserde tam da böyle bir dinleyici koyutlanmıştır. Elbette *ampirik* bir dinleyici ya da psikolojik bir temsil değildir bu, yazarla aynı ruhta

dinleyici imgesidir. Bu soyut bir ideal teşekküldür. Karşısında duransa aynı türden soyut bir ideal yazardır. Bu anlayışta ideal dinleyici yazarın bir ayna imgesidir esasında, onu olduğu gibi kopyalar. İdeal olarak anlaşılmış esere ya da yazarın ideal olarak tam olan tasarımına kendisine ait, yeni hiçbir şey getiremez. Yazarla aynı zaman ve mekândadır, daha doğrusu yazar gibi zaman ve mekânın dışındadır (tıpkı her soyut ideal teşekkül gibi), bu yüzden de yazar için öteki (ya da başkası) olamaz, bu ötekilik tarafından belirlenen hiçbir *fazlalığı* yoktur. Yazar ve bu tür bir dinleyici arasında, bunlar sesler değil de kendilerine ve birbirlerine eşit soyut kavramlar olduklarından, hiçbir etkileşim, hiçbir etkin dramatik ilişki olamaz. Burada yalnızca mekanik ya da matematikselleştirilmiş, boş totolojik soyutlama olanaklıdır. Kişileştirmenin zerresi dahi bulunmaz.

Yenilik olarak içerik; basmakalıplaşmış biçim, katılaşmış eski (bilindik) içerik. Biçim yeniye, hâlâ bilinmeyen içeriğe gerekli bir köprü olarak hizmet eder. Biçimler bilindik ve genel olarak anlaşılmış katılaşmış eski dünya görüşüdür. Kapitalizm öncesi dönemlerde biçim ile içerik arasında daha az ani, daha yumuşak bir geçiş vardı; biçim henüz sertleşmemiş, tamamıyla sabitleşmemiş, basit olmayan içerikle, genel kolektif yaratıcılığın ürünleriyle, örneğin mitolojik sistemlerle bağlantılıydı. Biçim adeta örtük içerikti: Eserin içeriği biçimin içinde bulunan içeriği geliştirmiştir, bireysel-yaratıcı karar mercii tarafından yeni bir şey olarak oluşturulmamıştır. İçerik dolaşısıyla eseri belirli bir düzeyde öncelemiştir. Yazar kendi eserinin içeriğini yaratmamış, yalnızca gelenekte saklı yatanı geliştirmiştir.

Simgeler en istikrarlı, aynı zamanda en duygusal unsurlardır; içeriğe değil, biçime aittirler.

Eserin anlamsal veçhesi, yani unsurlarının *biçimsel anlamı* (anlamanın ilk aşaması) esasen her bireysel bilinç için erişilebilir durumdadır. Ama değerlendirici-anlamsal veçhesi (simgeler de dahil) ancak yaşamın bazı ortak koşullarıyla –son tahlilde de üst düzey bir kardeşliğin bağlarıyla– bağlı bireyler için anlamlıdır (“sembol/simgе” sözcüğünün biçimsel tanımına bakınız). Burada *özümseme* gerçekleşir ve daha üst düzeylerde *daha üst değerlere* (en uç noktada,

mutlak değere) katılır.*

Duygusal-değerlendirici ıgıllıkların halkların söylem yaşamındaki anlamı (göstergesel). Fakat duygusal-değerlendirici ilişkilerin dışavurumu belirtik biçimde sözel olabilirken *tonlamaları* –deyim yerindeyse– örtüktür. En temel ve dirençli tonlamalar belirli bir toplumsal grubun (halk, sınıf, uzman topluluğu, toplumsal çevre, vb.) tonlama arka planını oluşturur. Belirli bir dereceye kadar, kişi sadece tonlamayla konuşabilir, söylemin sözel anlatım kısmını görelî ve yeri doldurulabilir, neredeyse etkisiz bir unsur haline getirebilir. Anlamları bize gerekli olmayan sözcükleri ne kadar sık kullanırız ya da aynı sözcük ve deyimleri bize gerekli olan tonlamanın maddî taşıyıcısına sahip olmak için ne kadar sık yineleriz.

Metindışı tonlama-değerlendirme bağlamı söz konusu metnin okunmasında (icra) ancak kısmen gerçekleştirilebilir; en büyük kısmı, özellikle en temel ve en derin tabakaları, algılanmak için diyalogikleştirici bir arka plan olarak söz konusu metnin dışında durur. Eserin *toplumsal* (sözdışı) olarak koşullanmışlığı sorunu bir dereceye kadar buna indirgenir.

Metin –basılı, yazılı ya da ses kayıtlı– bir bütün olarak esere (ya da “estetik nesne”ye) eşit değildir. Eser metindışı zorunlu bağlamı da içerir. Metin kendisinin anlaşıldığı ve değerlendirildiği (elbette, eserde yeni bir titreşim yaratan alımlama dönemine göre bunun bağlamı da değişir) tonlama-değerlendirme bağlamının müziğiyle sarılıp sarmalanmıştır adeta.

Yüzyılların ve binyılların, insanların, halkların ve kültürlerin birbirlerini anlaması insanlığın tümünün karmaşık birliğini, tüm beşeri kültürlerin (beşeri kültürlerin karmaşık birliği), beşeri edebiyatın karmaşık birliğini sağlar. Bütün bunlar ancak engin zaman düzeyinde açığa çıkar. Her imgeyi engin zaman düzeyinde anlamak ve değerlendirmek gerekir. Çözümleme genelde kısa zamanın dar alanında çırpırır, yani bugünün ve yakın geçmişin ya da tahayyül edilebilir –arzulanabilir ya da korkutucu– geleceğin alanında. Dilsel

* *Sembol* sözcüğünün Yunancadaki kökeni olan *symbolon* “birlikte atmak, yan yana getirmek” demek. – ç.n.

söylemde geleceği öngörmenin duygusal-değerlendirici biçimleri (emir, dilek, uyarı, büyü, vb.), geleceğe yönelik sıradan insani tavır (dilek, umut, korku), değerlendirici önbelirlenimsizliğin, beklenmedikliğin, adeta “sürprizliliğin”, mutlak anlamda yeniliğin, mucizenin, vb. anlaşılması yoktur. Geleceğe yönelik *kehanet* tavrı. Gelecek hakkındaki fikirlerde (bensiz gelecek) benlikten arındırma.

Tiyatro gösterisinin zamanı ve yasaları. Dinsel-inançsal ve resmi-törensel biçimlerin mevcut olduğu ve yüce olarak hüküm sürdüğü dönemlerde gösterinin alımlanması. Tiyatroda gündelik görgü kuralları.

Doğa ve insanın karşı karşıya konması. Sofistler, Sokrates (“beni ilgilendiren, ormandaki ağaçlar değil şehirlerdeki insanlardır”).

Düşünce ve pratiğin (edimin) iki sınırı ve iki tip tavır (şey ve kişilik). Kişilik ne kadar derin, yani kişilişel sınırına ne kadar yakın olursa, genellemeci yöntemler o kadar az uygulanabilir; genelleme ve biçimselleştirme deha ile yeteneksizlik arasındaki sınırları ortadan kaldırır.

Deney ve matematiksel işleme. Birisi bir soru sorup bir cevap alır; doğa-bilimsel biliş sürecinin ve öznesinin (deneyci) kişisel değerlendirmesidir bu. Sonuçları bakımından bilişin tarihi ve bilen insanların tarihi. Bkz. Marc Bloch.*

Şeyleştirme süreci ve kişileştirme süreci. Fakat kişileştirme hiçbir durumda özneleştirme değildir. Buradaki sınır *ben* değil, diğer kişiliklerle ilişkisi içindeki *ben*’dir, yani *ben* ve *öteki*, *ben* ve *sen*.

Doğa bilimlerinde “bağlam”ın bir karşılığı var mıdır? Bağlam her daim kişileştirilir (ilk ve son sözün olmadığı sonsuz diyalog) – doğa bilimlerinin (öznesiz) bir nesne sistemi vardır.

Teknik değil ahlaksal olarak *düşüncemiz* ve *pratiğimiz* (yani, sorumlu edimlerimiz), iki uç arasında gerçekleştirilir: *şeye* yönelik tavır ve *kişiliğe* yönelik tavır. *Şeyleştirme* ve *kişileştirme*. Bazı edim-

* Marc Bloch, *Tarih Savunusu veya Tarihçilik Mesleği*, çev. Ali Berkay, İstanbul: İletişim, 2013. – ç.n.

lerimiz (bilişsel ve ahlaksal) şeyleştiririnin en uç noktasına yönelir, ancak asla erişemez; bazı edimlerimizse kişileştiririnin en uç noktasına yönelir, ama asla tam olarak erişemez.

Soru ve cevap mantıksal ilişkiler (kategoriler) değildir; tek bir bilince yerleştirilemez bunlar (bütün ve kendi içine kapatılmış olarak); her soru yeni bir cevap doğurur. Soru ve cevap karşılıklı dışkonumlanımı varsayar. Cevap kendisinden yeni bir soru doğurmazsa diyalogun dışına düşer ve esasında gayri şahsi olan sistemik bilişe dahil olur.

Soru soranın ve cevaplayanın çeşitli kronotopları ve çeşitli anlamsal dünyalar (*ben* ve *öteki*). Üçüncü bir bilincin bakış açısı ve onun, her şeyin birbiriyle yer değiştirebildiği, soru ve cevabın kaçınılmaz olarak gayrişahsileştirildiği “tarafsız” dünyası.

Sersemlik (çiftdeğerli) ve *ahmaklık* (tekanlamlı) arasındaki ayırım.

Başkalarının özümsemiş (kendisinin-başkasının) ve sonsuz biçimde yaşayan, yeni bağlamlarda yaratıcı bir biçimde yenilenen sözleri ve başkalarının atıl, ölü sözleri, “mumya sözler”.

Humboldt’un ana sorunu: dillerin çokluğu (sorunun öncülü ve arka planı – insan ırkının birliği). Sorun dillerin sahasında ve dillerin biçimsel (sesbilgisel ve dilbilgisel) yapılarındadır. Söylemsel sahada (belli bir dilin ya da herhangi bir dilin sınırları kapsamında) kendi ya da başkasının sözü sorunu ortaya çıkar.

1. Şeyleştirme ve kişileştirme. Şeyleştirme ile yabancılaştırma arasındaki ayrım. Düşünmenin iki ucu; aşılama ilkesinin uygulanışı.

2. Kişinin kendisinin ve başkasının sözü. Başkasınıninkinin “kendisinin-başkasının”ne dönüştürülmesi olarak kavranan anlama. Dışkonumlanım ilkesi. Anlaşılan ve anlayan öznelerin; oluşturulan, anlayan ve sanatsal olarak yenileyen kronotopların karmaşık etkileşimi. Kişiliğin yaratıcı çekirdeğine varmanın, derinlerine erişmenin önemi (kişilik yaratıcı çekirdekte yaşamayı sürdürür, yani ölümsüzdür).

3. Beşeri bilimlerde kesinlik ve derinlik. Doğa bilimlerinde kesinliğin sınırı özdeşliktir ($a=a$). Beşeri bilimlerdeyse ötekinin öteki-

liğini, onu saf kendi'ye dönüştürmeksizin aşmaktır (her tür ikame, modernleştirme, ötekinin tanınmaması, vb.).

Kişileştirmede antik durum (naif mitolojik kişileştirme). Doğayı ve insanı şeyleştirme dönemi. Modern durum: şeyleştirmeden ödün vermeksizin doğanın (ve insanın) kişileştirilmesi. Bkz. V. V. Kojinov'un Prişvin'deki doğa üzerine ["Rekabet Değil, Birlikte-Yaradılış"] makalesi. Bu aşamada, kişileştirme mitik olmayabilir, yine de mitiğe düşman değildir ve sıklıkla onun dilinden istifade eder (simgeler diline dönüştürme).

4. Anlamanın bağlamları. *Uzak bağlamlar* sorunu. Tüm yeni bağlamlarda anlamların bitmez tükenmez biçimde yenilenmesi. Dar zaman (günümüz, yakın geçmiş, öngörülebilir –temenni edilen– gelecek) ve engin zaman: sonsuz ve tek bir anlamın bile ölmediği tamamlanmamış diyalog. Doğada yaşayan (organik). Organik olmayan her şey mübadele sürecinde yaşama dahil edilir (şeyler ancak soyutlamayla yaşamdan ayrı sayılarak karşı karşıya konabilir).

Biçimcilik karşısındaki tavrım: uzmanlaşmaya dair farklı bir anlama; içeriğin gözardı edilmesi "maddi estetiğe" götürür (1924 tarihli makalemdeki eleştiri); "yapmak" değil "yaratıcılık" (maddi malzemeden yalnızca bir "öge" alınır); tarihsellik ve değişimi anlamada eksiklik (mekanik bir değişimin algısı). Biçimciliğin olumlu bakımdan önemi (sanatın yeni sorunları ve yeni veçheleri); yeni olan her zaman gelişiminin en yaratıcı ilk aşamalarında tektaraflı ve aşırı biçimler edinir.

Yapısalcılık karşısındaki tavrım: Bir metnin içine kapatılmaya karşıyım. Mekanik kategoriler: "karşıtlaşma", "kod değişimi" (*Yevgeni Onegin*'de birden fazla üslubun Lotman'daki ve bendeki yorumu). Sıralı biçimselleştirme ve gayrişahşileştirme: Bütün ilişkiler mantıksaldır (sözcüğün en geniş anlamıyla). Fakat ben her şeyde *sesler* ve bu sesler arasında diyalojik ilişkiler duyuyorum. Aşılama ilkesini de diyalojik olarak kavriyorum. Yapısalcılığa yüksek değerler biçmek. "Kesinlik" ve "derinlik" sorunu. *Nesne*'ye (şeyimsi) ve *özne*'ye (kişisel) nüfuz etme derinliği.

Yapısalcılıkta tek bir özne vardır – araştırmacının kendisi. Şeyler *kavramlara* dönüştürülür (farklı derecede bir soyutlama); özne hiç-

bir zaman kavram olamaz (kendi kendisine konuşur ve cevap verir). Bağlamsal anlam kişiseldir; hep bir soru, hitap ve cevap öngörüsü içerir, hep ikililik içerir (diyalojik minimum olarak). Bu kişiselcilik psikolojik değil, anlamsaldır.

Ne ilk ne son söz vardır ve diyalojik bağlamın sınırı yoktur (sınırsız geçmişe ve sınırsız geleceğe uzanır). *Geçmiş* anlamlar, yani geçmiş yüzyılların diyaloğunda doğmuş anlamlar dahi asla sabit (ilk ve son kez nihaileştirilmiş halde) kalamaz – diyaloğun sonraki, müstakbel gelişiminde her daim değişirler (yenilenirler). Diyaloğun gelişiminin her aşamasında unutulmuş muazzam, uçsuz bucaksız bağlamsal anlam kitleleri bulunur, ama diyaloğun süregiden gelişiminin belirli veçhelerinde bunlar yenilenerek (yeni bir bağlamda) hatırlanıp canlandırılır. Hiçbir şey mutlak surette ölü değildir: Her anlamın “eve dönüş” kutlaması vardır. “*Engin zaman*” sorunu.

METİS YAYINLARI

Mihail Mihailoviç Bahtin

DOSTOYEVSKİ POETİKASININ SORUNLARI

Çeviren: Cem Soydemir

Edebiyat kuramcısı ve düşünür Mihail Bahtin, büyük Rus yazar Dostoyevski'yi, yalınkat bir "ideolojik içerik" çözümlemesi yaparak değil, biçimsel açıdan, dünya edebiyatına getirdiği devrim boyutundaki sanatsal yeniliğin ne olduğu açısından ele alıyor. Dostoyevski'nin yepyeni, "çoksesli" bir sanatsal düşünme tarzı yarattığını ileri sürüyor.

Bahtin, insanın daha en baştan "çok-dilli" olduğu, ancak bu diller, bu sesler arasındaki bitimsiz "diyalog" içerisinde bir bilinç sahibi olabildiği öncülünden yola çıkar. Bahtin'e göre "çokseslilik, birlikte 'diyalojik' hayatlar sürüyor olmamız hem hayatın bir gerçeğidir, hem de sonsuzca aranması gereken bir değerdir... Hayatın bu bünyevi çoksesliliğine hakkını verebilen tek büyük edebi biçim de 'roman'dır." Bahtin çoksesli idealin bütün romancılar arasında yalnızca Dostoyevski tarafından gerçekleştirildiğini, olgun bir sanat formu haline getirildiğini söyler.

Yarattığı karakterlerin seslerini kendi "monolojik" denetimine tabi kılarak onların bilinçlerini nesneleştiren ve son sözü kendisi söyleyen geleneksel romancıların tersine, Dostoyevski "sessiz köleler yaratmaz, yaratıcılarının yanında durabilen, onunla aynı görüşü paylaşmamaya muktedir olan, hatta ona karşı gelebilen özgür insanlar yaratır," der Bahtin.

Sadece bir eleştiri metni değil, insanı son derece özgün, "diyalojik" bir ahlak anlayışı üzerinde düşünmeye kışkırtan heyecan verici bir çağrı da bu kitap aynı zamanda. Dostoyevski gibi okurunu sürekli en temel meseleler hakkında düşünmeye zorlayan müthiş bir romancıya da böyle bir eleştirmen yakışırdı.



Mihail M. Bahtin

Söylem Türleri

Mihail M. Bahtin'in son yazılarının toplandığı bu kitapta, dilbilim alanında çığır açmış, bir araştırma programı kurmuş "Söylem Türleri" yazısının yanı sıra, beşeri bilimlerde metnin yerini saptamaya çalışan, "yazar imgesi"ni kurcalayan, yeni bir yöntem arayan önemli not ve makaleleri ile *Bildungsroman* ve edebiyat eleştirisinin durumu üzerine iki yazı yer alıyor.

Hayatı boyunca dil ve edebiyat üstüne kafa yormuş, kafasında biriktirdiği binlerce olguyu analiz ederek düşünceğini geliştirmeye çalışmış büyük bir düşünürün, son büyük filologlardan birinin "evrak-ı metrukesi" Türkçede.

Metis Eleştiri

ISBN-13: 978-605-316-060-1



Metis Yayınları

www.metiskitap.com