

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>

DERLEYEN, FRANSIZCA'YA ÇEVİREN VE SUNAN:

TZVETAN TODOROV

FRANSIZCA'DAN ÇEVİRENLER:
MEHMET RİFAT-SEMA RİFAT

yazın kuramı

RUS BİÇİMCİLERİNİN METİNLERİ

c o g i t o

ROMAN JAKOBSON'UN ÖNSÖZÜYLE

Y A P I K R E D İ Y A Y I N L A R I

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://ranney.org>

YAZIN KURAMI

Rus Biçimcilerinin Metinleri

Derleyen, Fransızca'ya Çeviren ve Sunan:

TZVETAN TODOROV

ROMAN JAKOBSON'UN ÖNSÖZ'ÜYLE

FRANSIZCA'DAN ÇEVİRENLER:

MEHMET RİFAT - SEMA RİFAT



Cogito - 36
ISBN 975-363-084-0

Yazın Kuramı. Rus Biçimcilerinin Metinleri
Derleyen, Fransızca'ya Çeviren ve Sunan: Tzvetan Todorov
Özgün adı: *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*
Fransızca'dan Çevirenler: Mehmet Rifat - Sema Rifat

1. baskı: 2000 adet, İstanbul, Ekim 1995

Yayına Hazırlayan: Ceyda Akaş
Tasarım: Mehmet Ulusel
Ofset Hazırlık: Arzu Çakan
Yayın Koordinatörü: Aslıhan Dinç
Baskı: Altan Matbaacılık Ltd. Şti.

© Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., 1995
© Editions du Seuil, 1965

Türkçe çevirinin tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi, No: 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0-212) 293 08 24 Faks: (0-212) 293 07 23

İÇİNDEKİLER

Mehmet Rifat
Türkçe Çevirinin Önsözü • 7

Roman Jakobson
Önsöz: Bir Şiir Sanatı Bilimine Doğru • 11

Tzvetan Todorov
Sunuş • 17

I
Boris Eyhenbaum
"Biçimsel Yöntem"in Kuramı • 31

Viktor Şklovski
Teknik Olarak Sanat • 66

Roman Jakobson
Sanatta Gerçekçilik Üstüne • 84

Viktor Vinogradov
Biçembilimin Görevleri Üstüne • 94

Yuri Tinyanov
Kuruluş Kavramı • 99

Yuri Tinyanov
Yazınsal Evrim Üstüne • 104

Yuri Tinyanov ve Roman Jakobson
Yazınsal ve Dilsel İncelemelerin Sorunları • 119

II

Osip Brik
Ritim ve Sözdizim • 125

Boris Tomaşevski
Dize Üstüne • 134

Viktor Şklovski
Öykünün ve Romanın Kuruluşu • 148

Boris Eyhenbaum
Düzyazı Kuramı Üstüne • 171

Boris Eyhenbaum
Gogol'ün "Palto"su Nasıl Yapıldı • 183

Vladimir Propp
Olağanüstü Masalların Dönüşümleri • 201

Boris Tomaşevski
Tema Örgüsü • 225

Kaynakça • 261
Yazarlar Üstüne • 264
Kavramlar Dizini • 267

Türkçe Çevirinin Önsözü

Yazın Kuramı. Rus Biçimcilerinin Metinleri, Tzvetan Todorov'un* Rusça özgün metinleri derleyerek Fransızca'ya çevirdiği ve bir "Sunuş" yazısıyla (bir de R. Jakobson'un "Önsöz"üyle) birlikte 1965'te yayımladığı *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*** adlı derleme kitabın çevirisi.

Bu kitapta yer alan ve Rusça özgün biçimleriyle 1917-1929 arasında yayımlanmış olan ("Önsöz" dışında) Fransızca çeviri metinler, son otuz yıl içinde, Fransa'da ve Avrupa'nın başka birçok ülkesinde eleştiri kuramları, çözümleme yöntemleri, anlatıbilim ve göstergebilim alanlarında sürdürülen araştırmaları büyük ölçüde etkilemiş, bu etkinlik alanlarıyla ilgili birçok yayının kaynakçasında yer almıştır.

* * *

1978-1979 yıllarında Paris'te birkaç kez görüştüğümüz T. Todorov, bu derlemedeki metinlerde, gerek anlatım, gerekse terimler

(*) Tzvetan Todorov (doğ. Sofya 1939), Bulgar asıllı Fransız eleştirmeni ve denemecisi. Fransa'daki Bilimsel Araştırma Ulusal Merkezi'nde (C.N.R.S.) araştırma yöneticisi. Rus biçimcilerini Batı dünyasına tanıtan *Théorie de la littérature* adlı çevirisinden sonra yayımladığı kitaplar arasında özellikle şunlar belirtilebilir: *Littérature et signification* (1967); *Grammaire du Décaméron* (1969); *Introduction à la littérature fantastique* (1970); *Poétique de la prose* (1971); *Théories du symbole* (1977); *Symbolisme et interprétation* (1978), *Les genres du discours* (1978); *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* (1981); *Critique de la critique* (1984); *Nous et les autres* (1989); *Une tragédie française* (1994); vb.

(**) Paris, Seuil Yayınları, 317 sayfa.

açısından sonraki yıllarda bazı değişiklikler yaptığını; bu değişikliklerin yeni baskılarda uygulanmasını istediğini, ancak Fransız yayınevinin kitabı aynen basmayı sürdürdüğünü tarafımıza iletmisti.* Gerçekten de T. Todorov özellikle metinlerin üçünü (biri R. Jakobson'un, öbürü Y. Tityanov ile R. Jakobson'un, üçüncüsü de V. Propp'un metni) sonradan gözden geçirip düzeltmiş ve başka kitaplar içinde yeniden yayımlamıştı. Biz çevirimizde, düzeltilmiş bu metinleri dikkate aldık.

Öte yandan, derlemedeki metinlerden bazıları (V. Şklovski'nin iki metni ile Y. Tityanov'un bir metni) sonraki yıllarda başka çevirmenler tarafından Fransızca'ya bir ikinci kez çevirildi. Biz bu ikinci Fransızca çevirilerden de yararlandık.

Bu arada 1968'de T. Todorov'un Fransızca derlemesi yedi çevirmenin çalışmasıyla Fransızca ve Rusça özgün metinlerden İtalyanca'ya aktarıldı: I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico (Rus Biçimcileri. Yazın Kuramı ve Eleştiri Yöntemi)**. Bu İtalyanca derleme, bütün metinlerin Türkçe'ye çevirisinde bizi birçok açıdan yönlendirdi.

Ayrıca, V. Şklovski'nin "Teknik Olarak Sanat" başlıklı metninin çevirisinde, İngilizce çeviriden de özellikle terimler açısından yararlandık.

"Kaynakça" bölümünü çevirirken, İtalyanca çevirideki notları göz önüne alarak metinlerin Rusça özgün başlıklarını ekledik. "Yazarlar Üstüne" bölümünü çevirirken de gerekli ekleme ve düzeltmeler yaparak bilgileri güncelleştirdik.

Çeviri süresince yararlandığımız değişik metinleri, bu metinler

(*) 1995 yılının ikinci yarısında Seuil Yayınları tarafından Yapı Kredi Yayınları'na gönderilen bir *Théorie de la littérature* örneği elimize geçtiğinde, üzerinde yeni baskının yapılmış olduğunun belirtilmemesine karşılık derlemedeki bir metinde (V. Propp'un metni) terimlerle ilgili birkaç değişikliğin yer aldığını ("fantastique" yerine "merveilleux'nün," bienfaiteur" yerine "donateur" ün kullanılması gibi) gördük. Oysa aynı metni T. Todorov 1970'te daha başka değişiklikler de yaparak yeniden bir başka kitapta yayımlamıştı. Öte yandan bu metnin başlığında yapılan terimsel değişiklik ("Les transformations des contes fantastiques" yerine "Les transformations des contes merveilleux'nün kullanılması) "Sunuş bölümü ile "Kaynakça"da uygulanmamıştır. Ayrıca, "Sunuş"ta dizgi yanlışlarından yalnızca biri düzeltilmiş, "Yazarlar Üstüne" bölümündeysen bir-iki doğum ve ölüm tarihinin eklenmesine karşılık R. Jakobson'un son çalışmaları ve 1982'de öldüğü belirtilmemiştir. Çevirimizdeki dipnotlarda da açıkladığımız birçok gerekli düzeltme ise bu baskıda yer almamıştır.

(**) Torino, Giulio Einaudi Yayınları, 350 sayfa.

arasındaki farklılıkları, 1965'teki Fransızca çeviriye göre yaptığımız düzeltme, ekleme ve değişiklikleri, bazı terimlerle ilgili açıklamaları, vb. hep dipnotlarda belirttik. Dipnotlarda kullandığımız üç farklı kısaltmayla da bilgi kaynağını gösterdik:

T.Ç.N. (Türkçe'ye Çevirenin Notu), F.Ç.N. (Fransızca'ya Çevirenin Notu), İ.Ç.N. (İtalyanca'ya Çevirenin Notu).

* * *

Fransızca, İtalyanca (ve İngilizce) aracılığıyla Türkçe'ye aktardığımız Rus biçimcilerinin metinlerini içeren bu derlemenin, bir bütün olarak, yazın kuramı ve eleştiri yöntemleriyle ilgilenen çevrelere "yeniden" bir soluk getireceği kanısındayız.*

Mehmet Rifat
İstanbul, Ekim 1995.

,

(*) Rus biçimcilerinin bazı metinleri daha önceki yıllarda da Fransızca, Almanca ve İngilizce'den Türkçe'ye aktararak değişik dergi ve kitaplarda yayımlanmıştır.

Önsöz

Bir Şiir Sanatı Bilimine Doğru*

*Sanatlarda ve bilimlerde genç deneyicilerin dönemi*di. 1914-1915 kışında, birkaç üniversite öğrencisi, Bilimler Akademisi'nin desteğiyle, Moskova Dilbilim Çevresi'ni kurdu; bu Çevre'nin düzenleyicileri tarafından, Akademi'nin sekreteri ünlü dilbilimci Şahmatov'a sunulan programda, Moskova Dilbilim Çevresi'nin, dilbilim ile yazınbilimi** geliştirmesi bekleniyordu. Şiir kuramıyla ilgili incelemeleri içeren ilk ortak derlemenin yayımlanması (Petrograd, 1916) ve ardından 1917'nin başlarında yeni "Şiir Dilini İnceleme Derneği"nin kurulması, bir genç araştırmacılar topluluğu tarafından desteklenen O. Brik'in girişimiyle olmuştur; ileride Opoyaz kısaltmasıyla anılacak olan bu dernek Moskova Çevresi'yle de yakın işbirliğine girecektir.

Şiirin dilsel niteliği bütün bu girişimlerde bilinçli olarak belirtilmiştir. O dönemde, dil araştırmalarında, yeni yollar ortaya çıkarılmaya başlanıyordu ve bu tür araştırmalara en elverişli olan da şiir diliydi; çünkü geleneksel dilbilimin önemsememiş olduğu bu alan, yeni-dilbilgicilerin izlediği eski yoldan ayrılma olanağını sağlıyordu. Üstelik de, amaçlar ve araçlar arasındaki bağıntılar olduğu kadar bütün ile parçalar arasındaki bağıntılar, sözün kıyası, yapısal yasalar ile dilin yaratıcı görünümü, şiirsel söylemde, gözlemci açısından, gündelik konuşmadakinden çok daha kolay ulaşılabilecek düzeyde bulunuyordu. Öte yandan, yazın'ın ortak paydası, bir başka deyişle, yazın'ın dilsel yapısındaki şiirsel işlevin izi, yazınsal değerler bütününde belirgin bir egemen öge sağlıyordu: Böylelikle yazın ta-

- (*) Fransızca'sı: "Vers une science de l'art poétique" Bu metnin Türkçe'ye aktarılmasında İtalyanca çeviriden de yararlandı: "Verso una scienza dell'arte poetica" (çeviren: Paolo Fossati), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, s. 7-11. (T.Ç.N.)
- (**) Yazınbilim terimini, hem doğrudan şiirin yapısını inceleyen (bu durumda şiirbilim de denir) hem de şiir dışındaki yazınsal metinlerin "yazınsallık, şiirsellik, sanatsallık" işlevini araştıran ve Fransızca'da *poétique*, İtalyanca'daysa *poetica* terimiyle belirten bilim dalını karşılamak için kullanıyoruz. (T.Ç.N.)

rihi bir ip ucu edinmiş oluyor ve kural koyucu bilimlere ulaşması olanaklı görünüyordu.

Eski Yunanca'da şiir (poiesis) teriminin başlıca anlamı "yaratı"dır; eski Çin geleneğinde de "şiir, dilsel sanat" olan shih ile "ereklilik, niyet, amaç" anlamındaki chih birbirine sıkı sıkıya bağlı iki ad ve kavramdır. İşte genç Rusların dikkatle incelemeye-çalıştıkları şey, şiirsel dilin bu açıkça yaratıcı ve ereklı özelliğidir.

Dilin şiirsel işlevine ilişkin her türlü incelemeyi kınamak için, karacılar tarafından ortaya atılmış, belirsiz ve şaşırtıcı bir etiket olan "biçimcilik", tekbiçimli ve yetkin bir dogma aldatmacası yarattı. Bununla birlikte, B.Eyhenbaum'un da yinelemekten hiç bıkmadığı gibi, her yazımsal ya da bilimsel hareket, her şeyden önce, üretilmiş yapıya dayanılarak değerlendirilmelidir, bildirgelerindeki parlak sözlere göre değil. Oysa ne yazık ki, "biçimci" okulun gerçekleştirdikleri tartışılırken, bu okulu müjdeleyenlerin iddialı ve naif sloganları ile yine bu okula bağlı bilimsel araştırmacıların yenilikçi yöntem ve çözümlemelerini birbirine karıştırma eğilimi gösterilir.

Şiir sanatındaki iç yasaların derece derece incelenmesinde, bu sanat ile kültürün ve toplumsal gerçekliğin öbür kesimleri arasındaki bağıntının karmaşık sorunları, araştırma programından çıkarılıp atılmıyordu. Kuşkusuz, bu içkin yasaları araştıranlar arasından hiç kimse, Opoyaz'daki anlaşmazlığa üzülen ve okuru şaşırtmak amacıyla "yaşama oranla her zaman için özgür kalmış olan sanatta, kalenin üstünde yükselen bayrağın renginin hiçbir biçimde yansıtılamayacağı"nı haber veren yazıları ciddiye almamıştır. Ama "biçimsel yöntem"e kalemiyle saldıranlar da kesinlikle işte bu türden takılmalara bel bağlamak istiyorlardı. "Biçimci" düşüncenin keşfinin, hatta özünün sanatın mesleki gizi konusunda sarfedilen bayağı sözlerle bir tutulması da yanlış bir davranış olur ve bu da şeyleri kendi otomatizmlerinden uzaklaştırarak ve onları şaşırtıcı kılarak (Rusça "ostranenie", farklılaştırma, yabancılaştırma)* göstermek anlamına gelir; oysa, gerçekte, şiir dilinde gösteren ve gösterilen arasında olduğu kadar gösterge ile kavram arasındaki bağıntıda da temel bir değişim söz konusudur.

Kuşkusuz, daha sonraki dönemde, dilbilim ile öbür toplumsal bilimlerdeki yapısal çözümlemenin uluslararası düzeyde gelişmesi, başlangıç varsayımlarında birçok düzeltme yapılmasına yol açmış, daha önceki sorunlara pek çok yeni çözüm getirmiş ve bu arada beklenmedik birçok sorunu ortaya atmıştır. Bununla birlikte, 1910 ve 1920 yıllarındaki Rus öncülerinin yazınbilim alanında, dilin çeşitli işlevleriyle ilgili bilimsel düşün-

(*) Farklılaştırma (ostranenie) terimiyle ilgili açıklama için bkz. ilerde V.Şklovski'nin "Teknik Olarak Sanat" başlıklı yazısı, s. 72-73 (T.C.N.).

cenin gelişmesine yaptıkları önemli katkıyı da kabul etmek gerekir. Harekete geçirici bu düşüncelerin dünya çapında dolaşıma girmesiye, özellikle, 1926'da, Prag'da, Moskova Çevresi örnek alınarak oluşturulan Rus-Çek topluluğunun aracılığıyla olmuştur.

1956'da Moskova'daki son karşılaşmamızda, belki de söz konusu hareketin en gözüpek ve en uyarıcı düşüncelerinin hâlâ karanlıkta kaldığını saptamamı sağlayan, topluluğun en usta ve en kararlı temsilcilerinden B.Tomaşevski'yi burada anmak isterim. Söz konusu düşünceler arasında, göndergesel ve şiirsel işlevlerin karşılıklı bağıntısıyla ya da eşsüremlilik ve artsüremliliğin karşılıklı bağımlılığıyla, özellikle de değerler sıralamasındaki genellikle bilinmeyen değişebilirlikle ilgili zekice toplu bakışlardan söz edilebilir. Sözdizimsel ilkeleri, bütünlüğü olan sözcelere ve bunların karşılıklı söylenişlerine yayan çalışmalar, sonunda, Rus yazınbilimindeki en büyük buluşlardan birine ulaştı: Folklor konularının (Propp, Skaftimov) ya da yazınsal yapıtların (Bahtin) oluşum biçimini belirleyen yasaların bulunmasıydı bu.

Daha başlangıçtan beri, kuramsal sorunlar araştırmacıların dikkatini çekmişti; ilk gerçekleştirdikleri yayınların başlıkları da bunu göstermektedir. Ancak, öğretinin toparlayıcı dökümünü yapma yolundaki ilk girişimlerin (Engelgardt'ın tasarladığı kitap gibi) eksik olmamasına karşın, "biçimciler"de kalan en anlamlı şey, gerek sözlü olarak yaptıkları, gerekse yazılarına yansıttıkları tartışmadır. Burada, Platon'un diyaloglarında kullanılmış olduğu ve Niels Bohr'un temel anlayışında ilke haline getirilmiş olan çeşitli görüşlerin gerekli bütünlüyciliğine rastlanır. Araştırmayı sınavan ve zenginleştiren şey, şiir sanatını inceleyenler ile şiir sanatı ustalarının karşılaşmasıdır kesinlikle. Moskova Dilbilim Çevresi'nin üyeleri arasında Mayakovski, Pasternak, Mandelştam ve Aseyev gibi şairlerin bulunması da rastlantısal değildir. Moskova Çevresi'ndeki ve Opoyaz'daki tartışmaların tarihinde, belki en ateşli ve en etkileyici olanlar, şiirin salt dilsel özellikleri ile dilin sınırlarını aşan ve genel sanat göstergebilimine bağlanan nitelikleri arasındaki bağıntılara ilişkin tartışmalardır.

1920'li yıllarda Rusya'da yazınbilim incelemeleri alanında önemli bir gelişme oldu. Araştırmada, öğretimde, yazar ve yayın sayısında, şiiri ve öbür sanatları inceleyen enstitülerde, derslerde ve konferanslarda sürekli bir gelişme gözlemlendi. Büyüme bunalımı çok yakın gibi görünüyordu. Yazınbilimin kesintisiz biçimde gelişmesi, o sıralarda henüz oluşumunun ilk evrelerinde olan genel dilbilimin yeni bir atılım yapmasını gerektiriyordu. Oysa, bu geçici durgunluk uzun süreli bir uyuşukluğa dönüşmüştü.

S.S.C.B. Bilimler Akademisi'nin son günlerde çıkan bir yayınında şöyle bir saptama vardı: "Yazın dilinin bir estetik olgu olarak incelenme-

sinin uzun süre kesintiye uğraması, bilgi sürecinin iç mantığından çok, bilimsel düşünce dışı sınırlandırmalardan kaynaklanmaktadır". Bu engellerin niteliği, önemli bir şair olan S.Kirsanov tarafından Sovyet Yazarları Birinci Kongresi'nde (Moskova, 1934) açık seçik bir biçimde gözden geçirilerek sunulmuştur: "Şiirsel biçim sorunlarına, eğretilmelere, uyak ya da nitelemeye el sürülür sürülmez, hemen 'biçimcileri tutuklayın!' sesleri yükselir. Herkes biçimcilikle suçlanma tehdidi altındadır. Bu terim, eleştirmenlerin pazularını çalıştırmaya yarayan bir yumruk torbası haline gelmiştir. 'Ses' ya da 'anlam' boyutuna dayalı 'mecazlar'dan her söz edilişin hemen ardından, 'saldırın biçimciye!' gibi düşmanca bir tepki gelir. Kimi acımasız eleştirmenler de bu parolayı şiir sanatıyla ilgili uygulama ve kuram konusundaki bilgisizliklerini savunmak ve aydınlık düşmanı olmalarının sığınağı nı bozmaya cesaret eden herhangi bir kişinin derisini yüzmek için bir savaş narası haline getirmişlerdir."

Bu kinci tutumların hâlâ sürüp giden can sıkıcı kalıntılarına karşın, günümüzde "1920'li yılların Sovyet dilbilim ve estetiğinin asıl başarılarını", dilbilim ve göstergebilim düşüncesinin güncel akımlarıyla karşılaştırarak ve bunları günümüzdeki kavram dizgesine katarak "yeni bir yaratıcı atılımla anımsatmak, yeniden yorumlamak, geliştirmek eğilimi" gözlemlenmektedir. Bu iyi niyetli eğilim, Moskova, Leningrad ve Tartu'daki genç araştırmacıların ilgi çekici tartışma ve çalışmalarında canlı bir biçimde kendini gösterir.

Roman JAKOBSON
1965.

Sunuş*

Biçimcilik (formalizm), karşı düşüncede olanların verdiği kötüleyici anlamıyla, Rusya'da 1915 ile 1930 yılları arasında ortaya çıkmış yazınsal eleştiri akımını belirten bir terimdir. Biçimci öğreti, yapısal dilbilimin ya da en azından Prag Dilbilim Çevresi'nin temsil ettiği akımın kaynağında yer alır. Günümüzde pek çok araştırma alanında yapısalcılığın yöntembilimsel sonuçları kendini göstermektedir. Biçimcilerin fikirleri de günümüz bilimsel düşüncesinde yer almaktadır; metinleriyse, o tarihten bu yana ortaya çıkmış olan çok sayıda engeli aşamamıştır.

Ne ilginçtir ki biçimcilik hareketi başlangıçta ortak çıkarları açısından öncü sanat akımı fütürizm ile tam anlamıyla görüş birliği içindeydi. Fütürizm kendi şairlerinin (Hlebnikov, Mayakovski, Kruçenih) sloganlarını veriyor, karşılığında da çok sayıda açıklama ve kanıtlama alıyordu. Bu yakınlık biçimcilik ile günümüz sanatını doğrudan doğruya birbirine bağlar: Dönemlerin akışı içinde ve çeşitli adlandırmalar altında öncü sanatların ideolojisi bir dereceye kadar değişmez kalmış gibidir.

Biz biçimcilere insanbilimden kaynaklanan bir estetikle sıkı sıkıya bağlı olması gereken işlenmiş bir yazın kuramı (bu o yıllarda yayımlanmış bir yapının başlığıdır, kitabımızın başlığı da buradan alınmıştır) borçluyuz. Yazın üstüne yapılmış bütün incelemelerin, kendi gevezelikleri altında gizlemeyi başaramadığı şeyi, yani yazın sanatının öz nitelikleriyle ilgili pek az bilgi sunmuş olmayı ortaya çıkaran zorlu bir tutkudur bu kuram. Bu nedenle de bilgince ve bilimsel toplantılarda girilen, geçmişin bir dökümünü yapma işi söz konusu olduğunda en ön sırada biçimci kuramlar yer alır.

(*) Fransızca'sı: "Présentation". Bu metnin Türkçe'ye aktarılmasında İtalyanca çeviriden de yararlanıldı: "Presentazione" (çeviren: Paolo Fossati), *I formalisti russi*, a.g.y., s.13-25 (T.Ç.N.)

Biçimci öğretinin dizgeli bir sunuşunu vermeyeceğiz biz bu önsözde. Nedeni de ileride yer alan metinlerin yeterince açık olması. Üstelik birinci metin de bize, biçimci etkinliğin ilk on yılıyla ilgili tarihsel bir görünüm sunuyor. Söz konusu öğretiyi modern dil-bilim terimlerine aktarmak, giriş yazısının sınırlarını aşacak bir girişim olur; biz bunu başka bir yerde gerçekleştirdik. Buradaysa birkaç tarihsel bilgiye ve daha genel nitelikte bazı açıklamalara yer vereceğiz.

Bize göre günümüzde çevresinde biçimcilik öğretisinin oluştuğu düşünceler dizge dışıdır. Bunlar algılamamanın otomatikliği ve sanatın yenilikçi rolü üstüne düşüncelerdir. Alışkanlık, nesneleri görmemizi, hissetmemizi engeller; gözümüzün bunlara takılması için biçimlerinin bozulmuş olması gerekir: Sanatsal uzlaşmaların amacı da işte burada yatar. Sanat alanında ortaya çıkan biçem değişiklikleri de aynı süreçle açıklanır: Uzlaşmalar bir kez benimse-nince, otomatikliği ortadan kaldıracak yerde kolaylaştırırlar. Bilgi kuramı, bir bildirinin getirdiği bilgi'nin olasılığı arttığı ölçüde azaldığını açıklayarak otuz yıl sonra V. Şklovski'nin savlarını yeniden canlandırmıştır. Norbert Wiener de tam bir biçimci olarak şunu ileri sürer: "Sanat ve yazın alanındaki büyük klasiklerde bile, artık bilgilendirici değerlerinden pek bir şey bulmuyoruz, çünkü il-gilenenler bunların içeriğine alışmış durumda. Öğrenciler Shakespeare'i sevmiyorlar çünkü onda yalnızca bildik bir yığın alıntı gör-üyorlar. "Ama, tıpkı biçimcilerin zaman zaman giriştikleri gibi, bir yapıtın değerini yeni olmasıyla bir tutmak bile yalınlaştırmadır hiç kuşkusuz.

Biçimcilerin daha başlangıçtan beri benimsemiş oldukları bir başka ilke de yapıtı uğraşlarının merkezine yerleştirmektir; biçimciler dönemin Rus eleştiri anlayışını belirleyen ruhsel, felsefi ya da toplumbilimsel yaklaşımı yadsırlar. Kendilerinden önce gelenlerden de özellikle işte bu noktada ayrılırlar: Onlara göre yapıt, ne yazarın yaşamöyküsünden ne de dönemin toplumsal yaşamının çözümlenmesinden yola çıkılarak açıklanabilir. Bu ilk evrede, biçimcilerin anlayışı büyük bir yayılma gösterir. Avrupa'nın hemen her yerinde, aynı dönemde benzer bir hareket ortaya çıkar. Bu savların apaçık olması bile günümüzde onları daha az ilginç kılmaktadır. Üstelik var olan bir dogmanın yadsınmasından, değerlerin alt üst edilmesinden hareketle oluşturulmuş her kuram gibi biçimci anlayış da eleştirilen anlayışın çerçevesinden dışarı çıkmaz. Geleneksel görüşler bir kez reddedildikten sonra elimizde hiçbir olumlu edinim kalmaz. Ama yine de bu aynı düşünceler bi-

çimciliğin daha sonraki gelişmesi sırasında başka bir görünüme bürünecekler ve hâlâ güncelliğini koruyan bir kuramın doğmasına yol açacaklardır.

Biçimciliğin ilk evresi için önemli olan bir başka düşünce de V.Şklovski'nin yazılarından birinin başlığında özetlediği *Teknik Olarak Sanat* düşüncesidir. Yaratma edimini ve yapıtın kendisini gölgelemekten başka bir işe yaramayan her körü körüne inanışı yadsıyan biçimciler, teknik terimlerle yapıtın "yapım"ını betimlemeye çalışırlar. Kuşkusuz biçimcilere en yakın sanatsal eğilim, kendi olanaklarının bilincine en iyi biçimde varmış olan eğilimdir. "Yapım" kavramı, 1917 devriminden sonra söz konusu anlayışın bütün Sovyet kültürüne yayılması sırasında daha da güçlendi. Bütününü yepyeni bir başlangıç hareketi, tekniğin gücüne inanılmasına yol açtı; araştırmacılar, yeni terimlerle kendilerinden önce gelenlerin açıklanamaz olarak ilan ettikleri bütün her şeyi açıklamaya çalıştılar. Ama biçimciler bu olgucu ilkelerin kuramsal sonuçlarını ancak çok sonra elde edebildiler.

Daha sonraki yıllar yoğun çalışma yılları oldu. Topluluk, araştırmalarında geliştirilmiş ilkelere dayandı ve yazın kuramına olduğu kadar Rus yazınına, hatta Batı dünyası yazınına ilişkin ve o tarihe kadar gözden kaçmış olan pek çok soruna el attı. Başlıca kuramsal konular arasında şunları anımsatalım: Coşkusal dil ile şiirsel dil arasındaki bağıntı, dizenin sessel kuruluşu (R. Jakobson, *Yeni Rus Şiiri* ve *Çek Şiiri Üstüne*), dizenin kurucu ilkesi olarak tonlama (B. Eyhenbaum, *Rus Lirik Şiirinin Ezgisi*), ölçü (vezin), ölçü kuralı, şiirde ve düzyazıda ritim (B. Tomaşevski, *Dize Üstüne*), şiirde ritim ve anlam arasındaki bağıntı, yazınsal incelemelerin yöntembilimi (Y. Tınyanov, *Şiir Dilinin Sorunu*), yapıta gerçeklik tarafından zorla benimsetilen gereklikler ile yapıtın kendi yapısının zorla benimsettiği gerekliklerin birbirine karışma biçimi (A. Skaftimov, *Bilinaların Poetikası ve Doğuşu*), olağanüstü masalın yapısı (V. Propp), anlatı biçimlerinin tipolojisi (V. Şklovski, *Düzyazı Kuramı Üstüne*), vb.

Aynı yıllarda hiç fark edilmeden bir değişiklik ortaya çıktı. Daha önce de belirttiğimiz gibi biçimcilik, başlangıç yıllarında dönemin öncü sanat anlayışına sıkı sıkıya bağlıydı. Aradaki bağ yalnızca kuramsal düzeyde değil ama ilk biçimci metinlerden de anlaşılacağı gibi biçim düzeyinde de kendini gösterdi. Paradoks arayışı, lirik sapmalar bilimsel düşünmeye özgü olan temellendirilmiş kanıtlamanın yerini aldı çoğu kez. Nitekim, söz konusu metinler çoğunlukla sanat dergilerinde yayımlandığı ve derin bilgiye özgü

titizliğin yer almadığı canlı tartışmalara konu oldu. Bu özellik daha sonraki yıllarda yayımlanan yapıtlarda canlılığını yitirdi: Paradoks ve parlak çözüm yolları yerlerini kesin ve tutarlı bir düşünceye bıraktı. Bu dönüşüm bir ölçüde, sözgelimi R.Jakobson'da kişisel bir evrimden kaynaklanıyordu; ama aynı zamanda, topluluğun Y. Tinyanov, B. Tomaşevski, V. Vinogradov gibi bazı genç üyelerinin yaptığı çalışmaların önem kazanmasından da ileri geliyordu. Öncü olma anlayışı varlığını korudu, daha önce görülen sanatsal tutumsa bundan böyle yalnız bilimsel olmaya yöneldi.

Saydığımız yapıtlar daha önceden hazırlanmış olan ilkelerin açıklamasından başka bir şey olmasalardı, öğretinin evrimine katkıda bulunamazlardı. Ancak söz konusu ilkelerden biri, daha sonraki yetkinleşmenin yolunu açtı: Yönetimin incelemeye içkin olması gerektiğini ileri süren ilkeydi bu. Böylece söz konusu ilkenin değerinin bir üst düzeyde yer aldığı görülmektedir, çünkü bu ilke aynı konuya farklı yaklaşımları dışlamaz. İçkin bir yöntem, çözümlenmiş olgulardan kaynaklanan önerileri kabul etme olanağını iyi kullanır. Gerçekten de biçimciler, daha önce ortaya atılmış yasalara indirgenemeyecek olgularla her karşılaştıklarında yöntemlerini değişikliğe uğratarlar ve yetkinleştirirler. Başlangıçtaki bildirgelerden on yıl sonra, ilkinden çok farklı olan yeni bir bireşime ulaşmayı da bu aynı özgürlük sağlamıştır.

Söz konusu tutum biçimcilerin naif olguculuğunu da güçlendirdi: Biçimciler çoğu zaman yapıtlarının başında bilimin her çeşit kuramdan bağımsız olduğunu açıkladılar. Dediklerine bakılacak olursa, çalışmalarında hiçbir felsefi ya da yöntembilimsel öncül yoktur. Yine aynı biçimde, çalışmalarından sonuçlar çıkarmaya kalkmadıkları gibi bu çalışmaları insan bilimlerinin bir yöntembilimi biçiminde genelleştirmeye de hiç gitmezler. Böyle bir açıklama bu bilim adamları adına şaşırtıcı bir durum yaratır, çünkü bu bilim adamları kendi yöntemlerine özerk bir değer yüklemekten kaçınmışlar ama aslında en yetkin yöntembilimsel öğretilerden birini hazırlamışlardır; günümüzdeyse daha çok salt yöntembilim üstüne düşünmüş oldukları için eleştirilebilirler. Bu da bilim alanında naif olguculuğun her zaman için aldatıcı olduğunu bir kez daha gösterir; deneyimciler (ampiristler) arasında yaygın olan bir olgunun belirtisidir bu daha çok: Yani kendi olanaklarının bilincine, hatta girişimlerinin özünün bilincine varamamış olma olgusunun belirtisi.

Yeni bireşimi son yazılarında ana çizgileriyle belirten, Y. Tinyanov oldu. Bu yazılarda, gücü daha sonraki yıllarda doğrulana-

cak olan birçok önemli düşünceyi buluruz. Öncelikle de yazınsal ögenin (gösterge) biçimi ve işlevi arasında yapılmış ayrımla karşılaşırız. Bu kavram çifti Saussure'ün gösteren ve gösterilen ikiliğiyle karşılaştırılabilir ama burada yazın söz konusu olduğu için, yani ikinci dereceden, anlamlı bir dizge söz konusu olduğu için her iki kavram da yalnızca birbirinden ayıramaz durumda değil ama aynı zamanda birbirine karışmış durumdadır. Dolayısıyla, biçim dilsel göstergelerden kurulu olduğundan, ortak dil düzeyinde yol açtığı yorum da kendini kabul ettirmiş olur. Aynı tözün farklı dönemlerde ya da yazarlarda, gösterenin her iki yüzüne katılabilme yeteneği de yine buradan doğar: Biçimsel öğelerin, anlam kategorisi altında yanlışlıkla bir araya getirilmesi ya da bunun tersinin yapılması gibi bir karışıklık da böylece ortaya çıkar. Bir örnek verelim: XVI. yy. pikaro romanı için "hayatını kazanmak amacıyla yolculuğa çıkma" biçimsel bir öge değildir ama sonradan çeşitli işlevleri olabilen basit bir teknik durumuna gelir: Sözelimi yazarın aynı kahramanın varlığını koruyarak (birinci işlev) farklı durumları birbirine bağlamasına, gidip görülen yerlerle ilgili izlenimlerini anlatmasına (ikinci işlev), ya da başka durumlarda aynı anlatı içinde bağdaşamayacak olan kişilerin betimlemelerini sunmasına (üçüncü işlev), vb. olanak verir. Yazınsal söylemin bu iki özelliği karmaşık bir karşılıklı bağımlılık ilişkisi içindedir. İşlevsel anlam kavramı, ayrışık (heterojen) bir gereçle karşı karşıya kaldığımız yazın alanında özellikle yararlı bir kavram olarak ortaya çıkar: Ritim, sessel ve sesbilimsel kuruluş, düzenleyim teknikleri, söz sanatları, vb. gibi son derece farklı öğeleri aynı düzleme koymamıza olanak sağlar.

Y. Tinyanov, işlev kavramına önemli bir ayırım getirmiştir: İşlev, ya kendi yerini alabilecek benzeri öbür işlevlere göre tanımlanabilir, ya da birleşim ilişkisine girdiği komşu işlevlere göre. Üstelik birçok düzeyde de ortaya çıkar. Sözelimi "eşkurallı işlev" (birleşim işlevi) için birinci düzey "kurucu işlev" düzeyidir, bir başka deyişle göstergeleri bir yapıya katma olanağıdır; sonraki düzeyde "yazınsal işlev"i yani yapıtların yazına katılmasını buluruz; son olarak "dilsel işlev"i sayesinde tüm yazın toplumsal olgular bütününe katılmış olur. Dolayısıyla, betimleme düzeni, yöntem özel bir önem kazanır, düzeylerin birbirine karışması da anlamın yanlış yorumlanmasına denk düşer. Böylece aşama düzeni (hiyerarşi) kavramı ortaya çıkar: Bu kavram incelenen olguda olduğu kadar çözümlememizin gelişmesinde de varlığını sürdürür.

Her aşamalı sınıfın içinde biçimler ve işlevler yan yana kon-

muş basit bütünler değil de dizgeler oluşturur. Her dizge gerçekliğin Y. Tınyanov tarafından "dizi" olarak adlandırılan türdeş bir özelliğini yansıtır. Böylece bir dönem içinde yazınsal dizi'nin yanında, müziksel bir dizi, tiyatroya özgü bir dizi, vb. buluruz, ama aynı zamanda iktisadi, siyasal ve daha başka olgular dizisine de rastlarız. Bir kez daha söyleyeyim, bağıntıların mantıksal düzeni burada önemli bir rol oynar; biz ancak bunu bilirsek olguların bütününü kucaklayabiliriz. Böyle bir kalkış noktası yazın'ın (ya da daha başka her toplumsal etkinliğin) yapısal incelemesi içine tarihsel boyutun katılması olanağını da verir. Hiç kuşkusuz bu toplumsal insanbilim (sosyal antropoloji) taslağı içinde yapısalcılığın günümüzdeki yandaşları kendi görüşleriyle biçimlerin görüşleri arasında bir uygunluk bulacaklardır.

Bu düşüncelerden çoğunun tümüyle özgün olmadıkları hemen görülür. Yazınsal yapıtı ilgi alanının merkezine yerleştirmek, gerecini ve kuruluşunu önyargısız olarak incelemek, bütün dönemlerde ve bütün ülkelerde düşünürleri biçimcilerinkine yakın sonuçlar çıkarmaya yöneltmiştir. Eleştirmenden çok yaratıcılar olmuştur çoğunlukla bu işi yapanlar: Aşağı yukarı aynı dönemde Fransa'da Mallarmé, André Gide, Marcel Proust yazın sanatı üstüne çoğu kez aynı düşüncelere sahip olmuşlardır; Valéry söz konusu olduğunda aradaki uygunluk özellikle çarpıcıdır çünkü Valéry kuramsal görüşleriyle en yetkin bir "biçimci" olarak ortaya çıkar. Ama bu durumda biçimcilik kuramlarının özel bir değeri var mıdır ve eğer varsa bu nereden kaynaklanmaktadır? İnsan bilimlerinde günümüzde görülen yöntembilimin doğmasına neden başka bir öğreti değil de biçimcilik yol açmıştır? Biçimcilerin yazılarındaki sürekli olma değerini sağlayan biçem değildir de ondan...

Bu değer sorununa doğru bir yanıt verebilmek için önce bu sorunu temellendiren ölçütü kavramak gerekir hiç kuşkusuz. Bilimsel çalışmanın, en son sonucuna indirgenemeyeceği ortadadır: Bilimsel çalışmanın asıl verimliliği bu çalışmayı gerçekleştiren etkinlikte, özündeki çelişkilerde, değerli açmazlarında, birbirini izleyen hazırlanış derecelerinde yatar. Tamamlanmış bir yetkin açıklamalar dizgesini betimleyen bir incelemenin yapılmasını yalnızca bir eğitimci ister; kendinden önce gelenlerin tahminlerinde çalışmasına bir kalkış noktası bulan araştırmacı değil. Bilimsel bir yapının kapsamı, tıpkı bir sanat yapıtının gibi, az sayıda tümceyle özetlenmiş olduğu mantıksal bildiriyle birbirine karışmaz. Bilgi'nin sonlu olduğunu söylemek, bilgiyi gözlemleyerek gerçekliğin anlamını belirten kişiyi göz önüne almadan bilgi'nin tüketilebilece-

ğini ileri sürmektir. Soyut düşünceler bilimsel yapıtın berisinde yer alır, böyle bir yapıtın oluşabilmesi için bu yapıtın kişisel bir deneyde yeniden ele alınması gerekir. Öyleyse, bir anlayış, yaşanmış biçimler ve bağıntılar bütünü tarafından temellendirildiği zaman, ilk dile getirilişinden ancak çok sonra gelişebilir. Demek ki, bilimsel çalışmada, kesin biçimini almış olan bir bilgiyi iletmek değil de bir yapıt yaratmak, bir kitap yazmak söz konusudur. Biçimciler yazdıklarında, harcadıkları çabaların izini bırakmayı bilmişlerdir, biz bu yazılarda yalnızca bir sonuç değil ama aynı zamanda bir edim de buluruz: Kendinde, geleceğin imgesini taşıyan bir çalışmadır bu.

Böylece kuramların doğrulanmasının ya da olguları en iyi biçimde bilmenin doğurduğu çifte tehlikenin de yanıltıcı olduğunu görürüz paradoksal olarak: Bilimsel yapıtın değerini ne varsayımların onaylanması (bu durumda varsayımlar apaçık kılınır ve etkin düşünceden çekilip çıkarılmış olur) bozabilir, ne de çürütülmesi (bu durumda varsayımlar düşünce tarihinde alacakları bir yer ile yetinmek zorunda bırakılabilirler). Sanatsal öncü tutumdan bilimsel öncü tutuma biçimcilik kuramıyla sağlanmış olan geçiş rastlantısal olmadığı gibi açıklanamaz da değildir: Bu düzeyde, her iki tutum da birlikte ilerler ve birbiriyle birleşir. Yazına ilişkin her bilgi ancak bu yolla geçerli kılınabilir, yoksa böyle bir bilgi çözümlenen sanat yapıtınıninkiyle karşılaştırılabilecek bir niteliğe ulaşamaz.

Şimdi artık biçimciliğin bizler için taşıdığı anlamı sorgulayabiliriz. Biçimcilik bizim yazın bilgisiyle ilgili imgemize ne ölçüde denk düşmektedir? Bu soru bizi yöntem ve inceleme konusundan oluşan ikiliği ön plana yerleştirmeye zorlar. Biçimcilere yöneltilmiş olan "biçimcilik" eleştirisi yerinde bir eleştiri gibi görünmez ve günümüzdeki bilgilerin derecesi göz önünde tutulduğunda, onların yazınsal olguyu kavramsal açıdan biçimlendirmeleri kanımızca her zaman için geçerlidir. Eğer yöntem, bir dizi ayrıştırma ve yeniden birleştirme tekniklerine indirgenemezse, açıklanmış olan programın henüz gerçekleştirilmiş olmaktan uzak kaldığı görülecektir. Biçimcilerin çözümlemelerinden sonuç diye çıkan yazın imgesinin, görece olarak zayıf olması ve mitsel bir anlatının karmaşıklığını aşmaması eleştirilecektir. Ama sonuçlardaki bu yalınlık izlenimi, yazınsal yapıtın, uygarlığımıza özgü üst düzeyde bir anlatım biçimi olan yazınsal yapıtın yapısal karmaşıklığından kaynaklanır. Biçimciler, yapıtın içinde üst üste bulunan birçok düzlemin varlığını ayırt etmişlerdir; bu düzlemler farklı töze sa-

hip olmakla birlikte aralarında bağıntı bulunan işlevler sunarlar: Sözelimi sesbirimler, prozodi, ritim, tonlama, vb.'nde olduğu gibi. Ne var ki, yazınsal çözümleme bu noktada duramaz: Söz konusu katmanlaşma, yapıtın özünde var olan anlamların gerçek çokluğu-na denk düşmez. Aslında dilsel öğelerden kurulmuş olan anlatı düzeyinin kendisi de güçlü dünyaya, kişilerin karakterlerine ve metafiziksel değerlere "gösteren" görevini yapar. Yaratıcı da bu ağ içinde yer alır (somut kişiliğiyle değil de yapıtla çözülmemecesine kaynaşmış olan bir imge aracılığıyla), duyarlılığı da ek bir "gösterilen"dir. Seçilen yöntem konumuzu sınırlamaz. Nitekim ayrı olarak ele alınmasında yarar gördüğümüz her anlam düzeyini çözümlemeye katabiliriz. Kullanılacak olan araç ve teknikleri de bize kodun niteliği gösterecektir. Bu da biçimciliğin önermiş olduğu yolun zenginliğini bir kez daha ortaya koyar.

Biçimciler on beş yıl süren bu etkinlikleri boyunca çok sayıda yapıt oluşturmuşlardır. Dolayısıyla bir antoloji, kaçınılmaz olarak öznel kalmakla birlikte yine de öğretinin imgesini bozmayacak bir seçimi gerektirir. Biz birçok gereklikten dolayı kısıtlamalar yapmak zorunda kaldık. Önce derlemenin başlığı sorunu vardı: Yazın kuramı her ne kadar biçimcilerin çalışmalarının başlıca konusu idiyse de tek konusu değildi ama biz öbür sanatlarla ya da dilbilimle ilgili birçok değerli metni bir yana bıraktık. Öte yandan, bu derleme her şeyden önce, Rus dili ve yazını pek öyle iyi bilmek zorunda olmayan okurlara yöneliktir. Buradan da söz konusu yapıtın içeriği bakımından önemli iki sonuç ortaya çıkar: Birinci sonuç şiir kuramının değil de düzyazı kuramının ön planda yer almasıdır (şiir kuramı, anlaşılmağına yol açmadığı durumda bile, çeviri aşamasında daha çok güçlüklerle karşılaşacaktır.) Rusça'nın ses ve prozodi dizgesi, konuya yabancı bir okurun kolayca kavrayamayacağı ölçüde Fransızca'nındakinden farklıdır.

İkinci sonuç, biçimci etkinliğin gerçek yüzünü daha da bozma tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Biz hemen hemen yalnızca, sorunların kuramsal özelliğini inceleyen metinleri seçtik, böylece somut çözümlemeler ve açıklamaların çoğunu bir yana bıraktığımız gibi, yine aynı biçimde, ancak herhangi bir yazın'ın (ister Rus yazını ister başka bir yazın) tarihi açısından bir değer taşıyabilecek her türlü sonucu da bir yana bırakmış olduk. Bu durumda, okurun aklına, olgulardan ve bilimsel uygulamadan yalıtılmış soyut bir öğretinin varlığı gelebilir kolayca. Aslında, gerçek bunun tam tersidir. Bi-

çimcilerin çalışması her şeyden önce deneyimsel niteliklidir ve çoğu kez, asıl eksik kalan şey soyut sonuçlardır, açık seçik kuramsal bilinçtir.

Son olarak, biçimci nitelikli bütün metinleri bulamadığımızı da eklemeliyiz, seçimimizin sınırlı kalmasına bu da neden olmuştur.

Seçilen metinleri iki bölümde topladık. Kısaca söylersek birinci bölüm yazınsal incelemelerle, ikinci bölüm de doğrudan doğruya yazınla ilgilidir. İnceleme konusu ile inceleme yöntemi arasındaki bu kesin sınır yanıltıcıdır kuşkusuz ve her bölüm, kısmen de olsa en azından bu iki özelliği ele alır.

B. Eyhenbaum'un " 'Biçimsel Yöntem'in Kuramı' " başlıklı yazısı, biçimcilerin 1916-1925 yılları arasında yaptıkları çalışmanın bir dökümünü sunar. Söz konusu dönemin en önemli edinimlerini ele aldığı için bu yazıdan öğretiye giriş olarak yararlanılabilir. Topluluğun en etkin üyelerinden biri tarafından yazılmış bu inceleme bize ayrıca biçimcilerin hem kendi çalışmaları hakkındaki görüşlerine, hem de daha genel olarak bilimin statüsü ve tarihi karşısındaki tutumlarına ilişkin yoğun bir özet sunar.

Bu bölümde yer alan öbür yazılar tarihsel bir sıra izler. İlk ikisi, hareketin başlangıç evresine ilişkindir. "Teknik Olarak Sanat" V. Şklovski'nin bildirge niteliğindeki yazısıdır. V. Şklovski'nin bu ilk dönemde topluluğun önderi rolünü üstlendiğini belirtmek gerekir. R. Jakobson'un metniyse ["Sanatta Gerçekçilik Üstüne"] öğretinin evrimi içinde aynı önemi taşıyamamıştır çünkü o dönemde önce Çekçe sonra da Ukrayna dilinde yayımlanmıştır; Rusça özgün metin ise ilk olarak ancak 1962'de yayımlanabilmiştir. Bu metin, yazarın başlangıçtaki kişisel görüşlerini sunar; R. Jakobson bu görüşlerini *Yeni Rus Şiiri* başlıklı kitabında da geliştirmiştir. Ama biz derlememize Hlebnikov'un şiirini ele alan ve dolayısıyla çevirisi çok daha güç olan *Yeni Rus Şiiri* başlıklı denemeyi değil de "Sanatta Gerçekçilik Üstüne " adlı metni almayı yeğledik.

V. Vinogradov biçimci topluluğa hiçbir zaman katılmamıştır; onun çalışmaları her zaman için dilbilimsel ve biçembilimsel nitelikli olmuştur. Bununla birlikte, biçimcilerin onun ilk yapıtları üstündeki etkisi tartışılmaz. Eşsüremli inceleme ile artsüremli inceleme arasındaki bağlantıyı işleyen buraya aldığımız seçme parça, XVI.yy'dan kalma Rusça bir metin üstüne yapılmış biçembilimsel bir çözümlemenin sonucudur.

Aynı biçimde "Kuruluş Kavramı" başlıklı yazı da Y.Tinya-nov'un *Şiir Dilinin Sorunu* başlıklı kitabının birinci bölümünden

alınmış bir seçme parçadır. Bu kitap şiirde ritim ve anlam sorunlarını inceler ve biçimci etkinliğin ulaştığı bir sonuçtur, hiç kuşkusuz.

Yıllar sonra yapısalcılık tarafından yeniden ele alınacak olan düşünceleri, hareketin son evresini belirleyen yazılarda geliştiren kişi yine Y.Tinyanov olmuştur. "Yazınsal Evrim Üstüne" başlıklı yazıda yer alan bu düşüncelerden bazıları geliştirilmeyi ve daha geniş bir uygulamayı beklemektedir hâlâ. Aynı bölümün sonuncu metnini oluşturan, Tinyanov ve Jakobson'un savları, o zamandan beri herkesçe bilinir duruma gelen dil ile toplumsal etkinliğin öbür biçimleri arasındaki benzerlik ilkesine dayanarak söz konusu düşüncelere daha genel bir biçim kazandırır.

Derlemenin ikinci bölümünde, metinler dizgesel bir ilkeye göre düzenlenmiştir. O.Brik'in, ritim ve sözdizim arasındaki geçişme üstüne kaleme almış olduğu yazıdan aktardığımız seçme parçalar biçimcilerin pek az sayıda "bilimsel" yazı bırakmış olan bu esinleyicisini çok iyi tanıtır. Etkisi, B. Tomaşevski'nin çeşitli yazılarından aldığımız metinlerde de görülebilir (biz bu metinlerdeki hemen hemen bütün örnekleri çıkardık).

Daha sonraki üç metin düzyazı kuramıyla ilgilidir; bunlardan sonuncusu olan "Gogol'ün *Palto*'su Nasıl Yapıldı" başlıklı metin ise burada sunduğumuz tek somut çözümlemedir; bu metni iki nedenden dolayı seçtik: Biçimciliğin evrimindeki öneminden ve çözümlenen metnin herkes tarafından biliniyor olmasından dolayı.

V. Propp'un "Olağanüstü Masalların Dönüşümleri" başlıklı yazısı, biçimci hareketin son dönemine bağlıdır; aynı yazarın masalın biçimbilimi üstüne yazmış olduğu kitaba değerli bir ek niteliğindedir. Aynı zamanda, bu metin mitler, düşler, vb'nin yapısal incelemesi açısından güncel bir sorunu ortaya koyduğu için de kendi başına bir değer taşır.

Son olarak, tema örgüsüyle ilgili seçme parça B.Tomaşevski'nin *Yazın Kuramı* başlıklı kitabından alınmıştır. El kitabı biçiminde tasarlanmış olan bu yapıt çok daha geniş bir okur kitlesine yöneliktir; bu da, yapıtta neden oldukça sıradan bazı bilgilerin yer aldığını açıklar. Ancak özgün bir nitelik taşıdığı savında olmasa da bu kitap biçimcilerin özellikle düzyazı alanında elde ettikleri sonuçlara dizgesel bir biçim verme çabasında olan tek girişimidir dönemin.

Toplu bakışları sunan birinci ve sonuncu yazı dışında bile okur tek tek metinler arasındaki bazı yinelemeleri ya da çelişkileri hemen fark edecektir. Ancak bu kusur kolayca açıklanabilir, çünkü

bizim kitabımız türdeş nitelikli bir inceleme değildir. Buradaki yazılar on yıllık bir dönem boyunca çeşitli yazarlar tarafından kaleme alınmış metinlerdir. Aynı zamanda, biz böylelikle, elde ettikleri sonuçlara kesin ve tartışılmayacak bir biçim vermeyi her zaman için reddetmiş olan biçimcilerin anlayışlarına sadık kalmış oluyoruz.

Metinlerin seçilmesinde bana değerli öğütler veren ve aralarından bazılarını bulmama yardımcı olan, Harvard Üniversitesi profesörü Roman Jakobson'a; birçok metni bana sağlayan Michigan Üniversitesi profesörü Ladislav Matejka'ya; bana bu derlemeyi hazırlama düşüncesini ve çalışmalarındaki ilk desteği veren Gérard Genette'e burada teşekkür etmek isterim.

Özel olarak da Fransızca çeviri metninin hazırlanmasında katkıda bulunan Annie Lavour'a ve Delphine Perret'ye karşılık gözetmeyen çalışmalarından dolayı teşekkür ederim; burada elyazmasının bölümlerini okuyan ve düzelten dostlarım Eliane Morère, Nicolas Ruwet, Georges Sebbag ve Marc Rouanet'ye de içten minnettarlığımı bildiririm.

Tzvetan TODOROV
Paris, Kasım 1964.

I

"Biçimsel Yöntem" in Kuramı*

*Bana göre, en kötüsü, bilimi hazırmış
gibi gösterendir.*

A.-P.DE CANDOLLE.

Şu sözde "biçimsel yöntem", özel bir "yöntembilimsel" dizgenin oluşturulmasından değil de özerk ve somut bir bilimin yaratılması için yapılan çabalardan doğdu. "Yöntem" kavramı, genellikle ölçü-süz boyutlara bürünmüştür, günümüzde de çok fazla şey belirtmektedir. "Biçimciler"¹ için önemli olan yazınsal incelemelerdeki yöntem sorunu değil, inceleme konusu olarak yazın sorunudur.

Gerçekte, biz hiçbir yöntemden söz etmediğimiz gibi hiçbir yöntemi de tartışmıyoruz. Yalnızca birkaç kuramsal ilkedir bizim söz ettiğimiz ve söz edebileceğimiz. Bu kuramsal ilkeler de yöntembilimsel ya da estetik açıdan hazır olan şu ya da bu dizgenin esinlediği değil de somut bir konunun ve bu konudaki özgül niteliklerin incelenmesinin esinlediği ilkelerdir. Biçimcilerin, yazın kuramı ve tarihi konusundaki çalışmaları, bu ilkeleri yeterince açık seçik olarak belirtir. Bununla birlikte, şu son on yıl içinde, söz konusu ilkelerle ilgili o kadar çok yeni sorun ve eskiden kalma o kadar çok yanlış anlaşılma birikti ki, bunları dogmatik bir dizge olarak değil de tarihsel bir döküm biçiminden özetlemeye çalışmak hiç de gereksiz olmayacaktır. Önemli olan, biçimcilerin çalışmaları

(*) Fransızca'sı: "La théorie de la 'méthode formelle' ". Bu metnin Türkçe'ye aktarılmasında İtalyanca çeviriden de yararlanıldı: "La teoria del 'metodo formale'" (çeviren: Carlo Riccio), *I formalisti russi, a.g.y., s.29-72.* (T.Ç.N.)

rının nasıl başladığını, nasıl ve hangi özelliklerle evrim geçirdiğini göstermektedir.

Evrim ögesi biçimsel yöntemin tarihi için çok önemlidir. Bize karşı olanlar ile düşüncelerimizi benimseyen birçok kişi bunu hesaba katmaz. Çevremiz, biçimsel yöntemi, terimler, şemalar ve sınıflandırmalar hazırlamada yararlanacakları donmuş bir "biçimcilik" dizgesine dönüştüren seçmecilerle ve artçılarla kuşatılmış durumda. Böyle bir dizge kolaylıkla eleştirilebilir ama bu dizge hiç de biçimsel yöntemin bir özelliği değildir. Elimizde hiçbir hazır öğretiy ya da dizge yoktu, bugün de hâlâ yok. Biz bilimsel çalışmamızda, kuramı, olguları belirtmemize ve anlamamıza yarayan bir çalışma varsayımı olarak değerlendiriyoruz yalnızca: Olguların bir inceleme konusu haline gelmesini sağlayan dizgesel özelliği ortaya çıkarıyoruz. Bu nedenle, artçıların çok meraklı oldukları tanımlamalarla ilgilenmiyoruz, seçmecilerin çok hoşlandıkları genel kuramlar oluşturmuyoruz. Biz somut ilkeler ortaya koyuyoruz ve bir konuya uygulanabilir olmaları ölçüsünde de bu ilkelerle yetiniyoruz. Eğer ele alınan konu (gereç), ilkelerimizin daha karmaşık kılınmasını ya da değiştirilmesini istiyorsa, o zaman gereken işlemi hemen yaparız. Bu bakımdan, kendi kuramlarımız karşısında yeterince özgürüz; her bilimin de, kuram ile kanı (inanış) arasında bir ayrım bulunması ölçüsünde, özgür olması gerektiğini düşünüyoruz. Hazır bilim yoktur, bilim gerçeklikleri düzenleyerek değil, yanlışlıkları aşarak yaşar.

Bu yazının amacı bir kalem tartışması yapmak değil. Gazetelerdeki bilimsel tartışmaların ve kalem tartışmalarının dönemi kapandı artık. *Basın ve Devrim*'in (1924, n° 5) bana lâıyk gördüğü bu türden kalem tartışmalarına yalnızca yeni bilimsel çalışmalarla yanıt verilebilir: Benim başlıca amacım, biçimsel yöntemin, evrim geçirerek ve inceleme alanını genişleterek, genellikle yöntembilim denilen şeyin sınırlarını bütünüyle nasıl aştığını belirtmek ve olguların özgün dizisi (dalı) olarak kabul edilen yazını kendine inceleme konusu yapan özerk bir bilime nasıl dönüştüğünü göstermektir. Değişik yöntemler yer alabilir bu yöntem çerçevesi içinde, yeter ki insanın dikkati, incelenen konunun özgül niteliği üstünde yoğunlaşmış olsun. Başlangıçtan beri biçimcilerin özlemleri ve eski geleceklere karşı sürdürdükleri mücadelenin anlamı da işte buydu gerçekten. Bu harekete sıkı sıkıya bağlı olan "biçimsel yöntem" terimi, uzlaşmaya dayalı bir adlandırma, tarihsel bir terim olarak görülmeli ve bu adlandırmaya, geçerli bir tanım gibi dayanılmalıdır. Bizleri belirleyen özellik, ne estetik kuram olarak "biçimci-

lik"tir, ne de belli bir bilimsel dizgeyi simgeleyen bir yöntembilimdir; bizleri belirleyen özellik, yazınsal gereçlerin özgül niteliklerinden yola çıkarak özerk bir yazın bilimi kurma isteğidir. Bizim tek amacımız salt yazın sanatına ilişkin olguların kuramsal ve tarihsel bilincine ulaşmaktır.

I.

Biçimsel yöntemin temsilcileri, sık sık ve değişik bakış açılarından suçlandılar: İlkeleri anlaşılmaz ya da yetersiz diye suçlandılar, estetik, ruhbilim, toplumbilim, vb'nin genel sorunlarına ilgisiz kalıyorlar diye suçlandılar. Bunlar niteliksel açıdan farklı olmalarına karşın, yerinde suçlamalardı; çünkü biçimcileri hem estetikten hem de bütünlenmiş ya da bütünlendiğini ileri süren her çeşit genel kuramdan ayıran bilinçli farkı doğru biçimde görmüşlerdi. Bu kopma, özellikle estetikten bu kopuş, sanat üstüne bütün çağdaş incelemeleri az çok belirleyen bir olgudur. Bu incelemeler, "güzel" sorunu, "sanatın anlamı" sorunu gibi çok sayıdaki genel nitelikli sorunu bir yana bıraktıktan sonra, sanat yapıtının incelenmesiyle (*Kunstwissenschaft*) ortaya çıkan somut sorunlar üstünde yoğunlaştı. Sanatsal biçimin ve evriminin anlaşılması sorunu, yeneden tartışma konusu yapılırken, genel estetiğin kabul ettirmeye çalıştığı öncüllerden uzak duruldu. Bu sorunun ardından da sanat tarihi ve kuramıyla ilgili birçok somut sorun geliyordu. Ortaya önce Wölflin'in "adların bulunmadığı sanat tarihi" (*Kunstgeschichte ohne Namen*) sloganı gibi açıklayıcı sloganlar çıktı, ardından da K.Foll'ün "tabloları karşılaştırmalı olarak inceleme denemesi" gibi biçimleri ve teknikleri somut olarak incelemenin belirtisini taşıyan girişimler geldi. Almanya'da figüratif sanatların kuramı ve tarihi, deneyim ve gelenekler bakımından en zengin dallardı; sanatların incelenmesinde temel bir yer tuttular, ve sonradan, hem sanatın genel kuramını hem de başta yazınsal incelemeler olmak üzere özel dalları etkilediler.²

Yerel tarihsel nedenlerin etkisiyle Rusya'da da benzeri bir yer tutan, yazın bilimi oldu.

Biçimsel yöntem dikkati kendi üstüne çekti ve kuşkusuz yöntembilimsel özellikleriyle değil de sanatın yorumlanması ve incelenmesindeki tutumuyla güncel bir sorun haline geldi. Biçimcilerin çalışmalarında, genel olarak yazın biliminin ve estetiğin ilk bakışta değişmez görünen gelenekleriyle ve belitleriyle (aksiyomlarıyla)

çelişen bazı ilkeler belirliyordu açıkça. İlkelerdeki bu belirginlik sayesinde de yazın biliminin özel sorunları ile estetiğin genel sorunlarını ayıran fark büyük ölçüde aza indirgendi. Biçimcilerin geliştirip incelemelerine temel aldıkları kavramlar ve ilkeler, kendi somut özelliklerini korumakla birlikte genel sanat kuramını da hedefliyorlardı. O sıralarda tamamıyla gündemden kalkmış olan poetika (şiribilim, yazınbilim), yalnızca bazı özel sorunları yeniden ele almakla yetinmeyen sanat konusundaki incelemeler alanını bütünüyle kaplayacak biçimde yeniden doğdu. Bu durum bir dizi tarihsel olayın sonucuydu; bu olayların en önemlileri de felsefi estetikteki bunalım ile sanatta gözlemlenen ve Rusya'da kendine şiiri seçmiş olan ani yön değiştirmeydi. Estetik gözler önüne serilmişti, sanat ise isteyerek yalın bir biçime bürünmüştü ve artık yalnızca en ilkel uzlaşmalara uyuyordu. Biçimsel yöntem ile fütürizm böylece tarihsel açıdan birbirine bağlanmış oluyorlardı.

Ama biçimciliğin tarihsel değeri ayrı bir konudur; ben burada biçimsel yöntemin ilke ve sorunlarındaki evrimin bir görüntüsünü, günümüzdeki durumunun görüntüsünü vermeyi tasarlıyorum.

Biçimcilerin ortaya çıkışı sırasında, kuramsal sorunlardan tümüyle habersiz olan, ayrıca estetik, ruhbilim ve tarihten aktarılmış eski belitleri gevşek biçimde kullanan akademik bilim, inceleme konusunu hissetmeyi o derecede yitirmişti ki kendi varlığı bile aldatıcı bir duruma bürünmüştü. Ona karşı mücadele etmemize de gerek kalmamıştı: Açık bir kapıya yüklenmeye değmezdi, karşımızda bir kale değil, serbest bir yol bulmuştuk. Potebnia ve Veselovski'nin, tilmizleri tarafından korunan kuramsal mirası, dondurulmuş bir servet, dokunmaya cesaret edilemediği için değerinden yoksun bırakılmış bir hazine gibiydi. Güç ve etki artık akademik bilimde değil, terim yerindeyse bir gazete biliminde, simgeciliğin eleştirmenleriyle kuramcılarının yaptıkları çalışmalardaydı. Gerçekten de, 1907-1912 yılları arasında, V.İvanov, Briyusov, A.Bieli, Merejkovski, Çukovski, vb'nın yazdığı kitap ve yazıların etkisi bilimsel incelemelerin ve üniversite tezlerinin etkisinden alabildiğine fazlaydı. Bu gazete bilimi, bütün öznel ve yan tutan niteliğine karşın, yeni ve o dönemde moda olan sanat akımlarının dayandığı bazı kuramsal ilke ve yöntemler üstünde yükseliyordu. Andrey Bieli'nin yazdığı *Simgecilik* (1910) gibi kitaplar, genç kuşak için, kendine özgü kavramlardan ve her çeşit bilimsel havadan yoksun olan yazın tarihi monografilerine göre daha fazla anlam taşıyordu doğal olarak.

Bu nedenle, iki kuşağın tarihsel çatışması (son derece gergin

ve önemli bir çatışmaydı bu), daha ortaya çıkar çıkmaz, akademik bilim alanında değil de, simgeci kuram ile izlenimci eleştirinin yöntemlerinden oluşmuş şu gazete bilimi denen akım içinde yer aldı. Simgecilerle çatışmaya girmemizin nedeni, yazınbilimi ellerinden çekip almak, onu simgecilerin estetik ve felsefi öznelcilik kuramlarından kurtararak, olguların bilimsel incelenmesi yoluna yöneltmekti. Bizler imgecilerin çalışmalarıyla yetişmiş olduğumuzdan, onların hatalarını büyük bir açıklıkla görebiliyorduk*. Futüristlerin (Hlebnikov, Kruçenih, Mayakovski) simgeciliğin şiirsel dizgesine karşı başlattıkları devrim, biçimciler için bir destek oldu, çünkü mücadelelerine daha güncel bir nitelik kazandırıyordu.

Yazınbilim sözcüğünü simgecilerde gitgide ağır basan felsefi ve dinsel eğilimlerden kurtarmak, biçimcilerin ilk topluluğunu bir araya getiren parolaydı. Simgeciliğin kuramcıları arasındaki bölünme (1910-1911) ile akmeistlerin ortaya çıkışı kesin bir devrime giden yolu açmıştı birlikte. Her çeşit uzlaşmayı ortadan kaldırmak gerekiyordu. Tarih bizden gerçek bir devrimci coşku, bir devrimci tavır, kesin savlar, acımasız bir ironi ve her çeşit uzlaşma düşüncesine cüretle karşı çıkılmasını bekler. Mücadelemizde önemli olan, simgecilerin kuramsal yapıtlarındaki öznel estetik ilkelere karşı, olgular önünde bilimsel ve nesnel bir tutumun benimsenmesi gerektiğini ileri sürmektir. Biçimcilerin belirgin özelliği sayılan bilimsel pozitivizmin yeni coşkusu, yeni tavrı, yani felsefi öncüllerin, ruhbilimsel ve estetik yorumların, vb'nin reddi de buradan geliyordu. İçinde bulunulan durum bile bizlerin felsefi estetikten ve sanatla ilgili ideolojik kuramlardan ayrılmamızı istiyordu. Olgularla ilgilenmemiz, dizgeler ve genel sorunlardan uzaklaşarak, keyfi bir noktadan hareket etmemiz, yani sanatsal olguyla bağlantıya girdiğimiz noktadan hareket etmemiz gerekiyordu. Sanat çok yakından incelenmeyi zorunlu kılıyor, bilim ise somut olmak istiyordu.

II.

Yazın bilimini özgülleştirme ve somutlaştırma ilkesi biçimsel yöntemin düzenleyici ilkesiydi. Bütün çabalar, A.Veselovski'nin deyişiyle, yazın'ın *res nullius* (kimsenin malı olmayan şey) olarak kaldığı önceki duruma bir son vermek için yoğunlaştırılmıştı. Bu ba-

(*) T.Todorov'un çevirisinde yer almayan bu tümceyi İtalyanca çeviriden dilimize aktardık (bkz. *I formalisti russi*, a.g.y., s.35) (T.G.N.)
Ücretsiz PDF Kütüphane - <https://rantey.org>

kımdan, biçimcilerin konumunu öbür yöntemlerle uzlaştırmak, onu seçmecilere benimsettirmek olanaksız hale gelmişti. Bu başka yöntemlere karşı çıkan biçimcilerin eskiden de bugün de reddettikleri şey, yöntemlerin kendisi değil, farklı bilimlerin ve farklı bilimsel sorunların sorumsuzca birbiriyle karıştırılmasıydı. Eskiden de bugün de temel sav olarak ortaya attığımız şey şuydu: Yazın biliminin konusu, yazınsal nesneleri bütün öbür nesnelerden ayırt eden özgül nitelikleri incelemek olmalıdır; bu da söz konusu yazınsal nesnenin ikincil nitelikli özellikleri bakımından öbür bilimler tarafından yardımcı bir inceleme konusu yapılabilme bahanesi ve hakkı gibi bir gerçeğe bağımlı kalınmadan sürdürülmelidir. R. Jakobson (*Yeni Rus Şiiri*, taslak 1, Prag, 1921, s.11) bu görüşe kesin biçimini vermiştir: "Yazın biliminin konusu yazın değil, 'yazınsallık'tır (*literaturnost*), yani belli bir yapıtı yazınsal yapıt kılan şeydir. Ne var ki, günümüze kadar gelmiş olan yazın tarihçilerini, birini tutuklamak isteyip de o kişinin odasında bulduğu her şeyi alıp götürün ve hatta yan sokaktan geçen insanları da yakalayıp götürün polise benzetebiliriz daha çok. Gerçekten de yazın tarihçileri her şeyden yararlanıyorlardı: Kişinin yaşamından, ruhbilimden, siyasetten, felsefeden. Böylece bir yazın bilimi yerine, tam oluşmamış dalların bir yığılması meydana getiriliyordu. Bu nesnelerin (konuların) her birinin ayrı bir bilim dalına, felsefe tarihine, kültür tarihine, ruhbilime, vb'ne bağlandığı, bu bilim dallarının da yazınsal olguları ikinci dereceden, yetersiz belgeler olarak da kullanabilecekleri unutulmuştu sanki."

Bu özgülleştirme ilkesini kuramsal (spekülatif) bir estetiğe başvurmadan gerçekleştirmek ve sağlamlaştırmak için yazınsal diziyi, bir başka olgular dizisiyle karşı karşıya getirmek, bunu yapmak için var olan çok sayıdaki dizi arasından yazınsal diziyi örtüşen ama farklı bir işlev içeren diziyi seçmek gerekiyordu. Şiir dilinin gündelik dille karşı karşıya getirilmesi, söz konusu yöntembilimsel tekniği aydınlatıyordu. Bu karşılaştırma, Opoyaz'ın ilk denemelerinde (L. Yakubinski'nin yazıları) geliştirildi ve biçimcilerin yazınbilimin temel sorunları konusunda yaptıkları çalışmalar bakımından bir kalkış noktası oluşturdu. Geleneksel yazın adamları incelemelerini kültür tarihine ya da toplumsal yaşam tarihine, ruhbilime ya da estetiğe*, vb'ne yöneltmek gibi bir alışkanlığı edinmişken, biçimciler onları dilbilime yönlendirmişlerdi. Dilbilim, inceleme konusu bakımından yazınbilimle örtüşen bir bilim

(*) Bu tümcedeki "ruhbilime ya da estetiğe" bölümünü İtalyanca çeviriden alarak ekliyoruz (Bkz. *I formalisti russi*, s. 40-41, PDF (RCA) Arşivi - <https://rantey.org>)

olarak görünüyordu ama konusunu başka ilkelere dayanarak ve başka amaçlar benimseyerek ele alıyordu. Öte yandan, dilbilimciler biçimsel yöneme de ilgi duyuyorlardı: Bu ilgi de, şiir diline ilişkin olguları, dil olguları olarak görmelerinden ve bunları bütünüyle dilbilimsel alanlar çerçevesinde değerlendirmelerinden kaynaklanıyordu. Böylece konunun karşılıklı olarak kullanımı ve sınırlandırılması bakımından, sözgelimi fizik ve kimya arasındaki ilişkiye benzer bir ilişki çıktı ortaya. Daha önce Potebnia tarafından ortaya atılmış ve yandaşlarınca kanıtlanmadan benimsenmiş olan sorunlar, bu yeni bakış açısı altında yeniden ortaya çıktı ve yepyeni bir anlam kazandı.

Yakubinski, "Şiir Dilinin Sesleri Üstüne" (*Şiir Dilinin Kuramı Üstüne Derlemeler*, fasikül 1, Petrograd, 1916) başlıklı ilk yazısında, şiir dili ile gündelik dilin karşı karşıya getirilmesi olayını genel biçimi içinde gerçekleştirmiş ve aralarındaki ayrımı şöyle açıklamıştı: "Dilsel olgular, her özel durumda, konuşan kişinin ulaşmaya çalıştığı amaca göre sınıflandırılmalıdır. Eğer konuşucu bu olguları yalnızca bildirişim kurma amacıyla kullanıyorsa, o zaman gündelik dilin (dilsel düşüncenin) dizgesi söz konusudur; bu dizgede de dilsel oluşturucuların (sesler, biçimbilimsel öğeler, vb.) özerk bir değeri yoktur, yalnızca bir birdirişim aracıdır bunlar. Ama pratik amacın bütünüyle ortadan kalkmamakla birlikte ikinci plana itildiği, dolayısıyla dilsel oluşturucuların da özerk bir değer kazandığı başka dilsel dizgeler de düşünülebilir (bu türden dizgeler de vardır gerçekte)."

Böyle bir ayrımın saptanması yalnızca bir yazınbilimin oluşturulması için değil, aynı zamanda fütüristlerin "akılötesi" ("transrasyonel") bir dilin yaratılması eğilimlerini anlamak bakımından da önemliydi: Sözcüklerin özerk değerinin bütünüyle açığa çıkarılması olan bu olgu bir bölümüyle çocukların dilinde, bazı mezhep üyelerinin glosolali'sinde**, vb'nde gözlemlenmiştir. Fütüristlerin akılötesi şiir denemeleri, simgeci kuramlara karşı bir kanıt olarak belirmeye başladıkları andan itibaren büyük önem kazandılar, çünkü bu simgeci kuramlar anlama eşlik eden ses uyumu kavramından öteye gitmeye cesaret edemiyorlar ve buna bağlı olarak şiir dilindeki seslere özgü işlevin değerini azaltıyorlardı: İşte bu noktada fütüristlerle birleşen biçimciler, simgeciliğin kuramcılığına doğrudan doğruya karşı çıktılar. Biçimcilerin ilk mücadeleleri-

(*) Rusça'daki *zaumnyy* terimini böyle karşıladık. Söz konusu terim, seslerin sözcük oluşturmaları halde, bir anlam taşıdıklarının düşünüldüğü bir şiir türünü belirtir. (F.Ç.N.)

(**) Glosolali (Fr. *glossolalie*): Uydurulmuş sözcükler ile bozuk bir sözdizimden oluşan dil. (T.Ç.N.)

ni bu alanda başlatmış olmaları doğaldı: Simgecilerin felsefi ve estetik eğilimlerine kesin gözlemlerden oluşan bir dizgeyle karşı çıkabilmek ve buradan bilimsel sonuçlar elde edebilmek için, her şeyden önce sesler sorununu yeniden ele almak gerekiyordu. Böylece, tümüyle, şiirdeki ses sorunlarını ve akılötesi dil sorununu işleyen ilk derleme meydana getirilmiş oldu.

Yakubinski'nin yanı sıra, V. Şklovski de "Şiir ve Akılötesi Dil Üstüne" başlıklı yazısında, çok sayıda örnek vererek "insanların kimi kez sözcükleri anlamlarına başvurmadan kullandıkları"nı gösteriyordu. Akılötesi oluşumlar yaygın bir dilsel olgu ve şiiri belirleyen bir olay olarak görülüyordu. "Şair akılötesi bir sözcük kullanmaya cesaret edemez, anlamötesi özellik, genellikle yanıltıcı, düşsel bir anlam görünümünü altına gizlenir, bu da şairleri dizelerinin anlamını kavrayamadıklarını itiraf etmeye zorlar." Şklovski yazısında, ele aldığı birçok noktanın yanı sıra, özellikle, betimlenen nesne ya da izlenimci biçimde sunulan heyecan ile ses arasındaki uygunluğu yorumlama olanağını veren salt ses özelliğinden ayrılarak söyleyiş özelliği üstünde duruyordu. "Dilin söyleyiş özelliği kuşkusuz akılötesi bir sözcükten, hiçbir anlam belirtmeyen bir sözcükten tad alınması bakımından önemlidir. Belki de şiirin verdiği hazzın çoğu söyleyiş özelliğinde, ses olgularının uyumlu hareketinde yatar." Akılötesi dille olan bağlantı, böylece gerçek bir bilimsel sorun düzeyinde önem kazanır: Bu sorunun incelenmesiyle şiir dilindeki birçok olgunun anlaşılması da kolaylaştırılmış olacaktı. Şklovski genel sorunu şöyle dile getirmişti: "Eğer, bir sözcüğün anlamından söz etmek için, mutlaka kavramları belirtmeye yaraması gerektiğini ileri sürersek, o zaman akılötesi oluşumlar dil dışında kalır. Ama bu durumda, dil dışında kalacak olan, bir tek onlar değildir. Belirttiğimiz olgular şu sorun üstünde düşünmeye yönlendirir bizi: Sözcüklerin yalnız akılötesi dilde değil, şiir dilinde de her zaman bir anlamı var mıdır ya da bu inanışta, dikkat eksikliğimizden kaynaklanan bir düşünce görmek gerekmez mi?

Bütün bu gözlem ve ilkeler bizi şu sonuca götürdü: Şiir dili yalnızca bir imgeler dili olmadığı gibi dizenin sesleri de yalnızca bir dış uyumun öğeleri değildir, yalnızca anlama eşlik etmezler, kendi başlarına da özerk bir anlamları vardır. Şiirin imgelerle düşünme olduğu görüşü üstüne dayalı olan Potebnia'nın genel kuramının yeniden incelenmesi de işte böyle olmuştu. Simgeciliğin kuramcılar tarafından benimsenmiş bu şiir anlayışı bizi dizenin seslerini, arkalarında yatan bir başka şeyin anlatımı olarak ele almaya ve onları bir yansıma sözcük ya da bir ses yinelenmesi (aliterasyon)

olarak yorumlamaya zorluyordu. Özellikle A.Bieli'nin çalışmaları söz konusu eğilimin belirgin niteliklerini taşıyordu: A.Bieli, Puşkin'in iki dizesinde, şişeden kadehe dökülen şampanya imgesinin tam olarak "seslerle betimlenme"sini bulmuş, Blok'ta da *r, d, t* ses öbeğinin yinelenmesinde "ayılmanın trajedisi"ni³ görmüştü.

Ses yinelenmelerini açıklamaya çalışan ve pastişin* sınırında dolaşan bu eğilimler bizi uzlaşmaz bir direniş içine girmeye sürüklüyor ve yine bizi seslerin, dizede, imgeyle her türlü ilişki dışında var olduklarını ve özerk bir dilsel işlev taşıdıklarını somut bir çözümlemeyle kanıtlamaya itiyordu.

Yakubinski'nin yazıları dizedeki seslerin özerk değeri konusunda ileri sürülen görüşlere bir dilbilimsel temel oluşturmuştu. O.Brik "Seslerin Yinelenmesi" (*Şiir Dili Kuramı Üstüne Derlemeler*, fasikül 2, Petrograd, 1917) adlı yazısında, Puşkin ve Lermontov'dan parçalar ele alıyor ve bunları değişik sınıflara göre belli bir düzen içine sokuyordu. Yaygın olan inanışın, yani şiir dilinin imgeler dili olduğunu ileri süren inanışın doğruluğu konusundaki kuşkularını açıkladıktan sonra, Brik şu sonuca varıyordu: "İmge ile ses arasındaki bağlantıların ele alınış biçimi ne olursa olsun, sesler ve ses uyumları, yalnızca ses akışmasını sağlayan bir eklenti değil, ama özerk bir şiirsel amacın sonucudur. Şiir dilinin ses düzeni, ses uyumunun dış teknikleriyle tüketilemez ama ses uyumunun genel yasalarındaki etkileşimin yarattığı karmaşık bir ürünü temsil eder. Uyak, ses yinelenmesi gibi temel ses akışması yasalarının görünürdeki bir belirtisi, bu yasaların özel bir durumundan başka bir şey değildir." O.Brik, A.Bieli'nin çalışmalarıyla çelişen yazısında, şu ya da bu ses yinelenmesinin anlamıyla ilgili hiçbir yorum yapmaz, yalnızca ses yinelenmesi olgusunun folklordaki gereksiz yineleme (totoloji) tekniğine benzediğini düşünür, yani bu durumda, yineleme başlı başına bir estetik işlev üstlenir. "Kuşkusuz, burada, ortak bir şiir ilkesinin, yalın birleşme ilkesinin farklı biçimlerde gerçekleşmesi söz konusudur; bu ilkeye göre, birleşim gerci olarak ya sözcüklerin sesleri, ya anlamları ya da ikisi birlikte kullanılabilir." Bir tekniğin farklı gereçlere böylesine yayılması biçimcilerin çalışmalarındaki başlangıç döneminin belirgin bir özelliğidir. Brik'in yazısından sonra, dizedeki sesler sorunu kendine özgü güncelliğini yitirerek yazınbilimin genel dizgesi içine katılmıştır.

(*) İtalyanca çeviride "pastiche" yerine hen "parodi" terimi kullanılıyor. (T.C.N.)

III.

Biçimcilerin çalışması, o dönemin en tartışılan ve en önemli sorunu olan, dizedeki sesler sorununu incelemekle başladı. Kuşkusuz yazınbilimin bu özel sorununun gerisinde, sonradan ortaya çıkacak daha genel savlar hazırlanıyordu. Biçimcilerin çalışmasını daha başlangıçtan beri belirlemiş olan şiir dili ile düzyazı diline ilişkin dizgeler arasındaki ayrım, birçok temel sorunla ilgili tartışmayı da zorunlu olarak etkileyecekti. Şiiri imgelerle düşünme olarak tanımlayan anlayış ve bundan kaynaklanan şiir = imge formülü, elbette gözlemlenen olgulara denk düşmüyor ve ana çizgileri belirlenmiş genel ilkelerle çelişiyordu. Bu açıdan, ritm, sesler ve sözdizim yalnızca şiire özgü olmadıklarından ancak ikinci dereceden bir önem taşıyorlardı ve şiirin dizgesi içine girmiyorlardı. Potebnia'nın genel kuramını, simge-imgelerin egemen rolünü doğruladığı için kabul etmiş olan simgeciler, biçim ve özün uyumuyla ilgili ünlü kuramı aşamıyorlardı; oysa bu kuram, biçimsel deneylere girişme konusundaki istekleriyle açıkça çelişiyor ve bu deneyleri, onlara bir oyun niteliği, bir estetizm özelliği* kazandırarak geçersiz kılıyordu. Potebnia'nın bakış açısından uzaklaşan biçimcilerse, geleneksel biçim/öz bağıntısından ve kılıf olarak biçim, içine sınının (içerik) boşaltıldığı bir kap olarak biçim kavramından kurtulmuşlardı. Sanat olayları, sanatın *özgül ayrım*'ının (*differentia specifica*), yapıtı oluşturan öğelerde değil de bu yapıtın özel kullanımında dile geldiğini gösteriyordu. Böylece biçim kavramı başka bir anlam kazanıyor ve hiçbir ek kavram, hiçbir karşılıklı bağıntı gerektirmiyordu.

1914'te, fütüristlerin halk karşısında gösteriler düzenledikleri dönemde ve Opoyaz'ın kuruluşundan önce, V.Şklovski *Sözcüğün Dirilişi* başlıklı bir kitapçık yayımlamıştı: Burada bir bölümüyle Potebnia'ya ve Veselovski'ye başvurarak (imge sorunu daha henüz söz konusu önemini kazanmamıştı), estetik algılaşmanın ayırıcı özelliği olarak biçimin duyumsanması ilkesini ortaya atıyordu. "Biz alışılmış olanı hissetmeyiz, görmeyiz, ama tanırız yalnızca. Odalarımızın duvarlarını görmeyiz, bir provadaki dizgi yanlışlarını görmek de, hele metin iyice bildiğimiz bir dille kaleme alınmışsa çok güçtür bizler için, çünkü kendi kendimizi, alışık olduğumuz sözcüğü görmeye, okumaya, tanınamaya zorlayamayız. Eğer şiirsel ve hatta sanatsal algılaşmanın tanımını yapmak istersek, şu ta-

(*) "Estetizm özelliği" deyişini, metnin aşağısında "estetizm" terimine aynı bağlamda yer verdiği için, İtalyanca çeviriden alarak ekliyoruz (bkz. *Formalistler*, s. 42) (T.C.N.)

nıma ulaşırız zorunlu olarak: Sanatsal algılama, içinde biçimi (belki de yalnızca biçimi değil de en azından biçimi) hissettiğimiz algılamadır." Burada sözü edilen algılamanın basit bir ruhbilimsel kavram (şu ya da bu kişiye özgü algılama) değil de sanatın bir ögesi olduğu, bunun da algılamaya dışında var olmadığı açık seçik ortadadır. Biçim kavramı yeni bir anlam kazanmıştır; artık bir kılıf değil, her çeşit karşılıklı bağıntının dışında, kendi başına bir içeriği bulunan dinamik ve somut bir bütünlüktür. Biçimci öğreti ile simgeci ilkeler arasındaki sapma da işte burada yer alır; çünkü söz konusu ilkelere göre "biçim aracılığıyla" "öze ilişkin" bir şeyin ortaya çıkması gerekmektedir. Öte yandan, "öz"den bilinçlice soyutlanmış bazı biçim öğelerine hayranlık duyma olarak ortaya çıkan estetizm de aşılmıştı.

Ama bütün bunlar somut bir çalışma için yeterli değildi. Şiir dili ile gündelik dil arasındaki ayrımı belirlerken ve sanatın özgül niteliğinin, gerecin özel bir kullanımı olduğunu saptarken, aynı zamanda biçimin duyumsanması ilkesinin de somut kılınması gerekiyordu; çünkü bu ilke, kendi başına öz olarak kabul edilen söz konusu biçimin çözümlenebilmesini sağlayacaktı. Biçimin duyumsanması olayının, biçimi bize hissettirmek amacı güden bazı sanat tekniklerinin sonucu olduğunu göstermek gerekiyordu. V.Şklovski'nin biçimci yönteminin bir çeşit bildirisi olan "Teknik Olarak Sanat"* yazısı (*Şiir Dilinin Kuramı Üstüne Denemeler*, fasikül 2, 1917) biçimin somut olarak incelenmesi yolunu açtı. Burada, biçimciler ile Potebnia arasındaki ayrım ve buna bağlı olarak biçimcilerin ilkeleriyle simgeciliğin ilkeleri arasındaki ayrım açıkça görülür. 'Yazı, Potebnia'nın hem imgeler konusunda hem de imge ile açıkladığı şey arasındaki ilişki konusunda ortaya attığı temel ilkelere yöneltilen eleştirilerle başlar. Şklovski özellikle imgelerin hemen hemen değişmez olduklarını belirtir: "Bir çağı aydınlattıkça, bir şairin yaratımı diye kabul ettiğiniz imgelerin, hemen hemen hiç değiştirilmeden bir başka şairden alındığını görürsünüz. Şiir okullarının yaptığı bütün iş, dilsel gereci düzenleyip işlemek amacıyla, yeni teknikleri biriktirip ortaya koymaktan başka bir şey değildir. İmgeleri yaratmaktan çok, imgeleri düzenlemektir söz konusu olan. İmgeler verilmiştir, bellidir ve şiirde, imgelerle düşünmekten çok, imgeleri anımsamak söz konusudur.

İmgelerle düşünme, ne olursa olsun, sanatın ya da hatta yazınsal sanatın bütün dallarını birleştiren bağ değildir; imgelerin değişimi şiirsel gelişmenin özünü oluşturmaz."

(*) Bkz. ileride s. 66-81 (T.C.N.E) PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Daha ileride, Şklovski şiirdeki imge ile düzyazıdaki imge arasında bulunan ayrımı belirtir. Şiirdeki imge, şiir dilinin araçlarından biri olarak, işlevi açısından, şiir dilindeki öteki tekniklere (yalın ve olumsuz koşutluk, karşılaştırma, yinleme, bakışlılık, abartma, vb.) denk bir teknik olarak tanımlanır. Böylece imge kavramı şiir tekniklerinin genel dizgesi içine giriyor ve kuram içinde egemen işlevini yitiriyordu. Aynı zamanda da, sanat kuramı içinde kendini iyice kabul ettirmiş olan sanatsal tutumluluk ilkesi de bir yana itiliyordu. Buna karşılık, farklılaştırma (yabancılaştırma) tekniği ile algılama gücü ve süresini artıran güç biçim tekniği ileri sürülüyordu: Sanatta algılama tekniği kendi başına bir erektir ve uzatılması gerekir. Sanat algılama otomatizmini yıkmaya aracı olarak anlaşılır; imge de anlamını kavramamızı kolaylaştırmaya değil de nesnenin özel bir biçimde algılanmasını yaratmaya, tanınmasını değil de görüntüsünü yaratmaya çalışır. İmgenin farklılaştırmayla olan alışılmış ilişkisi de buradan kaynaklanır.

Şklovski, Potebnia'nın düşüncelerine karşı çıkışını kesin bir biçimde "Potebnia" (*Yazınbilim. Şiir Dilinin Kuramı Üstüne Derlemeler*, Petrograd, 1919) başlıklı yazısında açıklar. Şklovski imgenin ya da simgenin, şiir dili ile düzyazı dilini (gündelik dili) birbirinden ayırt eden şey olmadığını bir kez daha yineler: "Şiir dili düzyazı dilinden kuruluşunun algılanabilir olma özelliğiyle ayrılır. Ya akustik, ya söyleyiş ya da anlam özelliği algılanabilir. Bazen de algılanabilir olan kuruluş değil de sözcüklerin birleşimi, düzenlenişidir. Şiirsel imge, doğrudan doğruya kendi tözü içinde hissedebileceğimiz algılanabilir bir kuruluş yaratmaya yarayan yollardan biridir; ama bundan fazlası değildir... Bilimsel bir poetika (yazınbilim) yaratılması için daha başlangıçta, sayısız olgunun da kanıtlandığı bir görüş olarak, yasaları birbirinden farklı olan şiir dili ile düzyazı dilinin var olduğunu kabul etmek gerekir. İşe de bu ayrımları inceleyerek başlamalıyız."

Bu yazılarda biçimcilerin başlangıçtaki çalışmalarının bir dö-kümünü görebiliriz. Bu dönemdeki başlıca edinin, belli sayıdaki kuramsal ilkenin hazırlanmasıdır; söz konusu ilkeler sonradan somut olguların incelenmesi sırasında çalışma varsayımı olarak kullanılacaktır. Aynı zamanda, biçimciler, yine bu ilkeler sayesinde, Potebnia'nın görüşleri üstüne kurulmuş yaygın kuramların oluşturduğu engeli de aşabildiler. Yukarıda adını verdiğimiz yazılardan yola çıkarak şunu kavrayabiliriz. Biçimcilerin belli başlı çabaları şu sözde biçimin incelenmesine ve özel bir yöntemin kurulmasına yönelik değildi; biçimciler yazınsal sanatın özgül niteliklerinin

incelenmesi gerektiği savını temellendirmeye çalışıyorlardı. İşte bu nedenle, şiir dili ile gündelik dil arasındaki ayırmadan hareket etmek gerekir. "Biçim" sözcüğüne gelince, biçimciler için önemli olan şey, bu belirsiz terimin anlamını değiştirmekti, çünkü bu terimin daha belirsiz ve daha az bilimsel bir kavram içeren "öz" sözcüğüyle yaygın olarak birleştirilmesi olayından kurtulmak istiyorlardı artık. Önemli olan geleneksel bağintıyı ortadan kaldırmak ve böylece biçim kavramını yeni bir anlamla zenginleştirmekti. Teknik* kavramı, daha sonraki gelişmeler sırasında, çok daha büyük önem kazandı çünkü şiir dili ile gündelik dil arasında bir ayrımın belirlenmiş olması gerçeğinden kaynaklanıyordu doğrudan doğruya bu kavram.

IV

Kuramsal çalışmanın başlangıç evresi daha şimdiden aşılmıştı. Genel kuramsal ilkeler ana çizgileriyle belirlenmişti ve bunların yardımıyla artık yığınla olgu arasında yönümüzü çizebilirdik. Bundan böyle konuyu daha yakından incelemek ve sorunları daha somutlaştırmak gerekiyordu. İlk çalışmalarda şöyle bir incelenmiş olan kuramsal yazınbilim sorunları şimdi artık ilgi alanımızın merkezini oluşturunuyordu. Şiir dili ile gündelik dil arasındaki ayırma ilişkin genel düşünce açısından ancak açıklayıcı bir önem taşıyan dizedeki sesler sorunundan genel bir dize kuramına, genel olarak teknik sorunundan kuruluş tekniklerinin incelenmesine, konu sorununa, vb'ne geçmek gerekiyordu. Potebnia'dan gelen kuramların ortaya attığı sorunların yanında A.Veselovski'nin görüşleri ile onun konu kuramına gösterilen ilgi sorunu da vardı.

Bu dönemde, yazınsal yapıtların biçimciler için yalnızca kuramsal savları denetlemeye ve doğrulamaya yarayan bir gereç olarak görülmesi doğaldı. Gelenek, evrim, vb'ne ilişkin sorunlar yine bir yana bırakılıyordu. Olası en geniş gerece ulaşabilmemiz, yasalar belirlememiz ve ilk iş olarak olguları incelememizdi önemli olan. Böylece biçimciler için soyut öncüllere başvurmaya artık gerek kalmıyordu; öte yandan biçimciler ayrıntılar içinde kaybolmadan inceleme konusuna egemen olabilirlerdi.

V.Şklovski'nin konu ve roman kuramı üstüne yaptığı çalışmalar bu dönemde özel bir önem kazandı. Şklovski, masallar, Doğu öyküleri, Cervantes'in *Don Kişot*'u, Tolstoy'un yapıtları, Sterne'in

(*) Teknik (ya da yordam) kavramı ile ilgili açıklamalar için bk. ileride, s.66. (T.Ç.N.)

Tristram Shandy'si gibi çok değişik örneklere dayanarak düzenleyime (kompozisyona) özgü tekniklerin varlığını ve bunların genel biçimsel tekniklerle bağlarını gösteriyordu. Biçimsel yöntemi ele alan genel bir yazıda değil de ancak somut çalışmalarda işlenecek ayrıntılara burada girmeyeceğim; ama konuya ilişkin sorunlar çerçevesini aşarak kuramsal bir önem taşıyan ve biçimsel yöntemin sonraki evriminde izler bırakan noktalar üstünde duracağım.

Değineceğim ilk yazı olan, Şklovski'nin "Düzenleyim Teknikleri ile Genel Biçim Teknikleri Arasındaki Bağ" (*Poetika*, 1919) adlı incelemesinde, işte bu türden noktalar ele alınıyor. Önce, konuya ilişkin düzenleyim tekniklerinin varlığı, birçok örnekle açıklanarak doğrulanıyor, ardından da konuyla ilgili geleneksel anlayış değiştiriliyordu: Bunun sonucunda, konu bir motifler dizisi olmaktan çıkarılıyor ve tematik öğeler sınıfından yapısal hazırlık öğeleri sınıfına aktarılıyordu. Böylece konu (Rusça *siyujet*) kavramı *fabula* kavramıyla da örtüşmeden, yeni bir anlam kazanıyor ve konunun düzenleyim kuralları, yazınsal yapıtların özgül niteliği olarak, biçimsel incelemenin alanına giriyordu doğallıkla. Biçim kavramı da yeni niteliklerle zenginleşiyor, soyut özelliğinden yavaş yavaş kurtuluyor ve hatta bunun sonucunda tartışmalardaki eski önemini de yitiriyordu. Bizim için açık seçik olan, biçim kavramının yavaş yavaş yazın kavramıyla, yazınsal olgu kavramıyla karıştırılmış olmasıydı. Öte yandan, konunun düzenleyim teknikleriyle biçimsel teknik arasında bir benzerliğin saptanması da kuramsal açıdan büyük bir önem taşıyordu. Destanın özelliği sayılan katlar biçimindeki (katlı) kuruluş, seslerin yinelenmesi, gereksiz yineleme (toto-loji), gereksiz yinelemeye dayalı koşutluk, genel olarak yinelemeler, vb. ile aynı dizide yer alıyordu; bu dizi de, her zaman, parçalara ayırma, yavaşlatma üstüne kurulu olan yazınsal sanatın genel bir ilkesinden kaynaklanıyordu.

Böylece Roland'ın taş a üç kez vurması (*La Chanson de Roland*) ile masal konularında sık sık karşılaşılan benzer üçlü yinelemeler, Gogol'daki eşanlımlı 'sözcüklerle, *kudi-mudi*, *pliyuşki-mliyuşki* gibi dilsel kuruluşlarla karşılaştırılır. "Bütün bu yavaşlatılmış katlı kuruluşlar genellikle biraraya getirilmemiştir ve her biri için ayrı bir açıklama yapmaya çalışılır." Burada farklı gereçlerdeki teknik birliğini doğrulama isteği açıkça görülmektedir. Yine burada Veselovski'nin kuramıyla zorunlu bir çatışma meydana gelmektedir: Çünkü Veselovski benzer durumlarda, tarihsel ve genetik bir varsayımına başvurarak destanlardaki yinelemeleri başlangıçtaki yorumun düzeneğiyle (tam olarak oluşmamış destan) açıklıyordu. Bu

türden bir açıklama, her ne kadar genetik bakımdan doğruysa da, olaya da yazınsal olgu olarak bir açıklama getirmiyordu. Veselovski ile etnografya okulunun öbür temsilcilerinin masal motiflerine ve konularına ilişkin özellikleri açıklamada yararlandıkları yazın ile gerçek yaşam arasındaki genel bağı, Şklovski reddetmiyor ama bu bağı yazınsal olgunun özelliklerini açıklamada artık kullanmıyordu. Genetik açı kökeni açıklar, hepsi o kadar; ama yazınbilim için önemli olan, yazınsal işlevin anlaşılmasıdır. Genetik bakış açısında gerecin özgül bir kullanımı olan tekniğin varlığı hesaba katılmaz; burada yaşamdan aktarılmış gereç üstündeki seçim, bu gerecin geçirdiği dönüşüm ve yapıcı işlevi hesaba katılmaz; hesaba katılmayan bir başka olay da, belli bir kültür ortamı yok olurken, onun yaratmış olduğu yazınsal işlevin yalnızca bir kalıntı olarak kalmayıp, bu ortamla her türlü bağıntı dışında da anlamını sürdüren bir yazınsal teknik olarak varlığını korumasıdır. Veselovski'nin, Eski Yunan romanındaki serüvenleri katışıksız bir biçim tekniği olarak değerlendirirken çelişki içinde olduğu görülebilir.

Veselovski'nin etnografizmi biçimcilerin doğal direnişiyle karşılaştı, çünkü biçimciler bu etnografizmi yazınsal tekniğin özgül niteliğini bilmeme, genetik bakış açısını kuramsal ve evrimci bakış açısı yerine koyma olarak kabul ediyorlardı. Veselovski'nin yalnızca ilkel şiire bağlı ve yaşam koşullarından doğmuş bir olgu olarak değerlendirdiği bağdaştırmacılık (senkretizm) konusundaki görüşleri, sonradan B.Kazanski'nin şu incelemesinde eleştirildi: "Tarihsel Yazınbilim Düşüncesi" (*Poetika*, Sanat Tarihi Devlet Enstitüsü Yazın Bölümü yayını, Akademia, 1926). Kazanski bu yazıda her sanatın doğasında, bazı dönemlerde bağdaştırıcı (senkretik) eğilimlerin var olduğunu, bunların da kendilerini açıkça ve özel olarak belli ettiklerini gösterir; buna bağlı kalarak da etnografik bakış açısını reddeder. Veselovski'nin yazınsal evrimin genel sorunlarıyla ilgili görüşlerini biçimcilerin kabul etmemiş olmaları doğaldır. Kuramsal yazınbilimin temel ilkeleri, Potebnia'nın görüşleriyle sürdürülen çatışmadan hareketle ortaya çıkarılmıştır; biçimcilerin yazınsal tarihin statüsüyle ilgili görüşleri de Veselovski ve tilmizlerinin düşünceleriyle sürdürülen çatışma sonucunda biçimlenecektir.

Bu değişikliğin ilk adımı Şklovski'nin aynı yazısında atılmıştı. Veselovski'nin aynı etnografya ilkesinden yola çıkarak yaptığı "yeni biçim, yeni bir içeriği dile getirmek için ortaya çıkar" açıklamasını tartışan Şklovski bir başka bakış açısı önerir: "Bir sanat ya-

pıtı öbür sanat yapıtlarıyla kurulan bağıntıya göre ve onlarla gerçekleştiren bütünleşmeler yardımıyla algılanır... Yalnızca pastiş değil, her sanat yapıtı herhangi bir modele koşut ve karşıt olarak yaratılır. Yeni biçim, yeni bir içeriği dile getirmek için değil, estetik özelliğini yitirmiş eski biçimin yerine geçmek için ortaya çıkar." Şklovski bu savı temellendirmek için B.Christiansen'in farklı durumlar ya da farklılıkların duyumu üstüne yaptığı açıklamaya başvurur; böylece, her sanatın belirleyici özelliği olan ve yaratılmış kuralların sürekli çiğnenmesinde dile gelen dinamiklik kanıtlanmış olur. Şklovski yazısının sonunda da F.Brunetière'in şu sözlerini aktarır: "Bir yazın'ın tarihinde görülen bütün etkiler arasında en önemlisi, yapıtların başka yapıtlar üstündeki etkisidir" ve "nedenleri boş yere çoğaltmamak gerektiği gibi, yazın'ın toplumun anlatımı olduğunu ileri sürerek, yazın tarihini töreler tarihiyle de karıştırmamak gerekir. Bunlar birbirinden ayrı iki şeydir".

Böylece bu yazı kuramsal yazınbilimden yazın tarihine geçişi belirtiyordu. Biçimin başlangıçtaki görünümü, evrimci dinamiğin, sürekli değişirliğin yeni özellikleriyle zenginleşti. Yazın tarihine geçiş, incelenen konuların basit bir genişletilmesi değil, biçim kavramındaki evrimin sonucuydu. Ortaya yazınsal yapıtın yalıtılmış bir olgu olarak algılanmadığı; biçimin, kendinde değil başka yapıtlarla ilişkisi içinde hissedildiği gerçeği çıkmıştı. Böylece biçimciler, şemaların ve sınıflandırmaların hazırlanması (biçimsel yöntemden pek haberi olmayan eleştirmenlerin verdikleri alışılmış bir görüntüdür bu) olarak tasarlanan ve her çeşit dogma karşısında zevk duyan bazı skolastik kafaların büyük bir çabayla uyguladıkları şu biçimcilik çerçevesinden kesinlikle çıktılar. Bu skolastik biçimcilik Opoyaz'ın çalışmasına ne tarihsel açıdan, ne de özü bakımından bağlanır. Bizler bu tür bir biçimcilikten sorumlu değiliz; tersine, böyle bir anlayışa en fazla karşı çıkan, onunla hiç uzlaşmayan kişileriz biz.

V

Ben biçimcilerin yazın tarihiyle ilgili çalışmaları üstünde daha sonra duracağım; şimdi Opoyaz'ın ilk dönem ilcelemeleri sırasındaki kuramsal ilkeleri ve sorunları özetleme işini bitireceğim. Şklovski'nin sözünü ettiğim yazısında, roman konusunda sonradan yapılan incelemelerde büyük bir rol oynamış bir başka kavram daha vardır: Gerekçelendirme (motivasyon) kavramıdır bu. Konunun

kuruluşu sırasında yararlanılan çeşitli tekniklerin (katlı kuruluş, koşutluk, "çerçeveleme", sayma, vb.) ortaya çıkarılması, bizi, bir yapının kuruluşundaki öğeler ile, bu yapının gerecini oluşturan öğeler (*fabula*, motiflerin, kişilerin, düşüncelerin, vb'nin seçimi) arasındaki ayrımı kavramamızı sağladı. Bu ayrım, söz konusu dönemdeki çalışmalarda iyice belirgindi, çünkü başlıca amaç, değişik konulara uygulanmış şu ya da bu kurucu tekniğin birliğini sağlamaktı. Eski bilim yalnızca, öz adını verdiği gereçle ilgileniyor ve geri kalan her şeyi ancak amatörler için ilginç olan ya da hatta hiç kimse için ilginç olmayan dış biçime bağlıyordu. Tiucev'in dizelerinde biçimin ihmal edildiğini, Nekrasov ya da Dostoyevski'deyse kısaca kötü bir biçim bulunduğunu söyleyen bizim eski eleştirmen ve yazın tarihçilerimizin naif ve dokunaklı estetizmi de buradan kaynaklanıyordu. Söz konusu yazarlarda görülen kötü biçim, bilindiği gibi, düşüncelerindeki ya da deneyimlerindeki derinlik nedeniyle bağışlanıyordu. Bu tür bir geleneğe karşı sürdürülen mücadele ve tartışma yıllarında, biçimcilerin bütün çabalarını kurucu tekniklerin önemini göstermeye yönelmeleri ve bunun dışındaki her şeyi gerekçelendirme diye görerek bir yana bırakmaları doğaldır. Biçimsel yöntemden ve bu yöntemin evriminden söz edildiğinde şu gerçeği her zaman dikkate almak gerekir: Biçimcilerin kendilerine karşı olanlarla giriştikleri yoğun tartışma yıllarında ortaya attıkları ilkelerin çoğu yalnızca bilimsel ilkeler olarak değil, bir propaganda ve karşı çıkış amacı çerçevesinde, aykırı düşünce oluşturacak kadar belirginleşen sloganlar olarak da önem taşıyordu. Bu olguyu dikkate almamak ve Opoyaz'ın 1916-1921 arasındaki çalışmalarını akademik çalışmalar biçiminde değerlendirmek, tarihi bilmemek demektir.

Gerekçelendirme kavramı, yazınsal yapıtlara, özellikle de romana ve öyküye daha fazla yaklaşma ve kuruluştaki ayrıntıları gözlemleme olanağı verdi biçimcilere. Şklovski'nin *Konunun Gelişmesi* ile *Sterne'in Tristram Shandy'si ve Roman Kuramı* (Opoyaz'ın ayrı olarak çıkardığı yayınlar, 1921) adlı iki incelemesinin konusu da budur. Şklovski, bu iki incelemede, teknik ile gerekçelendirme arasındaki bağlantıyı saptar ve Cervantes'in *Don Kişot'u* ile Sterne'in *Tristram Shandy'sini*, öykü ile romanın kuruluşunu, yazın tarihi sorunları dışında incelemeye yarayan bir gereç olarak değerlendirir. *Don Kişot*, öykü derlemesi (*Dekameron* türünde) ile yolculuk gerekçesine dayalı "art arda dizme" tekniğiyle oluşturulmuş tek kahramanlı roman arasında bir "ara halka" olarak kabul edilir. Örnek olarak bu roman alınmıştır çünkü teknik ve gerekçelendirme, ne-

denleri tamamıyla belirtilmiş ve tüm bölümleri, birbiriyle iyice kaynaşmış bir romanı oluşturacak kadar henüz yeterince iç içe geçmemiştir burada. Kullanılan gereç, çoğu kez kaynaştırılmadan eklendiğinden, birleştirme teknikleri ve değişik kuruluş biçimleri belirgin olarak görülür; romanın ilerideki gelişmesinde, "serpiştirilmiş olan gereç romanın yapısı içine giderek daha derinlemesine girer". "*Don Kişot* Nasıl Yapıldı" diye bir çözümlemeye girişen Şklovski, özellikle kahramanın değişken niteliğini gösterir ve "bu tür kahramanın roman kuruluşunun bir sonucu" olduğu görüşüne varır. Böylece, konunun ve kuruluşun gerece göre üstünlüğü vurgulanmış olur.

Kuşkusuz, tümüyle gerekçelendirilmemiş ya da gerekçelendirilmeyi bilinçli olarak yok eden ve kuruluşu açıkça gözler önüne seren bir sanat, bu türden kuramsal sorunları aydınlatacak en uygun gereci sağlar. Kuruluşları bilinçli olarak gözler önüne serilmiş yapıtların varlığı, bu sorunlardan yana tanıklık etmeli ve onların hem var olduklarını hem de incelenmelerinin önem taşıdığını göstermelidir. Hatta söz konusu yapıtların, ancak bu kuramsal sorunların ve ilkelerin ışığı altında anlaşıldıkları söylenebilir. Bu durum, özellikle Sterne'in *Tristram Shandy*'si için geçerlidir. Şklovski'nin incelemesi sayesinde, bu roman yalnızca kuramsal ilkeleri açıklamakla kalmıyor aynı zamanda yeni bir anlam kazanıp dikkatleri üstüne çekiyordu. Sterne'in romanı, kuruluşu gösterilen genel ilgiden dolayı çağdaş bir yapıt olarak hissedilebildi: Hatta bu roman o ana kadar, kendisinde can sıkıcı bir gevezelikten ya da anekdotlardan başka bir şey görmeyenlerin dikkatlerini çekebildiği gibi, söz konusu kitabı Sterne'in pek de sorumlu olmadığı şu ünlü duygusallık (tıpkı Gogol'ün gerçekçilikten pek sorumlu olmaması gibi) açısından ele alanların da ilgisini çekti.

Kurucu tekniklerin bilinçli biçimde sergilenmesini gözlemleyen Şklovski, Sterne'de doğrudan doğruya romanın kuruluşunun vurgulandığını ileri sürer: Biçim bilinci –bu bilinç söz konusu biçimin bozulmasıyla elde edilmiştir– romanın doğrudan doğruya özünü oluşturur. İncelemesinin sonunda Şklovski, konu (*siyujet*) ile *fabula* arasındaki ayrımı şöyle belirler: "Konu kavramı çoğu kez olayların betimlenmesiyle, benim saymaca olarak *fabula* diye adlandırmayı önerdiğim şeyle karışır. Gerçekte, *fabula*, konunun oluşturulmasına yarayan bir gereçtir yalnızca. Sözgelimi, *Yevgeniy Onyegin*'in konusu, kahramanın Tatyana ile olan aşk öyküsü değil, ama bu fabulanın araya sokulan yan olaylar yardımıyla örülüp işlenmesidir... Sanatsal biçimler, estetik kurallara uygunluklarıyla

açıklanır, gündelik yaşamdan aktarılan bir dış gerekçelendirmeyle değil. Sanatçı romandaki eylemi (olayı), araya rakipler katarak değil de yalnızca bölümlerin yerlerini değiştirerek yavaşlatırsa, bize böylece düzenleyime ilişkin iki tekniğin dayandığı estetik yasaları gösteriyor demektir"

"Gogol'ün *Palto*'su Nasıl Yapıldı"* başlıklı yazım (*Poetika*, 1919) aynı zamanda, öykünün kuruluşu sorunuyla ilgiliydi: Konu sorununun yanında, dolaysız anlatı sorununun da ele aldım: Dolaysız anlatıda, kuruluş öyküleme biçimi üstünde yükseliyordu. Bu yazıda, Gogol'ün metninin, "canlı dilsel imgelerden ve dilsel heyecanlardan oluştuğu"nu; Gogol'ün, sözcükleri ve tümceleri canlı bir dolaysız anlatı (Rusça *skaz*) ilkesine göre seçip birleştirdiğini; bu dolaysız anlatıda, söyleyiş, mimik, ses jestleri, vb'nin özel bir rol oynadıklarını göstermeye çalıştım. *Palto*'daki düzenleyimi bu açıdan çözümlerken, anekdotlara, cinaslara, vb'ne bağlı gülünç (komik) dolaysız anlatının duygusal ve melodram yüklü bir tumtu-raklı anlatımla alması içinde olduğunu ve bu almasımanın da öyküye *grotesk* özelliğini kazandırdığını ortaya koydum. Bu açıdan bakıldığında, *Palto*'nun sonu, *Müfettiş*'teki sessiz sahnede olduğu gibi, groteskin bir yüceltilmesi biçiminde yorumlanabilir. Bu da Gogol'ün romantizmi ve gerçekçiliği konusunda ortaya atılmış geleneksel düşüncelerin gereksiz olduğunu ve yapıtın anlaşılmasına hiçbir şey katmadığını ortaya çıkarmıştır.

Böylece, düzyazının incelenmesi sorunu ölü noktadan kurtuldu. Bir kuruluş olarak konu kavramı ile bir gerekçe olarak *fabula* kavramı arasındaki ayrım tanımlandı; konunun düzenleyimindeki özgül teknikler ortaya çıkarıldı; ardından, romanın tarihi ve kuramı üstüne yapılacak çalışma bakımından geniş bir bakış açısı belirdi; aynı zamanda da dolaysız anlatı sorununun, konusuz öykünün kurucu ilkesi olduğu ortaya kondu. Bütün bu incelemeler de, son yıllarda yayımlanan ve Opoyaz'la doğrudan bağlantısı bulunmayan kişiler tarafından yazılmış çok sayıda araştırmayı etkiledi.

VI.

Daha önce tek başlarına çalışan ya da çalışmaya yeni başlayan kişilerin Opoyaz'a katılmalarıyla birlikte araştırmalarımız yalnızca kuramsal sorunların genişletilmesi ve derinleştirilmesi yönünde kalmadı, aynı zamanda farklılaştı da. Başlıca farklılaşma da düz-

(*) Bkz. ileride s. 183-200'deki PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

yazı ile şiir arasındaki sınır çizgisini izliyordu. O sıralarda şiir ile düzyazı arasındaki sınırı kuramda ve uygulamada yok etmeye çalışan ve bu amaçla düzyazıda bir ölçü arayışına giren (A.Bieli) simgecilere karşı çıkan biçimciler, yazın sanatındaki bu türler arasında belirgin bir sınırın bulunduğu gerçeği üstünde ısrarla duruyorlardı.

Bir önceki bölümde, düzyazı konusundaki incelemelerin yoğun biçimde yapıldığını göstermeye çalıştık. Bu alanda, biçimciler öncü olmuşlardır: Gerçi Batı'da yapılmış birkaç incelemede, gereç üstüne söylenmiş bazı gözlemler bizim gözlemlerimize uygun düşmektedir (sözgelimi V.Dibelius, *Englische Romankunst*, 1910) ama, bu incelemeler bizim bütün kuramsal sorun ve ilkelerimizden de uzaktır. Biz, düzyazı konusundaki çalışmalarımızda geleneklerden hemen hemen bağımsızdık. Ama şiirde durum böyle değildi. Batılı kuramcılar ile Rus kuramcılarının çok sayıdaki yapıtı, simgecilerin kuramsal ve uygulamalı deneyimleri, ritim ve ölçü (vezin) kavramları çevresindeki tartışmalar (1910-1917 yılları arasında özgül bir yayının doğmasına yol açtı) ve ayrıca fütüristlerle birlikte yeni şiir biçimlerinin ortaya çıkması, şiir incelemesini, şiir sonuçlarının tartışılmasını kolaylaştıracağına, karmaşık kılması. Birçok araştırmacı, temel sorunlara dönmek yerine ölçübilimin somut sorunlarıyla ilgileniyor ya da daha önce ortaya çıkmış görüşleri ve dizgeleri sınıflandırmaya çalışıyordu. Oysa, ortada terimin geniş anlamıyla bir dize (şiir) kuramı yoktu: Ne şiirsel ritim, ne ritim ile sözdizimi arasındaki bağ sorunu, ne dizedeki sesler sorunu (biçimciler bu sorunla ilgili ancak birkaç dilsel sav ortaya koydular), ne de şiirdeki sözcük dağarcığı ve anlam sorunu kuramsal bir temele oturtulabilmişti. Bir başka deyişle, dize sorunu aslında açıklığa kavuşturulamamıştı. Ölçübilimle ilgili somut sorunları bir yana itip dize sorunuyla daha genel açıdan ilgilenmemiz gerekiyordu. Ritm sorunu öyle bir biçimde ortaya konmalıydı ki, ölçübilimle tükenmesin ve şiir dilinin daha temel özelliklerini işin içine katsın.

Bir önceki bölümde olduğu gibi burada da, dize sorunu üstünde, ancak yazın sanatıyla ya da şiir dilinin yapısıyla ilgili yeni kuramsal görüşlerin doğmasına yol açtığı ölçüde duracağım. Bu sorunun temelleri, O.Brik'in 1920'de Opoyaz'da verdiği bir konferanstaki konuşmasıyla atılmıştır. Söz konusu konuşma, [şu ana] kadar yayımlanmadığı gibi, öyle sanıyorum ki yazıya da geçirilmemiştir*. Bu çalışma, dizede, ritme sıkı sıkıya bağlı olan de-ğiş-

(*) Bkz. ileride s. 125-133. (T.C.N.)
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

mez sözdizimsel yapıların var olduğunu gösteriyordu. Böylece ritim kavramı soyut niteliğini yitiriyor ve dizenin dilsel tözüyle, tümceyle bağlantıya giriyordu. Ölçübilim ikinci plana itilmişti; yalnızca, şiir yazmada başvurulmuş en küçük uzlaşım değerini, alfabe olma değerini koruyordu. Düzyazı incelemesi açısından, konu ile kuruluş arasında bir bağ oluşturulması ne ölçüde önemliyse, şiir incelemesi açısından da bu girişim aynı ölçüde önem taşıyordu. Ritimdeki ve sözdizimdeki değişik yolların ortaya konması, söylemin yüzeyinde kaldığı kabul edilen ve dışta oluşmuş bir ek öge olarak görülen ritim kavramı anlayışını kesinlikle yıktı. Dize kuramı, artık ritmi, sesle ilgili olsun olmasın dizenin bütün öğelerini belirleyen temel kurucu öge olarak incelemeye başladı. Bir dize kuramı için gereken bakış açısı artık geniş ölçüde açılmıştı ve bu kuram çok daha üst düzeyde yer alırken, ölçübilimin de şiir için basit bir hazırlık çalışması düzeyinde bulunması gerekiyordu. Simgeciler ve A.Bieli okulunun kuramcıları söz konusu üst düzeye ulaşmıyorlardı, çünkü bütün çabalarına karşın, ölçübilim sorunlarını temel sorun olarak görüyorlardı.

Ne var ki, Brik'in çalışması da yeni bir yaklaşımın var olabileceğine işaret ediyordu yalnızca; yaptığı inceleme, tıpkı ilk yazısında olduğu gibi ("Seslerin Yinelenmesi"), örneklerin sunulması ve öbeklere ayrılmasıyla sınırlanmıştı. Bu incelemeden yola çıkılarak, ya yeni sorunlar ele alınacak ya da biçimsel yöntemin dışında kalan gerecin basit bir sınıflandırılması veya dizgeleştirilmesi yapılacaktı. V. Jirmunski'nin *Lirik Şiirlerdeki Düzenleyim* (Opoyaz, 1921) adlı kitabı özellikle bu türden incelemelere yönelir. Jirmunski, Opoyaz'ın kuramsal ilkelerini paylaşmamakla birlikte, biçimsel yöntemle, olası bilimsel konulardan biri olarak, gereci öbeklere ve bölümlere ayırma aracı olarak ilgilendi. Kuşkusuz biçimsel yöntemle ilişkin böyle bir yaklaşımla başka türlü bir şey yapmaya olanak yoktu; bir dış ölçüte dayanarak, gerecin öbeklere ayrılmasına çalışılıyordu. Dolayısıyla, Jirmunski'nin bütün kuramsal çalışmalarının eğitici ve sınıflandırıcı bir özelliği vardı. Bu türden incelemeler biçimsel yöntemin genel evrimi içinde temel bir değer taşıyor, biçimsel yöntemle akademik bir özellik kazandırmaya çalışan ve tarihsel açıdan kaçınılmaz olan eğilimi belirtiyorlardı yalnızca. Bu nedenle Jirmunski'nin, sonunda Opoyaz'dan bütünüyle kopması ve daha sonraki çalışmalarında biçimci ilkelerle uyuşmadığını birçok kez açıklaması şaşırtıcı bir olay değildir (biçimci ilkelerle uyuşmadığını özellikle O.Walzel'in *Şiirde Biçim Sorunu* [1923] adlı kitabının çevirisine yazdığı önsözde ortaya koymuştur).

Dizenin Ezgisi (Opoyaz, 1922) adlı kitabım, bir bölümüyle Brik'in ritimdeki ve sözdizimdeki değişik yollar üstüne yaptığı çalışmaya bağlıyordu ama aynı zamanda dizeyi akustik özelliğiyle de incelediğinden Batı'daki birçok çalışmayla (Sievers, Saran, vb'nun çalışmaları) da ilgiliydi. Kalkış noktam, biçemler arasındaki ayrılığın genellikle sözcük dağarcığı temeline dayanması olgusuydu: "Böylece, dizenin kendisinden uzaklaşarak genelde şiir diliyle ilgilenmeye başlarız... Öyle bir şey bulmamız gerekiyordu ki, şiirdeki tümcelerle bağlantısı olsun ama aynı zamanda bizi şiirden de uzaklaştırmasın, yani ses ile anlam arasındaki sınırda yer alsın. İşte bu şey, sözdizimdi." Ritim ve sözdizim olguları burada kendi başlarına değil de şiirsel ve söylemsel tonlamanın oluşturucu anlamıyla kurdukları bağıntılar açısından ele alınmıştı. Benim için özellikle önemli olan, bir şiirsel biçemi düzenleyen egemen öğe kavramını tanımlamak, ezgi (melodi) kavramını bir tonlamalar dizgesi olarak ele alıp onu şiirin genel uyumu (armonisi) kavramından ayırmaktı. Bu önerçeklere dayanarak lirik şiirde üç temel biçemin ayırt edilmesini önerdim: Yüksek sesle ve uygun edayla okumaya dayalı (hitabete dayalı) biçem; ezgili (melodili) biçem; konuşmaya dayalı biçem. Kitabın tümü ezgili biçeme özgü tonlama özelliklerinin incelenmesine ayrılmıştır ve örnek olarak Jukovski, Tiuçev, Lermontov ile Fet'in lirik şiirini ele alır. Önceden belirlenmiş şemalar sunmaktan kaçınarak kitabı şu savla bitiriyordum: "Bilimsel çalışmada benim için önemli olan, şemalar düzenlemek değil de olguları görebilmektir. Bu nedenle, kurama gereksinmemiz vardır, çünkü olgular ancak kuramın ışığında algılanabilirler, yani gerçek olgular durumuna gelebilirler. Ama kuramlar yok olurlar ya da değişime uğrarlar, oysa onların yardımıyla ortaya çıkarılan ve doğrulanan olgular kalırlar."

Ölçübilim konusundaki somut incelemeler geleneği, simgecilığe bağlı kuramcılar (A.Bieli, V.Briyusov, S.Bobrov, V. Çudovski, vb.) arasında henüz canlılığını sürdürüyordu ama yavaş yavaş kesin istatistik hesaplamalara doğru yükseldi ve böylece kuramsal özelliğini yitirdi. B.Tomaşevski'nin *Rus Dize Kurma Tekniği* (1924) adlı elkitabıyla sonuçlanan ölçübilim incelemeleri, bu açıdan büyük bir rol oynadı. Böylece ölçübilim ikinci plana itildi, oldukça sınırlı sayıda sorunla ilgilenen yardımcı bir bilim dalıydı artık. Genel dize kuramıysa ön plana geçmişti. Biçimsel yöntemin başlangıçtaki gelişmesi ortaya şöyle bir eğilim çıkarmıştı: Şiirsel ritimle ilgili anlayışımızı şiirsel dilin kuruluşuna bağlayarak genişletmek ve zenginleştirmek. Bu eğilim daha önce B.Tomaşevski'nin şu ya-

zısında da açık seçik olarak görülüyordu: "Puşkin'in Beş Ölçülü İambosu" (1919, *Puşkin'in Poetikası Üstüne İncelemeler* adlı derlemede yayımlandı, Berlin, 1923). Bu yazıda, ölçü alanından dil alanına geçmeye çalışan bir eğilim görülür. A.Bieli'ye ve okuluna karşı yöneltilen başlıca sav da buradan kaynaklanır: "Ritmin amacı düşsel *paion*'lara* değil, soluk verme enerjisini biricik atılım çerçevesi içine, yani dize içine dağıtmaktır." Bu eğilim aynı yazarın "Şiirsel Ritim Sorunu" (*Yazınsal Düşünce*, fasikül 2, 1922)** başlıklı yazısında kesin bir biçimde açıklanmıştır. Söz konusu yazıda ölçü ve ritim arasındaki eski karışıklık aşılmıştır, çünkü şiirsel ritim kavramı, burada dizenin kuruluşuna katılan bir dizi dilsel öğeye de yayılır: Sözcüklerin vurgusundan kaynaklanan ritmin yanında, tümcenin tonlamasından ileri gelen ritim ile uyum ritmi (ses yinelenmesi, vb.) ortaya çıkmaktadır. Böylece şiir kavramının kendisi, bütün öğeleri şiirsel özelliğe katkıda bulunan özgül bir söylem kavramına dönüşür. Bu söylemin ölçülü biçime direndiğini ve ritimli sapa-malar yarattığını, ama sonunda da bu ölçülü biçime uymaktan başka bir şey yapmadığını söylemek hatalı olur (V. Jirmunski yeni kitabı *Ölçübilime Giriş*'te hâlâ böyle bir görüşü savunmaktadır). "Şiirsel söylem, yaratacağı ses etkisi bakımından düzenlenmiş bir söylemdir. Ama ses etkisi karmaşık bir olgu olduğundan, öğelerinden yalnızca biri kurallara uygun hale gelir: Böylece, klasik ölçübilimde, ses etkisinin kurallaştırılmış öğesi, ölçübilimin kendi kurallarına göre düzenlediği bir dizgeye kesinlikle uyan vurgularla temsil edilir... Ama şöyle bir düşüncenin ısrarla ortaya çıkabilmesi için de, geleneksel biçimlerdeki gücün biraz sarsılmış olması gerekir: Dizenin özü birincil öğelerle tüketilmez, dize kendi yarattığı ses etkisi içinde yer alan ikincil öğelerle de yaşar; ölçünün yanında, tanı-nabilecek bir başka özellik olan ritim de vardır; yalnızca bu ikincil öğeleri dikkate alarak da dizeler yazılabilir; bir söylem ölçüye uyulmadan da şiirsel olarak kalabilir." Burada daha önce Brik'in çalışmasında da yer alan ve genel ritim şemasının bir özelliği olan "ritmik hız" ("ritmik atım") kavramının önemi üstünde de durulur: "Ritim teknikleri estetik etkinin yaratılmasına değişik derecelerde katılırlar, şu ya da bu teknik değişik yapılarda egemen olabilir, şu ya da bu araç egemen öğe rolünü üstlenebilir. Belli bir ritim tekniğine doğru yöneliş, yapıtın somut niteliğini belirler, ve bu dizeler bu açıdan ölçülü-vurgulu dizeler (sözgelimi *Poltava*'daki savaş betimlemesi), ezgili-tonlamalı dizeler (Jukovski'nin dizeleri), uyumlu

(*) *Paion*: Bir uzun ve üç kсадan oluşan ayak; uzunun yeri önemli değildir. (Ayrıca bkz. ileride B.Tomaşevski'nin "Dize Üstüne" başlıklı yazısı, s. 140.(T.Ç.N.)

(**) Bkz. ileride s. 134-141' (T.Ç.N.)

(armonili) dizeler (Rus simgecilüğünün son yıllarındaki bir özelliğidir) biçiminde sınıflandırılabilir." Eğer şiirsel biçim böyle tasarlanırsa, o zaman, dışta yer alacak ve katılımı güç olacak bir özle karşılaşmaz, tersine şiirsel söylemin gerçek özü olarak ele alınır. Daha önce olduğu gibi, burada da biçim kavramı yeni bir bütünlük anlamıyla ortaya çıkar.

VII.

R.Jakobson *Çek Şiiri Üstüne (Rus Dilinin Kuramı Üstüne Derlemeler, fasikül 5, 1923)* adlı kitabında, ritmin ve şiir dilinin genel kuramıyla ilgili yeni sorunlar ortaya attı. Araştırmacı bu kitabında, "şiirin, dilin ruhuna kesinlikle uyduğunu ileri süren kuramın, gerece direnç göstermeyen biçim kuramı"nın karşısına "şiirsel biçimin, dili düzenli olarak bozduğu kuramı"nı çıkarır. Gündelik dilin ses düzeni ile şiirsel dilin ses düzeni arasında ayrım bulunduğunu ileri süren kurama belirgin bir düzeltme getirir: L.Yakubinski'ye göre, akıcı ünsüzlerin ayrılması (disimilasyonu), şiir dilinde bulunmadığından, bu dil gündelik dille⁴ karşıtlaşır; oysa ünsüz ayrılması, her iki dilde de olanaklıdır. Gündelik dilde böyle bir ayrılması koşullar gerekli kılarken, şiir dilinde aynı ünsüz ayrılması isteyerek yapılmıştır. Demek ki bunlar, özü bakımından değişik iki olgudur. Kitapta aynı zamanda şiir dili ile coşkusal dil arasındaki temel ayrım da belirtilir (Jakobson, bu ayrımdan, *Yeni Rus Şiiri* adlı ilk kitabında da söz eder): "Şiir, coşkusal dilin yöntemlerini kullanabilir ama bunu her zaman *kendi amaçları* doğrultusunda yapar. İki dil dizgesi arasındaki bu benzerlik ve coşkusal dile özgü araçların şiir dilinde kullanılması, çoğu kez şiir dili ile coşkusal dilin özdeşleştirilmesine yol açar. Böyle bir özdeşleştirme yanlıştır çünkü, iki dil dizgesi arasındaki temel işlevsel ayrımı hesaba katmaz." Jakobson, bu konuda, ses kuruluşlarını açıklamak için yansımali sesler kuramına başvurmayı ya da seslerle imgeler veya kavramlar arasında duyusal bir bağ kurmayı öneren Grammont'un ve öteki şiir kuramcılarının girişimlerini reddeder: "Sessel kuruluş her zaman bir ses imgesinin kurulması değildir; ses imgesi de her zaman coşkusal dilin yöntemlerini kullanmaz." Böylece Jakobson, inceleme konusu olarak saptamış olduğu somut ve özel konunun (Çek şiirinin prozodisi) sürekli dışına çıkar ve şiir dili ile şiirin kuramsal sorunlarını aydınlatır. Kitabın sonundaysa, araştırmacının Mayakovski üstüne kaleme aldığı bir yazı yer alır. Bu yazı, Jakobson'un daha önce

Hlebnikov üstüne yapmış olduğu incelemeyi bütünler niteliktedir.

Anna Ahmatova üstüne gerçekleştirdiğim incelemede (1923), ben de şiir kuramına bağlanan şu temel kuramsal sorunları yeniden incelemeye çalıştım: Sözdizimle ve tonlamayla bağlantılı olarak ritim sorunu, söyleyişle bağlantılı olarak şiirdeki sesler sorunu, ve son olarak da şiirdeki sözcük dağarcığı ve anlam. O sıralarda Y.Tinyanov'un hazırlamakta olduğu kitaba başvurarak şöyle diyordum: Bir sözcük, şiirin içine konduğu zaman artık gündelik konuşmadan çıkarılmıştır, yeni bir anlam ortamı içine girer ve genel dille olan ilişkisine göre değil de kesinlikle şiir diliyle olan ilişkisine göre algılanır. Ayrıca şunu da belirtiyordum: Şiirsel anlamın başlıca özelliği, alışılmış dilsel çağrışımları bozan marjinal anlamların oluşumunda yatar.

Sözünü ettiğim düşüncede, biçimsel yöntemin dilbilimle olan başlangıçtaki bağlantısı büyük ölçüde zayıflamıştı. Sorunlar öylesine farklılaşmıştı ki artık dilbilimin, daha çok da ruhbilimin izlerini taşıyan dilbilimin özel bir desteğine gereksinmemiz kalmamıştı. Tersine, dilbilimcilerin şiirel biçim alanında yaptıkları bazı çalışmalara ilkece karşı çıkıyorduk. Y.Tinyanov'un o sırada yayımlanmış olan *Şiir Dili Sorunu* (Akademia, 1924)* adlı kitabı, ruhbilimsel dilbilim ile şiirsel dil ve biçim incelemesi arasındaki ayrılıkları belirtiyordu. Bu kitap, sözcüklerin anlamı ile şiirin kuruluşu arasındaki bağı ortaya çıkardı; böylece şiirsel ritim kavramını yeniden zenginleştirdi ve biçimsel yöntemi, yalnızca akustik ve sözdizim incelemeleri doğrultusunda bırakmayıp şiirsel dilin anlam özelliklerini de araştıran incelemelerin yolu üstüne oturttu. Tinyanov kitabının girişinde şöyle diyordu: "Şu son zamanlarda şiir incelemesi büyük başarılar elde etti; kuşkusuz yakın bir gelecekte de bütün bir araştırma alanına yayılacak; oysa bizler hâlâ onun dizgeli başlangıç dönemlerini yaşıyoruz. Ama şiirsel dil ile şiirsel biçim sorunu bu incelemelerin dışında kalmaktadır. Bu alandaki araştırmalar şiir incelemesinden soyutlanmıştır: Çünkü şiirsel dil ile şiirsel biçimin şiirin kendisiyle bağlantılı olmadığı, ona bağlı olmadığı izlenimi vardır. Kısa bir süre önce ortaya atılmış olan şiirsel dil kavramı, şu anda bir sarsıntı geçirmektedir: Bunun nedeni de, ruhbilimsel dilbilime dayanan bu kavramın, son derece belirsiz bir anlam taşıması ve bu anlamın da son derece geniş olarak kullanılmasıdır.

Söz konusu kitabın yeniden tartışma konusu yaptığı ve aydınlatığı yazınbilime ilişkin genel sorunlar arasında, "gereç" soru-

(*) Bkz. ileride s. 99-103. (T.Ç.N.)

nu büyük bir yer tutuyordu. Benimsenmiş anlayış, bu kavramın "biçim" kavramına karşıt olarak kullanılmasını istiyordu; böylece her iki kavram da önemlerini yitirdi ve aralarındaki karşıtlık, terimsel açıdan eski "biçim-öz" karşıtlığının yerine geçti. Aslında, daha önce de söylediğim gibi, biçimciler "biçim" kavramına bütünsellik anlamı yüklemişler ve bu kavramı böylece, bütünlüğü içindeki sanat yapıtı imgesiyle bir tutmuşlardı; öyle ki bu biçimin estetik nitelik taşımayan öbür biçimlerle olan karşıtlığı dışında, başka hiçbir karşıtlığa gereksinimi yoktu. Tinyanov yazınsal sanatın (dilsel sanatın) gerecinin türdeş olmayan öğelerden oluştuğunu ve farklı anlamlar içerdiğini, "bir öğenin, öteki öğelerin zararına ön plana çıkabileceğini, dolayısıyla bu öteki öğelerin de bozulup yoğunluğunu yitirebileceğini ve hatta ikinci dereceden yansız öğeler haline gelebileceğini" belirtir. Buradan da şu sonuç çıkmaktadır: " 'Gereç' kavramı biçimin sınırlarını aşmaz, gerecin kendisi aynı zamanda biçimseldir, ve onu kuruluş dışı öğelerle karıştırmak bir yanılgıdır." Üstelik, biçim kavramı dinamikliğin özellikleriyle zenginleştirilmişti: "Yapıtın birliği bakışımı ve kapalı bir kendilik değil, özgül bir gelişimi olan dinamik bir bütünlüktür; öğeleri birbirine bir eşitlik ya da toplama işaretiyle değil, dinamik bir bağlaşımla ya da bütünleşim işaretiyle bağlanır. Yazınsal yapıtın biçimi dinamik bir biçim olarak hissedilmelidir."

Ritme gelince, bu, şiirin kurucu ve temel etkeni olarak sunulur, varlığı şiirin bütün öğelerinde hissedilir. Şiirdeki ritmin nesnel özellikleri, Tinyanov'a göre, ritmik dizilişin birliği ve sürekliliğidir, ve aralarında doğrudan bir bağlantı vardır. Şiir ile düzyazı arasındaki temel ayrım üstünde yeniden ısrarla durulmaktadır: "Şiiri düzyazıya yaklaştırmak, dizilişteki birliğin ve sürekliliğin alışılmadık bir nesne üstüne oturtulmuş olmasını gerektirir, dolayısıyla bu durum şiirin özünü ortadan kaldırmaz ama tersine onu belirgin kılar... Düzyazının herhangi bir öğesi, şiirin dizilişi içine bir kez konuldu mu, işlevinin belirgin kılacağı bir başka özellikte ortaya çıkar ve böylece iki değişik olgunun doğmasına yol açar: Belirgin hale gelen söz konusu kuruluş ile alışılmadık nesnenin bozulması." Daha sonra anlam sorunu ortaya atılır: "Şiirde bozulmuş bir anlamla karşı karşıya değil miyiz, bu nedenle de söz konusu anlamı kuruluş ilkesinden soyutlayarak incelememiz gerekmez mi?" Kitabın bütün ikinci bölümü, ritim etkenleri ile anlam arasında sürekli bir bağlantının bulunduğunu göstererek, bu sorunu yanıtlamaktadır. Dilsel imgeler açısından kesin olan şey, bu imgelerin ritim birliği içinde yer aldıklarıdır: "Burada, kurucu öğeler arasında-

ki bağ, gündelik dilde bulunan kurucu öğeler arasındaki bağdan daha güçlü ve daha sıkıdır; sözcükler arasında, düzyazıda bulunmayan *durumsal bir ilişki* belirir."

Böylece, Potebnia'nın kuramı ile biçimcilerin görüşleri arasındaki ayrım daha iyi temellendirilmiş ve aynı zamanda dize kuramının önünde yeni görüş alanları açılmıştı. Tinyanov'un yapıtı, biçimsel yöntemin, yeni sorunlarla uğraşabilecek güçte olduğunu ve gelecekte gelişme gösterebileceğini ortaya koymuştu. Artık herkes için, hatta Opoyaz'a yabancı olan kişiler için de kesin olan bir şey vardı, o da çalışmalarımızın özünün, değişmez bir "biçimsel yöntem" kurmaya çalışmak değil de yazınsal sanata özgü nitelikleri incelemek olmasıydı. Bir inceleme yönteminin değil de bir inceleme konusunun sorun edildiği anlaşılmıştı artık. Tinyanov bir kez daha şu görüşü dile getiriyordu: "Sanatı inceleme savında olan bir inceleme alanının konusu, sanatı öteki düşünsel etkinlik alanlarından ayıran belirleyici özelliklerle oluşturulmalıdır; bu özellikler de söz konusu inceleme alanı için yalnızca bir gereç ya da araçtır. Her sanat yapıtı çeşitli etkenlerin karmaşık bir etkileşimidir; dolayısıyla incelemenin amacı da bu etkileşimin özgül niteliğini tanımlamaktır."

VIII.

Kuramsal sorunların tartışıldığı dönemde, biçimlerin devinimi ve değişimi sorununun da, yani yazınsal evrim sorununun da ortaya çıktığını daha önce belirtmiştim. Bu sorun, Veselovski'nin masal motifleri ve teknikleri konusundaki görüşleri yeniden incelenmeye başlandığında belirdi. Verilen yanıt ("Yeni biçim, yeni bir içeriği açıklamak için değil de eski biçimin yerini almak için ortaya çıkar.") da biçim kavramı konusundaki yeni bir anlayışın sonucuydu. Eğer biçim, geçmişin yapıtlarıyla bağlantı kurarak sürekli değişim geçiren gerçek bir öz olarak anlaşılırsa, o zaman bu biçime, kesin olarak düzenlenmiş soyut sınıflandırmalar yardımı olmadan, somut anlamını ve tarihsel önemini dikkate alarak yaklaşmamız gerekir. Bu durumda ikili bir bakış açısı çıkar ortaya: Şu ya da bu sorunu ele alan ve son derece değişik gereçlerle açıklanan kuramsal incelemenin bakış açısı (sözgelimi Şklovski'nin *Konunun Geliştirilmesi* adlı çalışmasıyla benim *Dizenin Ezgisi* adlı kitabım); ve tarihsel incelemenin yani yazınsal evrimin kendisinin incelenmesine ilişkin bakış açısı. Bu iki bakış açısının, biçimsel yöntem-

deki gelişmenin doğal sonucu olarak birleştirilmesi, karşımıza çok sayıda yeni ve karmaşık sorun çıkardı; bu sorunların büyük bir bölümü henüz çözümlenmediği gibi, yeterince iyi saptanmamıştır da.

Biçimcilerin başlangıçta, şu ya da bu kurucu tekniği belirlemek ve bu tekniğin birliğini geniş bir gereç üstünde sağlamak konusunda duydukları istek, giderek yerini bu genel tasarımı farklılaştırma isteğine, tekniğin somut işlevini her özel durumda anlama isteğine bıraktı. Bu işlevsel anlam kavramı yavaş yavaş ön plana çıkarak başlangıçtaki teknik kavramını örttü. Genel kavram ve ilkelerimizde görülen bu farklılaşma, biçimsel yöntemin bütün evrimine ilişkin bir özelliktir. Yolumuzu tıkayacak ve olguları ele almamızı engelleyecek dogmatik ilkelerimiz yoktur bizim. Şemalarımızı tanımadığımız olgulara uygulamaya kalkarsak, o zaman bu şemalar hakkında güvence veremeyiz: Olgular ilkelerin değiştirilmesini, düzeltilmesini ya da daha karmaşık kılınmasını gerektirebilir. Somut bir gereç üstüne çalışmak bizi işlev kavramından söz etmeye ve buradan yola çıkarak da teknik kavramını daha karmaşık hale getirmeye zorladı. Kuramın kendisi de tarih olma hakkını istiyordu.

Burada da yeniden akademik bilimin gelenekleri ve eleştirinin eğilimleriyle karşılaşyoruz. Öğrencilik yıllarımızda, akademik yazın tarihi özellikle tek tek yazarlara ("büyük" yazarlara elbette) ilişkin yaşamöyküsel ve ruhsalimsel incelemeler yapmakla yetiniyordu. Rus yazınının bütün tarihini yazmayı ve büyük bir tarihsel gereci dizgeleştirmeyi amaçlayan eski eğilimler bile yitip gitmişti. Ancak, bu yapıtların (A.N.Pipin'in *Rus Yazını Tarihi* türündeki yapıtların) gelenekleri, bilimsel bir otoriteyi sürdürüyordu, çünkü bir sonraki kuşak artık böylesine geniş konuları incelemeye cesaret edemedi. Oysa bu yapıtlarda, önemli rolü, gerçekçilik ya da romantizm gibi genel ve hiç kimsenin anlayamayacağı kavramlar oynuyordu (gerçekçiliğin de romantizme üstün olduğu kabul ediliyordu); evrim sürekli bir gelişme, bir ilerleme (romantizmden gerçekçiliğe doğru) olarak anlaşılıyor, hareketlerin birbirini izlemesi kalıtımın babadan oğula sessizce aktarılması olarak yorumlanıyordu. Ama yazın'ın kendisi ortada yoktu: Onun yerine, toplumsal hareketlerin tarihinden, yazarların yaşamöyküsünden, vb'nden alınan bir gereç konuyordu.

Bizi yazından uzaklaştırmakta olan bu ilkel tarihselcilik, sonunda, simgeciliğin kuramcılarını ve yazın eleştirmenlerini doğal olarak her çeşit tarihselciliğe karşı çıkmaya yöneltti. İzlenimci in-

celemeler ve "Portreler" çoğaldı, eski yazarlar *Ebedi Arkadaşlar'a** dönüştürülerek büyük ölçüde modernleştirilmeye çalışıldı. Yazın tarihinin gereksiz olduğu üstü kapalı biçimde (bazen de yüksek sesle) belirtildi.

Bizler akademik gelenekleri yıkmak ve gazetecilik biliminin eğilimlerinden kurtulmak zorundaydık. Akademik geleneklerin karşısına yazınsal evrim ve doğrudan doğruya yazın anlayışını çıkarmak gerekiyordu; bu yeni anlayış da yazınsal hareketlerin gelişmesi ve doğal olarak birbirini izlemesi kavramlarını, gerçekçilik ve romantizm kavramlarını ve özgül olgular dizisi olarak kabul ettiğimiz yazın'ın dışında kalan her çeşit gereci reddetmeliydi. Gazetecilik biliminin eğilimlerine karşı da şunları yapmak gerekiyordu: Somut tarihsel olguları, biçimin değişkenliğini ve çeşitliliğini, şu ya da bu tekniğin somut işlevlerini hesaba katmak, yani belli bir tarihsel olgu olarak kabul edilen yazınsal yapıt ile bu yapıtın çağdaş isteklere, yazınsal zevklere ya da ilgilere göre özgürce yorumlanması arasındaki farkı göz önünde bulundurmak. Demek ki yazın tarihi çalışmalarımızın başlıca coşkusu, yok etme ve yadsıma olmak zorundaydı. Gerçekten de kuramsal çalışmalarımızın asıl coşkusu işte buydu ve çalışmalarımız özel sorunların incelenmesine özgü dingin niteliğini ancak daha sonraları elde etti.

Bu nedenle yazın tarihi konusundaki ilk açıklamalarımız, neredeyse istemeyerek ortaya atılmış savlar görünümündeydi; bu savların tanımlanması da somut bir yazınsal gerece göre yapılmıştı. Özel bir sorun, beklenmedik bir anda genel bir sorunun boyutlarına bürünüyor, kuram da tarihle birleşiyordu. Bu açıdan Y. Tynyaynov'un *Dostoyevski ve Gogol* (Opoyaz, 1921), V. Şklovski'nin de *Rozanov* (Opoyaz, 1921) adlı kitapları son derece önemlidir.

Tinyaynov'un amacı, Dostoyevski'nin *Stepançikovo Köyü* adlı yapıtının bir pastiş olduğunu ve ön planın gerisinde, hem Gogol'ün kişiliğiyle, hem de onun *Dostlarla Mektuplaşma'sı*yla beslenen bir ikinci planın gizlendiğini kanıtlamaya çalışmaktadır. Ama Tinyaynov bu özel soruna bütün bir pastiş kuramını da ekler: Pastişi hem biçimsel bir teknik (parodiye dayalı biçimselleştirme) olarak hem de yazın okulları arasında gerçekleşen ve yazın tarihi açısından son derece önemli olan diyalektik değişimin bir belirtisi olarak görür. İşte bu aşamada "süreklilik"le ve "gelenekler"le ilgili sorunlar ve buna bağlı olarak da yazınsal evrimin temel sorunları ortaya çıkar: "Yazınsal gelenekten ya da süreklilikten söz edildiğinde, belli bir yazın dalının gençlerini ağabeylerine bağlayan düz bir çizgi ta-

(*) Simgeci şair D.Merejkovski'nin yazınsal eleştiri alanında yazdığı bir kitabın başlığı (F.Ç.N.)

sarlanır genellikle. Oysa, olay çok daha karmaşıktır: Düz çizginin uzaması değildir burada söz konusu olan; daha çok, reddedilen belli bir noktadan kalkılarak yola koyulmaya tanık olunur... Her yazınsal süreklilik her şeyden önce bir çatışmadır, daha önceden var olan bir bütünün yıkılması ve eski öğelerden hareket edilerek gerçekleşen yeni bir kuruluştur." Demek ki yazınsal evrim kavramı, içindeki anlaşmazlıkların, dönem dönem yaşanan devrimlerin ortaya konmasıyla karmaşılaşıyor ve o eski sakin gelişme anlamını yitiriyordu. Dostoyevski ile Gogol arasındaki yazınsal bağın tılar da bu temel üstünde karmaşık bir çatışma biçimini aldı.

Şklovski'nin Rozanov üstüne kitabı da neredeyse ana konudan ayrılarak yazınsal evrim üstüne bütünlüğü olan bir kuram geliştirir. Bu kitap, o dönemde Opoyaz'da söz konusu sorun üstüne yaptığımız hareketli tartışmaları yansıtmaktaydı. Şklovski, yazın'ın kesintili bir çizgiyi izleyerek geliştiğini belirtiyordu: "Her yazın döneminin bir değil ama birçok yazınsal okulu vardır. Bu okullar yazın içinde aynı anda var olurlar ve aralarından biri öne çıkar, kuralları belirlenip kabul edilir. Ötekilerse kurallaşmamış olarak, gizlice varlıklarını sürdürürler: Örnek olarak Puşkin döneminde Kuhelbeker'in ve Griboedov'un şiirlerindeki Derjavin geleneği, Bulgarin'deki katışıksız serüven romanı geleneği, Rus vodvilindeki şiir geleneği ve daha birçokları gösterilebilir." Bir önceki gelenek kurallara bağlanıp benimsendiği an, alt katmanlar yeni biçimler üretirler: Gençlerin çizgisi "yaşlıların yerini alır, vodvil yazarı Belopiyatkin, Nekrasov'da yeniden dirilir (O. Brik'in incelemesi), XVIII. yy'ın doğrudan mirasçısı Tolstoy yeni bir roman yaratır (B.Eyhenbaum), Blok çingene romansının temalarını ve ritimlerini kurallara bağlar, Çehov da *Budilnik*'in (Çalar Saat)* Rus yazınına girmesini sağlar. Dostoyevski serüven romanının tekniklerini yazınsal kural durumuna yükseltir. Her yeni yazın okulu bir devrimi, yeni bir toplumsal sınıfın ortaya çıkışını andıran bir olguyu temsil eder. Ama, kuşkusuz yalnızca bir benzerliktir bu. Yenik düşen dal ortadan kalkmaz, varlığını sona edirmez. Yalnızca, ulaşmış olduğu doruk noktasını terk edip aşağıdaki bir bekleme yoluna iner, ama tahta yeniden çıkıp oturmaya hem de sonsuza dek oturmaya aday biri olarak da birdenbire yeniden ortaya çıkabilir. Gerçekte durum iyice karmaşılaşır, çünkü yeni egemenlik eski biçimin yalnızca yeniden kurulması demek değildir; o, öteki genç okullarla ve selefenden edindiği özelliklerle zenginleşir, ama bunlar da ancak

(*) 1865-1871 arasında Petersburg'da, 1873-1917 arasında da Moskova'da yayımlanan ve Çehov'un Antoşa Çehonte takma adıyla katkıda bulunduğu yergi dergisi. (İ.Ç.N.)

yardımcı bir rol oynarlar." Bununla bağlantılı olarak, aynı zamanda türlerin dinamik niteliğinden söz edilmektedir ve Rozanov'un kitaplarında yeni bir türün, bölümleri hiçbir gerekçeyle birbirine bağlanmayacak yeni bir roman türünün doğduğu görülür: "Onun tematik özelliği yeni temaların benimsenmesi olarak kendini gösterir, düzenleyimindeki özellikse tekniğin arındırılması olarak belirir." Bu genel kuramın yanı sıra "yeni biçimlerin diyalektik olarak kendi kendini yaratması" kavramı ortaya atılır: Bu kavram öteki kültür dizilerinin gelişmesiyle ilgili bir benzerlik taşıdığı gibi, yazınsal evrimin özelliğinin doğrulanmasını da içerir. Söz konusu kuramın yalınlaştırılmış biçimi hızla yayılmış ve her zaman olduğu gibi eleştiri için çok uygun olan basit ve durağan bir şema görünümünü almıştır. Gerçekte burada birçok karmaşık kısıtlamayla korunmuş evrimin genel bir taslağı söz konusudur yalnızca. Biçimciler bu genel taslağı yazın tarihindeki sorunların ve olguların daha dizgeli bir incelemesine dönüştürdüler ve böylece başlangıçtaki kuramsal öngerçekleri daha somut ve daha karmaşık hale getirdiler.

IX.

Biçimlerin diyalektik dizilişi olarak gördüğümüz yazınsal evrim anlayışımızda, yazın tarihinin geleneksel incelemelerinde temel bir yer tutan şu gerece başvurmamız doğal bir olaydır. Biz yazın tarihini özgül bir nitelik taşıdığı ölçüde, özerk olduğu ve başka kültür dizilerine doğrudan doğruya bağımlı olmadığı sınırlar içinde inceleriz. Bir başka deyişle, yazınsal evrimin kendisini açıklamada yetersiz kalan belirsiz bağlar ve uygunluklar yığını içinde kaybolmamak için dikkate alacağımız etkenlerin sayısını sınırlı tutarız. İncelemelerimizin içine yaşamöyküsüyle ya da yaratıcı etkinliğin psikolojisiyle ilgili sorunları katmayız; son derece önemli olan bu sorunların başka bilim dalları içinde yer alması gerektiğini ortaya koyarız. Bizim için önemli olan, evrim içinde, tarihsel yasaların belirtilerini bulmaktır; dolayısıyla baktığımız açıdan, rastlantısal gibi görünen ve tarihle ilgisi olmayan her şeyi bir yana iteriz. Biz doğrudan doğruya evrim süreciyle, yazınsal biçimlerin dinamiğiyle ilgileniriz; bunu da söz konusu biçimleri geçmişin olguları arasında gözlemleyebildiğimiz ölçüde yaparız. Bizim için, yazın tarihinin temel sorunu kişilikten bağımsız olan evrim sorunudur, yazın'ın özgün bir toplumsal olgu olarak incelenmesidir. Bu açıdan,

türlerin oluşumu ve birbirinin yerini alması sorununa olağanüstü bir önem veriyoruz; dolayısıyla, ikinci dereceden yazın, yani kitle yazını da bu sürece katıldığı için, kendi değeri neyse onu kazanır. Burada önemli olan, yeni türlerin oluşumunu hazırlayan kitle yazını ile bu türlerin parçalanması sürecinde ortaya çıkan ve tarihsel devinimsizliğin incelenmesine olası bir gerekç sunan kitle yazını birbirinden ayırt etmektir.

Öte yandan, geçmiş, geçmiş olarak, bireysel tarih olgusu olarak ilğimizi çekmez bizim. Biz herhangi bir nedenden ötürü hoşumuza giden şu ya da bu dönemin yalnızca yeniden kurulmasıyla ilgilenmeyiz. Tarih bize, güncelliğin sunamayacağı şeyi, yani gerecin tamamlanmasını sunar. Bu nedenle biz ona, çağdaş yazın olgularının bize bir bölümüyle esinlediği belli bir kuramsal ilkeler ve sorunlar dağarcığıyla yaklaşıyoruz. Biçimlerin çağdaş yazınla yakın bir ilişki kurmaları ve eleştiriyi bilime yaklaştırmaları da buradan ileri gelir (biçimciler, bu açıdan, hem bilimi eleştiriyeye yaklaştıran simgecilere, hem de çoğunlukla güncelliğin uzağında duran yazın tarihinin eski temsilcilerine karşı bir tutum izlerler). Böylece, yazın tarihi, inceleme konusundan çok yazınsal incelemedeki özel yöntemiyle, benimsediği bakış açısıyla kuramdan ayrılır. Bu da, her zaman, tarihsel olduğu kadar kuramsal sonuçlara da yönelen, yeni kuramsal sorunların ortaya konmasına ve eski sorunların yeniden ele alınmasına çalışan yazın tarihi çalışmalarımızın özelliğini açıklar.

1922-1924 yıllarında bu türden pek çok çalışma yayımlanmıştır; birçok çalışmaysa yazın piyasasının şu andaki durumu nedeniyle henüz basılmamıştır ve ancak konferanslar aracılığıyla bilinmektedir. Burada başlıcalarını belirteceğim: Y.Tinyanov: "Nekrasov'un Şiir Biçimleri", "Dostoyevski ve Gogol", "Tiuçev Sorunu", "Tiuçev ve Heine", "Eski Yanlıları ve Puşkin", "Puşkin ve Tiuçev", "Hitabet Türü Olarak Od"; B.Tomaşevski: "Gavriliyad" (düzenleyim biçimi ve tür üstüne olan bölümler), "Fransız Şairlerinin Okuru Olarak Puşkin", *Puşkin* (yazınsal incelemelerin güncel sorunları), "Puşkin ve Boileau", "Puşkin ve La Fontaine"; kendi kitaplarım: *Genç Tolstoy*, *Lermontov*, ve yazılar: "Puşkin'in Poetikasının Sorunları", "Puşkin'in Düzyazıya Uzanan Yolu", "Nekrasov". Bu saydıklarım, Opoyaz'a doğrudan doğruya bağlanmamakla birlikte yazını özgül bir dizi olarak ele alıp evrimini aynı doğrultuda inceleyen yazın tarihi çalışmalarını da eklemek gerekir. V.Vinogradov: "Gogol'ün *Burun* Öyküsünde Konu ve Düzenleyim Biçimi", "Dostoyevski'nin *İnsancıklar* Romanında 'Doğal Okul'un Poetikasıyla Olan

Bağıntıları Açısından Konu ve Yapı", "Gogol ve Jules Janin", *Gogol ve Doğal Okul*, *Gogol'un Biçemi Üstüne İncelemeler*; V. Jirmunski: *Byron ve Puşkin*; S.Baluhati: *Çehov'un Tiyatro Yapıtları*; A.Seytlin: "Dostoyevski'nin Yoksul Memur Üstüne Öyküleri"; K.Şimkeviç: "Nekrasov ve Puşkin". Ayrıca Üniversite'de ve Sanat Tarihi Enstitüsü'nde yönettiğimiz bilimsel seminerlere katılanlar da *Rus Düz-yazısı* adlı derlemede (Akademia, 1926), Dal, Marlinski, Senkovski, Viyazemski, Veltman, Karamzin üstüne, gezi anlatıları türü üstüne, vb. üstüne çok sayıda inceleme yayımladılar.

Bu çalışmalardan ayrıntılarıyla söz etmenin yeri burası değil. Ben yalnızca bütün bu çalışmaların ikinci düzeyden yazarlarla ya da artçılarla, geleneklerin ve türlerdeki, biçemlerdeki değişikliklerin ayrıntılı incelenmesiyle, vb'yle ilgilendiklerini söyleyeceğim. Bu bakımdan, unutulmuş birçok ad ve olgu yeniden ortaya çıkmış, her zamanki değerlendirmeler çürütülmüş, geleneksel görüşler değişikliğe uğratılmış, özellikle de evrim süreci yavaş yavaş ortaya çıkarılmıştır. Bu gerecin incelenmesi daha başlangıç aşamasındadır. Bizleri çok sayıda yeni görev beklemektedir: Kuramsal kavramların ve yazın tarihi kavramlarının ayrımlaştırılmasını sürdürmek, yeni metinleri incelemek, yeni sorular ortaya atmak, vb.

Bana şimdi genel bir sonuç çıkarmak düşüyor. Sunmaya çalıştığım biçimsel yöntemin evrimi, kuramsal ilkelerin tutarlı bir gelişmesi görünümünü aldı; bu da neredeyse her birimizin bireysel olarak oynadığı rolden bağımsızca gerçekleşti. Gerçekten de Opoz yaz ortak çalışmanın doğrudan doğruya modeli oldu. Bunun nedeniyse apaçık ortada: Biz daha işin başından beri, çalışmamızı, her birimizin tek tek kişisel çalışması olarak değil, tarihsel bir çalışma olarak gördük. Çağımızla kurduğumuz temel bağıntı da buna dayanır. Bilim evrim geçirmekte, biz de onunla birlikte evrim geçirmekteyiz. Aşağıda bilimsel yöntemin şu son on yıl içinde geçirdiği evrimin başlıca aşamalarını kısaca belirteceğim:

1. Şiir dili ile gündelik dil arasındaki ilk ve basit karşıtlıktan yola çıkarak, gündelik dil kavramının değişik işlevlerine göre ayrımlaştırılmasına (L.Yakubinski) ve şiirsel dil ile coşkusal dile ilişkin yöntemlerin sınırlandırılmasına ulaştık (R.Jakobson). Bu gelişmeyle bağlantılı olarak hitabet söyleminin incelenmesiyle ilgilendik; bu söylem bize, gündelik dil içinde yazına en yakın söylem olarak göründü ama yine de farklı işlevleri vardı. Bunun üzerine de yazınbilimin yanında yeniden doğacak olan bir sözbilimin (retorik) gerekliliğinden söz etmeye başladık (Şklovski, Eyhenbaum, Tinyanov, Yakubinski, Kazanski ve Tomaçevski'nin Lenin'in dili

üstüne *Lef* de [no 1, V, 1924] çıkan yazıları).

2. Genel biçim kavramının yeni anlamından yola çıkarak, teknik kavramına oradan da işlev kavramına ulaştık.

3. Ölçünün (veznin) karşıtı olarak şiirsel ritimden ve bütün şiirin kurucu etkeni olarak ritim kavramından hareket edip kendine özgü dilsel nitelikleri (şözdizimsel, sözcüksel ve anlamsal nitelikler) bulunan özel bir söylem biçimi olarak şiir kavramına ulaştık.

4. Kuruluş olarak konu kavramından yola çıkarıp gerekçelendirme olarak gereç kavramına ulaştık ve böylece gereci, kurucu egemen öğeye bağlı kalarak kuruluşa katılan bir öğe biçiminde tasarladık.

5. Teknikteki birliğin değişik gereçlerde saptanmasından ve tekniğin, işlevlerine göre ayrımlaşmasından yola çıkarak, biçimlerin evrimi sorununa, yani yazınsal tarihin incelenmesi sorunlarına ulaştık.

Demek ki şimdi bir dizi yeni sorunla karşı karşıyayız.

Y.Tinyanov'un "Yazınsal Olgu" (*Lef*, no 2, VI, 1925) başlıklı son yazısı da bu duruma açıkça tanıklık eder. Yazıda, pratik yaşam ile yazın arasındaki bağıntılar sorunu, çoğunlukla hevesliliğin bütün kaygısızlığıyla çözümlenen sorun ortaya atılmaktadır. Pratik yaşamla ilgili olguların yazın'ın içine girdiği, bunun karşılığında da yazın'ın pratik yaşamın bir ögesi durumuna gelebileceği, örneklerle dayanılarak gösterilir: "Bir tür, çözülüp bozulmaya başladığı dönemde, daha önce yer almış olduğu merkezden çevreye kayar ve ikinci derecedeki yazından ya da pratik yaşamdan gelen yeni bir olgu da onun yerini alır."

Yazını "Biçimsel Yöntemin Kuramı" diye adlandırıp, bu kuramın evriminin taslağını çizmeye çalışmam da kuşkusuz boşuna değildir. Elimizin altında, değişmez ve hazır bir dizge olarak sunabileceğimiz bir kuram yoktur. Bizim çalışmalarımızda, kuram ve tarih yalnızca düşünce olarak değil, gerçek anlamda da bir bütündür. Biz tarih tarafından öylesine iyi yetiştirilmişizdir ki, böyle bir birlikten kaçınabileceğimize inanmak olanaksızdır. Her şeyi açıklayan, geçmişin ve geleceğin bütün durumlarına yanıtlar veren ve bu nedenle evrim geçirmeye gereksinmesi kalmayan, geçirmeye de yeteneği olmayan bir kurama sahip olduğumuzu itiraf etmek zorunda kaldığımız anda, biçimsel yöntemin var oluşunu sona erdirdiğini, bilimsel araştırma ruhunu artık taşımadığını da itiraf etmek zorunda kalırız. Şimdilik böyle bir aşamaya gelmiş durumda değiliz.

NOTLAR

1. Bu yazıda, "biçimciler" terimiyle, "Şiir Dilinin İncelenmesi İçin Dernek" (Opoyaz) olarak bir araya gelen ve derlemelerini 1916'dan başlayarak yayımlayan kuramçılar topluluğunu belirtiyorum.
2. R.Unger, Wölflin'in, Almanya'da günümüzdeki yazın tarihi incelemeleri içinde yer alan estetik akımın temsilcilerini (O.Walzel ve F.Strich) kesin bir biçimde etkilediğini açıklar.; bkz. "Moderne Strömungen in der deutschen Literaturwissenschaft" (*Die Literatur*, Kasım 1923, fasikül 2) başlıklı yazısı. Bkz. O. Walzel'in yapıtı: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (Berlin, 1923).
3. Bkz. A.Bieli'nin, *İskitler* (1917) ve *Dallar* (1917) adlı derlemelerdeki yazıları ve benim "Dizedeki Sesler Üstüne" (1920) başlıklı yazım; bu sonuncu yazı sonradan *Yazın'ın İçinden* (1924) adlı derlemede yer aldı.
4. O sınırlarda, L.Yakubinski de "gündelik dil" kavramının fazlasıyla yüzeysel niteliği ile onun işlevlerine (gündelik konuşma işlevi, bilimsel işlev, hitabete dayalı işlev, vb.) göre çeşitlendirilmesi gerekliliği üstünde durmuştur: Bkz. "Karşılıklı Konuşma Üstüne" başlıklı yazısı (*Rus Dili* derlemesi, 1923).

Teknik Olarak Sanat*

"Sanat, imgelerle düşünmedir." Bir lise mezununun söyleyebileceği bir tümcedir bu ama aynı zamanda bir filoloji bilgininin herhangi bir yazın kuramının başlangıç noktası olarak ortaya attığı bir tümce de olabilir. Bu düşünce çok kişinin bilincinde kök salmıştır. Yaratıcıları arasında da Potebnia'nın zorunlu olarak sayılması gerekir: "İmgesiz sanat, özellikle de imgesiz şiir olmaz" der Potebnia (*Yazın Kuramı Üstüne Notlar*, s.83). Bir başka yerde de şöyle yazar: "Şiir tıpkı düzyazı gibi, her şeyden önce ve de özellikle belli bir düşünme ve tanıma biçimidir." (*a.g.y.*, s.97)

Şiir özel bir düşünme biçimidir, yani imgelerle düşünmedir. Böyle bir biçim, zihinsel güçlere, belli bir tutumluluk, bir "görece kolaylık duygusu" getirir; estetik duygu da bu tutumluluğun yansımalarından başka bir şey değildir. Akademisyen Ovsianiko - Kuli-

(*) Fransızca'sı: "L'art comme procédé" Bu metnin Fransızca başlığında yer alan ve metnin içinde de ayrıntılarıyla incelenen "procédé" kavramı, Türkçe'de "teknik", "usul", "yordam", "yöntem" terimleriyle karşılanabilirdi. Biz "teknik" sözcüğünü yeğledik. Rusçası *priyom* (*priëm*) olan bu kavram İtalyanca'ya *procedimento*, İngilizce'ye ise *technique* (ya da *device*) olarak aktarılmıştı. R.Jakobson da kendisiyle yapılan bir söyleşide, Fransızca'daki *procédé* sözcüğünün bu kavramı çok iyi karşılamadığını, söylemek istenilen şeye Rusça'daki *priyom*'un (*priëm*) ve İngilizce'deki *device*'in daha uygun düştüğünü belirtir (bkz. R.Jakobson, *Russie folie poésie*, Paris, Seuil, 1986, s.45). Biz metnin Türkçe'ye aktarılmasında T.Todorov'un 1965'teki Fransızca çevirisini temel almakla birlikte, üç ayrı çeviriden de yararlandık: 1. İkinci bir Fransızca çeviri: "L'art comme procédé", V.Chklovski, *Sur la théorie de la prose* (çeviren: Guy Verret), Lozan, L'Âge d'Homme Yay., 1973, s.9-28;2. İtalyanca çeviri: "L'arte come procedimento" (çeviren: Cesare de Michelis ve Renzo Oliva), *I formalisti russi*, a.g.y., s 73-94;3. İngilizce çeviri: "Art as Technique", *Modern Criticism and Theory* (yay. haz. David Lodge), Londra ve New York, 1988, 7. baskı 1992, s.16-30, *Russian Formalist Criticism*'den (1965) aktarılmıştır (çeviren: Lee T. Lemon ve Marion J.Reis). (T.Ç.N.)

kovski, her halde dikkatle okumuş olduğu ustasının kitaplarındaki düşünceleri kuşkusuz onlara bağlı kalarak işte böyle anlamış ve özetlemişti. Potebnia ve birçok tilmizi, şiirde, düşünmenin özel bir biçimini, imgeler yardımıyla düşünme biçimini görürler. Onlara göre, imgelerin birbirinden farklı nesneler ile eylemleri biraraya getirmeyi sağlamak ve bilinmeyen bilinenle açıklamaktan başka bir işlevi yoktur. Ya da aynen Potebnia'nın sözcükleriyle belirtecek olursak: "İmge ile açıkladığı şey arasındaki bağıntı şöyle tanımlanabilir: a) imge değişebilir konular için değişmez bir yüklem, değişken kavrayışlar için değişmez bir çekim yoludur; b) imge, açıkladığı şeyden çok daha yalın, çok daha açık seçiktir" (s.314), yani "imgenin amacı, taşıdığı anlamı kavramamıza yardım etmek olduğuna göre, ve bu niteliği olmayınca da anlamdan yoksun kalacağına göre, imge açıkladığı şeyden daha yakın olmak zorundadır bize" (s.291).

Bu yasayı Tiuçev'in şafak ile sağır-dilsiz şeytanlar ya da Gogol'un gökyüzüyle Tanrı'nın ayın kaftanları arasında yaptığı karşılaştırmaya uygulamak ilginç olacaktır.

"İmgesiz sanat olmaz." "Sanat, imgelerle düşünmedir." Bu tanımlamalar adına, sonunda korkunç saptırmalara gidilmiş, müzik, mimarlık ve lirik şiir bile imgelerle düşünme olarak kavranmaya çalışılmıştır. Çeyrek yüzyıllık bir çabadan sonra, akademisyen Ovsianiko - Kulikovski, lirik şiiri, mimarlığı ve müziği ayırmak, bunları sanatın özel bir biçimi yani imgesiz sanatlar olarak görmek ve doğrudan doğruya duygulara yönelik lirik sanatlar olarak tanımlamak zorunda kalmıştır. Böylece, sanatın büyük bir alanı, bir düşünme biçimi niteliğinde olmayan büyük bir alanı ortaya çıktı. Ama bu alanda yer alan sanatlardan lirik şiir (sözcüğün dar anlamında) ise, imgelerle (görüntülerle) yapılan sanatla (görsel sanat) tam bir benzerlik sunuyordu yine de. Lirik şiir de sözcükleri aynı tarzda kullanıyor ve böylece imgelerle (görüntülerle) yapılan sanattan (görsel sanat) imgeden (görüntüden) yoksun sanata farkında olmadan geçiliyordu: Bu iki sanatı algılama biçimimiz aynıydı.

Ama "sanat imgelerle düşünmedir" tanımı, burada ara halkalarını atlayacağım o herkesçe bilinen denklemlerin ardından, sonunda şuna ulaşmıştı: "Sanat herşeyden önce simgelerin yaratıcısıdır" İşte bu tanım direndi ve üzerinde yükselmiş olduğu kuramın çökmesinden sonra da yaşadı. Daha çok da simgeci akımda yaşam buldu. Özellikle de bu akımın kuramcılarında.

Demek ki, birçok kimse hâlâ imgelerle düşünmenin ("yollar ve gölgeler", "karıklar ve sınırlar") şiirin başlıca özelliği olduğu kanı-

sındadır. Bu nedenle söz konusu insanların kendi deyişleriyle, imgelerle yapılan bu sanatın tarihinin imgenin değişim tarihi olmasını beklemeleri gerekirdi. Ama, imgeler neredeyse değişmeden kalırlar; yüzyıldan yüzyıla, ülkeden ülkeye, şairden şaire hiç değişmeden geçerler. İmgeler hiç kimsenin malı değildir, onlar Tanrı'ya aittir. Bir çağı aydınlattıkça, bir şairin yaratımı diye kabul ettiğimiz imgelerin hemen hemen hiç değiştirilmeden bir başka şairden alındığını görürsünüz. Şiir okullarının yaptığı bütün iş, dilsel görevi düzenleyip işlemek amacıyla yeni teknikleri biriktirip ortaya koymaktan başka bir şey değildir. İmgeleri yaratmaktan çok, imgeleri düzenlemektir söz konusu olan. İmgeler verilmiştir, bellidir, ve şiirde imgelerle düşünmekten çok imgeleri anımsamak söz konusudur.

İmgelerle düşünme, ne olursa olsun, sanatın ya da hatta yazınsal sanatın bütün dallarını birleştiren bağ değildir; imgelerin değişimi şiirsel gelişmenin özünü oluşturmaz.

Bilindiği gibi bazı söyleyiş biçimleri, estetik bir etki bırakmak amacıyla yaratılmış şiirsel olgular olarak benimsenirler çoğunlukla; oysa bunlar, hiç de böyle algılanacakları düşünülmeden yaratılmışlardır. Söz gelimi Annenski, Slav diline özellikle şiirsel bir nitelik yüklerken durum böyleydi. Aynı olay, Andrey Bieli XVIII. yy. Rus şairlerinde sıfatları adlardan sonra kullanma tekniğine hayran kaldığında da geçerlidir. Bieli, bu teknikte sanatsal bir değer bulunduğunu söylüyor ya da daha doğrusu bu tekniği sanatsal bir olgu olarak kabul ederek ona bu amaçla yaratılmış olma özelliğini yüklüyordu; oysa gerçekte Kilise dili olarak Slavonca'nın etkisinden ileri gelen, dilin genel bir özelliğinden başka bir şey değildi bu. Demek ki bir yapıt: 1. Düzyazı olarak yaratılıp şiirsel olarak algılanabilir; 2. Şiirsel olarak yaratılıp düzyazı olarak da algılanabilir. Bu da, bir yapıtın estetik özelliğinin, onu şiire bağlayabilme hakkının, algılama biçimimizin sonucu olduğunu belirtir. Biz, amacı estetik bir algılama sağlamak olan özel tekniklerle yaratılmış yapıtları, sözcüğün gerçek anlamıyla estetik yapıt olarak adlandıracamız.

Potebnia'nın vardığı, "şiir=imge" biçiminde bir denkleme indirgenebilecek bir sonuç, "imge=simgе,= imgenin konular için değişmez bir yüklem olma yeteneği" olduğunu ileri süren kuramın temelinde yer aldı. Bu sonuç, düşüncelerine yakınlığı nedeniyle Andrey Bieli, Merejkovski (*Ebedi Arkadaşlar*'ıyla) gibi simgecilerin hoşuna gitti ve simgeci kuramın temelini oluşturdu. Potebnia'yı bu sonuca götüren nedenlerden biri, şiir dilini düzyazı dilinden

ayırt etmemesiydi. Bundan ötürü de iki çeşit imgenin var olduğunu fark edemedi: Pratik bir düşünme yolu, nesneleri bir araya getirme aracı olarak imge ile izlenimi güçlendirme aracı olarak şiirsel imge. Sözlerimi bir örnekle açıklayayım: Yolda giderken, önümde yürüyen şapkalı adamın bir paket düşürdüğünü görüyorum. Ve ona şöyle sesleniyorum: "Hey, sen, 'şapka', paketini kaybettin." Tamamıyla düzyazıya özgü bir imge ya da mecaz örneğidir bu. Bir başka örnek: Askerler sıraya dizilmiş durumda. Takım çavuşu, askerlerden birinin duruşunun iyi olmadığını görünce ona şöyle der: "Hey, 'pısırık' herif, bu ne duruş böyle?"* Bu imge şiirsel bir mecazdır.

(Birinci durumda, "şapka" anlamına gelen Rusça'daki *şliypa* sözcüğü bir düzdeğişmece; ikinci durumdaysa, "pısırık" anlamına gelen aynı Rusça sözcük bir eğretileridir. Ama benim için önemli olan bu ayrım değildir.) Şiirsel imge en fazla etkiyi yaratmanın araçlarından biridir. Bir araç olarak, işlevi açısından, şiir dilindeki öteki tekniklerin dengidir, yalın ve olumsuz koşutluğun dengidir, karşılaştırmanın, yinelemenin, bakışlılığın, abartmanın dengidir, mecaz olarak adlandırılan her şeyin dengidir, bir nesnenin (bir yapıtta, sözcükler ve hatta sesler de nesneler olabilir) yarattığı duyguyu güçlendirmeye yarayan bütün o araçların dengidir. Ama şiirsel imgenin masal-imege, düşünce-imege ile ancak dıştan bir benzerliği vardır. Bunun bir örneğini de topuna "küçük karpuz" diyen kız çocuğu verir. (Ovsianiko-Kulikovski, *Dil ve Sanat*). Şiirsel imge, şiir dilinin araçlarından biridir. Düzyazı imgesi bir soyutlama aracıdır. Küre yerine karpuz ya da baş yerine karpuz denilmesi, nesnenin bir niteliğinin soyutlanmasından başka bir şey değildir ve baş=top, karpuz=toptan hiçbir bakımdan ayrılmaz. Bu bir düşünme biçimidir ama şiirle hiçbir ilişkisi yoktur.

Yaratıcı güçlerdeki tutumluluk yasası, evrensel olarak benimsenmiş yasalar öbeğinde de yer alır. Spencer şöyle yazmıştı: "Sözcüklerin seçim ve kullanımını belirleyen bütün kuralların tabanında aynı temel gerekliliği buluruz: Dikkat tutumluluğu... Düşünceyi, istenilen kavrama en kolay yoldan ulaştırmak, çoğu kez tek amaçtır ve her zaman için de başlıca amaçtır..." (*The Philosophy of Style* [Biçem Felsefesi]). "Eğer ruh tüketilmez güçlere sahip olsaydı, kuşkusuz bu kaynağı az ya da çok harcaması ona göre pek fark et-

(*) T.Todorov, iki örnekte yer alan *şapka* ve *pısırık* sözcükleri için Rusça'da her iki anlamı da içeren *şliypa* sözcüğünün kullanıldığını belirtir. (T.Ç.N.)

meyecekti; yalnızca harcanacak zamanın bir önemi olacaktı. Ama bu güçler sınırlı olduğuna göre, ruhun, kavrayış sürecini, olabilecek en akıllı biçimde yani en az çaba harcayarak gerçekleştirmeye ya da başka bir deyişle en fazla sonucu alacak biçimde gerçekleştirmeye çalışmasını beklemek gerekir" (R.Avenarius). Petrajiski zihinsel güçlerin tutumluluğuyla ilgili genel yasaya bir gönderme yaparak, James'in duygunun fiziksel temeli konusundaki kuramını reddeder. Ritmin incelenmesinde özellikle çekici bir yanı bulunan yaratıcı güçlerdeki tutumluluk ilkesini, Spencer'in düşüncesini sürdüren A.Veselovski de benimser: "Biçemin üstünlüğü en az sözcük içine en fazla düşünceyi sığdırabilmesidir." En güzel metinlerinde, "düzensiz" diye adlandırılabilen çok sayıda karmaşık ritim örneği vermiş olan ve Baratinski'nin dizeleriyle ilgili olarak, şiirsel sıfatların karmaşık özelliğini gösteren Andrey Bieli de kitabında tutumluluk yasasını tartışmayı gerekli bulur: Bu çalışma, kullanımdan kalkmış kitaplardan aktarılan doğrulanmamış olgular üstüne, şiirsel tekniklerin büyük ölçüde bilinmesi üstüne, Krayevič'in liselerde kullanılmak üzere yazdığı fizik kitabı üstüne dayalı bir sanat kuramının yiğitçe bir denemesidir.

Yaratmanın yasası ve amacı olarak güçlerin tutumluluğu düşüncesi, dilin özel bir durumu, yani gündelik dil için doğrudur belki de; aynı düşünceler, gündelik dilin yasaları ile şiir dilinin yasalarını karşı karşıya getiren ayrımın bilinmemesi nedeniyle şiir diline de uygulanmıştır. Bu iki dil arasında uygunluğun bulunmadığı konusundaki ilk etkili belirtilerden birini, Japon şiir dilinin, sözlü Japonca'da bulunmayan sesleri içerdiğinin ortaya çıkarılması göstermiştir bize. L.P.Yakubinski'nin, şiir dilinde akıcı ünsüzlerin ayrılım (disimilasyon) yasasının bulunmaması konusundaki ve söylenmesi güç olan benzer seslerin yığılmasına şiir dilinde duyulan hoşgörü konusundaki yazısı bilimsel bir eleştiriye karşı direnen ilk açıklamalardan birini simgeler¹: Bu açıklama (en azından, şimdilik bu durumda) şiir dilinin yasalarıyla gündelik dilin yasaları arasındaki karşıtlığı ele alır².

Bu nedenle şiir dilinin tutumsuzluk ve tutumluluk yasalarını düzyazıyla olan benzerliklere göre değil de kendi çerçeveleri içinde ele almamız gerekir.

Algılamamanın genel yasalarını incelersek, eylemlerin, alışkanlık haline gelir gelmez otomatikleştiklerini de görürüz. Böylece bütün alışkanlıklarımız bilinçdışı ve otomatik bir ortama kayarlar. Kalem ilk kez ellerine aldıklarında ya da yabancı bir dili ilk kez konuştuklarında hissettikleri duyguyu anımsayabilenler ve bu

duyguyu, aynı şeyi bininci kez yaparken hissettikleri duyguyla karşılaştıranlar, bizimle aynı görüşte olacaklardır. Bitmemiş tümcelerden ve yarım kalan sözcüklerden oluşan düzyazıya özgü konuşmalarımızın yasaları, otomatikleşme süreciyle açıklanır. Bu sürecin ideal anlatımı, nesnelerin yerini simgelerin aldığı cebirdir. Hızlı gündelik konuşmada, sözcükler tam olarak söylenmez; bilinçte beliren, yalnızca adın ilk sesleridir. Pogodin (*Yaratma Olarak Dil*, s.42) bu konuda "Les montagnes de la Suisse sont belles" ("İsviçre'nin dağları güzeldir") tümcesini L, m, d, l, S, s, b harf dizisi olarak düşünen küçük bir çocuğun örneğini verir.

Düşüncenin bu niteliği, yalnızca cebirin yolunu değil, aynı zamanda simgelerin, yani harflerin özellikle de baş harflerin seçimini esinlemiştir. Bu cebirsel düşünme yönteminde, nesneler sayıları ve hacimleri bakımından dikkate alınırlar, görülmezler, ilk özellikleriyle bilinirler. Nesne paketlenmiş gibi geçer yanıımızdan, var olduğunu, kapladığı yerden biliriz, ama yalnızca yüzeyini görürüz. Böyle bir algılaşmanın etkisiyle de nesne önce algılama olarak, ardından da yeniden üretilmesi içinde kaybolup gider. Manzum olmayan konuşmadaki sözcüğün eksik işitilmesi (bkz. L.P. Yakubinski'nin yazısı) işte onun bu biçimde algılanmasıyla ve buna bağlı olarak da konuşucunun sözcüğü, sonu anlaşılabilecek biçimde yarım bırakmasıyla açıklanır (bütün dil sürçmeleri de buradan kaynaklanır). Nesnenin cebirleştirilmesi, otomatikleştirilmesi sürecinde, algılama güçlerinin en fazla tutumluluğunu elde ederiz: Nesneler ya özelliklerinden biriyle, sözelimi sayılarıyla verilirler ya da bilinçte belirmelerine bile gerek kalmadan sanki bir formül izleniyormuş gibi üretilirler.

"Odanın dört bir tarafını siliyordum, bir ara yanına yaklaştığım divanı da silip silmediğimi anımsayamadım. Bütün bu hareketler alışkanlıkla ve bilinçdışı olarak yapıldığından anımsayamazdım; hem zaten anımsamanın da olanaksız olduğunu hissediyordum. Dolayısıyla, silmişsem ve de sildiğimi unutmuşsam yani bilinçdışı olarak hareket etmişsem bu aynen, sanki silme işini yapmamışım demekti. Eğer durumun bilincinde olan biri beni görmüşse, hareket yeniden oluşturulabilir. Ama hiç kimse görmemişse ya da bilinçli bir biçimde görmemişse ve de eğer birçok kimsenin bütün karmaşık yaşamı bilinçsizlik içinde geçiyorsa, o zaman böyle bir yaşam varolmamış gibidir." (Lev Tolstoy'un 28*

(*) T.Todorov'un çevirisinde 28 Şubat 1897 olarak geçen tarih, ikinci Fransızca çeviri ile İtalyanca çeviride 29 Şubat 1897 olarak verilmiştir. İngilizce çevirideyse tarihin, dipnotta, 29 Şubat 1897 değil de 1 Mart 1897 olması gerektiği belirtilmiştir. (T.Ç.N.)

Şubat 1897, Nikolskoye, tarihli günce notu. *Letopis*, Aralık 1915, s.354.)

Böylece yaşam bir hiçe dönüşerek yok olup gider. Otomatikleşme, nesneleri, giysileri, mobilyaları, kadını ve savaş korkusunu yutar. "Eğer birçok kimsenin bütün karmaşık yaşamı bilinçsizce geçiyorsa, o zaman böyle bir yaşam var olmamış gibidir."

İşte, yaşam duygusunu vermek, nesneleri hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için, sanat dediğimiz şey vardır. Sanatın amacı, nesne duygusunu, görünen şey olarak vermektir, tanıyan, bilinen olarak değil; sanatın tekniği nesneleri *farklılaştırma** (yabancılaştırma), biçimi anlaşılmaz kılma, algılamanın güçlüğüne ve süresini artırma tekniğidir. Sanatta algılama edimi, kendi başına bir erektir ve uzatılması gerekir; *sanat, nesnenin oluşunu hissetme aracıdır; daha önce "olmuş" olanın, sanat için bir önemi yoktur.*

Şiirsel yapıtın (sanat yapıtı) yaşamı görme'den tanıma'ya, şirden düzyazıya, somuttan soyuta, dükün sarayına alçalışı bilinçsizce getiren yoksul, okumuş ve kibar Don Kişot'tan engin ama boş bir imge olan Turgenyev'in Don Kişot'una, Charlemagne'dan *korol*** sözcüğüne uzanır. Yapıtlar ve sanatlar öldükleri ölçüde geniş alanlara yayılırlar: Fabl (masal) şirden, atasözü ise fabldan daha simgeseldir. Bu nedenle, Potebnia kuramının en az çelişkili olduğu yer, Potebnia'nın her yönüyle ele aldığı fabl incelemesiydi. Bu kuram gerçek sanat yapıtlarına uygun düşmüyordu; zaten Potebnia da kitabını bitirememişti. Biliñdiği gibi, *Yazın Kuramı Üstüne Notlar*, yazarının ölümünden on üç yıl sonra 1905'de yayımlandı.

Potebnia'nın bu kitapta baştan başa geliştirdiği tek yer, fabl³ ile ilgili bölümdü.

Daha önce birçok kez algılanmış nesneler bu kez bir tanıma yoluyla algılanmaya başlarlar: Nesne önümüzdedir, biliriz ama artık görmeyiz onu⁴. Bu yüzden, hakkında hiçbir şey söyleyemeyiz. Sanatta, nesnenin algılama otomatizminden kurtulması farklı yollarla gerçekleşir. Ben bu yazıda bu yollardan birini, Lev Tolstoy'un sürekli başvurduğu bir yolu belirtmek istiyorum. Tolstoy, en azından Merejkovski için nesneleri gördüğü gibi sunan, onları kendileri içinde gören, ama biçimlerini bozmayan bir yazardır.

(*) *Farklılaştırma* terimini, Rusça'da *ostranenie* sözcüğü için önerilen Fransızca *singularisation* ya da *représentation insolite*, İngilizce *defamiliarization* ve İtalyanca *straniamento* terimlerinin karşılığı olarak kullandık. Bu terim, "farklı, değişik, yeni, şaşırtıcı, alışılmamış, tuhaf, yabancı kılma" anlamını içerir. (T.Ç.N.)

(**) Rusça'daki *korol* (kral) sözcüğü Charlemagne (Karolus) adından gelir. (F.Ç.N.)

Lev Tolstoy'da farklılaştırma tekniği, nesneyi kendi adıyla belirtmemekle ama onu sanki ilk kez görüyormuş gibi betimlemekle ve her olayı sanki ilk kez oluyormuş gibi ele almakla gerçekleşir. Üstelik, Tolstoy, nesnenin betimlenmesinde, genellikle bu nesnenin parçalarına verilen adları değil de başka nesnelerin aynı parçalarının betimlenmesinde kullanılan başka sözcükleri alır. Bir örnek verelim: L.Tolstoy "Ne Ayıp" adlı yazısında "kırbaçlama" kavramını şöyle farklılaştırır: "Yasayı çiğnemiş insanları soyup yere yatırmak ve kıçlarına sopalarla vurmak"; birkaç satır sonra da şöyle der: "Açık kıçları kamçılarlamak". Bu metne eşlik eden bir açıklama da vardır: "Peki ama neden özellikle böylesine aptalca ve vahşice bir can yakma yolu da, söz gelimi omuza ya da bedenin bir başka yerine iğne batırma, elleri ya da ayakları kısıkaçlarla sıkma ya da buna benzer bir başka yol değil?" Verdiğim bu kaba örnek için beni bağışlayın ama Tolstoy'un bilinci etkilemede başvurduğu yolların belirgin bir özelliğini oluşturmaktadır bu. Herkesin bildiği "kırbaçlama" burada hem betimlenişiyse hem de özü değiştirilmeden biçiminin değiştirilmesinin önerilmesiyle farklılaştırılmıştır. Tolstoy farklılaştırma tekniğinden sürekli yararlanır: Sözgelimi *Holstomer*'de, öykü bir at tarafından anlatılır ve nesneler, bizlerin değil de atın algılamasıyla farklılaştırılır. At mülkiyet hakkını bakan nasıl görür:

Kırbaçlamayla ve Hristiyan diniyle ilgili olan şeyi çok iyi anlamıştım ama bana anlaşılmaz gelen, 'onun tayı' deyişiydi: Demek ki insanlar benim ile ahırın sahibi arasında bir bağ kuruyorlardı. Ama ben bu bağın ne olduğunu anlayamıyordum. Ancak çok sonra, beni öbür atlardan ayırdıkları zaman anlayabildim. Ama yine de, *beni*, bir insanın mülkiyeti olarak nasıl kabul ettiklerini kavrayamıyordum. 'Benim atım' sözcükleri benimle, canlı bir atla ilgiliydi ve 'benim toprağım', 'benim havam', 'benim suyum' sözcükleri kadar tuhaf geliyordu bana.

Ama bu sözcüklerin üzerimde derin bir etkisi oldu. Onları düşünmeden edemiyordum. Ancak çok sonraları, insanlarla çok değişik ilişkilere girince bu sözcüklere verdikleri anlamı kavradım. Bakın neydi bu anlam: İnsanlar yaşamlarında edimlerle değil sözlerle yönetilirler. Değer verdikleri şey, herhangi bir şeyi yapabilmek ya da yapamamak değil, değişik nesneler konusunda, kendi aralarında uzlaştıkları bir sözcüğü kullanabilmektir. Çok önemli olarak gördükleri bu sözcük de *benim* sözcüğüdür. Varlıklara, nesnelere, hatta toprağa, insanlara, atlara uygularlar bu sözcüğü. Bir tek nesneye ancak bir tek kişinin benim diyebileceği konusunda da aralarında anlaşmışlardır. Bu oyuna uygun olarak da, kim olabildiğince çok sayıda nesneye 'benim' derse, o en mutlu kişi olarak görülür. Neden bu böyledir? Bilmiyorum; ama böyledir işte. Eskiden bunun doğrudan bir yarara dayandığını düşünürdüm ama yanılmışım.

Beni kendi atı sayanların çoğu hiç sırtıma binmezlerdi; sırtıma binenler başkalarıydı; yemeğimi de daha başkaları verirdi. Bana çeşitli hizmetlerde bulunanlar "benim atım" diyenler değil de arabacılar, nalbantlardı. Daha sonraları gözlemlerimin çerçevesini genişletince, şunu anladım ki, 'benim' sözcüğünün insanların mülkiyet duygusu ya da hakkı dedikleri şu sığ içgüdüye dayanması sırf biz atlarla ilgili değildi her zaman. İnsan 'benim evim' der ama orada oturmaz, onu inşa etmekle ve bakımını sağlamakla yetinir. Tüccar, 'benim dükkanım', 'benim kumaş mağazam' der ama dükkanındaki en iyi kumaşı kendine giysi yapmak için kullanmaz.

İnsanlar vardır toprağa 'benim toprağım' derler oysa söz konusu toprağı hiç görmemişler ve üzerinde hiç dolaşmamışlardır. İnsanlar vardır, başka insanların kendilerine ait olduğunu ileri sürerler; onları hiç görmemişlerdir, aralarındaki tek ilişki ise onlara kötülük yapmaktır.

İnsanlar vardır bazı kadınlara 'benim karım', 'benim eşim' derler oysa bu kadınların başka erkeklerle yaşadığı da olur. İnsanların amacı, iyi olarak kabul ettikleri şeyi yapmak değil, en fazla nesneye 'benim' diyebilmektir.

İnsanlar ile bizim aramızdaki temel ayrımın işte burada yattığını anlamış durumdayım şimdi. Bu yüzden, insanlara olan başka üstünlüklerimizi hesaba katmadan yalnızca bu ayrım bile canlı yaratıklar arasında bizim insanlara göre daha üst sırada yer aldığımızı çekinmeden söyleyebilmemize olanak tanımakta. İnsanların, en azından benim tanıdığım olduklarının etkinliği sözcüklerle belirlenmiştir, bizlerinkiyse olgularla."

Öykünün sonunda at ölmüştür ama, öyküleme biçimi, kullanılan teknik değişmemiştir:

"Dünyayı, yiyerek ve içerek dolaşan Serpuhovskoy'un bedeni epeyi sonra toprağa verildi. Ne derisi, ne eti, ne de kemikleri bir işe yarayabildi.

Yirmi yıl boyunca yürümüş, yemiş, içmiş olan bu ölü beden herkes için bir yük olmuştu; toprağa gömmek gerektiğindiyse durum çevresi için iyice çekilmez olmuştu. Uzun süredir artık hiç kimsenin işine yaramıyordu, uzun süredir herkese yük olmaya başlamıştı; ama yine de ölüleri gömen şu ölümler, daha şimdiden yarı yarıya çürümüş yağlı bedene güzel bir üniforma giydirmenin, ayaklarına güzel çizmeler geçirmenin ve onu dört köşesi yeni püsküllerle süslenmiş güzel bir tabuta yatırmının gerekli olduğuna inandılar. Bu tabut da, kurşundan bir başka tabutun içine konulup Moskova'ya yollandı. Moskova'da, eski insan kemiklerinin topraktan çıkarılıp, yerine, yeni üniforması, cilalı çizmeleri içindeki bu çürümüş ve kurtların kaynaştığı bedeni koyup, üzerine de toprak dökmenin gerekli olduğuna karar verildi."

Böylece, öykünün sonunda, tekniğin, kendi kullanılış nedeni, gerekçesi dışında da uygulandığı görülür.

Tolstoy *Savaş ve Barış*'ta bütün savaşları bu teknikle betimlemiştir. Savaşların hepsi her şeyden önce farklı olacak biçimde sunulmuştur. Betimlemeler çok uzun olduğundan burada onlara yer vermeyeceğim: Çünkü böyle bir şeyi yapabilmek için bu dört ciltlik romanın önemli bir bölümünü aktarmak gerekir. Tolstoy, salonları ve tiyatroyu da aynı biçimde betimliyordu:

"Sahnenin ortasında düz ve parlak tahtalar yer alıyordu; her iki yandan ağaç dekorlar yükseliyordu; arka planda da üzeri boyalı bir tuval vardı. Kırmızı gömlekli ve beyaz etekli genç kızlar ortada toplanmışlardı. Aralarından güçlü kuvvetli olan ve üstünde beyaz ipekli elbise bulunan bir kız, kenarda, arkasına yeşil karton yapıştırılmış bir taburede oturuyordu. Kızlar koro halinde şarkı söylüyorlardı. Şarkıları bitince, beyaz elbiseli kız süflör deliğine doğru yürüdü, o sırada ipek külot pantolonu kalın bacaklarının biçimini almış, şapkasında tüy, belinde de kama bulunan bir adam kıza yaklaştı ve el kol hareketleri yaparak şarkı söylemeye başladı.

Külot pantolonlu adam önce tek başına şarkı söyledi, sonra sıra partönerine geldi. Ardından ikisi de sustu ve orkestra çalmaya başladı; adam, birlikte söyleyecekleri şarkıya giriş anını beklerken kendisine eşlik eden kızın eline uyumlu biçimde hafifçe dokunmaya başladı. Birlikte şarkı söyledikten sonra bütün salon kendilerini alkışladı, sevinç çığlıklarıyla selamladı; birbirini seven bir çifti temsil eden iki aktör de gülümseyerek sağa ve sola doğru eğiliyorlardı (...)

İkinci perdenin dekorunda mezarlar görülüyordu; tuvalin üstündeki delik, ayı simgeliyordu; sahne önündeki ışıkların siperleri kaldırıldı, trompetlerin ve kontrbasların hafifçe çalmaya başladığı duyuldu; bu sırada sağdan ve soldan, siyah giysiler içinde ilerleyen kalabalık, elleriyle hareketler yapmaya, kamaya benzer bir şeyler sallamaya başladı. Daha sonra bir başka topluluk koşarak geldi; birinci perdede beyaz giysiler içinde gördüğümüz şimdi ise maviler giymiş olan genç kıızı götürmek istiyorlardı. Ama onu hemen alıp götüremediler, önce uzun süre birlikte şarkı söylediler; sonunda genç kıızı alıp götördüklerinde, kulislerde üç kez madeni bir ses duyuldu; bunun üzerine bütün aktörler yere diz çöküp dua etmeye başladılar. Bütün bu değişik sahneler de, birçok kez seyircilerin coşku dolu haykırılarıyla kesildi."

Üçüncü perdede de aynı teknik kullanılır:

"Birdenbire bir fırtına çıktı, orkestradan kromatik gamlar ve yedinci minörden akorlar duyuldu; herkes koşuşmaya başladı ve aktörlerden biri yeniden kulise götürüldü; ardından da perde indi."

Dördüncü perde ise şöyledir:

"Şeytana benzer biri birdenbire hareketler yaparak ortaya çıkıverdi, şarkı söylemeye başladı ve sahne üzerinde açılan bir kapaktan kaybolup gitti."

Tolstoy *Diriliş*'te kenti ve mahkemeyi de aynı biçimde betimler. *Kröyçer Sonat*'ta da evliliği betimlediğinde aynı tekniği kullanır: "İnsanlar, aralarında ruh yakınlığı var diye birlikte yatmak zorunda mıdır?" Ama Tolstoy farklılaştırma tekniğini olumsuz olarak göstermek istediği bir nesnenin görüntüsünü vermek için kullanmaz yalnızca:

"Piyotr ayağa kalktı, yeni arkadaşlarından ayrılarak kamp ateşlerinin arasından geçti, kendisine, sokağın öbür tarafında bulunduğu söylenen tutsak askerlerin yanına gitmeye çalıştı. Onlarla konuşmak istiyordu. Bir Fransız nöbetçi yolda onu durdurup geri döndürdü.

Piyotr geri döndü ama, arkadaşlarının bulunduğu kamp ateşine değil de, yanında hiç kimsenin bulunmadığı, çekim hayvanı çözülmüş bir arabaya doğru gitti. Orada yere çöküp, başını eğdi, sırtını tekerleklerle yaslayıp soğuk toprağa oturdu, uzun süre hareketsiz kalarak düşünceye daldı. Kimse onu rahatsız etmedi. Birden o güzel kahkahalarını atarak gülmekten kırılmaya başladı, öyle ki çevredeki insanlar bu tuhaf sevinç fışkırmasının nereden geldiğini görmek için dönüp baktılar.

— Ha! Ha! Ha! diye gülüyordu Piyotr. Ve yüksek sesle konuşmaya başladı:

— Asker geçmeme izin vermedi, yakaladılar beni, kapattılar, tutsak ettiler, ama kimi, beni mi? Beni mi? Ölümsüz ruhumu mu? Ha! Ha! Ha!

Öylesine şiddetli gülüyordu ki gözlerinden yaşlar geldi. (...)

Piyotr başını kaldırıp gökyüzüne, hareket halindeki yıldızların parladığı derinliklere baktı. 'Bütün bunlar bana ait, bütün bunlar bana ait, hepsi ben', diye düşündü. 'İşte bütün bunları aldılar ve tahtalarla çevrili bir barakaya kapattılar!' Ardından gülümsedi ve arkadaşlarının yanına gidip uzandı." (*Savaş ve Barış*, Cilt II.)

Tolstoy'u iyi bilen herkes onda bu türden yüzlerce örnek bulabilir. Nesneleri bağlamları dışında görme tarzı, Tolstoy'u, son yapıtlarında, farklılaştırma tekniğini dogmaların ve ritlerin betimlenmesine de uygulamaya yöneltti. Bu tekniğe göre, Tolstoy dinsel kullanımdaki alışılmış sözcüklerin yerine gündelik dilin sözcüklerini koyuyordu. Ortaya tuhaf, ürkünç bir şey çıktı; birçokları bunu küfür olarak kabul ettiler ve fena halde incindiler. Oysa, Tolstoy çevresindekileri yine aynı teknikle algılıyor ve anlatıyordu. Tolstoy'un algılamaları uzun süreden beri değinmek istemediği nesnelere yönelince, kendi inancını da sarsmıştı.

Bu farklılaştırma tekniği yalnızca Tolstoy'a özgü değildir. Örneklerini Tolstoy'dan vermemin nedeni ise tamamıyla pratik bir

düşünceye dayanıyor, çünkü bu örnekleri herkes biliyor.

Söz konusu tekniğin özelliğini aydınlattıktan sonra, şimdi de uygulama sınırlarını yaklaşık biçimde belirlemeye çalışalım. Ben kişisel olarak, imgenin bulunduğu hemen her yerde farklılaştırmanın bulunduğunu düşünüyorum.

Bir başka deyişle, bizim bakış açımızla Potebnia'nın bakış açısı arasındaki fark şöyle belirtilebilir: İmge, değişebilir konular için değişmez bir yüklem değildir. İmgenin amacı taşıdığı anlamı kavrayışımıza daha yakın kılmak değil, nesnenin özel bir algılanışını yaratmaktır, tanınmasını sağlamak değil de görüntüsünü yaratmaktır.

İmgenin işlevlerini daha iyi gözlemlememizi sağlayan da erotik sanattır.

Burada erotik nesne henüz hiç görülmemiş bir şey olarak sunulur çoğunlukla. Sözgelimi Gogol'un *Noel Gecesi*'ndeki şu bölüme bakalım:

"Ardından Soloha'nın yanına sokuldu, hafifçe öksürdü, bir kahkaha patlattı, parmaklarıyla şişman kadının çıplak, tombul koluna dokundu, hem bir kurnazlığı hem de gizli bir hayranlığı ele veren bir sesle şöyle dedi:

— Peki ya bu nedir muhteşem Soloha?

Bunu söyler söylemez de birkaç adım geriledi.

— Nasıl! Bu ne mi? Kolum, elbette, Osip Nikiforoviç! diye yanıtladı kadın.

— Hııı!.. Kolunuz demek ki!! Hehehehe! dedi kutsal eşya bakıcısı, bu parlak girişten gerçekten memnun bir halde. Bir süre odada dolaştıktan sonra yanına yaklaştı, boynuna dokundu ve hızla arkasına geçerek:

— Ya bu nedir, çok sevgili Soloha? diye yeniden sordu aynı ses tonuyla.

— Sanki gözünüzle görmüyorsunuz, dedi kadın. Boynum işte, boynumdaki de boncuk bir kolye...

— Hııı!... Boynunuzdaki bir kolye demek ki! Hehehehe! dedi yeniden kutsal eşya bakıcısı ve ellerini ovuşturup odayı arşınlamaya başladı. Ya peki şu ne çekici Soloha?

Çapkın kutsal eşya bakıcısının bu kez neye dokunmuş olabileceğini pek fazla bilemiyoruz doğrusu..."

Bu kez Knut Hamsun'un *Açlık*'ından bir örnek:

"İki beyaz mucize çıkıyordu gömleğinden."

Erotik nesnelerin betimlenmesi kimi kez de dolambaçlı bir biçimde yapılır; bundaki amaç da nesneleri anlaşılmağa daha yakın kılmak değildir, kuşkusuz.

Bu türden betimlemeye örnek olarak, cinsel organların kilit ve anahtar (sözgelimi "Rus Halk Bilmeceleri"nde, D.Savodnikov, n° 102-107), dokuma aletleri (ay.y., 588-591), yay ve ok, ya da Staver bilinasındaki (Ribnikov, n° 30) gibi yüzük ve çivi biçiminde betimlenmesi gösterilir.

Bu sonuncu örnekte, koca, kahraman kılığına bürünmüş karısını tanıyamaz. Kadın bir bilmece sorar:

"Hatırlıyor musun, Staver, hatırlıyor musun?
Çocukken, sokaklarda yürürdük
Ve birlikte çivi oyunu* oynardık
Gümüşten bir çivin vardı senin
Benim de altın renkli bir yüzüğüm.
Ben arada bir kazanırdım
Ama sen her zaman kazanırdın.
Ve Godin'in oğlu Staver şöyle der:
Ben seninle çivi oyunu oynamadım ki!
O zaman Vasilisa Mikuliçna da şöyle yanıt verir:
Hatırlıyor musun, Staver, hatırlıyor musun?
Ben yazı yazmayı seninle öğrendim:
Gümüş bir mürekkep hokkam vardı benim
Senin de altın renkli bir kalem ucun
Ben kalem ucunu arada bir batırırdım
Ama sen her zaman batırırdın, hatırladın mı?"
Bilinanın bir başka varyantında çözüm de verilir:

"Bunun üzerine korkunç haberci Vasiliyuşka
Kaldırdı göbeğine kadar giysilerini
İşte o zaman Godin'in oğlu genç Staver,
Tanıdı altın renkli yüzüğü..."

(Ribnikov, 171.)

Ama farklılaştırma yalnızca erotik bilmecelerle ya da örtmeceyle ilgili bir teknik değildir; bütün bilmecelerin temelidir ve izleyecekleri tek yöndür. Her bilmece, ya nesnenin genellikle kendisi için kullanılmayan sözcüklerle betimlenmesidir (örnek: "*iki uç, iki halka, ortada da bir çivi*", ya da biçimi bozan bir yinelemeyle elde edilmiş ses farklılaştırmasıdır: *Ton da tonok? -Pol da potolok***

(*) Çivi oyunu: Rus halk oyunu. Bu oyundaki amaç, yere konmuş bir yüzüğün ortasına bir çiviyle nişan almaktır. (F.Ç.N.)

(**) *Pol da potolok* (Rusça): taban ve tavan. (F.Ç.N.)

(D.Savodnikov, n° 51), ya da *Slon da kondrik?*– *Zaslon i konnik** (ay.y. 177).

Birer bilmece olmadan da farklılaştırma'dan yararlanan erotik imgeler vardır. Sözelimi, şarkıcıların ağzından duyduğumuz "kroketin tokmakları", "uçaklar", "oyuncak bebekler", "küçük dostlar" hep böyle örneklerdir.

Şarkıcıların kullandıkları bu imgelerin hepsinin, aynı eylemleri sunan halkın kullandığı imgeyle (sözelimi "otları çiğnemek ve odunu kırmak") ortak bir noktası vardır.

Farklılaştırma tekniği, ayı ile öbür hayvanların (ya da şeytanın; tanıyamamanın bir başka nedenidir bu) insanı tanıyamadıkları erotik pozisyonda da açıkça belirgindir (*Cesur Efendi*. Büyük Rusya Masalları. Rus İmparatorluk Coğrafya Derneği'nin Notları, cilt 42, n° 52; Romanov'un *Beyaz Rusya Derlemesi* n° 84, *Dürüst Asker*, s.344).

D.S.Zelenin'in derlediği *Perm İlinin Büyük Rus Masalları*'ndaki 70 numaralı masalda yer alan tanıyamama (tanıma eksikliği) son derece belirgin bir örnektir:

"Bir mujik, kır renkli kısağıyla tarlasını sürmektedir. Bir ayı yanına yaklaşarak sorar: –Hey arkadaş, kısağına bu kır rengi kim verdi? –Kendim verdim. –Peki ama nasıl? –Gel sana da vereyim. Ayı razı olur. Köylü, ayının ayaklarını bağlar, sabanın demirini eline alır, ateşte kızdırıp ayının her iki böğrüne bastırır: Kızgın demirle, tüylerini etine kadar yakarak ona da kır rengi verir. Daha sonra bağlarını çözer, ayı gider, biraz uzaklaşıp bir ağacın dibine yatar ve hiç kımlıdamaz. Tam o sırada bir saksagan, köylünün yakınına gelerek, eşyaları arasındaki et parçasını gagalamak ister. Köylü, saksaganı yakalayıp bir ayağını kırar. Uçup giden saksagan, dibinde ayının uyuduğu ağaca konar. Saksaganın ardından, bu kez büyük bir kara sinek köylünün yanına gelir, kısağın üstüne konup sokmaya başlar. Köylü onu da yakalar, kışına bir değnek sokup salıverir. Sinek uçup saksaganın ve ayının bulunduğu ağacın üstüne konar. Üçü de orada buluşmuşlardır. Tam o sırada, mujiğin karısı çıkagelir, tarlaya kocasının yemeğini getirmektedir. Mujik, açık havada karısıyla birlikte yedikten sonra, onu yere yatırır. Bunu gören ayı, saksagana ve sineğe seslenerek şöyle der: –Aman Tanrım! Mujik birine daha kır rengi vermeye çalışıyor. Saksagan şöyle der: –Hayır, ayaklarını kırmak itiyor. Koca sineğin tepkisiyse şöyle olur: –Hayır, kışına bir değnek sokmak istiyor."

Bu parçadaki teknikle Holstomer'deki tekniğin benzerliği açıkça görülmektedir, sanırım. Doğrudan doğruya erotik eyleme

(*) *Zaslon i konnik* (Rusça): set ve atlı (F.Ç.N.)

ilişkin farklılaştırmaya, yazın alanında çok sık rastlanır. Sözgelimi *Dekameron*'da "fıçının kazınması", "bûlbûl avı", "neşeyle yün dövme" imgeleri yer alır (sonuncu imge konu olarak geliştirilmemiştir). Cinsel organların betimlenmesinde de farklılaştırmaya başvurulur.

Yığınla konu da bu türden bir tanıma eksikliği üstüne kurulmuştur. Sözgelimi Afanasyev'in *Gizli Masallar*'ındaki "Utangaç Kadın" masalı bütünüyle, nesnenin kendi adıyla adlandırılmaması, tanınamaması oyunu üstüne kuruludur. Aynı şey, Onçukov'un "Kadının Lekesi" masalında (Masal n° 525), ve yine *Gizli Masallar*'ın "Ayı ve Tavşan" başlıklı masalında (ayı ve tavşan "yara'yı iyileştirirler) görülür.

"Havan ile tokmak" ya da "şeytan ile cehennem" (*Dekameron*) türündeki oluşumlar da aynı farklılaştırma tekniğine bağlanırlar.

Konunun kuruluşuyla ilgili yazımda, ruhsal koşutluk içindeki farklılaştırmadan söz etmiştim.

Bununla birlikte burada, koşutlukta önemli olan şeyin, bir benzerlikteki uygun düşmeme duygusu olduğunu bir kez daha belirtiyim. Koşutluğun amacı, tıpkı genel olarak imgenin amacı gibi, nesneyi alışlagelmiş algılanış biçiminden yeni bir algılama alanı içine aktarmaktır; demek ki ortada özgül bir anlam değişimi söz konusudur.

Şiir dilini hem ses ve sözcük öğeleri bakımından, hem de sözcüklerin düzeni ile bu sözcüklerin oluşturduğu anlamsal kuruluşlar bakımından incelediğimizde, estetik özelliğin her zaman aynı göstergelerle ortaya çıktığını görürüz: Bu estetik özellik, algıyı bilinçli olarak otomatizmden kurtarmak için yaratılmıştır; görüntüsü yaratıcının amacını simgeler ve bu görüntü de, algılamamanın onun üzerinde durması ve hem gücünün hem de süresinin en üst noktasına ulaşabilmesi için yapay olarak oluşturulmuştur. Nesne uzamın bir parçası olarak değil de, adeta sürekliliği içinde algılanır. İşte şiir dili bu koşulları yerine getirir. Aristoteles'e göre şiir dili farklı, şaşırtıcı bir nitelik taşımalıdır. Pratikte, şiir dili çoğu zaman ya yabancı bir dil olmuştur: Asurlular için Sümerce, Ortaçağ Avrupası'nda Latince, İranlılar için Arapça deyişler, yazın dili Rusça'nın temeli olarak da Eski Bulgarca; ya da halk şarkıları dili gibi yazın diline yakın yüksek bir dil olmuştur. Şiir dilinde geniş ölçüde kullanılan eski sözcüklerin varlığı, "dolce stil nuovo" dilinin güçlükleri (XII.yy.), anlaşılma biçimi ve güç biçimleriyle (*harte*)

Arnaud Daniel, söyleyişte bir çaba gerektiren biçimlerin (Diez, *Leben und Werke der Troubadours* [Halk Şairlerinin Yaşamı ve Yapıtları], s.213) açıklaması da buna dayanılarak yapılabilir. L.Yakubinski, yazısında, şiir dilinin ses yapısıyla ilgili olan ve benzer seslerin yinelenmesi gibi özel bir durumda geçerliliği bulunan bir anlaşıl-maz kılma yasasının var olduğunu göstermiştir. Böylece şiir dili güç, anlaşılmaz, engellerle dolu bir dil olarak görünür. Bazı özel durumlarda, şiir dili düzyazı diline yaklaşır, ama bu güçleştirme yasasıyla çelişmez.

"Kızkardeşinin adı Tatyana'ydı
Bakın işte ilk kez
Onun adıyla onurlandırıyorum
Bu sevimli romanın sayfalarını"

diye yazıyordu Puşkin. Puşkin'in çağdaşları için, geleneksel şiir dili, Derjavin'in seçkin biçemiydi; Puşkin'in biçemiyse, o zamana göre kaba olan niteliğiyle, güç ve şaşırtıcıydı. Kullandığı kaba deyimler karşısında çağdaşlarının dehşete düştüklerini bir anımsayalım. Puşkin halk dilini, dikkati çekmeye yarayan bir teknik olarak kullanıyordu, tıpkı çağdaşlarının genellikle Fransızca olan konuşmalarında Rusça sözcükler kullanmaları gibi (bkz. Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ındaki örnekler).

Günümüzde daha belirgin bir olguyla karşı karşıyayız. Rusya için yabancı kökenli olan Rus yazın dili, büyük halk kitlesi arasına öylesine girmişti ki, lehçelerdeki birçok öğeyi de kendi düzeyine yükseltmişti; buna karşılık, yazın, lehçelere (yetenekleri açısından birbirinden iyice farklı, taşra dilinin isteyerek kullanılması bakımından birbirine o kadar yakın olan Remizov, Kliyuev, Yesenin ve başkaları) ve uydurma sözcüklere ilgi duymaya (bu durum Severyanin'in okulunun ortaya çıkmasına yol açtı) başlıyordu. Maksim Gorki de günümüzde yazın dilinden Leskov tarzı yazınsal bir ağıza geçmektedir. Böylece halk dili ile yazın dili yerlerini değiştirmişlerdir (V.İvanov ve birçok yazar). Sonuç olarak, özgül bir şiir dili yaratmaya çalışan güçlü bir eğilimin ortaya çıkışına tanıklık etmekteyiz; bu okulun başında da, bilindiği gibi, Velemir Hlebnikov yer alıyor. Böylece, şiiri güç, dolambaçlı bir söylem olarak tanımlamaya başlıyoruz. Şiir dili işlenmiş bir söylemdir. Düzyazı ise sıradan, tutumlu, kolay ve düzgün bir söylem olarak kalır (*Dea prosae*,* doğumların kolay, düzgün olmasını, çocuğun "düzgün" gel-

(*) Düzyazı (nesir) için Rusça'da *proza*, Fransızca ve İngilizce'de *prose*, İtalyanca'daysa *prosa* kullanılır. (T.Ç.N.)

mesini sağlayan Tanrıça demektir). Konunun kurulmasıyla ilgili yazımda bu anlaşılmaz kılma, yavaşlatma olgusundan sanatın genel *yasası* olarak ayrıntılı biçimde söz edeceğim.

Güçlerdeki tutumluluk kavramının şiir dilinde sürekli olarak var olduğunu ve hatta onun belirleyici ögesi olduğunu ileri sürenler, ilk bakışta, özellikle ritim konusunda geçerli tutumu benimsemiş gibi görünürler. Spencer'in ritmin işleviyle ilgili yorumu tartışmasız gibidir: "Bize düzensiz aralıklarla vurulması, gelecek olan yeni vuruşun zamanını kestiremediğimizden, kaslarımızı gereksiz yere, hatta bazen de zararlı olacak biçimde gergin tutmamızı zorunlu kılar; buna karşılık vuruşlar düzenli olduğunda gücümüzü tutumlu kullanırız." Bu açıklama, ilk bakışta inandırıcı gibi gelir ama şiir dilinin yasaları ile düzyazı dilinin yasalarını genellikle karıştırma hatasına düşer. Spencer *The Philosophy of Style* adlı yapıtında bu yasalar arasında hiçbir fark görmez, oysa belki de iki çeşit ritim vardır. Düzyazıya ilişkin ritim, çalışırken söylenen bir şarkının, *dubinuşka*'nın* ritmi, bir yandan "Haydi, hep birlikte" komutunun yerine geçer, öte yandan da, çalışmayı otomatik hale getirerek kolaylaştırır. Gerçekten de, müzik eşliğinde yürümek müzik olmadan yürümekten daha kolaydır ama, canlı bir konuşmanın ritmine kapılıp yürümek, yani yürüme eyleminin, bilincimizden silindiği sırada yürümek daha da kolaydır. Bir başka deyişle, düzyazıya ilişkin ritim *otomatikleştirici* bir etken olarak önemlidir. Ama şiire ilişkin ritmin durumu böyle değildir. Sanatta bir "düzen" vardır; ama bir Yunan tapınağındaki sütunlardan bir teki bile bu düzene tam olarak uymaz ve estetik ritim kurallarını çiğnenmiş düzyazı ritmi demektir. Bu kural çiğnemeleri dizgeleştirme girişimleri daha önce de olmuştur. Günümüzde bir ritim kuramına düşen de, bu alanda çalışmaktır. Bu dizgeleştirme çabasının başarılı olamayacağı düşünülebilir. Gerçekten söz konusu olan karmaşık bir ritim değil de ritmin çiğnenmesidir, hem de önceden kestirilemeyecek bir çiğnemedir bu. Eğer söz konusu çiğneme bir kural haline gelirse, o zaman, engel çıkaran teknik durumundayken taşıdığı gücü yitirecektir. Ama ben burada ritim sorunlarını ayrıntılı biçimde incelemeye girişmeyeceğim; bu sorunları bir başka kitabımda ele alacağım.

1917.

(*) *Dubinuşka*: Güç bir beden çalışması sırasında söylenen Rus şarkısı. (F.Ç.N.)

NOTLAR

1. *Şiir Dili Kuramı Üstüne Derlemeler*, fasikül 1, s.48.
2. *Şiir Dili Kuramı Üstüne Derlemeler*, fasikül 2, s.13-21.
3. *Yazın Kuramı Üstüne Dersler. Fabl. Atasözü. Özdeyiş*, Harkov, 1914.
4. V.Şklovski, *Sözcüğün Dirilişi*, 1914.

ROMAN JAKOBSON

*Sanatta Gerçekçilik Üstüne**

Yakın zamanlara kadar, sanat tarihi, özellikle de yazın tarihi, bir bilim değil ama bir *causerie***'ydi (söyleşi). *Söyleşi*'nin bütün yasalarına uyardı. Bir konudan öbürüne kolayca geçer ve biçimin aşırı inceliği üstüne dökülmüş coşkulu sözlerin ardından, sanatçının yaşamından alınmış anekdotlar gelirdi; herkesin bildiği ruhsal gerçeklerle yapıtın felsefi temeline ve söz konusu toplumsal ortama ilişkin sorunlar artarda sıralanırdı. Yazınsal yapıtlardan kalkarak, yaşamdan, dönemden söz etmek o kadar kolay ve elverişli bir iştir ki! Alçıdan bir heykeli kopya etmek, canlı bir bedeni çizmekten daha kolay ve daha elverişlidir. *Söyleşi*'nin kesin terimleri yoktur. Tersine, terimlerin çeşitliliği, söz oyunlarına yol açan anlamı belirsiz sözcükler, konuşmaya çoğunlukla çekicilik katan niteliklerdir. Aynı biçimde, sanat tarihinin de bilimsel terimleri yoktu; eleştiri süzgecinden geçirilmeden, kesin bir biçimde sınırlandırmadan, çokanlamlılıklarını göz önünde tutmadan, gündelik dilin sözcüklerini kullanırdı. Sözelimi yazın tarihçileri, felsefi bir dünya görüşünü belirten idealizm ile çıkar gütmeme, salt maddi nedenlere boyun eğmeme anlamında kullanılan idealizmi saygısızca birbi-

(*) Fransızca'sı: "Du réalisme en art." Bu metnin Türkçe'ye aktarılmasında T.Todorov'un 1965'teki Fransızca çevirisi ("Du réalisme artistique") değil de gözden geçirip 1973'te yeniden yayımladığı çevirisi izlendi (bkz. T.Todorov'un yönetiminde hazırlanan R. Jakobson'un *Questions de poétique* adlı kitabı, Paris, Seuil, s.31-39). Bu arada 1965'teki Fransızca çeviride yer alan bazı açıklama örneklerine de dipnotlarda değinildi. Ayrıca İtalyanca çeviriden de yararlandı: "Il realismo nell'arte" (çeviren: Gian Luigi Bravo), *I formalisti russi*, a.g.y. s. 95-107. (T.Ç.N.)

(**) Özgün metinde Fransızca olarak geçiyor. (F.Ç.N.)

rine karıştırıyorlardı. Anton Marty'nin genel dilbilgisi yapıtlarında çarpıcı bir biçimde ortaya koyduğu, "biçim" terimiyle ilgili karışıklığa gelince, bu, daha da umut kırıcıdır. Ama aynı açıdan, özellikle şanssız durumda kalan, "gerçekçilik" terimi olmuştur. İçeriği son derece belirsiz olan bu sözcüğün düzensiz kullanımı kötü sonuçlara yol açmıştır.

Sanat kuramcısı için gerçekçilik nedir? Gerçekliği, "olabilecek en sadık biçimde üretmeyi amaçlayan ve en üst derecede gerçeğebenzerliğe ulaşmak isteyen bir sanat akımıdır. Bize gerçeğebenzer gibi gelen, gerçekliği en yakından yansıtan yapıtların gerçekçi olduklarını belirtiriz. Anlam belirsizliği daha işte burada göze çarpar:

1. Bir istek, bir eğilim söz konusudur; bir başka deyişle, ele alınan yazarın gerçeğebenzer olarak yansıttığı yapıta gerçekçi denilmektedir (A anlamı).

2. Yargılayan kişinin gerçeğebenzer olarak algıladığı yapıta gerçekçi denilmektedir (B anlamı).

Birinci durumda, içkin bir değerlendirme yapmak zorundayız; ikincisinde ise, kendi izlenimim kesin ölçüt olur. Sanat tarihi, "gerçekçilik" teriminin bu iki anlamını insanın umudunu kıracak bir biçimde birbiriyle karıştırır. Benim bireysel, özel görüşüm, nesnel ve kesinlikle otantik bir değer kazanır. Herhangi bir sanat yapıtının gerçekçi ya da gerçek dışı olma sorunu, benim sanat yapıtıyla ilişkiye indirgenir gizlice. A anlamının yerine fark ettirmeden B anlamı getirilir.

Klasikler, duygular, bir bölümüyle romantikler, hatta XIX. yy. "gerçekçiler"i, geniş ölçüde dekadanlar ve son olarak da fütüristler, dışavurumcular, vb. gerçeğe bağlılığın, en üst derecede gerçeğebenzerliğin, tek sözcükle gerçekçiliğin, kendi estetik programlarının temel ilkesi olduğunu sık sık, hem de ısrarla belirtmişlerdir. Bir çeşit parola olan bu sözcük, XIX. yy'da bir sanat akımına adını vermiştir. Günümüzdeki sanat tarihini, özellikle de yazın tarihini yaratanlar da her şeyden önce bu akımın artçıları oldular. Bu nedenle, özel bir durum, belli bir sanat akımı, söz konusu eğilimin yetkin gerçekleşmesi olarak bize sunulur, önceki ve sonraki sanat okullarının gerçekçilik derecesini ölçmek için, bunlar, XIX. yy'daki gerçekçilikle karşılaştırılır. Böylece, hiç fark ettirmeden, yeni bir özdeşleştirme daha yapılır ve "gerçekçilik" sözcüğünün üçüncü anlamı (C anlamı) işin içine katılır: XIX. yy'daki bir sanat okulunun belirgin özelliklerinin toplamıdır bu. Bir başka deyişle, yazın tarihçisi en gerçeğe benzer yapıtların geçen yüzyılın gerçekçi

yapıtları olduğunu kabul eder.

Şimdi sanattaki gerçeğebenzerlik kavramını inceleyelim. Resimde, figüratif sanatlarda, gerçeğe nesnel ve mutlak bir bağlılık yanılışına hâlâ düşülebiliyorsa da, dilsel bir anlatımın, yazınsal bir betimlemenin, "doğal" (Platon'un terimiyle) gerçeğebenzerlik sorununun kuşkusuz bir anlamı yoktur. Şu ya da bu şiirsel mecazın gerçeğebenzerlik derecesi sorunu söz konusu edilebilir mi? Şu ya da bu eğretilenmenin ya da düzdeğişmecenin, nesnel olarak, bir başkasından daha gerçekçi olduğu söylenebilir mi? Resimde bile, gerçekçilik uzlaşmalıdır; bir başka deyişle figüratiftir. Üç boyutlu uzamı bir yüzeye yansıtmaya yöntemleri, resmi yapılan nesnenin rengi, soyutlanması, yalınlaştırılması ve yansıtılan çizgilerin seçimi uzlaşmalıdır. Nasıl ki dil bilinmeden sözler kavranamazsa, tablonun görülmesi için de uzlaşmalı resim dilinin öğrenilmesi gerekir. Resim biçiminde sunmanın uzlaşmalı, geleneksel özelliği, geniş ölçüde, görsel algılama edimini bile etkiler. Gelenek yerleştiği ölçüde, resimsel görüntü de bir ideogram, bir yakınlık çağrışımıyla hemen nesneye bağladığımız bir kalıp durumuna gelir. Tanıma olayı da bir anda gerçekleşir. İdeogramın biçimi bozulup değiştirilmelidir. Yenilikçi ressam, nesnede daha dün görülmeyeni görmeli, algılama gücüne yeni bir biçim benimsettirmelidir. Nesne, alışılmadık bir kısaltım yoluyla gösterilir. Nitekim, Rus resminde gerçekçi denilen okulun kurucularından Kramskoy anılarında, akademik düzenleyimin (kompozisyon) biçimini nasıl en geniş ölçüde bozup değiştirmeye çalıştığını anlatır; bu "düzensizlik" in gerekçesi de gerçekliğe bir yaklaşımdır. Yeni sanat okullarının *Sturm und Drang*'ı için belirleyici bir gerekçedir bu; bir başka deyişle, ideogramların biçimini bozmak için bir gerekçedir.

Gündelik dilde birçok örtmece, kalıplaşmış nezaket sözleri, üstü kapalı sözler, telmihler, alışılmış deyişler vardır. Konuşmanın içten, doğal, canlı olmasını istediğimizde kullanımı ancak kibar bir çevrede geçerli olan fazlalıkları bir yana iterek, nesneleri kendi adlarıyla adlandırırız; bu adlandırmalar da yeni bir biçimde yankılanır. Böyle bir durumda da *c'est le mot** (işte tam yerinde kullanılmış sözcük) deriz. Ama, alışlagelmiş kullanımda ad, belirtilen nesneye sıkı sıkıya bağlıdır ve biz anlatımı zengin bir adlandırma elde etmek istiyorsak, tam tersine, eğretilmeye, telmihe, dolaylı deyişe başvurmak zorunda kalırız. Böyle bir adlandırma da, daha hissedilebilir hale gelir, nesneyi daha iyi gösterir. Bir başka deyişle, nesneyi görmemizi sağlayacak uygun sözcüğü aradığımızda,

(*) Özgün metinde Fransızca olarak geçiyor. (F.Ç.N.)

uzaklardan çekip 'çıkarılmış, en azından bu bağlam içinde alışkın olmadığımız, zorlamayla kullanılan bir sözcük seçeriz. Bu beklenmedik sözcük, mecazi adlandırma da olabilir, gerçek adlandırma da: İkisi arasından hangisinin kullanılmakta olduğunu bilmek gerekir. Özellikle müstehcen sözcük dağarcığının tarihinde, bunun binlerce örneğine rastlarız. Eylemi kendi adıyla adlandırmak sarsıcıdır, ama kaba sözlere alışmış bir ortamda, mecaz, örtmece, daha güçlü, daha inandırıcı olacaktır. Rus süvari erlerinin *utilizirovat'* ("kullanmak") sözü de bunun bir örneğidir. Bu nedenle, yabancı sözcükler daha aşağılayıcıdır, ve aşağılama amacıyla da kolayca kullanılır. Bu nedenle, kaba bir Rus, konuşmasında, *Hollandalı* ya da *mors* gibi şaşırtıcı bir nitelemeyi, morslarla da Hollanda'yla da hiçbir ilgisi bulunmayan bir nesnenin adıyla birlikte kullandığı zaman, terimin gücü on kat artmış olur. Bu nedenle, mujik, ana ile çiftleşmeyi (ünlü küfürlerde) alışlagelmiş biçimde belirtmek yerine, düşsel bir imgeyi, ruhla çiftleşme imgesini kullanır ve bunu üstelik olumsuz bir koşutlukla pekiştirir (*tvoyu duşu ne mat'* [anani değil ruhunu]).

Yazındaki devrimci gerçekçilik de böyledir. Daha dün bir anlatıda kullanıyor olduğumuz sözcükler, bugün artık hiçbir şey demezler bize. O zaman, bir nesne, dün en az belirleyici, üzerinde durulmaya en az değer olarak kabul ettiğimiz, hiç dikkatimizi çekmemiş özelliklerle belirtilir. "Önemli olmayan şeylerin üstünde durmayı sever": İşte bu, tutucu eleştirisinin, her zaman, çağdaş bir yenilikçi konusundaki klasik yargısıdır. Puşkin, Gogol, Tolstoy, Andrey Bieli, vb. yazarların çağdaşı olan eleştirmenlerden uygun alıntıları seçme işini meraklısına bırakıyorum. Yeni okulun yandaşları, önemiz özellikleri, bir önceki donmuş geleneğin kullandığından daha gerçek bir özellik olarak kabul ederler. Öbürleri, yani en tutucu olanlarsa, algılarını eski kurallara göre biçimlendirmeyi sürdürürler; bu nedenle de yeni okulun yerine getirdiği bir biçim bozma olgusunu gerçeğebenzerliğin bir yadsınması, gerçekçilikten bir sapma olarak görürler ve eski kuralları, tek gerçekçi kurallar olarak korumayı sürdürürler. Yukarıda gerçekçilik teriminin A anlamından, bir başka deyişle, sanatsal bir gerçeğebenzerlik eğiliminden söz ettik; bu durumda aynı tanımın bir anlam belirsizliğine yol açtığını görüyoruz:

A₁: Yürürlükteki sanat kurallarını bozmaya yönelen ve gerçeğe doğru bir yaklaşma olarak yorumlanan eğilim;

A₂: Bir sanat geleneği içinde yer alan ve gerçeğe bir bağlılık olarak yorumlanan tutucu eğilim.

B anlamı, benim, söz konusu sanat olgusuna ilişkin olarak yaptığım gerçeğe bağlılık biçimindeki öznel değerlendirmemi varsayar; demek ki, elde edilen sonuçları yerlerine koyarsak şöyle bir durumla karşılaşırız:

B₁ anlamı, yani: Ben, yürürlükteki sanat alışkanlıklarına göre bir devrimciyim ve bu alışkanlıkların bozulmasını gerçeğe bir yakınlaşma olarak algılıyorum.

B₂ anlamı yani: Ben bir tutucuyum ve yürürlükteki sanat alışkanlıklarının bozulmasını, gerçeğin doğasının değiştirilmesi olarak algılıyorum.

Bu son durumda, bana göre, yürürlükteki sanat alışkanlıklarıyla çelişmeyen sanat olguları, gerçekçi olarak adlandırılabilir yalnızca. Ama, benim bakış açım göre, en gerçekçiler, kendi alışkanlıklarım (bağlı bulunduğum gelenek) olduğuna, bunlar da, ancak bir bölümüyle öbür gelenekler çerçevesinde gerçekleştirildiğine göre, onlarla çelişmeseler bile, bu öbür geleneklerde, ancak belli ölçüde, filiz halinde, gelişmemiş ya da çöküş halinde bir gerçekçilik bulabileceğim ve aynı zamanda, içinde yetişmiş olduğum düşünce anlayışının gerçekçiliğine otantik tek gerçekçilik olarak açıklayacağım. Bunun tersine, B₁ durumunda, yürürlükte olmakla birlikte, benim için kabul edilemeyecek nitelikteki sanat alışkanlıklarıyla çelişen kalıplara karşı tutumum neyse, B₂ durumunda, söz konusu alışkanlıklarla çelişmeyen kalıplara karşı da aynıdır. Bu durumda, hiç de öyle tasarlanmamış biçimleri kolaylıkla gerçekçi (sözcüğün A₁ anlamında) olarak nitelendirebilirim. Böylece, ilkler, çoğunlukla B₁ açısından yorumlanır. Gelenekçilikleri ve kendi kurallarına bağlılıkları göz önüne alınmaz, buna karşılık bizim kurallarımıza bağlı kalmadıkları belirlenir hemen (A₂, A₁ olarak yorumlanır). Yine aynı biçimde hiç de o amaçla düşünülmemiş yazılar da şiirsel olarak algılanır ve yorumlanır. Moskova çarlarının kullanmış oldukları değerli nesnelerin dökümünde şiirsel nitelikler gören Gogol'un yargısı, Novalis'in alfabenin şiirsel özelliği konusundaki gözlemi, bir çamaşır temizleme evinin verdiği hesap pusulasının bıraktığı şiirsel izlenim üstüne fütürist Kruçenih'in açıklaması ya da şair Hlebnikov'un bir dizgi yanlışının kimi kez sözcüğün anlamını şiirsel olarak değiştirdiğini belirten sözleri, buna tanıklık eder.

A₁, A₂, B₁ ve B₂'nin somut içeriği tümüyle görecedir. Nitekim, çağdaş sanat uzmanı Delaroche'ta değil de Delacroix'da, Guido Reni'de değil de El Greco'da ve Andrey Rublev'de, Laokoon'un görüntüsünde değil de İskit kadınının görüntüsünde gerçekçilik bu-

lacaktır. Geçen yüzyıldaki akademikiliğe bağlı biriyse, bunun tam karşısı bir yargıya varırdı. Racine'de gerçeğebenzerlik gören biri, Shakespeare'de görmeyebilir ve bunun tersi de söz konusu olabilir.

Dönem XIX. yy'ın ikinci yarısıdır. Rusya'da bir grup ressam gerçekçilik için savaşımlar verir (C'nin birinci evresi, bir başka deyişle, A₁'in özel bir durumu). Aralarından biri, Repin, bir tablo yapar: "Korkunç İvan Oğlunu Öldürürken". Repin'in mücadele arkadaşları, tabloyu gerçekçi olarak gördüklerini ileri sürerler (C, B₁'in özel durumu). Bunun tersine, Repin'in akademideki hocası tablonun gerçeğedenliği karşısında sinirlenir; gerçeğebenzerliğin doğasını değiştirmenin bütün biçimlerini ayrıntılarıyla betimlerken bunları kendisi için tek geçerli olan (yani B₂ açısından) akademi kurallarıyla karşılaştırır. Ama işte akademik gelenek ölmüştür; Gezgin* "gerçekçiler" in kuralları özümlemler ve toplumsal bir olgu durumuna gelir. Resimde yeni eğilimler ortaya çıkar, yeni bir *Sturm und Drang* başlar; yani bildirgelerin diliyle, yeni bir gerçeklik aranır. Bu nedenle, çağdaş ressam için Repin'in tablosunun yapay, gerçeğebenzerlemesiz olması doğaldır (B₁ açısından) ve yalnızca "gerçekçi ilkeler" e saygı gösteren tutucu kişi, bu tabloya Repin'in gözüyle bakmaya çalışır (C'nin ikinci evresi, yani B₂'nin özel bir durumu). Buna karşılık, Repin de, Degas ve Cézanne'ın yapıtlarında, yapmacıklıktan ve doğal olanı değiştirmekten başka bir şey görmez (B₂ açısından). Bu örnekler "gerçekçilik" kavramının bütün göreceğini açıkça gözler önüne sermektedir; oysa, daha önce de söylediğimiz gibi, çoğunlukla "gerçekçilik" in artçıları arasında yer alan sanat tarihçileri (C'nin ikinci evresinde), her ne kadar C, B'nin özel bir durumuysa da, C ve B₂ arasına keyfi olarak bir eşitlik işareti koyarlar. Bildiğimiz gibi, B anlamı fark edilemeyecek bir biçimde, A anlamının yerine getirilir ve A₁ ile A₂ arasındaki ilke ayrımı da kavranamaz; ideogramların yok edilmesinin bilincine, yalnızca yenilerini yaratmanın bir yolu olarak varılır; elbette, tutucu bir kişi, biçim bozulmasının özerk estetik değerini algılamaz. Böylece, sanat tarihçileri, A görünümünü altında (daha kesin olarak da A₂) gerçekte C'ye başvururlar. Bu nedenle, yazın tarihçisi, sözelimi, "gerçekçilik Rus yazınına özgüdür" dediği zaman, bu yargı "yirmi yaş, insana özgüdür" aforizmasıyla aynı değeri taşır.

Gerçekçilik C'dir diyen bir gelenek var olduğuna göre, yeni gerçekçi (bu terimi A₁ anlamında) sanatçılar, kendilerinin yeni-gerçekçi, sözcüğü üstün anlamında gerçekçi, doğalcı olduklarını söylemek ve aldatıcı, yaklaşık gerçekçilik (C) ile kendilerine göre

(*) Gezginler: Rusça *Peredviyniki* (XIX. ve XX. yy'larda Rusya'da ressamlar topluluğu), [F.Ç.N.]

otantik (yani k ndilerinininki) olan gerçekçilik arasında bir ayrım yapmak zorundadırlar. "Ben bir ger ek iyim, ama sözcüğün üstün anlamında" diyordu Dostoyevski. Simgeciler, İtalyan ve Rus f t ristleri, Alman dışavurumcuları, vb. de aşağı yukarı aynı tümceyi yinediler. Bu yeni-gerçekçiler, kimi kez kendi  стетik d ş ncelelerini bütünüyle genel gerçekçilikle özdeşleştirirler; bu nedenle, C'yi temsil edenleri, ger ek iliğ n dışında bırakmak zorunluluğ nu duyarlar. Böylece, sonradan ortaya çıkan eleştiri anlayışı bizi, Gogol' n, Dostoyevski'nin, Tolstoy'un, Turgenyev'in, Ostrovski'nin ger ek iliğ  konusunda kuşkuya düşürmüştür.

Üstelik sanat tarihçileri ( zellikle de yazın tarihçileri) bu C'yi belirsiz ve yaklaşık bir biçimde nitelerler: Bunların artçılar olduğ nu unutmamak gerekir. Daha kesin bir c z mlleme, kuşkusuz, C'nin yerine, i eriğ  daha belirgin olan bir dizi özellik koyacak, gelişigüzel biçimde C'ye bağladığımız bazı tekniklerin gerçekçi denilen okulun bütün temsilcilerini belirtmekten uzak olduğ nu, bunun tersine, söz konusu tekniklerin bu okulun dışında da bulunabileceğ ni ortaya çıkaracaktır.

Bir kişi, önemli olmayan özelliklere göre belirlemenin, ilerleyen ger ek iliğ e özgü bir şey olduğ nu daha önce belirtmiştik. C okulunun birçok temsilcisinin (Rusya'da Gogol Okulu) gelişirdiğ , bu nedenle de yanlış olarak, genellikle C ile özdeşleştirilen bir belirleme tekniğ  vardır; bu, anlatıyı, yakınlığı göre seçilmiş, yani asıl sözcük ile düzdeğişmece ya da kapsamlayış arasındaki yol izlenerek seçilmiş imgeler yardımıyla yoğunlaştırmaktır. Bu "yoğunlaştırma" ya olay örgüsünün dışında gerçekleşir ya da olay örgüsünü dışarıda bırakır. Yazın alanında betimlemesi yapılmış iki intihar olayına, zavallı Liza* ile Anna Karenina'nın intiharlarına ilişkin basit  rneğ  ele alalım. Tolstoy, Anna'nın intiharını betimlerken, özellikle onun el çantası üstünde durur. Karamzin'in anlatısı, XVIII. yy'ın serüven romanıyla karşılaştırıldığında, her ne kadar önemli olmayan özelliklerin sıralanışı gibi görünürse de, bu önemli olmayan  zellik Karamzin için hiçbir anlam taşımayacaktır. Bu romanda, kahraman biriyle karşılaşırsa, karşılaştığı kişi, her zaman, ya kendisinin ya da en azından olay örgüsünün gereksinim duyduğ  kişidir. Oysa, Gogol'de, Dostoyevski'de, Tolstoy'da kahraman önce zorunlu olarak, olayların kronolojik dizisi (*fabula*) açısından hiçbir yararı bulunmayan biriyle karşılaşır ve aralarında geçen konuşma konuya hiçbir şey katmaz. Bu tekniğ n çoğunlukla ger ek iliğ e özgü bir teknik olduğ  s ylendiğ ne göre,

(*) *Zavallı Liza*, Karamzin'in romanı. (F. .N.)

biz bunu D ile belirtelim ve bu arada D'yi de çoğunlukla C'de bulduğumuzu yineleyelim.

Küçük bir oğlan çocuğuna sorulur: "Kuş, kafesinden uçtu. Kafes ile orman arasındaki uzaklık ve kuşun dakikada kaç metre uça-bileceği bilindiğine göre, kuş ormana ne kadar zamanda varır?" Çocuk sorar: "Peki, kafes ne renkti?" İşte bu çocuk, sözcüğün D anlamındaki gerçekçilerin en belirgin temsilcisidir.

Bir başka örnek olarak "Ermeni bilmecesi" türündeki şu küçük öyküye bakalım: "Salondaki yeşil ve asılı olan şey nedir? -Görmüyor musun, ringa balığı. -Peki neden salonda? -Mutfakta yer yoktu da ondan. -Peki neden yeşil? -Boyamışlar. -Niye ama? -Bilinmesi daha zor olsun diye." Buradaki, bilmecayı güçleştirme isteği ve tanımayı geciktirme eğiliminin sonucunda, yeni özellik, yani özgün niteleme vurgulanmış olur. Dostoyevski, sanatta, abartmalar kaçınılmazdır, diye yazıyordu; ona göre, nesneyi göstermek için, daha önceki görünümünü bozmak, tıpkı mikroskopta incelenecek parçalara yapıldığı gibi, onu da boyamak gerekir. Böylelikle, nesneye farklı bir renk verirsiniz ve daha duyarlı, daha görünür, daha gerçek duruma geldiğini düşünürsünüz (A₁). Kübist ressam nesneyi tablosunda çoğaltmıştır, onu birçok açıdan göstermiştir, onu daha bir elle tutulur hale getirmiştir. Bu, resimle ilgili bir tekniktir. Ama, bu tekniğe doğrudan doğruya tablonun içinde bir gerekçe bulma, onu doğrulama olanağı da vardır: Sözelimi, nesne, aynaya yansıdığı için, yinelenir. Durum, yazında da aynen böyledir. Ringa balığı yeşildir, çünkü boyanmıştır: Buradaki şaşırtıcı niteleme, gerçeğin içinde yaratılmıştır ve mecaz, epik bir motif olur. "Neden boyanmış?" sorusuna her zaman bir yanıt bulunacaktır ama doğru olan tek bir yanıt vardır: "Bilinmesi daha zor olsun diye." Böylece, nesneye kendisine uygun olmayan bir sözcük benimsettirilebilir ya da bu sözcük söz konusu nesnenin özel bir görünüşü olarak sunulabilir. Olumsuz koşutluk eğretilmeyi asıl sözcük adına yadsır. Çek şairi Şramek'in bir şiirinde, bir genç kız "Ben bir ağaç değilim, bir kadını" der. Bu yazınsal kuruluş doğrulanabilir, bu biçimsel özellik konunun parçası olarak geliştirilebilir. "Bazıları, bunlar kakum izleridir, diyordu; bazılarıysa bu görüğe karşı çıkıp, hayır bunlar kakum izleri değil, Çurila Plenkoviç geçmiş buradan diyorlardı." Ters olumsuz koşutluk, eğretilmeyi doğrulamak için asıl terimi yadsır. (Şramek'in sözünü ettiğimiz şiirinde genç kız şöyle der: "Ben bir kadın değilim, bir ağacım." Bir başka Çek şairi Çapek'in bir oyununda da şöyle bir konuşma yer alır: "Nedir bu? -Mendil. -Mendil değil. Pencerenin yanına yaslan-

mış güzel bir kadın. Beyazlara bürünmüş. Aşkı düşünüyor...")

Erotik Rus öykülerinde, çiftleşme imgesi, çoğunlukla, ters koşutluk terimleriyle sunulur. Düşün şarkılarında da durum aynıdır. Yalnız aradaki tek fark, öykülerde eğretilmelerin nedenli olmalarına karşılık, düşün şarkılarında eğretilmeli kuruluşun genellikle doğrulanmamış olmasıdır: Bu, kurnaz kahramanın kızı kandırmak için başvurduğu bir ayartma yoludur. Çiftleşmeyi belirten eğretilmeler, hayvanların, anlayamadıkları bir insan edimi konusunda yaptıkları yorum olarak da açıklanır. Kimi kez, şiirsel kuruluşların tutarlı gerekçesi, doğrulanması da gerçekçilik olarak adlandırılır. Nitekim, Çek romancısı Çapek-Chod, *En Batılı Slav* adlı kitabının birinci bölümünde, "romantik" fanteziyi tífüsün yol açtığı sayıklama yardımıyla açıklar ve bu bölümü, "gerçekçi bölüm" diye adlandırır, biraz muzip bir tavırla.

Bu gerçekçiliği, yani tutarlı bir gerekçelendirmenin gereğini, şiirsel tekniklerin doğrulanmasını E ile belirtelim. Genellikle bu E; C, B, vb. ile karıştırılır. Sanat (özellikle de yazın) kuramcıları ve tarihçileri "gerçekçilik" terimi içindeki çeşitli gizli kavramları ayırt etmedikleri sürece, bu terimi, içine her şeyin tıklandığı, son derece genişleyebilen bir yer olarak görürler: İçine her türlü şey saklanabilir.

Ama bize şöyle karşı çıkılabilir: Her türlü şey de değil. Hiç kimse Hoffmann'ın fantastik masallarını "gerçekçi" olarak nitelendirmez. Demek ki, "gerçekçilik" sözcüğünün yine de belli bir anlamı vardır, ortak bir öge bulunabilir.

Ben de o zaman şöyle bir yanıt veririm: Hiç kimse pislikböceğini, *kurt* sözcüğüyle belirtmez ama bu, *kurt* sözcüğünün bir tek anlamı bulunduğunu da göstermez.* Omurgasız küçük hayvan kurt ile köpekgillerden yırtıcı hayvan kurtu birbirine karıştırmanın olanaksız olması gibi (ancak kafasız bir insan bunu yapabilir), "gerçekçilik" sözcüğünün değişik anlamları da kolay kolay özdeşleştirilemez. Şu bir gerçek ki, gerçekçilik konusundaki ilk yanılığ

(*) Biz buradaki bütün örnekleri ve bu örneklere bağlı açıklamaları zorunlu olarak Türkçe'ye uyarladık. Metnin Fransızca çevirisini gerçekleştiren T. Todorov da gereken uyarlamayı Fransızca için yapmıştır. Ancak, söylenişleri aynı ama yazılışları ve anlamları farklı iki Fransızca sözcüğü (*ver*: kurt, böcek, kurtçuk, solucan; *vers*: dize, şiir) nedense aynı yazım biçimiyle (*vers*) vermiştir (bkz. R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, s.39; T. Todorov bu metnin 1965'teki ilk çevirisiyse, Fransızca'da "*la porte*" [kapı] ile "*l'action de porter*"nin [taşımak eylemi] emir kipi olan "*porte*" [taş] örneklerine başvurmuştur.) T. Todorov, burada, bizim Türkçe'de *kurt* sözcüğünü kullandığımız, kendisinin de Fransızca'da sözünü ettiğimiz birimleri kullandığı yerde, R. Jakobson'un Rusça'da *kosa* (tırpan ve saç örgüsü) sözcüğünü örnek olarak verdiğini belirtir. (T.Ç.N.)

daha kolaydır; çünkü sözgelimi *şerbet** sözcüğünün gerisinde bula-bileceğimiz çeşitli kavramlar kesin bir biçimde sınırlıdır, oysa sözcüğün C,B,A₁, vb. anlamında "gerçekçi" olduklarını aynı anda söyleyebileceğimiz olgular tasarlanabilir. Bununla birlikte, C,B,A₁, vb'nin birbirine karıştırılabileceği de düşünülemez. İçinde, prens ve prensesi oynayan çocukların gerçekten prens ve prenses oldukları saraylar vardır belki. Kuşkusuz, adı Aydın olan aydınlar da vardır**; bu, her Aydın'ı aydın diye nitelememiz ya da saray oyunlarından sonuçlar çıkarmamız için bir gerekçe değildir. Bu temel kural, neredeyse budalaca denilecek kadar apaçıktır; ne var ki, sanatta gerçekçilikten söz edenler, sürekli olarak bu kuralın buyruğuna aykırı davranırlar.

1921.

1

- (*) T. Todorov, kendisinin Fransızca'da *bière* (bira, tabut) sözcüğü (1965 çevirisindeyse Fransızca *coin*, "köşe" sözcüğünü veriyor), bizim de Türkçe'de *şerbet* sözcüğü ile verdiğimiz örneği, R. Jakobson'un Rusça'da *kliyuç* (kaynak ve anahtar) sözcüğüyle verdiğini belirtir. (T.Ç.N.)
- (**) T. Todorov 1965 ve 1973 çevirilerinde, Fransızca *jules* (dost, âşık, koca) sözcüğü ile özel ad *Jules*'ü karşılaştırıyor. Biz örneği zorunlu olarak Türkçe'ye uyarladık. Aynı yazının İtalyanca çevirisinde de Rusça özgün metinde kullanılan örneklerin özel ad *Alfons* ile bu özel ad-dan gelen *alfons* (aracı erkek, pezevenk) sözcüğü olduğu belirtiliyor (bkz. *I formalisti russi*, a.g.y., s.107.) [T.Ç.N.]

*Biçembilimin Görevleri Üstüne**

Önceki bölümlerde, eski bir yazınsal metne yönelik biçembilimsel bir çözümleme denemesi sunmuştuk. Şimdi bu çalışmanın biçembilim yöntemi üstüne etkisini düşünmemiz gerekiyor. Genel sonuç kendiliğinden ortaya çıkmakta. Yazarın bireysel biçimini, her türlü gelenekten, çağdaşı olan her türlü yapıttan bağımsız olarak tanımak ve dilsel bir dizge olarak kendi bütünlüğü içinde tanımak, estetik düzenlenişinin ne olduğunu görmek, her tarihsel araştırmadan önce yerine getirilmesi gereken bir iştir. Biçemsel öğelerin ve işlevlerinin eksiksiz bir betimlemesi yapılmadan, biçem öğeleri sınıflandırılmadan, sanatçı ile geçmişin yazınsal gelenekleri arasındaki bağ üstüne kesin bilgiler verilemez. Betimleme ve sınıflandırma durağan özelliklidir kuşkusuz¹. Ama bunlar yaratıcının bilincinde içkin olarak bulunan bir yönetime göre sürdürülmeli, bu yönetime de dıştan hiçbir kural zorla benimsettirilmemelidir. Böyle bir incelemede bireysel bir biçemin dinamikliğini göz önünde bulundurmak gerektiği anlamına gelir, bu da. Bir yazarın değişik dönemlerde yazılmış yapıtları aynı düzleme yansımaz hemen. Bunları süredizimsel sıralanışlarını izleyerek betimlemek gerekir. Biçembilimsel açıdan, şairin her yapıtı "sonuca ulaşmış anlamın anlatımsal bir organizması" (B.Croce) olarak, biçemsel bağıntılardan oluşan bireysel ve tek bir dizge olarak belirmelidir. Bununla birlikte, biçembilimsel çözümlemenin yalnızca bu amaçları hedeflense

(*) Fransızca'sı: "Des tâches de la stylistique" Bu metnin Türkçe'ye aktarılmasında İtalyanca çeviriden de yararlanıldı: "L'analisi stilistica" (çeviren: Gian Luigi Bravo), *I formalisti russi*, a.g.y., s.109-115. (T.Ç.N.)

bile, bir sanatçının yazınsal yapıtlarından birinin, öbür yapıtlardan tümüyle soyutlanabileceği kabul edilemez. Şairin bütün yapıtları, düzenleyimlerdeki iç birliğe, dolayısıyla da görece bağımsızlıklarına karşın, aynı yaratıcı bilincin organik bir gelişme sürecindeki gerçekleştirmeleridir. Bu nedenle, eleştirmen söz konusu sanatçının öteki yapıtlarını dikkate aldığı anda, bir yazınsal metnin özel öğelerinin (sözgelimi simgelerin) dilsel bilinçte taşıdığı bütün gücül içeriği yeniden bulur; bunun sonucu olarak da anlamlarını daha iyi aydınlatır.

Yazarın yarattığı özel "estetik nesneler" in iyice ayrıntılı bir çözümlemesine dayanarak, bunları çevrimler biçiminde kümelen-dirmek doğaldır. Bir yazarın türdeş* olan yapıtlarından oluşmuş bir çevrimin biçemi, bütün yapıtlarında bulunan bir biçem teknikleri dizgesi olarak kendini gösterir yeniden. Böylece, içkin betimleme yönteminin, bireysel bir biçemin dinamikliğini bir yana itmediğini anlarız. Ama bu dinamiklik ya bir dizgenin yerine bir başka dizge konması olarak ya da temel işlevleri görece olarak değişmeden kalan tek bir dizgenin kısmi dönüşümü olarak sunulmalıdır. Ben bu biçem incelemeleri yöntemini işlevsel ve içkin yöntem olarak adlandıracığım. Dilbilimin bilmediği bir yöntem değil bu. Baudouin** de Courtenay, Şerba, Saussure, Sechehay, daha yakın bir tarihte de Meillet, vb. lehçe incelemeleri konusunda benzer yöntemler geliştirmişler ve kullanımını kabul ettirmeye çalışmışlardır. Bunları biçembilime uygulamak gerekiyordu, çünkü, bu konuda Rusların yazdığı denemelerin çoğu (özellikle B.M.Eyhenbaum ve V.M.Jirmunski'nin son çalışmaları), iki bakış açısının, yani işlevsel ve içkin inceleme ile tarihsel incelemenin (bunları ileriye yönelik ve geriye dönük diye adlandıracığım) birbirine karıştırılması nedeniyle, yöntem bakımından yetersizdir.

Bu biçembilim yönteminin en eksiksiz ve en derinlemesine uygulaması, çağdaş bir şairin yapıtlarını inceleyerek gerçekleştirilebilir. Çağdaş lehçebiliminkine benzer görüşlerdir bizi bu sonuca ileten. Çağdaş bir lehçe söz konusu olduğunda, sözcüklerin kullanımını ve birleşimiyle ilgili genel kuralları dolaysız bir biçimde bili-

(*) T. Todorov'un Fransızca çevirisinde "Le style d'un cycle formé d'œuvres hétérogènes" biçiminde geçen ve bizim "Bir yazarın türdeş olmayan yapıtlarından oluşmuş bir çevrimin biçemi" diye karşılayabileceğimiz tümce parçası, aynı metnin İtalyanca çevirisinde "lo stile di un ciclo di opere tra loro omogenee" ("kendi aralarında türdeş olan bir yapıtlar çevriminin biçemi") diye geçmektedir (bkz. *I formalisti russi, a.g.y.*, s.112). Biz burada İtalyanca çeviriye bağlı kaldık. (T.Ç.N.)

(**) T. Todorov'un Fransızca çevirisinde bu dilbilimcinin adı Baudouin olarak verilmiş, biz düzelterek yazıyoruz. (T.Ç.N.)

riz. Böyle olunca da, bir şairin tek başına dilsel özgünlüğünü değerlendirmek için elimizde bir ölçek var demektir. Canlılığı olan incelemenin bu üstünlükleri, "şiiirsel" (poetik) sözcüğünü ve onun dönüşüm yollarını incelediğimizde özellikle hissedilebilir hale gelir. Şiir dilinde, sözcüğün anlamsal çekirdeğini gizleyerek belirginleşen, anlamın ve coşkusal tınının çevresel nüanslarıdır; bu nüanslar gündelik dilin alışılmış bir verisini oluşturmazlar, dolayısıyla şu ya da bu göstergenin zorunlu nitelikleri olarak algılanmazlar. Bu nedenle, şairin bir dildeki özgün katkısını hissedebilmek için, eleştirmen ile yazarın, yazın diline özgü sözlükbirimleri aynı tarzda kullanmaları gerekir. Söz, en azından gücül olarak bilincinde olduğumuz anlamların ve nüanslarının bütünü olduğuna göre, sözlükbirimim de (sesbirim ve biçimbirim örnek alınarak) belli bir işarete (sözcük) bağlı sözün anlamsal birimi olduğu söylenebilir. Potebnia, bir sözcüğün her kullanılışının yeni bir sözcüğün yaratılması demek olduğunu söylerken, haklı değildi. Gerçekte, ses nasıl sesbirimin bir gerçekleşme biçimiye, sözcük de sözlükbirimlerin gerçekleşme biçimidir. Sözcük, sözlükbirimim belli bir tümcede ve belli bir durumda gerçekleşen bir görünüşüdür. Sözlükbirimim belli bir dilsel kullanımdaki anlamsal özelliğini oluşturan ve konuşucular tarafından algılanabilen anlamları, oldukça sınırlı olan gücül bir bütün içinde düzenlenir. Aynı şey sözlükbirimim coşkusal tonu için de geçerlidir. Her sözlükbirim gizli durumdaki çelişkili coşkusal değerlerin bir karışımıdır; ama gündelik söz, bazı ton nüanslarını coşkusal nitelikli egemen öğelere dönüştürür. Bu nüanslar, en alışılmış, en kendiliğinden birleşimlerde sözcükten çıkan nüanslardan ya da bitişiklik eksenine göre en sık rastlanan çağrışımsal bağları yansıtan nüanslardan başka bir şey değildir. Böylece tek ve türdeş bir coşkusal tonun, verilen göstergeyi kucakladığı yanılması doğar.

Şiirsel kullanım, gündelik dilin belirtici nitelik olarak verdiği nüanslardan farklı anlam nüanslarını vurgulayarak sözlükbirimi dönüşüme uğratır.

"Simgeler bütünü"ne ilişkin böyle bir incelemeyi çağdaş sanatçıların biçemi üstünde gerçekleştirmek daha kolaydır kuşkusuz; eskilerde yaşamış bir yazarın biçemindeki hem dilsel öğeler arasında hem de bunların işlevleri arasında var olan bağıntıları yeniden kurmak için, şu ya da bu sözcüğün ilgili çağdaki genel kullanım kuralları ile değişik sözdizim şemalarının kullanım sıklığını bilmek zorundayız. Bu sonuca, seçilen dönemdeki metinler konusunda derinlemesine bir bilgiyle, uzun süreli filoloji araştır-

macılarıyla ulaşılır. Kuşkusuz, bu durumda, kaçınılmaz olarak, imgelerin anlamındaki ince nüanslar şemalaştırılır, aynı düzeye* getirilir ve böylece sınırları daha kaba ve daha keskin bir görünüm kazanır.

Bireysel biçemlerin işlevsel ve içkin olarak incelenmesi, genel dilbilime özgü sorunların çözümü açısından çok önemli olmakla birlikte, biçembilimin tek amacı değildir. Biçembilim için yazarın dilsel yaratımı önemlidir ama bu önem, söz konusu yaratımın yalnızca dilsel öğeler arasındaki bağıntılar dizgesiyle ve bu öğelerin bağlanma yasalarıyla bir küçük-evren oluşturmamasından değil, birbirini izleyen sanatsal biçemlerin genel zincirindeki halkalardan birini oluşturmamasından kaynaklanır. Bu yaklaşım, şairin yapıtlarını bireysel bilinç dışına çıkarır ve onları genel bir düzeyde belirler. Başka sanatçıların daha önce yarattıkları aynı türden ya da değişik türden yapıtlarla yapılan biçembilimsel bir karşılaştırma, özel bir yapıtın, geleneklerin karmaşık çizgileri içindeki yerini gösterir; ayrıca aynı çağın entelektüel çevrelerindeki dilsel kullanıma olan etkileri de belirlenir. Bu yapıtlar, artık sönmüş olan bir dilsel bilincin yarattığı donmuş anıtlar olarak ortaya çıkarlar. Şiirsel biçemlerin tarihçisi, bu yapıtların, çağdaş dönemin ve geçmiş zamanların biçemleriyle bağıntılarını kurar, sonraki dönemlere yansıttıkları değişen gölgelerini gözlemler ve böylece yeni dilsel biçemlerin doğmasına yol açar. Burada önemli olan, bütünlük taşıyan bu organizmaların parçalara ayrılma sürecini (Gonçarov'un deyişiyle "bir milyonun on kapiklik paralara dönüştürülmesi") belirlemek, parçaların da gerek sanat yapıtlarında nasıl uygulandıklarını, gerekse gündelik yaşamda nasıl kullanıldıklarını betimlemektir. Biçem tarihçisi, bu araştırmalar yardımıyla, "estetik nesneler" in değişik okullarda nasıl biçemsel öbekleşmeler oluşturduklarını anlar.

Ben bu biçembilim yöntemini, geçmişe dönük ve geleceğe yönelik bir yöntem olarak adlandırıyorum. Bu yöntemin temel sorunu, bir almaşma ve birbirinin yerini alma düzenini belirten formülleri oluşturmak amacıyla biçem olgularını karşılaştırmaktır; bu olgular da dışa yansımışlardır ve benzerlikler açısından, süredizimsel bir sıralanış içinde ele alınmışlardır.

Olguları karşılaştırebilmek için, bazı biçimbilimsel (morfolo-

(*) T. Todorov'un Fransızca çevirisinde *nivellation* diye bir sözcük kullanılmış. Biz çevirimizi, bağlama dayanarak Fransızca'da bulunan *nivellement* sözcüğü karşılığında yaptık. Ayrıca İtalyanca çeviride de Fransızca'da *nivellement* anlamına gelen *livellamento* kullanılmış. (T.Ç.N.)

jik) ilkeler koymak gerekecektir: Biçemsel teknikler şu ya da bu sanatçının bilincinde taşıdıkları o farklı işlevsel temeli yitirirler. Türdeş olan ama kendilerini üretmiş bilinçler farklı olduğu ölçüde de değişik olan olguların karşılaştırılması daha genel bazı özellikler bakımından bir soyutlama süreci gerektirir. Bununla birlikte, tarihsel biçembilimin geriye dönük ve ileriye yönelik yönteminin temelinde bulunan böyle bir biçimbilimsel şemalaştırma ilkesi de düzeltilmelidir: Bir yandan tarihsel bakış açısını açıkça anlamak, öte yandan da herşeyden önce söz konusu yazarın dilsel etkinliğini işlevsel ve içkin bir biçimde incelemek gerekir. Böyle bir inceleme bu yazarların yapıtlarını eksiksiz bir biçem teknikleri dizgesi olarak ortaya koyar; bunu yaparken de öğelerin her biri için bir anlam alanı betimler ve bütüne katılma konusundaki rollerini açık seçik biçimde belirtir. Böylece, ikincil benzerliklerin karşılaştırılmasıyla fazlaca ilgilenip asıl benzerlikleri görmeme ve işlevsel içeriği tümüyle farklı olguları dış benzerliğe göre saptama tehlikesi de ortadan kalkar.

1922.

NOTLAR

1. Bkz. Serge Kartsevski'nin (Sergey Karsevski) "Etudes sur le système verbal du russe contemporain" (*Slavia*, 1922, s.2 ve 3) başlıklı yazısında, Saussure'ün "eşsüremlî" bir sınıflandırmanın ve dilsel gerecin dizgeleştirilmesinin gerekliliği konusundaki görüşleriyle ilgili açıklama.

*Kuruluş Kavramı**

Yazınsal sanatın incelenmesi iki tür güçlüğü bağlıdır. Birincisi, bu sanatın yaygın olarak söz, sözcük adlarıyla belirtilen gerecine ilişkin güçlüklerdir. İkinciysiyse, bu sanatın kuruluş ilkesine ilişkin olanlardır.

Birinci durumda, incelememizin konusu pratik bilincimize sıkı sıkı bağlıdır ve bazen anlamını bu bağ nedeniyle kazanır. Özel niteliklerle donanmış böyle bir bağıntının var olduğunu çok kolay unuturuz, yazınsal incelemeyi de pratik yaşamdan aktardığımız ve burada işin içine katmanın tamamıyla keyfi olacağı başka bağıntılara dayanarak sürdürürüz.¹ Böylece, gerecin türdeş olmayan, *çokanlamlı* özelliği, yani gerecin işlevine ve kullanılış amacına bağlı olan özellik hesaba katılmaz. Aynı biçimde, sözcüğün içinde, onun somut işlevine bağlı eşdeğerli olmayan öğelerin bulunduğu gerçeği de hesaba katılmaz. Bir öğe öbürlerinin zararına ön plana çıkabilir ve bunun sonucunda öbür öğeler biçim bozukluğuna uğrarlar ve bazen de yalnızca ikinci plana düşmüş yansız öğeler durumuna düşebilecek kadar değerlerini yitirirler. Potebnia'nın *έν*** olarak sözcükten hareket edip *παν**** olarak karmaşık yazınsal yapıta uzanan bir yazın kuramı oluşturma konusundaki o çok büyük girişimi daha başlangıçta başarısızlığa mahkumdu çünkü *έν*in

(*) Fransızca'sı: "La notion de construction" Bu metnin Türkçe'ye aktarılmasında İtalyanca çeviriden de yararlandı: "Il concetto di costruzione" (çeviren: Gian Luigi Bravo), *I formalisti russi*, a.g.y., s.117-124. (T.Ç.N.)

(**) Okunuşu "en" olan ve "bir" anlamına gelen Yunanca dilsel öğe. (T.Ç.N.)

(***) Okunuşu "pan" olan ve "tüm" anlamına gelen Yunanca dilsel öğe. (T.Ç.N.)

παν ile olan bağıntısının özü, bu év'in türdeş olmayışında ve değişken anlamında yatıyordu. "Gereç" kavramı biçimin sınırlarını aşmaz, gereç aynı zamanda biçimseldir; gereci kuruluş dışı öğelerle karıştırmak da bir hatadır.

İkinci güçlük, kuruluş ya da oluşum ilkesini genellikle *dural* bir ilke olarak görmemizden kaynaklanıyor. Bir örnek verelim. Roman kişilerini, yaşayan insanlar olarak değerlendiren ve yargılayan eleştiri türünü çok kısa bir süre önce bırakmış durumdayız. Roman kişilerinin yaşamöyküsünün ve bu yaşamöykülerinden hareket ederek tarihsel gerçekliği yeniden düzenleme girişimlerinin tümüyle ortadan kalktığı konusunda bize hiç kimse güvence veremez. Bütün bunlar *dural kahraman* öngerçeğine dayanmaktadır. Burada, Goethe'nin sanatsal kurmaca üstüne, Rubens'in çift ışıklı manzaraları üstüne ve Shakespeare'deki olgunun iki yanlılığı üstüne söylediklerini anımsatmak yerinde olur: "Ama sanatın yüksek bölgelerinde, yani tablonun gerçek anlamıyla bir tablo olduğu yerde, sanatçı daha özgürdür ve hatta kurmacalara başvurabilir... Sanatçı dünyaya bir bütün aracılığıyla seslenmek ister... Ama eğer bu, doğaya karşı bir şeyse, ben aynı zamanda bunun doğanın çok üstünde olduğunu da söyleyeceğim." Böylece bir yerde "Ben çocuklar emzirdim" diyen ama daha ilerde bize kendisinin çocuğu olmadığını söyleyen Lady Macbeth doğrulanmış olur, çünkü Shakespeare'e göre "önemli olan, kişinin her bir seslenişinin gücüdür. Ressamın fırça darbesini ya da şairin sözünü büyük bir titizlikle ve dikkatle incelemekten her yerde kaçınmak gerekir... Şair kişilerine, her seferinde, belli bir an için uygun, doğru ve iyi olanı söyler, bu konuda canını hiç sıkmaz ve bir yerde söylenen sözün bir başka yerde söylenmiş sözlerle çelişebilecek olması onu ilgilendirmez." Goethe de bunu Shakespeare dramının kurucu ilkesine dayanarak şöyle açıklar: "Zaten, Shakespeare, basılmış dramlarının bir gün okunacağını, harflerinin sayılacağını, karşılaştırılacağını ve dökümünün yapılacağını hiçbir zaman düşünmemiştir; o yazarken, sahneydi gözlerinin önünde olan, dramlarında devingen ve canlı bir şey görüyordu; sahneden hareketle izleyicilerin gözlerinin önünden ve kulaklarından hızla geçecek bu şeyi de insan, ayrıntılarıyla ne yakalamayı ne de eleştirmeyi hayal edebilirdi, çünkü, ortada yalnızca bir eylemde bulunmak ve bir izlenim yaratmak söz konusuydu."

Demek ki, anlatı kişinin dural birliği (yazınsal yapıttaki her dural birlik gibi) son derece değişken bir durumdadır; bütünüyle kuruluş ilkesine bağlıdır ve yapıt boyunca, her özel durumda, ya-

pıtın genel dinamiğinin gerektirdiği biçimde bir salınım geçirebilir. Birliği belirten bir *gösterge*'nin bulunması yeterlidir: Kategorisi, gerçek anlamıyla kuralı çiğnemenin en çarpıcı örneklerini geçerli kılar ve onları, *bu birliğin eşdeğerli öğeleri* olarak görmeye zorlar bizi.

Ama bu birlik, basitçe tasarlayacağımız biçimiyle kahramanın dural birliği değildir kuşkusuz; dural kendilik göstergesinin yerini dinamik bütünleşme göstergesi, yani bütünlük göstergesi almıştır. Dural kahraman yoktur, yalnızca dinamik kahramanlar vardır. Kahramanı belirli her durumda ayrıntılarıyla anlatmamız gerekmez çünkü onun göstergesi, onun adı bizler için yeterlidir.

Bilincin dural alışkanlıklarındaki durallık ve dayanıklılık anlatı kişinin örneğinde ortaya çıkar. Yazınsal yapıtın "biçim" sorusunda da aynı durumla karşılaşırız. Şu ünlü biçim: içerik=kadeh: şarap benzetmesini bir kenara bıraktık. Ama biçim kavramına uygulanan bütün uzamsal benzetmeler ancak gerçek olmadıkları zaman önemlidirler. Doğrusu, uzam kavramına sıkı sıkıya bağlı olan dural özellik biçim kavramı içine sürekli olarak girer. (Oysa bizlerin, uzamsal biçimleri *sui generis* dinamik biçimler olarak kavramamız gerekir.) Aynı şey terimler için de geçerlidir. Diyebilirim ki, "düzenleyim" ("kompozisyon") sözcüğü, araştırmacının kafasında, on durumdan dokuzunda, dural bir biçime uygulayacağı bir kavramı gizler. "Dize" ya da "kıta" kavramı da anlaşılmayacak bir biçimde dinamik dizi dışına çekilmiştir; yineleme, artık, kullanım sıklıklarına ve değişik niceliklere göre farklı bir yeğinlik olgusu olarak görülmemektedir. "Düzenleyim olgularındaki bakışım" diye tehlikeli bir kavram yaratılmaktadır; bu tehlikeli bir kavramdır çünkü yalnızca bir güçlendirme söz konusu olduğunda bakışım-dan söz edilebilir.

Yapıtın birliği bakışımlı ve kapalı bir kendilik değil, kendine özgü bir gelişmesi olan dinamik bir bütünlüktür; öğeleri bir eşitlik ve toplama göstergesiyle değil, dinamik bir bağlaşımla ve bütünleşme göstergesiyle birbirine bağlıdır.

Yazınsal yapıtın biçimi dinamik bir biçim olarak sezilmelidir.

Bu dinamiklik, kuruluş ilkesi kavramında ortaya çıkar. Sözcüğün farklı bileşenleri arasında eşdeğerlilik yoktur; dinamik biçim, bileşenlerin bir araya gelmesi ya da kaynaşmasıyla (yaygın olarak kullanılan "uygunluk" kavramıyla karşılaştırınız) değil, karşılıklı etkileşimleriyle, dolayısıyla da bir etkenler küme'sinin bir başka kümenin zararına yükselmesiyle belirir. Yükselmiş olan etken kendisine bağımlı kalanların biçimini bozar. Demek ki, bağımlı kılan

ve kurucu olan etken ile bağımlı kılınan etkenler arasındaki bağıntının evrimi sırasında her zaman biçimin algılandığı söylenebilir. Evrim kavramı içine *zamansal* boyutu hiç de katmak zorunda değiliz. Evrim ve dinamiklik zamanın dışında, katışıksız bir hareket olarak, kendi içlerinde ele alınabilir. Sanat bu karşılıklı etkileşimle, bu çatışmayla beslenir. Sanatsal olgu, kurucu etkenin, bütün öbür etkenlere boyun eğdirme, bütün öbür etkenlerin biçimini bozma heyecanı dışında var olmaz (etkenlerin *düzenlenişi* kuruluş ilkesinin olumsuz bir özelliğidir– V.Şklovski). Ama, etkenlerin *etkileşim* heyecanı (bağımlı kılan ve bağımlı kılınan gibi iki ögenin zorunlu varlığını gerektirir) ortadan kalkarsa, sanatsal olgu da silinip gider ve sanat otomatizm durumuna gelir.

Böylece "kuruluş ilkesi" kavramı ile "gereç" kavramı içine, tarihsel bir boyut katmış oluruz. Ama yazın tarihi bize *bu temel ilkelere* ve *gerecin* durallığını kanıtlamaktadır. Lomonosov'un şiirindeki ölçü ve ton dizgesi kurucu bir etkendi; daha sonra, Kostrov döneminde, belli bir sözdizim ve sözcük dizgesiyle birleşti. Bağımlı kılıcı, biçim bozucu işlevi zayıflayınca dize de otomatik hale geldi. Bu birleşmenin bozulması ve yeniden etkileşime, çatışmaya, biçime dönüşmesiye ancak Derjavin'in devrimiyle gerçekleşti. Burada önemli olan, herpangi bir etkenin basit bir biçimde işin içine katılması değil de yeni bir etkileşimin var olmasıdır. Sözelimi ölçü (vezin), tümcenin vurgu dizgesiyle ve bazı sözlüksel öğelerle eksiksiz ve doğal olarak kaynaştığında silinebilir. Eğer biz bu ölçüyü yeni etkenlerle bağlantıya sokacak olursak, onu yenilemiş, onda yeni kurucu olasılıklar uyandırmış oluruz (şiirsel *pastiş*'in* tarihsel işlevidir bu). *Yeni* ölçü taslaklarının işin içine katılması ölçüdeki kurucu ilkenin de yeniden düzenlenmesine katkıda bulunur.

Şiirsel biçimin temel kategorileri değişmeden kalır: Tarihsel gelişim işleri karıştırmaz; kurucu ilke ile gereç arasında ayrılığı bozmaz, tam tersine onu belirgin kılar. Ama bu durum, kuşkusuz her özel duruma bağlı sorunları da (kurucu ilke ile gereç arasındaki özel bağıntı, özel dinamik biçiminin sorunu gibi) ortadan kalkmaz.

1923.

(*) İtalyanca çeviride *parodia* (parodi) terimi kullanılmış (bkz. *I formalisti russi*, a.g.y., s.124). [T.Ç.N.]

NOTLAR

1. Böyle söylemekle elbette "yazın ile yaşam arasındaki bağ"a hiçbir biçimde karşı çıkmıyorum. Yalnızca sorunun iyi ortaya konmamış olmasından korkuyorum. sanatın aynı zamanda "yaşam" olduğu bir durumda "sanat ile yaşam"dan söz edilebilir mi? Yararcı olma özelliği eğer "yaşam"dan istenmiyorsa, bu özellik "sanat"tan istenmeli midir? Pratik yaşamla, bilimle, vb'yle karşılaştırarak, sanatın özgünlüğünden, iç yasalara uygunluğundan, vb'den söz etmek bambaşka bir şeydir. Bir "sanat olgusu" ile bir "yaşam olgusu" arasındaki karışıklıktan doğmuş ve kültür tarihçilerini aldatmış ne kadar çok yanlış anlaşılma vardır. Yalnızca geleneksel *yazın*'a özgü olmalarına karşın, tarihsel özellikli olarak nitelendirdiğimiz ve gelenek yoluyla üzerlerine tarihsel adlar konmuş ne kadar çok olgu vardır! Yaşam, yazına girdiği her durumda, yazın'ın kendisi olur ve yazın olarak değerlendirilmelidir. Yazın'ın herkes tarafından kabul edilmiş sınırlarının belirsiz hale gelmeye başladığı, yazın'ın mayasının tükendiği ve yeni doğrultunun henüz bulunmadığı yazınsal devrim döneminde, sanatsal olgunun önemi üstünde durmak ilginçtir. Böyle dönemlerde, sanatsal yaşamın kendisi de geçici olarak *yazın* durumuna gelir ve onun yerini alır. Lomonosov zamanında, yazın, seçkin türlerle yetiniyordu; Karamzin döneminde eski değerini yitirdi; pratik bir yazınsal kullanımın özellikleri olan, dostlar arasındaki yazışma, geçici şaka gibi boş şeyler yazınsal olgular haline getirildi. Ama işin özü, pratik yaşama ilişkin bir olgunun *yazınsal* bir olgu haline getirilmesinde yatıyordu; oysa büyük türlerin üstün olduğu dönemde, aynı özel yazışma yazınla doğrudan bağıntısı olmayan, pratik yaşamın bir sanatından başka bir şey değildi.

*Yazınsal Evrim Üstüne**

Boris Eyhenbaum'a.

1. Yazın tarihi, kültürle ilgili bütün dallar arasında, bir sömürge toprağı statüsünü korumaktadır. Bir yandan, gerçek anlamıyla yazınsal sorunlar yerine yazarın psikolojisiyle ilgili sorunları ve yazınsal evrim sorunu yerine yazınsal olguların doğuşu sorununu koyan bireyci bir psikolojizmin egemenliği altındadır büyük ölçüde (özellikle Batı'da). Öte yandan, basitleştirilmiş nedensel(cı) yaklaşım, yazın dizisini, dalını gözlemcinin bulunduğu noktadan soyutlar; bu nokta, önde gelen toplumsal dizilerde olduğu kadar ikinci dereceden dizilerde de yer alabilir. Eğer evrimi, önceden soyutlanmış yazın dizisi içinde kalarak inceleyecek olursak, komşu dizilerle (dallarla) kültür, toplum ve geniş anlamda yaşam dizileriyle karşı karşıya geliriz her an; ve dolayısıyla eksik kalmaya mahkum oluruz. Değer kuramının yazın bilimine uygulanması, temel nitelikli ama soyutlanmış olguların incelenmesi tehlikesine sürükler bizi ve yazın tarihini "genel ilkeler tarihi"ne indirger. "Genel ilkeler tarihi"ne körü körüne tepki gösterilmesiyse, "kitle yazını"nın incelenmesine bir ilgi uyandırmış, ama bu inceleme de yön-temleri ve anlamı bakımından açık seçik bir kuramsal bilince ulaşmamıştır.

(*) Fransızca'sı: "De l'évolution littéraire" Bu metnin Türkçe'ye aktarılmasında T. Todorov'un 1965'teki çevirisi temel alınmakla birlikte iki ayrı çeviriden de yararlanıldı: 1. İkinci bir Fransızca çeviri: "De l'évolution littéraire", Iouri Tynianov, *Formalisme et histoire littéraire* (çeviren: Catherine Depretto-Genty), Lozan, L'Age d'Homme Yay., 1991, s.232-247; 2. İtalyanca çeviri: "L'evoluzione letteraria" (çeviren: Remo Faccani), *I formalisti russi, a.g.y.*, s.125-143. (T.Ç.N.)

Ayrıca, yazın tarihinin yaşayan çağdaş yazınla arasındaki bağ, bilim için yararlı ve gereklidir, ama, var olan yazın açısından her zaman yararlı ve gerekli değildir. Temsilcileri, yazın tarihini, bazı geleneksel yasaların ve kuralların düzenlenmesi olarak görürler, yazınsal olgunun "tarihselliği"ni de bu olgunun incelenmesinde benimsenen "tarihselcilik" anlayışıyla karıştırırlar. Aynı ayrı yapıtları ve bunların kuruluş yasalarını, tarihsel özelliği hesaba katmadan (yazın tarihinin ortadan kaldırılması) inceleme eğilimi de hemen yukarıda sözünü ettiğimiz çatışmanın kötü bir sonucudur.

2. Yazın tarihi, eğer sonunda, bir bilim olmayı istiyorsa, otantik olmanın gereklerini yerine getirmelidir. Bütün terimleri, herşeyden önce de "yazın tarihi" terimi yeniden incelenmelidir. Bu terim, anlamı son derece belirsiz bir terimdir; hem gerçek anlamıyla yazınsal olguların tarihini hem de her çeşit dilsel etkinliğin tarihini kapsar.* Üstelik bu terim iddialıdır da, çünkü "yazın tarihi"ni, bilimsel biçimde düzenlenmiş dizi niteliğiyle, "kültür tarihi" içine girmeye çoktan hazır bir bilim dalı olarak sunar. Oysa yazın tarihinin şu ana kadar böyle bir şeye hakkı olmamıştır. Benimsenen bakış açısı, tarihsel incelemenin de türünü belirler. Başlıca iki tarihsel inceleme ayırt edilir: Yazınsal olguların *doğuşunun* incelenmesi ile yazınsal değişkenliğin yani yazınsal dizininin *evriminin* incelenmesi.

Bir olguyu incelemek amacıyla benimsenen bakış açısı, bu olgunun yalnızca anlamını değil, aynı zamanda niteliğini de belirler: Yazınsal evrimin incelenmesinde, doğuş anının taşıdığı anlam ve nitelik, doğrudan doğruya doğuşun incelenmesinde ortaya çıkan anlam ve nitelikten elbette farklıdır.

Evrimin ya da yazınsal değişkenliğin incelenmesinde, bakış açılarının karıştırılmasından doğan naif değerlendirme kuramları bırakılmalıdır: Belli bir dizgeye özgü ölçütler ele alınarak (her çağın da özel bir dizge oluşturduğu kabul edilerek), bir başka dizgeye ilişkin olgular değerlendirilmektedir. Demek ki, değerlendirmeyi her çeşit öznel belirtiden kurtarmalı ve herhangi bir yazınsal olgunun "değer"i de "evrimsel anlam ve nitelik" olarak dikkate alınmalıdır.

(*) Bu tümce ikinci Fransızca çeviride şöyle karşılanmıştır: "Bu terim son derece geniştir; hem tam anlamıyla yazın'ın maddesel (somut) tarihini, hem de yazınların tarihi ile genel olarak belgelerin tarihini kapsar." (s.233) İtalyanca metindeyse bu tümcenin anlamı şöyledir: "(Bu) terim son derece geniştir; tam anlamıyla yazın'ın maddesel (somut) tarihini olduğu kadar, folklorun ve genelde bütün yazılı yapıtların tarihini de kapsar." (s.128). [T.Ç.N.]

Aynı işlemi, "taklitçilik"* (artçılık), "heveslilik" (diletantizm) ya da "kitle yazını"¹ gibi şu anda bir değer yargısı taşıyan bütün öbür terimler için de yapmamız gerekir. Eski yazın tarihinin temel kavramı "gelenek", bir dizgede belli bir kullanım ve işlevi olan bir ya da birçok yazınsal olguyu, gerekmediği halde buradan soyutlayıp farklı bir dizgenin farklı bir kullanım içindeki aynı öğelerine indirgemekten başka bir şey değildir. Ortaya çıkan sonuç, ancak düşüncede bir araya getirilmiş ve yine ancak görünüşte *bütünlük* sunan bir dizidir.

Yazınsal evrimin temel kavramı olan dizgelerin *değiştirim*'i (yer değiştirmesi) kavramı ile gelenekler sorununu bir başka açıdan yeniden ele almak gerekir.**

3. Bu temel sorunu incelemek için, her şeyden önce yazınsal yapının bir dizge olduğunu ve yazın'ın da bir dizge oluşturduğunu kabul etmek gerekir. Yalnızca böyle bir uzlaşmaya dayanılarak bir yazın bilimi oluşturulabilir: Bu, olguların ve türdeş olmayan dizilerin karmaşık görüntüsünü seyretmekle yetinmeyip bunları incelemeyi amaçlayan bir yazın bilimi olacaktır. Böyle bir girişimde, komşu dizilerin yazınsal evrim içinde oynadıkları rol sorunu bir yana itilmez, tam tersine gerçek anlamıyla ortaya atılır.

Düzyazıda konu ve biçim, ritim ve sözdizim, şiirde ritim ve anlam, vb. gibi, yapının özel öğelerine yönelik olarak yaptığımız çözümleyici çalışma yararlı olmuştur: Böylece, bu öğeleri belli bir noktaya kadar soyut biçimde *çalışma varsayımı* olarak ele alabileceğimizi ama bütün bu öğelerin de *bağlılaşım* (karşılıklı bağını) ve *etkileşim* (karşılıklı etkilenme) içinde olduklarını fark ettik. Şiirde ritmin incelenmesi ile düzyazıda ritmin incelenmesi, aynı öğenin farklı dizgelerde farklı roller oynadığını ortaya çıkarmalıdır.

Ben, dizge olarak ele alınan yazınsal yapıttaki bir öğenin, aynı dizgenin öbür öğeleriyle ve dolayısıyla dizgenin bütünüyle ilişki kurabilme olasılığını kurucu *işlev* olarak adlandırıyorum.

Dikkatli bir incelemeyle, bu işlevin karmaşık bir kavram ol-

(*) T. Todorov'un çevirisinde *épigone*, ikinci Fransızca çeviride *imitation*, İtalyanca çevirideyse *epigonismo* diye geçen terimi burada, öbür iki terimle sözcük türü açısından uyum sağlayabilmek amacıyla *taklitçilik* olarak karşıladık. Aslında Fransızca'daki *épigone* sözcüğü "eski bir sanat ve yazın akımını yeni bir özgünlük katmadan sürdüren kişi, artçı" anlamına gelir. (T.Ç.N.)

(**) İkinci Fransızca çeviride bu tümcenin anlamı şöyledir: "Yazınsal evrimin temel kavramı, dizgelerin *birbirinin yerini* almasıdır; 'gelenekler' sorunuyasa bir başka düzleme kayar." (s.234). İtalyanca metindeyse bu tümcenin anlamı şöyledir: "Yazınsal evrimin başlıca kavramı dizgelerin *alması* (birbirini izlemesi) kavramıdır; oysa 'gelenekler' sorunu bir başka düzleme kayar." (s.129). [T.Ç.N.]

duğu fark edilir. Bir öge aynı anda ikili bir ilişki içine girer: Bir yandan başka dizge-yapıtlardaki, hatta başka dizilerdeki benzer öğelerle ilişki kurar, öte yandan da aynı dizgenin öbür öğeleriyle (özkurallı işlev ve eşkurallı işlev).*

Demek ki, bir yapıtın sözcük dağılımı aynı anda, bir yandan yazınsal sözcük dağılımı ve genel sözcük dağılımıyla, öte yandan da bu yapıtın öbür öğeleriyle ilişki içine girer. Bu iki bileşen ya da daha doğrusu aynı önemdeki bu iki işlev eşdeğerli değildir.

Sözgelimi eski sözcüklerin işlevi, içinde kullanıldıkları dizgeye bağlıdır bütünüyle. Lomonosov'un dizgesinde bu eski sözcükler seçkin biçim havası verirler, çünkü bu dizgede sözcüklerin özelliği önemli bir rol oynar (eski sözcükler, Kilise dilini çağrıştıracak biçimde kullanılırlar). Tiüçev'in dizgesindeyse, eski sözcükler bir başka işlev üstlenirler; çoğunlukla soyut kavramları belirtirler: *fontan-vodomyot*.**

Ayrıca *muzikiskiy* (müzikal) gibi sözcükleri apayrı işlevle kullanılan bir şairde, eski sözcüklerin ironi işleviyle kullanıldığını görmek de ilginçtir: *Puşek grom i muzikiya*.*** Özkurallı işlev karar veremez, bir olasılık sunar yalnızca: Özkurallı işlev, eşkurallı işlevin bir koşuludur. Sözgelimi, Tiüçev'e gelinceye kadar, XVIII. ve XIX.yy'larda eski sözcüklerin parodi işlevi taşıdıkları geniş bir parodi yazınının geliştiği görüldü. Ama elbette bütün bu örneklerde, karar, yapıtın anlamsal ve biçimsel dizgesine bağlıdır: Çünkü söz konusu dilsel biçimin "seçkin" biçimle değil de "ironili" kullanımla ilişkiye girmesini sağlayan ve dolayısıyla işlevini belirleyen de bu dizgedir.

Bir dizgenin tek tek öğelerini ayırıp onları doğrudan doğruya başka dizgelerin benzer dizileriyle karşılaştırmak, yani kurucu işlevi dikkate almadan karşılaştırmak bir hatadır.

(*) Burada kullandığımız iki terim T.Todorov'un Fransızca çevirisinde *fonction autonome* ve *fonction synnyme* olarak verilmiştir. İkinci Fransızca çevirideyse kavramlar dilbilimde yaygın olan terimlerle karşılanmıştır: *fonction paradigmaticque* (dizisel işlev) ve *fonction syntagmaticque* (dizimsel işlev). İtalyanca çevirideyse şu iki terim önerilmiştir: *auto-funzione* ve *co-funzione*. İkinci Fransızca çeviride bu terimlerle ilgili bir dipnotta verilen bilgiye göre, Y. Tinyanov'un kullandığı öneri sözcüklerin Fransızca karşılığı tam olarak şudur: *autofonction* ve *synfonction*. (s.246) [T.Ç.N.]

(**) Rusça'da "fiskiye" anlamına gelen bu iki biçimden ikincisi eski bir sözcüktür. (F.Ç.N.) İkinci Fransızca çevirideki nottaysa şöyle denir: "Bu iki sözcük, 'pınar', 'çeşme', 'suyun fışkırması', 'fiskiye' anlamına gelir ama birincisi yabancı kökenlidir ve yaygın olarak kullanılır; ikincisiyse 'ulusal' bir oluşumdur ve eski havası taşır" (s.246). Ayrıca İtalyanca çeviri Rusça'daki *vodomyot* sözcüğünün *voda* (su) ve *metat* (atmak, fırlatmak) sözcüklerinden oluştuğunu belirtir. (s.130) [T.Ç.N.]

(***) "Topların gürlemesi ve müziği" anlamında Rusça deyiş. Buradaki *muzikiya* eski bir sözcüktür. (F.Ç.N.)

4. Bir yapıt dizge olarak ele alınıp sözde "içkin" diye adlandırılan bir biçimde ve yazınsal dizgeyle olan bağıntıları bir yana bırakılarak incelenebilir mi? Böyle yalıtılmış bir yaklaşım, bir yapıtın tek tek öğelerinin soyutlanarak incelenmesiyle aynı türden bir soyutlama sayılır. Ama, yazınsal eleştiri böyle bir yaklaşımı çağdaş yapıtlar açısından çok sık ve başarıyla uygulamaktadır; bunun nedeniyse, bir çağdaş yapıtın, içinde bulunduğu dönemin yazınıyla kurduğu bağıntıların önceden saptanmış olması ve her zaman için açıkça söylenmeden dile getirilmiş olmasıdır. (Yapıtın, yazarın başka yapıtlarıyla bağıntısı, türle bağıntısı, vb. söz konusudur burada.)

Ama çağdaş yazın bile artık soyutlanmış biçimde incelenebilir.

Yazınsal olgu gibi bir olgunun varlığı, ayrımsal niteliğine (yani ya yazınsal diziyle ya da yazın-dışı diziyle bağıntısına), bir başka deyişle işlevine bağlıdır.

Bir dönem için "yazınsal olgu" olarak görülen şey, bir başka dönem için toplumsal yaşama bağlı dilsel bir olgu olabileceği gibi, bu olgunun içinde yer aldığı yazınsal dizgeye göre, tersi de geçerli olabilir.

Sözgelimi Derjavin'in bir dostuna gönderdiği mektup, toplumsal yaşamın bir olgusudur ama Karamzin ve Puşkin döneminde aynı türden bir mektup yazınsal bir olgudur. Öte yandan, anıların ve güncelerin bir yazınsal dizge içinde yazınsal özellik taşıması, bir başka dizge içindeyse yazın-dışı özellik taşıması da buna tanıklık eder.

Bir yapıtı soyutlayarak incelersek, o yapıtın kuruluşu üstüne hatta doğrudan doğruya yapıttaki kuruluş üstüne doğru dürüst konuşup konuşmadığımız hakkında emin olamayız.

Burada bir başka koşul da etkili olur. Özkurallı işlev, yani bir öğenin başka dizgelere ve başka dizilere bağlı benzer öğeler dizisiyle kurduğu bağıntı, bu öğenin eşkurallı işlevi, oluşturucu işlevi için gerekli bir koşuldur.

Bu nedenle herhangi bir öğenin "çok kullanılmış", "aşınmış" olması ya da bu tür nitelikler taşınamaması önemsiz değildir. Bir dizinin, bir ölçünün (veznin), bir konunun, vb'nin "çok kullanılmış", "aşınmış" olma özelliği nedir? bir başka deyişle, herhangi bir ögenin "otomatikleştirilme"si nedir?

Dilbilimden bir örnek vereyim: Anlam imgesi aşındığında, bu imgeyi dile getiren sözcük, bir ilişkinin anlatımı durumuna gelir, yardımcı bir araç-sözcüğe dönüşür. Aynı durum, herhangi bir ya-

zınsal ögenin otomatikleşmesinde, "aşınma"sında da görülür: Bu öge ortadan kalkmaz, yalnızca işlevi değişip yardımcı bir nitelik kazanır. Eğer bir şiirin ölçüsü kullanıla kullanıla aşınmışsa, o zaman işlevini, şiirde var olan başka özelliklere, yapıtta var olan başka özelliklere bırakır ve kendisi de başka işlevler üstlenir.

Sözgelimi gazetelerde tefrika halinde çıkan manzum yazılar, aşınmış, sıradan ve şiirin uzun süreden beri terk etmiş olduğu bir ölçüye göre kurulmuştur. Hiç kimse bunları bir "şiir" olarak okumaz, hiç kimse bunları "şiir"e mal etmez. Aşınmış ölçü burada, gazetede sözü edilebilecek gündelik bir toplumsal gereci, yazın dizisine *bağlamak* için kullanılan bir araçtır. İşlevi, şiirsel bir yapıtta taşıdığı işlevden tümüyle farklıdır; yardımcı bir işlevdir. Manzum tefrikadaki bir pastiş* de aynı türden olgular dizisine bağlıdır. Bir pastiş'in yazınsal olarak var olabilmesi, öykünülen yapıtın da yazınsal nitelik taşımasına bağlıdır. Lermontov'un "Sararmış Tarlalar Dalgalandığında"sına ya da Puşkin'in *Yalvaç*'ına bininci kez öykünerek bir pastiş yazmanın ne gibi bir yazınsal anlamı olabilir ki? Oysa, manzum tefrikada buna çok sık başvurulur. Burada da aynı olay söz konusudur: Pastiş'in işlevi yardımcı niteliğe dönüşmüştür, yazın-dışı olguları yazınsal diziye *bağlama*'ya yarar.

Eğer serüven romanlarının teknikleri "aşınmış"sa, o zaman, *fabula* (olayların kronolojik dizisi), yapıtta, söz konusu tekniklerin yazınsal dizge içinde aşınmamış olduğu durumlara göre farklı işlevler üstlenir.** *Fabula*, biçemin bir gerekçesi ya da belli bir gereci geliştirme tekniği olabilir ancak.

Ana çizgileriyle belirtecek olursak şöyle diyebiliriz: Belli bir yazınsal dizge açısından olayın birleştirilmesi ya da yavaşlatılması gibi yardımcı bir işleve indirgeme eğiliminde olacağımız (ve neredeyse bir kenara itebileceğimiz) eski romanlardaki doğa betimlemeleri, bir başka yazınsal dizge açısından temel ve egemen bir öge olarak kabul edilmek zorundadır, çünkü *fabula* burada "dural betimlemeler"i'nin yığılması için bir gerekçe, bir bahane olabilir.

5. En güç ve en az incelenmiş sorun olan yazınsal türler sorunu da aynı biçimde çözümlenir. Roman, yüzyıllar boyunca tamamıyla bağımsız olarak gelişmiş ve bütünlüğü olan bir tür olarak

(*) Bizim *pastiş* olarak karşıladığımız sözcüğün Fransızca'sı T.Todorov'un çevirisinde *pastiche*'tir. Terim ikinci Fransızca çeviride *parodie*, İtalyanca çevirideyse *parodia* olarak geçmektedir. (T.Ç.N.)

(**) İkinci Fransızca çeviride metnin anlamı şöyledir: "Eğer konunun düzyazıyla anlatımı denen şey 'aşınmışsa', olay örgüsü, yapıtta, bu türden düzyazının 'yavan hale gelmediği bir yazınsal dizgeye göre başka işlevler üstlenir.' " (s.236-237). [T.Ç.N.]

görünür bize. Gerçekteyse, roman, değişmez değil değişken bir türdür; hem yazın-dışı olan dilsel gereci, hem de bu gereci yazına katma biçimi, bir yazınsal dizgeden öbürüne değişir. Türün özellikleri bile evrim geçirir. Adlandırmaların² da açıkça ortaya koyduğu gibi 1820-1840 yılları arasındaki dizge içinde, "anlatı" ve "öykü" türleri günümüzdekine göre farklı özelliklerle tanımlanıyordu. Bizim, türleri, *ikincil özelliklere* göre, yani kabaca, boyutlarına göre adlandırma eğilimimiz vardır. *Anlatı, öykü, roman* adlandırmaları bizim için, baskıdaki belli sayfa sayısına denk düşer. Bu durum, yazınsal dizgemiz içindeki türlerin "otomatikleşmiş" bir özellik kazandığını değil de türleri dizgemize ilişkin başka özelliklerle tanımladığımızı gösterir. Bir yapıtın boyutları, yazının yayılım alanı, önemsiz özellikler değildir. Bir yapıtın türünü, içinde yer aldığı dizgeden soyutlayarak tanımlayamayız, çünkü 1820'li yıllarda ya da hatta Fet döneminde "od" diye adlandırılan türe, Lomonosov döneminde de "od" deniliyordu ama bu kez başka özelliklerden ötürü.

Sonuç olarak şöyle diyebiliriz: Türler, içinde yer aldıkları ve bağlantılı oldukları türler dizgesinin dışına çıkılarak incelenemez. Tolstoy'un tarihsel romanı Zagoskin'in tarihsel romanıyla değil, çağının düzyazısıyla bağlantı içindedir.

6. Kesin bir biçimde konuşmak gerekirse, yazınsal olgular, karşılıklı bağıntıları bir yana itilerek incelenemezler hiçbir zaman. Düzyazı ve şiir sorunuyla ilgili örneği ele alalım. Ölçülü düzyazının düzyazı olarak kaldığını, ölçüsüz serbest şiirin de şiir olarak kaldığını örtük biçimde kabul ediyoruz; bu arada bazı yazınsal dizgelerde büyük güçlüklerle karşılaşacağımızı da fark etmiyoruz. Gerçekten de düzyazı ile şiir birbiriyle karşılıklı bağıntı içinde. Düzyazı ile şiirin ortak bir işlevi var (bkz. B.Eyhenbaum tarafından saptanan, düzyazının ve şiirin gelişmedeki etkileşimi ve karşılıklı bağıntısı).

Belli bir yazınsal dizgede, şiirin işlevini ölçünün biçimsel ögesi taşır.

Ama düzyazı değişime uğrayıp evrim geçirirken, şiir de aynı anda evrim geçirir. Bir başka tiple karşılıklı bağıntı içinde olan bir tipin değişimleri, bu başka tipin değişimlerini harekete geçirir ya da daha doğrusu onun değişimlerine bağlanır. İşte o zaman Andrey Bieli'ninki gibi bir ölçülü düzyazı ortaya çıkar. Aynı zamanda, şiirin işlevi de şiirdeki başka özelliklere, çoğunlukla da ikincil nitelikli, türemiş özelliklere kayar: Yani, birimleri sınırlandıran rit-

me, özel bir sözdizime, özel bir sözcük dağarcığına kayar. Düzyazının işleviyse, şiire göre, varlığını sürdürür ama, bu kez söz konusu işlevi belirten biçimsel öğeler değişir.

Biçimlerin sonraki evrimi ya yüzyıllar boyunca şiirin işlevini düzyazıya uygulayıp belli sayıdaki başka özelliğe aktarır ya da bu işleve karşı çıkıp, önemini azaltır. Nasıl çağdaş yazın, türlerin bağintısına (ikincil özelliklere göre) hiçbir önem vermiyorsa, aynı biçimde, ileride, bir yapıtın şiirle ya da düzyazıyla yazılmasının hiçbir önem taşımayacağı bir dönem de olabilir.

7. İşlev ile biçimsel öge arasındaki evrimsel bağlantı hiç incelenmemiş bir sorundur. Ben yukarıda, biçimdeki evrimin, işlevdeki evrime yol açtığı durumla ilgili bir örnek verdim. Ama belirsiz bir işlevi olan bir biçimin, bir başka işlevi etkileyip belirlediği durumla ilgi daha birçok örnek bulunabilir. Başka türden örnekler de vardır: Sözelimi işlev kendi biçimini arayabilir.

Ben burada, söz konusu iki durumun birleştiği bir örnek vereceğim.

1820'li yıllarda, eskilik yanlılarının oluşturduğu yazınsal akım, işlevi hem seçkin hem de halka özgü olan destansı bir şiiri yeniden ortaya çıkarmıştır. *Yazın ile toplumsal dizi arasında kurulan karşılıklı bağlantı, eskilik yanlılarını şiirsel bir "büyük biçim" e yöneltmişti.** Ama biçimsel öğeler ortada yoktu; toplumsal dizinin "istem"i, yazınsal "istem"e eşit değildi ve karşılıksız kalmıştı. Bunun üzerine biçimsel öğelerin araştırılmasına başlandı. 1824'te Katenin, şiirsel destanın biçimsel ögesi olarak *sekiz dizelik koşuk'u* önerdi. Sekiz dizelik koşuk konusundaki tartışmaların görünüşteki zararsız şiddeti, biçimi olmayan bir işlevin trajik yalnızlığına denk düşüyordu. Eskilik yanlılarının ortaya çıkardığı bu destansı şiirin hiçbir şansı olamadı. Altı yıl sonra, aynı biçim Şevirev ve Puşkin tarafından bir başka işlevle ele alındı: Bu işlev de *dörtayaklı iam-bos'u* kullanarak bütün destansı şiiri dönüştürmek ve düzyazı haline getirilmiş "halka özgü" ("seçkin" değil) yeni bir destansı şiir yaratmaktı (*Kolomna'nın Küçük Evi*).

İşlev ile biçim arasındaki bağ rastlantısal değildir. Belli türdeki bir sözcük dağarcığının önce Katenin'de belli bir ölçüyle, yirmi otuz yıl sonra da Nekrasov'da (büyük bir olasılıkla Katenin'den hiçbir fikir almamıştır) yine aynı ölçüyle birleşmiş olması bir rastlantı değildir.

(*) Bu tümceyi ikinci Fransızca çeviri ile İtalyanca çeviriyi örnek alarak Türkçe'ye aktardık. T.Todorov'un metninin çevirisiyse şöyle: "Yazın'ın toplumsal diziyle karşılıklı bağlantısı yapıtın *uzatılmasına (allongement) yol açar.*" (s. 129). [T.Ç.N.]

Şu ya da bu biçimsel öğenin işlevindeki değişkenlik, bir biçimsel öğede şu ya da bu işlevin ortaya çıkması, bu öğenin bir işlevle bir araya gelmesi: İşte bütün bunlar yazınsal evrimin önemli sorunları. Biz bu sorunları şimdilik, çözmeye ve incelemeye çalışmayacağız.

Yalnızca şunu söylemekte yarar görüyorum: Yazın dizi olarak, dizge olarak ele alındığında, bütün sorun bu konuda ileride yapılacak incelemelere bağlıdır.

8. Yazınsal olguların karşılıklı bağıntıya girme biçimi konusunda kafamızda tam olarak doğru bir imge yoktur: Yapıtın eşsüremli yazınsal bir dizge içine girip burada bir işlev kazandığını sanırız. Sürekli evrim içindeki eşsüremli bir dizge kavramının kendisi bile çelişkili bir kavramdır. Yazınsal dizinin dizgesi her şeyden önce *yazınsal dizideki işlevlerin bir dizgesidir; bu yazınsal dizi de öteki dizilerle sürekli olarak karşılıklı bağıntı halindedir*. Dizinin bileşenleri değişir ama, insan etkinliklerindeki ayrımlaşma olduğu gibi kalır. Yazınsal evrim, tıpkı öteki kültür dizilerinin evrimi gibi, ritmi açısından da niteliği açısından da bağıntı içinde olduğu dizilere denk düşmez; bu durum da yazınsal evrimin kullandığı gerecin özgül doğasından kaynaklanır. Kurucu işlevin evrimi hızla ortaya çıkar, yazınsal işlevin evrimi bir çağdan öbürüne olur, bütün yazınsal dizideki işlevlerin öbür dizilere göre evrimiyse yüzyıllar alır.

9. Bir dizge, bütün öğelerin eşitliği üstüne kurulu bir işbirliği olmadığından ama buna karşılık bir grup öğenin ("egemen öğe") ileri sürülmesini, öbürlerininse biçim değişikliğine uğramasını gerektirdiğinden, bir yapıtın yazın alanına girip yazınsal bir işlev kazanması da işte bu egemen öğe aracılığıyla olur. Dolayısıyla, dizeleri, düzyazı dizisine değil de şiir dizisine, ancak bazı özellikleri bakımından bağlamak durumunda kalırız. Türler arasındaki karşılıklı bağıntı açısından da aynı şey söz konusudur. Günümüzde bir yapıtı roman türüne bağlayan özellik, o yapıtın uzunluğudur, konusunu geliştirme biçimidir; eskidense, bir yapıtı roman yapan özellik, içinde aşkla ilgili bir olay örgüsünün bulunmasıydı.

Burada evrim açısından bir başka ilginç olguyla karşılaşırız. Bir yapıt ile belli bir yazınsal dizi arasında bir karşılıklı bağıntı kurulur; buradaki amaç da söz konusu yapıt ile bu yapıtın bağlı olduğu yazınsal dizi arasındaki "sapma"yı, "ayrımlaşma"yı* ölç-

(*) İkinci Fransızca çeviride ve İtalyanca çeviride *sapma* teriminin yanında *ayrımlaşma* (Fr. *différenciation*; İt. *differenziazione*) da kullanılmıştır. [T.Ç.N.]

mektir. Sözgelimi, Puşkin'in şiirlerinin türünü belirlemek, 1820'li yılların eleştirmenleri arasında son derece sert tartışmalara yol açtı. Böyle bir sorunun ortaya çıkmasının nedeniyse, Puşkin'in seçtiği türün, karma ve yeni bir birleşim olması, elde de böyle bir türü belirtecek hazır bir "adlandırma"nın bulunmamasıydı. Belli bir yazınsal diziden sapma, uzaklaşma ne kadar belirginse, kendisinden sapılan, uzaklaşılan dizge de o ölçüde gözler önüne serilir. Sözgelimi, serbest şiir ölçü-dışı özelliklerin şiirsel niteliğini, Sterne'in romanıysa *fabula ile ilgili olmayan* özelliklerin romansı niteliğini vurgular (Şklovski). Benzer bir duruma da dilbilimde rastlanır: "Kök, değişimler geçirdiği için, ona en fazla anlatımsallığı vermek ve onu değişmeden kalan örnekler açısından çıkarıp almak zorundayız" (Vendryes).

10. Yazın'ın komşu dizilerle karşılıklı bağıntısı neye dayanır? Ayrıca bu komşu diziler nelerdir?

Hepimizin hazır bir yanıtı vardır buna: Toplumsal yaşam.

Ama yazınsal dizilerin toplumsal yaşamla karşılıklı bağıntısı sorununu çözmek için, bir başka soru sormamız gerekir: Toplumsal yaşam, yazınla, *nasıl ve neyle* bağıntıya girer? Toplumsal yaşamın, birçok yüzü bulunan çok sayıda bileşeni vardır, ve kendisi açısından özgül olan yalnızca bu yüzlerin işlevidir. *Toplumsal yaşam yazınla karşılıklı bağıntıya her şeyden önce dilsel özelliğiyle girer.* Toplumsal yaşamla karşılıklı bağıntıya girmiş yazınsal diziler için aynı durum söz konusudur. Yazınsal dizi ile toplumsal dizi arasındaki bu karşılıklı bağıntı *dilsel* etkinlik aracılığıyla kurulur ve yazın, toplumsal yaşama göre *dilsel* bir işlev taşır.

Elimizin altında bir "eğilim" sözcüğü var. Aşağı yukarı, "yazarın yaratıcı amacı" anlamına geliyor. Bununla birlikte "amaçların iyi ama sonuçların kötü" olduğu durumlar da gerçekleşebilmekte. Bu arada yazarın amacının ancak bir "maya", bir "tohum" olduğunu da ekleyelim. Yazar, tam anlamıyla yazınsal olan bir gereci işlerken, ona boyun eğer ve böylece kendi amacından uzaklaşır. Sözgelimi, *çok fazla zekaya sahip olma mutsuzluğu* (Griboyedov), yazarın bizimkinden farklı olan sözcükleriyle belirtirsek "yüce", "ulu" olmalıydı ama, bu durumdan "eski" biçimde yazılmış siyasal bir yergi komedisi çıktı. *Yevgeniy Onyegin*, başlangıçta yazarın "öfkelerini boşaltacağı" bir "yergi şiiri" olacaktı. Ama, dördüncü bölüm üstünde çalışırken, Puşkin şöyle yazıyordu: "Peki benim yergime ne oldu? *Yevgeniy Onyegin*'de böyle bir şey görülüyor bile."

Kurucu işlev ve yapının içindeki öğelerin karşılıklı bağıntısı

sonucu, "yazarın amacı" bir "maya", bir "tohum" durumuna indirgenir, daha fazla bir özellik taşımaz. "Yaratma özgürlüğü" iyimser bir slogandır, ama gerçeğe uymaz ve yerini "yaratma gerekliliği"ne bırakır. Yazınsal işlev, yapının yazınsal dizilerle olan karşılıklı bağıntısı da, boyun eğme sürecini bütünüler.

"Eğilim" sözcüğünden her çeşit ereksel (teleolojik) anlamı, her çeşit yönelme ve "amaç" fikrini çıkarıp atarsak, geriye ne kalır? Yazınsal yapının (ve dizi'nin) eğilimi, onun dilsel işlevi olacaktır, toplumsal yaşamla kuracağı karşılıklı bağıntı olacaktır.

Lomonosov'un od'unun bir *hitabet* eğilimi (dilsel işlev) vardır. Söz, söylenmek için seçilmiştir. Toplumsal yaşamdan kaynaklanan daha sonraki "bütünüler" ise, *sözlerin büyük bir salonda, bir saray salonunda yüksek sesle okunması gerektiği düşüncesini uyandırırılar**. Od, Karamzin'in döneminde "aşınmış" bir yazınsal türdür. Anlamı daralmış olan eğilim ortadan kaybolmuştur ve toplumsal yaşamdan kaynaklanan başka biçimler tarafından kullanılmaktadır. Övgü odları ve her çeşit öbür od, yalnızca toplumsal yaşama bağlı olan tımtırlıklı dizeler haline gelmiştir. Onların yerini alabilecek hazır yazınsal türler yoktur. İşte bu nedenle de *toplumsal yaşamın dilsel olguları* böyle bir işlevi üstlenirler. Dilsel işlev ve eğilim kendisine bir biçim arar ve onu da romansta, şakada, uyak oyunlarında, önceden belirlenmiş uyak kalıpları üstüne oluşturulmuş şiir parçasında, bilmece, vb'nde bulur. İşte bu aşama da, daha önce yalnızca toplumsal yaşama bağlı olan *herhangi bir biçimin doğuşu, var oluşu* evrim açısından bir anlam kazanır. Karamzin'in döneminde kibar çevrelerin toplandıkları salonlar söz konusu dilsel olgulara yakın olan toplumsal dizi rolünü oynar. Toplumsal yaşamın bir olgusu olan salonlar, bunun üzerine, yazınsal bir olgu durumuna gelir. Böylece yazınsal işleve toplumsal biçimler bağlanır.

Aynı biçimde, aileye ilişkin, özel ya da bir topluluğa ilişkin bir anlam evreni de her zaman için vardır ama ancak bazı dönemlerde yazınsal bir işlev elde edebilir.

Aynı olgu, yazın alanında *rastlantısal olarak birdenbire ortaya çıkmış bazı sonuçlar* kabul gördüğü zaman meydana gelir: Puşkin'in şiir taslakları ve yaptığı planların müsveddeleri, onun düzyazısının kesin biçimini sağlar. Böyle bir olgu, ancak bütün bir dizi ve giderek de *onun eğilimi* evrim geçirirse olanaklıdır. Çağdaş yazın da bize iki eğilimin çatışmasına ilişkin bir örnek sunar: Mayakovski'nin şiirlerinin (od) temsil ettiği miting şiiri, Yesenin'in romans-

(*) Bu tümcenin çevirisinde ikinci Fransızca çeviri ile İtalyanca çeviriye daha çok bağlı kaldık. (T.Ç.N.)

larının (eleji: ağıtımsı şiir) temsil ettiği "oda" şiirinin karşıtıdır.

11. *Ters yöndeki yayılım* da, yani *yazın'ın toplumsal yaşam içine yayılması* da bizi dilsel işlevi hesaba katmak zorunda bırakır. "yazınsal kişilik", "yazarın kişiliği"*, bir yapıttaki "kahraman" bazı dönemlerde yazın'ın dilsel eğilimini temsil ederler ve bu yolla da toplumsal yaşam içine girerler. Byron'ın yazınsal kişiliği, yani okurun, onun şiirlerinden çıkardığı kişilik, Byron'ın lirik kahramanlarının kişiliğiyle birleşerek toplumsal yaşam içine girer. Heine'nin "yazınsal kişiliği"*** gerçek Heine'den oldukça uzaktır. Bazı dönemlerde, yaşamöyküsü düzmece bir sözlü yazın haline gelir. Bu da, belli bir yazınsal dizgenin toplumsal yaşam içindeki rolüyle (dilsel eğilim) koşullanarak geçerli hale gelmiş bir olgudur: Sözgelimi Puşkin, Tolstoy, Blok, Mayakovski, Yesenin gibi yazarların çevresinde oluşmuş mit, Leskov, Turgenyev, Maykov, Fet, Gumilev, vb'ndeki mitsel kişilik yokluğuyla karşılaştırılabilir; bu mitsel kişilik yokluğu da kendi yazınsal dizgelerindeki dilsel eğilim yokluğuna bağlanır. Yazın'ın toplumsal yaşam içine yayılması hiç kuşkusuz özel toplumsal koşullar gerektirir.

12. Yazın'ın *ilk toplumsal işlev*'i de budur işte. Onu ancak komşu dizileri, dolaysız koşulları inceleyerek belirleyebilir ve inceleyebiliriz. Önemli olmakla birlikte uzakta yer alan nedensel dizilerin ele alınmasıyla bu işlevin belirlenmesi ve incelenmesi yapılamaz.

Bir gözlemde daha bulunalım: Dilsel işleve ilişkin "eğilim" kavramı yazınsal diziye ya da yazınsal dizgeye bağlanır; özel, ayrı bir yapıta değil. Özel yapıtın eğiliminden söz etmeden önce onu yazınsal diziyle karşılıklı bağıntıya sokmak gerekir. Büyük sayıların yasası küçük sayılara uygulanamaz. Eğer her özel yapıt ve yazar için hemen, komşu*** nedensel dizileri işin içine katarsak, o zaman yazınsal dizgenin evrimini değil de değişimini, öbür dizilerdeki değişikliklerle bağıntılı yazınsal değişiklikleri değil de, komşu dizilerin yazında meydana getirdiği biçim bozukluğunu inceleriz. Bu sorun da bir inceleme konusu olabilir ama bir başka açıdan.

(*) Bu tümcedeki "yazarın kişiliği" deyişini ikinci Fransızca çeviri ile İtalyanca çeviriden alıp ekliyoruz. (T.Ç.N.)

(**) Bu deyişte "yazınsal" sözcüğünü bağlama uygun olarak ve hem ikinci Fransızca çeviriyi hem de İtalyanca çeviriyi örnek olarak ekliyoruz. (T.Ç.N.)

(***) T.Todorov'un "les séries causales voisines" ("komşu nedensel diziler") biçiminde verdiği bölüm ikinci Fransızca çeviride "en uzak nedensel diziler" olarak geçiyor (243). İtalyanca çeviridiyse "daha uzak nedensel diziler" olarak. (s.140) [T.Ç.N.]

Doğrudan doğruya yazarın ruhsal yapısını incelemek ve yazarın ortamı, yaşamı, toplumsal sınıfı ile yapıtları arasında bir nedensellik ilişkisi kurmak, özellikle bel bağlanamayacak bir girişimdir. Batiuşkov'un erotik şiiri, şiirsel dil üstüne yaptığı çalışmanın ürünüdür (bkz. "Hafif Şiirin Dil Üstündeki Etkisi" başlıklı metni); Viazemski de haklı olarak, bu şiirin doğuşunu yazarın ruhsal yapısında aramayı reddetmiştir. Hiçbir zaman bir kuramcı olmamış ama buna karşılık mesleğini iyi bilen bir şair olarak, Polonski, Benediktov konusunda şöyle yazıyordu: "Sert doğanın, ormanların, otlakların, geleceğin şairindeki duyarlı çocuk ruhunu etkilemiş olması pekâlâ mümkündür ama bu nasıl olmuştur? Güç bir sorudur bu, hiç kimse doyurucu bir biçimde yanıtlayamaz. Hepimiz için aynı olan doğa, burada temel bir rol oynamamıştır." Sanatçılarda yön değiştirmeler görülebilir ve bunlar kişiliklerindeki yön değiştirmelerle açıklanamaz: Derjavin ve Nekrasov bu duruma örnektir. Bu iki şair, gençliklerinde "yüksek" ("seçkin") şiirin yanı sıra "alçak" ("bayağı") ve yergisel bir şiir de yazmışlardır; ama bu iki tür şiir, özel koşullar içinde birbiriyle kaynaşp yeni olguların doğmasına yol açmıştır. Burada bireysel ve ruhsal değil de nesnel koşulların söz konusu olduğu kesindir: Yazınsal dizinin işlevleri komşu toplumsal dizilere göre evrim geçirmiştir.

13. Bu nedenle yazınsal evrimin karmaşık sorunlarından biri olan "etki" sorununu yeniden ele almak gerekir. Yazınsal düzlemde hiçbir iz bırakmayan kişisel, ruhsal ya da toplumsal nitelikli derin etkiler (Çaadaev ve Puşkin) bulunduğu gibi, evrim açısından bir anlam taşımayan ama yazınsal yapıtları değişime uğratan etkiler de vardır (Mihaylovski ve Gleb Uspenski). Ancak, en çarpıcı durum, aslında hiç var olmamış olan bir etkiye tanıklık edermiş gibi görünen dış belirtilerin bulunmasıdır. Katenin ile Nekrasov örneğini vermiştim. Bu örnekler çoğaltılabilir. Güney Amerikalı kabileler, Eskiçağ'dan etkilenmeden Prometheus mitini yaratmışlardır. *Yöneşme*, rastlaşma olgularıdır bunlar. Bu olgular öylesine önemlidirler ki, etkinin ruhsal açıdan açıklanmasını tümüyle aşarlar. Ve "İlk kim söyledi?" gibi süredizimsel bir sorun temel bir sorun değildir. "Etki"nin anı ve yönü bazı yazınsal koşulların varlığına bağlıdır bütünüyle. İşlevsel rastlaşmalar durumunda, etkilenen sanatçı, "öykündüğü" yapıtta, bu işlevi geliştirmeye ve sağlamlaştırmaya yarayan biçimsel öğeler bulabilir. Böyle bir "etki"nin bulunmadığı zaman da, benzer bir işlev, bizi benzer biçimsel öğelere iletebilir; hem de "etki"nin var olmamasına karşın.

14. Burada yazın tarihinin kullandığı temel terimle, yani "gelenek" terimiyle ilgili sorunu ortaya atmanın tam zamanıdır. Eğer evrimin, dizgenin öğeleri arasındaki bağıntıya ilişkin bir değişim olduğunu, yani işlevlere ve biçimsel öğelere yönelik bir değişim olduğunu kabul edersek, o zaman evrim bir dizgeler "değiştirim"i durumuna gelir. Bu değiştirmeler de dönemlere göre yavaş ya da kesikli bir ritim taşırlar ve biçimsel öğelerin birdenbire ve topyekün olarak yenilenmesini ya da yerlerine başkalarının konmasını değil de *bu biçimsel öğelere ilişkin yeni bir işlev*'in yaratılmasını içerirler. Bu nedenle, bir yazınsal olgunun bir başkasıyla karşılaştırılması, yalnızca biçimlere göre değil, ama aynı zamanda işlevlere göre de yapılmalıdır. Tamamıyla farklı görünüşte olan ve farklı işlevsel dizgelere bağlı bulunan olgular, işlevleri açısından benzer olabilecekleri gibi bunun tersi de geçerli olabilir. Her yazın akımı, belli bir süre, önceki dizgelerde dayanak noktaları aradığından, sorun daha da karmaşılaşır: "Gelenekselcilik" diye adlandırılacak şey de budur.

Sözgelimi Puşkin'in düzyazılarının işlevleri belki de Tolstoy'un düzyazısındaki işlevlere daha yakındır; ama Puşkin'in şiirlerinin işlevleri 1830'lu yıllarda kendisine öykünenler (artçılar) ile Maykov'un şiirlerindeki işlevlere aynı ölçüde yakın değildir.

15. Özet olarak şöyle diyebilirim: Yazınsal evrimin incelenmesi, yazın'ı ancak başka dizilerle ya da dizgelerle karşılıklı bağıntı içinde bulunan ve bunlar tarafından koşullanmış bir dizi ya da bir dizge olarak kabul ettiğimiz zaman olanaklıdır. İnceleme, kurucu işlevden yazınsal işleve, yazınsal işlevden de dilsel işleve doğru uzanmalı ve işlevler ile biçimlerin evrim açısından etkileşimini aydınlatmalıdır. Evrimin incelenmesi, yazınsal diziden başlayarak karşılıklı bağıntı içinde bulunan komşu dizilere doğru uzanmalıdır; incelemeyi önemli olsalar da uzaktaki dizilere doğru yöneltmemek gerekir. Yazınsal *evrimin* incelenmesi, belli başlı toplumsal etkenlerin egemen anlamını yadsımaz; tersine, anlam, bütünlüğü içinde ancak böyle bir çerçevede aydınlatılabilir. Belli başlı toplumsal etkenlerin yarattığı bir etkinin doğrudan doğruya ortaya konmasıysa, yazınsal *evrimin* incelenmesi yerine yazınsal yapıtların *değişiminin* ve biçim bozukluğunun incelenmesini oturtur.

NOTLAR

1. 1820 ve 1830 yılları arasındaki büyük evrimsel farkı görmek için, aynı yılların "kitle yazını"na incelemek yeterlidir. Önceki geleneklerin otomatikleştiği ve birikmiş yazınsal gereç üstüne çalışıldığı 1830'lu yıllarda, "heveslilik" (diletantizm), evrimsel açıdan büyük önem kazandı. İşte bu heveslilik sayesinde, "bir kitabın sayfa kenarlarına dizeler halinde notlar"ın yazıldığı, bu ortam sayesinde yeni bir olgu ortaya çıktı: "Bu, içten, candan tonlamalarıyla dili ve şiirsel türleri dönüşüme uğratan Tiücev'di. Değerler kuramı açısından bir bozulma gibi görünen, yazının karşısındaki bu "içten" tutum, gerçekte yazınsal dizgeyi dönüşüme uğrattı. Büyük ustaların yaşadığı, yeni şiir türlerinin yaratıldığı 1820'li yıllardaki "heveslilik" ve "kitle yazını", *grafomani* (yazı manisi) diye adlandırıldı. Evrim içindeki önemleri bakımından birinci derecede yer tutan 1830'lu yılların şairleri, önceden saptanmış kurallara karşı, bir "hevesli" (Tiücev, Polejaev) havası ya da bir "artçı ve öğrenci" (Lermontov) havası [burada ikinci Fransızca çeviri ile İtalyanca çeviriyi örnek alarak "öğrenci" sözcüğünü de ekliyoruz. T.Ç.N.] içinde karşı çıkıyorlardı. Oysa, 1820'li yılların ikinci derecede yer tutan şairleri bile çağın büyük ustalarının izini taşıyorlardı. (Bkz. Olin gibi kitle şairlerinde bile yeniden ortaya çıkan "evrensellik" ve "büyüklük" niteliği.) "Heveslilik", "taklitçilik" (etkilenme), vb. olguların evrimsel açıdan taşıdıkları anlamın bir çağdan öbürüne değiştiği ve bu olguların değerlendirilmesinin eski yazın tarihinin bir kalıtımı olduğu ortadadır.
2. Bkz. 1825'te *Moskovskiy Telegraf*'ta *Yeugeniy Onyegin* üstüne yayımlanan bir yazıdaki "anlatı" (Rusça: *rasskaz*. İ.Ç.N.) sözcüğünün kullanımı: Kendine büyük bir yapıtın amacı olarak *şirin anlatılışını, yani yorumlanmasını* seçmiş bir şair ya da bir yazar var mıdır? Her şeyin açıkça anlatı içine katıldığı *Tristram Shandy*'de, anlatı tek başına bir amaç değildir (*Mosk.Tel.*1825, n° 15, özel ek, s.5.). Bir başka deyişle buradaki *anlatı* (ış) (Rusça: *rasskaz*) sözcüğü bizim "dolaysız anlatı" (Rusça: *skaz*. İ.Ç.N.) terimimize yaklaşıp. Bu terim rastlantıya dayanmaz, uzun süre var olmuştur. Bkz.1849'da Drujinin'deki türlerin tanımı: "Yazarın kendisi (Zagoskin) 'anlatı' diye adlandırmıştır bu yapıtı (*XVIII.yy'ın Başlarında Ruslar*); içindekiler bölümünde, yapıtı, 'roman' diye adlandırılmıştır; ama şimdilik bu yapıtı daha kesin bir biçimde tanımlamak zordur çünkü yapıt henüz tamamlanmamıştır... Bana göre bu, ne bir anlatıdır, ne de bir roman. Bir *anlatı* değildir çünkü olayların *sergilenmesi yazar ya da herhangi bir anlatı kişisi tarafından yapılmaz*; tam tersine olaylar öylesine 'oyunlaştırılmış', daha doğrusu 'dialoğlaştırılmış'tır ki, sahneler ve karşılıklı konuşmalar sürekli birbirini izler; buna bağlı olarak da öyküleme yapıtıta en az yeri tutar. Yapıt bir *roman* da değildir çünkü bu sözcük *bir şiirsel yaratım, karakterlerin ve durumların bir sanatsal canlandırılması* anlamına gelir... Ben yine de, bu yapıtı, roman olmanın bütün savlarını kendi içinde taşıdığı için roman diye adlandıracam." (Drujinin, cilt 6, s.41; [İtalyanca çeviride cilt IV olarak belirtilmiştir T.Ç.N.] "Bir Başka Kentteki Abonenin Mektupları".) Burada bir başka ilginç sorun çıkar ortaya. Farklı dönemlerde, farklı ulusların yazınlarında, daha ilk satırlarında anlatıcının ortaya çıktığı bir "anlatı" türünün var olduğu görülür; bu anlatıcı, sonradan konunun gelişimi açısından hiçbir rol oynamaz ama öyküleme de onun adına sürdürülür (Maupassant, Turgenyev). Bu anlatıcının konu içindeki işlevini açıklamak güçtür. Anlatıcıyı betimleyen ilk satırları karalarsak, anlatıdaki konu değişmez. (Bu türden anlatıların alışlagelmış "kalıp-başlangıç"ı şöyledir: "N.N. sigarasını yaktı ve anlatı başladı.") Öyle sanıyorum ki, burada konuyla değil de türle ilgili bir olgu karşındayız. "Anlatıcı'nın varlığı, belli bir yazınsal dizge içinde "anlatı" türünü haber vermeye yarayan bir işaretler. Bu işaret de yazarın, yapıtını bağlantı içine soktuğu türün değişmezliğini gösterir. Dolayısıyla, "anlatıcı" burada eski türün izlerini taşıyan taslaktan başka bir şey değildir. "Dolaysız anlatı" da Leskov'da işte tam bu anda ortaya çıkabilmiştir. Bu "dolaysız anlatı" başlangıçta eski bir türe "eğilim", "yönelme" sonucu olarak görülmüş, eski türün "canlandırılması", yenilenmesi amacıyla kullanılmış ve türün belirlediği işlevi ancak çok sonraları aşabilmiştir. Bu sorunun kuşkusuz özel bir biçimde incelenmesi gerekmektedir.

YURİ TİNYANOV ve ROMAN JAKOBSON

*Yazınsal ve Dilsel İncelemelerin Sorunları**

1. Yazınsal ve dilsel bilimin Rusya'daki güncel sorunlarını açık seçik bir kuramsal temele oturtmak gerekir; bu sorunlar, geçersiz durumdaki eskimiş yöntemlere yeni yöntembilimi ekleyen, naif ruh-bilimciliği ve öbür modası geçmiş şeyleri yeni bir terminolojinin çerçevesi altına belli etmeden sokan, giderek yaygınlık kazanmış mekanik birleştirmelerden kesinlikle uzaklaşmayı gerektirir.

Akademik seçmecilikten (Jirmunski ve başkaları), çözümlemenin yerine yeni bir terminolojiyi ve olguların sınıflandırılmasını koyan skolastik "biçimcilik"ten ayrılmak gerekir; yazına ve dile ilişkin dizgesel bilimin ikinci dereceden ve pek önemli olmayan türlerle yeni bir dönüşümünden kaçınmalıdır.

2. Yazın (ya da sanat) tarihi öbür tarihsel dizilerle (dallarla) sıkı sıkıya ilişkilidir; bu dizilerin her biri kendine özgü karmaşık bir yapısal yasalar demeti içerir. Söz konusu yasaları önceden aydınlatmadan, yazınsal dizi ile öbür diziler arasında kesin bir karşılıklı bağıntı kurmak olanaksızdır.

3. Evrim sorunu, ikinci dereceden ve dizge dışından işin içine karışan doğuş sorunları tarafından gölgelendiği süreçte, yazınsal

(*) Fransızca'sı: "Problèmes des études littéraires et linguistiques". Bu metnin Türkçe'ye aktarılmasında T. Todorov'un 1965'teki Fransızca çevirisi değil de, gözden geçirip 1973'te yeniden yayımladığı çevirisi izlendi (bkz. T.Todorov'un yönetiminde hazırlanan R. Jakobson'un *Questions de poétique* adlı kitabı, a.g.y., s.56-58). Ayrıca İtalyanca çeviriden de yararlandı: "Problemi di studio della letteratura e del linguaggio" (çeviren: Vittorio Strada), *I formalisti russi*, a.g.y., s.145-149. (T.Ç.N.)

evrim anlaşılamaz; bu doğuş da yazınsal ("etkiler") ya da yazın-dışı olabilir. Yazın alanında kullanılan yazınsal ya da yazın-dışı gereçler, ancak işlevsel bir bakış açısına göre göz önüne alındıklarında, bilimsel araştırma alanına sokulabilirler.

4. Son yıllara dek, yazın tarihi için olduğu kadar dilbilim için de, eşsüremlili (dural) görünüş ile artsüremlili görünüş arasındaki kesin karşıtlık, verimli bir çalışma varsayımıydı; çünkü, yaşamının her özel döneminde, dilin (ya da yazın'ın) dizgesel özelliğini ortaya çıkarmıştı. Günümüzde, eşsüremlilik anlayışının edimleri bizi artsüremlilik ilkelerini de yeniden incelemeye zorlar. Eşsüremlili bilimin dizge, yapı kavramıyla değiştirdiği, olguların mekanik yığılması kavramını, artsüremlili bilim de bir yana bırakmıştır. Dizgenin tarihi de bir dizgedir. Katıksız eşsüremlilik, artık, bir hayal gibi görünmektedir: Her eşsüremlili dizge, kendi geçmişini ve kendi geleceğini içerir; bunlar, onun özündeki yapısal öğelerdir –a) biçim olgusu olarak eski biçim; aşılmış, geçerliliği kalmamış bir biçim olarak algılanan dilsel ve yazınsal art-alan; b) dizgenin bir yenilenmesi gibi algılanan dildeki ve yazındaki yenilikçi eğilimler.

Eşsüremlilik ve artsüremlilik ikiliği, dizge kavramını evrim kavramıyla karşılaştırıyordu; bu ikilik, her dizgenin zorunlu olarak bir evrim biçiminde ortaya çıktığını ve öte yandan evrimin kaçınılmaz olarak dizgesel bir özellik taşıdığını kabul ettiğimiz için, ilke olarak önemini yitirir.

5. Eşsüremlili yazınsal dizge kavramı, naif dönem kavramıyla örtüşmez, çünkü bu tür dizge, yalnızca zamanda birbirine yakın olan sanat yapıtlarından değil ama aynı zamanda dizgenin etki alanına çekilen ve yabancı yazınlardan ya da daha önceki dönemlerden gelen yapıtlardan oluşur. Birlikte var olan olayları ayırım gözetmeden sıralamak yeterli değildir; asıl önemli olan bunların belli bir dönem için aşamalı anlamlarıdır.

6. Değişik iki kavramın –*parole* "söz" ve *langue** "dil"– yerleşmesi ve bağintılarının çözümlenmesi (Cenevre Okulu), dilbilim için şon derece verimli olmuştur. Bu iki kategorinin (var olan kural ve bireysel sözceler) yazına uygulanması ve bağintılarının incelenmesi, derinliğine ele alınması gereken bir sorundur. Burada da bireysel sözce, var olan kurallar bütünüyle ilişkiye sokulmadan in-

(*) Özgün metinde Fransızca olarak geçiyor. (F.Ç.N.)

çelenemez (bu iki kavramı soyutlayan araştırmacı, estetik değerler dizgesini kaçınılmaz olarak bozar ve içkin olan yasalarını ortaya koyma olanağını da yitirir.)

7. Dilin ve yazın'ın yapısal yasalarını ve bunların evrimlerini çözümlmek, bizi kaçınılmaz bir biçimde, gerçekten var olan, sınırlı sayıdaki bir yapısal tipler dizisi (ya da artsüremde yapıların evrim tipleri dizisi) kurmaya yöneltir.

8. Yazın (ya da dil) tarihinin içkin yasalarının ortaya konması, yazınsal (ya da dilsel) dizgelerdeki her etkin değişmenin özelliğini belirlemeyi sağlar; ama evrimin ritmini açıklamadığı gibi, kuramsal açıdan olanaklı olan çok sayıdaki evrimsel yol karşısında seçeceği yönü de açıklamaz. Yazınsal (ya da dilsel) evrimin içkin yasaları, bize ancak, belirsiz bir denklem sunar. Bu denklemin de hiç kuşkusuz, sınırlı sayıda ama zorunlu olarak teke indirgenemeyecek birçok çözümü vardır. Bir yönün ya da hatta bir egemen öğenin seçimi gibi somut bir sorun, yazınsal dizinin öbür tarihsel dizilerle karşılıklı bağıntısı incelenmeden bir çözüme kavuşturulamaz. Bu karşılıklı bağıntının (dizgelerin dizgesi), incelenmesi gereken kendine özgü yapısal yasaları vardır. Her dizgenin içkin yasalarını göz önünde bulundurmadan, dizgelerin karşılıklı bağıntısını ele almak yöntemsel açıdan zararlı bir girişimdir.

II

*Ritim ve Sözdizim**

Ritim Üstüne.

"Ritim" sözcüğü eğretilmeli, mecazlı anlamda öyle sık kullanılır ki bilimsel terim olarak benimsenebilmesi için, üstüne kat kat eklenmiş sanatsal anlamlardan kurtarmak gerekir onu.

Genellikle düzenli her almaşma ritim olarak adlandırılır; alması şeyin öz niteliğiyle de hiç mi hiç ilgilenilmez. Müzikteki ritim, seslerin zaman içinde almasıdır. Şiirdeki ritim, hecelerin zaman içinde almasıdır. Koreografideki ritim, hareketlerin zaman içinde almasıdır.

Hatta, komşu alanlara bile el atıldığı görülür: Yelek üstündeki düğmelerin ritimli alması, gece ve gündüzün, yaz ve kışın ritimli alması söz edilir. Kısacası, zamanda ya da uzamda öğelerin devirli yinelenmesinin bulunabileceği her yerde ritimden söz edilir.

Bu mecazlı, sanatsal kullanım, sanat alanının sınırları dışına çıkmasaydı tehlike oluşturmazdı. Ama çoğu kez bu şiirsel imge üstünde bilimsel ritim kuramı oluşturulmaya çalışılır. Sözcüğü, sanat yapıtlarındaki (şiir, müzik, dans) ritmin, doğal ritmin sonucundan başka bir şey olmadığı, yani kalp çarpıntılarının ritminden, yürüyüş sırasındaki bacak hareketlerinin ritminden başka bir şey olmadığı kanıtlanmaya çalışılır. Burada bir eğretilmenin bilimsel terimler arasına açıkça aktarılması olgusuyla karşı karşıyayız.

(*) Fransızca'sı: "Rythme et syntaxe". Bu metnin Türkçe'ye aktarılmasında İtalyanca çeviriden yararlanıldı: "Ritmo. e sintassi" (çeviren: Gian Luigi Bravo), *I formalisti russi, a.g.y.*, s.151-185 (T.C.N.)

Bilimsel terim olarak ritim, hareket ettirici süreçlerin özel bir sunuluşu, düzenlenişi anlamına gelir. Bu, gökbilimsel, biyolojik, mekanik, vb. hareketlerdeki doğal almasıyla hiçbir ilgisi olmayan uzlaşmalı bir sunuluş, düzenleniştir. Ritim, özel biçimde sunulmuş bir harekettir.

Hareket ile hareketin sonucunu birbirinden kesin bir biçimde ayırmak gerekir. Bir insan, suyu sünger gibi çeken bir bataklık araziden atlaya zıplaya geçerken izler bırakırsa, bu izlerin art arda gelmesi, ne kadar düzenli olursa olsun bir ritim oluşturmaz. Atlayıp zıplamalara gelince, bunlar bir ritme göre gerçekleşir, ama arazide bıraktıkları izler, değerlendirilmelerine yarayan verilerden başka bir şey değildir. Bilimsel olarak konuşmak gerekirse, izlerin düzeninin bir ritim oluşturduğu söylenemez.

Basılmış şiir de yalnızca hareketin izlerini sunar. Bir ritim gibi sunulabilecek olan yalnızca şiirsel söylemdir, yoksa onun grafik sonucu değildir.

Kavramın bu ayrılaşması yalnız akademik değil ama aynı zamanda ve özellikle pratik bir önem taşır. Bugüne kadar ritmin yasalarını bulmayla ilgili bütün girişimlerde ritmik bir biçimde sunulan hareketi değil de, bu hareketin bıraktığı izlerin birleşimleri inceleniyordu.

Şiirde ritmi inceleyenler, dizeleri hecelere, ölçülere bölerek bunlar içinde boğuluyorlar ve ritmin yasalarını bu incelemede bulmaya çalışıyorlardı. Gerçekte, bütün bu ölçüler ve heceler, kendi başlarına değil de belli bir ritmik hareketin sonucu olarak vardır. Kaynaklandıkları bu ritmik hareketle ilgili bilgiler verebilirler ancak.

Ritmik hareket dizeden önce gelir. Ritmi, dizelerden yola çıkarak anlamak olanaksızdır; ama tersine dize ritmik hareketten yola çıkılarak anlaşılacaktır.

Puşkin'de şöyle bir dize vardır: *Liyohkim zefirom letit* (Uç hafif bir meltém gibi). Bu dize iki ayrı biçimde okunabilir: *Liyohkim zéfirom letit* ya da *liyohkim zefirom letit*. Bu dizenin hecelerini, ölçülerini, seslerini durmadan birleştirebilir ve çözümleyebiliriz, ancak onun nasıl okunacağını hiçbir zaman bilemeyiz; ama daha önceki bütün dizeleri okumuşsak, bu dizeye geldiğimizde onu *Liyohkim zéfirom letit* olarak okumaktan geri kalmayız, çünkü bu şiirin ritmik hızı *daktylos** özellikli (*daktilik*) değil, *trokhaios*** özelliklidir (*trokaik*).

(*) *Daktylos*: Eski Yunan ve Latir şiirinde bir uzun hece ile onu izleyen iki kısa heceden oluşan ayak. (T.Ç.N.)

(**) *Trokhaios*: Eski Yunan ve Latin şiirinde bir uzun ve bir kısa heceden oluşan ayak. (T.Ç.N.)

Biz bu dizeyi doğru olarak okuduk çünkü kaynaklandığı ritmik hızı (ritmik atımı) biliyorduk. Daktylos özellikli bir bağlam içinde yer alsaydı, bu dizenin, *Liyohkim zefirom letit* biçimde okunması gerekirdi.

Bu dizeyi biz okumadan önce ne *e*'nin ne de *i*'nin üstünde vurgu vardı. Okuduktan sonra, vurgu *e*'nin üstüne düştü, ama *i*'nin üstüne de düşebilirdi.

Bu nedenle genel olarak güçlü ya da zayıf hecelerden değil de vurgulu ya da vurgusuz hecelerden söz etmek daha doğru olacaktır. İlkece, her hece vurgulu ya da vurgusuz olabilir, herşey ritmik hıza bağlıdır. Yine bu nedenle, güçlüleri, yarı güçlüleri, hafifçe güçlüleri, zayıfları, vb'ni ayırt etmek ve böylelikle ritmik hareketin çeşitliliğini anlamaya çalışmak verimsiz bir girişimden başka bir şey olamaz. Her şey şiirsel söylemin ritmine bağlıdır; hecelerden oluşan dizeler (satırlar) halindeki dağılım da bunun bir sonucudur.

Uzmanlar her hecenin şiddetini saptamaya çalışırlar ve dizenin farklı söylenişlerinin farklı sonuçlara götürdüğünü kabul etmek zorundadırlar. Sürekli yapılan bu yanlışlığın nedeni, ritmik hızın basılmış dize ile birbirine karıştırılmasıdır.

Eğer biz başlangıçta ritmik hareketin üstünlüğünü ortaya koyarsak, farklı okumalar sırasında farklı sonuçlar elde etmenin şaşırtıcı hiçbir yanı olmayacaktır; aynı şiirin farklı okunuşlarında, ritmik birimlerin farklı bir almasıını elde etmek bizi şaşırtmayacaktır.

Ritmik hız ile onun doğurduğu somut sonuç arasındaki bağlantıyı, koreografi özellikle belirgin kılar. Ancak bu alanda da ritim kimi hareketlerin alması ve birleşmesiyle açıklanmaya çalışılır; ne var ki bu da umutsuz bir girişimdir.

Dansta her şeyin çeşitli kinetik hareketlerde gerçekleşen bir başlangıç hızına dayandığı apaçık ortadadır.

Hiç kimse, vals yapan bir insanın, devirli yinelemeler sunan kimi figürleri birbiriyle birleştirdiğini söyleyemez. Böyle bir durumda, gerçekleştirmelerden önce gelen belli bir formülün uygulandığı açıkça ortadadır. Bu nedenle valsın sonu yoktur, her an durdurulabilir, belli bir koreografik öğeler toplamını amaçlamaz. Bu öğeler toplamı dansın başlangıcında bilinmez, dolayısıyla da uzamda ve zamanda düzenli dağılımlarından söz edilemez.

Sahnede sergilenen dans, ritmik hızın yerine koreografik hareketlerin bir birleşimini koymaya çalışır. Gerçek yaşamdaki halk dansları ile bunların sahnede sergilenmesi arasındaki ayrım tam

olarak, birincilerin katışıksız bir ritmik huza göre gerçekleştirilmesi, ikincilerinse koreografik hareketlerin birleşimi üstüne kurulmuş olması olgusunda yatar. Birincilerin bir başlangıcı vardır, ama önceden saptanmış bir sonu yoktur. İkinciler baştan sona önceden belirlenmiş bir şemaya uyarlar.

Ritmik Anlam.

Kimileri, dizeleri doğru okumayı, gündelik dildeki alışılmış tonlamalardan yararlanarak düzyazı gibi okumak sanırlar. Bu kişiler, şiirin dayandığı ritim dizgesinin, şiirsel dilin duygu gücünü yükseltmekten başka bir şeye yaramayan ikinci dereceden bir öge olduğunu, buna karşılık gündelik dildeki yeğinlik eğrileri dizgesinin dizenin yapısında temel nitelik taşıdığını düşünürler.

Şiir karşısında benimsenen benzer bir tutum, ritmik gerekliklere büyük önem verildiği sıralarda ortaya çıkar ve o zaman dizenin akılötesi (transrasyonel) bir söyleme dönüştüğünü görme tehlikesiyle karşı karşıya kalınır. Ritmik diziyi anlamsal diziden soyutlayan bu tutum daha sonra, konuşma dilinin tonlamalarını güçlendiren bir tepkiye yol açar.

Bu nedenle bütün dönemlerde şiir karşısında olası iki tutum görülür: Kimileri ritmik özelliği vurgular, kimileri de anlamsal özelliği. Şiir kültüründe sapmalar olduğunda bu çatışma özellikle artar.

Zaman zaman iki öğeden biri üstün gelir. Dizenin evrimi, ege-men tipe karşıt olan çizgiyi izler.

Nitekim Puşkin okulu anlamsal ilke savaşını, Derjavin'in temsil ettiği ritmik anlamsızlık eğilimine karşı savunuyordu. Nekrasov'un şiiri, anlamın ritme bağlı olduğu Puşkin'in son şiirleriyle çatışır. Simgecilerin şiiri, Nekrasov'un artçılarında görülen, anlamla aşırı yüklü "toplumsal" şiire karşı bir tepkidir.

Fütüristlerin şiiri, Hlebnikov ve Kruşenih'in dizeleriyle akılötesi şiirin var olma nedenini destekliyordu, aynı zamanda da bütün önemi Mayakovski'nin şiirlerindeki anlama veriyordu.

Genellikle, toplumsal yaşamda yeni bir temalar bütününü ortaya çıktığında ve şiirin eski biçimleri bu temaları üstlenmeyi başaramadığında anlama öncelik tanınır.

Ritim ve anlam dizileri arasındaki bağıntılara ilişkin incelemenin, daha başlangıçta, bu ayrılığın henüz hissedilmediği ve şiir kültürünün, biçim ile içeriğin sözde birliğinin gereklerini karşıla-

dığı dönemlere yöneltilmesi daha uygun düşer.

Bu bakımdan, Rus şiiri tarihinin klasik çağını en iyi temsil eden, Puşkin'in dönemi ve özellikle de onun kendi şiiridir.

Yazınsal etkinliğinin başlangıcında, Puşkin'in, estetik gelenekleri çiğneyen biri olarak, şiir dilinin seçkin düzeyine, bayağı bir anlamsal gereç önererek zarar veren bir şair gibi görülmesi, buna karşılık yaşamının sonunda her türlü anlamsal bileşenin ortadan kalkmış olduğu katışıksız estetiğin temsilcisi olarak belirmesi ilginçtir. O ancak mesleğinin tam geliştiği bir sırada, dizelerinde şiir estetiğinin gereklerini olduğu kadar anlamsal kuruluşun gereklerini de birleştirmeyi bilen bir usta olarak görülmüştür.

Rus şiirinde ritmik anlamsal bileşenin incelenmesinde, bu yazınsal gelişme döneminin seçilmesi çok yerinde olur. Bu durum, Rus şiirini incelemeye girişen bütün araştırmacıların, Puşkin'e farkında olmadan duydukları ilgiyi açıklar.

Ritim ve anlamsal bileşen arasındaki ayrıştırılamayan bağ, genel olarak klasik Puşkin armonisi diye adlandırılan şeydir.

Ritmik ve Sözdizimsel Birim Olarak Dize.

Sözdizim gündelik söylemdeki sözcüklerin birleşim dizgesidir. Şiir dili, düzyazıdaki sözdizimin belli başlı yasalarından uzaklaşmadığı ölçüde, sözcüklerin birleşim yasaları da aynı zamanda ritmin yasaları olur. Bu ritim yasaları dizinin sözdizimsel yapısını karmaşıklaştırır.

Görünüşte benzer olan sözdizimsel yapılar, şiirsel ya da düzyazısal bir söylemde bulunmalarına göre anlamsal açıdan tam olarak farklılık gösterebilirler. *Tıy hoçeş znat' što diyelal ya na voliye* (Bilmek istiyorsun ne yapıyordum özgürken ben) düzyazı dilinde ve şiir dilinde bambaşka biçimde okunacaktır. Düzyazı söyleminde tonlamaya ilişkin çıkışın ve bütün gücü *na voliye* (özgürken) üstüne dayanır; şiirsel söylemdeyse aynı güç düzenli bir biçimde *znat'* (bilmek), *diyelal ya* (yapıyordum) ve *na voliye* (özgürken) arasında dağılacaktır.

Verilen örnekte, düzyazı dilindeki sözcüklerin düzeni, şiir dilinin ritmik yapısının kesinlikle kabul etmediği belli bir tonlamayı gerektirir. Bu nedenle de, dizelerin "düzyazı" biçiminde okunuşu, onların ritmik yapılarını bozacaktır.

Dizeler okunurken, düzyazıya özgü sözdizimin alışılmış biçimleri algılanır ve bunlar, ritmik yapıları göz önünde tutulmadan

tıpkı düzyazıymış gibi söylenmeye çalışılır; bundan doğan okuma da düzyazısal bir anlam kazanır ve şiirsel anlamını yitirir.

Dize, yalnızca sözdizim yasalarına uymakla kalmaz, ama aynı zamanda, ritmik sözdizimin yani ritmik gereklerle kendi yasalarını karmaşıklaştıran sözdizimin yasalarına uyar.

Şiirde en temel sözcük öbeği, dizedir. Dizede sözcükler düzyazıya özgü sözdizimin yasalarına göre birleşirler.

Aynı sözcükler üstünde etkili olan iki yasanın birlikte var olması o'gusu, şiirsel dilin ayırıcı özelliğidir. Dize bizlere, aynı zamanda ritmik ve sözdizimsel olan bir sözcükler birleşiminin sonuçlarını sunar.

Ritmik ve sözdizimsel sözcükler birleşimi, sözcüklerin, belli bir ritmik birim (dize) içine alınmış olması nedeniyle, yalnızca sözdizimsel nitelik taşıyan bir sözcükler birleşiminden farklılık gösterir. Yine aynı biçimde ritmik ve sözdizimsel sözcükler birleşimi, sözcüklerin anlamsal olduğu kadar sessel niteliklere göre birleşmeleri nedeniyle salt ritmik birleşimden de farklılık gösterir.

Dize en temel ritmik ve sözdizimsel birim olduğundan, ritmik ve anlamsal görünüşün incelenmesine buradan başlamak gerekir.

Ritmik ve Sözdizimsel Klişe.

Naif bir anlayış, şiirsel yaratımı şöyle sunar: Şair düşüncesini önce düzyazı olarak yazar, sonra da bir ölçü (vezin) elde etmek amacıyla sözcüklerini değiştirir. Eğer kimi sözcükler ölçünün gereklerine uymazsa, şair, kendilerinden bekleneni karşılayıncaya kadar yerlerini değiştirir ya da yerlerine daha iyi uyan başka sözcükler koyar. Bu nedenle, naif bilinç her beklenmedik sözcük ya da söyleyiş biçimini, şiirsel bir özgürlük gibi, şiir adına konuşma dilinin kurallarından yapılan bir sapma gibi algılar. Kimi şiir meraklıları şairin bu özgürlüğünü hoş görürler, onun böyle bir şeye hakkı olduğunu düşünürler. Kimileri de bu bozulmayı sert bir biçimde yargırlar ve önemsiz şiirsel itkiler adına, şairin, dili bozması hakkını tartışma konusu yaparlar. Eleştirmenler, şiir sanatında yetkinliğin, dilin alışılmış yapısını bozmaksızın sözcükleri ölçü içine oturtmak olduğunu söylemeyi severler.

Modern sonuçlara ve gözlemlere dayanan bazı kişiler, şiirsel yaratıma daha büyük bir ilgi gösterirler ve bundan kendilerine ters bir görüş oluştururlar. Şairde önce sessel ve ritmik yapıyla donatılmış lirik bir karmaşık bütünün belirsiz imgesi ortaya çıkar ve

şu akılötesi yapı asıl bu noktadan sonra anlamlı sözcükler halinde eklenir. Andrey Bieli, Blok ve fütüristler bu konuda hem konuşmuşlar hem de yazılar yazmışlardır.

Onların düşüncesine göre sonuçta bir anlam elde edilir, ama bu, konuşma dilinin alışılmış anlamıyla örtüşmek zorunda değildir. Burada şairin dili bozma hakkı söz konusu değil, ama şairin okurlara bir anlam görüntüsü vermeyi lütfen kabul etmesi söz konusudur; şair bundan tam anlamıyla vazgeçebilir, ama okurun anlamsal isteklerini kabul etmekle, kendi ritmik esinine, herkesin anlayabileceği sözcükler giydirir.

Naif bilinç, konuşma dilinin alışılmış yapısına ön planda yer verir ve şiirsel ölçüyü söylemin alışılmış yapısının süsleyici bir eki olarak kabul eder. Bielinski dizelerin iyi mi yoksa kötü mü olduğunu anlamak için, onları bir kez de düzyazıyla yazmanın yeterli olduğunu ve böylece değerlerinin hemen belireceğini yazıyordu. Bielinski'ye göre şiirsel biçim, alışılmış dilsel bütünü dıştan saran kılıftan başka bir şey değildi ve onun da her şeyden önce bütünün kılıfıyla değil de kendisiyle ilgilenmesi doğaldı.

Modern şairler ve araştırmacılar, ters görüşten hareket ederler. Onlara göre, şiir dilinin özü, naiflerin dış ek olarak kabul ettikleri şeydir. Bunun tersine, ritmik bütünün anlamsal değeri dış ek değilse bile en azından şiirsel olmayan anlayışa kaçınılmaz olarak tanınmış bir ayrıcalıktır. Eğer herkes akılötesi imgeler yardımıyla düşünmeyi öğrenmiş olsaydı, şiir dilinin anlamsal açıdan hiçbir işleme gereksinimi kalmazdı.

Birinci görüş, şiir dilinden her çeşit anlamı çıkarıp atar ve şiirsel yaratımı yararsız bir alıştırmaya, dilsel ustalık oyunlarına dönüştürür. Tolstoy da şiirin özelliğini böyle belirler. Onun düşüncesine göre şairler, her sözcük için bir uyak bulmayı ve sözcükleri değişik biçimlerde düzenlemeyi bilen kişilerdir. Saltikov-Şchedrin ise bu konuyla ilgili olarak şöyle der: "Neden bir ip üstünde yüründüğünü, üstelik her üç adımda bir de çömelmek gerektiğini hiç anlamıyorum doğrusu." Şiire karşı benimsenen böyle bir tutum doğal olarak süsleyici ustalık oyunlarını reddetmeye ve yalnızca gündelik konuşma diline göre yazmaya yöneltir insanı.

Akılötesi şiir dilini destekleyenler, bu dili konuşma dilinden ayırırlar ve onu uzlaşmalı sesler ve ritmik imgeler alanına taşırlar. Eğer dizenin anlamsal yapısı önem taşıyorsa, eğer sözcüklerin anlamı hiçbir rol oynamıyorsa, sözcükleri ustalıkla kullanmak gereksizdir: Sıradan sesler yeterli olur. Eğer daha da ileri gidilirse, seslere bile gerek duyulmayacaktır, uygun ritmik imgeleri çağrış-

tıran sıradan göstergelerle yetinilebilir. Şair Çiçerin de bu noktaya ulaşmıştır: Yakın bir tarihte, şiirin en büyük derdinin sözcük olduğunu, şairin de sözcüklerle değil de uzlaşmaya dayalı bazı şiirsel göstergeler yardımıyla yazması gerektiğini açıklamıştır.

Birinci ve ikinci görüş aynı yanlışlıktan ötürü yanılgıya düşer: Her ikisi de ritmik ve sözdizimsel bütünü, biri öbürüne boyun eğen iki öğeden oluşmuş olduğunu kabul eder. Gerçekte, bu iki öğe birbirinden ayrı olarak var olmazlar, ama aynı anda kendilerine özgü ritmik ve anlamsal bir yapı oluşturarak belirirler; bu yapı da konuşma dilinden olduğu kadar seslerin akılötesi dizilişinden de farklıdır.

Dize, konuşmadaki anlamsal yapı ile "akılötesi" dil arasındaki çatışmanın sonucu değildir; bağımsız biçimde varlığını sürdüren ve kendine özgü yasalara göre gelişen özel bir ritmik anlam yapısına sahiptir.* Biz, anlamlı sözcüklerin yerine, bu sözcüklerin ritmik ve sessel yapısını yansıtan sesler koyarsak her dizeyi akılötesi bir dizeye dönüştürebiliriz. Ama dizeyi anlamsal yapısından yoksun bırakmakla, şiirsel dilin çerçevesi dışına çıkarız ve bu dizenin daha sonraki değişimleri onun dilsel oluşturucularıyla değil de, dizinin ses uyumunu oluşturan seslerin müziksel özelliğiyle belirlenir. Özellikle vurgular dizgesi ve tonlamalar dizgesi, konuşma dilinin vurgularından ve tonlamalarından bağımsız kalır ve müziksel uyumluluğu olan tümcenin vurgularına ve tonlamalarına öykünür.

Bir başka deyişle, dizeyi anlamsal değerinden yoksun bırakmakla onu dilsel öğeden soyutlar ve müziksel öğesinin içine aktarmış oluruz; bu yolla bile dize dilsel bir olgu olmaktan çıkar.

Tersine, sözcüklerin yerlerini değiştirerek dizeyi şiirsel özelliklerinden yoksun bırakabilir ve onu konuşma dilinin bir tümcesi haline getirebiliriz. Bunun için kimi sözcüklerin yerine eşanlamlı sözcükler koymak, konuşma diline özgü tonlamalara başvurmak ve sözdizimsel yapıyı olağan duruma getirmek yeterlidir. Ama böyle bir işlemden sonra dize artık, sözcüğün gündelik dilde ikinci planda kalan bazı özellikleri üstünde temellenmiş özgül bir dilsel yapı olmaktan çıkar.

Daha kesin konuşmak gerekirse, bu ikincil özelliklerin(ses ve ritim), konuşma dilinde ve şiir dilinde farklı bir anlamı vardır; biz de konuşma tonlamalarını şiir diline getirmekle, şiiri konuşma di-

(*) Bu tümceyi bağlama uygunluğu nedeniyle İtalyanca çevirideki biçimiyle (bkz. *I formalisti russi*, a.g.y., s. 180) dilimize aktardık. T.Todorov'un Fransızca çevirisindeki anlamsa şöyle: "Dize, anlamsızlık ile gündelik anlamsal yapı arasındaki çatışmanın sonucundan başka bir şey değildir; bağımsız biçimde varlığını sürdüren ve kendine özgü yasalara göre gelişen özel bir anlam yapısıdır (s.152). [T.Ç.N.]

linin alanına göndermiş oluruz. Belli bir yasaya göre kurulmuş olan dilsel bütün ortadan kaldırılmış olur, gereci de ortak dil dağarcığına geri döner.

Akılötesi dili destekleyenler dizeyi dilden ayırırken, "süslemeli dize"yi destekleyenler onu ortak dil kütesinden soyutlamazlar.

Yerinde olan tutum, dizeyi zorunlu olarak dilsel bir bütün gibi görmektir, bu bütün de konuşma dilinin yasalarıyla çakışmayan özel yasalara dayalı bir bütündür. Bu nedenle, dizeye genel ritim anlayışından hareket ederek yaklaşmak ve bu arada önemsiz bir gerecin değil de insan dilinin öğelerinin söz konusu olduğunu hesaba katmamak, dıştan gelen bir süsle donatılmış konuşma dilinin söz konusu olduğuna inanmak kadar yanlış bir tutumdur.

Şiir dilini, konuşma diline bağlayan ve bundan ayıran özelliklerle anlamak gerekir; onun gerçek anlamda dilsel öz niteliğini anlamak gerekir.

1920-1927.

*Dize Üstüne**

I.

Şiirbilim**, gereç sorununu iki farklı biçimde ortaya atar. Olaya bir yandan, incelenmesi amaçlanan gerecin oylumu açısından, yani incelemenin dayandığı sanatsal yapıtların seçimi bakımından yaklaşılabılır. Ama sorunun bu yanı şimdilik bizi ilgilendirmemektedir.

Sorunun öbür yanı da incelenmesi düşünülen olguların sınırlarını belirlemektir.

Şiirsel amaçlarla düzenlenmiş ve konuyla ilgili bir dinleyiciler topluluğunun algılayabileceği her ses dizgesini, "ritim" sözcüğüyle belirtecek olursak, insan dilinin ürettiği her sesin, estetik bir etkiye katkıda bulunması ve özel olarak dize biçiminde düzenlenmesi ölçüsünde, ritim incelenmesi için bir gereç oluşturacağı kesindir. Bu özellikleri aşağı yukarı belirleyebilmek için şu iki kavramı inceleyeceğiz: "dize" ve vezin***

Bu "dize" ve "vezin" kavramları yazın tarihinde birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Belli bir şiir okulu çerçevesinde, vezin, şiirsel dilin uyduğu kuralı (norm) simgeler. Vezin, dizeleri düzyazıdan ayıran özelliktir.

(*) Fransızca'sı: "Sur le vers" Bu metnin Türkçe'ye aktarılmasında İtalyanca çeviriden de yararlanıldı: "Sul verso" (çeviren: Gian Luigi Bravo), *I formalisti russi, a.g.y.*, s.187-204. T. Todorov, Fransızca "Sur le vers" başlığı altında biraraya getirdiği metinleri, yazarın Rusça'daki değişik yazılarından aldığını belirtir. (T.Ç.N.)

(**) Fransızca *poétique* terimini burada, şiirin söz konusu edilmesi nedeniyle, geniş anlamda yazınbilim olarak değil de dar anlamda şiirbilim diye aktardık. (T.Ç.N.)

(***) Bu yazıda terimsel karışıklığa yol açmamak için Fransızca *mètre* karşılığında ölçü'yü değil de *vezin* 'i, *mesure* karşılığındaysa ölçü'yü kullandık. (T.Ç.N.)

Ama vezin kuralları değişkendir. Meleti Smotriski'den Tred-yakovski'ye, Lomonosov'dan Andrey Bieli'ye, Blok'tan Mayakovski'ye her şairde vezin kurallarında bozulmalar olduğunu görürüz. Bazı vezin şemaları bir yana bırakılırken, bazıları da kural olarak yerleşir. Oysa şiir gelenekseldir. Oysa, yazınsal gelenekler değişik dilsel olguları bir tek imge içinde, şiirsel dilin imgesi içinde biraraya getirir. Malezyalıları ile Eski Yunanlıların dizeleri, Japonların ve Roman halklarının dizeleri farklı vezin ilkelerine dayanır. Bununla birlikte, dize imgesi onları birleştirir ve şiir çevirmenleri, her ne kadar kaynak dile özgü vezin kuralı yerine çevirinin yapıldığı dilin ölçü kuralını koyarlarsa da, dizeyi yine bir dizeyle vermeye çalışırlar. Dolayısıyla, dizelerin bir dile ve bir çağa özgü olan geçici tarihsel sorunu dışında, bir de şiirsel biçimin genel bir sorunu vardır.

Çağdaş Avrupa'daki uygulamada, dizeleri, isteğe göre değişen ama düzenli satırlar halinde basma ve satır başlarını büyük harflerle belirgin kılma alışkanlığı vardır. Buna karşılık, düzyazılar da kesintisiz satırlar halinde basılır. Her ne kadar yazı ile yaşanan söz birbirinden ayrı tutulursa da, bu olgu anlamlıdır, çünkü, sözün gerçekleştirilmesinde, bazı söyleyiş öbekleşmeleri yazıyla bağlantılıdır. Şiir dilinin dizelere bölünmesi, yani benzer ya da bazı durumlarda eşit ses gücünün oluşturduğu sürelerle (tümce sıralamalarına) bölünmesi, kuşkusuz şiir diline özgü bir niteliktir. Bu dizeler ya da yeni bir terimle belirtecek olursak bu eşgüçlü söyleyiş süreleri (eşgüçlü tümce sıralamaları) art arda gelmeleriyle, bizde, sesleri açısından benzer dizilerin oluşturduğu düzenli bir yinelenme izlenimi, söyleyişe ilişkin "ritimli" ya da "şiirsel" bir izlenim bırakırlar. Birbirinden yalıtılabilir diziler (ya da dizeler) algılarız ve onları birbirleriyle karşılaştırarak ritim olgusunun özünü fark ederiz.

Vezin kurallarının işlevi, karşılaştırmayı kolaylaştırmak ve söyleyiş sürelerindeki eşgüçlü niteliği değerlendirebileceğimiz özellikleri ortaya çıkarmaktır. Bu kuralların amacı, ses olgularına ilişkin dizgeyi yöneten uzlaşmalı düzeni ortaya koymaktır. Bu dizge, şair ile dinleyicisi arasındaki bağ için zorunludur, şairin şiiri içine yerleştirdiği ritmik tasarımı kavramaya yardım eder.

Söz konusu vezin kuralı, az çok büyük bir kesinlik taşıyabilir, yani "dizge" olgusunun az çok belirgin bir göstergesi olabilir. Öte yandan, söz konusu ölçü kuralı, dilin doğal olasılıklarına az çok uygun düşebilir, dildeki anlatımsallığı az çok dondurur ya da kamçılar. Estetik dengenin yasaları, geleneğin gücü ve yazınsal

metinleri dinleyenlerin şiirsel eğitimindeki güç, belli bir andaki şu ya da bu vezin dizgesinin ağır basmasını belirleyici özelliklerdir. Belirtilen bu etkenler bir yandan birbirlerini yer yer desteklerler, öte yandan da birbirleriyle çelişirler: Vezin dizgesinin gelişimi de bu etkenlerin bileşkesini izler.

Klasik Rus dizgesindeki düzenleyime (kompozisyona) egemen olan somut vezin dizgesi, beklenen yerleşik vezin vurgularının sayımına indirgenir. Her sayma yöntemi gibi, buradaki saymanın açık seçik olarak belirmesi de dizelerin normal okunması, yüksek sesle ve uygun edayla okuma (inşat) sırasında değil, vurguların dağılım yasasını ortaya çıkaran özel bir okuma sırasında, yani dizeleri vezin kalıplarına göre duraklarına ayırarak okuma* sırasında gerçekleşir. Dizedeki birimlere özgü ses gücünün hesaba katılmasında bize yardımcı olan vezin, yani benimsemiş kurallı dizge, taşıdığı işlevler gereği bizi vezin taslağını belirgin kılmaya, dizeleri vezin kalıplarına göre duraklarına ayırarak okumaya zorlar. Ama bu yapay okuma, keyfi bir edim değildir çünkü söz konusu dizelerde kullanılan kuruluş yasasını ortaya çıkarmaktan başka bir şey yapmaz. Dizeleri vezin kalıplarına göre duraklarına ayırarak okuma zorunludur. Duraklara ayırmaya dayalı bu türden bir yüksek sesle okuma, şiirsel algılamamanın yalnızca ilk evresi için gereklidir. Gelişmiş bir şiir kulağına sahip okur için, böyle bir okuma, otomatik, bilinçaltına dayalı ve istem dışı bir edim haline gelir (yazma eylemi de kültürlü bir insan için böyledir). Sessiz, içten yapılan bu tür bir okuma, alışkanlık haline gelmesi nedeniyle fark edilmez. Ama, bizim dizeleri algılamamıza da kaçınılmaz olarak eşlik eder; böyle bir okuma ancak dizeleri tanımamızı sağlar ve şiirsel dilin algılanmasına kendi özelliğini katar. Bizi değişik dizeleri belli bir biçimde okumaya yönlendirir: Yüksek sesle ve uygun edayla okuma diye adlandırdığımız bu söyleyiş biçimi düzyazının okunmasıyla karşıtlaşır.

Vezin, ister duraklarına ayırarak sessiz okuma biçiminde, isterse de devinimsel canlandırmalar biçiminde gerçekleşsin, her zaman dizelerin okunmasına ve algılanmasına eşlik eder. Veznin söylenişi, dizeleri duraklarına ayırarak yüksek sesle okumamızı gerektirir ve hecelerin söylenmesinde zorlamalı bir eşit sürelemeyi (izokronizm), vezin biriminin (dize) sınırları içindeki vurguların süreli bir dağılımını, dile getirilen söylemin ses açısından derinleme-

(*) "Dizeleri vezin kalıplarına göre duraklarına ayırarak okuma" deyişini Fransızca'daki *scan-sion* terimi karşılığında kullandık. Bu terimin dilimizdeki eski karşılığı *takti*, önerilmiş yeni karşılığıysa *kesileme*'dir. Her iki terimin de "saydam" olmadığını düşündüğümüzden böyle bir tanımlamaya gitmeyi daha uygun bulduk. (T.Ç.N.)

sine bölümlenerek temel birimlere, eşgüçlü ses sürelerine ayrılmamasını ister.

Ritmin alanıysa saymanın, hesaplamanın alanı değildir. Ritmin alanı, duraklara ayırarak yapılan yapay okumaya değil, gerçek söyleyişe bağlanır. Ritim ortaya çıkarılıp belirgin kılınmaz, çünkü, veznin tersine, ritim etkin değildir, edilgindir, dizeyi üretmez ama dize tarafından üretilir. Soyut bir vezin düşünülebilir, çünkü vezin bütünüyle bilincimizde vardır ve bu var oluştan uzlaşmalı kurallarının zorunlu niteliğini elde eder, bu kuralların yardımıyla da şairi dinleyicinin ya da okurun algılamasına bağlar. Ama ritim her zaman için somuttur, işitebileceğimiz ya da gerçekten dikkate alacağımız söyleyişteki öğeler üstüne kurulmuştur yalnızca; bu öğeler ritimli bir söylemde bulunabileceği gibi ritimsiz bir söylemde de yer alabilir. Bir vezin ancak tanınabilir ve üretilebilir; oysa dinleyici, dizenin açıkça görünmeyen kurallarını bilmes bile, dizenin veznini algılamasa bile, ritmi duyabilir. Bu nedenle dizenin ritmine ve "müziği"ne duyarlı olup da vezin alanında tamamıyla şaşırıp kalan, *iambos*'u* *trokhaios*'tan** ayırt edemeyen ve şiiri okurken vezin yapısını iyice bozan kişilere sık rastlanır.

Ama ritim her ne kadar gerçekten işitilen öğelerden oluşursa da, ritimli olguların sınıflandırılması söylemin ses çözümlemesi üstüne dayandırılmalıdır. Söylenen bütün öğeler ritmin etkenleri olabilir. Zorunlu tek koşul, şiirsel biçimin, kendi öğelerini düzenli dizeler olarak ayarlamasıdır; bunu da ya söylemin dizelere bölünme hareketini herhangi bir biçimde yineleyerek yapar ya da bize böyle bir bölünmenin izlenimini verir.

II.

XVIII. yy'ın ikinci yarısında, Latin şairlerinin incelenmesinin etkisiyle, dizedeki seslerin niteliği, yeni bir sorun olarak kabul edilmeye başlandı. Çok sayıda şairin dizelerinde görülen bu kaygı, bazı şairleri de, kimi harfleri kullanmayarak dize kurma (lipogramatik dize kurma) gibi sapkın yaratımlara yöneltti. Söz konusu sorun çağımızda özellikle daha keskin hale gelmiştir: Çünkü bir şaire ilişkin her incelemede, onun "enstrümantasyon"u, "armoni"si, "sessel devinimsizliği", vb'yle ilgili çoğu kez tutarsız bir değerlendirme öne sürülür. Belki de kolaya kaçan incelemelerde, bu sorunun öne-

(*) *Iambos*: Eski Yunan ve Latin şiirinde bir kısa ve bir uzun heceden oluşan ayak (T.Ç.N.)

(**) *Trokhaios*: Eski Yunan ve Latin şiirinde bir uzun ve bir kısa heceden oluşan ayak. (T.Ç.N.)

mi abartıldığı için yanılığa düşülmektedir. Ama eğer çağdaş şairlerin çevresindekiler söz konusu soruna değişmeyen bir dikkatle yaklaşıyorlarsa, nedeni, bu sorunun şiirsel bilinçte gerçekten var olmasıdır.

Ama, şu ana kadar, elimizde, şiir dilindeki ses akışmalarının eksiksiz bir sınıflandırması yok. Araştırmacılar, dikkatlerini özellikle ses akışma olgusunu yaratan seslerin niteliğine yöneltirler, seslerin dize içindeki işlevlerine değil.

Bu nedenle, ünlü akışması ile ünsüz akışması az çok birbirinden ayırt edilir. Öte yandan, daha az kesin olarak, ses akışmasına anlatımsallık amaçları yükleyen kavram da belirginleşir. Bütün dikkat ses benzeşmesi olguları üstünde, benzer ses öbeklerinin yinelenmesi üstünde yoğunlaşmıştır ve insan bu yinelenmenin yanısıra sözcüklerden mi yoksa ses toplaşmalarıyla ilgili başka bağlantılardan mı kaynaklandığını düşünmektedir¹.

Daha çok, seslerin akustik niteliğinin incelenmesi dikkati çekmekte ve bu da ses akışması teriminin fazlasıyla düz bir yorumuna yol açmaktadır. Bu konuda bir varsayım ileri sürmeme izin verilirse, insan dilindeki bütün seslerin aynı derecede müziksel nitelikler taşıdıklarını söyleyebilirim. Bazı sesleri armonili (akışmalı) ya da armonisiz (kakişmalı) olarak değerlendirirken, akustik niteliklerden değil de söyleyişteki eklemleme niteliklerden hareket ediyoruz. Algılamamıza bir iç söylem eşlik etmekte ve bilincimizde canlanan imgeler eklemleyişteki gerçekleştirmelere uymaktadır. Ses akışmasının bulunduğu söylem, söylenmesi kolay ama işitilmesi kolay olmayan bir söylemdir; armonisiz söylemse ses organlarının rahatsız edici, alışılmadık durumunu çağrıştırır bize. Bu açıdan, bütün diller için geçerli olan bir ses akışması yoktur, çünkü seslerin eklemleme biçimi, farklı dillerin konuşucuları için farklı güçlükler ortaya koyar. Şiirsel ses akışması, söyleyişe özgü eklemleme olgularının düzenlenmesinden oluşur. İster söyleyişi daha zor ya da daha kolay hale getirelim, ister eklemlemeyi aynı durumların çerçevesi içinde tutalım (tekdüze ses akışması), ya da farklı eklemlemeleri alması biçiminde kullanalım, isterse de eklemlemeleri aynı iç dağılıma uyan benzer diziler halinde öbeklendirelim, ortaya çıkan kuruluş, bütün durumlarda, eklemleme özelliğidir, akustik özellikli değil. Açık seslerden kapalı seslere, arka eklemlemelerden ön eklemlemelere geçişe, düzenli bir titreşim değişikliğinin ve sözün akustiğini renkli kılan armoniklerdeki az çok düzenli bir almasımanın eşlik etmesi ölçüsünde, akustik düzenlilikler eklemlemeli düzenliliklerin istem dışı bir sonucudur. Burada

bizim için önemli olan, niteliksel açıdan birbirine benzer seslerle oluşmuş dizge türü değil, dizedeki ses akışmasının işlevleridir.

Uyak, ses akışmasının kurallara uygun, vezinli biçimidir. Günümüzde, uyağın, genellikle dizenin bir ses süsü değil de veznin düzenleyici bir etkeni olduğu görüşü kabul edilebilir. Uyak, kendisini oluşturan sesler arasında yalnızca benzerlik izlenimi yaratmakla kalmaz, aynı zamanda söylemi dizelere bölüp, dizelerin de sonunu belirtir. Gerçekleşmesindeki ses koşullarından bağımsız olarak, uyak, veznin bir etkeni olduğunda ve ses toplaşmaları sayesinde, şiir dilindeki veznin ayrıştırılmasının algılanmasına yardımcı olduğunda, ses akışmasıyla ilgili olgular, bütünüyle, dizeye yani ritme bağlıdır; çünkü bu olgular dizenin ayrışması izlenimini ve bölümleri arasındaki uygunluk izlenimini doğrularlar. Grammont "dizenin armonisi" adı altında, ses uygunluklarının ritimli işlevi üstüne bir kuram geliştirmiştir. Bu terimi korumamız gerekir, çünkü, ses akışmasına ilişkin niteliksel düzenlilik kavramıyla ritimli uygunluklar kavramını birleştirmektedir. Bununla birlikte, söz konusu terim, müzikte aynı adlandırmanın belirttiği olgularla bıkırtıcı sürekli benzerlikler gösterdiğinden (bu durum da kaçınılmaz olarak terimin eğretilmeli kullanımına yol açar) anlam belirsizliği tehlikesini ortadan kaldırmaz. Öte yandan, önlenemeyen bir başka anlam belirsizliği de, bu terimin ayrı ayrı birçok olguya uygulanmasından ileri gelmektedir (sözgelimi bazen armoni, enstrümantasyon ile karşılaştırılır; bunlardan ilki ünlüleri, ikincisiyse ünsüzleri belirtir). Rusya'da, armoni sorununu, yaptığı incelemeyle Brik ele almıştır ("Seslerin Yinelenmesi").

Armoninin iki işlevi vardır: Birincisi söylemi ritimli sürelerle ayırmasıdır (ayrılım); ikincisiye ana çizgileriyle belirlenmiş bu öğeler arasında benzerlik izlenimi yaratmasıdır (benzeşim).

Dolayısıyla, ses akışması, art arda gelen ses yinelenmelerinin kapalı bir dizgesi üstüne dayanmak zorundadır.

Burada iki değişik durumla karşılaşılabilir. Ya sesler her ritimli bölüm çerçevesi içinde, ilk bölümün düzenine uyarak birbirleriyle alışırlar: Bu durumda bölüm içinde bir ses almasıyla karşılaşırız ama değişik bölümler kendi bütünlükleri içinde ele alındıklarında birbirlerinin aynıdır (çevrimsel ses akışması). Ya da her bölüm kendine özgü bir tekdüzelığe uyar (karşıt tekdüzelik). Burada söz konusu yöntemleri somutlaştırmak amacıyla birkaç örnek vereceğim, ama bu örnekler de açıklama olarak seçildiğinden yapay gibi görülebilir.

Puşkin'in, dört ölçülü *trokhaios* dizeleriyle yazılmış Şövalye

üstüne romansını ele alalım. Bu dizelerin iki bölüme ayrılma eğilimi gösterdiğini söyleyebiliriz *önsel olarak* (ben bu bölümleri yarım dize olarak adlandırmayacağım çünkü bu terim değişmez bir duruşun var olduğunu önceden kabul eder). Bu durum, birinci ve üçüncü vurguların değişirliğine karşıt olarak; ikinci ve dördüncü ölçülerdeki vurguların değişmezliğinden kaynaklanır. Bizde, kuvvetli ölçünün düzenli olarak zayıf ölçüden sonra geldiği izlenimi uyanır: Bir başka deyişle, "*paion*'un* üçte ikisi" gibi betimleyici bir formül ritim şemasının yaklaşık bir görüntüsünü verir ("Molçaliviy i prostroy")**. Ses akışmasının da dizenin iki bölüme ayrılması olgusunu benimsemesi beklenebilir. Gerçekten de burada çevrimsel ses akışmasının ilkelerine göre kurulmuş ünlü dizgesi örnekleri buluruz².

Zhíl na svéte rycar' bédnyj
 y — e y — e
On imél odnó vidénje
 O — e o — e
I do gróba ni s odnóju
 i — o i — o
Po ravnínam Palestíny
 O — i o — i

Benzer bir sözdizimsel kuruluş da şudur:

Lumen coelum, sancta rosa
Vsjo vljublónnyj, vsjo pechál'nyj.

Kuşkusuz ses akışmasındaki ritim, hem sözcüklerdeki vurguların birbirini izlemesine hem de tonlama düzlemindeki ayrışmaya uygun düşer.

Bu olguların kurallı duruma gelmedikleri, yani değişik dize-lerde aynı olmadıkları ve hatta her yerde bulunmadıkları kesindir. Gücül nitelikli olgulardır bunlar, gerçekleşmeye çalışırlar ve bazı anlarda da gerçekleşip, ritimdeki genel devinimsizliği desteklerler.

(*) *Paion*: Eskiçağ ölçübiliminde bir uzun ve üç kısıdan oluşan ayak; uzunun ayak içindeki konumu durumu etkilemez. (T.Ç.N.)

(**) "Suskun ve Basit." (İ.Ç.N.)

Buna karşılık Blok'un şu dizelerini ele alalım:

To byl osypan zvézdnyĭm cvétom...
Kogdá obmánét svét vechérnij...

Dizenin aynı biçimde iki bölüme ayrılma etkisi, burada karşıt tekdüzelikle sağlanır.

y — y	e — e
a — a	e — e

Bu iki türün bütün armoni tekniklerini tüketmediği kesindir. Kıtaların benzerliğine bağlı olarak bu türler de farklı biçimlere bürünebilirler ve bu durumda betimleyici ritim incelemesinin bütün armoni tekniklerini sınıflandırması gerekir. Ben şimdi kıtaların tekli ve uyaklı dizelerindeki çift ölçülerde ortaya çıkan vurgulu ünlüler arasındaki benzerliğin etkisiyle elde edilmiş bir örnek vereceğim:

<i>No bredjót za dál'nim póljusom</i>	o — o
<i>Sólnce sérdca mójegó</i>	
<i>L'dínym skóvannoe pójasom</i>	o — o
<i>Beznachálja mojegó,</i>	
<i>Tak vzojdí-zh v moróznom ínee</i>	i — i
<i>Nepoméřnyj svét - zarjá!</i>	
<i>Podnimí nad dálju sínej</i>	i — i
<i>Zhézl pomérkshego carjá.</i>	

Burada, kıtalara göre düzenleyim, ünlülerin karşıt tekdüzeliğiyle güçlendirilmiştir.

Verdiğim örnekler düşüncemi yeterince açıkladıklarından, yenilerine başvurmayacağım.

Olay böyle ortaya konunca da dizenin "armoni"siyle ilgili sorun tam olarak ritim kuramıyla bütünleşmektedir.

III.

Dize kurma tekniğiyle ilgili sorunu şöyle dile getirebiliriz: Her şeyden önce tümce, genel olarak nasıl düzenlenmekte, yani tonlamalı parça, bir başka deyişle söylemi dizelere bölmemizi sağlayacak ölçü nasıl yaratılmakta? Araştırmacının ilk görevi, dizinin tonlamasını gözlemlemektir.

Böyle bir gözlemlemeyi sürdürebilmek için bize bir yöntem-bilim gerekli olduğundan ortaya attığımız sorunun güclüğü büyük ölçüde artar. Bununla birlikte, yalnızca dizinin gerçek söylenişi, gerçek tonlaması nesnel bir gözleme elverişlidir; bir başka deyişle yalnızca yüksek sesle ve uygun edayla okuma deneysel bir incelemeye olanak vermektedir. Ama aynı şiir, estetik bütünlüğü bozulmadan birçok biçimde söylenebilir. Bu olgu, tonlamanın gerçekleşmesinin, sözcük vurgularından daha büyük bir özgürlüğe sahip olması olgusuyla açıklanır belli ölçüde. Bir tümce değişik yollardan yararlanarak aynı etkiyi yaratabilir: Ezgisel tonlama dinamik ya da ritimli bir tonlamayla dengelenebilir. Durak etkilerini enerjik bir tonlama ritmiyle (kadans) elde ederiz. Tonlamalar içinde "değiştirilmeler" ve varyantlar vardır. Ayrıca, bütün dilsel öğeler sanatsal yaratım süreci açısından, aynı derecede önemli değildir. Dolayısıyla yazınsal yapıt her zaman sessel gerçekleşmesiyle ilgili tümükap-sayıcı açıklamalar içermez ve özelliklerinden çoğu özgür yorumlamaya olanak verir.

Metni yüksek sesle ve uygun edayla okuyan kimse, söz konusu yapıtın da yeterli açıklamalar vermediği birçok sorunu kendisi keyfi olarak çözmek zorunda kalır. Öyleyse estetik tonlama konusunda yani estetik algılamaya olanak veren tonlama konusunda gerekli verileri elde edebilmek için gerçek anlamdaki yüksek sesle ve uygun edayla okuyuşu "yalınlaştırmak" gerekir. Sözdizimsel çözümleme yapıtın tonlamasını yeniden oluşturabilmeyi bir bakıma ters yönden sağlar. Bununla birlikte, burada karşılaşılan güçlükler, deneysel yöntemin güçlüklerinden daha fazla değilse de onlarla aynı derecededir. Ama yine de, dizinin estetik tonlaması yeniden oluşturulabilir: Şiirsel dilin, estetik tonlama üstüne dayalı olması, dolayısıyla da bunun gerçekten var olması olgusu, böyle bir iş için yeterli bir nedendir. Burada yalnızca dizinin tonlamalı ritminin doğrudan gözlemlenmesine değil aynı zamanda sözdizimsel kuruluş açısından tasarlanan vezin biçimlerinin incelenmesine de dayanmalıyız.

Vezin nedir? Eğer şiir dili, eşdeğerli tonlamalı parçalara bö-

lünmüş bir dilse, elimizde bu eşdeğerlikle ilgili kesin ve belirgin bir ölçü bulunması gerekir. İşte vezin de bize bu nesnel ölçüyü sağlar. Demek ki veznin özerk değil, yardımcı bir değeri vardır; bu değer işlevi de ölçünün (ya da genliğin) tanınmasını kolaylaştırır.

Vezin, tonlamalı parçaların (dizelerin) eşitliği, *birlikte bulunma*³ları konusunda bilgiler verdiği için bir ölçüdür.

Vezin, seçilen şiir biçimi içinde, sözcük öbeğini kabul edilebilir ya da kabul edilemez diye nitelendirmemizi sağlayan ölçüttür. Şunu belirtmek gerekir ki, dizelerin tümce çözümlemesi hesaba katılmazsa, vezin yapısıyla ilgili birçok olgu anlaşılmaz olarak kalır. Demek ki, ritimli birimin sonundaki vurgulu değişmez ögenin hece için değil tümce için bir değeri vardır, çünkü vurgulu ve vurgusuz heceler dizenin içinde birbiriyle eşdeğerlidir. Fransız ve İtalyan şiirlerinde görülen, dize içi ya da dize sonu hecelerin farklı sayıda olması, dizedeki tümce sonu tonlama ritminin hesaba katılmasıyla açıklanır ancak; bu tonlama ritmi de hecenin algılama biçimini bozar. Genellikle, sondaki ses olgusu (bu sözcüklerin geniş anlamıyla), yalnızca dizenin tonlamalı birimler, yani tümceler biçiminde düzenlenmesiyle açıklanır.

Rus *iambos*'una özgü olguları ele alalım. bilindiği gibi, vezne ilişkin olmayan vurgular, özellikle dize başında olanaklıdır:

Dúx otricánja, dúx somnénja...

Ama bu olgular sözdizimsel bir duraktan sonra da olanaklıdır:

Drugój? Nét, nikomú na svéte...
Kák, Grandisón? A, Grandisón...
U névskoj prístani. Dní léta...

Kuşkusuz vezne ilişkin olmayan vurgular genellikle açılış tonlamasında, yani tümcenin başında olanaklıdır. Bu türden vurguların daha sık olarak dizenin ya da yarım dizenin başında ortaya çıkmalarının nedeni, dize başının genellikle tümce başına uygun düşmesidir; ayrıca vezinle ilgili olmayan vurguların ortaya çıkışı sözdizimsel koşullara bağlanmaya çalışılır. Bu bağlantının işleyişi daha sonraki incelemelerle aydınlatılacaktır ama biz şimdiden bu tür bir bağlantının var olduğunu saptayabiliriz.

IV.

Dizenin içinde oluşan olguları üç açıdan düşünmek gerekir: Birinci olarak tek bir dizenin özel kuruluşu açısından (bu A. Bieli'nin "ritim" dediği şeydir); ikinci olarak, bu özel olgu içinde, geleneksel bir vezin yasasının, benimsenen biçim çerçevesinde yeri tartışılmayan bir vezin yasasının gerçekleşmesi açısından; ve üçüncü olarak, bir şairin yapıtlarındaki ya da şiirsel bir biçimdeki özel biçimlerin tipolojik seçimini belirleyen somut ritmik hız (atım) açısından. Ritmik hız vezinden farklıdır çünkü öncelikle vezne göre daha az katıdır: Özel biçimlerin mutlak seçimini ("iambos" – "iambos olmayan"; "iambos olmayan" da "iamboslar" dizesi içinde kesinlikle yasaklanmıştır) değil de neden bazı biçimlerin başkalarına karşı yeğlendiğini gösterir. İkincisi, ritmik hız yalnızca bilinç alanında yer alan ve böylece geleneksel ölçübilim içinde nesnelleşmiş olan olguları belirlemekle kalmaz, aynı zamanda belli belirsiz hissedilmekle birlikte gücül bir estetik değer taşıyan olgular bütünü de belirler. Üçüncüsü, ritmik hıza uyan şair, geleneksel kuralları izlemekten çok söylemi konuşma ritminin yasalarına göre düzenlemeye çalışır. Bu yasalar da, gözlemleyici için kesin olarak belirlenmiş ve donmuş ölçübilim kurallarının çözümlenmesinden daha ilgi çekicidir.

Ritmik hızın incelenmesi şu işlemlere dayanır: Ritmik biçimin benzerliğiyle (sözelimi "Puşkin'in 1830'lu yıllardaki *Öyküler*'inde yer alan *trokhaios*'u") birbirine bağlanan yapıtların sınırları içinde bir dizenin belirgin varyantlarının gözlemlenmesi; kullanım sıklığı derecelerinin belirlenmesi; incelenen olgudaki değişik ses özelliklerini düzenleyen dizgenin gözlemlenmesi (dizenin ikincil özellikli sözde nitelikleri); bu sapmaların ("ritmik figürler") kurucu işlevlerinin tanımlanması; ve gözlemlerin yorumlanması.

Bu yorum, ritmik hızın daha bağımsız ve daha açık seçik gerçekleşmesi ölçüsünde, yani veznin etkisinin daha zayıf olması ölçüsünde, daha verimli olur; çünkü dizenin serbest biçimlerini sınırlandıran da vezindir kesinlikle. Bu nedenle, yalnızca dizenin kuramı açısından kurallara uyan vezinli dizeleri değil ama aynı zamanda ve özellikle serbest denilen vezinleri de gözlemlemek önemlidir.

"Serbest dize" ("serbest şiir") terimi olumsuz özelliğiyle çok sayıda ve çeşitli özel biçimleri bir araya getirir. Blok'un serbest dizeleri, Mayakovski'nin serbest dizelerine değil de Fet'in kurallı dizelerine daha yakındır. "Serbest" teriminin ancak olumsuz özelliğiyle bir yararı vardır: Katı bir vezin geleneğinin var olmadığını belirtir

ve dolayısıyla olası değişikliklerin sayısını kesin olarak sınırlandırmaz. Ama, bizim sözünü ettiğimiz durumda, bu serbestlik oldukça görece bir kavramdır. Sözelimi Rus şiirinde serbest dizeye bağlanan, *daktylos-trokhaïos* özellikli altı ölçülü dizeler kesinlikle vezin geleneğiyle sınırlandırılmıştır. Mayakovski'nin dizeleriye yalnızca ritmik hızla sınırlandırılmıştır ve ender olarak da olsa, orta türden hissedilebilir sapmalara izin verir ama bu sapmalara da kesin sınırlamalar getirmez.

Öte yandan, serbest dizeleri düzenleyen ritmik hızın niteliğine göre, serbest dizenin birbiriyle karışmayan bir dizi bağımsız alanı belirlenebilir. Böylece serbest dizenin ritmik hızı, hecelerin belirli sayıda olduğu kurallı bir biçim olabilir. *Amphibrakhys**, *iambos* ve *trokhaïos*'un tonuna uyarak serbest dizeler yazılabilir ve böyle olunca da bu egemen vezin açık seçik biçimde iştilir. Bu nedenle, daha önceki incelemelerimde, Tiuçev'in dizeleriyle ("O kak na sklone nas-hix let") dört ölçülü *iambos* arasında; "Batılı Slavların Şarkıları"yla beş ölçülü *trokhaïos* arasında; ve "dolnik"** denilen dizelerin çoğuyla bizim üçlü vezinlerin (yani daha çok *amphibrakhys* özellikli olanların) arasında yakınlık kurmuştum.

Dolayısıyla, egemen bir ölçüyle donanmış özel serbest dize türleri vardır. Bu dizelerin yanında, "mozayik biçiminde" bir düzenleyimin (özellikle Hlebnikov ve N. Tihonov'da) var olduğunu da bilmekteyiz: Bu türden düzenleyim içinde, farklı vezin kurallarını yerine getiren ama her dizenin vezin kuralını da hissetmemizi sağlayacak biçimde biraraya gelmiş dizelerin bulunması açıkça kabul edilir. Sözelimi, Tiuçev'in *Silentium*'unun ilk yazımında, eşit sayıda hece içeren *iambos*lar ve *amphibrakhys*ler vardır. Ayrıca bir de kurallı dizelerin alışılmış ritimleriyle hiçbir bağıntısı bulunmayan ve bağımsız bir kuruluş ilkesine dayanan büyük bir serbest dize sınıfı bulunur.

Ne yazık ki, elimizde serbest dizenin bilimsel bir sınıflandırması yok. Böyle bir sınıflandırmanın da bir dizenin en az sayıdaki değil de en çok sayıdaki ritim özellikleri üstüne dayanması gerektiği kesin. Bununla birlikte, ölçübilimle ilgili eski elkitaplarındaki gelenek, araştırmacıları, serbest dizeye ilişkin bütün değişikliklerin uyacağı bir çözüm yoluna doğru yönlendiriyordu. Böyle bir çözüm yolunun da yalnızca serbest dizeye özgü bütün olası durumları değil aynı zamanda *iambos*lardan *anapaistos*lara*** kadar bütün

(*) *Amphibrakhys*: Yunan ve Latin şiirinde bir kısa, bir uzun ve bir kısa heceden oluşan ayak. (T.Ç.N.)

(**) *Dolnik*: "Vurgulu dize" anlamında Rusça sözcük. (F.Ç.N.)

(***) *Anapaistos*: Eski Yunan ve Latin şiirinde iki kısa ve bir uzundan oluşan ayak. (T.Ç.N.)

kurallı dizeleri ve hatta bazen düzyazıyı da içerecek ölçüde oldukça geniş (ve dolayısıyla yansız, nesnel, amorf) olması gerekiyordu doğal olarak. Bu kötü bir çözüm yoluymuş çünkü incelenen dizenin somut ritmi konusunda bilgi vermiyordu. Genel olması niteliği de aslı olmayan bir nitelikti çünkü dizenin genel yasalarını belirlerken şiirsel ritmi hesaba katmıyordu. Birçok durumda, bu çözüm yolları simgesel özellikleri nedeniyle tamamıyla verimsiz kalıyordu çünkü bu özelliklerin yazıya geçirilmesi dizenin sessel içeriğini bizden gizliyordu.

Serbest dizenin (serbest şiirin) incelenmesinde, genel bir çözüm yolu düzenlemeye çalışmamak, ama özel biçimler bulmak gerekir. Ayrıca serbest şiir, geleneğe uymamaya dayandığından, kural dışı durum kabul etmeyecek katı bir yasanın arayışı içinde olmak yararsızdır. Yalnızca orta kuralı aramak ve her biçimin konumunu bu orta kurala göre belirleyen sapmanın genliğini incelemek gerekir. Dizelerin incelenmesinde, aldatıcı bir "nesnelliğin" getirdiği yanılgı üstünde yeniden durmayacağımız gibi dizeyi metinlerin içinde değil de söylenişi içinde incelemek gerektiği üstünde de durmayacağız. Ritmin kavranmasıyla ilgili tamamıyla ruhsal edimlerden oluşan bir alanı hiçbir optik ya da sinegrafik inceleme aydınlatamaz.

1927.

NOTLAR

1. Çağımızda ses akışmasıyla ilgili olarak yapılan incelemelerin, sesin dize içindeki yerine aldırış etmeden, yalnızca niteliğini hesaba katmaları nedeniyle "henüz tam olarak oluşmamış" incelemeler oldukları söylenebilir.
2. Örnekleri romansın ilk yazımından alıntılıyorum.
3. *Rus Dize Kurma Tekniği*'nde veznin tanımlanması açısından ortaya attığım "birlikte bulunma" ilkesi birçok yanlış anlaşılmaya yol açtı. Bunları açıklamamız gerekir. Önerdiğimiz ilkenin özü şudur: Sözelimi vezni bakımından bağdaşık bir şiirin dizesi olarak kabul ettiğimiz ve dolayısıyla aynı zorunluğu yerine getiren başka öbeklerle birleştirebileceğimiz her sözcük öbeği "dört ölçülü iambos" olarak adlandırılmalıdır. Belki de bir değiştirimden söz etmek daha yerinde olacaktır. Yani bir şiirde dört ölçülü iamboslar ile dört ölçülü iamboslar birleşim "dört ölçülü iambos" diye adlandırılabilir. Bu, *Yegheniy Onyegin*'in bir dizesini uzlaşım sonucu "dört ölçülü iambos" diye adlandırsak, yapının kuruluş ilkesini bozmadan, bu dizenin yerine koyabileceğimiz her sözcük öbeği de dört ölçülü bir iambos olacaktır. Söz konusu değiştirimin bu dizenin başka dizelerle birleşimine yani dört ölçülü iamboslar bağlamıyla birleşimine denk düştüğü kesindir ve bize bu vezin içinde yazılmış dizelerin birlikte bulunma olasılığını belirtir. Böyle bir durum, aynı kıta içinde değişik vezinleri bulunan dizeleri birleştirme olasılığını da dışlamaz. Sözelimi Brusov'da, üç ölçülü *amphibrachys* tekli dizelerin veznidir, iki ölçülü *iambos* çift dizelerin ölçüsüdür ("O kogda by ja nazval svojeju-Hot' ten' tvoju") ama belki de, eşit sayıda hece içeren normal vezinler çerçevesi dışın-

daki değişik biçimli bu dizeleri incelemek, hem de bunları Lomonosov ve Puşkin tarafından belirlenmiş yapıyı izlemeyen dizeler olarak incelemek gerekir.

Vezin özelliklerinin sayısı değişik biçimlere göre aynı değildir: *Mtsyri* içine her eril uyaklı dört ölçülü iambosu, *Boris Godunov* içineyse uyağa bağlı kalmadan yalnızca beş ölçülü ve duraklı iambosları katabiliriz. Fabllar içindeyse, ölçü sayısından bağımsız olarak her çeşit iambos kabul edilmektedir. Bir başka deyişle, her şiir kendine özgü bir ölçü niteliği ve düzenleyimi taşıyabilir.

VIKTOR ŞKLOVSKİ

*Öykünün ve Romanın Kuruluşu**

I.

Bu bölüme başlarken, her şeyden önce, öykü için henüz bir tanım bulamadığımı söylemeliyim. Yani henüz, motifin hangi niteliği belirtmesi gerektiğini de, motiflerin bir konu elde edilebilmesi için nasıl birleşmek zorunda olduklarını da söyleyemeyeceğim. Bir öykü karşısında bulunduğumuz izlenimini edinebilmemiz için, ne yalın bir imge, ne yalın bir koşutluk ne de bir olayın yalın bir betimlemesi yeterli.

Bir önceki yazımda, düzenleyim (kompozisyon) teknikleriyle biçime ilişkin genel teknikler arasında var olan bağı göstermeye çalıştım. Özellikle de motiflerin katlar biçiminde üst üste yığıldığı kuruluş türünü ana çizgileriyle gösterdim. Bu türden bir yığılmanın gerçekte sonu gelmez; söz konusu kuruluş türünü kullanan sürülen romanları da aynı niteliktedir. *Rocambole*'un** çok sayıda ciltten oluşması da Alexandre Dumas'nın *Vingt ans après* (Yirmi Yıl Sonra) ve *Vicomte de Bragelonne* (Bragelonne Vikontu) ciltlerinin çok sayıda olması da aynı nedene dayanır. Bu türün bir sondeyiş ge-

(*) Fransızca'sı: "La construction de la nouvelle et du roman" Bu metnin Türkçe'ye aktarılmasında T. Todorov'un 1965'teki Fransızca çevirisini temel almakla birlikte, iki ayrı çeviriden de yararlandık: 1. İkinci bir Fransızca çeviri: "L'architecture du récit et du roman", V.Chklovski, *Sur la théorie de la prose* (çeviren: Guy Verret), Lozan, L'Age d'Homme Yay., 1973, s.81-106; 2. İtalyanca çeviri: "La struttura della novella e del romanzo" (çeviren: Cesare De Michelis ve Renzo Oliva), *I formalisti russi, a.g.y.,s.* 205-229. [T.Ç.N.]

(**) Fransız yazarı Ponson du Terrail'in (1829-1871) tefrika romanı. Yapıtın asıl adı *Les exploits de Rocambole*'dür (1859). (T.Ç.N.)

rektirmesinin nedeni de buradan kaynaklanır. Anlatının akışı hızlandırılmadan, zamanın aşama sırası değiştirilmeden anlatı sona erdirilemez.

Ama genel olarak bütün bu öyküler yığını bir çerçeve-öykü içine sıkıştırılmıştır. Serüven romanında, kaçırma, tanı(n)ma ve engellere karşın gerçekleşen evlenme, çoğu kez ana öykünün temel taşlarını oluşturur. Bu nedenle, *Tom Sawyer'in Serüvenleri*'nin (The Adventures of Tom Sawyer) sonunda, Mark Twain, hikâyesini nasıl bitireceğini bilmediğini söyler, çünkü, küçük bir çocukla ilgili olan anlatı, genellikle büyük kişiler üstüne yazılmış bir romanı sonuçlandıran evlenme ile bitemez. Bu yüzden, kitabını, durum ne zaman elverirse o zaman bitireceğini söyler. Bilindiği gibi, Tom Sawyer'in hikâyesi önce Huck Finn'in (ikincil nitelikli bir kişi ana kahraman olur) hikâyesiyle, ardından polis romanının tekniklerini kullanan bir başka romanla, son olarak da Jules Verne'in *Balonla Beş Hafta*'sının (Cinq semaines en ballon) tekniklerini kullanan bir üçüncüsüyle uzar.

Peki, öyküyü tamamlanmış olarak algılamamız için ne gerekmektedir?

Bir çözümleme sırasında, katlar biçimindeki kuruluşun (katlı kuruluşun) yanında dairesel bir kuruluşun ya da daha doğrusu kıvrımlı bir kuruluşun bulunduğu kolayca görülür. Karşılıklı ve mutlu bir aşk betimlemesi bir öykünün doğmasına yol açamaz; eğer yol açmayı başarırsa, bu, engellenmiş bir aşkı betimleyen geleneksel öykülere karşıt olarak gerçekleşiyor demektir. Sözgelimi A B'yi sever, B A'yı sevmez; B A'yı sevmeye başlayınca, A artık B'yi sevmemektedir. Yevgeniy Onyegin ile Tatyana arasındaki ilişkiler bu şemaya göre kurulmuştur; karmaşık ruhsal bir gerekçelendirme, kahramanların neden aynı anda birbirini cezbetmediğini açıklar. Boiardo aynı tekniği büyülere dayandırır. *Orlando innamorato* (Âşık Orlando) adlı yapıtında, Rinaldo, Angelica'yı sever ama rastlantıyla büyülü bir kaynağın suyunu içer ve birdenbire sevgi(li)sini unuttur. Arada, karşıt niteliklerle donanmış bir kaynağın suyunu içen Angelica da Rinaldo'ya karşı, eskiden hissettiği kinin yerine ateşli bir sevgi duymaya başlar. Bu durumda karşımıza şöyle bir tablo çıkar: Rinaldo, Angelica'dan kaçır, Angelica ise onu ülkeden ülkeye izler. Böylece bütün dünyayı dolaştıktan sonra, Rinaldo ve Angelica yeniden büyülü kaynakların bulunduğu ormanda buluşurlar, bir kez daha sudan içerler ve bunun sonucunda da rolleri değişirler: Angelica Rinaldo'dan nefret ederken, Rinaldo onu sevmeye başlar. Bu durumda, gerekçeler hemen hemen açıkça

gözler önüne serilmiştir. Böylelikle, öykü, yalnızca bir olayı değil, aynı zamanda bir tepkiyi, bir uyum eksikliğini de ister. Bu da, motifi mecaza ve cinasa yaklaştırır. Erotik farklılaştırma (yabancılaştırma) üstüne daha önce de belirttiğim gibi, erotik öykülerin konuları çoğunlukla geliştirilmiş eğretilmelerdir: Sözelimi Boccacio kadının ve erkeğin cinsel organlarını havan ile tokmağa benzetir. Bu karşılaştırma bütün bir hikâye ile gerekçelendirilmiştir ve böylece bir motif elde edilir. Aynı olguyu Şeytan ve Cehennem üstüne olan öyküde de gözlemleriz ama bu durumda, gelişme süreci daha belirgindir çünkü öykünün sonu bize böyle bir halk deyiminin bulunduğunu belirtir doğrudan doğruya. Öykü de kuşkusuz bu deyim geliştirilmesinden başka bir şey değildir.

Cinasların geliştirilmesinden başka bir şey olmayan çok sayıda öykü vardır. Sözelimi özel adların kökeniyle ilgili anlatılar bu türden öyküye bağlanırlar. Ben kişisel olarak, Ohta dolaylarında oturan bir yaşlıdan Ohta adının Büyük Petro'nun kullandığı "Oh! Ta*!" ünleminden kaynaklandığını duymuştum. Ad, cinas yoluyla açıklamaya elverişli olmadığı zamanda, var olmayan özel adlara ayrıştırılır: Sözelimi Moskova (*Moskva*) Mos ve Kva'dan, Yauza ise Ya ve Uza'dan türetilmiştir (Moskova'nın kuruluşuyla ilgili anlatıda).

Motif, her zaman dilsel bir kalıbın geliştirilmesi olamaz. Geleneklerin çelişmesi de motif olarak kullanılabilir. İşte asker folklorundan bir ayrıntı (buna dilsel öğelerin etkisi de karışmıştır): Sün-günün oluşuna kovan denir; genç askerlerin de "Kovanımı kaybettim." diye yakındıkları anlatılır. Öte yandan, ışığın ortaya çıkışı olayında dumanın varlığının söz konusu olmayışı (elektrik), askerlikle ilgili bir başka anlatıda karşımıza çıkan benzer bir motifin doğmasına yol açmıştır: Kışlada sigara içen askerler, çavuşlarını, dumanın, ampullerden çıktığına inandırırlar.

Düzmece olanaksızlık motifi aynı zamanda bir çelişkiye de dayanır. Sözelimi bir kehanette, böyle bir çelişki, kehanetten kaçınmaya çalışan kişilerin niyetleriyle bu kehanetin gerçekleşmesi olgusu arasında yer alır (Oidipus motifi). Düzmece olanaksızlık motifinde, kehanet, bize olanaksız gibi görünmüş olsa da, gerçekleşir; ama bu gerçekleşme de bir sözcük oyunu sayesinde olur. Sözelimi: Büyücü kadınlar, Macbeth'e, orman, kendisine karşı yürüyüşe geçmediği sürece bozguna uğramayacağına, ve "bir kadından doğmuş" biri tarafından öldürülmeyeceğine dair söz verirler. Askerler Macbeth'in şatosuna saldırdıklarında, ellerinde tut-

(*) Ta: "O" (dişil) anlamına gelen Rusça sözcük. (F.Ç.N.)

tukları dalların arkasında ilerlerler; Macbeth'i öldüren de "doğmamış" ama annesinin karnından çekip çıkarılmıştır. İskender üstüne romanda da aynı duruma rastlanır: Kendisine, kemikten bir gök altında, demirden bir yer üstünde öleceğine dair kehanette bulunulur. İskender de bir kalkan üstünde, fildişinden bir çatı altında ölür. Aynı durum, Shakespeare'de de vardır: Krala Kudüs'te öleceğine dair kehanette bulunulur, kral da Kudüs diye adlandırılan manastırın bir odasında ölür.

Karşıtlıktan türemiş başka motifler de bulunabilir: "Baba ile oğul çatışması", "kızkardeşinin kocası olan erkek" (Puşkin, bu motifi, halk şarkısından yararlanarak gerçekleştirdiği bir varyantta daha karmaşık hale getirmiştir), "karısının düğününe gıtmış koca". Heredotos'un *Tarih*'inde sözünü ettiği "yakalanamayan katil" motifi aynı tekniğe dayanır: Bize önce çıkış yolu olmayan bir durum sunulur, ardından da zekice bir çözüm yolu gösterilir. Bir gizin ortaya atılıp çözüldüğü masallar ile sorunların çözülüp başarıların elde edildiği masallar da aynı duruma bağlanır. Yazın, sonradan, düzmece katil motifine, suçsuz katil motifine özel bir ilgi göstermiştir. Bu tür motifler şu dizilişi içerirler: Suçsuz olan suçlanabilir durumdadır, suçlanır ve sonunda aklanır. Bu aklanmaya bazen yalancı tanıkların yüzleştirilmesiyle (Minayev'in *Kamoanskie skazki*'sinde [Camoëns Masalları] görülen Suzanna tipi)*, bazen de iyi niyetli bir tanığın müdahalesiyle ulaşılır.

Eğer bir çözüm sunulmazsa, bir konu karşısında bulunduğumuz izlenimi uyanmaz bizde. Bazı sahnelerin konusuz olduğu, Lesage'ın *Le Diable boiteux*'sünde (Topal Şeytan) bu durum kolayca gözlemlenir:

"Birbirinden ayrı iki ana bölüm içeren şu yeni binaya gelelim. Ana bölümlerden birinde, evin sahibi olan ve kimi kez dairesinde dolaşıp kimi kez de koltuğuna çöken şu yaşlı adam oturuyor. —Bana öyle geliyor ki, kafasında büyük bir plan tasarlıyor, diyor Zambullo. Kim bu adam? Evindeki parıldayan zenginliğe bakılacak olursa, birinci sınıf bir soylu olmalı. — Oysa sadece bir muhasebeci (contador) diye yanıtladı şeytan. Son derece kazançlı işler yapmakla yaşlandı. Dört milyonluk malı mülkü var. Bu serveti yapmak için başvurduğu yollar konusunda içi rahat olmadığından ve kendini öbür dünyada hesap verme noktasına gelmiş olarak gördüğünden, kuruntulu bir adam olmuştu. Bir manastır inşa ettirmeyi düşünüyordu. Böylesine hayırlı bir iş yaparsa, vicdanının huzur içinde olacağı hayaline kapılıyordu. Bir manastır kurma iznini de almıştı; ama içine yalnızca

(*) Ayraç içindeki bu bölümü ikinci Fransızca çeviriye bağlı kalarak dilimize aktardık. T.Ç.N.)

namuslu, kanaatkâr ve son derece alçak gönüllü din adamları yerleştirmek istiyordu. Yapacağı seçim konusundaysa büyük sıkıntı içindeydi.

Binanın ikinci ana bölümündeyse güzel bir kadın oturuyordu; süt banyosundan henüz çıkmış ve hemen yatağına uzanmıştı. Bu şehvetli kadın bir Saint-Jacques şövalyesinin dul karısıydı; adam kendisine tek miras olarak güzel bir ad bırakmıştı. Ama iyi ki Kastilya Konseyi üyesi iki dostu vardı da, evin masraflarını ortaklaşa karşılıyorlardı.

— Ohooo! diye bağırdı öğrenci, çevremde haykırışlar ve sızlanmalar duyuyorum. Bir felaket mi olacak?

— Bak ne olduğunu ben sana anlatayım, dedi, cin: İki genç şövalye, yağınla kandilin ve mumun yanmış olduğunu gördüğümüz bu kumarhanede kağıt oynuyorlardı. Birdenbire öfkelenip kılıçlara sarıldılar ve birbirlerini öldürecek derecede yaraladılar. Yaşca büyük olanı evliydi, genç olanıysa ailesinin tek çocuğuydu. Birinin karısı, öbürünün de babası, bu uğuruz olayı duyunca, hemen koşup geldiler. Haykırışları bütün çevreye yayıldı.

— Zavallı oğlum, dedi baba, kendisini duyamayacak olan oğluna seslenerek, sana kaç kere şu kumarı bırak demedim mi? Sana kaç kere bu iş, hayatına mal olacak demedim mi? Böyle sefil bir biçimde öldünse, suçlusu ben değilim, bilesin. Öte yandan, kadın da umutsuzluk içindeydi: Her ne kadar kocası, evlenirken ona vermiş olduğu her şeyi kumarda kaybetmişse de, her ne kadar sahip olduğu bütün değerli taşları ve giysilerini sattıysa da kocasının ölümü nedeniyle teselli edilemeyecek kadar üzüntülüydü. Bütün bunlara neden olan kağıtlara, onları icat edenlere, kumarhaneye ve buraya girip çıkan herkese lanet okuyordu."

Buraya alıntıladığımız bölümlerin birer öykü olmadığı açıkça görülüyor: Bu izlenim de boyutlarından kaynaklanmıyor. Buna karşılık, Asmodeo'nun anlattığı öyküyü kesintiye uğratan o küçük sahneyi okuduğumuzda tamamlanmış bir bütün izlenimi ediniriz:

"Bana anlattığınız hikâye ne kadar ilginç olursa olsun, gördüğüm bir şey sizi istediğim kadar dikkatle dinlememi engelliyor. Evin birinde, bir genç adamla bir yaşlı adam arasında, zarif görümlü bir kadına iliştiriyor gözüm. Seçebildiğim kadarıyla üçü de nefis likörler içiyorlar; yaşlı olan adam kadını öperken, cilveli kadın da, kuşkusuz âşığı olan genç adama, öpmesi için elini uzatıyordu arkadan. —Tam tersi, dedi topal, bu onun kocası, âşığı olan öbürü. Yaşlı adam önemli biri, Calatrava askeri tarikatının bir şövalyesi. Bu şövalye, kocası sarayda küçük bir görevde bulunan bu kadın için varını yoğunu yitirdi. Kadın, kendisine tutkun olan yaşlı adama çıkarı için güler yüz gösterirken, kendi aşkından ötürü de yaşlı adamı kocasıyla aldatıyordu."

Bu tamamlanmış olma özelliği, yanlış bir tanı(t)ma ile aldatıl-

mamızın ardından bize gerçek durumun gösterilmesi olgusundan ileri gelir. Böylece de kalıba uyulmuş olur.

Buna karşılık, oldukça uzun öyküler de bize tamamlanmamış gibi görünebilir. Onuncu bölümün sonunda araya birtakım dizele-
rin de girdiği bir seranadın anlatılmasıyla başlayan benzer bir ya-
rım-öyküyle karşılaşırız:

"Bırakalım artık bu şarkı kıtalarını, diye sürdürdü sözünü. Şimdi bambaşka bir müzik işiteceksiniz.

Sokakta birdenbire beliriveren şu dört adamı izleyin gözünüzle. Sen-
foni çalan müzikçilerin üstüne saldırdılar. Müzikçiler de çalgılarını birer
kalkan gibi kullandılar ama, darbelere dayanamayan aletler parça parça
uçuşmaya başladı. İki erkeğin yardımlarına koştuğunu görüyorsunuz, ara-
larından biri de serenadı yaptıran kişi. Nasıl da kızgınlıkla çullanıyorlar
saldırganların üstüne! Ama beceriklilikte ve yiğitlikte geri kalmayan sal-
dırganlar da onlara hiç çekinmeden karşı koydular. Ne ateş çıkıyordu ama
kılıçlarından! Bakın müzikçileri savunanlardan biri yere yığıldı. Konseri
düzenleyen kişiydi bu. Ölümcül bir yara aldı. Durumu farkedenden arkada-
şıysa kaçıp gitti. Öte yandan saldırganlar da kaçtılar; müzikçilerse ortadan
kayboldular. Olayın geçtiği yerde yalnızca, ölümü serenadın bedeli olan
talihsiz adam kaldı. Bir de şu belediye başkanının kızına bakın, dikkatle.
Kafesin arkasından bütün olup biteni izledi. Bu kadın güzelliğiyle, ama ol-
dukça sıradan olan güzelliğiyle öylesine gurur ve övünç içindedir ki, bu
uğursuz olaylardan üzüntü duyacağına, olup biteni acımasız bir biçimde
alkışlamakta ve böylece daha sevimli olduğuna inanmaktadır.

Hem bu kadar da değil, diye sürdürdü konuşmasını: Bir de şu sokak-
tan geçerken durup da kanlar içinde yatmakta olana mümkünse yardım
etmek isteyen şu adama bakın. Dikkat edin, merhamet gösterip yardım et-
mek isterken, birdenbire ortaya çıkan devriyeye yakalandı. İşte hapse gö-
türüyorlar onu, uzun süre yatacak orada, hem de ölenin gerçekten katili
olmuş olsaydı, çekeceği ceza da bundan daha az olmazdı.

— Ne kadar çok felaket yaşandı, bu gece! dedi Zambullo."

İçimizde, öykünün bitmediği izlenimi var. Bazen öykü biç-
mindeki bu tabloları, aldatıcı diyeceğim bir son bölüm eklenir. Bu
aldatıcı son bölümlere gereç sağlayan da doğa ya da zaman betim-
lemeleridir genellikle. *Satirikon*'un* üne kavuşturduğu Noel anlatı-
larında da bu tür özelliklerle karşılaşırız: "Soğuk insanı iyice yakı-
yordu." Lesage'dan yaptığımız alıntıya gelince, okura, kafasında
en azından Sevilla'daki o geceyle ya da o "duyarsız gökyüzü"yle il-
gili bir betimleme yaratmasını ve alıntıya eklemesini öneririm.

(*) Metnin ikinci Fransızca çevirisinde yer alan bir dipnotta *Satirikon*'un haftalık Rus mizah dergisi olduğu belirtilmiştir. (T.Ç.N.)

Gogol'ün *İvan İvanoviç ile İvan Nikiforoviç'in Nasıl Kavga Ettiklerinin Hikâyesidir*'inde sonbahar betimlemesi ve "Bu dünyada yaşamak, ne kadar can sıkıcı, Beyler!" diye haykırışı, sözünü ettiğim aldatıcı sonun tipik bir örneğidir.

Bu yeni motif, bir önceki anlatıya, koştur bir biçimde katılınca, öykü de bütünlenmiş görünümü kazanır.

"Eksi sonlu" öyküleriye ayrı biçimde sınıflandıracakız. Önce, kullandığım terimin anlamını açıklayayım. *Stola* ve *stolu* sözcüklerinde, *a* ile *u* sesleri sonektir, çekim ekidir; *stol* ise köktür. Sözcüğün yalın ve tekil durumunda, *stol*'ün çekim eki yoktur; ama biz bu çekim ekinin var olmayışını, öbür çekimli durumlarla karşılaştırma yaptığımızda anlarız; öyleyse bu, bir durum belirtisidir. Biz de onu "eksi biçim" (Fortunatov'un terimi), "sıfır çekim eki" (Baudouin de Courtenay'nin terimi) olarak adlandıracakız. Bu eksi biçimlere öykülerde, özellikle de Maupassant'ın öyküsünde oldukça sık rastlanır.

Sözgelimi, bir anne, evlilik dışı doğurduğu ve köydeki bir aileye emanet ettiği oğlunu görmeye gider. Çocuk kaba bir köylü olmuştur. Umutsuzluğa düşen anne kaçır, kaçarken de ırmağa düşer. Bundan habersiz olan oğlan, suyun dibini bir sırıkla karıştırırken, sırık annenin eteğine takılır, oğlan da onu yukarı çeker. Öykü işte burada biter. Okur, bu öyküyü, farkında olmadan bir "bitim"i bulunan geleneksel türden öykülerle karşılaştırır. Bu konuda, Flaubert çağı Fransız töre romanının (*Duygusal Eğitim* [l'Education sentimentale]) hiçbir zaman sonuçlanmayan bir olayın betimlemesini, bir teknik olarak geniş ölçüde kullandığını belirtelim (bu bir kesinlemeden çok bir görüştür).

Öykü, genel olarak, kıvrımları ve katları olan, ayrıca çeşitli gelişmelerle karmaşık hale getirilmiş bulunan kuruluşlar birleşimidir.

Çehov'un bütün yapıtları arasında, öyküler her zaman en çok okunanlardır. Geniş okur kitleleri, özellikle, Çehov'un "çeşitli" öyküler diye adlandırdığı ilk öykülerini sever. Çehov'un konularını anlatmaya kalkacak olursak bize son derece sıradan konular gibi görünür bunlar. Yazar, küçük memurların, küçük tüccarların yaşamını dile getirir. Okurların yabancı olmadıkları törelerdir bunlar. Daha önce Leykin ve Gorbunov da bu türden töreleri betimlemiştir. Çağdaş okur içinse, eski eşyaların satıldığı bir dükkanın koku-sunu taşır bunlar.

Çehov öykülerinin başarısı, konularının kuruluşuyla açıklanabilir. Rus yazını öykü konularını pek az işlemiştir. Gogol, ro-

man ya da öykü olarak geliştirebileceği anekdotlar anlatılmasını beklerdi hep.

Konu bakımından, Gonçarov'un yaptığı kuruluşlar oldukça zayıftır. *Oblomov*'un giriş bölümünde Gonçarov çok değişik kişilerin aynı gün kahramanı ziyarete gittiklerini anlatır; okur bu kişinin son derece hareketli bir yaşam sürdüğünü sanabilir.

Turgenyev'in *Rudin*'iyse bir tek öyküdür, bir tek olayın anlatımıdır, ardından da *Rudin*'in itirafı gelir.

Yalnızca Puşkin'in öykülerinin iyi kurulmuş bir konusu vardır. Marlinski, Kalaşnikov, Vonliarliarski, Sologub ve Lermontov'un gibi kibarlar dünyasını anlatan tekdüze öyküler XIX. yy'daki yazınsal üretimin hemen hemen yarısını oluşturur.

Çehov'un öyküleriye söz konusu gelenekle birdenbire ilişkisini keser. Temaları bakımından pek özgün olmayan bu öyküler, ön sırayı almak için, kibarlar dünyasını anlatan öykülerle rekabet eden çok sayıdaki "fizyolojik etütler"den kesin bir biçimde ayrılır, Çehov, öykülerini belirgin ve kesin bir konu üstünde düzenlerken, bu konuya da beklenmedik bir çözüm getirir.

Yanıl(t)ma, yapıttaki düzenleyim açısından temel bir tekniktir. *Hamam* adlı anlatı, bütün değerini Eski Rusya'da nihilistler* ile papazların uzun saçlı oldukları bilindiğinde kazanır. Yanıl(t)manın meydana gelebilmesi için bütün ikincil özelliklerin ortadan kaldırılması gerekmiştir. Bu nedenle de olay hamamda geçer. Çatışmayı daha da artırmak için, yazar, papazların sorunlarının güncelliğini koruduğu oruç dönemini seçer. Bir nihilist sanılan diyakos'un sözleri öylesine düzenlenmiştir ki, okur, bir nihilistin değil de bir diyakos'un söz konusu olduğunu öğrenince şaşırır. Bununla birlikte, bu önemli ipucunun yerinde olduğunu düşünürüz, çünkü, bize diyakos'un sözlerini anlaşılmayacak derecede ağzında gevelediğini açıklar. Anlatı içine çözümü sokabilmek, tanıma olayını belirgin kılmak için kişilerin de bu çözüme ilgi duymaları gerekir. Ele aldığımız anlatıda, berber üzüntülüdür, çünkü, ibadet amacıyla oruç tuttuğu sırada, saçları yüzünden ve kafasında birtakım fikirler bulunduğunu sandığı için de yanılıp bir din adamına sövmüştür.

Burada, kurallara göre kurulmuş ve bütün bölümleri birbirine işlevsel olarak bağlanan bir denklem karşısında bulunmaktayız.

Şişko ile Sıska adlı öykü iki sayfa tutar. Konusu iki eski okul arkadaşını birbirinden ayıran toplumsal eşitsizlik üstüne dayanır. Durum iyice basittir ama beklenmedik ve yerinde bir hileyle geli-

(*) Rusya'da XIX.yy'ın ikinci yarısında radikal gençliğe verilen ad. (F.Ç.N.)

şir. Önce, iki dost, kucaklaşıp gözleri yaşla dolu birbirlerine bakarlar; her ikisi de hoş bir şaşkınlık içindedir. Sıska, dostça bir üslupla ve uzun uzadıya, ailesiyle ilgili haberler vermeye başlar hemen. Öykünün ortasında, yani birinci sayfanın sonunda, sıska, şişkonun gizli danışman olduğunu öğrenir. Böylece aralarında toplumsal bir eşitsizlik uçurumu açılır; bu uçurum da iki dostun, bizlere, her türlü durumdan soyutlanmış, çıplak olarak sunulmuş olmaları ölçüsünde daha da derinleşir. Sıska yeniden ailesinden söz etmeye başlarken, kekeleyerek hemen hemen aynı tümceleri kullanır ama bu kez ona bir rapor veriyormuş havasını benimser. Sözlerin böyle yinelenmesi, üst üste getirilebilmeleri sayesinde, aradaki farkı gösterir ve böylece öykünün kuruluşunu aydınlatır.

Karşı karşıya gelen iki dostun duyarlılığına bağlı olarak ikili bir çözümle biten anlatı boyunca koşutluk varlığını korur. Şişko, eski dostunun kibarlığından neredeyse tiksindir, onunla konuşmaktan vazgeçer ve gitmeden önce elini uzatır. Sıska, yalnız üç parmağını tutarak sıkır, onu bütün bedeniyle selamlar ve bir Çinli gibi ki-ki-ki diye gülmeye başlar. Karısı gülümser. Oğlu Nataniyel topuklarını birleştirirken kasketini düşürür. Üçü de hoş bir şaşkınlık içindedir.

Çehov çoğu kez kalıplaşmış, geleneksel biçime uymaz.

Bir Dehşet Gecesi adlı öyküsünde, bir kişinin, girdiği bütün dairelerde ve hatta kendi dairesinde tabutlarla nasıl karşılaştığı anlatılır.

Öykü basit bir gizemli inanışla başlar. Anlatıcının adı Panikidin'dir*. Moguiltsi** yakınlarında, Uspiyeniye'de***, Trupov**** adlı bir memurun evinde yaşar. Kullanılan tekniğin apaçıklığını biraz olsun gidermek için yazar, "Bir başka deyişle, Arbat'ın en uzak köşelerinden birinde" diye ekler.

Kalıplaşmış korku verici öğelerin bu biçimde yığılması, anlatının sonunu bizler için tamamıyla beklenmedik bir hale dönüştürür. Böyle bir son, korku öyküsünün bir niteliği olan gizemli nesne tabut ile tabut satıcısının bir basit malı olan tabut arasındaki karışıklığı kullanır.

Mallarına haciz gelmesini istemeyen tabut satıcısı, tabutları dostlarının evine saklamıştır.

Gizemli Bir Yaradılış adlı öyküyse kibarlar dünyasını anlatan öykü türünün artçlarıyla ilgili ironiyle doludur. Çehov, tekniğini

(*) "Ölümler duası, ayini" anlamındaki Rusça *panikida*'dan (F.Ç.N.)

(**) "Mezar" anlamındaki Rusça *moguil'a*'dan (F.Ç.N.)

(***) "Ölümler bayramı" anlamındaki Rusça sözcük (F.Ç.N.)

(****) "Ceset" anlamındaki Rusça *trup*'tan (F.Ç.N.)

açığa vurmak için, kendi hikâyesini bir yazara doğrudan doğruya anlatan bir kadın kahraman çıkarır sahneye. Olay birinci sınıf bir kompartımanda geçer; bu da, kibarlar dünyasından kişilerin sunulmasında gelenekselleşmiş bir durumdur.

"Kadının karşısında, valinin özel görevli bir memuru olan ve ilin yayımladığı Haberler'e küçük anlatılar, ya da kendi deyişiyle, yüksek sosyete yaşamıyla ilgili öyküler veren müptedi bir genç yazar oturuyordu."

Kadın, başlangıçta, tamamıyla geleneksel özellikler taşıyan hikâyesini anlatmaktadır. Önceleri yoksul biridir; ardından da "bir kolejde verilen saçma sapan eğitim, aptalca romanların okutulması, gençlik hataları ve çekingenlik içinde yaşanan ilk aşk" gelir. Kadın, genç adamı sevmekte ve mutlu olmak istemektedir. İşte tam burada psikolojik romanla ilgili yeni bir pastiş* başlar:

"Harika! diye mırıldanır yazar, küçük kadının elini, bileziğinin yanından öperken. Sizi değil, güzel yaratık, insanın ıstırabını öpüyorum ben."

Genç kadın yaşlı bir adamla evlenir ve yaşamı bize kısaca, parodili bir anlatımla betimlenir. Yaşlı adam ölür ve kadın ondan kalan mirasla zengin olur. Mutluluk yakın gibi görünmekteyken yeni bir engel çıkar ortaya. "Peki kim var yazgınızda? Yine zengin bir yaşlı mı?"

İşte bu yinele(n)me, motifi ilk gerekçesinden yoksun bırakır ve kibarlar dünyasını anlatan öykünün konuları bir basit fahişelik anlatısı içinde ortaya çıkar.

Bu O Kadındı adlı öykü, niteliği açısından daha az yetkindir. Bu öykü, Noel anlatılarına özgü devinimsizlikten, yani kahraman ile bilinmeyen bir kadının karşılaşmasından yararlanır. Anlatıcı bize bu kadının bilinmeyen bir kadın olduğunu söylemez ama okur ya da dinleyici bunu tahmin eder. Sonunda, kadının, anlatıcının karısı olduğu anlaşılınca, dinleyiciler karşı çıkarlar; anlatıcı da bunun üzerine geleneksel sona başvurmak zorunda kalır.

Çehov'un dikkate değer öyküsü *Bildik Erkek*, aynı nesneyle ilgili ikili bir bağıntı üstüne kuruludur; bir başka türden devinimsizliğe başvurmaz. Bir fahişe hastaneden taburcu olur. Üzerinde, mesleğiyle ilgili giysileri, yani modaya uygun kısa ceket, büyük şapkası, bronz rengi ayakkabıları olmadığı için, kendini çıplak hisseder, mesleği fahişelik olan Vanda olarak değil de, kimlik kartında yazılı olduğu gibi Anastasya Kanavkina olarak hisseder. Para bulması gerekmektedir. Parmağındaki son yüzüğü bir ruble karşılığında rehin bırakan Vanda-Anastasya, bu iki kimlikli ka-

(*) İkinci Fransızca çeviri ile İtalyanca çeviride *parodi* terimi kullanılmıştır. (T.Ç.N.)

dın, tanıdığı erkeklerden biri olan dişçi Finkel'e gider. Bu arada, kendine bir plan yapar: Dişçinin muayenehanesine bir rüzgar gibi girecek ve gülerек yirmi beş ruble vermesini isteyecektir. Ama üstünde sıradan bir elbise vardır. İçeri girer ve sıkılarak "Doktor burada mı?" diye sorar. Merdivenler ona çok şatafatlı görünür ve bu arada gözüne bir ayna ilişir; aynada da gözüne büyük şapkası, modaya uygun ceket ve bronz rengi ayakkabıları olmayan görüntüsü takılır. Doktorun yanına giren Vanda, çekingen bir tavırla, dişinin ağrıdığını söyler. Tütünden sararmış parmaklarıyla, kadının dudaklarını ve dişetlerini kirleten Finkel, onun bir dişini çeker; Vanda da kendisine elindeki son rubleyi verir.

Bu öykü temelde, herkesin ikili bir yaşamı olduğu düşüncesi üstüne kurulmuştur. Karşımızda farklı meslekten kişiler, fahişe ile diş hekimi vardır ve kadın kendini mesleği olan birine, mesleği olmayan biri olarak gösterir. Vanda'nın farklı biçimde giyinmiş olmasıysa, bize sürekli olarak, değişmiş durumunu anımsatır. Bütün bunların temelinde, utanmayı, kim olduğumuzu söylemekten utanmayı, bize acıyı seçtiren utanmayı buluruz. Bütün öykü de bu temayla özetlenebilir.

"Sokağa çıkınca kendini daha da utanmış hissetti, ama bu, yoksulluktan kaynaklanmıyordu. Büyük bir şapkasının ve modaya uygun bir ceketinin olmadığına artık farkında değildi. Sokakta yürüyor ve kan tükürüyordu, her kanlı tükürük, ona kötü, zorlu yaşamını, katlanmak zorunda kaldığı ve yarın, bir hafta sonra, ölünceye kadar, ömrü boyunca katlanacağı hareketleri aklına getiriyordu."

Çehov katışıksız "dolaysız anlatı"dan ender olarak yararlanır. Ama *Polinka* adlı nefis öyküde, düzenleyim amacıyla, değişik söylem biçimleri kullanır.

Tezgâhtar, modacı kadına, kendisine olan aşkından söz etmekte, kadının tutulduğu üniversite öğrencisinin onu aldatmaktan geri kalmayacağını açıklamaktadır. Tezgâhtar kadına çeşitli malzemeler satarken aralarındaki konuşma da sürer; bu moda mağazasına özgü konuşmaların ses tonları, o anda yaşanmakta olan olayla çelişmektedir. Satış işi özellikle yavaşlatılır, çünkü kişilerden biri sevmekte, öbürüyse kendini suçlu hissetmektedir.

"Şu anda en çok moda olanlar, kuş tüyünden. İsterseniz bugünlerde moda olan günciçeği rengini ya da "kanak" rengini, yani sarı ile karışık bordoyu vereyim. Çeşitlerimiz çok. Bu iş sizi nereye sürükleyecek, bir türlü anlayamıyorum hiç doğrusu!"

Kadının yüzü solgundur, gözlerinden yaşlar dökülürken alacağı düğmeleri seçer:

"— Bir tüccar kadın için alacağım. Öyle pek sıradan olmayan bir şey verin bana..."

— Evet, bir tüccar kadın için, göze çarpan bir şey olmalı. Bakın, küçük hanım, burada moda olan koyu mavi, kırmızı ve yaldız düğmeler var. En göze çarpanlar bunlar. Seçkin hanım müşterilerimiz çevresi parlak çizgili siyah düğmeleri alırlar. Yalnız şunu anlamıyorum. Kendiniz bunu düşünemiyor musunuz? Bütün bu gezintilerinizin sonu nereye varacak?

— Ben de bilmiyorum, diye mırıldanır Polinka, düğmelere eğilip bakarken. Ben de bilmiyorum, Nikolay Timofiyeiç, neler oluyor bana."

Öykü, tuhafiyecilikle ilgili bir sürü anlamsız sözcüğün sıralanmasıyla ve gözyaşlarıyla biter.

"Nikolay Timofiyeiç, hem Polinka'yı hem de kendi heyecanını gizlemeye çalışırken yüzünü gülümser gibi buruşturur ve yüksek sesle:

— İki çeşit dantel vardır, küçük hanım. Pamuktan ve ipekten. Oriyantal, bröton, valensiye, tığ, torşon danteller pamuktan; rokoko, sutaşlı, kambre dantellerse ipektendir... Allah aşkına, silin şu gözyaşlarınızı! Gelenler var!

Gözyaşlarının hâlâ dinmediğini görünce de sözlerine daha yüksek sesle devam eder:

— İspanyol, rokoko, sutaşlı, kambre danteller... Pamuklu, ipek, fildekoz çoraplar..."

Çehov'un öyküleri, önceleri, yazın'ın alt kategorisinde yer almış, mizah dergilerinde çıkmıştır. Çehov'un yazın alanındaki büyük ünü tiyatro oyunlarının ve uzun öykülerinin yayımlanmasıyla başlamıştır. Bugün artık, Çehov'un yapıtlarını yeniden basmak yetmez, onları aynı zamanda yeniden incelemek de gerekir. Belki de böyle bir yeniden inceleme sonucunda, en çok okunan Çehov'un biçimsel açıdan en eksiksiz Çehov olduğunu herkes kabul edecektir.

II.

Koşutluk, öykünün kuruluşunda başvuru bir başka tekniktir. Tolstoy'un metinlerinde gözlemimiz bunu.

Bir nesneyi sanatsal bir olguya dönüştürebilmek için, onu yaşam olguları dizisinden çıkarıp almak gerekir. Bunun için de, tıpkı Korkunç İvan'ın adamlarını "gözden geçirip denetleme"si gibi, her şeyden önce "nesneyi harekete geçirmek" gerekir. Nesneyi, alışılmış çağrışımlar kılıfından çekip çıkarmak gerekir. Nesneyi, bir odunu ocakta çeviriyormuş gibi çevirmek gerekir. Çehov'un notla-

rında şöyle bir örnekle karşılaşırız: Adamın biri on beş, hatta otuz yıl süreyle hep aynı sokaktan geçmekte, her gün üzerinde "Bol sirke çeşitleri"* yazılı tabelayı okumakta ve kendi kendine şöyle sormaktadır: Kimin bol sirke çeşidine gereksinmesi olabilir ki?" Bir gün, tabela yerinden sökülüp, duvarın kenarına konur. O zaman da tabela üzerinde "Bol sigara çeşitleri" yazısını okur. Şair bütün tabelalarını yerinden indiren kişidir; sanatçı, nesnelerin başkaldırışını hazırlayan elebaşısıdır. Şairlerde, nesneler, eski adlarını atarak başkaldırırlar ve kendilerine aldıkları yeni adla ek bir anlam üstlenirler. Şair karşılaştırmalar yapmak için, imgelerden, mecazlardan yararlanır; sözelimi ateşi kırmızı bir çiçek diye adlandırır ya da eski sözcüğe yeni bir sıfat verir veya Baudelaire gibi, leşin, şehvetli bir kadına benzer biçimde ayaklarını havaya kaldırdığını söyler. Böylece şair anlamsal açıdan bir yer değiştirmeyi gerçekleştirir; kavramı, içinde bulunduğu anlamsal diziden çıkartıp başka sözcükler (bir mecaz) aracılığıyla bir başka anlamsal dizi içine yerleştirir. Biz de böylelikle, yeniliği, sözcüğün yeni bir dizi içine konuluşunu hissederiz. Yeni sözcük nesnenin üstüne yeni bir giysi gibi oturtulur. Tabela kaldırılmıştır. Bu da, nesneyi algılayabilir kılma, onu bir sanat yapıtı ögesine dönüştürme yollarından biridir. Bir biçimin katlardan oluşan görünümde yaratılması da bu yollardan bir başkasıdır. Nesne, yansımaları ve karşıtlıkları aracılığıyla ikilenir ve üçlenir.

Rostov serserisi:

*Nereye yuvarlamıyorsun, oy elmacık?
Evlenmek istiyorum, oy anacık,*

diye türkü söylerken,

*Köprüden düşmek istiyor elmacık
Sofradan kalkmak istiyor Katya'cık*

türünden türküler geleneğini sürdürür kuşkusuz.

Burada birbirine uygun düşen değil de alışılmış çağrışım dizilerinden birbirini kurtaran iki kavram karşındayız.

Bazen de nesne ikiye bölünür ya da parçalara ayrılır. Aleksandr Blok "demiryolu" sözcüğünü "yolun hüznü, demirin hüznü"

(*) Buradaki ve hemen aşağıdaki örneği, anlam ve özellikle ses etkisini verebilmek amacıyla Türkçe'ye uyarladık. (T.Ç.N.)

biçimlerine böler. L.Tolstoy da, müzik parçaları gibi biçimselleştirilmiş yapıtlarında, nesneyi alışılmamış bir adla belirtme yolu olan farklılaştırma türünün de, katlı kuruluş türünün de örneklerini vermiştir.

Tolstoy'daki farklılaştırma (yabancılaştırma) konusunda daha önce de yazdım. Bu tekniğin değişik bir biçimi de tablonun bir tek ayrıntısı üstünde durup onu vurgulamaktır: İşte bu, alışılmış oranlarda bir biçim bozulmasına (deformasyona) yol açar. Nitekim Tolstoy, bir muharebeyi betimlerken, çığnemekte olan ıslak bir ağzın ayrıntısını da geliştirir. Böyle bir ayrıntının vurgulanması da özel bir biçim bozulmasına yol açar. Konstantin Leontiyev, Tolstoy üstüne yazdığı kitabında, bu tekniği anlamamıştır.

Ama Tolstoy, daha genel olarak bir başka teknik kullanır: Nesneleri tanımak istemez ve onları sanki ilk kez görüyormuş gibi betimler, dekorları boyanmış karton parçaları olarak, kutsal şaraplı ekmeği küçük bir ekmek parçası olarak adlandırır ya da bizi, Hristiyanların kendi Tanrı'sını yediğine inandırır. Bu tekniğin Fransız yazın geleneğinden, belki de Voltaire'in *Ingénu*'sünden (Saf Oğlan) ya da Chateaubriand'ın yaban adamının krallık sarayını betimlemesinden kaynaklandığını sanıyorum. Her ne olursa olsun, Tolstoy, Wagner'in yapıtlarını, zeki bir köylünün bakış açısından, yani, tıpkı Fransız "yaban adamları" gibi alışılmış çağrışımlara başvurmayacak nitelikte olan bir kişinin bakış açısından betimleyerek farklı kılmıştır. Hem zaten Eski Yunan romanı da, kenti bir köylünün bakış açısına göre betimlerken bu tekniği biliyordu (Veselovski).

Tolstoy, ikinci tekniği yani katlı kuruluş tekniğini çok özel bir biçimde kullanmıştır.

Ben burada bu tekniğin, Tolstoy'un poetikası içindeki yerini kısa da olsa incelemeye girişmeyecek, yalnızca birkaç örnek vermekle yetineceğim. Genç Tolstoy, koşutluğu oldukça naif bir biçimde kuruyordu. Bir temayı sunmak için, bu temanın üç varyantını işin içine katmanın gerekli olduğuna inanmıştı: Hanımın ölümü, mujikin ölümü ve ağacın ölümü. Burada *Üç Ölüm* adlı öyküyü düşünüyorum. Bu anlatının bölümleri belli bir gerekçelendirmeyle birbirine bağlanır: Mujik hanımın arabacısıdır, ağaç ise, ona bir haç yapmak için kesilmiştir.

Yeni halk şiirinde, bazen koşutluk doğrulanır; sözgelimi yaygın olarak kullanılan "âşık olmak – otlar üzerinde yürümek" koşutluğu âşıkların gezinirken otlar üzerinde yürümesi olgusuyla açıklanır.

Aşağıdaki tümce, *Holstomer*'de at – insan koşutluğunu pekiştirmektedir: "Dünyayı, yiyerek ve içerek dolaşan Serpuhovskoy'un cesedi çok sonraları toprağa verildi. Ne derisi, ne eti ne de kemikleri bir işe yarayabilirdi artık."

Koşutluğun iki ögesi arasındaki bağ Serpuhovskoy'un, bir zamanlar Holstomer'in sahibi olması gerçeğiyle açıklanır. *İki Siivari*'de koşutluk, hem başlıkta hem de aşk, kağıt oyunu, dostlara takınılan tavır gibi birçok ayrıntıda dile gelir. Bölümler arasındaki bağın gerekçesi de kişiler arasındaki akrabalıktır.

Tolstoy'un teknikleriyle Maupassant'ınkileri karşılaştıracak olursak, Fransız ustanın, koşutluğun ikinci ögesini kullanmadığı görülür. Maupassant, öykülerinde, bu ikinci ögeyi, sanki sezinletiyormuş gibi, üstü kapalı olarak geçirir. Söz konusu ikinci öge, öykünün geleneksel yapısı (Maupassant "sonu olmayan" öykülerinde bu yapıyı bozmuştur) olabileceği gibi, Fransız burjuvazisinin yaşam karşısındaki alışılmış tutumu da olabilir. Sözgelimi, birçok öyküde, Maupassant köylünün ölümünü betimler. Bu betimleme yalın ama çok şaşırtıcıdır; karşılaştırma ölçütü kuşkusuz bir kentlinin ölümüyle ilgili betimleme olacaktır ama böyle bir betimleme de aynı öykü içinde yoktur. Kimi kez bu bütünleyici öge, anlatıcının duyarlılığıyla kurulan bir bağıntı biçiminde işin içine katılır. Bu açıdan Tolstoy'un Maupassant'dan daha ilkel olduğu söylenebilir, çünkü, apaçık bir koşutluğa gereksinim duyar. Sözgelimi, *Uygarlığın Meyveleri*'nde bize mutfak ile salon gösterilir. Öyle sanıyorum ki bu olgu, Fransız yazın geleneğinde, Rusya'dakine göre çok daha fazla bir açık seçiklik bulunmasıyla açıklanabilir. Fransız okuru kuralın çiğnenmesini çok daha kesin bir biçimde sezer, koşut ögeyi çok daha kolaylıkla bulur; oysa bizim okurun normal olan şey hakkında oldukça belirsiz bir izlenimi vardır.

Bu arada yazınsal geleneği yazarların birbirlerinden yaptıkları aktarmalarla bir tutmanın bana olanaksız gibi görüldüğünü de belirtmek isterim. Yazar için, geleneğe uymanın, bir yazınsal kurallar bütününe bağlı kalmak olduğunu düşünüyorum. Bu bütün de, tıpkı buluşlar geleneğindeki gibi içinde bulunulan anın teknik olanaklarından oluşur.

Tolstoy'un romanlarında bazı kişiler ya da bazı kişi grupları arasındaki karşıtlıklar daha karmaşık bir koşutluk örneğini simgeler. Sözgelimi *Savaş ve Barış*'ta şu karşıtlıklar açık seçik biçimde sezilir: 1.Napolyon -Kutuzov; 2. Piyotr Bezuhov - Andrey Bolkonski ve aynı zamanda her ikisi için de başvuru eksenini olan Nikolay Rostov. *Anna Karenina*'da Anna-Vronski grubuyla Levin-Kitti gru-

bu birbiriyle karşılaştırılır. Söz konusu iki grubun arasındaki bağın gerekçesi de akrabalıktır. Bu da Tolstoy'un ve belki de bütün romancıların sık sık kullandıkları bir gerekçelendirmedir. Tolstoy, yaşlı Bolkonski'yi, "parlak genç adamın (Andrey) babası" yaptığını, çünkü "romanla bağlantısı kurulmamış bir kişiyi betimlemenin, kendisi için can sıkıcı" olacağını yazmıştır. Tolstoy'un hemen hemen hiç kullanmadığı bir başka teknik daha vardır: Bu da aynı kişiyi değişik düzenlemeler içine katmaktır (İngiliz romancılarının sık kullandıkları bir tekniktir bu)? Bu tekniğin farklılaştırmaya yol açtığı Petruşka ile Napolyon bölümü ise daha çok kural dışı bir durumdur. Her ne olursa olsun, *Anna Karenina*'da koşutluğun öğeleri birbirlerine öylesine hafifçe bağlıdır ki, aradaki bağ yalnızca estetik gereklilikle açıklanabilir.

Tolstoy akrabalığı yalnızca bir koşutluk kurmak için değil aynı zamanda katlı kuruluşu oturtmak için kullanılır. Bize sunulan iki erkek kardeş Rostov'lar ile bunların kız kardeşi aynı tipin değişik gerçekleştirmeleridir. Tolstoy kimi kez, onları, bir önceki bölümde Petya'nın ölümünde olduğu gibi, birbirleriyle karşılaştırır. Nikolay Rostov, Nataşa'nın yalınlaştırılmış, daha kaba bir portresidir. Stiva Oblonski, Anna Karenina'nın zihinsel yapısına ilişkin bir özelliği görmemizi sağlar; aradaki bağ Anna'nın Stiva'nın sesiyle söylediği "birazcık" sözüyle verilir bize. Stiva kız kardeşine göre katların daha alt düzeyde olanında yer alır. Burada akrabalık, karakterleri birbirine bağlamaya yaramaz: Tolstoy romanında ayrı ayrı tasarlamış olduğu kişileri hiç de rahatsızlık duymadan birbiriyle akraba yapmıştır. Burada akrabalığa, katları oluşturmak için gereksinim duyulmuştur.

Erkek kardeşlerden birini soylu, öbürünü de katil olarak betimleme biçiminde ortaya çıkan geleneksel teknik şunu gösterir: Yazın geleneğinde akrabaların sunulduğu, aynı karakterin değişik yansımalarını içermez zorunlu olarak. Ayrıca, kimi kez bir gerekçe de işin içine katılır: Kişilerden birinin piç olduğu görülür (Felding).

Sanatta her zaman olduğu gibi, burada da herşey, mesleğin kurallarının zorla benimsettirdiği bir gerekçe(lendirme)den, bir nedenden başka bir şey değildir.

III.

Öykü derlemesi çağdaş romandan hemen önce gelmiştir: Böyle bir

sav nedensel bir bağın varlığını içermez, burada daha çok bir süredizimsel olgu söz konusudur.

Genellikle, biçimsel bir tarzda da olsa, bir derlemeyi oluşturan bölümler arasında bağlantı kurulmaya çalışılır. Özel öyküler, bölümlerini temsil ettiği kabul edilen bir başka öykünün içine katılır. *Pançatantra*, *Kelile ve Dimne*, *Hitopadesa* gibi derlemeler, *Papağan Öyküleri*, *Yedi Vezir*, *Binbir Gece Masalları*, XVIII. yy. Gürcü öyküleri bütünü, *Bilgelik ve Yalan Kitabı* ile daha pek çok derleme aynı biçimde hazırlanmıştır.

Öyküleri içiçe geçirmeyle ilgili birçok tür ya da daha doğrusu bir öyküyü bir başka öykünün içine katmayla ilgili birçok biçim ayırt edilebilir. Bunun en yaygın yolu, herhangi bir eylemin tamamlanmasını geciktirmek için öyküler ya da masallar anlatmaktır. Nitekim yedi vezir, anlattıkları masallarla, kralın, oğlunu öldürmesini engellerler. *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazat anlattığı masallarla öldürülme anını geciktirir. Budizm kökenli Moğol masalları derlemesi olan *Arci Barci*'de bir merdivenin basamaklarını oluşturan ağaç heykeller masallarıyla kralın tahta çıkışını engellerler ve ikinci masalda başka iki masal daha işin içine katılır. *Papağan Öyküleri*'nde, kuş, anlattığı öykülerle kocasını aldatmak isteyen kadını kocasının gelişini kadar oyalar. *Binbir Gece Masalları*'ndaki masal çevrimleri aynı geciktirme dizgesine göre kurulmuşlardır: Öldürülme işinden önceki masallardır bunlar.

Öyküler yardımıyla sürdürülen tartışma, bir öyküyü bir başka öykünün içine katmanın bir ikinci yolu olarak kabul edilebilir: Burada öyküler bir düşünceyi kanıtlamak için anlatılır ve eklenen her yeni öykü bir öncekine karşı çıkmaya yarar. Bu teknik, anlatıya katılabilecek başka öğelere de yayılabilmesi bakımından bizi ilgilendirir. Sözgelimi anlatının içine dizeler ve aforizmalar katılır.

Bu tekniklerin yalnızca kitabî teknikler olduğunu belirtmek önemlidir çünkü metnin uzunluğu sözlü geleneğe, bölümleri, benzer yollarla bağlama olanağı tanımaz. Bölümler arasındaki bağ öylesine biçimseldir ki ancak bir okur bunu algılayabilir. Halk yaratımı, yani anonim yaratım, kişisel bilinçten yoksun olduğu için, yalnızca basit bir bağlantı türünü tanıyabilmiştir. Roman ise bir tür olarak ortaya çıktığı andan başlayarak ve hatta daha da önceden, yazılı anlatıma doğru yönelmiştir.

Avrupa yazınında, bir bütün olarak sunulmuş ve çerçeve işlevi gören bir öyküyle birbirine bağlanmış öykü derlemelerine oldukça erken rastlanır.

Araplar ve Yahudiler aracılığıyla gelen Doğu kökenli derle-

meler Avrupalılar'a çok sayıda anlatıyı tanıma olanağı vermiş ve böylece yerli halkın yazdığı benzer öykülerle karşılaştırma yapılmasını sağlamıştır.

Aynı dönemlerde Avrupa'da, öyküleri bir çerçeve içine oturtmanın özgür bir biçimi yaratılmış ve bu biçim içinde de öyküleme kendi başına bir amaç durumuna gelmiştir. Burada *Dekameron*'dan söz etmek itiyorum.

Dekameron ve onu izleyen yazınsal gelenek, XVIII. ve XIX.yy.'lardaki Avrupa romanından henüz çok farklıdır. Çünkü tek tek bölümler birbirlerine aynı kişilerle bağlanmazlar. Dahası, burada kişiyi de bulamayız; dikkat, eylem üstüne yoğunlaşmıştır, eylemi sürdürürse, konunun gelişmesini sağlayan oyun kağıdından başka bir şey değildir.

Görüşümü şimdilik kanıtlama yoluna gitmiyorum ama bu durumun uzun süre devam ettiğini kesin olarak söyleyebilirim: Lesage'ın yarattığı *Gil Blas*'daki kahraman öylesine yetersiz bir karaktere sahiptir ki, eleştirmenleri, yazarın orta düzeyde bir insanı sergileme amacı taşıdığını düşünmeye sürüklemiştir. Aslında bu doğru değildir. Glis Blas bir insan değil, romanın bölümlerini birbirine iliştiren bağdır ve bu bağ da "gri" renktedir.

Canterbury Masalları'ndaysa, eylem ile eylemi sürdüren arashındaki bağ daha güçlüdür.

Pikaro romanları çerçeveleme tekniğini geniş ölçüde kullanır.

Bu tekniğin yazgısını Cervantes, Lesage, Fielding'in yapıtlarında, ve Stern'de bozulduktan sonra da, modern Avrupa romanında izlemek ilginçtir.

Kamerüzzaman ile Budur Hatun Öyküsü adlı masalın yapısı son derece ilgi çekici bir örnek sunar bize. Yüz yetmişinci gecede yer alan ve iki yüz kırk dokuzuncu geceye kadar süren bu masal birçok masala bölünür hemen:

1. Kamerüzzaman (Şah Şehriman'ın oğlu) ile iblis yardımcılarının çok karmaşık bir yapıyla donanmış olan öyküsü: Öykü, sevgililerin evlenmesiyle son bulurken, Budur da babasından ayrılır.

2. Emcet ile Esat adlarındaki iki şehzadenin öyküsü.* Bu öykünün bir öncekine bağlanmasının tek nedeni, söz konusu şehzadelerin Kamerüzzaman'ın iki karısından (Budur ile Hayat-ün-Nufus) dünyaya gelmiş olmalarıdır. Şahın kendilerini öldürtmek istemesi üzerine, şehzadeler kaçarlar ve çeşitli serüvenler yaşarlar. Sultan Mercan, köleleri arasında Mamelik adıyla gizlenmiş Esat'a

(*) Metni 1973'te Fransızca'ya çeviren Guy Verret (ikinci Fransızca çeviri), bu öykünün J-C.Mardrus'un Fransızca *Binbir Gece Masalları* çevirisinde yer almadığını söyler. (T.Ç.N.)

âşık olur. Esat serüvenden serüve atılırken, her seferinde hep aynı büyücü Behram'ın eline düşer. Sonunda iki erkek kardeş birbirlerini bulurlar. İslam'ı kabul etmiş olan büyücü, bu fırsattan yararlanarak Nimet ile Nama öyküsünü anlatır. Bu anlatı çok karmaşıktır ve hiçbir yerde iki erkek kardeşin öyküsüyle kesişmez. "Bu anlatıyı dinleyen iki şehzade şaşkına dönerler." İşte tam o sırada gelen sultan Mercan'ın ordusu kendilerinden alınmış olan toy Mameklik'in geri verilmesini ister. Ardından, Emcet'in anası sultan Budur'un babası Şah Gayyur'un ordusu gelir. Daha sonra bir üçüncü ordu görünür: Bu da suçsuz olduklarını öğrendiği çocuklarını arayan Kamerüzzaman'ın ordusudur. Son olarak da tamamıyla unuttuğumuz ve o da kendi oğlunun peşinde olan Şehriman'ın ordusunu görürüz. Böylece birçok masal bu yapay yolla birbirine bağlanmış olur.

Bir halk dramı olan *İmparator Maximilian*'ın konusu da bir başka ilginç durum sunar. Bu konu son derece yalındır: Venus ile evli olan imparator Maximilian'ın oğlu putlara tapmak istemeyince babasının eliyle öldürülür*. Bunun üzerine hem baba hem de bütün saray erkânı Ölüm tarafından yok edilirler. Bu metin, sonradan bir çerçeve olarak ele alınıp işlenmiş, içine dıştan gelen motifler katılmış ve bu amaçla da çok farklı gerekçelere başvurulmuştur. Sözelimi *Kayık*, *Çete* gibi başka halk dramları da vardır. Bunlar da, tıpkı *Don Kişot*'a pastoral sahnelerin, *Binbir Gece Masalları*'na dizelerin eklenmesi gibi *İmparator Maximilian*'ın içine yerleştirilir. Söz konusu dramların metin içindeki var oluşları bazen şu biçimde doğrulanır (bunların da, sonradan ortaya çıkmış olgular olduğunu düşünüyorum): Boyun eğmeyen Adolf babasından kaçıp bir çeteye girer. Anika ile Ölüm'ün anlatıldığı bölüm metne daha önceden sokulmuştur. Bu ekleme belki de, metin, köy ortamında ilk kez bir varyant biçiminde ortaya çıktığı zaman yapılmıştır; biz de bu nedenle, işi kolaylaştırmak için, metni, yanlış olarak, başlangıç metni diye adlandırabiliriz. Bu oyun dışında bilinen bir başka bölüm daha vardır: Gülünç hale getirilmiş o ölümler duasıyla ilgili bölüm de metne çok sonraları katılmıştır. Çoğu kez yeni bölümler, özellikle de söcük oyunları (sağırılık nedeniyle kullanılan eşsesli sözcüklerin yığılması) metinde öylesine bir gelişme gösterirler ki, Maximilian'ı kendi oyunundan kovalar. O artık komediye başlamak için bir bahaneden başka bir şey değildir. Belki de Güney Rusya'daki bir dramdan türemiş olan başlangıçtaki *İmparator Maximilian* ile, cinaslarla bozulmuş olan ve bambaşka bir ilkeye

(*) Bu tümcenin çevirisinde İtalyanca çeviri ile ikinci Fransızca çeviriye bağlı kaldık. (T.Ç.N.)

göre gelişen yeni metin arasındaki yol, Derjavin'den Andrey Bieli'e kadar uzanan yoldan daha kısa değildir. Bu arada Derjavin'in bazı dizelerinin de kimi kez dram metni içinde yer aldığını belirtelim. *İmparator Maximilian*'ın metnindeki olayın (eylemin) gelişmesini sağlayan tekniklerin öyküsü aşağı yukarı işte böyledir. Her özel varyant için, metin bir gereç eklenerek değiştirilmiştir.

IV.

Daha önce de belirtmiştim: Kendi türünün tipik örneği olan bir fıkra-öykü'yü ele alacak olursak, bunun, tamamlanmış olma özelliği taşıdığını görürüz. Sözgelimi, bir kişiyi güç bir durumdan kurtaran, verdiği başarılı yanıtı ele alalım: Burada, kahramanın içinde bulunduğu güç duruma yol açmış nedenle, kahramanın yanıtıyla ve kesin bir çözümle karşılaşırız; bu da "kurnazlığa dayalı" bütün öykülerin eksiksiz mekanizmasını oluşturur*. Sözgelimi suç işlemiş bir kimsenin saçından bir tutam kesilir; suçlu kişi de aynı biçimde bütün arkadaşlarının saçlarından birer tutam keser ve böylece kendini kurtarır. Aynı tekniğe tebeşirle işaretlenmiş ev konusundaki benzer yapıllı masalda da rastlanır (*Binbir Gece Masalları*, Andersen). Konu, burada, üzerine betimlemelerin ya da psikolojik yan olayların işlendiği bir halkadır ama kendisi tamamlanmış bir nesne olarak kalır. Daha önceki bölümlerde de söylediğim gibi, birçok öykü, bir çerçeve içine alınarak ya da aynı gövdeye bağlanarak, daha karmaşık bir kuruluş içinde biraraya getirilebilir.

Ama "art arda dizme" yoluyla düzenleyim tekniği daha da yaygındır. Bu durumda, her biri bir bütün oluşturan birçok öykü birbirini izler ve ortak bir kişiyle biraraya getirilir. Kahramana birçok görev yükleyen karmaşık masal da "art arda dizme" yoluyla bir düzenleyim anlayışını benimsemiştir. Bir masal bir başka masalın motiflerini tam olarak "art arda dizme" yardımıyla kendi yapısı içine alır. Böylece iki ya da hatta dört masal içeren masallar elde ederiz. Hemen, art arda dizme tekniğiyle ilgili iki tür ayırt edebiliriz: Birincisinde, kahraman yansız bir işlev üstlenir; serüvenler onu izler, o serüven peşinde koşmaz. Bu olguyla çoğunlukla şu türden serüven romanlarında karşılaşırız: Korsanlar birbirlerinden bir genç kızı ya da bir delikanlıyı çalarlar; gidecekleri yere bir türlü ulaşamayan korsan gemileriye, bu süre içinde çok sayıda se-

(*) Bu tümceyi, bağlama daha uygun olduğu için ikinci Fransızca çeviriden dilimize aktardık. (T.Ç.N.)

rüvene dalarlar. Başka düzenleyimler ise eylem ile eylemi sürdüreni birbirine bağlamaya ve serüvenleri gerekçelendirmeye, belli nedenlerle bağlamaya çalışır. Odysseus'un serüvenleri, oldukça yüzeysel biçimde de olsa, kahramanı bir türlü rahat bırakmayan tanrıların öfkesiyle gerekçelendirilmiştir. Odysseus'un Arap dünyasındaki benzeri olan Denizci Sinbad ise yaşadığı çok sayıdaki serüvenin nedenini kendi içinde taşır: Yolculuk yapma tutkusudur; işte bu nedenden ötürü de çıktığı yedi yolculuk, çağının bütün turistik folklorunu da kendi yazgısına sıkı sıkıya bağlar.

Apuleius'un *Altın Eşek*'indeki (Değişimler) "art arda dizme"nin nedeni (gerekçesi), zamanını kapıları kollayıp dinlemekle geçiren Lucius'un merakıdır. Bu konuda *Altın Eşek*'in iki tekniğin, yani çerçeveleme ile art arda dizme'nin bir birleşimini gerçekleştirdiğini gözlemliyorum. Art arda dizme tekniği aracılığıyla, tulumlarla çatışma bölümü, değişimlerle ilgili anlatılar, haydutların serüvenleri, ambardaki eşek fıkrası, vb. biraraya getirilir; bir çerçeveleme yardımıyla da büyücü kadınla ilgili anlatılar, ünlü Aşk ve Psykhe masalı ve daha birçok öykü araya katılır. Art arda dizme yardımıyla oluşturulmuş yapıtların çeşitli bölümlerinin eskiden bağımsız olarak var oldukları hissedilir çoğu kez. Nitekim, ambar da saklanan eşek fıkrasından sonra, okura bu öykünün, bir atasözünün kökeninde yer aldığı belirtilince, okurun da bu öyküyü bildiği ya da en azından şemasını bildiği varsayılır.

Ama, yolculuk, özellikle de bir iş bulmak için yolculuk çok erkenden, art arda dizme'nin en sık başvurulmuş nedeni, gerekçesi olmuştur. En eski İspanyol romanlarından biri olan *Lazarillo de Tormes* bu biçimde oluşturulmuştur. *Lazarillo* bir iş arar ve böylece her çeşit sürüveni yaşar. *Lazarillo*'nun bazı bölümlerinin, bazı tümçelerinin atasözü haline geldiği çoğunlukla belirtilir. Ben bunların bu türden bir özelliği romanın içine katılmadan önce taşıdıklarını düşünüyorum. Roman fantastik serüvenlerle ve değişimlerle son bulur: Oldukça yaygın bir olgudur bu, çünkü yazarların, çoğu kez, romanların ikinci bölümünü kurabilecek yeterli fikirleri yoktur. Bu ikinci bölümler çoğunlukla yepyeni bir ilkeye göre kurulur: Cervantes'in *Don Kişot*'u ve Swift'in *Gulliver*'i böyledir.

Bazen de art arda dizme tekniği konu dışında kullanılır. Cervantes'in halktan uzak yaşayan ve bir iksir içtikten sonra deliren bir bilgini anlattığı kısa öyküsü *El Licenciado Vidriera*'da sayfalar boyunca tuhaf bir monolog yer alır:

"Kukla oyuncuları hakkında çok kötü şeyler söylerdi: Onların başboş gezenler olduklarını, kutsal şeylerle densizce uğraştıklarını, çünkü

mihrap arkalıkları üstünde gösterdikleri kuklalarla sofuluğu alaya aldıklarını, hatta Eski ve Yeni Ahit'teki kişileri simgeleyen kuklaların hepsini ya da neredeyse hepsini bir çantaya tıkıp, kabarelerde ya da tavernalarda yiyip içirken bu çantanın üstüne oturduklarını da anlatırdı. Nasıl olup da evlerine tıklıp ömür boyu suskunluğa mahkum edilmediklerine ya da ülkeden sürülmediklerine şaşıyordu.

Bir gün raslantıyla yanından prens gibi giyinmiş bir oyuncu geçti.

— Ah! Ah! diye haykırdı, onu görünce; bu adamı tiyatrodan çıkarken gördüğümü anımsıyorum, suratı una bulanmıştı, sırtına tersine çevrilmiş kürklü bir palto giymişti, ama tiyatro sahnesi dışındaki adımlarında soylu bir adam görünümü vardı!

— Öyle olmalı, diye ekledi biri, çünkü iyi bir aileden ve soylu olarak dünyaya gelmiş birçok oyuncu vardır.

— Olanakız değil, diye yanıtladı Vidriera. Oysa farsın en az gereksinim duyduğu şey, nitelikli insanlardır. Centilmenlerdir. Sevimli ve ağzı laf yapan erkeklerdir. Ayrıca bu tür insanların ekmeklerini alınlarının teriyle ve dayanılmaz işler pahasına kazandıklarını, her zaman belleklerini çalıştırdıklarını, tıpkı çingeneler gibi köyden köye, handan meyhaneye koşup durduklarını, günlerini başkalarını hoşnut etmekle geçirdiklerini, çünkü onların asıl servetlerinin başkalarının duyduğu haz olduğunu söyleyebilirim. Üstelik, sanatlarıyla da hiç kimseyi kandıramazlar, çünkü mallarını meydanda, herkesin gözü ve yargısı önünde sergilerler. Onları yönetenler inanılmaz derecede çalışırlar, olağanüstü çaba harcarlar. Yıl sonunda, borç ve dava ile karşılaşmamak için çok yüksek gelir sağlamaları gerekir. Bir toplumda koruluklar, iki yanlı ağaçlı yollar, parklar, görünüşü ve ruhu dürüstçe yeniden yaratan her şey nasıl gerekliyse, onlar da o derecede gereklidir.

Bir dostunun şu görüşünü aktarıyordu: Bir kadın oyuncuya hizmet eden bir kişi aynı zamanda birçok kadına hizmet ediyor demektir; çünkü o bir kraliçe, bir peri, bir tanrıça, bir bulaşıkçı, bir çoban olur ve çoğunlukla da kader onun şahsında kralın hizmetindeki bir soyluya ya da bir uşağa hizmet etmesini ister."

İşte bu tümceler öyküdeki eylemin (olayın) yerini alır bütünüyle. Öykünün sonunda Vidriera iyileşir. Ama burada, sanatta çok yaygın olan bir olguyla karşılaşılır: Gerekçe ortadan kalktığı halde, teknik, varlığını sürdürür; Vidriera iyileşmiş olmasına karşın saray hakkında konuşurken tıpkı yukarıdaki gibi sözler eder.

Sözgelimi, Tolstoy, *Holstomer*'de, atın ölümünden sonra bile, yaşamı atın bakış açısına göre betimlemeyi sürdürür. Andrey Bie-li *Kotik Letayev*'de, biçimi bozulmuş, çocuğun algılamasıyla gerekçelendirilmiş imgeler oluşturur; hem de çocuğun bilmediği bir ko-

nuya el attığında bile.

Yeniden konuya dönüyorum. Genel olarak denilebilir ki, gerek çerçeveleme tekniği, gerekse art arda dizme tekniği, dıştaki konuların romanın gövdesi içine gitgide daha çok katılmasına yardım etmiştir. Bu olguyu ülkü Don Kişot örneğinde görmek çok kolaydır.*

1929 (?) .

(*) Şklovski'nin kitabında (*Diizyazı Kuramı Üstüne*), bir sonraki bölümün konusudur bu. (F.Ç.N.)

*Düzyazı Kuramı Üstüne**

I.

Otto Ludwig, öykülemenin işlevine bağlı kalarak, iki anlatı biçimi arasındaki şu ayrımı daha yıllar önce belirlemişti: "gerçek anlamıyla anlatı" (die eigentliche Erzählung) ve "sahne anlatısı" (die szenische Erzählung). Birinci durumda, yazar ya da hayli anlatıcı dinleyicilere seslenir: Öyküleme burada yapıtın biçimini belirleyen öğelerden biridir, bazen de temel öğedir. İkinci durumda, kişilerin diyalogu ön plandadır ve anlatı bölümü, diyalogu içine alan ve açıklayan bir yoruma indirgenir, yani gerçekte sahneyle ilgili bilgileri vermekle yetinir. Bu tür anlatı, yalnızca diyalogun vurgulanmasıyla değil, ama aynı zamanda olayların öykülenmesi yerine, sunulmasına ayrıcalık tanınmasıyla tiyatro biçimini anımsatır: Bizler olayları anlatılıyormuş gibi (destan şiir) değil de, sanki sahne- de gözümüzün önünde geçiyormuş gibi algılarız.

Düzyazı kuramı yapıttaki düzenleyim (kompozisyon) sorunuyla sınırlandığı ölçüde, bu ayrım anlamsız gibi görünür. Ama, yazınsal düzyazı kuramına doğal olarak bağlı olan temel nitelikli bazı sorunlara değinildiği anda, bu ayrım büyük bir önem kazanır. Yazınsal düzyazı kuramı şimdilik gelişiminin ilk evrelerindedir, çünkü bir anlatının biçimini belirleyen öğeler henüz incelenme-

(*) Fransızca'sı: "Sur la théorie de la prose". Bu metnin Türkçe'ye aktarılmasında İtalyanca çeviriden de yararlanıldı: "Teoria della prosa" (çeviren: Carlo Riccio), *I formalisti russi*, a.g.y. s.231-247. T.Todorov, Fransızca "Sur la théorie de la prose" başlığı altında biraraya getirdiği metinleri, yazarın Rusça'daki değişik yazılarından aldığını belirtir. (T.Ç.N.)

miştir. Ritim üstüne kurulmuş olan şiirsel biçimler ve türler kuramının, düzyazı kuramında bulunmayan, değişmez kuramsal ilkeleri vardır. Oluşturulmuş anlatı, sözcüğe yeterince bağlı olmadığı için, her türden yazınsal düzyazının çözümlenmesinde kalkış noktası olarak kullanılamaz. Bu açıdan, bir düzyazı kuramının oluşturulmasında yalnızca anlatının biçimi sorunu, kalkış noktası olarak bir değer taşıyabilir bana göre.

Bu durumda, yazınsal öyküleme ile sözlü anlatı arasındaki bağlantı büyük bir önem kazanır. Yazılı geleneğin olanaklarını her zaman geniş ölçüde kullanan ve bu geleneğin çerçevesi dışında düşünülemeyecek biçimleri yaratan, yazınsal düzyazı olmuştur. Şiir ise, her zaman az çok söylenmek için yaratılmıştır; bu açıdan şiir, elyazmasının, kitabın dışında yaşar; oysa düzyazı biçimlerinin ve türlerinin çoğu sözden bütünüyle yalıtılmıştır ve bunların yazılı dile özgü bir biçimleri vardır. Yazarın anlatısı ya mektup biçimine, ya anılara veya notlara ya da betimleyici incelemelere, tefrikalara, vb'ne yönelir. Bütün bu söylem biçimleri kesin olarak yazı diline bağlıdır, dinleyiciye değil okura seslenirler, sestten değil yazılı göstergelerden hareketle kurulurlar. Öte yandan, diyaloglar, sözlü olarak yapılan karşılıklı konuşmanın ilkelerine göre kurulmuşsa ve bu ilkelere uygun düşen bir sözdizim ve sözcük yapısıyla süslenmişse, düzyazıya konuşma dilinin öğeleri ile sözlü anlatının öğelerini katmış olurlar: Bu durumda, anlatıcı genellikle kendini bir anlatıyla sınırlamaz, kişilerin birtakım sözlerini de aktarır.¹

Böyle bir diyalogda, konuşanlardan birine büyük bir yer verilirse, o zaman sözlü anlatıya daha çok yaklaşılmış olur. Kimi kez, öykü söze, konuşmaya iyice yaklaşır; bundan dolayı da varlığı yazar tarafından belli bir gerekçeye dayandırılan ya da hakkında hiçbir açıklama yapılmayan bir anlatıcı işin içine katılır.

Böylece yazınsal düzyazı biçimlerinin çeşitliliği konusunda toplu bir görüş elde ederiz. Bu bakış açısı roman sorunlarını yepyeni bir ışıqla aydınlatır. XIII. ve XIV. yy. İtalyan öyküsü doğrudan doğruya masaldan, fıkradan (anekdottan) hareket ederek gelişmiş ve bu ilkel öyküleme biçimleriyle bağlantısını koparmamıştı. Sözlü anlatıma isteyerek öykünme yoluna gitmese de, bize bir öyküyü yalnızca basit sözcüklere başvurarak aktarmaya çalışan iddiasız bir anlatıcının tarzına uydurmuştu kendini. Bu İtalyan öyküsünde ne her yönüyle doğa betimlemeleri, ne kişilerin ayrıntılı özellikleri, ne de konu dışı lirik ya da felsefi bölümler vardı. Bu tür öyküde en azından çağdaş öykü ve romanda görmeye alıştığımız biçimiyle diyalog da yoktu. Eski serüven romanında, *fabu-*

la'nın (olayların kronolojik dizisi) art arda getirdiği bölümler arasındaki bağlantı, her zaman için var olan kahramanın aracılığıyla sağlanıyordu. Bu tür romanlar anlatının çerçeveleme ve gerekçelendirme tekniklerine önem verilen *Dekameron* gibi öykü derlemelerinden hareket ederek gelişmiştir (V. Şklovski). Burada, sözlü öyküleme ilkesi henüz ortadan kalkmamış, masal ve fıkra ile olan bağlantı da kesin bir biçimde kopmamıştır.

XVIII. yy'ın ikinci yarısından başlayarak, özellikle de XIX.yy'da roman bir başka özelliğe büründü. Kitap kültürü sayesinde, inceleme, makale, gezi anlatıları, anılar, vb. yazınsal biçimler gelişme gösterdi. Mektup biçimindeki anlatı, zihinsel yaşamın, gözlemlenen manzaranın, kişilerin, vb'nin ayrıntılı betimlemesine olanak sağlıyordu (sözelimi Richardson'da). Notlarla ve anılarla ilgili yazınsal biçimle, törelerin, doğanın, geleneklerin, vb'nin çok daha ayrıntılı betimlemesine gidiliyordu. XIX.yy'ın başında, töre incelemeleri ve tefrikalar geniş ölçüde yayıldı ve daha sonra "fizyolojik" denilen incelemelere dönüştü. Bu fizyolojik incelemeler her çeşit ahlakçı yaklaşımdan uzaktı, çeşitli sınıfları, toplulukları, jargonları, vb'yle kent yaşamının betimlemesini kendisine merkez edinmişti. XIX. yy'ın romanı, Dickens, Balzac, Tolstoy ve Dostoyevski'de, bu betimleyici ve fizyolojik incelemelerden doğar. İngilizlerin *Life in London* (Londra'da Yaşam) [P.Egan] türündeki incelemeleri, Fransızların Paris betimlemeleri (*Le Diable à Paris* [Şeytan Paris'te], *Les Français peints par eux-mêmes* [Kendi Anlatımlarıyla Fransızlar], vb.), Rusların "fizyolojik incelemeler": İşte bunlardır söz konusu romanın kaynakları. Ancak, kaynağı, eski serüven romanı türüne dayanan bir roman daha vardır: Bu roman türü de ya tarihsel bir biçime bürünür (W.Scott), ya hitabet söyleminin biçimlerini kullanır ya da bir çeşit lirik veya şiirsel bir öyküleme (V.Hugo) biçimini alır. Burada da söz ile olan bağlantı korunur ama söz, öykülemeye değil de yüksek sesle ve belli bir edayla konuşmaya yaklaşır. Yalnızca kitabî özellikler taşıyan, betimleyici ve psikolojik türden romanlarda bu zayıflamış bağ bile kopmuştur.

XIX. yy. romanının özelliği, betimlemeleri, ruhsal portreleri ve diyalogları geniş ölçüde kullanmasıdır. Kimi kez bu diyaloglar bize basit bir konuşma biçiminde sunulur; burada kişilerin portresi, birbirlerine verdikleri karşılıklar aracılığıyla çizilir (Tolstoy); ya da bu diyaloglar öykülemenin örtülü bir biçimidir ve bundan dolayı "sahne" özelliği taşımaz. Ama kimi kez de bu diyaloglar salt dramatik bir biçime bürünürler ve kişileri birbirlerine verdikleri karşılıklarla belirleme işlevinden çok olayı ilerletme işlevini üstlenir-

ler. Böylece, romanın kuruluşunun temel ögesi durumuna gelirler. Roman, bu yolla, anlatısal biçimle olan ilişkisini koparır; dekoru, jestleri, ses tonunu, vb'ni açıklayan ayrıntılı bilgiler ile sahne diyaloglarının birleşimi görünümü kazanır. Karşılıklı konuşmalar sayfalarca sürer, bölümlere yayılır; anlatıcı, "der", "diye yanıtlar" türünden açıklamalar yapmakla yetinir. Şu bilinen bir gerçektir ki, okurlar bu tür romanda, sahnede geçene benzer bir olayın peşindedirler ve çoğunlukla da bütün betimlemeleri atlayıp ya da bunları salt teknik açıklamalar olarak görüp yalnızca karşılıklı konuşmalara yönelirler. Bu olayın bilincinde olan bazı yazarlar, betimlemelerin yerine dramatik bir biçim koyarlar. Zagoskin bu konuda şöyle yazar: "Herkes konuşunca, anlatı yerinde değildir. 'Falanca adam şöyle dedi, filanca kadın sözünü kesti, filanca adam karşı çıktı, filanca kadın yeniden söze başladı' gibi açıklayıcı sözler okurun kafasını karıştırmaktan ve onu şaşırtmaktan başka bir işe yaramaz; bu nedenle, izin verin de, sıradan dramatik biçime başvuruyım. Böylesi hem daha açık, hem de daha yalındır (*Moskova ve Moskovalılar*). Zagoskin bir başka yerde de şöyle der: "Özel bir konuşmayı verirken, üstelik de orada hazır bulunan herkesin konuşmaya katılması söz konusu olduğunda, istemesek de, konuşanların adlarını sık sık belirtmek, hiç durmadan 'Falanca adam şöyle dedi, filanca kadın yanıt verdi' diye yinelemek zorunda kalırız; hiçbir işe yaramayan bu yinelemelerden kurtulmak için, en iyisi, kimi anlatılar dışında, dramatik biçimi kullanmaktır."

Demek ki, XIX. yy. Avrupa romanı, içinde ancak birkaç öyküleme ögesi taşıyan, kimi kez de öykülemekten bütünüyle ayrılan bağdaştırıcı (senkretik) bir biçimdir.²

Bu romanın gelişmesi doruk noktasına 1870'e doğru ulaştı. O tarihten sonra da kesin bir sonuca vardığımız izleniminden kurtulamadık ve yazınsal düzyazı alanında yeni bir biçimin ya da türün var olamayacağına inandık. Oysa, bu tür roman gözümüzün önünde parçalanmakta ve farklılaşmaktadır. Bir yandan, basit öykülemeye yakın küçük biçimler işlenmekte; öte yandan da anılar, gezi anlatıları, mektuplar, töre incelemeleriyle karşılaşılmalıdır; aynı zamanda romandaki olayların düzenlenişine ilişkin öğeler de giderek daha çok sinema senaryolarına geçmektedir. Çok önemli bir olgudur bu çünkü söze dayalı bu türden bir yapıtın "sessiz" bir dile dönüştürülebileceğini gösterir. Ayrıca L.Tolstoy'un *Anna Karenina*'dan sonra tiyatro oyunları ve "halk anlatıları" yazdığı gerçeğini de belirtebiliriz. XIX. yy. Rus düzyazısı bize çok daha anlamlı ve çok daha önemli bir olguyu sunar: Dal, Gogol, Leskov gibi yazarla-

rın A.Melnikov-Peçerski, P.Yakuşkin, S.Maksimov, vb. gibi etnograf yazarların var olmasıdır bu. Romanın gelişmesiyle ve yarattığı devinimsizlikle gizlenen bu olgular, şimdi yeni bir gelenek olarak bir kez daha ortaya çıkmaktadır: Çağdaş düzyazı biçim sorununu ve buna bağlı olarak da öyküleme sorununu yeniden güncel kılmıştır. Remizov ve Zamyatin'in masallarıyla öykülerinde, Gorki'nin son yapıtlarında, Prişvin'in incelemelerinde, Zoşçenko, V.İvanov, Leonov, Fedin, Nikitin, Babel, vb'nın öykülerinde bunun kanıtlarına rastlanır.

II.

Roman ve öykü türdeş değil, tersine birbirine son derece yabancı biçimlerdir. Bu nedenle, aynı yazın içinde, ne aynı zamanda ne de aynı yoğunlukta gelişme gösterirler. Roman bağdaştırıcı (senkretik) bir biçimdir (doğrudan doğruya öykü derlemelerinden gelişmiş olması ya da töre betimlemelerini kendi içine katarak karmaşıklaşmış olması hiç önemli değildir); öykü, temel, ilk biçimdir (bu, ilkel olduğu anlamına gelmez). Roman tarihten, gezi anlatılarından gelir, öyküyse masaldan, fıkradan (anekdottan). Aslında, burada, yapının uzunluğuyla belirlenen bir ilke ayrılığı söz konusudur. Çeşitli yazarlar ve değişik yazınlar ya romanı ya da öyküyü işlerler.

Öykü bir çelişki, bir uyum eksikliği, bir yanlışlık, bir karışıklık, vb. üstüne kurulur. Ama yeterli değildir bu. Öyküde her şey, tıpkı fıkradaki gibi, sonuca doğru yönelir. Öykü, nişanlanan hedefi tam ucuyla ve bütün gücüyle vurması için uçaktan atılan bir mermi gibi, büyük bir hızla atılım yapmalıdır. Kuşkusuz burada yalnızca olay örgüsü bulunan öyküyü ele alıyorum; Rus yazınının özelliği olan betimleme-öykü ile "dolaysız-öykü"yü bir yana bırakıyorum.* *Short-story* (kısa öykü), içinde her zaman bir hikâyeyi barındıran bir terimdir ve iki koşulu yerine getirmesi gerekir: Boyutların indirgenmiş olması ve sonucun vurgulanması. Bu koşullar da, amaçları ve teknikleri bakımından romanın biçiminden tümüyle farklı bir biçim yaratır.

Romanda temel işlevi başka etkenler üstlenir: Olayı yavaşlatmak ve türdeş olmayan öğeleri birleştirip kaynaştırmak için kullanılan teknik; bölümleri geliştirmekte ve bağlamakta, farklı ilgi merkezleri yaratmakta, koşut olay örgüleri sürdürmekte, vb'nde

(*) Bu tümceyi İtalyanca çevirideki anlama bağlı kalarak Türkçe'ye aktardık. (T.Ç.N.)

görülen ustalık. Bu kuruluş, romanın sonunun bir güçlenme değil de bir zayıflama anı olmasını gerektirir; temel olayın doruk noktası, sona gelmeden önce bir yerlerde bulunmalıdır. Romanın belirgin özelliği, bir sondeyiş içermesidir: Bu, sözde bir sonuçtur, bir bakış açısı veren ya da okura başlıca kişilerin *Nachgeschichte*'sini anlatan bir dökümdür (bkz. Turgenyev'in *Rudin*'i, *Savaş ve Barış*). İşte bu nedenle de romanda beklenmedik bir sona çok ender olarak rastlanması doğaldır (eğer böyle bir beklenmedik son varsa, bu, yalnızca öykünün etkisinin bulunduğunu gösterir): Boyutların büyüklüğü ve bölümlerin çeşitliliği bu tür bir kuruluşu engeller; oysa öykü, daha önce anlatılanların doruk noktasına ulaştığı, beklenmedik bir sonuca doğru yönelir kesinlikle. Romanda, doruk noktasından hemen sonra belli bir eğimin gelmesi gerekirken, öyküde ulaşılmış olan dorukta kalmak çok daha doğaldır. Roman, değişik yerler dolaşarak yapılan ve sakin bir dönüşle bitecek olan bir gezintiye benzetilebilir, öyküyse, bir tepeye tırmanmaya benzer, amacı da bu yükseklikte ortaya çıkacak manzarayı bize göstermektir.

Tolstoy, *Anna Karenina*'yı Anna'nın ölümüyle bitirememiş, roman Anna'nın yazgısı üstüne dayalı olduğu için çok zor da olsa, ek bir bölüm yazmak zorunda hissetmişti kendini. Roman biçiminin mantığı bir uzatmayı gerektiriyordu; yoksa, tamamıyla gereksiz kişiler ve bölümler içeren sulandırılmış bir öyküyü andırabilirdi, roman. Böyle bir kuruluşu gerçekleştirebilmek bir ustalık gerektirir: Çünkü, asıl kişi, öteki kişilerin yazgısı belirlenmeden öldürülmektedir. Kahramanların ölümüne iyice yaklaştıktan sonra genellikle kurtulup (ölenler yalnızca kahramanın arkadaşlarıdır) romanın sonuna ulaşmaları bir rastlantı değildir. Tolstoy'un işini kolaylaştıran, kuruluştaki koşutluk oldu: Daha baştan itibaren, Levin, ön sırayı Anna'nın elinden almaya çalışır. Öte yandan, *Biyelkin'in Hikâyeleri*'nde, Puşkin beklenmedik bir çözüm etkisi elde edebilmek için, öykünün sonucunu olay örgüsünün doruk noktasıyla denk düşürmeye çalışır kesinlikle (bkz. *Fırtına*, *Tabutçu*).

Öykü tek bilinmeyenli bir denklem kurmaya benzer; roman ise çok bilinmeyenli denklemler dizgesi yardımıyla çözülen ve ara kuruluşların son yanıttan daha önemli olduğu değişik kurallı bir problemi andırır. Öykü bir gizdir (muamına); roman ise bir tür bilmece ya da bulmacadır.

Kısa öykü (*short story*), en çok Amerika'da işlenmiştir. XIX. yy'ın ortalarına kadar, Amerikan yazını, yazarların ve okurların bilincinde, İngiliz yazınıyla karıştırılmış, ve bir taşra yazını olarak görüldüğü için, büyük ölçüde İngiliz yazını içine katılmıştır.

Washington Irving, İngiliz yaşamıyla ilgili incelemelerinin (*Bracebridge Hall*, 1822) önsözünde üzülerək şöyle der: "Amerika çöllerinden çıkıp gelmiş bir adamın, düşüncelerini zararsız bir İngilizce'yle anlatması şaşırtmıştı herkesi. Yazın alanında tuhaf bir yaratık olarak baktılar bana, tüyü (tüy kalem) kafasına takacağına elinde tutan yarı vahşi biri olarak gördüler beni ve böyle bir yaratığın uygar toplum üstüne neler söyleyebileceğini merak ettiler."

Bununla birlikte, Irwing kendisini İngiliz kültür ve yazını içinde yetişmiş biri olarak görür; nitekim incelemeleri de İngiliz töreleri konusunda yazılmış incelemeler geleneğine sıkı sıkıya bağlıdır: "Yeni bir ülkede doğmuştum ama çocukluğumdan beri eski bir ülkenin yazınıyla içiçe olduğum için, kafam daha genç yaşta, Avrupa'daki çeşitli yerlere, törelere, âdetlere bağlanan ama ülkeyle eender olarak uyuşabilen tarihsel ve şiirsel düşüncelerle doluydu... Bir İngiliz için İtalya ne kadar klasik bir ülkeyse İngiltere de bir Amerikalı için öyledir ve eski Londra onda Antik Roma kadar tarihsel düşünceler uyandırır." Gerçekten de Irwing, incelemelerinin ilk kitabında (*The Sketch Book*, 1819), sözelimi *Rip Van Winkle* ile *Philip of Pokanoket*'te Amerikan malzemesi kullanmaya çalışır; nitekim bu sonuncu inceleme de şöyle bir yakınmayla başlar: "Amerika'nın keşfedilmesini ve sömürgeleştirilmesini anlatan eski yazarlar Vahşilerin dünyasında yeşeren dikkate değer töreler konusunda bize yeterince ayrıntılı ve nesnel betimlemeler bırakmamışlardır." Bununla birlikte, söz konusu incelemelerin türü bile yaklaşım tarzı ve biçemiyle geleneksel kalmaktadır: Sözcüğün günümüzdeki anlamıyla "Amerikan" olan hiçbir şey bulamayız bu incelemelerde.

1830'lu ve 1840'lı yıllarda Amerikan düzyazısının kısa öykü (*short story*) türünü geliştirmeye yöneldiği görülür açıkça; oysa aynı dönemde İngiliz yazını romanı işlemektedir. Sayıları giderek artan süreli yayınlar (magazinler) İngiltere'de ve Amerika'da önemli bir rol oynamaya başlamışlardı ama İngiltere'deki süreli yayınlar daha çok Bulwer, Dickens, Thackeray'in büyük romanlarına yer verirken, Amerika'daki süreli yayınlar *short stories*'e ağırlık veriyorlardı. Bu da zaten Amerika'da kısa öykünün gelişmesinin, gazetelerin ortaya çıkmasının basit bir sonucu olarak görülemeyeceği gerçeğine iyi bir örnektir: Başka durumlarda olduğu gibi, burada basit bir nedensellik söz konusu değildir. Gazetelerin yayılmasıyla, *short story* türünün benimsenmesi arasında bir bağ vardır ama, bu türün üretimi gazetelerin yayılmasına bağlanamaz.

Bu dönemde Amerikan eleştirisinin öyküye özel bir ilgi duy-

maya başlaması da doğaldı; ayrıca bu ilgi, romana açıkça kötü gözle bakılmasından kaynaklanıyordu. Bu açıdan, kendi öyküleriyle de söz konusu türün benimsenmesini sağlayan Edgar Poe'nun düşünceleri, özellikle ilgi çekici ve yol göstericidir. Nathaniel Hawthorne'un öyküleri üstüne kaleme aldığı yazı, öykünün kuruluş özelliklerini belirleyen, kendine özgü bir incelemedir. "Bir yapıtın uzunluğu, o yapıtın değerlendirilmesinde geniş ölçüde hesaba katılmalıdır gibi kötü ve dayanaksız bir önyargı, yazın alanında uzun süre varlığını korudu, der Poe. Çağımıza düşen görev, böyle bir önyargıyı ortadan kaldırıp atmaktır. Ne kadar sıradan olursa olsun, bir eleştirmen, bir yapıtın, soyut biçimde ele aldığı uzunluğuyla ya da oylumuyla, bizde zorunlu olarak bir hayranlık uyandıracığını ileri süremez sanırım. Bir dağ, yalnızca görünüşündeki büyüklükle, bizde yücelik duygusu uyandırabilir; ama aynı şeyin *The Columbiad*'ın değerlendirilmesi için geçerli olduğunu söyleyemeyiz." Poe, daha ileride, estetik açıdan bütün öbür türlerden üstün gördüğü şiir üstüne kendi özgün kuramını geliştirir (burada söz konusu şiir, boyutları, bir saatte okunabilecek şiiri aşmayan bir şiirdir. etki ya da izlenim birliği en önemli sorundur". Uzun şiir, Poe'ya göre bir paradokstur). "Destanlar olgunluğa ulaşmamış bir sanat duygusunun meyvesiydi; ama artık gücünü yitirmiştir." Öykü, ideal tür olan şiire en çok yaklaşımdır ve kendi alanında, yani düzyazı alanında şiirle aynı işlevi üstlenir. Poe, öyküde uzunluk sınırının, yüksek sesle yapılan iki saatlik bir okumaya indirgenebileceği inancındadır. O romanı, uzunluğu nedeniyle "akıl almaz" bir tür olarak görür: "Roman, bir solukta okunamayacağı için, doğal olarak bütünlükten kaynaklanan o büyük güçten yoksun kalır."

Sonunda, Poe, öykünün özelliğini şöyle belirler: "Bir yazar bir öykü kaleme aldığı anda, eğer ustaysa, düşüncelerini olaylar üstüne biçimlendirmez; yaratmak istediği tek etkiyi özenle ve düşünerek tasarladıktan sonra, bu etkiyi en iyi biçimde vermesini sağlayacak olayları yaratır, onları birbiriyle birleştirir. Eğer ilk tümcesinde bu etkiyi yaratamamışsa, o zaman daha ilk adımda başarısızlığa uğramış demektir. Yapıtın bütününde, önceden belirlenmiş bu amacı dolaysız ya da dolaylı olarak gerçekleştirmeye yönelmeyecek bir tek sözcük bulunmamalıdır. İşte bu yöntem, bu özen ve bu sanat sayesinde ortaya çıkan tablo, kendisine benzeri bir sanat duygusuyla bakan kişide, tam bir hoşnutluk duygusu uyandırır. Anlatının işlediği düşünce, araya hiçbir şey karışmadığı için bütün arılıyla sunulmuştur; işte bu da romanın ulaşamayacağı bir amaç-

tır." Poe, tıpkı Çinlilerin kitaplarını yazarken yaptıkları gibi öykülerini sondan başlayarak yazma alışkanlığı olduğunu söylerdi.

Demek ki Poe, bütün ayrıntıların katkıda bulunduğu temel bir etkiye ve öncekilerini aydınlatacak son bölüme özel bir önem vermektedir. Sondaki bölümün özellikle vurgulanması bilincine bütün Amerikan öykülerinde rastlanır; oysa, romanda (özellikle de Dickens ve Thackeray'inki gibi romanlarda), son bölüm bir çözümünden çok bir sondeyiş rolünü oynar. Stevenson 1891'de, bir dostuna, öykülerinden biri hakkında şöyle yazıyordu: "Nasıl yapmalı?... Yeni bir son mu yaratmalı? Evet, kuşkusuz; ama ben öyle yazmıyorum ki; bu son, bütün öykü boyunca üstü örtülü olarak seziliyor; bir etkiyi, başka etkileri yaratmama yarayacağı an için saklayabileceksem, daha önce asla kullanmam onu; işte öykünün (*a story*) özü de budur. Bir başka son yaratmak, başlangıcı değiştirmek demektir. Uzun bir öykünün çözümü önemsiz bir şeydir; yalnızca bir sonuçtur (*coda*), kendi ritminin temel bir ögesi değildir; ama kısa bir öykünün (*short story*) içeriği ve sonu, başlangıcının canı ve kanı gibidir.

Amerikan yazınında öykünün özellikleriyle ilgili genel görünüm işte böyledir. Bütün Amerikan öyküleri başta da Edgar Poe'nunkiler az çok söz konusu ilkeler üstüne kurulmuştur. Bu da sonun şaşırtıcı biçimde bitirilmesine özellikle dikkat edilmesi ve öyküyü olay örgüsünü sonuna kadar götürme işlevini koruyacak bir giz ya da bir yanlışlık üstüne kurmak demektir. Başlangıçta, bu öykü türü tam anlamıyla ciddiye alındı; bazı yazarlar, ahlakçı ya da duygusal eğilimlerle şaşırtma etkisini yumuşattılsa da söz konusu kuruluş ilkesine her zaman bağlı kaldılar. Sözgelimi Bret Harte, gizlin ortaya konuluşunu genellikle çözümünden daha ilgi çekici kılar. *Mirasçı Kadın* öyküsüne bakalım. Bir, hatta iki giz üstüne kurulmuştur bu öykü: Yaşlı adam neden parasını bu çirkin ve budala kadına bırakmıştır ve kadın parayı neden böylesine cimrici harcamaktadır? Ama çözüm bizi düş kırıklığına uğratar: Birinci giz çözümsüz olarak kalırken, ikincisi de yetersiz ve cılız bir çözüme ulaşır (yaşlı adam, kadının, sevdikleri için para harcamamasını istemiştir). *Budala, Miggles, Yüku Ağır Adam* gibi anlatıların ahlakçı ya da duygusal çözümleri aynı izlenimi vermektedir. Denilebilir ki Bret Harte son bölümü yoğunlaştırmaktan çekinmiştir, çünkü anlatıcının tonunu belirleyen duygusal naifliği bırakmak istemez.

Her yazınsal türün evriminde, öyle anlar olur ki, daha önce-

den tümüyle ciddi ya da "yüce" amaçlarla kullanılmış bir türün yozlaştığı ve gülünç ya da parodili bir biçime büründüğü görülür. Aynı olgu, destansı şiir, serüven romanı, yaşamöyküsel roman, vb'nde de gerçekleşmiştir. Kuşkusuz yerel ya da tarihsel koşullar farklı değişiklikler yaratır ama sürecin kendisi bu değişiklik eylemini, evrim yasası olarak kendinde korur: Özenle ve ayrıntılı olarak gerekçelendirilmiş bir olaylar düzeninin ciddi biçimde yorumlanması, yerini ironiye, şakaya, pastişe bırakır; bir sahnenin varlığını gerekçelendirmeye yarayan bağıntılar, tam anlamıyla saymaca olduklarından daha zayıflarlar ve daha algılanabilir duruma gelirler; yazarın kendisi de ön plana çıkar, çoğunlukla da otantiklik ve ciddilik havasını ortadan kaldırır; konunun oluşturulması da, *fabula*'nın bir bilmeceye ya da bir fıkraya dönüşmesiyle, bir oyun biçimini alır. Böylece tür yeniden oluşur: Çünkü kendine yeni olasılıklar, yeni biçimler bulur.

Amerikan öyküsünün ilk aşaması Irwing, Edgar Poe, Hawthorne, Bret Harte, Henry James, vb'nde gerçekleşmiştir: Bu yazarlarda öykü, biçem ve kuruluş değişikliğine uğramış ama her zaman için "yüce", ciddi bir tür olarak varlığını korumuştur. Bu nedenle 1880'li yıllarda Mark Twain'in eğlendirici öykülerinin ortaya çıkması son derece doğal ve yerindedir: Bunlar öyküyü fıkraya yaklaştırır ve mizahçı anlatıcının rolünü güçlendirir. Kimi kez yazarın kendisi de fıkrayla olan bu yakınlığı gösterir: Sözgelimi şöyle der, M.Twain *About Magnanimous-Incident Literature*'da: "Çok küçükken edinmiş olduğum, fıkra kitaplarını okuma merakını bütün yaşamım boyunca korudum... Bu hoş fıkraların, vardıkları mutlu sonda kalmayıp, iyilik yapan çeşitli kimselerle bunların korudukları kimselerin neşeli hikâyesini sürdürmelerini isterdim. Bu olasılık bana öylesine çekici geliyordu ki, sonunda bunu, söz konusu fıkraların devamını kendim yazarak gerçekleştirmeye karar verdim." Böylece Mark Twain üç fıkranın devamını (*sequel*) yazdı.

Roman ise ikinci plana itildi ve varlığını polis romanı biçiminde sürdürdü. Pastiş* modası da böylece gelişti. Bret Harte'in, kendi başarısız romanlarının yanı sıra, başka yazarların romanlarına yine kendi yazdığı bir dizi pastişi de vardır: Bunlar, Cooper, Miss Braddon, Dumas, Brontë, Marryat**, Hugo, Bulwer, Dickens gibi değişik yazarların anlatım biçimini sergileyen kısa ve özlü taslaklardır (*Condensed Novels*). Edgar Poe'nun da romana böylesine saldırması bir raslantı değildir: Dayandığı kuruluş birliği ilkesi nede-

(*) İtalyanca çeviride *parodi* ("La moda delle parodie") olarak geçiyor. [T.Ç.N.]

(**) Bu özel adı İtalyanca çeviriden alıp ekliyoruz. (T.Ç.N.)

niyle, Poe, birçok ilgi merkezinin, koşut gelişme çizgilerinin, be-timlemelerin, vb'nin kaçınılmaz olarak bulunduğu büyük boyutlu biçimin değerini önemsiz sayar. Bu açıdan, Dickens'ın *Barnaby Rudge* romanı üstüne yazdığı eleştiri yazısı son derece anlamlıdır. Poe, Dickens'a yönelttiği eleştiriler arasında özellikle romandaki çelişkileri ve teknik hataları ve bunların nedenlerini şuna bağlar: "Süreli yayınlar için roman yazma gibi günümüzün saçma adetine uyan yazar, romanı yayımlanmaya başladığı sırada, planın bütün ayrıntılarını henüz bilmemektedir."

Bunların yanında bütün özellikleriyle açıkça öyküye yönelen romanlar da yayımlanır: Sınırlı sayıda kişinin, temel etki olarak bir tek gizin, vb'nin yer aldığı romanlardır bunlar. Amerikan yazı-nı kuramcılarının ve tarihçilerinin hep üstün bir kuruluş örneği olarak gösterdikleri, yine aynı Hawthorne'un *Scarlet letter*'ı da böy-ledir. Bu romanda yalnızca üç kişi vardır ve bu kişiler, ne olduğu son bölümde (*Revelation*) anlaşılan bir gizle birbirine bağlanmış-lardır; ne koşut olay örgüleri vardır, ne ana konu dışı anlatımlar ne de ikinci dereceden olaylar: Burada tam olarak zaman, yer ve olay birliği karşısındayız. Öyküden çok töre incelemelerinden ya da fizyolojik incelemelerden kaynaklanan Balzac ya da Dickens ro-manlarından tümüyle farklı bir olgudur burada söz konusu olan.

Demek ki, Amerikan yazını öykünün gelişmesiyle belirginleşir. Söz konusu öykü de şu ilkelere dayanır: Kuruluş birliği, temel etkinin anlatının ortalarına doğru belirmesi ve sonda güçlü bir vurgunun bulunması. 1880'li yıllara kadar, bu öykü türü, kimi kez röportaja yaklaşarak, kimi kez ondan uzaklaşarak değişiklik geçirdi ama her zaman için ciddi olma özelliğini korudu: Yani ahlak-çı ya da duygusal, ruhsal ya da felsefi oldu. Bu dönemden başlayarak da (Mark Twain) Amerikan öyküsü, mizahçı anlatıcının rolünü belirgin kılarak ya da anlatıya pastiş ve yazınsal ironi öğeleri kata-rak fıkraya doğru büyük bir adım attı. Sondaki şaşırtıcılık bile olay örgüsünün düzenine ve okurun beklentilerine göre biçimlen-dirildi. Kuruluş teknikleri isteyerek açıklandı ve yalnızca biçimsel bir anlam taşıdı; gerekçelendirme basitleştirildi, ruhsal çözümleme ise ortadan kaldırıldı. İşte bu dönemde, fıkraya yönelişin do-ruk noktasına ulaştığı, O Henry'nin öyküleri yayımlandı.

NOTLAR

1. Bkz. K.Hirzel'in yapıtında (*Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, 1895) düzyazı türü olarak diyalogun önemi konusunda belirtilenler: Diyalog yazınsal dilin donmuş biçimlerini bozar ve gündelik konuşma dilinin öğelerini getirir. Bu konuda örnek olarak Machiavelli'nin diyalogları, bir zamanlar İtalyan yazınında ağır basan Toscana lehçesine karşı çıkmış Castiglione'nin ünlü diyalogu, Latince'ye karşı olan diyaloglar, vb. gösterilmektedir. (Cilt 1, s.87 ve ötesi.)
2. Yeni bir bağdaştırıcı (senkretik) biçim olarak roman kavramının eski eleştiriye hiç de yabancı olmaması ilginçtir. Örnek olarak S.Şevirev'in sözlerini verebilirim: "Bize göre, roman bütün şiirsel türlerin yeni ve çağdaş bir karışımının ürünüdür. Destan, dram ve şiir öğelerini eşit ölçüde içinde barındırır. Egemen öğe de romanın özelliğini belirler: Sözgelimi Goethe'nin *Wilhelm Meister*'i ve Cervantes'in *Don Kişot*'u gibi destan romanlar belirtilebilir; ayrıca Goethe'nin *Werther*'i gibi lirik romanlar da vardır; Walter Scott'ın romanlarıysa 'dramatik' olarak adlandırılabilir çünkü bu romanlar, öbür öğeleri dışlamadan, dram üstüne kurulmuştur." (*Moskvitianin*, 1843, Cilt I, s.574.)

*Gogol'ün "Palto" su Nasıl Yapıldı**

I.

Öyküdeki düzenleyim (kompozisyon), büyük ölçüde yazarın kişisel anlatım biçiminin bu öykünün yapısında oynadığı role bağlıdır. Bir başka deyişle, bu anlatım biçimi az çok dolaysız bir anlatı yaratan düzenleyici bir ilke olabilir; ama olaylar arasındaki biçimsel bir bağdan, yardımcı bir işlevle yetinen bağdan başka bir şey de olmayabilir. İlkel nitelikli öykü de serüven romanı da dolaysız anlatıyı bilmez, böyle bir anlatıya gereksinimi de yoktur, çünkü ilginçlik ve devinim olgular ile durumların hızlı ve beklenmedik bir art arda gelişile sağlanmıştır. İlkel nitelikli öykünün düzenleyici ilkesi, motifler ile bunların gerekçelerinin bir birleşimidir. Aynı şey güldürülü öykü için de geçerlidir: Ortaya temel nitelikli bir anekdot konur; bu anekdot, anlatıdan bağımsız olarak kendi içinde çok sayıda gülünç durum içerir.

Konu, motifler ile bunların gerekçelendirilmesinin birleşimi olarak düzenleyici rol oynamamaya başlarsa, yani anlatıcı, konuyu yalnız özel biçim tekniklerini birbirine bağlamak için kullanıp kendisini ön plana çıkarırsa, o zaman öyküdeki düzenleyim bütünüyle farklı bir biçim alır. Bu durumda, en aza indirgenmiş olan

(*) Fransızca'sı: "Comment est fait 'Le Manteau' de Gogol. Bu metnin Türkçe'ye aktarılmasında İtalyanca çeviriden de yararlandı: 'Come è fatto 'Il cappotto' di Gogol'" (çeviren: Carlo Riccio), *I formalisti russi, a.g.y.*, s.249-273. Gogol'ün bu yazıda sözü edilen öyküsü dilimize hem *Kaput* adıyla (çeviren: Erol Güney ve Oğuz Peltek; *Üç Hikâye*, Ankara, M.E.B. Yay., 1945, s.67-113), hem de oyunlaştırılmış olarak *Palto* (çeviren: Cemal Süreya; İstanbul, Varlık Yay., 1968) adıyla çevrilmiştir. (T.Ç.N.)

konunun ağırlık merkezi dolaysız anlatı tekniklerine aktarılır; başlıca güldürü etkisi, basit sözcük oyunları olarak kalan ya da küçük anekdotlar biçiminde gelişen cinaslarla sağlanır. Güldürü etkileri, dolaysız anlatının sürdürülme tarzına bağlıdır. Bu nedenle, bu tür bir düzenleyimin incelenmesinde "en küçük şeyler" bile önem kazanır: Bunlar bir kenara atıldığı an, öykünün yapısı da dağınık olur. Güldürü özellikleri taşıyan iki tür dolaysız anlatı ayırt edilebilir: 1. öykülemeli anlatı; 2. canlandırmalı anlatı. Birincisi şakalarla, cinaslarla, vb. ile yetinir; ikincisi mimik ve jest tekniklerini işin içine katar, gülünç ve tuhaf söyleyişler kullanır, bir sözcük öbeğinde gülünç etki yaratmak amacıyla harflerin ya da hecelerin yerlerini değiştirir, değişik sözdizim düzenlemelerine, vb'ne başvurur. Birincisi düz bir söylem izlenimi uyandırır; ikincisinin bir aktör tarafından söylendiğini sezinler gibi oluruz; böylece dolaysız anlatı, bir oyun haline gelir ve artık öyküdeki düzenleyimi belirleyen basit bir şakalar birleşimi olmaktan çıkarak farklı mimikler ve tuhaf söyleyiş biçimleri bütününe dönüşür.

Gogol'un pek çok öyküsünde ya da bunlardan alınmış seçme parçalarda, "dolaysız anlatı"nın incelenmesine yarayacak çok sayıda gereç bulunabilir. Gogol'de düzenleyimi konu belirlemez: Konu her zaman için zayıftır, hatta yoktur; Gogol herhangi bir gülünç durumdan (kimi zaman bu durumun kendisi tek başına gülünç olmayabilir) hareket eder ve bu durum, gülünç bir teknikler yığılması için bir uyarı ya da bir bahane işlevi görür. Sözelimi *Burun* bir anekdottan hareketle gelişir; *Evlilik* ve *Müfettiş* de donmuş, değişmez bir durum içinde doğar; *Ölü Canlar*, Çiçikov'un yolculuklarıyla birbirine bağlanan değişik sahnelerin basit bir biçimde yanyana gelmesinden başka bir şey değildir. Yapıtları için herhangi bir konu seçme zorunluluğundan Gogol'un her zaman için çekindiği bilinir. P.V.Annenkov, bize Gogol'un şu sözlerini aktarır: "Bir uzun öykünün ya da genel olarak her öykünün başarılı olması için, yazarın, kendisine yabancı olmayan bir odayı ya da bir sokağı betimlemesi yeterlidir." 1835'te Puşkin'e yazdığı bir mektupta Gogol şöyle der: "Bana bir iyilik yapın da, herhangi bir konu verin, gülünç olup olmaması önemli değil, yeter ki tam Ruslara özgü bir anekdot olsun... Bana şu iyiliği yapın, bana bir konu verin de, anında size ondan beş perdelik bir komedi çıkarayım, hem de en gülünçlerinden biri olacağına yemin ederim size." Gogol sık sık anekdotlar anlatmasını ister çevresinden. Sözelimi Prokopoviç'e yazdığı (1837) bir mektupta şöyle der: "Jules'e (yani Annenkov'a) özellikle söyle, bana yazsın. Anlatacağı çok şeyi vardır onun. Kan-

çılarlıkta, anekdot olacak bir şeyler geçmiştir mutlaka."

Öte yandan, pek çok çağdaşının da tanıklık ettiği gibi Gogol, kendi yapıtlarını okumayı iyi bilmesiyle de dikkati çeker. Onun iki türlü okuma biçimi vardır: Ya dokunaklı ve kulağa hoş gelen tumturaklı okuma ya da özel bir biçimde seslendirme, Turgenyev'in de belirttiği gibi, tiyatro rollerinin basit bir okumasına dönüşmeyen mime dayalı bir öykünme.

İ.İ.Panayev'in de anlattığı gibi, Gogol'ün, belirgin bir geçiş ögesi kullanmaksızın, karşılıklı konuşma'dan, sahneye özgü söyleyiş biçimine geçerek, bir toplulukta bulunan herkesi şaşkınlık içinde bıraktığı bilinir; öyle ki, hıçkırıkları ve bunlara eşlik eden sözleri, oynayışın bir parçası olarak görülmeyip, ilk anda gerçek sanılır. Prens Obolenski şöyle der: "Gogol okuma sanatında usta kabul edilmişti: Kullandığı her sözcük açık seçikti ve sesinin tonunu sık sık değiştirerek bunların tekdüzeliğini bozar, okuru, düşüncesinin en ince nüanslarını kavramaya zorlardı. Boğuk ve mezardan gelirmiş gibi bir sesle söze nasıl başladığını anımsıyorum: Neden yoksulluğu ve yalnızca yoksulluğu sunmalı ki?... Ve işte yeniden ücra bir köşeye, unutulmuş bir yere düşmüştük.' Bu sözlerden sonra Gogol başını kaldırdı, saçlarını geriye attı, kuvvetli ve tumturaklı bir sesle şöyle devam etti: 'Ama ne ücra bir köşe, ne unutulmuş bir yer!', sonra da Tentetnikov köyünün gösterişli betimlemesine başladı ve Gogol'ün okuması bizde *onu düzenli bir ölçüye göre yazdığı* izlenimini uyandırdı... Anlatıştaki olağanüstü uyum beni son derece şaşırtmıştı. O zaman, otlar ve çiçeklerle ilgili yerel adlandırmaları, özenle derlemeyi sürdürdüğü adlandırmaları hayranlık verici bir biçimde kullanmış olduğunu anladım. *Onda, kimi zaman sesleri çarpıcı gelen bir sözcüğün araya sıkıştırılmasının belli bir uyum yaratmaktan başka amacı yoktu.*" İ.İ.Panayev, Gogol'ün okuma biçimini şöyle betimler: "Gogol hiç öykünülemez bir tarzda okurdu. Çağdaş yazarlar arasında Ostrovski ve Pisemski kendi yapıtlarının en iyi okuyanları olarak kabul edilir. Ostrovski hiçbir dramatik etki yapmadan, son derece sade bir biçimde okur, ama anlatıdaki her kişiye, uygun düşen nüansı verir; Pisemski bir aktör gibi okur, yazdığı piyesi okurken oynar sanki... Gogol'ün okuması her iki okuma biçimine de benzer. O, Ostrovski'den daha dramatik, Pisemski'den de çok daha sade biçimde okur." Gogol'ün bir metni söyleyip yazdırması bile bir tür tumturaklı ve uygun edayla okuma biçimini alıyordu. P.V.Annenkov bize bu konuda şunları anlatır: "Nikolay Vasiliyeviç defteri önüne koyar ve kendini bütününüyle ona kaptırırdı; belli bir ritme göre ve tumturaklı bir

havada, öylesine duygulu, öylesine anlamlı bir biçimde yazdırma-ya başladık ki *Ölü Canlar*'ın birinci cildindeki bölümler, belleğimde özel bir canlılık kazanmıştı. Bu tıpkı, akışı düzenli, dingin bir esin, derin bir düşünceden doğmuş bir esin gibiydi. Nikolay Vasilieviç sabırla son sözü yazmamı bekler ve sonra, düşünce ve içe dalış bakımından zengin olan aynı sesle yeniden okumaya başlardı. Pliyuşkin bahçesinin betimlendiği bölümü okurken, parçayı yazdırışındaki "tumturak", yalınlığını koruyarak o zamana kadar kimsenin erişmediği bir yükselme noktasına ulaştı. Gogol hatta koltuğundan bile kalkarak, parçayı *yazdırış biçimini, mağrur ve tepeden bakan tarzındaki jestleriyle sürdürüyordu.*"

Bütün bunlar da, Gogol'ün metninin temelinde dolaysız anlatının yer aldığını gösterir; bu da konuşma dilindeki canlı imgelerden ve konuşmanın özünde yer alan heyecanlardan hareketle düzenlenir. Üstelik bu anlatış biçimi yalın bir anlatıma, yalın bir konuşma biçimine yönelmez ama sözcükleri mimikler ve söyleyiş aracılığıyla yeniden üretir. Tümceler, mantıksal konuşma ilkesine göre seçilmiş ve birbirine bağlanmış olmaktan çok anlatımsal konuşmanın ilkesine göre seçilmiş ve birbirine bağlanmıştır; bu anlatımsal konuşmada söyleyiş, mimik, ses jestleri* özel bir rol üstlenirler. Gogol'ün dilindeki sese dayalı anlam olgusu da bu noktada ortaya çıkar: Sözcüğün ses kılıfı, akustik özelliği Gogol'ün konuşmasında, mantıksal ve somut anlamdan bağımsız olarak *anlamlı* duruma gelir. Onda, söyleyiş ve söyleyişin akustik etkisi çok önemli bir anlatımsal teknik biçimini alır. Dolayısıyla Gogol, adlandırmaları, soyadları, adları, vb'ni sever. Bu söyleyiş oyunu için burada elverişli geniş bir alan bulur. Ayrıca konuşması çoğunlukla jestler (bkz.yukarıya) eşliğinde gerçekleşir ve yazıya aktarıldığında bile fark edilebilecek bir öykünme biçimini alır. Çağdaşları da bu özelliklerden söz ederler. Obolenski'nin anılarında şunları okuruz: "Garda bir şikayet defteri buldum ve orada bir beyefendinin oldukça eğlenceli yakınmasını okudum. Bunu duyduktan sonra Gogol bana sordu: 'Bu konuda siz ne düşünüyorsunuz? Kim bu beyefendi? Ne gibi nitelikleri, nasıl bir karakteri var? —Gerçekten bilmiyorum, diye yanıt verdim ona. —Bakın öyleyse ben size söyleyeyim' dedi ve hemen eğlenceli ve özgün bir biçimde dış görünüşünü betimlemeye başladı, sonra da onun bütün memurluk yaşamını anlattı ve hatta bana onun yaşamının kimi bölümlerini *oy-nadı*. Deli gibi güldüğümü anımsıyorum, ama kendisi çok ciddiymi.

(*) Yazar seslerin alışılmamış ve özenli birleşimini böyle adlandırır. (F.Ç.N.)

Ardından, N.M. Yazikov (şair) ile kendisinin eskiden aynı evde yaşamış olduklarını, akşam yatarken değişik karakterleri betimleyerek eğlendiklerini, aralarından her biri için de bir ad 'uydurduklarını söyledi." O.N. Smirnova da bizi Gogol'de adların rolü konusunda bilgilendirir: "Yapıtlarındaki kişilerin adlarına son derece önem verirdi; tipik bir özellikleri olsun diye onları her yerde arar dururdu. Aradıklarını da ilanlarda bulurdu (birinci ciltteki Çiçikov adını da bir evin üstünde gördüğü yazıdan almıştı; eskiden tabelaların üstüne numara değil de mal sahibinin adı konurdu). Gogol *Ölü Canlar*'ın ikinci cildini yazmaya başlarken postanedeki bir kütükte general Betrişçev'in adını buldu ve dostlarından birine bu adın kendisine generalin silüetini ve beyaz bıyıklarını esinlediğini anlattı." Gogol'ün soyadlara ve adlara karşı benimsediği özel tavır ve bu konudaki ustalığı yazın alanında daha önceden, sözgelimi profesör İ.Mandelştam'ın kitabında belirtilmiştir: 'Gözünden yaş gelinceye kadar gülme'yi amaçlamayan bu tür ad oluşturma Gogol'ün kendi kendini eğlendirdiği döneme kadar uzanır (Pupopuz, Dovgoçhun, Golopupenko, Golopuz, Sverbiyguz, Kizyakolupenko, Pereperçiha, Krutotrişçenko, Peçerisya, Zakrutiyguba, vb.).* Gogol her zaman gülünç adlar uydurmayı bilmiştir: Yayçnisa (*Evlilik*), Neuvajaykoryto, Belobryuşkova ve Başmaçkin (*Palto*).** Üstelik bu sonuncu ad bir sözcük oyunu yaratılmasına

- (*) • *Pupopuz*: Rusça *pup* (göbek) ve *puzo*'dan (iri karın, göbek) oluşturulmuş ad;
 • *Dovgoçhun*: Ukrayna dilindeki *dovho* (uzun süre) belirtici ile *çhatiy* (aksırmak) fiilinin kökü *çh* ve *-ın* (eylemi yerine getiren kişiyi belirtir) sonekinden oluşturulmuş "uzun süre ak-sıran" anlamında ad;
 • *Golopupenka*: Rusça *golo* (çıplak), *pup* (göbek) ve *-enko*'dan (Ukrayna'ya özgü soyadlarındaki sonek) oluşturulmuş ad;
 • *Golopuz*: Rusça *golo*(çıplak) ve *puzo*'dan (iri karın, göbek) oluşturulmuş ad;
 • *Sverbiyguz*: Ukrayna dilinde bir tür yaban turpunun adı;
 • *Kizyakolupenko*: Rusça *kizyak* (sıkıştırılmış yakılacak gübre) ve *lupit* (birbirinden) uzaklaştırmak ve *-enko*'dan (Ukrayna diline özgü sonek) oluşturulmuş ad;
 • *Pereperçiha*: Rusça *pereperçit*'ten (çok biber koymak; anlamı bayağılaştıran, kötüleştiren dişil öge) oluşturulmuş ad;
 • *Krutotrişçenko*: Rusça *kruto* (birdenbire) ile Ukrayna dilindeki *trişçatiy* (hiç durmadan gevezelik etmek, dedikodu yapmak) fiili ve *-enko*'dan (sonek) oluşturulmuş ad;
 • *Peçerisya*: Ukrayna dilinde, çayırmantarının (*Agaricus campestris*) adı;
 • *Zakrutiyguba*: Rusça *zakrutit* (sıkamak, sıkıştırmak) ve *guba*'dan (dudak) oluşturulmuş ad. (İ.Ç.N.)

- (**) • Rusça *Yayçnisa*: omlet;
 • *Neuvajaykoryto*: Rusça *ne* (hayır, değil; olumsuzluk belirten birim) ile *uvajat* (saygı göstermek) fiilinin emir kipi ikinci tekil kişisi ve *koryto*'dan (domuzların yem yalağı ya da çamaşır yıkama teknesi) oluşturulmuş ad;
 • *Belobryuşkova*: Rusça *belo* (beyaz) ve *bryuşko*'dan (göbek) oluşturulmuş ad;
 • *Başmaçkin*: Rusça *başmak*'ın (ayakkabı) küçültmeli hali *başmaçok*'tan oluşturulmuş ad. (İ.Ç.N.)

fırsat verir. Gogol kimi zaman da önceden tasarlayarak var olan adları kullanır: Akakiy Akakiyeviç, Trifiliy, Dula, Varahasiy, Pavsi-kahiy, Vahtisiy, vb. Başka durumlarda da adlardan cinaslar yapmak için yararlanır (bu teknik bütün mizahçılar tarafından uzun zamandan beri bilinmektedir. Molière de okurlarını şu türden adlarla eğlendirir: Pourceaugnac, Diafoirus, Purgon, Macroton, Des Fonandrès, Villebrequin; Rabelais tuhaf ses bileşimleri kullanır; bunlar alışılmadık ses düzenleriyle bile gülmemize neden olurlar: sözelimi Solmigonbinois, Trinquamelle, Trouillogan, vb.)."

Demek ki Gogol'de konu ancak ikinci derecede önemlidir ve özü gereği durağandır (statiktir). *Müfettiş*'in sessiz bir sahneyle bitmesi nedensiz değildir ve ondan önce gelen herşey onun ancak ilk belirtileridir. Bu yapıtlardaki gerçek dinamik ve aynı zamanda düzenleyim, anlatının kuruluşu içinde, biçem oyununda yer alır. Kişileri bir davranışın donmuş yansımasından başka bir şey değildir. Aynı zamanda hem sahneye koyan hem de gerçek kahraman olan sanatçı, eğlenerek ve oyun oynayarak kişiler üzerinde bir egemenlik kurar.

Anlatıdaki düzenleyimle ilgili bu genel görüşlerden yola çıkarak ve burada, Gogol üstüne yapılan bütün açıklamalara dayanarak, *Palto*'daki temel düzenleyim katmanını aydınlatmaya çalışacağız. Söz konusu öykü, bu tür bir çözümleme için özellikle ilgi çekicidir, çünkü, Gogol'e özgü bütün biçem oyunu tekniklerinden yararlanan tümüyle güldürülü öyküleme dokunaklı türden bir tımturaklı okumaya bağlıdır; bu tür okuma da ikinci bir düzenleyim katmanını oluşturur. Eleştirmenlerimiz bu ikinci katmanı temel olarak almışlardı; ve o karmaşık "birleşmeler labirenti" (L.Tolstoy'un terimi), günümüze kadar Gogol üstüne yapılmış bütün "incelemeler"de sürekli yinelenen belli bir düşünceye indirgenmişti. Gogol bu gibi eleştirmen ve bilginlere, L.Tolstoy'un *Anna Karenina*'yı eleştirenlere verdiği aynı yanıtı verebilirdi: "Kutlarım onları ve hiç çekinmeden, *bu konuda benden daha çok şey bildiklerini*, söyleyebilirim."

II.

Biz burada önce *Palto*'daki öykülemenin başlıca tekniklerini ayrı ayrı ele alacağız, daha sonra da bunların birleşme dizgelerini inceleyeceğiz.

Özellikle, başlangıçta, çeşitli türden cinaslar önemli rol oynar.

Bunlar ya bir ses benzerliği üstüne, ya sözcük kökenine bağlı bir söz oyunu üstüne, ya da örtülü bir saçmalık üstüne kurulmuşlardır. İlk müsveddede öykünün birinci tümcesi bir cinas içeriyordu: "Kimi zaman Alçaklıklar ve Budalalıklar (*podlostey i vzdorov*) Dairesi olarak da adlandırılan Vergi ve Tahsil (*podatey i sborov*) Dairesi'nde..." İkinci müsveddede, yazarın araya söz oyununu doğrulayan bir açıklama eklediği görülür: "Burada özellikle okurlar bu adlandırmanın gerçekten de herhangi bir hakikat üstüne kurulmuş olduğunu düşünmesinler. Yok hayır. Burada yalnızca sözcük kökeniyle ilgili sıradan bir benzerlik söz konusudur çünkü. İşte bu nedenle de Madenler ve Tuzlalar Dairesi (*gornih i solyanih del*), Acı ve Tuzlu İşler Dairesi (*gorkih i solyonih del*) olarak adlandırılır. Memurların, büro ile oyun masası arasında birkaç buluş yaptıkları da olur." Bu cinas metnin son ve kesin yazımında yer almaz. Gogol sözcük kökeniyle ilgili cinaslara özel bir ilgi duyar. Sözgelimi Akakiy Akakiyeviç'in adı başlangıçta Tişkiyeviç'ti ve cinasa uygun değildi; daha sonra Gogol şu iki biçim arasında kararsız kaldı: Başmakiyeviç (bkz. Sobakiyeviç) ve Başmakov; sonunda Başmaçkin'de karar kıldı. Tişkiyeviç'ten Başmakiyeviç'e geçmesinin nedeni doğal olarak bir cinas yapma isteği idi; Başmaçkin biçiminin seçilmesi, Gogol'ün küçültme eklerini yeğlemesiyle olduğu kadar, *kendine özgü* bir ses jesti yaratan bu biçimin, söyleyişteki en büyük anlatım gücüyle açıklanabilir. Bu soyadı ile oluşturulan cinas, kendini tam anlamıyla ciddi bir görünüm altında gözleyen gülünç teknikler yardımıyla karmaşılaşır. "Bu adın *başmak*'tan geldiğini gayet iyi biliyoruz, ama bu soy zincirinin nerede, ne zaman ve nasıl kurulduğu konusunda hiçbir bilgimiz yok. Kahramanımızın babası, büyükbabası, hatta kayınbiraderi bile (cinas anlaşılmayacak biçimde saçmalığa kadar vardırılmıştır: Gogol'ün sık başvurduğu bir tekniktir bu), kısaca bütün Başmaçkinler çizme giyerler ve bunları yılda üç kez pençeleştirirlerdi." Bu tür açıklamaların, tamamıyla ilgisiz ayrıntıları (çizmelerin pençeleri konusunda) işin içine katmaları ölçüsünde cinas ortadan kalkmış gibi olur; ama aslında burada karmaşık, ikili bir cinas söz konusudur. Gogol'de, saçmayı, sözcüklerin mantıkdışı biçimde biraraya gelişini, mantıklı ve kesin bir sözdizim yardımıyla gizlemekten oluşan bir tekniğe sık sık rastlarız; öyle ki, bu kullanım bize kendiliğinden oluyormuş gibi gelir. Sözgelimi, Petroviç ile ilgili bölümde olduğu gibi: "Tek gözlü ve yüzü çiçek bozuğu olmasına karşın, bürokrat pantolonlarının ve fraklarının yanı sıra başka şeyleri de onarırdı, bunu da oldukça başarıyla yapardı." Burada mantıksal

saçmalık dikkatimizi başka yöne çeken ayrıntı bolluğuyla gözlenmiştir; cinas belli değildir, tersine iyice gizlenmiştir, güldürü gücü de o ölçüde artmış durumdadır. Birçok kez de salt sözcük kökenine ilişkin cinasla karşılaşılır. "Yalnızca asil danışmanlar değil ama saray danışmanları, gizli danışmanlar, görevini açıkça sürdürenler ve hatta ne kimseye öğüt veren ne de kimseden öğüt alanların da önüne saçılmış yığınla bela."

Gogol tarafından *Palto*'da kullanılmış olan bu başlıca cinas türlerine ayrıca bir ses etkisi yapmayı amaçlayan başka bir teknik de eklenebilir. Yukarıda Gogol'ün anlamdan yoksun olan bütün adlar ve adlandırmalara ilişkin sevgisinden söz ettik; bu tür "akılötesi" ("transrasyonel") sözcükler, sese dayalı özel bir anlam önünde geniş ufuklar açar¹. *Akakiy Akakiyeviç* iyice belirgin bir ses seçiminin sonucudur; bütün bir anekdotun bu adlandırmaya eşlik etmesi de boşuna değildir. Gogol müsveddelerinde özellikle şuna dikkati çeker: "*k* harfinin sık sık yinelenmesi engellenebilirdi elbette, ama koşullar bunu olanaksız kılıyordu" Bu adın sese dayalı anlamı, açık bir amaçla "araştırdığımız" özel bir sessel anlatımsallık sunan başka bir adlar dizisiyle hazırlanmıştır. Müsveddede bu seçim biraz farklıdır:

1. Evvul, Mokkiy, Evlogiy;
2. Varahasiy, Dula, Trefiliy;
(Varadat, Farmufiy)²;
3. Pavsikahiy, Frumentiy.

Son yazımdaysa şöyledir:

1. Mokiy, Sossiy, Hozdazat;
2. Trifiliy, Dula, Varahasiy;
(Vadat, Varuh);
3. Pavsikahiy, Vahtisiy ve Akakiy.

Her iki diziyi karşılaştırdığımızda ikinci listedeki söyleyişle ilgili seçimin daha titizce yapıldığını saptarız; bu listenin kendine özgü ses dizgesi vardır. Bu adların ses bakımından gülünçlüğü, alışılmamış özellikte olmalarından (alışılmamış olan kendi içinde gülünç olamaz) değil de, yazarı, Akakiy adını seçmeye ve onu bir de Akakiyeviç soyadıyla birleştirmeye yönelten nedenlerden kaynaklanır. Hecelerdeki çarpıcı tekdüzelik sayesinde, bu adlandırma

daha çok sessel anlamla yüklü bir *takma ad*'a benzer. Lohusanın hep aynı dizgeye uyan adlar seçmesi gülünçlük etkisini güçlendirir. Buradan da söyleyişe dayalı bir mimik, bir ses jesti doğar. *Palto*'nun bir başka bölümü de bu bakımdan ilgi çekicidir. Akakiy Akakiyeviç'in dış görünüşünün betimlendiği yerdir bu: "Evet *bakanlığın birinde bir memur* vardı; pek dikkat çekmeyen bir memurdu bu; kısa boylu, kızılca saçlı, hatta biraz da şaşı, alnı hafifçe açılmış, yanakları kırışıklarla buruş buruş olmuş, teni *hemoroidimsi* (*gemoroidal'niym*) denilen renkteydi." Buradaki *hemoroidimsi* sözcüğü özel bir anlatım gücü elde edilecek biçimde yerleştirilmiştir; biz de onu, anlamdan bağımsız gülünç bir ses jesti olarak algılarız. Bu, bir yandan giderek artan ritim tekniği, öte yandan da uyaklı sonekler aracılığıyla hazırlanmıştır*. Bu nedenle de dikkat çekici ve gerçekdışı olarak, anlamdan tamamıyla kopuk bir biçimde gelir kulağa. Ne ilginçtir ki müsveddelerde çok daha basit bir tümcenin yer aldığı görülür: "Yani bu Dairede oldukça silik, kısa boylu, kel, hafifçe çiçek bozuğu, kırmızımsı ve hatta, ilk bakışta, neredeyse kör gibi bir memur çalışıyordu". Son ve kesin biçimindeyse bu tümce gerçekçi bir betimlemeden çok mimiklerle anlatılan ve söyleyişe dayalı olan bir *yeniden üretim*'dir: Sözcükler, belirgin özelliklerin belirtilmesi ilkesine göre değil de sessel anlam ilkesine göre seçilir ve düzenlenir. İç görünüş şöyle bir incelenmemiştir bile (Gogol'ün kişilerini betimlemek kadar güç bir şey yoktur). Tümce gümbür gümbür öten ve mantıksal anlamdan hemen hemen yoksun ama söyleyişe ilişkin anlatımsallığı içinde çok güçlü bir sözcük (Rusça *gemoroidal'niym*) ile bittiğinden daha çok sessel bir art arda geliş izlenimi bırakır bizde. D.A.Obolenski'nin gözlemi işte buraya uygulanabilir: "Gogol kimi kez, yalnızca belli bir uyum elde etmek için araya ötümlü bir sözcük katardı." Tümce bütün olarak bizde kapalı bir kendilik, sözcüklerin seçimini belirleyen bir ses jestleri dizgesi izlenimi bırakır. Dolayısıyla bu sözcükler, mantıklı birimler olarak, kavramların belirtilmesi olarak neredeyse ucu ucuna algılanabilir niteliktedir; sese dayalı söylem ilkesine göre ayrıştırılmış ve yeniden birleştirilmişlerdir. Gogol'ün dilinin dikkat çekici etkilerinden biridir bu. Onun bazı tümceleri bir tür sessel belirginlik yaratır: Söyleyiş ve akustik ön plana çıkar. Yazar en sıradan sözcüğü öyle biçimde sunar ki, mantıksal ya da somut anlam silinir gider; buna karşılık sese dayalı anlam arınıp yalınlaşır ve basit bir adlandırma bile takma ad biçimine bürünür: "Bir görevliyle burun buruna geldi; *baltalı mızrağını* yanına bırakmış olan

(*) Rusça'da: *riyabovat-rijevat-podslepovat*, yani kızıl ve şaşı. (F.Ç.N.)

görevli, nasırlı elinin ütüne bir külah enfiyeyi boşalttı." Ya da: "Hatta yakadaki ilikler, şu sıralar moda olduğu gibi küçük gümüş *kopçalar* (*na serebyanye lapki pod aplike*) altına gizlenebilir." Bu sonuncu durum belirgin bir söyleyiş oyunudur (*lpk-plk*'nın yinelenmesi).

Gogol yansız bir anlatıma başvurmaz, yani düzgün tümcelere mantıksal bir biçimde dağıtılmış, ruhsal ya da somut nitelikli basit kavramlardan yararlanmaz. Dildeki sese ve mimiğe dayalı söyleyiş ile tümce sıralamalarını biçimlendiren ses tonundaki gerilim birbirini izler. Gogol'ün yapıtları çoğu zaman söz konusu alması-
madan yola çıkarak gerçekleşir. Bunun çarpıcı bir örneğine *Palto*'da rastlarız: Tumturaklı ve dokunaklı bir tümce sıralamasıdır bu: "Petersburg'un gri renkli göğü karardığı ve memurların kendi olanaklarına ve kendi zevklerine göre akşam yemeği yedikten sonra dinlendiği saatlerde; herkesin bakanlıkta kalemlerini gıcırdatmasından, başkaları ve kendileri için didinip durmasından ve seve sevé, hatta gereğinden fazla olarak kendi kendine yükleyebileceği işi yerine getirmesinden sonra, tedirgin adam,vb." Sona doğru tonlamayı, gerilimin en uç noktasına vardırان o büyük tümce sıralaması, hiç beklenmeyen yalınlıkta bir çözümle biter: "Akakiy Akakiyeviç hiçbir eğlence peşinde değildi." Gizliden gizliye ve hafif hafif başlamış olan sözdizimsel tonlama ile tonlamanın anlamsal kararlılığı arasında gülünç bir uyumsuzluk hissedilir. Bu duygu, sözcüklerin seçimiyle güçlendirilmiştir. Yapılan sözcük seçimi de şu tümce sıralamasının sözdizimsel kuruluşuyla çelişir: "Genç çehreler... çekici küçük hanım... çayını ucuz bisküvilerle ufak ufak yudumlarken...". Ayrıca aynı duygu araya sıkıştırılan Falconnet'in anıtıyla ilgili anekdot yardımıyla güçlendirilmiştir. Bu çelişki ya da uyumsuzluk, sözcükleri öylesine etkiler ki bunlar *tuhaf*, şaşırtıcı bir biçime bürünürler, kulağa garip gelirler ve sanki ilk kez Gogol tarafından ayrıştırılmış ya da uydurulmuş gibi kulağı tırmalarlar. *Palto*'da ayrıca duygusal ve melodram yüklü bir başka tumturaklı söyleyiş sıralamasıyla da karşılaşılır; söz konusu sıralama, cinaslı genel anlatım içine beklenmedik bir anda katılır. Ünlü "hümanist" nitelikteki bölümdür bu. Rusya'daki eleştirmenler bu metin parçasını öylesine işlemişlerdir ki, bu parçaya, ikinci dereceden bir sanat tekniği rolü vermek yerine onu bütün öykünün özü olarak görmüşlerdir: "Bırakın beni! Neden hırpalıyorsunuz beni?" Ve onun, bu sözleri söyleyişindeki ses tonunda tuhaf bir şey vardı, öylesine acınacak bir ses tonu seziliyordu ki, genç bir adam... Ve çok sonra bile, en neşeli anlarında bile, dazlak kafalı ufak tefek memuru görürdü aniden... Ama bu içe işleyen sözleri arasından

başka sözler de işitir gibi olur ve işte o zaman yüzünü elleriyle kapatırdı..." Bu parça müsveddelerde yer almaz, daha sonra ortaya çıkmıştır ve tartışmasız olarak ikinci aşamaya ilişkindir, yani ilk taslaklardaki salt anekdota özgü biçimin duygusal nitelikli tumturaklı bir anlatımın öğeleriyle karmaşıklaştığı aşamaya aittir.³

Gogol *Palto*'da kişileri çok az konuşturur, kişilerin konuşmaları özel bir biçimde oluşturulmuştur, değişikliğe uğramaz. Öyle ki bu karşılıklı konuşmalara her zaman belli bir biçim verilmiştir ve kişisel ayrılıklara karşın bu söylem insanda, Ostrovski'de görülen gündelik bir dil izlenimi uyandırmaz (Gogol'un Ostrovski'den farklı bir biçimde okuması da nedensiz değildir). Akaiy Akakiyeviç'in sözleri Gogol'e özgü sessel anlatımın ve mimiğe dayalı söyleyişin genel dizgesi içinde yer alır: Bu sözler her zaman için işlenmiş ve yorumlarla donatılmıştır: "Akaiy Akakiyeviç'in ilgeçler, belirteçler, her türlü anlamdan yoksun öğeler kullandığını belirtmek gerekir." Akaiy Akakiyeviç'in parçalı söyleyiş biçiminin tersine Petroviç'in dili kısa, kesin, sağlamdır ve karşıtlıklardan oluşur. Petroviç'in dilinde gündelik dil nüansı görülmez, gündelik dilin tonlaması ona uygun düşmez, sözleri Akaiy Akakiyeviç'in sözleri kadar "özentili" ve yapmacıktır. Gogol'de her zaman olduğu gibi (*Eski Zaman Beyleri*'nde, *İvan İvanoviç ile İvan Nikiforoviç'in Nasıl Kavga Ettiklerinin Hikâyesidir*'de, *Ölü Canlar*'da ve tiyatro oyunlarında) bu tümceler zamanın, yaşanılan anın dışında yer alır, hiç değişmez ve kesindir: Bir kukla dilidir bu. Gogol'e özgü sözler, onun öyküleme biçimi özentilidir. Bu öyküleme *Palto*'da özensiz ve naif bir gevezeliğin öykünmesidir. "Gereksiz" ayrıntılar kendiliğinden ortaya çıkmış gibi görünür: "Sağında, eşsiz bir adam, Senato'da büro şefi olan çocuğun vaftiz babası İvan İvanoviç Yeroşkin ile bir polis şefinin karısı olan, az rastlanır erdemlere sahip vaftiz anası Arina Semionovna Biyelobriyuşkova duruyordu." Ya da öyküleme biçiminin içten bir gevezelik özelliği kazandığı olurdu: "Gerçi bu terzinin kişiliğiyle ilgili daha fazla söz edilmeyebilir ama mademki anlatılarda kişilerin karakterlerini belirtmek âdet olmuş, yapacak bir şey yok: Size bu Petroviçi tanıtmak gerekir." Böyle bir açıklamadan sonra, Petroviç'in özelliklerinin sayılmasına, kesinlikle her bayram içki içtiği belirtilerek son verilir ve işte güldürü tekniğinin özü de burada yatar. Aynı şey karısı için de geçerlidir: "Mademki karısından söz ediyoruz, onu da birkaç sözle betimlemek gerekir. Ne yazık ki, hakkında çok şey bilmiyoruz. Tek bildiğimiz Petroviç'in bir karısı olduğu, onun da başına eşarp örtmediği ama başlık taktığıdır; bana öyle geliyor ki

güzelliğiyle övünebilecek bir kadın değildi. Ama en azından muhafız erleri yolda kendisine rastladıklarında başlığının altındaki yüzüne, bıyıklarını burarak ve anlamlı anlamlı söylenerek bakarlardı." Bu tür bir öyküleme, şöyle bir tümcede özellikle dokunaklı bir biçimde yer alır: "Ne yazık ki, onu davet etmiş olan memurun nerede oturduğunu kesin olarak belirtemeyeceğiz: Belleğimiz bizi iyice yanıltmaya başladı ve üstelik Petersburg'un sokakları, evleri kafamızda öyle birbiri içine girdi ki aralarından doğru bir bilgi çekip çıkarmak olanaksız hale geldi." Eğer bu tümceye çok sayıda "herhangi bir", "ne yazık ki oldukça az bilinir", "onunla ilgili hiçbir şey bilinmez", "anımsamıyorum", vb. deyişleri eklenirse, dolaysız anlatı tekniğiyle ilgili bir fikir elde edilir; bu teknik, bütün öyküye gerçek bir hikâyenin, gündelik olay biçimindeki, ama bütün ayrıntıları anlatıcı tarafından bilinmeyen bir hikâyenin görünümünü verir. Anlatıcı isteyerek temel anekdottan ayrılır ve araya konu dışı anekdotlar sıkıştırır: "Denildiğine göre..." Nitekim, başlangıçta bölgedeki bir polis şefinin sorusu ("hangi kent olduğunu artık anımsamıyorum"), ya da Başmaçkin'in atalarıyla ilgili Falconet'nin anıtındaki at kuyruğuyla ilgili, yöneticiliğe atanan ve kendisine "oturma odası" diye bir oda ayırmış olan asil danışmanla ilgili, vb. anekdotlar sıkıştırır. Gogol'un aklına öyküyü yazma fikrinin bir "kaçılarlık anekdotu"ndan geldiği bilinir; anekdot, uzun süre para biriktirdikten sonra aldığı tüfeği kaybeden yoksul bir memurla ilgilidir. P.V.Annenkov bu konuda şöyle der: "Onun harika öyküsü *Palto* bir anekdottan kaynaklanıyordu." Bu öykünün başlığı önce "Bir Palto Çalan Memurun Öyküsü"ydü; müsveddelerdeki öyküleme de çok büyük bir biçimselleştirmeye, özensiz ve içten bir gevezeliğe yönelmişti: "Gerçekten, onun adını anımsamıyorum", "aslında, yürekli bir yaratıktı", vb. Gogol bu tür bir tekniği son yazımında hafifçe yumuşatmış, araya cinaslar ve anekdotlar sıkıştırmış, ama aynı zamanda ilk düzenleyim katmanını karmaşıktırarak araya tumturaklı anlatımı da katmıştır. Buradan da içinde gülme mimiği ile acı çekme mimiğinin birbiriyle alması grotesk bir etki doğar; ve her ikisi de, jestler ve tonlamaların alışıldığı gibi alması, birbirini izlediği bir oyun görünümü alır.

III.

Şimdi özel tekniklerin birleşme biçimini kavramak için söz konusu almayı inceleyeceğiz. Bu birleşmeler, bu düzenleniş, özellikle-

rini yukarıda tanımladığımız dolaysız anlatıdan doğmuştur. Söz konusu dolaysız anlatının, yalnızca olayları anlatan nitelikte değil de mimiklere ve tumturaklı anlatıma dayalı bir nitelikte olduğunu gördük. *Palto*'nun metninin gerisinde gizlenen anlatıcı değil de yorumcu hatta oyuncu bir Gogol vardır. Peki bu rol nasıl örülmüştür, şeması nedir?

Öykü, bir anlaşmazlık, bir kesintiye uğrama, apansız bir anlatım biçimi değişikliğiyle başlar. Kısa girişte ("Bakanlıkta") ani bir duraklama olur ve anlatıcıdan beklenen destansı tonlama biçimi yerini aşırı derecedeki bir öfkenin alaycı havasına bırakır. İlk düzenleyimin yerini rastgele konu dışı sapmalar almış, bu da bir doğaçlama etkisi yaratmıştır. Bize henüz hiçbir şey söylenmeden hemen bir anekdot anlatılmaya başlanmıştır, hem de özensizce ("Hangi kent olduğunu artık anımsamıyorum", "herhangi bir romantik yapıtın"). Ama sonra, başlangıçta benimsenmiş olan hava yeniden geri gelir: "Evet bakanlığın birinde bir *memur* vardı." Ne var ki, destansı öykülemeye bu yeniden dönüşün yerini hemen yukarıda sözü edilen tümce alır; bu tümce, doğrudan doğruya işitsel bir etki yaratmayı amaçlayan öyle özenle oluşturulmuş bir tümcedir ki, başlangıçtaki nesnel (kişisiz) ve soğuk öykülemeden hiçbir şey kalmaz geriye. Gogol, rolünü oynamaya başlar; bu çarpıcı ve değişken sözcükler dizisini, gösterişli, gümbürtülü ve anlamdan yoksun bir sözcükle ("gemoroidal'niym") sona erdirdikten sonra konuşmasını, yüzünü buruşturarak bitirir: "Ne çare, suç Petersburg'un havasında!" Kişisel hava ve Gogol'e özgü öykülemenin bütün teknikleri kesin olarak öykünün içine girer ve grotesk bir kırıtkanlık ya da yüz buruşturma özelliği kazanırlar; bu özellik de soyadına ilişkin cinasa, Akakiy Akakiyeviç'in doğumuna ve vaftiz edilmesine ilişkin anekdota geçişi hazırlar. Ama anekdotu bitiren kişisiz tümceler ("işte bu adın kökeni de buydu", "işte her şey böyle olup bitti") öyküleme biçimiyle bir oyun oynanıyor izlenimi verir; burada söz konusu tümcelere beceriksizce yinelemeler görünümü kazandıran hafif bir cinas bulunması da boşuna değildir. Şu tümceye ulaşıncaya kadar bir yığın alaylı anlatım birbirini izler: "Ama o tek söz söylemezdi"; burada güldürülü öyküleme, duygusal biçem tekniklerinin belirlediği duygusal ve melodram yüklü bir konu sapmasıyla birdenbire kesintiye uğrar. Bu teknik *Palto*'nun yalın bir anekdottan grotesk tür düzeyine yükselmesine yol açar. Bu parçanın duygusal olan ve bilinçli olarak sağlanmış bulunan ilkel içeriği (bu bakımdan grotesk, melodramı andırır) giderek şiddetlenen ve gösterişli, duygusal özellikte bir tonlama

yardımla kendini belli eder (girişlerde kullanılan "ve"ler ve sözcüklerin özel sıralanışı): "Ve... tuhaf bir şey vardı... Ve çok sonra bile... aniden görürdüm... Ama bu iç işleyen sözleri arasından... Ve işte o zaman yüzünü elleriyle kapatırdı... ve çok sonra birçok kez korkuyla... gördüm..." Bu teknik, aktörün rolünden çıkıp izleyiciye doğrudan doğruya seslendiği sahne tekniğini anımsatır. (Bkz. *Müfettiş*'te: "Kiminle alay ediyorsunuz siz? Kendi kendinizle alay ediyorsunuz" ya da *İvan İvanoviç ile İvan Nikiforoviç'in Nasıl Kavga Ettiklerinin Hikâyesidir*'deki şu ünlü sözler: "Bu dünyada yaşamak sıkıcı bir şey, Beyler"). Biz bu bölümü hep sözcüğün gerçek anlamıyla ele alırız: Güldürülü bir öyküyü grotesk bir farsa dönüştüren ve "fantastik" sonucu hazırlayan sanat tekniği, yazarın ciddi ve otantik bir müdahalesi olarak kabul edilmiştir. Eğer bu yanlışla, Karamzin'in değişimiyle "sanatın zaferi"yse, izleyicinin naifliği de dokunaklıysa, böyle bir naiflik, bilim için bir zafer olamaz, onun güçsüzlüğünü kanıtlar. Bu yorum, *Palto*'nun bütün yapısını ve estetik tasarısını ortadan kaldırır. Yazınsal yapıtın bir tek tümcesi, kendi niteliği gereği, yazarın kişisel duygularının doğrudan bir "anlatım"ı *olamaz*, ama her zaman için kuruluştur ve oyundur biçimindeki temel savı bir kez benimsedikten sonra, benzer bir parçada belli bir sanat tekniğinden başka bir şey *göremeyiz* ve *görmemeliyiz*. Yapıttan alınan özel bir yargıyı, yazara ait bir duyguymuş gibi görmek olan alışılmış tutum, bilimi çıkmaza sürükler. Sanatçı, şu ya da bu mizahta olan o duyarlı insan, kendi yarattığı yapıttan hareketle yeniden yaratılamaz, yaratılmamalıdır. Sanat yapıtı tamamlanmış bir nesnedir; ona biçim verilmiştir, yaratılmıştır o, yalnızca sanatsal değildir, sözcüğün en iyi anlamıyla yapaydır da; bu yüzden ruhsal deneyimin bir yansıması *değildir* ve *olamaz*. Gogol'un, *Palto*'nun bu bölümünde uyguladığı tekniğin sanatsallık ve yapaylığı, özellikle, yazarın groteski vurgulamak için kullandığı, naif ve duygusal bir anlatım biçiminde beliren şu melodram yüklü tümcedeki ritim yardımıyla kendini belli eder: "Ve işte o zaman yüzünü elleriyle kapatırdı, zavallı genç adam! Ve, çok sonra, yaşamı boyunca birçok kez insanoğlunun ne kadar acımasız olduğunu ve eğitimin verdiği inceliğin altında ne gerçek ve kötü bir kabalığın yattığını, hatta ne yazık ki bunun soylu ve namuslu kişilerde bile bulunduğunu korkuyla gördüm..."

Melodram yüklü bölüm, güldürülü öyküleme ile bir karşıtlık oluşturmak amacıyla kullanılmıştır. Cinaslar ne kadar ustacaysa güldürü oyununu bozan teknik de o kadar dokunaklı olmalı, naif bir duygusallık doğrultusunda biçimselleştirilmelidir. Ciddi bir

düşünce karşıtlık yaratamayacağı gibi bütün düzenleyime grotesk bir özellik de kazandırılmazdı. Bu nedenle de bölümün hemen ardından, Gogol önceki biçeme, kimi kez isteyerek nesnel, kimi kez de şakacı ve özensizce geveze bir tavırla geri döner ve araya "işte yalnız o zaman sayfanın* ortasında değil de yolun ortasında bulunduğunu fark ediyordu" gibi cinaslar katar. Akakiy Akakiyeviç'in nasıl yemek yediğini ve midesinin iyice dolduğunu hissedince yemek yemeyi nasıl bıraktığını anlattıktan sonra, Gogol yeniden, ama bu kez farklı bir havada tumturaklı anlatıma başlar: "...karardığı saatlerde bile". Aynı grotesk etkiyi elde etmek için buraya, gizli, "anlaşılması güç" bir tonlama katılır; çok uzun bir tümce sıralaması boyunca ağır ağır büyüyen bu tonlama beklenmedik bir yalınlıkta sona erer; tümce sıralamasının sözdizimsel türü sayesinde beklenen denge, uzun bir yükselişin anlamsal enerjisi ile ("ne zaman ki..., ne zaman ki..., ne zaman ki...") ritim arasındaki denge gerçekleşmez, sözcükler ve deyişlerin seçimi de bunu haber verir. Gösterişli ve ciddi havadaki tonlama ile anlamsal içerik arasındaki uyumsuzluk yeniden grotesk teknik olarak kullanılır. Aktörün bu yeni "aldatmaca"sının yerini mantıksal olarak danışmanlarla ilgili yeni bir cinas alır. *Palto*'nun birinci perdesi şu sözlerle biter: " Bu adamın sakın yaşamı işte böyle geçerci" Birinci bölümde çizilen ve katışıksız öykülemeyi melodram yüklü ve gösterişli bir tumturaklı anlatımla bağdaştıran bu görüntü, *Palto*'daki bütün düzenleyime, grotesk bir nitelik kazandırır. Grotesk biçem, betimlenen durum ya da olayın yapay, çok küçük boyutlara indirgenmiş (*Eski Zaman Beyleri*'nde ve *İvan İvanoviç ile İvan Nikiforoviç'in Nasıl Kavga Ettiklerinin Hikâyesidir*'de olduğu gibi) ve geniş çaplı gerçeklikten, gerçek bir iç yaşamın zenginliğinden kesinlikle ayrılmış bir dünya içine alınmasını gerektirir. Ardından da her türlü öğretici ve yergili amaçtan uzaklaşılmasını ve *gerçeklikle oynanacak bir oyunu* olanaklı kılacak biçimde, bu öğeleri özgürce ayarlayacak ve yerlerini değiştirecek biçimde hareket edilmesini zorunlu kılar. Buradaki tek amaç, alışılmış bağıntıların ve ilişkilerin (ruhsal ve mantıksal) bu *yeniden kurulmuş* dünyada gerçekdışı olarak ortaya çıkmalarını ve her ayrıntının dev boyutlara ulaşmasını sağlamaktır. En küçük bir gerçek duygu pırıltısının çarpıcı bir görünüm kazanması da benzer bir biçem üstünde gerçekleşir. Memur ile ilgili anekdotta, Gogol düşünce, duygu, arzu açısından son derece indirgenmiş olan bu kapalı bütüne önem verir. Bu dar

(*) İtalyanca çeviride bu alıntıdaki "sayfanın ortasında" deyişi yerine "satırın ortasında" ("metà della riga", s.268) deyişi kullanılmıştır. (T.Ç.N.)

çerçeve içinde sanatçı ayrıntıları abartabilir ve dünyanın alışılmış boyutlarını yok edebilir. İşte *Palto*'nun şeması da bu ilkenin temeli üstünde kurulmuştur. Burada Akakiy Akakiyeviç'in "önemsizliği" ya da mutsuz bir kardeşe karşı "insanlığı" salık veren öğüt değil de, Gogol'ün, öykünün dünyasını engin gerçeklikten ayırdıktan sonra elde ettiği birleşemezi birleştirme, anlamsız abartma ve önemliyi küçültme olanağıdır söz konusu olan. Kısacası, Gogol gerçek iç yaşamın bütün kural ve yasalarıyla oynayabilir. Zaten yaptığı da budur. Akakiy Akakiyeviç'in iç dünyası (eğer bu deyiş yerindeyse) *önemsiz* değildir (Bielinski'nin büyülediği naif ve duyarlı yazın tarihçilerimizin bizi buna inandırmayı başardıkları gibi); ama çok özeldir ve kesinlikle çevreden yalıtılmıştır: "Bu temize çekme işinde çeşitli ve çekici bir dünya görüyordu. Bu işin dışında sanki onun için başka hiçbir şey yok gibiydi." Böyle bir dünyanın da kendine özgü yasaları ve boyutları vardır. Bu dünyanın yasasına göre yeni bir palto edinmek çok büyük bir olay olur ve Gogol de bize grotesk bir formül verir: "Ruhsal olarak besleniyordu, dikilecek palto imgesi sürekli olarak düşüncelerini meşgul ediyordu"; ve yine şöyle der: "Sanki... sevimli bir hayat arkadaşı, hayat yolunda onunla birlikte yürümeyi kabul etmişti: Bu hayat arkadaşı vatkalı, sağlam astarlı... paltodan başka bir şey değildi". Gogol, sözgelimi Petroviç'in tırnağı ("bir kaplumbağanın kabuğu kadar kalın ve sert") ya da enfiye kutusu ("kim olduğu bilinmeyen bir generalin portresiyle süslüydü: yüzün bulunduğu yer, parmakla delinmiş, sonra da üstüne dört köşe bir kağıt parçası yapıştırılarak kapatılmıştı ⁴⁾) gibi küçük ayrıntılara önemli işler yükler.

Bu grotesk abartma daha önce de olduğu gibi yer yer cinaslarla, gülünç sözlerle ve deyişlerle, anekdotlar, vb. ile kesilmiş güldürülü bir öyküleme üstünde gelişmiştir: "Samur kürkü almadılar, çünkü, gerçekten çok pahalıydı; onun yerine mağazadaki en güzel kedi kürkünü aldılar; bu kedi kürkü uzaktan samur kürkü sanılabilirdi" Ya da: "Bu kişi hangi mevkidedir, ne iş yapar? Henüz bu konuda hiçbir şey bilinmiyor. Şunu da söylemek gerekir ki bu kişi kısa süre önce önemli adam olmuştu". Ya da: "Hatta anlattıklarına göre bir asil danışman, bir kançılarlığın başına geçer geçmez, hemen kendine, 'danışman odası' olarak adlandırdığı küçük bir oda ayırmış, kapısına da sırmalı ve kırmızı yakalı kapıcılar yerleştirmiş; bu adamlar 'danışman odası' denen odanın ancak bir yazı masasının sığabileceği kadar küçük olmasına karşın her gelene kapının kanatlarını ardına kadar açarlarmış." Aynı zamanda, yazar bazen, başlangıçtan beri kullandığı ve bir kırıtkanlığı gizleyen

özensiz havada konuşmaya "başlar": "Böyle bir şeyi düşünmemiş de olabilir: Bir adamın ruhuna girmek (eğer Akakiy Akakiyeviç imgesinin genel yorumu göz önünde tutulursa bu da bir tür cinastır) ve orada nelerin olup bittiğini tam olarak bilmek olanaksızdır" (sanki gerçek söz konusuymuş gibi anekdotla oynama). Akakiy'in ölümü, doğumunun anlatıldığı biçem kadar grotesk bir biçemde anlatılmıştır, burada acıklı ve gülünç ayrıntılar birbiriyle alması, apansız söylenen: "Ve sonunda zavallı Akakiy Akakiyeviç ruhunu teslim etti⁵" ile yarıda kesilir ve buradan birdenbire her çeşit ayrıntıya geçilir: Mirasın sayımı ("bir paket kaz tüyü, bir paket resmi antetli beyaz kağıt, üç çift çorap, kopmuş iki üç pantolon düğmesi ve bir de okurun çok iyi bildiği eski palto") alışılmış biçemdeki bir sonuç ile biter: "Bütün bunlar kime kaldı? Tanrı bilir! İtiraf edeyim ki anlatının yazarı bununla ilgilenmedi." Ve bütün bunlardan sonra da melodram yüklü yeni bir tumturaklı anlatım gelir. Bu anlatım bizi "hümanist" nitelikli bölüme gönderen böylesine hüzünlü bir sahnenin betimlenmesinden sonra tahmin edilebilecek bir anlatımdır: "Ve Petersburg Akakiy Akakiyeviç'siz kaldı. Sanki hiç yaşamamıştı orada. Kimsenin korumadığı, kimsenin yürekten sevmeyişi, kimsenin ilgilenmediği, en küçük sineği bile mikroskopta inceleme fırsatını kaçırmayan bir bilgin'in bile dikkatini çekmemiş bu varlık ortadan kalkmıştı", vb.

Palto'nun sonu, groteskin etkileyici bir yüceltilmesidir, biraz *Müfettiş*'teki o sessiz sahneyi andırır. "Hümanist" bölümde öykünün bütün tadını bulduklarını sanan naif bilginler, "romantizm"i beklenmedik ve anlaşılmaz bir biçimde "gerçekçiliğin" içine girmesi karşısında şaşırıp kalmışlardır. Bunu da Gogol'ün kendisi onlara esinler: "Ama, Akakiy Akakiyeviç'in hikâyesinin burada bitmeyeceğini kim düşünebilirdi ki, ve onun, hiç kimse tarafından fark edilmeden geçmiş olan yaşamını sanki ödüllendirmek için, ölümünden sonra birkaç gün daha gürültülü bir yaşam sürmesinin alınaya yazılmış olduğunu kim bilebilirdi ki? Ama işte böyle oldu ve bizim alçakgönüllü hikâyemiz birdenbire fantastik bir gelişme gösterdi." Aslında, sonuç, öykünün bütününden ne daha çok fantastiktir, ne de daha çok "romantik"tir. Tersine, öykünün bütününde gerçek bir fantastik grotesk, gerçekle oynanan bir oyun olarak sunulmuştur; sonuçta ise öykü daha alışılmış bir imgeler ve olgular dünyasına girer; ama bütün, fantastik ile oyununu sürdürür. Bu yeni bir "aldatmaca"dır, tersine dönmüş bir grotesk tekniğidir: "Hayalet arkasına baktı, sonunda ona 'Ne istiyorsun?' diye sordu ve yaşayanlarda bile çok ender olarak görülen büyüklükte

bir yumruk kaldırdı. Memur 'Hiçbir şey istemiyorum' diye yanıt verdi ve geri döndü. Hayalet de zaten bu kez çok daha uzun boy-luydu ve çok uzun bıyıkları vardı. Obuhov köprüsüne doğru yö-nelerek gecenin karanlığında yitip gitti."

Son bölümde geliştirilen anekdot, bizi "yalın hikâyemiz"den ve onun melodram yüklü bölümlerinden uzaklaştırır. Bu, başlan-gıçtaki salt güldürülü öykülemeye ve onun bütün tekniklerine bir dönüştür. Bıyıklı hayalet ile birlikte bütün grotesk karanlıkta yiter, gülüşün içinde çözülür gider. Tıpkı *Müfettiş*'te Hlestakov'un yitip gitmesi ve sessiz sahnenin izleyiciyi piyesin başlangıcına gönder-mesi gibi.

1918.

NOTLAR

1. Bkz. *Araba*'daki Pulpultik ve Monmunya.
2. Lohusa'nın yeğlediği adlar.
3. V.Rozanov bu bölümü şöyle açıklar: "Sanatçının, kendi yaratımının temel ilkesi karşısında duyduğu acı, bir başka biçimde resmedemediği şaşırtıcı tablosu için döktüğü gözyaşları... Ve bir kez resmi yaptıktan sonra, ona hayran olur, ondan hoşlanmaz ve küçümser onu" ("Akakiy Akakiyeviç Kişiliği Nasıl Yaratıldı" başlıklı yazı, *Büyük Engizisyoncunun Efsanesi* başlıklı kitapta yer alır, Petersburg, 1906, s.278-279). Bir de şöyle der: "Ve işte bu alayların akışını kesintiye uğratarak, onları yazmaktan bir türlü kendini alamayan eline vurarak, son-radan eklenmiş olan sıradan bir açıklamayı izler: 'Ama Akakiy Akakiyeviç onlara tek söz söylemezdi...' Bu bölümün felsefi ve ruhbilimsel anlamıyla ilgili sorunu bir yana bırakarak burada onu yalnızca bir sanat tekniği olarak ele alıyoruz ve düzenleyim açısından, tumtu-raklı biçemin, güldürülü öyküleme dizgesi içine katılması olarak değerlendiriyoruz.
4. Naif insanlar bize bunun "gerçekçilik", "betimleme", vb. olduğunu söyleyeceklerdir. Onlarla tartışmak boşuna olur, ama bize uzun uzun tırnak ve enfiye kutusundan söz edildiğini, bu-na karşılık Petroviç'in kendisiyle ilgili olarak yalnızca bir bayram gününde içtiği ve karısıyla ilgili olarak da yalnızca bir karısı olduğu ve bir başlık taktığı söylenir. Bunun grotesk bir dü-zenleyim tekniği olduğu apaçık ortadadır: Yani en küçük ayrıntıları vurgulamak ve daha çok dikkat edilmesi gerekenleri arka plana atmadan oluşan teknik.
5. Genel bağlamda, bu yaygın deyiş bile kulağa alışılmamış, tuhaf gelir ve bir cinası andırır: Gogol'ün dilinde sürekli var olan bir olgudur bu.

VLADİMİR PROPP

*Olağanüstü Masalların Dönüşümleri**

I.

Masalların incelenmesi, birçok bakımdan, doğadaki organik biçimlerin incelenmesiyle karşılaştırılabilir. Halkbilimci, tıpkı doğabilimci gibi, özü bakımından aynı olan olgu cinsleriyle ve türleriyle ilgilenir. Darwin'in ortaya atmış olduğu türlerin kökeni sorunu, bizim alanımızda da ortaya atılabilir. Bizde olduğu gibi, doğanın egemenlik alanı içinde de olguların benzerliği konusuna verilebilecek dolaysız, bütünüyle nesnel ve kesinlikle inandırıcı bir açıklama yoktur. Olguların benzerliği bizi gerçek bir sorunla karşı karşıya bırakır. Bu her iki alanda da, iki bakış açısı olanaklıdır: Ya dıştan hiçbir ilişkisi bulunmayan ve bulunamayacak olan iki olgunun içten benzerliklerinin bizi ortak bir genetik köke götürmediği ileri sürülür (bu, türlerin bağımsız doğuşu kuramıdır); ya da söz konusu biçimsel (morfolojik) benzerlik belli bir genetik bağın sonucu olarak yorumlanır (bu da, belli bir nedene bağlanan değişimler ya da dönüşümler aracılığıyla kökeni açıklama kuramıdır).

Bu sorunu çözebilmek için, her şeyden önce masallar arasındaki benzerliğin kesin niteliği konusunda bir fikir edinilmesi gere-

(*) Fransızca'sı: "Les transformations des contes merveilleux" Bu metnin Türkçe'ye aktarılmasında T.Todorov'un 1965'teki Fransızca çevirisi ("Les transformations des contes fantastiques") değil de gözden geçirip 1970'te yeniden yayımladığı çevirisi (bkz. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*'ta Paris, Points dizisi, s.171-200) izlenmiş, ama bu arada 1965'teki Fransızca çeviride yer alan bazı dipnotlardan da yararlanılmıştır. Ayrıca, İtalyanca çeviriye de başvurulmuştur: "La trasformazione delle favole di magia" (çeviren: Gian Luigi Bravo, *I formalisti russi*, a.g.y., s.275-304). (T.Ç.N.)

kir. Bugüne kadar, söz konusu benzerliği tanımlamak için, yalnızca anlatının bütünü ve varyantları dikkate alınıyordu. Böyle bir yöntem ancak türlerin bağımsız doğuşuyla ilgili bakış açısı benimsenirse geçerlidir. Bu yöntemi benimseyenler, konuların kendi aralarında yapılacak her türlü karşılaştırmayı reddederler, çünkü böyle bir karşılaştırmayı olanaksız değilse de hatalı olarak görürler.¹

Hem konuların incelenmesinin, hem de yalnızca bu konuların benzerliklerini dikkate alacak bir karşılaştırmanın yararını yadsımağınsızın, bir başka yöntem, bir başka ölçü birimi önerilebilir. Masallar, düzenleyim biçimleri (kompozisyonları), yapıları bakımından karşılaştırılabilir; o zaman da benzerliklerine yeni bir ışık tutulmuş olur.²

Olağanüstü masallardaki kişilerin, görünüş, yaş, cinsiyet, uğraş, medeni durum ile daha başka dural ve niteliksel özellikler açısından çok farklı olmakla birlikte, eylem süresince aynı edimleri yerine getirdikleri gözlemlenebilir. Bu da değişmeyen öğelerle değişen öğeler arasındaki bağıntıyı belirler. Kişilerin işlevleri değişmeyen öğeleri simgeler; bütün geri kalanlarsa değişebilir. Sözgelimi:

1. Kral, İvan'ı prensesi aramaya gönderir. İvan yola çıkar.

2. Kral, İvan'ı benzeri olmayan bir nesneyi aramaya gönderir. İvan yola çıkar.

3. Kız, erkek kardeşini bir ilaç aramaya gönderir. Erkek kardeş yola çıkar.

4. Üvey ana, kızı ateş aramaya gönderir. Kız yola çıkar.

5. Demirci, çırağını ineği aramaya gönderir. Çıracık yola çıkar.

Vb. Gönderme ve aramak için yola çıkma değişmeyen öğelerdir. Gönderen ve yola çıkan, göndermenin nedeni (gerekçesi), vb. değişen öğelerdir. Öte yandan, arayış evreleri, engeller, vb., görünüşleri bakımında değil de özleri bakımından her zaman birbirleriyle aynı olabilirler. Buna bağlı olarak anlatı kişilerinin işlevleri ayırt edilebilir. Olağanüstü masallarda otuz bir işlev vardır. Bütün masallar bütün işlevleri sunmaz ama aralarından bazılarının yokluğu, geri kalanların birbirini izleyiş sırasını etkilemez. Bu işlevlerin bütünü, bir dizge, bir düzenleyim oluşturur. Bu dizge de son derece dengelidir ve yaygındır. Araştırmacı, iki erkek kardeşi anlatan Mısır masalı, ateş kuşu masalı, Morozko* masalı, balıkçı ile

(*) Rus halk masallarında soğuşu simgeleyen kişi. (F.Ç.N.)

balık masalı gibi farklı masalların ve belli sayıdaki mitlerin aynı yapı içinde yer aldıklarını büyük bir kesinlikle saptayabilir. Ayrıntıların çözümlenmesi de bu varsayımı doğrular. Dizge otuz bir işlevle sınırlı değildir. "Baba Yaga* İvan'a bir at verir" gibi bir motif dört öge içerir: Bunlardan biri bir işlevi simgelerken, öbür üçü dural bir özellik taşır. Masaldaki ögelerin, oluşturucu bölümlerin toplam sayısı yaklaşık olarak yüz ellidir. Bu ögelerin her birine, eylemin akışı içindeki rolüne bakarak bir ad verilebilir. Sözelimi yukarıda verilen örnekte Baba Yaga bağışçı (donatıcı) kişidir, buradaki "verir" sözcüğü donatma anını simgeler; İvan büyülü nesneyi alan kişidir; at ise büyülü nesnenin kendisidir. Eğer olağanüstü masaldaki yüz elli ögenin adları masalın gerektirdiği sıra içinde ortaya çıkarılacak olursa, bu çizelge içine bütün olağanüstü masallar yerleştirilebilir. Buraya konabilecek her masal olağanüstü bir masaldır; konamayacak olan bütün öbürleri de bir başka masal türüne bağlanır. Her başlık, masalın bir oluşturucu ögesini ayırt eder; çizelgenin dikey olarak okunmasıysa bir dizi temel biçim ile bir dizi türemiş biçimi ortaya çıkarır.

Karşılaştırma yapmaya en uygun düşen de oluşturucu bölümlerdir. Hayvanbilimde, bu, omurların omurlarla, dişlerin dişlerle, vb. karşılaştırılmasına denk düşer. Aynı zamanda, organik oluşumlar ile masal, çabamızı kolaylaştıran büyük bir farklılık gösterirler. Organik oluşumlarda bir bölüm ya da bir özellik bir başka özelliğin değişmesine yol açarken, masalda her bölüm öbürlerinden bağımsız olarak değişebilir. Birçok araştırmacı bu olguyu belirtmiştir; ancak bugün için, yöntemsel ya da başka açıdan gerekli bütün sonuçları elde edecek bir girişimde bulunulduğuna henüz saptayamadık.³

Nitekim, oluşturucu bölümlerin devingenliği konusunda Spiess ile aynı görüşte olan Krohn, yine de masalların, bölümleri izlenerek değil de bütün olarak (blok halinde) incelenmesi gerektiği üstünde durur; ama tam olarak Fin okulunun bir özelliği olan kendi tutumunu savunmak için de gereken güçlü kanıtları bulamaz.

Buradan da şu sonuç çıkarılabilir: Oluşturucu bölümler, biçimlendirdikleri konu dikkate alınmadan incelenebilir. Bölüm adlandırmalarının dikey olarak incelenmesi dönüşüm kurallarını ve yollarını ortaya koyar. Oluşturucu bölümlerin mekanik birleşmesi sayesinde, her özel öge için geçerli olan, genel oluşum için de geçerli olacaktır.

(*) Rus halk masallarında yaşlı kadının görünümündeki olağanüstü kişi. (T.Ç.N.)

II.

Günümüzdeki çalışmalar, sorunu bütünüyle tüketmek amacıyla değildir. Bugün için yalnızca, ileride daha geniş bir kuramsal inceleminin temelini oluşturacak başlıca birkaç nokta belirtilebilir.

Ama kısaltılmış bir açıklamada bile, dönüşümlerin incelenmesine geçmeden önce, temel biçimleri türemiş biçimlerden ayırt etmemizi sağlayacak ölçütlerin saptanması gereklidir. Bu ölçütler iki türlü olabilir: Ya bazı genel ilkelerle ya da özel kurallarla dile gelebilirler.

Önce genel ilkelere değinelim.

Bu ilkeleri saptamak için, masalı ortamıyla, içinde yaratılmış olduğu ve yaşadığı durumla ele almak gerekir. Bu noktada, pratik yaşam ile sözcüğün geniş anlamıyla din en büyük önemi taşımaktadır. Dönüşümlerin nedenleri çoğu kez masalın dışında yer alır, ve masalın kendisi ile içinde yaşadığı insan çevresi arasında yakınlıklar kurmadan evrimlerini anlayamayız.

Biz masalın kökenine bağlı biçimi, temel biçim olarak adlandıracğız. Hiç kuşkusuz, masalın kaynağı genellikle yaşamın içindedir. Ama buna karşılık olağanüstü masal, gündelik yaşamı çok az yansıtır. Gerçeklikten gelen her şey ikincil bir biçimi simgeler. Masalın gerçek kökenini anlamak için, karşılaştırmalarımızda, bu dönemin kültürü üstüne ayrıntılı bilgilerden yararlanmamız gerekir.

Böylece, şu ya da bu nedenden ötürü temel diye tanımlanmış biçimlerin açıkça eski dinsel canlandırmalara bağlandığı konusunda ikna olmuş oluruz. Şöyle bir varsayımda bulunabiliriz: Eğer aynı biçimi, dinsel bir belge ile bir masalda bulursak, dinsel biçim birincildir, masalın biçimiyse ikincil. Bu, özellikle arkaik dinler söz konusu olduğunda doğrudur. Günümüzde artık ortadan kalkmış dinlere ilişkin her öge, her zaman bir masaldaki kullanımından önce var olmuştur. Bu, savı doğrulamak kuşkusuz olanaksızdır. Böyle bir bağımlılık, genel olarak, kanıtlanamaz, ancak çok sayıda örneğe dayanılarak tanıtlanabilir. İşte bu, sonradan geliştirilebilecek ilk genel ilkedir. İkinci genel ilke de şöyle belirtilebilir: Eğer aynı öge, biri dinsel yaşama, öbürü de gerçekliğe dayanan iki biçim içinde bulunursa, dinsel biçim birincil, pratik yaşamın biçimiyse ikincildir.

Ancak bu ilkelerin uygulanmasında belli ölçüde sakınlı olmak gerekir. Bütün temel biçimleri dine, bütün türemiş biçimleri de gerçekliğe dayandırmaya çalışmak, hiç kuşkusuz bir hata ola-

caktır. Bu türden hataların önüne geçmek için, masal ile dinin, masal ile gerçekliğin karşılaştırmalı incelenmesinde izlenecek yöntemlerin daha fazla aydınlatılması gerekir.

Masal ile din arasında birçok bağıntı çeşidi saptanabilir.

Birinci bağıntı türü, bazı durumlarda açıkça görülen, bazı başka durumlardaysa özel tarihsel araştırmalar gerektiren doğrudan genetik bağımlılıktır. Sözelimi dinlerde ve masallarda gördüğümüz ejderha hiç kuşkusuz din kökenlidir.

Bununla birlikte, dinlerle masallar arasında büyük bir benzerliğin söz konusu olduğu durumda bile böyle bir bağın bulunması zorunlu değildir. Bu türden bir bağın varlığı, doğrudan doğruya kültlere ve ritlere bağlanan verilerle karşı karşıya olduğumuz durumda olasıdır. Ritten edinilen bilgilerle dinsel destansı şiirin bize sağladığı bilgileri birbirinden ayırmak gerekir. Birinci durumda, baba ile oğul arasındaki akrabalığa benzer bir soy sop zinciri izleyen doğrudan bir akrabalıktan söz edebiliriz; ikinci durumdaysa, ancak erkek kardeşler arasındaki akrabalığa benzer bir ilişkiden söz edebiliriz. Sözelimi, Samsun ve Dalila hikâyesi masalın ilkörneği (prototipi) olarak kabul edilemez: Bu hikâyeyi andıran masal ile Kutsal Kitap metni ortak bir kökene uzanabilir.

Hiç kuşkusuz, kültürler konusunun birincil olma özelliği ancak belli bir sakinlikle ileri sürülebilir. Ama, bunu hiç duraksamadan ileri sürebileceğimiz durumlar da vardır. Şu bir gerçek ki, burada çoğunlukla söz konusu olan, belgenin bizzat kendisi değil de orada bulduğumuz ve masalın üzerine dayandığı canlandırmalardır. Ama bu canlandırmaları da ancak belgelere dayanarak değerlendirebiliriz. Halkbilimciler arasında hâlâ pek bilinmeyen Rigveda, böyle bir kaynaktır. Eğer masalın yaklaşık yüz elli oluşturucu bölüm içerdiği doğruysa, burada, aralarından altmışı destansı değil de lirik amaçla kullanılmıştır; ama unutmamak gerekir ki bunlar halkın değil din adamlarının söylediği ilahilerdir. Hiç kuşkusuz bu lirik şiir, halktan insanlar (çobanlar ve köylüler) arasında, epik şiire dönüşür. Eğer ilahi, İndra'yı ejderhalara karşı zafer kazanan olarak överse (ayrıntılar da kimi kez masalın ayrıntılarına tamı tamına denk düşer), halk da İndra'nın ejderhaya karşı nasıl zafer kazandığını herhangi bir biçimde anlatabilir.

Bu savı daha somut bir örnekle doğrulayalım. Aşağıdaki ilahide, Baba Yaga ile kulübesini çok kolaylıkla seçebiliriz:

"Ormanların sahibesi, Ormanların sahibesi, nereye kayboldun? Neden köy hakkında sorular sormuyorsun? Yoksa korkuyor musun?

Büyük çığlıklar ve kuşların cıvılamaları yankılandığında, ormanla-

rın sahibesi kendini zil sesleriyle gezinen bir hükümdar gibi hisseder.

Sen o zaman ineklerin otladığını sanırsın. Oralarda bir kulübe gördüğünü düşünürsün. Ama akşam olunca sanki bir yük arabası geçiyormuş gibi bir ses işitilir. Ormanların sahibesidir bu. Biri ineği çağırıyor oralarda, biri ağaçları kesiyor oralarda, biri bağılıyor oralarda diye düşünüyor, geceleyin ormanların sahibesine uğrayan kişi.

Ormanların sahibesi sana kötülük yapmaz, eğer sen ona saldırmazsan. Hoş meyvelerin tadına bakarsın ve keyfince dinlenmek için uzanırsın.

Çevresine ot kokusu yayan, hiç tohum ekmeyen ama hep yiyecek bulan, o vahşi hayvanların anasına, ormanların sahibesine şükrediyorum."

Burada masala ilişkin birçok öge buluruz: Ormandaki kulübe, sorularla ilgili sitem (masalda ters bir sırayla verilmiştir), konukseverlik (ormanların sahibesi onu beslemiş, ona içecek vermiş, yatacak yer göstermiştir), ormanların sahibesinin olası düşmanlığının belirtilmesi, vahşi hayvanların anası olduğunun belirtilmesi (masalda aynı kişi hayvanları çağırır). Masalda görülen şu öbür öğelerse burada yer almamıştır: Kulübenin tavuk ayakları, sahibenin görünümü, vb.. İşte küçük bir ayrıntının çarpıcı biçimdeki benzerliği: Kulübede yatan kişi ağaçların kesildiğini sanır. Afanasyev'in derlemesindeyse* (n° 99), baba, kızını kulübede bıraktıktan sonra, yük arabasına bir tahta parçası bağlar. Tahta parçası çarpınca, kız şöyle der: "Babam ağaçları kesiyor."

Bütün bu benzerlikler, çakışmalar, yalnızca bu kadar olmadığı için, rastlantısal sayılamazlar. Burada belirttiklerimiz, masal ile Rigveda arasında görülen çok sayıdaki ve kesin çakışmalardan yalnızca birkaçıdır.

Kuşkusuz, bu koşutluk, şu bizim Baba Yaga'nın Rigveda'ya uzandığının bir kanıtı olarak kabul edilemez. Böyle bir koşutluk, genel olarak, gelişmenin masaldan dine doğru değil de dinden masala doğru olduğunu ve kesin karşılaştırmalı araştırmaların da bu noktadan başlatılması gerektiğini belirtir yalnızca.

Bununla birlikte, şu ana kadar söylediğimiz her şey, din ile masalın ortaya çıkışları arasında uzun bir sürenin bulunduğu durumda, söz konusu edilen dinin ortadan kalkmış olduğu ve başlangıç yıllarının tarihöncesi geçmişte kaldığı durumda geçerlidir. Aynı toplumun yaşayan bir dini ile yaşayan bir masalını karşılaştırdığımızda, olay bütünüyle farklıdır. Böyle bir durumda, ters bir bağımlılık, yani ölü bir din ile çağdaş bir masal arasında var olmayacak bir bağımlılık söz konusu olabilir. Masalda Hristiyanlığa ilişkin öğeler (yardımcı rolündeki havariler, saldırgan rolündeki

(*) Rus halk masalları derlemesi. (F.Ç.N.)

şeytan, vb.) burada, bir önceki durumda da görüldüğü gibi, masaldan önce değil, masaldan sonra ortaya çıkmışlardır. Kesinlikle söylemek gerekirse, burada, bir önceki durumun tersi bir bağıntı söz konusu değildir. Olağanüstü masal eski dinlerden gelir ama çağdaş din masallardan gelmez. Çağdaş din, masalların yaratıcısı da değildir, yalnızca onların öğelerini değişikliğe uğrattır. Gerçek anlamıyla ters bir bağımlılıkla ilgili ender olarak rastlanan birkaç durum, yani din öğelerinin masaldan geldiği birkaç durum da vardır. Aziz Georgius'un ejderhaya karşı gerçekleştirdiği mucizenin Batı Kilisesi tarafından kutsallaştırılması öyküsü, bu konuda bize çok ilginç bir örnek sağlar. Bu mucize, Aziz Georgius'un ermişler arasına katılmasından çok sonra kutsallaştırılmış ve bu kutsallaştırma da Kilise'nin ısrarlı bir direnişiyle karşılaşmıştır⁴.

Ejderhayla çatışma birçok pagan dinlerinde var olduğu için, bu olayın gerçek kökeninin pagan dinlerine uzandığını kabul etmek gerekir. Ama XIII. yy'da, söz konusu dinler tümüyle ortadan kalkınca, yalnızca halk destansı geleneği aracı rolünü üstlendi. Bir yandan Aziz Georgius'un, öbür yandan da ejderhayla çatışmanın halk tarafından bilinmesi, Aziz Georgius imgesiyle ejderhayla çatışma imgesini birleştirmiştir. Bunun üzerine Kilise de meydana gelen birleşmeyi kabul etmek ve kutsallaştırmak zorunda kalmıştır.

Masal ile din arasındaki doğrudan genetik bağımlılığın yanı sıra, koşutluk ile ters bağımlılığın yanı sıra, benzerliklerin bulunabilmesine karşın, bir de son olarak hiçbir bağıntı var olmadığı durum vardır. Benzer imgeler birbirinden bağımsız olarak birdenbire ortaya çıkabilir. Sözelimi büyüülü at Alman kutsal atlarıyla ve Rigveda'daki Agni ateş atıyla karşılaştırılabilir. Birincilerin bizim Esmer-Boz ile hiçbir ilgisi yoktur, ikincisiyse bütün özellikleriyle ona benzer. Benzerlik, az çok eksiksiz bir nitelik taşıdığı zaman kullanılabilir. Benzer ama heteronom olguların, karşılaştırmaların dışında tutulması gerekir.

Böylece temel biçimlerin incelenmesi, araştırmacıyı masalı dinlerle karşılaştırmaya götürür.

Buna karşılık, olağanüstü masaldaki türemiş biçimlerin incelenmesi gerçekliğe bağlıdır. Birçok dönüşüm, gerçekliğin masala girmesiyle açıklanır. Bu olgu masal ile gündelik yaşam arasındaki bağıntıları incelemeye yarayan yöntemleri geliştirmeye zorlar bizi.

Olağanüstü masal, öbür masal sınıflarının (fıkralar, öyküler, fabllar, vb.) tersine, gerçek yaşama ilişkin öğeler bakımından görece olarak yoksuldur. Masalın yaratımında gerçekliğin oynadığı

rol çoğunlukla abartılmıştır. Masal ile gündelik yaşam arasındaki bağıntı sorununu ancak sanatsal gerçekçilik ile gerçek yaşamdan gelen öğelerin varlığı arasındaki farkı unutmamak koşuluyla çözebiliriz. Bilginler gerçekçi anlatıya gerçek yaşamda bir denklik aramakla çoğu kez hataya düşmektedirler.

Bakın sözgelimi N.Lerner, Puşkin'in *Bova*'sıyla ilgili yorumlarında ne diyor. Lerner şu dizeleri ele almakta:

Gerçekte bir Altın Öğüttü bu.

Gevezelik değildi burada yapılan, kafa yoruluyordu:

Bütün yüksek görevliler uzun süre düşündüler,

Arzamor, yaşlı ve deneyimle dolu biri olarak

Ağzını açacaktı ki

(Kırılmış kafa hiç kuşkusuz bir öğüt vermek niyetindeydi)

Yüksek sesle öksürdü, sonra düşüncesinden caydı

Ve konuşmamak için kendini tutup sessiz kaldı.

(Vb. meclisin bütün üyeleri de susarlar ve ardından uyumaya koyulurlar.)

Lerner, L.Maykov'a dayanarak şöyle yazar: "Sakallılar Meclisi'ne ilişkin sahnede Moskova Rusyası'ndaki geleneklerin bir yergisi görülebilir... Şunu belirtelim ki, yergi yalnızca eski dönemlere karşı değil, ama parlak bir gencin bütün horlayan ve 'düşünen' kodamanları, vb'ni gözlemleyebileceği çağdaş döneme karşı da yöneltilebilir." Oysa, burada doğrudan doğruya masallardan gelen bir durum söz konusudur. Afanasyev'in derlemesinde (sözgelimi n° 140) şu sözlere rastlarız: "Birinci kez sordu, Boyarlar sustular, ikinci kez, yanıt vermediler, üçüncü soruşundaysa bir tek kişi ağzını bile açmadı." Burada çok sık rastlanan bir durum karşındayız: Kurban, yardım istemek için öbür kişilere başvurur, bu çağrı da alışlageldiği gibi üç kez yinelenir. Önce hizmetkârlara, ardından Boyarlara (din adamlarına, devlet adamlarına) üçüncüsündeyse masalın kahramanına başvurulur. Üçlemenin her ögesi de kendi içinde sırasıyla üçlenebilir. Dolayısıyla, burada gerçeklik değil, bir folklor öğesinin genişletilmesi ve niteliklerinin belirgin kılınması (adların verilmesi, vb.) söz konusudur. Anlatı kişisi olarak Penelope'yi ve nişanlılarının eylemlerini Yunan gerçek yaşamına ve evlenmeyle ilgili Yunan göreneklerine uygun düşen öğeler olarak kabul edersek de a'nı hataya düşeriz. Penelope'nin nişanlıları, bütün dünyadaki destansı şiirin çok iyi bildiği gibi sahte nişanlılardır. Her şeyden önce folklor öğelerini ayırmak gerekir ve ancak

bu ayırma işlemi yapıldıktan sonra Homeros'un şiirine özgü durumlarla Yunan gerçek yaşamı arasındaki uygunluklar sorunu ortaya atılabilir.

Görüyoruz ki, masal ile gerçeklik arasındaki bağıntılar sorunu hiç de basit değil. Masallardan kalkarak yaşam konusunda hemen sonuçlar çıkarılamaz.

Ama, daha ileride de göreceğimiz gibi, masalın dönüşümünde gerçekliğin rolü çok önemlidir. Gerçek yaşam masalın genel yapısını ortadan kaldıramaz. Eski şemada meydana gelen farklı değişimlerin gereci oradan alınır.

III.

Bir masaldaki ögenin temel biçimini türemiş biçimden (olağanüstü masalları belirtmek istiyorum) daha kesin olarak ayırt etmemizi sağlayan başlıca ölçütler işte şunlardır:

1. Masalın bir bölümünün olağanüstü yorumu akılcı yorumundan önce gelir. Burada söz konusu olan durum son derece yalındır ve özel bir geliştirme gerektirmez. Eğer, bir masalda, İvan büyülü bağışu Baba Yaga'dan, bir başka masalda da oradan geçmekte olan bir yaşlı kadından alırsa, ilk durum ikincisinden önce gerçekleşir. Bu bakış açısının kuramsal temeli masallar ile dinler arasındaki bağ üstüne dayanır. Ne var ki, bu kural belki de genellikle olağanüstü masallardan önce ortaya çıkmış olan ve kökenleri dinsel olgulara dayanmayan öbür masal sınıflarına (fabllar, vb.) göre yanlış olabilir.

2. Kahramanlığa ilişkin yorum mizahi yorumdan önce ortaya çıkmıştır. Gerçekte, burada yukarıdaki olgunun özel bir durumu söz konusudur. Sözelimi "ejderhayı iskambil oyununda yenmek" ögesi "ejderhayla ölesiye çatışmak" ögesinden sonra ortaya çıkmıştır.

3. Mantıksal olarak uygulanan biçim, bağıntısız olarak uygulanan biçimden önce ortaya çıkmıştır⁵.

4. Uluslararası biçim ulusal biçimden önce ortaya çıkmıştır. Eğer, sözelimi bütün dünyadaki masallarda, ejderhayla karşılaşsak ama bu ejderhanın yerini de Kuzey masallarında ayı, Güney

masallarında da arslan almışsa, o zaman ejderha temel biçim, arslan ve ayı ise türemiş biçimlerdir.

Bu noktada masalları uluslararası ölçekte incelerken yararlan-
dığımız yöntemler üstüne birkaç söz söylememiz gerekir. İncelene-
cek gereç o kadar çoktur ki, bir araştırmacı için masalın yüz elli
ögesini bütün dünya folklorunda araştırarak incelemek olanaksız-
dır. Önce tek bir halkın masallarını incelemek, bütün temel ve tü-
remiş biçimleri belirlemek ve aynı çalışmayı bir başka halk için
yaptıktan sonra karşılaştırmalara geçmek gerekir. Dolayısıyla,
uluslararası biçimler kuramı yalınlaştırılarak şöyle açıklanabilir:
Her ulusal biçim belli bir bölgeye, bir taşraya özgü biçimden önce
ortaya çıkmıştır. Ama bir kez bu yola girince de şunu da açıkla-
madan edemeyiz: Yaygın biçim ender biçimden önce ortaya çıkmış-
tır. Bununla birlikte, kuramsal olarak, birbirinden yalıtılmış
durumlarda, korunmuş olanın, kesinlikle eski biçim olması, bütün
öbür biçimlerinse yeni biçimler olması olanaklıdır. Bu nedenle, söz
konusu nicel ilkenin uygulanmasında (istatistiğin uygulanması)
büyük ölçüde sakınlı davranmak ve incelenen gerecin niteliği
konusundaki görüşlere de sürekli başvurmak gerekir. Sözgelimi:
Güzel Vasilisa masalında (Af. 104), Baba Yaga imgesine, sabahı,
günü ve geceyi simgeleyen üç atının ortaya çıkışı eşlik eder. İn-
san istemeyerek şöyle bir soru sorar: Burada, Baba Yaga'ya ilişkin
ve öbür masalarda kaybolmuş önemli bir özellik karşısında değil
miyiz? Ama, burada belirtmeyeceğimiz birçok özel görüş nedeniye-
le böyle bir düşünceye tümüyle karşı çıkmak gerekir.

IV

Örnek olarak bir ögenin, bütün olası değişimlerini izleyeceğiz: Bu
öge de Baba Yaga'nın kulübesidir. Biçimsel (morfolojik) açıdan ku-
lube, bağışçının (yani kahramana büyülmüş bir nesne veren kişinin)
evini, yaşadığı yeri simgeler. Dolayısıyla, biz yalnızca kulübeleri
değil, ama aynı zamanda bağışçının oturduğu, yaşadığı bütün
yerleri de karşılaştıracğıız. Rus halk masallarına özgü temel bi-
çim olarak, ormandaki tavuk ayaklı ve dönen kulübeyi kabul edi-
yoruz. Ama bir öge masalda bütün olası değişimleri gerçekleştir-
mediğinden, bazı durumlarda, başka örneklerle başvuracağız.

1. *İndirgeme*. Tamamlanmış (eksiksiz) biçimin yerine şu de-
ğişimler dizisini bulabiliriz:

1. Ormandaki tavuk ayaklı kulübe.
2. Tavuk ayaklı kulübe.
3. Ormandaki kulübe.
4. Kulübe.
5. Orman (Af. 95)
6. Yaşanılan yer belirtilmez.

Burada, temel biçim indirgenmiştir. Tavuk ayaklar, dönme, orman öğeleri bırakılır, hatta sonunda kulübenin kendisi de yok olabilir. İndirgeme, tamamlanmamış (eksik) temel biçimi simgeler. Kuşkusuz bu durum unutkanlıkla açıklanabilir; bu unutkanlığın da daha karmaşık nedenleri vardır. İndirgeme masal ile masalın tanındığı ortama özgü yaşam biçimi arasındaki uygunluk eksikliğini belirtir. Ayrıca, masalın bir ortamda, bir çağda ya da bir anlatıcıda pek yaşamadığını gösterir.

2. *Genişletme*. Karşıt olguyu simgeler. Burada temel biçim ayrıntılarla genişletilmiş ve bütünlenmiştir. Aşağıdaki biçim, genişletilmiş biçim olarak kabul edilebilir:

Ormanda altı kreplerle, üstü turtalarla örtülü tavuk ayaklı kulübe.

Genişletmelerin çoğuna indirgemeler eşlik eder. Bazı özellikler atılırken, bazıları da eklenir. Genişletmeler, kökenleri izlenerek öbekler halinde sınıflandırılabilir (ileride değişimlerle yaptığımız gibi). Bazı genişletmeler gündelik yaşamdan gelir, bazıları da kurala uygun biçimden alınmış bir ayrıntının gelişmesini simgeler. Burada da, bu sonuncu durum karşındayız. Bağışçının incelenmesi bize, kendi kişiliğinde hem düşmanca hem de konuksever nitelikleri birleştirdiğini gösterir. Genel olarak, İvan, bağışçının evinde iyi ağırlanır. Bu ağırlamanın biçimleri çok değişiktir ("...içecek sunulur, yiyecek sunulur". İvan kulübeye şu sözlerle seslenir: "Az bir şey yemek için içeri girmemiz gerekir." Kahraman kulübede kurulmuş olan sofrayı görür, bütün yemeklerin tadına bakar ya da doyaya yer; bağışçının avlusunda boğaları ya da tavukları kendi elleriyle keser, vb.). Ev, bağışçıyla aynı nitelikleri taşır. Alman masalı *Hänsel ve Gretel*, masalın çocuksu özelliğine uygun olarak biraz farklı tarzda bu biçimi kullanır.

3. *Biçimbozma*. Günümüzde biçimbozmalara (deformasyonlara) oldukça sık rastlanır, çünkü olağanüstü masal gerilemektedir. Bozulmuş bu biçimler bazen geniş ölçüde yayılıp kökleşirler. Ku-

lûbe söz konusu olduğunda, kulübenin kendi ekseni çevresinde sürekli dönmesi imgesi bozulmuş biçim olarak kabul edilebilir. Kulübenin, eylemin akışı açısından tamamıyla özel bir anlamı vardır: Bir büyük gözetim yeridir. Kahraman burada, büyülü nesneyi almayı hak edip etmediği konusunda bir sınamadan geçer. Kulübe İvan'ın gözleri önüne, geçit vermeyen bir duvar serer. Bu nedenle de ona bazen "penceresiz, kapısız kulübe" denir. Ama açıklık İvan'ın bulunduğu yerin karşı tarafındadır. Dolaşp kapıdan girmenin kolay olduğu sanılabilir. Oysa İvan bunu başaramaz; hem zaten masallarda bunu hiç yapmaz. Onun yerine, şu büyülü sözleri söyler: "Sırtını ormana, yüzünü de bana dön" ya da "Annen seni nasıl bıraktıysa öyle dur". Bu sözlerin ardından da genellikle şu gelir: "Kulübe yüzünü döndü.". "Yüzünü dönmek" "dönmek"e, "gerektiğinde dön" deyişi ise kısaca "dön"e dönüşmüştür; bu deyişin, belli bir çekiciliği olmakla birlikte, bir anlamı da yoktur.

4. *Tersine çevirme*. Temel biçim çoğu kez karşıtına dönüşür. Sözelimi, ya dışıl imgeler eril imgelerle ya da eril imgeler dışıl imgelerle değiştirilir. Bu olgu kulübeyi de etkileyebilir. Kapalı bir kulübe yerine, bazen karşımızda kapısı ardına kadar açık bir kulübe vardır.

5. ve 6. *Yoğunlaştırma ve hafifletme*. Bu tür dönüşümler yalnızca kişilerin eylemleriyle ilgilidir. Değişik eylemler farklı bir yoğunlukta gerçekleştirilebilir. Kahramanın gönderilmesinin kovulmaya dönüşmesi yoğunlaştırma örneği olabilir. Gönderme masalın değişmeyen öğelerinden biridir; bu öğe o kadar çok değişik biçimlerde temsil edilmiştir ki, dönüşümün bütün evreleri gözlemlenebilir. Gönderme, benzeri olmayan bir nesne istendiğinde ortaya çıkar; bazen bir özel görevdir ("bana bir hizmet verin"), çoğu kez de görevi yerine getirmeme durumunda tehditlerin, karşıt durumda da vaatlerin eşlik ettiği bir emir biçiminde ortaya çıkar. Bazen de üstü örtülü bir kovmadır: Kötü yürekli kız, erkek kardeşini, ondan kurtulmak için vahşi hayvanların sütünü aramaya gönderir; efendi, hizmetkârını, ormanda sözde kaybolmuş olan ineğini aramaya gönderir; kötü ana üvey kızını Baba Yaga'ya ateş istemeye gönderir. Ayrıca, kovma, basit olarak da gerçekleşebilir. Bütün bunlar yalnızca başlıca aşamalardır ve her birinin daha birçok çeşitlemesi ve ara biçimleri vardır; bu biçimler de kovulmuş kişileri anlatan masalların incelenmesi açısından özellikle önemlidir.

Tehditlerin ve vaatlerin eşlik ettiği emir, göndermenin temel

biçimi olarak görülebilir. Eğer vaatlere yer verilmemişse, bu indirgeme aynı zamanda bir yoğunlaştırma olarak da kabul edilebilir: Geriye kalan, gönderme ve tehditlerdir. Tehditlere yer verilmemişse, tersine, bu biçimlere bir yumuşama, bir hafifletme getirir. Daha sonraki hafifletmeyse göndermenin kendisine de yer vermez. Bu durumda, oğlan, evden giderken ana babasının hayır duasını ister.

Şu ana kadar incelediğimiz altı çeşit dönüşüm temel biçimin değişiklikleri olarak kabul edilebilir. Aynı inceleme düzeyinde başka iki büyük dönüşüm öbeği de yer alır: Değiştirimler ve kaynaşmalar (benzeşimler).

Her ikisi de kökenlerine göre sınıflandırılabilir.

7. *İç değiştirim*. Yaşanılan yer ile ilgili gözlemlerimizi sürdürerek şu biçimlere ulaşırız:

1. Saray.
2. Bir ateş ırmağı yanındaki dağ.

Bu durumlar indirgeme, genişletme, vb. değildir. Değişiklik de değil, değiştirmedir bunlar. Dıştan gelmezler, masalın kendisinden alınmışlardır. Burada, gereç biçimlerinde bir yer değiştirme, bir aktarma söz konusudur. Prenses, genellikle bir sarayda yaşar, saray da çoğunlukla altındandır. Bu yer bağışçıya mal edilir. Bu tür yer değiştirmeler masalda büyük bir rol oynar. Her ögenin kendine özgü biçimi vardır. Bununla birlikte, söz konusu biçim her zaman aynı ögeye bağlı değildir (sözgelimi, aranan kişi olan prenses yardımcı ve bağışçı rolünü de oynayabilir). Masalın bir imgesi bir başka imgenin yerini alır. Sözgelimi, Baba Yaga'nın kızı prenses rolünü oynayabilir; o zaman da Baba Yaga artık bir kulübede değil, prensese yakışır bir yer olan sarayda yaşar. Söz konusu biçime bakır, gümüş ve altından saraylar da bağlanır. Bu saraylarda yaşayan genç kızlar hem bağışçıdırlar hem de prenestirler. Söz konusu saraylar, altın sarayın üçlemeli bir imgesi olarak birdenbire ortaya çıkabilirler. Ayrıca bu sarayların, sözgelimi altın, gümüş ve demir çağı imgeleriyle hiçbir ilişkisi olmadan bağımsız kökenleri de bulunabilir.

Aynı biçimde, ateş ırmağı yanındaki dağ da, bağışçıya mal edilen, ejderhanın yaşadığı yerden başka bir şey değildir. Bu yer değiştirmeler dönüşümlerin ortaya çıkışında çok büyük bir rol oynar. Dönüşümlerin çoğu iç değiştirimler ya da yer değiştirmelerdir.

8. *Gerçekçi değiştirim.* Diyelim ki karşımızda şu biçimler var:

1. Han.

2. İki katlı ev.

Bu durumda, olağanüstü kulübenin yerini gerçek yaşamda bilinen ev biçimleri almıştır. Bu tür değişikliklerin çoğu kolayca açıklanır ama aralarından bazıları özel etnografik araştırmalar gerektirir. Gerçekçi değişiklikler dikkati hemen çeker ve araştırmacılar çoğunlukla bunların üstünde durur.

9. *Dinsel inanca dayalı değiştirim.* Çağdaş din de eski biçimleri yeni biçimlerle değiştirebilir. Burada, şeytanın havadan taşıyıcı rolünü, meleğin büyülu nesneyi sunan kişi rolünü üstlendiği, sınamanın da bir nefis köreltme özelliği taşıdığı durumlar belirtilebilir. Bazı efsaneler, gerçekte, bütün öğeleri değişime uğramış masalları simgeler. Her halkın kendine özgü inanç değişiklikleri vardır. Hristiyanlık, Müslümanlık, Budacılık, bu dinleri icra eden halkların masallarına yansır.

10. *Boş inanca dayalı değiştirim.* Boş inançlar ile dinsel inançların da masal gereçlerini dönüştürebilecekleri besbellidir. Bununla birlikte, bu tür değişikliklere ilk bakışta beklenilenden çok daha ender olarak rastlanır (mitolojik okulun hatası tersine inanmış olmasıdır). Puşkin masal hakkında şöyle yazmakla haksızlık etmiştir:

Orada mucizeler vardır, orada orman perisi dolanıp durur,
Su perisi dallar üstünde oturmaktadır...

Eğer olağanüstü bir masalda orman perisiyle karşılaşsak, o, hemen hemen, Baba Yaga'nın değiştirilmiş biçimden başka bir şey değildir. Su perileri Afanasyev'in derlemesinde bir kez ortaya çıkar o da otantikliği oldukça kuşkulu bir masalda. Onçukov, Zelenin ve Sokolov'un derlemelerindeyse su perilerine rastlanmaz; orman perisiyse masala ancak kendisi de ormanların bir sakini olan Baba Yaga'ya benzediği için girer. Masal yalnızca kuruluşundaki biçimlere uygun olan şeyi kendi dünyası içine çeker.

11. *Arkaik değiştirim.* Masalların temel biçimlerinin, çoktan ortadan kalkmış dinsel imgelere dayandığını belirtmiştik. Bu ölçüte

bağlı kalarak, bazen temel biçimler türemiş biçimlerden ayırt edilebilir. Bununla birlikte, kimi özel durumlarda temel biçimin (masallar için az çok alışılmış biçim) yerini aynı ölçüde eski bir biçim alır. Bu eski biçim, dinsel kökenlidir ama ancak ayrı olarak ve çok ender durumlarda rastlanır ona. Sözelimi, *Büyücü ve Güneşin Kızkardeşi* (Af.93) masalında, ejderha ile çatışmanın yerini aşağıdaki olay almıştır: Ejderhanın karısı prense şöyle der: "Prens İvan gelip tartılsın bakalım benimle, kim daha ağır görürüz." Tartı İvan'ı Güneş'teki evlere fırlatır. Burada psikostazinin (ruhların tartılması) izlerine rastlanır. Nereden gelmiştir bu biçim (Eski Mısır'da bilinmekteydi bu) ve masalda nasıl olup da varlığını korumuştur. Bu iki soru tarihsel bir incelemenin konusunu oluşturur. Arkaik değiştirim, inanca ya da boş inanca dayalı değiştirimden her zaman kolaylıkla ayırt edilemez. Her ikisi de çok eski bir döneme dayanır. Ama eğer masalın bir ögesi aynı zamanda yaşayan bir inancın konusuysa, o zaman, değiştirimin görece olarak yeni olduğu kabul edilebilir (bkz. orman perisinin masala katılması). Pagan dini biri masalda, öbürü de inançta ve görenekte olmak üzere iki gelişmeye olanak vermiştir. Yüzyıllar boyunca bu alanlardaki gelişmeler birbirleriyle birleşmiş ve biri öbürünün yerini alabilmiştir. Bunun tersine, yaşayan inanç, masalın ögesi (tartı) üstüne hiçbir bilgi vermezse, o zaman değiştirim çok eski çağlara uzanır ve arkaik olarak kabul edilebilir.

12. *Yazınsal değiştirim*. Masal yazınsal öğeleri güçlükle kendi içine katar; tıpkı yaşayan boş inançlarda olduğu gibi. Masalın öyle bir direnci vardır ki, bütün öbür biçimler onun içinde erimeden parçalanır. Yine de eğer böyle bir karşılaşma meydana geliyorsa, bunda kazançlı çıkan her zaman için masal olmuştur. Yazınsal türler arasında, masal, çoğunlukla bilina'yı* ve efsaneyi kendi içine alıp özümlemler. Romanın masal tarafından özümlemlenmesi çok daha ender rastlanan bir olaydır. Yalnız şövalye romanı burada belli bir rol oynar. Bununla birlikte, şövalye romanının kendisi de çoğu kez masalların bir ürünüdür. Gelişmenin aşamaları şöyledir: Masal, roman, masal. Bu nedenle *Yeruslan Lazareviç* gibi yapıtlar, bazı öğelerin kitabî özelliğine karşın kuruluşlarıyla en tipik masalları andırırlar. Kuşkusuz bu söylediğimiz yalnızca olağanüstü masalla ilgilidir. Fabliau**, öykü ve halk düzyazısının öbür türleri daha esnek ve etkilenmeye daha elverişlidir.

(*) Rus halk destanı (T.Ç.N.)

(**) Ortaçağ'a özgü, şiir biçimindeki kısa halk anlatısı. (T.Ç.N.)

13. *Değişiklikler*. Bazı değiştirimlerin kökeni kesin bir biçimde tanımlanamaz. Çoğunlukla masalcının yaratımıdır ve onun hayalgücü hakkında bize bilgi verirler. Bu biçimler etnografya ve tarih için bir anlam taşımazlar. Bununla birlikte, söz konusu değiştirimlerin hayvan masallarıyla olağanüstü olmayan öbür masalarda daha önemli bir rol oynadığı belirtilebilir (ayının bir kurtla, bir kuşun bir başka kuşla, vb. değiştirimi), ama bu değiştirimlerin olağanüstü masalda da gerçekleşebilme olanağı vardır. Sözelimi kartal, doğan, karga, vb. havadan taşıyıcı rolünü oynayabilir. Altın boynuzlu geyik, altın yelesi at, altın tüylü ördek, altın kıllı domuz, vb. aranılan benzersiz nesneler olarak birbirleriyle değiştirilebilirler. Türemiş biçimler özellikle daha çok değişirler. Belli sayıda biçimi karşılaştırarak, aranılan benzersiz nesnenin, altın küpeli prensesin dönüşümünden başka bir şey olmadığı gösterilebilir. Temel biçimler ile türemiş biçimlerin karşılaştırılması belli bir bağımlılığı (bir kökten gelmeyi) ortaya çıkarırsa, iki türemiş biçimin karşılaştırılması da belli bir koşutluğu gösterir. Masalda değişik biçimli öğeler vardır. Sözelimi "güç işler"de durum böyledir. Güç işlerin temel biçimleri yoktur, bu nedenle de bütün masalın kuruluşu bundan pek etkilenmemiştir.

Eğer masalın temel biçimine hiçbir zaman bağlı kalmamış bölümleri karşılaştırsak, bu olgu daha açık seçik bir biçimde ortaya çıkacaktır. Gerekeşlendirme (güdülenme) bunun bir örneğidir. Dönüşümler bazen şu ya da bu eylemin gerekeşlendirilmesini zorunlu kılar. Böylece kesinlikle birbirine benzeyen eylemler için çok farklı gerekeşlendirme oluşur: Sözelimi kahramanın kovulması durumunda olduğu gibi (kovulma bir türemiş biçimdir). Bunun tersine, genç kızın ejderha tarafından kaçıırılması (bir ilk biçimdir bu) hemen hemen hiç gerekeşlendirilmemiştir (güdülenmemiştir). Kendi gerekesini (güdüsünü) içinde taşır. Kulübenin bazı özellikleri de değişikliğe uğramıştır. Tavuk ayaklı kulübe yerine "keçi boynuzları üstünde, koyun ayakları üstünde" kulübeyle karşılaşırız.

14. *Kökeni bilinmeyen değiştirimler*. Burada değiştirimleri kökenlerine bakarak sınıflandırdığımıza ve bir öğenin kökeni de her zaman bilinmediğine göre, kökeni geçici olarak bilinmeyen bir değiştirimler sınıfı yaratmamız gerekir. Sözelimi bu biçimlere Afanasyev'in derlemesinde yer alan 93 numaralı masaldaki Güneş'in kızkardeşi bağlanabilir. Kızkardeş bağışçı rolünü oynamaktadır ve prensesin tam oluşmamış bir biçimi olarak da kabul edilebilir.

"Güneş'in evleri"nde yaşamaktadır. Burada Güneş ile ilgili herhangi bir kült mü söz konusudur yoksa anlatıcının hayalinin bir yaratımıyla mı karşı karşıyayız, bilinmemektedir (çoğu kez, anlatıcıya şu ya da bu konuda masallar bilip bilmediği ve bunlarda şu ya da bu şeyin bulunup bulunmadığı sorulduğunda masalcı folklorcunun hoşuna gitmek için her türlü şeyi uydurabilir).

Böylece değişimlerle ilgili toplu bakışımızı bitiriyoruz. Kuşkusuz herhangi bir özel durum incelenerek başka altbölümler de yaratılabilir ama şimdilik buna gerek yok. Sıralanan değişimler masalların yapısını oluşturan gereçler içinde önemlerini korurlar; onları bütünleyerek daha önceden belirlenmiş sınıflara dayanıp kolayca özel durumlara uygulayabiliriz.

Şimdi bir başka dönüşüm sınıfıyla, kaynaşmalarla ilgileneceğiz. Biz bir biçimin tam anlamıyla bir başka biçimin yerini almasını ve böylece iki biçimin bir tek biçim içinde birleşmesini kaynaşma olarak adlandırıyoruz.

Değişimler için başvurduğumuz aynı sınıfları burada da koruyacağımız için kaynaşmaları çok kısaca sıralayacağız:

15. *İç kaynaşma*. Aşağıdaki biçimlerde karşımıza çıkar:

1. Altın damlı kulübe.
2. Ateş ırmağı yanındaki kulübe.

Masallarda, çoğu kez altın damlı bir saray görürüz. Kulübe+altın damlı saray, altın damlı kulübeyi verir. Aynı şey, ateş ırmağı yanındaki kulübe için de geçerlidir.

Fedor Vodoviç ile İvan Vodoviç (Onçukov 4) masalında çok ilginç bir durumla karşılaşırız. Burada kahramanın mucizeli doğuşu ile kahramanın ejderhanın karıları (kız kardeşleri) tarafından izlenmesi gibi farklı iki öge birbiriyle kaynaşmıştır. Ejderhanın kahramanı izleyen karıları genellikle kuyuya, elma ağacına, yatağa dönüşüp İvan'ın yoluna çıkarlar. Eğer İvan meyvelerin tadına bakar, su içer, vb. işlemleri yaparsa, parça parça olacaktır. Aynı motif mucizeli doğuş için de kullanılmıştır: Prenses babasının bahçesinde dolaşırken maşrapayla birlikte kuyuyu ve yatağı görür (elma ağacı unutulmuştur). Suyu içer ve dinlenmek için yatağa uzanır. Böylece gebe kalıp iki erkek çocuk dünyaya getirir.

16. *Gerçekçi kaynaşma*. Aşağıdaki biçimlerde bir gerçekçi kaynaşmayla karşılaşırız:

1. Köyün ucundaki kulübe.
2. Ormandaki mağara.

Burada, olağanüstü kulübe gerçek bir kulübeye ve gerçek bir mağaraya dönüşmüş ama barınılan yer çevreden yalıtılmış bir yer olarak kalmıştır (ikinci durumda, barınılan yer her zaman için ormandadır). Böylece, masal+gerçeklik gerçekçi bir kaynaşmaya yol açar.

17. *Dinsel inanca dayalı kaynaşma*. Ejderhanın bir şeytanla değiştirilmesi dinsel inanca dayalı kaynaşma örneği olarak kullanılabilir. Şeytan da tıpkı ejderha gibi bir gölde yaşamaktadır. Suda yaşayan bu kötü yaratıklar imgesinin köylülerin sözde halk mitolojisiyle ortak yanı bulunamaz ve çoğunlukla bir tür dönüşüm olarak açıklanabilir.

18. *Boş inanca dayalı kaynaşma*. Ender olarak rastlanır. Tavuk ayaklı kulübede oturan orman perisi bunun bir örneğini oluşturmaktadır.

19 ve 20. *Yazınsal ve arkaik kaynaşmalar*. Buna daha ender olarak rastlanır. Bilina ve efsane ile kaynaşmaların Rus masalı için büyük bir önemi vardır, ama burada çoğunlukla bir kaynaşma değil de bir biçimin bir başka biçim tarafından atılması söz konusudur; öyle ki yeni gelen biçim masalın oluşturucu bölümlerini, değişikliğe uğratmadan, sürdürür. Arkaik kaynaşmalara gelince, bunların, her sefer, özel olarak incelenmesi gerekir. Bu tür kaynaşmalar olanaklıdır ama ancak çok özel araştırmalar yardımıyla belirtilebilirler.

Dönüşümler konusundaki toplu bakışımızı şöyle sonuçlandırabiliriz. Masalların bütün biçimlerinin kesinlikle, önerdiğimiz dizelge içinde yer alacağını söyleyemeyiz ama bu biçimlerin büyük bir bölümünü her ne olursa olsun söz konusu dizelge içine sokabiliriz. Ayrıca, özelleştirme ve genelleştirme gibi daha başka dönüşümler de önerilebilir. Birinci durumda, genel olgu özel olguya dönüşür (üç kere onuncu krallık* yerine Hvalinski kentiyle karşılaştırılır). İkinci durumdaysa, üç kere onuncu krallık (otuzuncu krallık) tersine "bir başka" krallığa dönüşür, vb.. Ama aşağı yukarı

(*) Rus halk masallarında olayın geçtiği yeri belirtmeye yarayan, uzlaşmaya dayalı adlandırma. (F.Ç.N.) Otuzuncu krallık da denir. Nitekim T.Todorov da 1965'teki çevirisinde *trentième royaume* (otuzuncu krallık) demiş, 1970'teki çevirisindeyse *trois fois dixième royaume* (üç kere onuncu krallık) deyişine yer vermiştir. (T.Ç.N.)

rı bütün bu özelleştirme çeşitleri değiştirim olarak, genelleştirmeler de indirgeme olarak kabul edilebilir. Aynı şey usçullaştırma (uçan at > at), fıkraya dönüştürüm, vb. için de geçerlidir. Sayılan dönüşüm sınıflarının doğru ve düzenli olarak uygulanmasıyla masalı kendi devinimi içinde inceleyecek daha dayanıklı bir temel hazırlanmış olur.

Masalın özel öğeleriyle ilgili olan, genel olarak masallarla da ilgilidir. Eğer bir gereksiz öge eklenirse o zaman bir genişletme yapılmış olur; bunun tersi durumdaysa, bir indirgeme söz konusudur, vb. Bu yöntemlerin bütün masallara uygulanması konuların incelenmesi açısından çok önemlidir.

Geriye, aydınlatılması gereken bir sorun daha, hem de çok önemli bir sorun daha kalmaktadır. Eğer bir ögenin bütün biçimleri (ya da çok sayıda biçimi) ortaya çıkarılırsa, o zaman bu biçimlerin bir tek temel biçime indirgenemeyeceklerini görürüz. Diyelim ki Baba Yaga'yı bağışçının temel biçimi olarak ele alıyoruz. O zaman büyücü kadın, büyük anne, dul kadın, ninecik, yaşlı adam, çoban, orman perisi, melek, şeytan, üç kız, kralın kızı, vb. biçimler Baba Yaga'nın değiştirimleri ya da dönüştürümleri diye açıklanabilir. Bu da yeterli bir açıklamadır. Ama aynı zamanda "tırnak kadar boylu, bir karış sakallı mujik" biçimine de rastlarız. Bu tür bir bağışçı biçimi Baba Yaga'dan gelmez. Buna dinlerde de rastlarsak, o zaman Baba Yaga biçimine göre düzenlenmiş bir biçim karşındayız demektir; yoksa, kökeni bilinmeyen bir değiştirim söz konusudur. Her ögenin birçok temel biçimi bulunabilir; bu koşt ve eşdüzenli biçimlerin sayısı genellikle çok sınırlı olsa bile.

V

Eğer daha yoğun bir gereçle ilgili bir dizi dönüşümü göstermezsek ve gözlemlerimizin uygulanması konusunda bir model sunmazsak incelememiz eksik kalır. Aşağıdaki biçimleri ele alalım:

Ejderha kralın kızını kaçıır.
Ejderha kralın kızına işkence yapar.
Ejderha zorla kralın kızını ister.

Masalın biçimbilimi açısından, burada başlangıçtaki kötülük söz konusudur. Bu eylem genellikle bir düğüm noktası işlevini üstlenir. Yukarıda açıkladığımız ilkelere uygun olarak, yalnızca

bir kaçırma eylemini bir başkasıyla, vb'yle değil de, masalın oluşturuca bölümlerinden biri olan başlangıçtaki kötülüğe ilişkin bütün biçimleri de karşılaştırmamız gerekir.

Sakınımlı davranırsak, yukarıdaki üç biçimi eşdüzenli biçimler olarak kabul etmemiz gerekir. Ama birinci biçimin yine de temel bir biçim olduğunu varsayabiliriz. Eski Mısır'da, ruhun ejderha tarafından kaçırılması, ölümün imgesi olarak kabul ediliyordu. Böyle bir simgenin unutulmasına karşılık, bir şeytanın bedene yerleşmesinin, hastalığın simgesi olması hâlâ yaşamaktadır. Ejderhanın prensesi bir bedel olarak zorla istemesiye, arkaik bir gerçekçi hava taşır. Bu imgeye, bir ordunun gelmesi, kentin kuşatılması ve savaş tehdidi eşlik eder. Ama, söylediğimizi de kesin olarak doğrulayamayız. Bu nedenle, diyebiliriz ki söz konusu üç biçim son derece eskidir ve her biri belli sayıda dönüşüme elverişlidir.

Birinci biçimi ele alalım:

Ejderha kralın kızını kaçırır.

Ejderha burada kötülüğün bir kişileştirilmesidir. Dinsel inancın etkisiyle ejderha şeytana dönüşür.

Şeytanlar kralın kızını kaçırlar.

Aynı etkiyle kaçırılan nesne de değişir:

Şeytan papazın kızını kaçırır.

Ejderha imgesi köy için yabancı bir imge olduğundan, yerini doğaüstü niteliklerle donanmış (değişiklik), daha çok tanınan (gerçekçi değiştirim) tehlikeli bir hayvan almıştır.

Demir kıllı ayı kralın çocuklarını kaçırır.

Saldırgan, Baba Yaga'ya yakınlaştırılır. Masalın bir bölümü bir başka bölümü etkiler (iç değiştirim). Baba Yaga dışı cinsten bir yaratıktır; bu nedenle de erkek cins, kaçırılan nesnenin bir niteliği yapılır (tersine çevirme).

Büyücü kadın yaşlıların oğlunu kaçırır.

Masalın karmaşıklaşmasındaki değişmez biçimlerinden biri de ele geçirilen nesnenin erkek kardeşler tarafından yeniden kaçırılmasıdır. Burada başlangıçtaki kötülük kahramanın akrabalarına aktarılmış olur. Bu da eylemin karmaşıklaşmasının kurallara uygun biçimidir.

Erkek kardeşler İvan'ın nişanlısını kaçırmışlar.

Kötü erkek kardeşlerin yerine masalın kişiler dağarcığından alınan başka kötü akrabalar konur (iç değiştirim).

Kral (kayınbaba) İvan'ın karısını kaçırmış.

Bazen bu yeri prenses alır ve masal da o zaman daha eğlenceli biçimlere bürünür. Böyle durumlarda da saldırganın imgesi hafifletilmiş olur.

Prens kocasının evinden kaçıp gider.

Sözünü ettiğimiz bütün durumlarda, kaçırılanlar kişilerdi; ama tanrısal ışık da çalınabilir (arkaik değiştirim midir acaba bu?).

Ejderha krallığın ışığını çalar.

Ejderhanın yerine bir başka canavar konur (değişiklik); kaçırılan nesne de hayali krallık yaşamına yakınlaştırılır.

Vizon, kralın hayvanat bahçesinden hayvanlar çalar.

Masalda büyük bir rol oynayan tılsımlar çoğu kez İvan'ın amaçlarına ulaşmada kullandığı biricik araçtır. Bu da neden sık sık çalındıklarını açıklar. Masalın benimsenmiş kuralı, bu çalınmayı neredeyse zorunlu kılar; çünkü amaç masalın ortasına doğru eylemin karmaşıklaşmasını sağlamaktır. Masalın ortasında geçen eylem masalın başlangıcına doğru kaydırılabilir (iç değiştirim). Tılsımı çalan, çoğunlukla yaramaz bir çocuk, efendi, vb'dir (gerçekçi değiştirim).

Açıkgöz çocuk İvan'ın tılsımını çalar.

Efendi müjgin tılsımını çalar.

Çalınan altın elmaların tılsımlar olmadığı (bkz. gençleştirici elmalar) ateş kuşu masalı, öbür biçimler açısından geçici bir aşama oluşturur. Burada eklemek gerekir ki, tılsımın çalınması masalın ortasına doğru eylemi karmaşıklaştırmaktan başka bir işe yaramaz, eğer tılsım daha önce bulunmuşsa. Tılsımın masalın başında çalınması ancak tılsıma sahip olma olgusu herhangi bir biçimde gerekçelendirilmişse olanaklıdır. Böylece, masalın başında çalınmış nesnelerin neden çoğunlukla tılsımlar olmadığı da anlaşılır. Ateş kuşu, masalın ortasından masalın başına kaydırılır. Kuş, otuzuncu (üç kere onuncu) krallıkta İvan'ın taşıyıcısının temel biçimlerinden biridir. Altın tüyler, vb. doğaüstü hayvanların alışlagelmiş simgesidir.

Ateş kuşu kralın elmalarını çalar.

Bütün bu durumlarda, kaçırma (çalma) korunur. Nişanlı kızın, kızın, evli kadının, vb'nin ortadan kaybolması mitsel bir yarıtığa bağlanır. Ama bu mitsel özellik çağdaş köylü yaşamına yabancıdır. Büyücülük, aktarılmış, yabancı mitolojinin yerini alır. O zaman da kaybolma, erkek ve kadın büyücülerin büyülerine bağlanır. Kötülüğün niteliği değişir ama sonucu değişmez; arayışlara yol açan, her zaman bir kaybolmadır (boş inanca dayalı değişirim).

Büyücü, kralın kızını kaçıır.

Hizmetçi kadın, İvan'ın nişanlısını büyüleyip kaçıır.

Daha sonra, eylemin yeniden kötü akrabalara aktarıldığını görürüz.

Kız kardeşler, genç kızın nişanlısını kaçıırırlar.

Şimdi de ikinci temel biçimimizin dönüşümlerine geçelim:

Ejderha kralın kızına işkence eder.

Burada da dönüşüm aynı yolları izler.

Şeytan kralın kızına işkence eder, vb.

İşkence burada, etnografyanın doyurucu bir biçimde açıkladı-

ğı bir takınak, bir vampirlik niteliğini kazanır. Bir kez daha ejderha ve şeytan yerine bir başka kötü kişiyle karşılaşırız.

Baba Yaga yiğitlerin kadın efendisine işkence eder.

Üçüncü temel biçim zoraki evlilik için yapılan tehditleri gösterir.

Ejderha zorla kralın kızını ister.

Böylece bir dizi dönüşüm başlar:

Su cini zorla kralın kızını ister, vb. *

Aynı biçim, morfolojik özelliği izleyerek, kralın çocukları istenmeksizin savaş ilanına yol açar (indirgeme). Benzer biçimlerin akrabalara aktarılması şu sonucu verir:

Büyücü kızkardeş kralın oğlunu (erkek kardeşini) yemeye çalışır.

Bu sonuncu durum (Af.93) özellikle ilginçtir. Burada, prensin kız kardeşi "bir ejderha" diye adlandırılır. Böylece bu durum iç kaynaşmanın klasik bir örneğini sunar. Masaldan kalkılarak yapılacak akrabalık ilişkilerinin incelenmesinde son derece dikkatli davranılması gerektiğini gösterir. Erkek çocuğun kız kardeşle evlenmesi ve başka biçimler, hiç de bir göreneğin kalıntısı olmayabilirler ama yukarıda verdiğimiz örneğin de bize açıkça gösterdiği gibi, bazı dönüşümlerin sonucu olarak ortaya çıkabilirler.

Burada açıkladığımız her şeye, iki tümleci olan bir tümceye ne istenirse konulabilir diyerek, karşı çıkılabilir. Ama bu hiç de doğru değildir. Benzer bir biçim içine, Soğuk, Güneş ve Rüzgâr masalının düğüm noktası ve daha pek çok şey nasıl konulabilir ki? İkinci olarak göz önünde bulundurulacak durumlar bir kuruluş ögesi oluştururlar; bu öge de, masaldaki bütün düzenleyimle olan bağlantısı içinde hep aynı kalır. Söz konusu ettiğimiz durumlar benzer eylemlere yol açarlar ama bu eylemler de farklı biçimlerle temsil edilir: Yardım (kurtulma) isteği, evden çıkış, bağışçıyla

(*) Örneği İtalyanca çeviriye bağlı kalarak dilimize aktardık: "il genio delle acque esige la figlia del re, ecc." (bkz. *I formalisti russi*, a.g.y, s.303). Fransızca çevirisiyse şöyle: "L'ondin exige le fils du roi, etc." ("Su cini zorla kralın oğlunu ister"). [T.Ç.N.]

karşılaşma, vb. olarak karşımıza çıkar. "Çalma" ya da "kaçırma" ögesini içeren her masal böyle bir kuruluşu sunmak zorunda değildir. Eğer, ortada bir kuruluş yoksa, benzer anlar da birbiriyle karşılaştırılmaz, çünkü bunlar heteronomdur. Ya da olağanüstü masalın bir bölümünün başka türden bir kuruluşla bütünleştiğini kabul etmek gerekir. Böylece dıştan bir benzerliğe göre değil de, benzer oluşturuca bölümlere göre karşılaştırma yapmanın gerektiği görüşüne ulaşırız yeniden.

1928.

NOTLAR

1. Aarne, *Leit faden der vergleichenden Märchenforschung* adlı incelemesinde böyle bir hataya karşı bizi uyarır.
2. "Yazınbilim Sorunları" dizisinden çıkan *Masalın Biçimbilimi* adlı incelemem bu soruna ayrılmıştır. (Fransızca'dan yapılmış Türkçe çevirisi için bkz. *Masalın Biçimbilimi*, çeviren: Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul, BFS Yay., 1985. (T.Ç.N.)
3. Bkz. F. Panzer, *Märchen, Sage und Dichtung*, Münih, 1905: "Seine Komposition ist eine Mosaikarbeit, die das schillernde Bild aus deutlich abgegrenzten Steinchen gefügt hat. Und diese Steinchen bleiben umso leichter auswechselbar, die einzelnen Motive können umso leichter variieren, als auch nirgends für eine Verbindung in die Tiefe gesorgt ist." Kuşkusuz burada dural bileşimler ya da değişmeyen bağlar kuramı yadsınmaktadır. K.Spiess aynı görüşü daha belirgin ve daha ayrıntılı biçimde açıklamıştır (*Das deutsche Volksmärchen*, Leipzig, 1971.) Ayrıca bkz. K.Krohn, *Die folkloristische Arbeitsmethode*, Oslo, 1926.
4. G.Aufhauser, *Das Drachenwunder des Heiligen Georg*, Leipzig, 1912.
5. İ.V.Karnauhova'nın *Krestjanskoe İskusstvo SSSR* adlı derlemede (Leningrad, 1927) yayımlanan yazısında bunun örneklerine rastlanır.

*Tema Örgüsü**

Temanın Seçimi.

Sanatsal süreç boyunca, tümceler, aralarında anlamlarına göre birleşirler ve belli bir kuruluş oluştururlar; bu kuruluş içinde de söz konusu tümceler bir düşünceyle ya da ortak bir temayla birleşmiş olurlar. Yapıtta yer alan tek tek öğelerin anlamları, tema denen şeyin (sözü edilen şey) birliğini oluştururlar. Bütün yapıtın tema'sından söz edilebildiği gibi, bölümlerinin tema'sından da söz edilebilir. Anamlı bir dilde yazılmış olan her yapıtın bir tema'sı vardır. Yalnızca akılötesi (transrasyonel) yapıtın tema'sı yoktur; dolayısıyla bu türden yapıtlar şiir okulları için deneysel bir alıştırma, bir laboratuvar alıştırmasından başka bir şey değildir.

Yazınsal ürün, yapıtın gelişme süresince kendini gösteren bir tek temadan hareketle kurulduğunda bir bütünlük taşır.

Bu nedenle yazınsal süreç önemli iki aşama çevresinde düzenlenir: Temanın seçilmesi ve işlenmesi.

Temanın seçimi, okurun göstereceği ilgiye sıkı sıkıya bağlıdır. "Okur" sözcüğü genel olarak pek iyi tanımlanmamış bir çevreyi belirtir; yazarın kendisinin bile bu konuda kesin bir bilgisi yoktur.

Okur imgesi, ister soyut olsun, ister yazarı kendi yapıtının okuru olmaya zorlasın, yazarın bilincinde her zaman için vardır. Bu okur imgesi, tıpkı *Yevgeniy Onyegin*'in son kıtalarından birinde

(*) Fransızca'sı: "Thématique" Bu metnin Türkçe'ye aktarılmasında İtalyanca çeviriden de yararlanıldı: "La costruzione dell'intreccio" (çeviren: Gian Luigi Bravo), *I formalisti russi, a.g.y.*, s.305-350. (T.Ç.N.)

rastladığımız gibi okura klasik bir seslenme biçiminde belirtilebilir:

*Kim olursan ol ey benim okurum,
Dostum ol ya da düşmanım, senden
Sevgiyle ayrılmak isterim ben.
Hoşçakal. Ne ararsan arkamdan
Bu süssüz dizelerde:
Bir heyecanın anısını,
Çalışmadan sonraki bir dinlenmeyi,
Canlı tabloları, nükteli sözleri
Ya da dilbilgisi yanlışlarını,
Tanrı bu kitapta
Eğlendirmek için, düşlere daldırmak için
Gönül için, gazete tartışmaları için
Senin biraz da olsa birşeyler bulmanı ister
Şimdi ayrılalım artık, hoşçakal.*

Bu soyut okur kaygısı "ilgi" kavramı yardımıyla kendini gösterir.

Yapıtın ilgi çekici olması gerekir. İlgi kavramı, yazarı daha tema seçiminde yönlendirir. Ama ilgi çok çeşitli biçimlere bürünebilir. Meslek kaygıları, yazarın ve en yakın okurlarının hiç de yabancı olmadıkları bir şeydir; yazınsal gelişmenin de en güçlü nedenlerine bağlıdır. Meslek alanındaki bir yeniliğe, yeni bir ustalığa duyulan özlem, en ilerici yazın biçimleri ve okullarının ayırıcı özelliği olmuştur her zaman. Yazınsal deneyim, yazarın başvurduğu gelenek, kendisine, sanki selefleri tarafından bırakılmış bir görevmiş gibi gelir; yazar da bütün dikkatini bunu gerçekleştirmeye yöneltir. Öte yandan, yazarlık mesleğinin sorunlarına yabancı kalmış yansız bir okurun ilgisi, farklı biçimlerde olabilir, salt eğlendirici bir niteliğin aranmasından (bu da Nat Pinkerton'dan Tarzan'a kadar uzanan "tüketim yazını" tarafından karşılanır) yazınsal ilgiler ile genel kültür gerekliliklerinin birleştirilmesine kadar varabilir.

Bu açıdan, güncel tema, yani günün kültür sorunlarını işleyen tema okurun isteğini karşılar.

Sözgelimi, Turgenyev'in her romanının çevresinde müthiş bir gazete yazını gelişmiştir ama bu yazın, sanat yapıtından çok genel kültür sorunlarıyla, özellikle de toplumsal sorunlarla ilgilidir. Bu gazete yazını, romancının seçmiş olduğu temaya tamamıyla yerinde bir karşılıktır.

Devrim temaları, devrimci yaşam temaları şu anda güncelliği

olan temalardır; Pilniak, Ehrenburg ve öbür yazarlar ile Mayakovski, Tihonov, Aseyev gibi şairlerin bütün yapıtlarına girmiştir.

Güncelliğin temel biçimini bize gündelik koşullar sağlar. Ama güncelliği işleyen yapıtlar ("gündelik yazılar", şarkı sözleri) ortaya çıkmalarına yol açan bu geçici ilginin ardından varlıklarını koruyamazlar. Söz konusu temaların önemi sınırlıdır çünkü okurların gündelik ilgilerindeki değişkenliğe uyum gösteremezler. Buna karşılık, tema ne kadar önemliyse ve yarattığı ilgi ne kadar süreliyse, yapıtın canlılığı da o ölçüde sağlanmış olur. Güncelliğin sınırlarını bu biçimde genişletmekle biz, bütün insanlık tarihi boyunca aslında hep aynı kalan evrensel ilgilere (aşk sorunları, ölüm sorunları) ulaşabiliriz. Bununla birlikte, söz konusu evrensel temaların somut bir gerekle beslenmesi gerekir ve eğer bu gerecin güncellikle bir ilişkisi yoksa, bu sorunları ortaya atmak da ilgi çekmeyecek bir girişimden öteye gidemez.

Güncelliği, çağdaş yaşamın bir betimlenmesi, gösterimi olarak almamak gerekir. Eğer sözgelimi günümüzde devrime duyulan ilginin güncelliği söz konusuysa, bu durum, bir devrimci hareketler dönemini anlatan tarihsel romanın, ya da devrimi fantastik bir durumda betimleyen, gösteren ütöpik romanın güncel olabileceği anlamına gelir. Sözgelimi, Rus sahnelerinde sergilenen kargaşa dönemine özgü tiyatro oyunları dizisini (Ostrovski, Aleksey Tolstoy, Çayev, vb'nın, aynı zamanda da Kostomarov'un yapıtları) anımsayalım; bunlar, tarihsel temaların, gerilerde kalmış bir döneme ilişkin olsalar bile güncel kalabileceklerini ve belki de çağdaş yaşamın bir betimlemesinin yaratabileceğinden daha çok ilgi uyandırabileceklerini gösterirler. Son olarak, söz konusu yaşamın hangi özelliklerinin canlandırılması, betimlenmesi gerektiği bilinmelidir. Her çağdaş olan şey güncel değildir ve aynı ilgiyi uyandırmaz.

Nitekim yazınsal yapıtın yaratıldığı dönemin özellikleri tema ya gösterilen ilgi konusunda belirleyici rol oynar. Ayrıca, yazınsal gelenek ve bu geleneğin, yerine getirilmesini istediği çabaların, tarihsel koşullar arasında önemli rol oynadığını da eklememiz gerekir.

İlgi çekici bir tema seçmek yeterli değildir. İlginçliği sürdürmek, okurun dikkatini canlı tutmak gerekir. İlgide çekicilik vardır, dikkat ise bağlayıcıdır.

Duygu ötesi, dikkatin toplanmasında büyük rol oynar. Geniş bir izleyici kitlesi üstünde doğrudan doğruya etkili olacak tiyatro oyunlarının, duygusal özelliklerine göre komediler ve trajediler

olarak sınıflandırılması nedensiz değildir. Bir duygu uyandırmak dikkatin çekilmesinde en iyi yoldur.

Devrimci hareketin evrelerini saptayan yazanakçının (raportörün) soğuk anlatım biçimi yeterli değildir. Sevmek, kızmak, zevk almak, başkaldırmak gerekir. Böylelikle yapıt, terimin kesin anlamıyla güncel kılınır, çünkü okurun iradesini yönlendiren duyguları canlandırarak onun üstünde etkili olur. Şiirsel yapıtların büyük bölümü, yazarın duyduğu yakınlık (sempati) ya da soğukluktan (antipati) hareketle, dikkatimize sunulmuş olan gerece ilişkin bir değer yargısından kalkılarak kurulmuştur. Erdemli kahraman (olumlu) ile kötü kişi (olumsuz), yazınsal yapıtın bu değerlendirci ögesinin dolaysız anlatımını simgeler. Okurun da, duyacağı yakınlıkta ve duygularında yönlendirilmesi gerekir.

Bu nedenle yazınsal yapıtın tema'sı genellikle duyguyla süslenmiştir; demek ki, bir kızgınlık ya da bir yakınlık duygusunu çağrıştırır, her zaman da bir değer yargısını çağrıştıracaktır.

Ayrıca, duygusal ögenin yapıtın içinde yer aldığını, oraya okur tarafından konmadığını da unutmamak gerekir. Bir anlatı kişinin olumlu ya da olumsuz karakteri tartışma konusu yapılamaz (sözgelimi Lermontov'un Peçorin'i). Yazarın kişisel düşüncesi olmasa bile yapıtın içindeki duygusal bağıntıyı ortaya çıkarmak gerekir. İlkel yazın türlerinde (sözgelimi erdemin ödüllendirildiği, kötülüğün de cezalandırıldığı serüven romanlarında) açıkça kendini gösteren bu duygusal hava, daha çok işlenmiş olan yapıtlarda çok incelmış ve karmaşıklaşmış olabilir; bazen de öylesine karışık duruma gelir ki, basit birkaç sözle açıklanamaz. Bununla birlikte, özet olarak söylemek gerekirse, okuru temanın geliştirilmesine katkıda bulunmaya çağırarak ilgiye kılavuzluk eden ve dikkati toplayan, yakınlık duyma anı'dır.

Fabula ve Konu.

Tema belli bir bütünlük sunar. Belli bir sıraya göre düzenlenmiş küçük tema öğelerinden oluşur.

Bu tema öğelerinin düzenlenmesi iki temel biçimde gerçekleşir: Söz konusu tema öğeleri ya belli bir süredizim (kronoloji) içine yerleşerek nedensellik ilkesine uyarlar; ya da zaman göz önünde bulundurulmadan, hiçbir iç nedenselliğin hesaba katılmadığı bir sıralama içinde sergilenirler. Birinci durumda "konulu" yapıtlarla (öykü, roman, destansı şiir), ikinci durumdaysa konusuz, betimle-

yici yapıtlarla (betimleyici ve öğretici şiir, lirik şiir, gezi anıları: Kramzin'in *Bir Rus Gezgininin Mektupları*, Gonçarov'un *Pallas Fırkateyni* adlı yapıtları, vb.) karşı karşıya kalırız.

Şunu belirtelim ki *fabula* yalnızca zamansallık belirtisi değil ama nedensellik belirtisi de gerektirir.

Gezi, süredizimsel bir sıralanışa göre anlatılabilir, ama eğer, gezginin kişisel serüvenlerini sunmak yerine, izlenimlerinin bir özetiyle yetinilirse, o zaman konusuz bir öykülemekten başka bir şey değildir söz konusu olan.

Bu nedensel bağın gücü ne kadar azsa, zamansal bağ da o kadar önem kazanır. Olay örgüsünü hafifletmek, konulu romanı bir kroniğe, zaman içinde bir betimlemeye dönüştürür (Aksakov'un *Torun Bagrov'un Çocukluk Yılları* adlı yapıtı).

Şimdi biraz da *fabula* kavramı üstünde duralım. Yapıt boyunca bize iletilen, birbirlerine bağlı olaylar bütünü *fabula* olarak adlandırılır. *Fabula*, pragmatik olarak, doğal sıraya göre, yani olayların yapıt içindeki düzenlenme ve yer alma biçimlerinden bağımsız olarak, süredizimsel ve nedensel sıralarına göre verilebilir.

Fabula ve konu ayrı şeylerdir; konu da *fabula* gibi aynı olaylardan oluşmuştur ama konu olayların yapıt içinde ortaya çıkış sırasına ve onları bize belirten bilgiler dizisine uyur.¹

Tema kavramı, yapıtın dilsel gerecini birleştiren temel bir kavramdır. Bütün olarak yapıtın bir tema'sı olabildiği gibi, her bölümünün de kendi tema'sı bulunabilir. Yapıtın ayrıştırılması, özgül bir tema birimiyle belirginleşen bölümlerinin yalıtılması demektir. Sözgelimi, Puşkin'in *Atış* adlı öyküsü iki anlatıya ayrıştırılabilir: Anlatıcının Silvio ve kont ile karşılaşması ve Silvio ile kont arasındaki çatışma. Öte yandan, birinci anlatı alaydaki yaşamın hikâyesi ile köy yaşamının hikâyesine ayrışır; ikinci anlatıyı da, Silvio ile kontun ilk düellosu ve ikinci karşılaşmaları olarak ayırabiliriz.

Yapıtın böyle bir tema birimlerine ayrıştırılmasından yararlanarak sonunda, ayrıştırılamayacak bölümlere, tema gerecinin en küçük parçacıklarına kadar ulaşırız: "Akşam oldu", "Raskolnikov yaşlı kadını öldürdü", "Kahraman öldü", "Bir mektup geldi", vb. Yapıtın bu ayrıştırılamayan bölümünün tema'sı, motif olarak adlandırılır. Gerçekte, her tümcenin kendine özgü motifi vardır.

Burada "motif" terimi konusunda biraz sakınlı davranmamız gerekir: Tarihsel yazınbilimde, değişik yerlerde kullanılmış konuların karşılaştırmalı incelenmesinde, söz konusu terimin kullanımı, burada yer verdiğimiz terimin kullanımından hissedilir bi-

çimde farklılık gösterir (oysa her ikisi de genel olarak aynı biçimde tanımlanır). Karşılaştırmalı incelemede, değişik yapıtlarda bulunan tema birimi motif olarak adlandırılır (sözgelimi nişanlı kızın kaçırılması, yapacağı işleri yerine getirmesinde kahramana yardım eden hayvanlar, vb.). Bu motifler bütünü, bir anlatı taslağından öbürüne aktarılır. Karşılaştırmalı yazınbilim için bunların daha küçük motiflere ayrıştırılabilmesinin bir önemi yoktur. Önemli olan, incelenen tür çerçevesi içinde her zaman bu değişmemiş motiflere rastlanmasıdır. Buna göre, karşılaştırmalı incelemede "ayrıştırılamaz" sözcüğünden kaçınılabilir ve yazın tarihi boyunca ayırtırmadan kalmış, yapıttan yapıta dolaşmaları sırasında bütünlüklerini koruyan öğelerden söz edebiliriz. Aslında karşılaştırmalı yazınbilime bağlı çok sayıda motif, kuramsal yazınbilim açısından da motif olarak kalır.

Aralarında birleşmiş olan motifler, yapıtın tema desteğini oluştururlar. Bu açıdan bakıldığında, *fabula*, süredizimsel olarak ve neden-sonuç ilişkisi içinde sıralanan motifler bütünü biçiminde belirir; konu ise, bu aynı motiflerin oluşturduğu bir bütün olarak ortaya çıkar, ama motiflerin yapıt içinde izledikleri sıraya göre gerçekleşir. *Fabula*'ya gelince, okurun bir olayı, yapıtın herhangi bir bölümünde öğrenmesi ve bu olayın, kendisine, ya doğrudan doğruya yazar tarafından ya da bir anlatı kişinin aracılığıyla veya ikinci dereceden telmihler yardımıyla bildirilmesi önemli değildir. Buna karşılık, konuda, yalnızca motiflerin sunuluşu rol oynar. Yazar kendi yaratmamış olduğu bir gündelik olayı *fabula* olarak kullanabilir. Oysa konu, bütünüyle sanatsal bir kuruluştur.

Bir yapıtın motifleri türdeş değildir. *Fabula*'nın basit bir sunuluşu da bize bazı motiflerin, öykülemadaki sıralama bozulmaksızın gözardı edilebileceğini, oysa aynı şeyin, öbür motifler için, olayları birleştiren nedensellik bağı kopmadan söz konusu olamayacağını gösterir. Dışlanamayacak olan motifler *bağlı motifler* olarak adlandırılır; olayların süredizimsel ve nedensel sıralanmalarını bozmaksızın bir yana itilebilecek motifler de *özgür motifler*'dir.

Fabula için yalnızca bağlı motifler önemlidir. Ama konu içinde en önemli rolü oynayan ve yapıtın kuruluşunu belirleyenler ise özgür motiflerdir. Bu yan motiflere (ayrıntılar, vb.) yapıtın sanatsal kuruluşu nedeniyle yer verilmiştir ve bunlar ileride değineceğimiz farklı işlevleri üstlenirler. Yapıtta söz konusu motiflere yer verilmesi, geniş ölçüde yazınsal gelenek tarafından belirlenir ve her okul bir özgür motifler dağarcığıyla kendini belli eder; buna karşılık, genellikle daha canlı olan bağlı motifler, farklı okulların yapıt-

larında aynı biçimde ortaya çıkarlar. *Fabula*'nın gelişmesinde yazınsal gelenekler de böylesine büyük bir rol oynayabilirler elbette (sözelimi 1840'lı yılların öyküsü küçük memurun mutsuzluklarını işleyen *fabula* ile dikkati çeker: Gogol'un *Palto*'su, Dostoyevski'nin *İnsancıklar*'ı; 1820'li yılların özelliğiye Avrupalı'nın yabancı bir kadına duyduğu mutsuz aşkının o çok iyi bilinen *fabula*'sıydı: Puşkin'in *Kafkas Tutuşu*, *Çingeneler* adlı yapıtları). Puşkin *Tabutçu* adlı öyküsünde, özgür motiflerin işin içine katılmasında yazınsal gelenekten söz eder:

"Ertesi gün, tam öğle zamanı, tabutçuyla kızları yeni satın aldıkları evin kapısından çıkıp doğruca komşularına gittiler. Şimdi ben burada günümüz romancılarının edinmiş oldukları kullanımdan uzaklaşarak ne Adriyen Prohoroviç'in Rus kaftanını, ne de Akulina ile Darya'nın Avrupa tipi tuvaletlerini betimleyeceğim. Ancak, her iki genç kızın önemli durumlarda giydikleri küçük sarı şapkalar ve kırmızı ayakkabıları belirtmenin pek de gereksiz olduğunu sanmıyorum."

Burada giysinin betimlemesi, söz konusu dönem (1830) için geleneksel olan bir özgür motif niteliğindedir.

Özgür motifler arasında, ek motiflerin katkısını gerektiren özel bir giriş motifleri sınıfı ayırt edilebilir. Sözelimi kahramana bir görev verme "masal" türünün özelliğidir. Kral öz kızıyla evlenmek ister. Kız bu evliliği önlemek için ona gerçekleşmesi olanaksız görevler verir. Ya da kahraman, kralın kızıyla evlenme peşindedir. Kralın kızı bu istemediği evliliği önlemek için ilk bakışta gerçekleştirilemeyecek gibi görünen görevler verir ona (bkz. Puşkin'in *Balda Masalı* adlı metni). Bir Rus papazı hizmetçisinden kurtulmak için, ona şeytanın vergilerini toplama görevini verir. Bu görev motifi, motiflerin somut anlatısıyla desteklenmelidir ve söz konusu görevleri yerine getiren kişi olan kahramanla ilgili anlatıya giriş olarak kullanılır. Aynı şey, eylemi yavaşlatmaya yarayan motif için de geçerlidir. *Binbir Gece Masalları*'nda, Şehrazat masallar anlatarak kendisini bekleyen ölümü geciktirir. Öyküleme motifi işin içine yeni masallar sokmaya yarayan bir tekniktir. Serüven romanlarında, vb'nde görülen izleme motifleri için de aynı şey geçerlidir. Genellikle özgür motiflerin öyküye sokulması, giriş motifinin desteği olarak sunulur; bu giriş motifi bağlı motif olduğu için *fabula*'dan ayrılamaz.

Öte yandan motifleri, betimledikleri nesnel eyleme göre sınıflandırmak gerekir.

Fabula'nın gelişmesi, genellikle, birbirlerine ortak çıkarlar ya da daha başka bağlarla (sözelimi akrabalık) bağlı birkaç kişinin

ya da kahramanın varlığı sayesinde sürdürülür. Kişilerin belli bir andaki karşılıklı ilişkileri bir durum oluşturur. Sözelimi erkek kahraman kadın kahramanı sever, ama kadın kahraman erkek kahramanın rakibini sever. Buradaki bağlar şöyledir: Erkek kahramanın kadın kahramana olan sevgisi ve kadın kahramanın da onun rakibine olan sevgisi. Tipik durum, çelişkiler içeren bir durumdur: Çeşitli kişiler bu durumu farklı biçimlerde değiştirmek isterler. Sözelimi, erkek kahraman kadın kahramanı sever ve onun tarafından sevilir, ama aileler evliliği engeller. Erkek kahraman ile kadın kahramanın isteği evlenmektir; ailelerin isteği ise kahramanların ayrılmasıdır. *Fabula*, bir durumdan öbürüne geçişi temsil eder. Bu geçiş yeni yeni kişilerin işin içine sokulması (durumun karışması) ya da eski kişilerin ortadan kalkması (rakibin ölmesi) veya bağın değişmesi sayesinde gerçekleşebilir.

Durumu değiştiren motifler *devingen* (dinamik) motifler olarak, durumu değiştirmeyenler de *durağan* (statik) motifler olarak adlandırılır. Sözelimi Puşkin'in *Köylü Genç Bayan* öyküsünde sondan önceki durumu ele alalım: Aleksey Brestov, Akulina'yı sever. Aleksey'in babası onu Liza Muromskaya ile evlenmeye zorlar. Akulina ile Liza'nın aynı kişi olduğunu bilmeyen Aleksey, babasının zorla kabul ettirmeye çalıştığı evliliğe direnir. Durumunu açıklamak üzere Muromskaya'ya gider ve Liza'nın Akulina olduğunu öğrenir. Durum değişmiştir: Aleksey'in bu evliliğe karşı alacağı önlemler havada kalır. Liza'nın kişiliğinde Akulina'nın tanınması motifi devingen bir motiftir.

Özgür motifler genellikle durağan motiflerdir ama bütün durağan motifler de özgür motifler değildir. Kahramanın, *fabula*'nın gerektirdiği cinayeti işlemek için bir tabancaya gereksinimi olduğunu düşünelim. Tabanca motifi, tabancanın okurun görüş alanına sokulması durağan bir motiftir, ama aynı zamanda, bağlı bir motiftir de, çünkü söz konusu cinayet, tabanca olmadan işlenemez. (Bu örnek için bkz. Ostrovski'nin *Çeyizsiz Kız*.)

Doğa, yer, durum, kişi, karakter, vb. betimlemeleri tam olarak durağan motiflerdir; kahramanın yaptıkları ve hareketleri ise tam olarak devingen motiflerdir.

Devingen motifler *fabula*'nın merkezi ya da devindirici motifleridir. Buna karşılık, konu içinde durağan motifler vurgulanır bazen.

Motiflerin dağılımı *fabula* için taşıdıkları öneme göre kolayca yapılabilir. Devingen motifler ön sırada yer alır, ardından da hazırlık motifleri, durumu belirleyen motifler, vb. gelir. Anlatının yo-

ğün bir biçimde sunulduğu ile daha gevşek olarak sunulduğu bize bir motifin *fabula* için taşıdığı önemi kanıtlar.

Fabula'daki gelişmenin özelliğini bir durumdan öbürüne geçiş oluşturur²; her durum kişiler arasındaki çıkar çatışması ve anlaşmazlıkla kendini gösterir. *Fabula*'nın diyalektik gelişmesi, toplumsal ve tarihsel sürecin gelişmesine benzer; bu süreç her yeni tarihsel evreyi, önceki evredeki toplumsal sınıflar çatışmasının sonucu olarak sunar; ve aynı zamanda da günün toplumsal düzenini oluşturan toplumsal grup çıkarlarının çarpıştığı alan olarak sunar.

Birbiriyle çelişen bu çıkarlara ve kişiler arasındaki çatışmaya, bu kişilerin yeniden bir araya toplanmaları ve her grubun, eylemlerde, bir başka gruba karşı uyguladığı taktik eşlik eder. Eylemin gelişmesi, onu belirleyen motifler bütünü, bir olay örgüsü olarak adlandırılır (olay örgüsü özellikle tiyatro biçimine özgüdür).

Olay örgüsünün gelişmesi (ya da kişilerin karmaşık bir biçimde öbekleşmesi durumunda, koşut olay örgülerinin gelişmesi) ya çatışmanın ortadan kalkmasına ya da yeni çatışmaların ortaya çıkmasına neden olur. Genellikle *fabula*'nın sonu, çatışmaların ortadan kalktığı, çıkarların da uzlaştığı durumla temsil edilir. Çatışma durumu dramatik bir hareket yaratır, çünkü karşıt iki ilkenin uzun süre bir arada varlıklarını koruması olanaksızdır ve ikisinden biri öbürüne üstün gelecektir. Buna karşılık, "uzlaşma" durumu yeni bir harekete yol açmaz, okurun beklentisini harekete geçirmez; bu nedenle de böyle bir durum son bölümde ortaya çıkar ve çözüm olarak adlandırılır. Sözelimi eski ahlakçı romanlar, erdemin baskı altında tutulduğu, kötülüğün ise galip geldiği bir durumla (ahlaksal türden çatışma) başlar, çözümdeyse erdem ödüllendirilir, kötülük ise cezalandırılır. Bazen *fabula*'nın başlangıcında dengeli bir durum gözlemleriz ("Kahramanlar sakın bir yaşam sürüyorlardı. Birden şöyle bir şey oldu, vb."). *Fabula*'yı sürdürmek için, başlangıç durumunun dengesini bozan devingen motifler kullanılır. Başlangıç durumunun hareketsizliğini bozan ve eylemi başlatan motifler bütünü *düğüm* olarak adlandırılır. *Düğüm* genellikle *fabula*'nın tüm gelişmesini belirler ve olay örgüsü de, *düğümün* getirdiği başlıca motiflerdeki değişikliklere indirgenir. Bu değişiklikler çözüme götüren olaylar (bir durumdan öbürüne geçiş) olarak adlandırılır. Durumu belirleyen çatışmalar ne kadar karmaşık ve kişilerin çıkarları ne kadar birbirine karşıtsa, durum da o kadar gergindir. Dramatik gerilim, durumun tersine dönmesi yaklaştıkça artar. Bu gerilim genellikle söz konusu ters yüz olmanın hazırlanmasıyla elde edilir. Sözelimi, kalıplaşmış serü-

ven romanlarında, kahramanın ölümünü isteyen hasımlar her zaman üstün gelirler. Ama son anda, bu ölüm çok yaklaştığında, kahraman birden kurtulur ve çevrilen dolaplar da havada alır. Gerilim de işte bu hazırlık sayesinde artar.

Gerilim doruk noktasına, çözümünden önce ulaşır. Bu doruk noktası genellikle Almanca *Spannung* sözcüğüyle belirtilir. En basit *fabula*'nın diyalektik kuruluşunda, *Spannung* bir karşısav (antitez) olarak belirir (düğüm savdır [tez], çözüm ise bireşimdir [sentez]).

Fabula'nın gereci birçok aşamadan geçerek konuyu oluşturur. Başlangıç durumu anlatısal bir giriş gerektirir. Kişilerin başlangıçtaki durumunu ve aralarındaki bağıntıları belirleyen koşulların anlatılması sunuş olarak adlandırılır. Bir öyküleme kesinlikle sunuş ile başlar diye bir şey yoktur³

En yalın durumda, yazar bize en önce *fabula*'ya katılacak kişileri tanıttığında dolaysız bir sunuş söz konusudur. Ama başlangıç, çoğu kez apansız (*ex-abrupto*) başlangıç olarak adlandırılabilen başka bir biçime bürünebilir: Anlatı gelişme halindeki bir eylemle başlar ve yazar bize kahramanların başlangıçtaki durumunu ancak daha sonra bildirir. Bu durumda, geciktirilmiş bir sunuş söz konusudur. Sunuşun bu geciktirilmesi bazen uzun sürer: Sunuşu oluşturan motiflerin belirmesi hissedilir bir biçimde değişir. Bazen durumu ikinci dereceden telmihler yardımıyla öğreniriz. Bu konuda kesin bir görüş edinmemizi yan açıklamaların bir araya gelmesi sağlar. Bu durumda, sözcüğün gerçek anlamıyla bir sunuş söz konusu değildir: Sunuşun motiflerinin bir araya toplanacağı kesintisiz bir anlatı parçası yoktur.

Ama bazen genel taslakta nereye yerleştireceğimizi bilmediğimiz bir olguyu betimledikten sonra, yazar bunu bir sunuşla, yani daha önce anlatılmış şey üstüne bir anlatıyla açıklar (bunu da ya doğrudan doğruya kendisi söz alarak ya da bir kişiyi konuşturarak yapar). Sunuşun böyle aktarılması, *fabula*'nın gelişmesinde zamansal açıdan özel bir bozulma durumunu simgeler.

Sunuşun geciktirilmesi, öykülemenin sonuna kadar sürebilir: Okur, eylemin anlaşılması için gerekli bazı ayrıntılardan anlatı boyunca yoksun kalabilir. Genellikle okurun bilgisiz bırakılması, anlatı içinde, başlıca kişiler grubunun da bu durumu bilmemesine denk düşer; yani, okur, yalnızca belli bir kişinin bildikleriyle bilgilendirilmiştir. Bilmediğimiz bu durum bize çözümde bildirilir. Sunuşun öğelerini kapsayan ve bir önceki öykülemeyle öğrenilen bütün olayların geriye doğru aydınlatılması biçiminde olan çözüm geriye dönük çözüm diye adlandırılır. *Köylü Genç Bayan*'ın okuru-

nun, tıpkı Aleksey Berestov gibi, Akulina ve Liza Muromskaya'nın kim olduklarını bilmediğini düşünelim. Bu durumda, kimlikle ilgili olarak çözümde bize verilecek bilginin geriye dönük bir gücü olurdu, yani bu bilgi daha önceki bütün durumların yeni bir biçimde ve doğru olarak anlaşılmasını sağlardı. Puşkin'in *Merhum Ivan Petroviç Biyelkin'in Hikâyeleri* derlemesinden alınmış olan *Tipi* adlı öykünün kuruluşu böyledir.

Sunuşun bu geciktirilmesi genellikle karmaşık bir gizler bütünü olarak işin içine katılır. Şu birleşimler olanaklıdır: Okur bilir, kişiler bilmez; kişilerin bir bölümü bilir, bir bölümü bilmez; okur ve kişilerin bir bölümü bilmez; hiç kimse bilmez, gerçek, rastlantı sonucu öğrenilir; kişiler bilirler, okur bilmez.

Bu gizler, öykülemenin bütününe egemen olabilir ya da bazı motiflerini kucaklayabilir. Bu durumda aynı motif konunun kuruluşunda birçok kez yer alabilir. Şimdi romana özgü şu tekniği ele alalım: Kişilerden birinin çocuğu, eylem başlamadan çok önce kaçırılmıştır (birinci motif). Yeni bir kişi ortaya çıkar ve biz onun kendi ailesinden başka bir ailenin yanında büyümüş ve anne babasını tanımamış olduğunu öğreniriz (ikinci motif). Daha sonra, tarihlerin ve durumların karşılaştırılması sayesinde, ya da "özel işaret" motifinin –nazarlık, bedenin bir yerindeki ben, vb.– yardımıyla, başka aile tarafından büyütülmüş çocuk ile yeni ortaya çıkan kahramanın aynı kişi olduğunu öğreniriz. Bu yolla birinci motif ile ikinci motif arasında bir bağ kurulmuş olur. Motifin değişikliğe uğramış biçimde yinelenmesi, konunun kuruluş biçimini belirler: Bu kuruluş biçiminde de *fabula*'nın öğeleri doğal süredizimsel sıra içinde verilmemişlerdir. Yinelenen motif, genellikle, *fabula*'daki düzenleyim taslağının bölümleri arasında kurulmuş bağın belirtisidir. Sözelimi, yukarıda verilen örnekte, nazarlık tanınmaya yarayan özel işaretse ("kayıp çocuğun tanınması"), o zaman bu nazarlık motifi, çocuğun ortadan kalkmasının anlatılmasına olduğu kadar yeni anlatı kişinin yaşamöyküsüne de eşlik eder (bkz. Ostrovski'nin *Suçlu Masumlar*'ı).

Öykülemenin zamanı içinde zamansal tersyüz olmalar motiflerin bölümler arasında kurdukları bağ sayesinde olanaklıdır⁴. Okur, sonradan olup bitenler konusunda bilgilendirildikten sonra *fabula*'nın yalnızca sunuşunu değil ama herhangi bir bölümünü de öğrenebilir.

Öykülemenin başlatıldığı olaylardan önce gelen olayların büyük bir bölümünün öykülenmesi, [Almanca'da] *Vorgeschichte* olarak adlandırılır. Geciktirilmiş sunuş, *Vorgeschichte*'nin yaygın bir

biçimi olduğu gibi, yeni bir duruma katılmış olan yeni bir kişinin de yaşamöyküsüdür. Turgenyev'in romanlarında bunun birkaç örneğine rastlanabilir.

Daha ender rastlanan bir durum da [Almanca'da] *Nachgeschichte* olarak belirtilen durumdur, yani sonradan olup bitenlerin anlatısıdır: Sonradan olacak olayların anlatısı bunları hazırlayan olaylar ortaya çıkmadan önce öykülemenin içine katılır. *Nachgeschichte* bazen kaçınılmaz bir düş, bir kehanet, gelecek konusunda az çok tahmin biçimini alır.

Anlatıcı, *fabula*'nın dolaylı gelişmesi durumunda önemli rol oynar, çünkü konunun değişik bölümlerinin işin içine katılması öykülemenin özelliğinden kaynaklanır.

Anlatıcı yapıtlara göre değişebilir: Öyküleme ya nesnel olarak, yazar adına yalın bir bilgi gibi sunulur, bu olayları nasıl öğrendiğimiz bize anlatılmaz (nesnel anlatı), ya da bir anlatıcı adına, iyice belirlenmiş bir kişi adına sunulur. Bazen bu anlatıcı anlatıyı, başka kişilerden öğrenen bir üçüncü kişi olarak (Puşkin'in *Atış, Menzil Bekçisi* öykülerinin anlatıcısı) ya da bir tanık, veya eyleme katılanlardan biri olarak (Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı* adlı yapıtının kahramanı) yapıta sokulur. Bazen de bu tanık ya da dinleyici, bir anlatıcı olmayabilir ve nesnel anlatı bize bu dinleyicinin, anlatıda hiçbir rol oynamadığı halde öğrendiği ve duyduğu şeyi bize bildirecektir (Maturin'in *Melmoth the Wenderer*'i [Serseri Melmoth]). kimi kez de karmaşık öyküleme yöntemlerinden yararlanılır (sözgelimi *Karamazof Kardeşler*'de anlatıcı, bir tanık gibi işin içine katılır, ama romanda kendisi yoktur ve öyküleme nesnel bir anlatı gibi sürdürülür).

Buna göre başlıca iki tür anlatı vardır: Nesnel anlatı ve özel anlatı. Nesnel anlatı dizgesinde yazar, kahramanların gizli düşüncelerine kadar her şeyi bilir. Özel anlatıda, öykülemeyi anlatıcının (ya da bir üçüncü dinleyicinin) gözleriyle izleriz ve aldığımız her bilgi için elimizde bir açıklama, anlatıcının (dinleyicinin) bunu nasıl ve ne zaman öğrendiği konusunda bir açıklama vardır.

Karma dizgelerin de varlığı söz konusu olabilir. Nesnel anlatıda, anlatıcı, genellikle özel bir kişinin yazgısını izler ve biz de söz konusu kişinin art arda ne yaptığını ya da ne öğrendiğini öğreniriz. Daha sonra bu kişiyi bir yana bırakırız, dikkatimiz bir başkasına yönelir ve yeniden bu yeni kişinin ne yaptığını ya da ne öğrendiğini birbiri ardı sıra öğreniriz. Böylece, kahraman anlatının akışını sürdüren kişidir, bir başka deyişle anlatının aynı zamanda anlatıcısıdır da; yazar kendi adına konuşurken aynı zamanda kah-

ramanın yapabileceğinden daha fazla şeyi iletmemeye kaygısını da güder. Bazen, kahramanın anlatının akışını sürdüren kişi olması, yapının bütününün kuruluşunu belirlemek için yeterlidir. Eğer yazar bir başka kişiyi izlerse, *fabula*'nın gereci aynı kalır, ancak kahraman bazı değişiklikler geçirebilir.

Bir örnek olarak W.Hauff'un *Halife Leylek* adlı masalını vereceğiz:

Bir gün halife Hasid ile veziri, seyyar satıcının birinden bir enfiye kutusu satın alır; kutunun içinde esrarengiz bir toz ve Latince yazılmış bir not vardır. Bilgin Selim notu okur; burada, tozu kim burnuna çeker ve *mutabor* sözcüğünü söylerse, istediği türden bir hayvana dönüşeceği belirtilmiştir. Ancak, dönüşüm geçirdikten sonra gülmemek gerekmektedir, yoksa sözcük unutulacak ve yeniden insan haline dönmek olanaksızlaşacaktır. Halife ve veziri leylege dönüşürler; öbür leyleklerle karşılaşır karşılaşmaz da gülüverirler. Büyülü söz unutulmuştur. İki leylek, yani halife ile veziri, hep leylek olarak kalmaya mahkum olmuşlardır. Bağdat üstünde uçarlarken sokaklarda bir kalabalık görürler ve iktidarı Mizra diye birinin ele geçirdiğini haber veren bağırış çağırışlar duyarlar. Mizra, sihirbaz Kaşnur'un oğludur; Kaşnur da Hasid'in baş düşmanıdır. Leylekler bunun üstüne büyüden kurtulmak için peygamberin kabrine doğru uçarlar. Yolda geceyi geçirmek için bir harabede mola verirler. Orada insanların dilini konuşan bir baykuşa rastlarlar; baykuş da onlara kendi hikâyesini anlatır: Hindistan kralının tek kızıymış; büyücü Kaşnur onu oğlu Mizra ile evlendirmek istemiş, ama bunu gerçekleştiremeyince de zenci kılığında saraya girmiş, prensese büyü bir su içirmiş ve onu baykuşa çevirmiş; sonra da bu harabeye getirmiş ve ona, biri çıkıp kendisiyle evlenmeye razı olana kadar baykuş olarak kalacağını söylemiş. Öte yandan, prenses çocukluğunda mutluluğun kendisine leylekler tarafından getirileceğine ilişkin bir kehanet işitmişmiş. Halifeye kendisiyle evlenmesi koşuluyla büyüden kurtulmanın yolunu öğreteceğini söylemiş. Halife biraz kararsız kaldıktan sonra öneriyi kabul etmiş, baykuş da onu sihirbazların toplandıkları odaya götürmüş. Halife orada, Kaşnur'un anlattıklarını çözer ve kendisine enfiye kutusunu satan seyyar satıcıyı tanır: Kaşnur, halifeyi aldatmayı nasıl başardığını anlatmaktadır. Bu konuşma halifeye unuttuğu "mutabor" sözcüğünü anımsatır. Halife ile veziri yeniden insan haline dönerler, baykuş da eski haline döner, hep birlikte Bağdat'a giderler, orada Mizra ve Kaşnur'dan öcelerini alırlar.

Masalın adı *Leylek Halife*'dir, yani kahraman, halife Hasid'dir,

çünkü yazar öykülemde onun yazgısını izler. Baykuş prenses hikâyesi, harabede gerçekleşen karşılaşma sırasında baykuşun halifeye anlattıklarıyla araya katılmıştır.

Baykuş prensesi, kadın kahraman haline getirmek için gereken düzenlenişini hafifçe değiştirmek yeterlidir; önce prensesin hikâyesi anlatılmalı, ardından da halifenin hikâyesi büyüün bozulmasından önce yer alan bir anlatı yardımıyla işin içine katılmalıdır.

Fabula aynı kalacak ama konu hissedilir biçimde değişecektir, çünkü öykülemenin akışını sürdüren kişi aynı olmayacaktır.

Ben burada motiflerin aktarılmasını şöyle belirtiyorum: Seyyar satıcı motifi ve Mizra'nın babası Kaşnur motifi, leylek Halife sihirbazı suçüstü yakaladığı anda birbiriyle aynıdır. Halifenin dönüşümünün, düşmanı Kaşnur'un çevirdiği dolapların uzantısı olması bize, masalın başlangıcında değil de sonunda bildirilir; oysa pragmatik nitelikli bir öykülemde bu başta yer alır.

Fabula ise ikili bir yapı sunar:

1. Bir aldatmaca yardımıyla Kaşnur tarafından büyülenen halifenin hikâyesi;

2. Yine aynı Kaşnur tarafından büyülenen prensesin hikâyesi.

Fabula'daki birbirine koşut olan bu iki yol, halife ile prensesin karşılaşmaları ve birbirlerine karşılıklı söz vermeleri sırasında keşişir. Sonra da *fabula* tek çizgi boyunca ilerler: Büyüden kurtulmaları ve sihirbazın cezalandırılması.

Konunun taslağı halifenin yazgısını izler. Burada halife, gizli bir biçimde anlatıcıdır, yani görünüşte nesnel olan anlatı bize halifenin bildiklerini, öğrendiği sıraya göre aktarır. Bu da konunun bütün kuruluşunu belirler. Söz konusu durum çok yaygındır, kahraman da genellikle-gizli (güçlü) bir anlatıcıdır. Bu nedenle de öykülerde çoğu kez, anılara özgü kuruluştan yararlanır, yani kahraman hikâyesini anlatmak zorunda bırakılır. Böylece, kahramanın gözleme tekniği açıklanmış ve sunulan motifler ile bunların uydukları sıra da gerekçelendirilmiş olur.

Somut yapıtlardaki düzenleyimin incelenmesinde, öykülemenin zaman ve yerinin oynadığı rollere özellikle dikkat edilmesi gerekir.

Yazınsal yapıtta *fabula* zamanı ile öyküleme zamanı birbirinden ayırt edilmelidir. *Fabula* zamanı, sergilenen olayların, içinde geliştikleri varsayılan zamandır; öyküleme zamanı ise yapıtın okunması için (ya da gösterinin süresi için) gerekli olan zamandır. Bu sonuncu zaman, bizdeki, yapıtın boyutu kavramını karşılar.

Fabula zamanı bize şu biçimlerde verilir:

1. Olayın tarihinin belirtilmesiyle: Ya kesin bir biçimde (olayların zaman içinde yerleştirilmesiyle: sözgelimi "8 Ocak 18... öğleden sonra saat ikide" veya "kışın"), ya da göreceli olarak (olayların aynı zamanda olduğunun veya zamansal bağıntılarının belirtilmesiyle: "iki yol sonra", vb.);

2. Olayların yayıldıkları zaman sürelerinin belirtilmesiyle ("konuşma yarım saat sürdü", "yolculuk üç ay sürdü" ya da dolaylı olarak: "gidecekleri yere beşinci gün vardılar");

3. Bu sürenin izleniminin yaratılmasıyla: Söylemlerin uzunluğuna ya da bir eylemin normal süresine göre veya başka ikincil belirtilere göre, sergilenen olayların yayıldığı zamanı yaklaşık olarak hesaplarız. Yazarın çok kısa zaman süreleri içine uzun uzun söylemler katarak, ya da tersine kısa sözler ve hızlı eylemleri uzun tümcelere (sürelelere) yayarak bu üçüncü biçimi oldukça özgürce kullandığını belirtmek gerekir.

Olayın geçtiği yerin seçimine gelince, bu konuda ayırt edici iki durum vardır:

Durağan (statik) durum: Bütün kahramanlar aynı yere toplandığında gerçekleşir (bu nedenle beklenmedik karşılaşmalara olanak veren oteller ve benzeri yerlere çok sık rastlanır);

Devimsel (kinetik) durum: Kahramanların, gerekli buluşmalara gidebilmek için yer değiştirdikleri zaman gerçekleşir (gezi anlatıları türünde öyküleme).

Gerekçelendirme.

Bir yapıtın tema örgüsünü oluşturan motifler dizgesi estetik bir bütünlük sunmalıdır. Eğer motifler ya da motifler dizgesi, yapıt içinde yeterince bağlantılı değilse ve eğer okur, bu dizge ile yapıtın tamamı arasındaki ilişkiden hoşnut değilse, söz konusu motifler dizgesinin yapıt ile bütünleşmediği söylenir. Eğer yapıtın bütün bölümleri arasında iyi bir bağlantı kurulmamışsa, yapıt çözülür.

Bu nedenle, her özel motifin ya da her motifler dizgesinin yapıta katılması doğrulanmalıdır (gerekçelendirilmelidir). Özel motiflerin ve bunlardan oluşan bütünlerin yapıta katılmasını doğruleyen teknikler dizgesi, *gerekçelendirme* olarak adlandırılır.

Gerekçelendirme teknikleri doğaları ve özellikleri bakımından çok çeşitlidir. Bu nedenle de gerekçelendirmeleri sınıflandırmamız gerekir.

1. *Düzenleyimsel gerekçelendirme*. İlkesi, motiflerin düzenli ve yararlı biçimde kullanılmasına dayanır. Özel motifler, okurun görüş alanına yerleştirilmiş nesneleri (aksesuarlar) ya da kişilerin eylemlerini (bölümler) belirtebilirler. *Fabula* içinde kullanılmadan kalmış bir tek aksesuar bile bulunmamalıdır. Çehov, düzenleyimsel gerekçelendirme konusundaki düşüncesini şöyle belirtir: Eğer öykünün başlangıcında duvarda bir çivi olduğu söyleniyorsa, öykünün sonunda, kahraman kendini bu çiviye asmalıdır.

Ostrovski'nin *Çeyizsiz Kız*'ında da, silah konusunda, aksesuarların benzer bir kullanımı olduğunu görürüz. Üçüncü perdedeki sahneye koyuş ile ilgili bilgilerde şöyle denir:

"Divanın üst kısmında, silahların asılı durduğu bir duvar örtüsü." Başlangıçta, bu sözler, Karandışev'in alışkanlıklarına ilişkin bir belirti olarak konmuş dekor ayrıntısından başka bir şey değildir. Altıncı tabloda dikkat aşağıdaki konuşmalarla bu ayrıntı üstüne çekilir:

"ROBINSON (duvar örtüsüne bakarak). — Onlar ne?

KARANDİŞEV. —Puro.

ROBINSON.—Yok onlar değil, asılı duranlar? Sahte şeyler mi? Taklit mi?

KARANDİŞEV. — Neresi sahte? Neresi taklit? Basbayağı Türk silahı bunlar."

Diyalog böylece sürer ve orada hazır bulunanlar silahlarla alay ederler. O zaman silah motifi, belirgin olmaya başlar; bu silahların kötü durumda olduğunun açıklanmasını şu konuşma izler:

"KARANDİŞEV. —Niye kötü durumda olacaklarmış? Şu tabanca mesela... (*Duvardaki tabancayı alır.*)

PARATOV (*tabancayı alır*). —Bu tabanca mı?

KARANDİŞEV. —Hey! Dikkat et, doludur!

PARATOV. —Korkmayın siz. Dolu olsun olmasın, tehlike hep var. Nasıl olsa patlamaz. Beş adımdan ateş edin bana, size izin veriyorum.

KARANDİŞEV. —Yok hayır! Bu tabancada daha iş var.

PARATOV. —Evet, evet, duvara çivi çakmaya yarar. (*Tabancayı masanın üstüne atar.*)"

Perdenin sonunda, Karandışev kaçarken tabancayı masanın üstünden alır. Dördüncü perdede bu tabancayla Larissa'ya ateş eder.

Silah motifinin yapıta sokulmasının burada düzenleyimsel bir gerekçelendirilmesi vardır.

Bu silah çözüm için gereklidir.

Düzenleyimsel gerekçelendirmenin birinci durumudur bu.

İkincisiyse, motiflerin, belirleyici özellikleri ortaya koyma teknikleri olarak yapıta katılmasıdır. Motifler, *fabula*'nın dinamiği ile uyum içinde olmalıdır. Yine *Çeyizsiz Kız*'da sahtekar bir şarap tüccarının üretip düşük fiyatla sattığı Bourgogne şarabı motifi, Karandışev'in sefil yaşamını belirler, Larissa'nın da gidişini hazırlar.

Bu belirleyici ayrıntılar eylem ile şu durumlarda uyum içinde olabilir:

1. Ruhsal bir benzerliğe göre (romantik manzara: bir aşk sahnesi için mehtap; ölüm ya da cinayet sahneleri için fırtına veya kasırga);

2. Karşıtlıkla (ilgisiz doğa motifi, vb.). Yine *Çeyizsiz Kız*'da, Larissa'nın öldüğü sırada lokantanın kapısından bir çingene korosunun şarkısı duyulur.

Ayrıca olası bir sahte gerekçelendirmeyi de göz önünde tutmamız gerekir. Okurun ilgisini gerçek olay örgüsünden başka yöne çekmek için yapıta aksesuarlar ve yeni bölümler katılabilir. Bu tekniğe çok sık olarak polis romanlarında rastlanır; bu tür romanlarda, okuru (ve kişilerden bazılarını, sözgelimi Conan Doyle'da Watson ya da polis) yanlış yola sürüklemek için birtakım ayrıntılar verilir. Yazar bizim yanlış çözüme gitmemize göz yumar. Sahte gerekçelendirme tekniklerine özellikle büyük bir yazın geleneğine dayanan yapıtlarda sık rastlanır. Okur yapıttaki bir ayrıntıyı geleneksel bir biçimde yorumlamaya alışmıştır. Kurnazlık; sonunda ortaya çıkar, okur da bütün bu ayrıntıların yalnızca beklenmedik bir çözümü hazırlamak için araya sıkıştırılmış olduğunu anlar.

Sahte gerekçelendirme, yazınsal pastişin* bir ögesidir, yani sağlam bir geleneğe bağlı ve yazarlar tarafından geleneksel olmayan bir işlevde kullanılan, herkesin bildiği yazınsal durumlar üstünde bir oyundur.

2. *Gerçekçi gerekçelendirme*. Biz her yapıttan basit bir yanılsama yaratmasını bekleriz: Yapıt ne kadar uzlaşmalı ve yapay olursa olsun bizim, eylemi gerçeğebenzer olarak algılamamız gerekir. Bu gerçeğebenzerlik duygusu, naif okurda son derece güçlüdür ve bu okur, anlatının otantikliğine inanabilir, kişilerin gerçekten var oldukları konusunda ikna olabilir. Sözgelimi Puşkin, *Pugaçev Ayaklanması'nın Hikâyesi*'ni bitirdikten hemen sonra *Yüzbaşının Kızı*'nı Grinyov'un Anıları biçiminde ve şu sonsözle yayımlar: "Piyotr Andreyeviç Grinyov'un elyazmasını, büyük babasının betimlediği dönemle ilgili çalışma ile uğraştığımızı öğrenen bir torunu ver-

(*) İtalyanca çeviride bu terim hep *parodi* (*parodia*) olarak geçiyor. (T.Ç.N.)

mişti bize. Akrobalarının izniyle biz bu elyazmasının kendisini yayımlamaya karar verdik." Bizde Grinyov'un ve anılarının otantik olduğu yanılması uyandırılır; bu yanılma daha çok Puşkin'in herkes tarafından bilinen kişisel yaşamına ilişkin kimi özellikler ile (Pugaçev'in hikâyesi ile ilgili araştırmaları) doğrulanır, ayrıca Grinyov'un açıkça dile getirdiği düşünceler ve kanıların da her zaman Puşkin'in açıkladığı düşüncelerle uyuşmamasıyla da doğrulanır.

Daha bilgili bir okur için, gerçekçi nitelikli yanılma bir gerçekçenlik gerekliliğine dönüşür. Yapıtın yaratılmış olma özelliğini iyi bilen okur, yine de yapıt ile gerçeklik arasında belli bir uyum olmasını ister ve yapıtın değerini bu uyumda bulur. Sanatsal düzenleyim yasalarını iyi bilen okurlar bile psikolojik olarak bu yanılmasadan kurtulamazlar.

Bu açıdan, her motif belli bir durum için olası bir motif olarak araya katılmalıdır.

Ama konunun düzenleyim yasalarının olasılıkla hiçbir ortak yanı olmadığına göre, motiflerin araya her katılışı, bu nesnel olasılık ile yazınsal gelenek arasında bir uzlaşmadır. Biz, geleneksel özelliği sayesinde motiflerin geleneksel olarak araya katılmasının gerçekçi saçmalığını algılamayız. Bu motiflerin gerçekçi gerçekçendirmeye ile bağdaşmaz olduklarını göstermek için bir pastişini yapmamız gerekir. Burada opera sahnelemesi pastişi olan *Vampuka'yı* anımsayalım: Hâlâ "Dev Aynası"nda* sahnelenmektedir ve güldürülü bir anlayış içinde bir araya toplanmış olan, operaya özgü geleneksel bir durumlar repertuarı gösterisini sergiler.

Biz, serüven romanı tekniğine alışkın olduğumuz için, kahramanın, hep çok yakınındaki ölümden son anda kurtulması saçmalığını fark edemeyiz. Eski Çağ tiyatrosu izleyicileri ya da Molière komedisi izleyicileri de son perdede bütün kişilerin yakın akraba çıkma saçmalığını fark etmezlerdi (akraba çıkma motifi, bkz. Molière'in *Cimri'sinin* çözümü. Aynı teknik Beaumarchais'nin komedisi olan *Figaro'nun Düşünü*'nde de vardır, ama daha o zaman pastiş biçimindedir, nedeni de bu tekniğin söz konusu dönemde can çekmekte olduğudur. Kadın kahramanın, sonunda erkek kahramanın kişiliğinde kayıp oğlunu bulduğu, Ostrovski'nin *Suçlu Masumlar* adlı oyunu yine de bu motifin dram için her zaman canlı olduğunu gösterir). Bu akraba çıkma motifi, çözümü büyük ölçüde kolaylaştırıyordu (akrabalık, durumu kökünden değiştirerek çıkarları uzlaştırıyordu), bu nedenle de gelenekte sağlam bir biçim-

(*) Rusçası *Krivoje zerkalo*: Leningrad tiyatro topluluğu. (İ.Ç.N.)

de yerini aldı. Kayıp bir ana ve oğulun yeniden birbirine kavuşmasının Eskiçağ'da yaygın olduğu biçimindeki açıklama tümüyle geçersizdir. Bu gibi kavuşmalara yalnızca sahnede yazınsal gelenek dolayısıyla rastlanırdı.

Bir yazın okulu yerini bir başka yazın okuluna bıraktığında, yeni olan, geleneği yıkar, dolayısıyla da motiflerin gerçekçi gerekçelendirmesiyle yapıta katılmasını sürdürür. Bu nedenle, kendinden önceki tutuma karşı çıkan her yazın okulu, bildirgelerinde, hangi biçimde olursa olsun yaşama, gerçekliğe karşı bir bağlılık açıklamasına yer verir. Sözgelimi, Boileau, XVII.yy'da genç Klasikçiliği eski Fransız yazını geleneklerine karşı savunmakla böyle hareket etmişti; yine XVIII.yy'da Ansiklopediciler burjuva türlerini (aile romanı, dram) eski kurallara karşı savunmakla böyle davranmışlardı; XIX.yy'da da Romantikler, canlılığa ve yapmacıksız doğaya bağlılık adına geç Klasikçilik kurallarına başkaldırmakla aynı davranışı benimsemişlerdi. Hatta onların yerine geçen okul, doğalcı okul adını almıştı. Genel olarak XIX.yy'da, adında yazınsal tekniklerin gerçekçi gerekçelendirmesine bir telmih bulunan okulların sayısı oldukça yüksektir: Gerçekçilik, doğalcılık, doğacılık, töre romanı, halkçı yazın, vb... Günümüzde de Simgeciler doğaüstü bir doğallık (*de realibus ad realiora*, gerçek'ten daha gerçek olana) adına Gerçekçilerin yerini aldılar, ama bu durum, şiirin daha özdeksel ve daha somut bir özellik kazanması gerektiğini isteyen Akmeciliğin (Akmeizm) ortaya çıkmasını engellemediği gibi, başlangıç yıllarında estetizmi reddeden ve "gerçek" yaratıcı süreci yeniden üretmek isteyen, daha sonraları da "bayağı", yani "gerçekçi" motifler üstünde bilinçli olarak çalışan Fütürizmin de doğması nı engellememiştir.

Doğallığa çağrı, bir yazın okulundan öbürüne yankılanır durur. Peki ama neden, başka hiçbir doğalcı okula yerini bırakmayacak "gerçek" bir doğalcı okul yaratılmamıştır? Niçin gerçekçi nitelmesi her okula uygulanabiliyor (ve aynı zamanda hiçbirine uygulanamıyor)? (Naif yazın tarihçileri bu terimi bir yazar için üstün bir övgü olarak kullanırlar: "Puşkin gerçekçiydi" tümcesi, Puşkin'in yaşadığı dönemde bu sözcüğün bugün bizim kullandığımız anlamda kullanılmadığını göz önünde tutmayan yazın tarihinin tipik bir klişesidir.) Bu olgu her zaman yeni okulun eski okula karşıt olmasıyla açıklanır, yani, oldukları gibi algılanabilen eski uzlaşmaların yerini, henüz yazınsal kurallar olarak algılanamayan başka uzlaşmaların almasıyla açıklanır. Öte yandan, gerçekçi gerekç, kendi başına sanatsal bir kuruluşu, yapıyı temsil etmez ve,

böyle olması için de ona sanatsal kuruluşa, yapıya ilişkin özgül yasalar uygulamak gerekir; bu yasalar gerçeklik açısından, her zaman birer uzlaşma olacaklardır.

Demek ki, gerçekçi gerekçelendirmenin kaynağı ya naif bir güven ya da yanılısma gereğidir. Bu, fantastik yazın'ın gelişmesini engellemez. Genellikle halk masalları, her ne kadar, cadılar ve cinlerin gerçek varlığını kabul eden bir halk ortamında ortaya çıkıyorsa da, bunların daha sonraki yaşamları bilinçli bir yanılısamaya bağlıdır; söz konusu yanılısamada mitoloji dizgesi ya da fantastik bir dünya görüşü veya gerçek olarak doğrulanamayacak olasılıkların kabul edilmesi, bilerek benimsenen bir varsayımdan başka bir şey değildir.

Wells'in fantastik romanları benzer varsayımlar üstüne kuruludur; bu yazar genellikle bütün bir mitoloji dizgesiyle değil ama, doğa yasalarıyla bağdaşmayan tek bir varsayımla yetinir (Perelman'ın *Gezegenerlere Yolculuklar* adlı ilginç yapıtında, fantastik romanların, öncüllerinin gerçekdışılığı açısından bir eleştirisi yapılmıştır).

Gelişmiş bir yazın ortamında, fantastik anlatıların *fabula*'yı gerçekçi gerekçelendirme zorunluluklarına uyarak, ikili bir biçimde yorumlama olanağı sunması, ilginç bir olgudur: Bunlar aynı zamanda hem gerçek olaylar, hem de fantastik olaylar olarak görülebilir. Fantastik kuruluş açısından iyi bir örnek olan, Aleksey Tolstoy'un *Vampir* adlı romanına yazdığı önsözde Vladimir Soloviov şöyle der: "Şiirdeki fantastiğin anlamındaki asıl ilginç yan şu kesin inanca dayanır: Dünyada, özellikle de insan yaşamında olup biten her şey, var olan ve belli olan nedenleri dışında, çok daha derin ve evrensel, ama daha belirsiz başka bir nedenselliğe bağlıdır. Gerçek fantastiğin ayırıcı özelliği, hiçbir zaman açık seçik biçimde ortaya çıkmamasıdır. Fantastikte geçen olaylar hiçbir zaman, bizi, yaşamdaki olayların gizemli anlamına inanmaya zorlamamalı, ama daha çok bunu esinlemeli, buna telmihte bulunmalıdır. Gerçek fantastikte her zaman, olgulara yalın bir açıklama getirme olanağı vardır; ancak bu dıştan ve biçimsel açıklama olanağı bir iç olasılıktan tümüyle yoksundur. Bütün özel ayrıntıların gündelik, alışılmış bir özelliği olmalı, ama bütün olarak ele alındıklarında başka bir nedenselliği belirtmelidirler." Bu sözleri Soloviov'un idealist felsefe cilasından arındırırsak, gerçekçi gerekçelendirme kuralları açısından fantastik öyküleme tekniğinin oldukça kesin bir biçimde dile getirildiğini görürüz. Hoffmann'ın öykülerinde, Radcliff'in romanlarında, vb. uygulanan teknik de budur. İkili bir yorumlama olana-

ğı sunan alışılmış motifler, düş, sayıklama, görsel ya da başka türden yanılısma, vb'dir. (Bkz. bu açıdan Brusov'un öykü derlemesi *Dünyanın Eksenini*.)

Yazınsal yapıta yazın dışı bir gerecin sokulması, yani sanatsal tasarımı dışında gerçek bir anlam taşıyan temalara yer verilmesi, yapının kuruluşunun gerçekçi gerekçelendirilmesi açısından kolay anlaşılabilen bir durumdur.

Sözelimi tarihsel romanlarda, tarihsel kişiler sahnelenir, olayların şu ya da bu yorumu işin içine katılır. Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ında Borodino savaşı ve Moskova yangını üstüne, bu konuda uzmanlaşmış kişiler arasında kalem tartışmasına yol açmış olan bütün bir askeri strateji raporu yer alır. Çağdaş yapıtlarda okurların yabancı olmadıkları töreler betimlenir, ahlaksal, toplumsal, siyasal, vb. sorunlar ortaya atılır; kısacası yazın dışında bir yaşamları olan temalar işin içine katılır. Tekniklerin bir uygulamasını gözlemlediğimiz uzlaşmalı bir pastişte bile sonunda, söz konusu olan şey özel bir durumdan yararlanarak yazınbilime özgü sorunların tartışılmasıdır. Tekniğin açıklanması, yani geleneksel gerekçelendirilmesi dışında kullanılması, yapının yazınsal özelliğinin "sahnede sahne" türünden bir kanıtlamasıdır (sözelimi Shakespeare'in *Hamlet*'inde tiyatro gösterisi, Alexandre Dumas'ın *Kean*'inin sonu).

3. *Estetik gerekçelendirme*. Daha önce de söylediğim gibi, motiflerin yapıta katılması gerçekçi yanılısma ve estetik kuruluş gerekçelerinin uzlaştırılmasından doğar. Gerçeklikten alınan her şey zorunlu olarak yazınsal bir yapıta uymaz. Lermontov çağdaş gazetecilikte kullanılan düzyazı konusunda yazdığında bunun üstünde ısrarla durur (1840):

Kimin portresini çiziyorlar?
Nereden almışlar bu konuşmaları.
Ama kendileri duymuşlarsa bile onları,
Biz duymak istemiyoruz.

Boileau daha önce, sözcükler üstünde oynayarak bu sorundan söz etmiş, "gerçek bazen gerçeğebenzer olmayabilir" demişti; burada "gerçek" sözcüğüyle gerçekçi bir gerekçelendirme taşıyanı, "gerçeğebenzer" sözcüğüyle de estetik bir gerekçelendirme taşıyanı belirtmişti.

Yapıt içinde, yapının yazınsal özelliğinin yadsınması, sık rastladığımız gerçekçi gerekçelendirmenin bir anlatımıdır. Şu kalıplaşmış sözleri çok iyi biliriz: "Eğer bu bir romanda geçseydi, kah-

ramanım böyle davranırdı, ama mademki gerçek söz konusu, işte bakın neler oldu, vb." Ama, yazınsal biçime başvurmak bile estetik kuruluşun yasalarını doğrulamaya yeter.

Her gerçek motif, anlatının kuruluşu içine belli bir biçimde katılmalı ve özel bir biçimde aydınlatılmalıdır. Gerçekçi temaların seçimi bile estetik açıdan doğrulanmalıdır.

Yeni ve eski yazın okulları arasındaki tartışmalar estetik gerekçelendirme konusunda ortaya çıkar. Eski, geleneksel akım yeni yazın biçimlerinin estetik özelliğinin varlığını yadsır. Bu durum, sözgelimi, katı yazınsal geleneklerle (düzyazıyı andırırılık kaynağı olan, şiirde kullanılması yasak sözcükler) uyum içinde olması gereken şiirdeki sözcük dağarcığında kendini gösterir.

Burada farklılaştırma (yabancılaştırma) tekniği üstünde, tıpkı estetik gerekçelendirmenin özel bir durumu üstünde durur gibi duracağım. Yazın dışı gerecin bir yapıta sokulması yeni olmasıyla ve bireyselliğiyle doğrulanmalıdır; bundaki amaç, söz konusu gerecin yazınsal yapıttaki öbür oluşturunucularla bağdaşmasını sağlamaktır. Eski ve alışılmış olandan tıpkı yeni ve alışılmamış olan gibi söz etmek gerekir. Sıradan olan, tıpkı tuhaf, alışılmamış olan gibi ele alınıp işlenmelidir.

Sıradan nesneleri farklılaştırılmış nesneler durumuna getiren bu tekniklerin gerekçelendirilmesi genellikle, bazı sorunların, bu sorunlardan habersiz olan kahramanın ruhsal dünyasına yansımalarıyla olur. Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ta başvurduğu farklılaştırma tekniği oldukça ünlüdür: Tolstoy burada Kızlar köyünde toplanan savaş konseyini betimlemek için, romanda küçük bir köylü kızına yer verir: Kız konseye katılanların yaptıklarını ve söylediklerini, olup bitenin aslını anlamadan gözlemler ve kendi çocuk kafasına göre yorumlar. Aynı biçimde yine Tolstoy'un *Holstomer* adlı öyküsünde, insan ilişkileri bize bir atın varsayılan ruhsal dünyası aracılığıyla verilir (Çehov'un *Kaşanka* adlı öyküsünde de, küçük bir dişi köpeğin varsayılan ruhsal dünyasıyla karşı karşıya kalırız; burada da, yalnızca anlatılanı farklılaştırmaya yarayan bir teknik söz konusudur. Korolyenko'nun *Kör Müzikçi* adlı öyküsü de aynı türdendir: Burada gören insanların yaşamı bize kör bir insanın zihninden geçirilerek aktarılır).

Swift, *Gulliver'in Yolculukları*'nda Avrupa'daki toplumsal ve siyasal düzenlerin yergili bir tablosunu çizmek amacıyla bu farklılaştırma tekniğinden geniş çaplı yararlanmıştı. Houyhnhnm'lar (akılları olan atlar) ülkesine düşen Gulliver, ev sahibi ata insan toplumunda geçerli töreleri anlatır. Anlatısında da son derece so-

mut olmak zorundadır; bu yüzden de savaş, sınıf çatışmaları, profesyonelce yapılan bayağı parlamento politikacılığı gibi olguları örten güzel tümceler ve uydurma geleneksel gerekçelerden, vb'den oluşan süslü örtüyü kaldırır. Bu temalar alışılmış sözcük örtüsünden yoksun bırakılınca farklılaştırılmış olurlar ve bütün tiksindirici yanlarını gösterirler. Böylece, yazın dışı bir gereç olan siyasal düzenin eleştirisi gerekçelendirilmiş ve yapıtla sıkı sıkıya bütünleşmiş olur.

Yüzbaşının Kızı'nda düello tema'sının yorumu da bir farklılaştırma örneği sunar.

1830'daki *Literaturnaya Gazeta*'da (Yazın Gazetesi) Puşkin'in şu gözlemini okuruz:

"Seçkin çevreden olanların başka bir sınıf tarafından anlaşılma-yan kendilerine özgü düşünme biçimleri, önyargıları vardır. İki Fransız subayının düellosunu kendi halinde bir Aleutlu'ya siz nasıl anlatabilirsiniz ki? Onların alınganlıkları Aleutlu'ya çok tuhaf gelir, hani neredeyse haklı da sayılır." Puşkin bu gözleminden *Yüzbaşının Kızı*'nda yararlanmıştır. Üçüncü bölümde, Grinyov, Şvabrin'in muhafız birliğinden alınıp da bir sınır garnizonunda nasıl görevlendirildiğini yüzbaşı Mironov'un karısından öğrenir:

"Şvabrin Aleksey İvaniç, cinayetten sonra bizim buraya gönderileli beş yıl oluyor. Kim bilir hangi şeytan ona yolunu şaşırttı! Görüyor musun işi sen, bir teğmenle birlikte kent dışına çıkmışlar. Kılıçları da yanlarındaymış, sonra başlamışlar kılıçlarıyla birbirlerini itip kakmaya; derken Aleksey İvaniç teğmene kılıcını batır-ırmış, üstelik de bir yığın tanık önünde!"

Daha sonra dördüncü bölümde, Şvabrin, Grinyov'u düelloya davet edince, o da Garnizon teğmenine tanığı olması için başvurur.

"Aleksey İvaniç'i şişlemek istediğinizi söylediniz ve benim de olaya tanık olarak katılmamı istiyorsunuz? Sorabilir miyim acaba? Bu mu istediğiniz?

— Evet tastamam bu.

— Hayret doğrusu! Piyotr Andreyiç, nereden çıkardınız bunu, siz? Aleksey İvaniç ile kavga mı ettiniz? Aman ne büyük bela! İnsan hakareti suratında taşıyamaz ki. O size hakaret mi etti? O zaman siz de verin onun ağzının payını. Suratınızın orta yerine yumruk mu çaktı, siz de patlatın kulağının üstüne bir tane, öbürüne de, bir de üçüncüye; sonra herkes kendi yoluna gider. Bize gelince, barış-tırırız biz de sizi."

Konuşmanın sonunda, Grinyov kesin olarak reddedilir:

"Nasıl isterseniz, ama eğer ben bu işe karışacaksam, bunu yalnız görevim gereği, İvan Kuzmiç'e gidip ona, kalede devletin çikarlarına ters düşen bir suçun tasarlandığını bildirmek için yapacağım."

Beşinci bölümde Saveliç, eskrim hamlelerini bütünüyle tuhaf, farklı kılarak betimler:

"Benim bir suçum yok, bütün suç o lânet herifte, şişleri birbirine vurup kullanmayı, tepinmeyi o size öğretti; sanki şişler de tepinmeler de sizi kötü bir herifin elinden kurtarabilirmiş gibi."

Bu gülünç farklılaştırmanın sonucu olarak, düello fikri, yeni ve alışılmadık bir görünüm altında sunulmuştur. Farklılaştırma, burada sözcüklerin seçimiyle de vurgulanan gülünç bir biçime bürünür ("Suratınızın orta yerine yumruk mu çaktı" — "suratınızın orta yeri" biçimindeki kaba kullanım teğmenin konuşmasında Grinyov'un yüzünün kabalığını değil, ama kavganın sertliğini belirtir; "kulağının üstüne bir tane, öbürüne de, bir de üçüncüye" —buradaki sayılar, kulak sayısını değil, yumruk sayısını gösterir: Sözcüklerin birbirine böyle çelişkili yaklaştırılması güldürü etkisi yaratır. Ama kuşkusuz farklılaştırma her zaman bir güldürü etkisine yol açmayabilir.

Kahraman.

Değişik motifler için canlı dayanaklar olan kişilerin sunuluşu, bu motifleri bir araya getirmek ve birbirine bağlamak için başvuru yaygın bir tekniktir. Bir motifin belli bir kişiye uygulanması, okurun dikkatini kolaylaştırır. Anlatı kişisi, motiflerin yığılması içinde yön bulmayı sağlayan bir ipucu, özel motifleri sınıflandırmaya ve düzenlemeye yarayan bir yardımcı araçtır. Ayrıca, kişiler yığını ve bu kişilerin aralarındaki bağıntılar karmaşıklığı içinde yolumuzu bulmamızı sağlayan teknikler de vardır. Bir kişiyi tanıyabilmek gerektiği gibi, bu kişinin de az çok dikkatimizi çekmesi gerekir.

Bir kişinin belirleyici özelliğini ortaya koymak, onun tanınmasını sağlayan bir tekniktir. Bir kişiye ilişkin belirleyici özellik terimini, bu kişiye ayrılmayacak biçimde bağlı olan motifler dizgesini adlandırmak için kullanıyoruz. Daha dar anlamda, *belirleyici özellik* teriminden kişinin ruhsal yapısını, karakterini tanımlayan motifleri anlıyoruz.

Kahramanın bir özel adla adlandırılması, belirleyici özelliğin

en yalın ögesidir. Anlatının temel biçimlerinde, kimi kez, başka hiçbir belirleyici özelliğe gerek duyulmadan kahramana yalnızca bir adın verilmesiyle yetinilir ("soyut kahraman"): Buradaki amaç da *fabula*'nın gelişmesi için gereken eylemleri bu ada bağlamaktadır. Daha karmaşık kuruluşlar, kahramanın edimlerinin belli bir ruhsal bütünlükten kaynaklanmasını ve bu edimlerin söz konusu kişi için ruhsal açıdan geçerli olmasını gerektirir (edimlerin ruhsal gerekçelendirilmesi). Bu durumda, kahramana bazı kişilik (karakter) özellikleri yüklenir.

Kahramanın belirleyici özelliklerinin ortaya konması doğrudan doğruya gerçekleştirilebilir; yani bu kahramanın kişiliği üstüne ya yazardan ya öteki kişilerden ya da kahramanın kendi kendini betimlemesinden (itiraflar) bir bilgi elde ederiz. Çoğu kez de, belirleyici özelliklerin dolaylı yoldan verilmesiyle karşılaşılır: Kahramanın kişiliği, edimlerinden, davranışından ortaya çıkar. Bu edimler kimi kez anlatının başında, *fabula* taslağı dışında, yalnızca kahramanın kişiliğini belirtmek için verilir; bu nedenle *fabula* dışında yer alan bu edimler, sunuşun bir bölümü gibidirler. Sözelimi K.Fedin'in *Anna Timofeyevna* adlı öyküsünün birinci bölümünde, Yakovlev ile rahibe arasında geçen anekdot yalnızca kişinin belirleyici özelliğini ortaya koymaya yarar.

Maske tekniği, yani, kişinin ruhsal yapısına uygun düşen motiflerin hazırlanması, kişiye ilişkin belirleyici özelliğin dolaylı olarak ortaya konmasının özel bir durumudur. Sözelimi kişinin görünümünü, giysilerini, oturduğu yeri betimleme (örneğin Gogol'de Pliyuşkin betimlemesi), maskeler arasında sınıflandırılabilir. Yalnızca nesnelerin gözle görünen şeylerin betimlenmesi değil, başka her çeşit betimleme de maske olarak kullanılabilir. Kahramanın adı bile bu işlevi üstlenebilir. Bu açıdan, komediye ilişkin maske-adlar geleneğinin de ilginç bir yanı vardır. Komedilerdeki hemen hemen bütün adlar (Pravdin, Milon, Starodum gibi basit olanlardan Yayçnitsa, Skazolub, Gradoboyev* vb'na kadar), kişinin belirleyici özelliğini gösterirler.

Kişilerin belirleyici özelliklerini ortaya koyma teknikleri arasında başlıca iki durum ayırt etmek gerekir: *Fabula* süresince aynı kalan *değişmez kişilik* ile eylemlerin gelişmesiyle birlikte evrim geçiren *değişen kişilik*. Bu son durumda, kişinin belirleyici özellikleri fa-

(*) Pravdin: Rusça *pravda*'dan (gerçek); Milon: Rusça *miliy*'den (şirin, sevimli, sevimli); Starodum: Rusça *starye dumiy*'den (eski fikirler); Yayçnitsa: Rusça *yayçnisa*'dan (omlet); Skazolub: Rusça *skalit' zubi*'den (dişlerini göstermek, sırtmak); Gradoboyev: Rusça *gradoboy*'dan (dolu [buz tanesi]). Bu adlar Rus tiyatro yazarları Fonvizin, Griboyedov, Ostrovski ve Gogol'ün oyunlarında görülür. (F.Ç.N.)

*bula'*ya sıkı sıkıya bağlıdır ve kişilikteki kopuş (kötü kişinin pişmanlığı) bile, dramatik durumda bir değişiklik olarak kabul edilir.

Öte yandan, kahramanın kullandığı sözcükler, konuşma tarzı, konuşurken ele aldığı temalar da kahraman için maske işlevi görülebilir.

Ama kahramanları farklı kılmak, onları öbür kişilerden bazı özgül kişiler nitelikleriyle ayırmak yeterli değil: Okurun dikkatini çekmek, kişilerin yazgısına ilgi duyulmasını sağlamak gerekir. Bu açıdan da temel yol, betimlenen eyleme yakınlık duyulmasını sağlamaktır. Kişiler genellikle duygusal bir renk, bir hava taşırlar. En ilkel biçimlerde erdemlilerle ve kötülerle karşılaşırız. Burada kahramanla olan duygusal bağıntı (*sempati-antipati*), bir ahlaksal temelden yola çıkılarak geliştirilir. Olumlu ya da olumsuz tipler *fabula*'nın kurulabilmesi için gereken öğelerdir. Okurların bazı kişileri sevimli, bazılarını da itici bulması sağlamak, sunulan olaylara duygusal açıdan kesinlikle katılmasına ve kişilerin yazgısına ilgi duymasına yol açar.

En canlı ve en belirgin duygusal rengi, havayı taşıyan kişiye kahraman denir. Kahraman, okur tarafından en büyük dikkatle izlenen kişidir. Kahraman, okurda acıma, sevgi, sevinç ve üzüntü duyguları yaratır.

Kahramanla kurulan duygusal bağıntının yapının içinde de yer aldığını unutmamak gerekir. Yazar, gerçek yaşamda okurda bir tiksinti ya da iğrenme duygusu uyandırabilecek bir kişiye, yapıtında yakınlık (*sempati*) duyulmasını sağlayabilir. Kahramanla olan duygusal bağıntı yapının estetik kuruluşundan kaynaklanır ve ancak ilkel biçimlerde, ahlakın ve toplumsal yaşamın geleneksel kurallarına zorunlu olarak uyar.

Sorunun bu yanı, 1860'lı yılların gazete eleştirmenlerince çoğunlukla önemsenmemiştir. Çünkü bu gazete eleştirmenleri, kahramanları yazınsal yapıttan soyutlayarak, kişiliklerindeki ve ideolojilerindeki toplumsal yarar açısından değerlendirmişlerdir. Sözgelimi Ostrovski'nin olumlu bir kahraman olarak gösterdiği Rus girişimcisi Vasilkov (*Kolay Para*), yıkılmakta olan Rus soylu sınıfının karşıtıdır. Oysa, halkçı (popülist) aydınlar arasında yer alan eleştirmenlerimiz, Vasilkov gibi onları gerçek yaşamda sevmediklerinden, bu yapıttaki Vasilkov'u da toplumsal açıdan tam anlamıyla yükselme halindeki sömücü bir kapitalist gibi, olumsuz bir tip olarak değerlendirmişlerdir. Yazınsal yapıtın, okurun ideolojisine göre yönünü bulan bu yeniden yorumlanışı, yapıtın duygusal dizgesinin okurun gündelik ya da siyasal duygularına göre

bu doğrulanışı, okur ile yapıt arasında aşılamayacak bir engel yaratabilir. Yapıtı yazarın açıklamalarına uyararak, naif bir biçimde okumak gerekir. Yazarın yeteneği ne kadar büyükse, onun duygusal yönlendirmelerine karşı koymak da o ölçüde güçtür; yapıt da o ölçüde inandırıcıdır. yapıta karşı ilgi duymamızın kaynağı da, bir öğretme ve bir öğüt verme aracı olan işte bu inandırma gücüdür.

Kahraman *fabula* için hiç de gerekli değildir. *Fabula* bir motifler dizgesi olarak, kahramana ve onun belirleyici özelliklerine önem vermeyebilir. Kahraman gerecin konuya dönüşümünün sonucudur ve bir yandan motiflerin birbirine bağlanmasını, öte yandan da motifler arasındaki bağın kişileştirilmiş gerekçesini simgeler. Bu durum temel bir anlatı biçimi olan fıkra da açıkça görülür. Fıkra genellikle *fabula*'nın indirgenmiş, belirsiz ve kararsız biçimidir; birçok durumda da iki temel motifin (öbür motifler, çevrenin belirlenmesi, giriş gibi zorunlu gerekçeler arasında yer alır) kesişmesine kadar indirgenebilir. Motifler, kesiştikleri noktada, ikili anlama, karşıtlığa dayalı bir özel etki yaratır. Bu etki, Fransızca'da "nükte" anlamına gelen "bon mot" ve "pointe" terimleriyle belirtilir (İtalyanların *concetti* kavramı [nükte dolu özdeyişler] da bir bölümüyle bu sözcüğe denk düşer).

İki motifin, bir söz oyunu (cinas) içinde çakışmasına dayalı şu fıkrayı ele alalım:

Vaizin biri köye gelir. İnananlar vaiz vermesini beklemektedir. O, söze şöyle başlar: "Size ne söyleyeceğimi biliyor musunuz?" —"Hayır, bilmiyoruz." —Peki, bilmediğiniz bir şey hakkında ne anlatabilirim ki size?"; ve vaiz gerçekleşmez. Bu fıkranın, "bilmek" sözcüğünün belirsiz kullanımı üstüne dayalı bir devamı da vardır. Vaizin köye bir sonraki gelişinde, inananlar, kendilerine sorulan aynı soruya: "Evet, biliyoruz" diye yanıt verirler. Vaiz de bu kez "Eğer söyleyeceğimi, bana gerek kalmadan da biliyorsanız, o zaman onu size anlatmama ne gerek var ki⁵ " der.

Fıkra, yalnızca bir sözcüğün ikili yorumu üstüne kurulmuştur ve içine oturtulduğu çerçeve ne olursa olsun varlığını sürdürür. Ama somut gerçekleşmesi içinde bu diyalog her zaman belli bir kahramana bağlıdır (genellikle de bir vaizdir bu). Böylece bir *fabula* durumu ortaya çıkar: Kurnaz ama aynı zamanda da işini yapamayacak kadar beceriksiz vaiz ile aldatılan inananlar. İşte kahraman, fıkranın kendisine bağlanabilmesi için gereklidir burada.

Şimdi de örnek olarak İngiliz folklorundan, daha gelişmiş bir fıkrayı ele alalım. Bu fıkranın kişileri bir İngiliz ile bir İrlandalı (İngiliz halk fıkralarında, İrlandalı geç ve bazen de yersiz bir tepki

gösteren kişidir). İşte bu iki adam Londra'ya uzanan yolda giderlerken bir kavşakta şöyle bir yazı okurlar: "Londra'ya gider bu yol. Okuması yazması olmayanlar, dönemeci geçer geçmez oradaki demirciye başvursunlar." İngiliz gülmeye başlar, İrlandalı ise susar. Akşama Londra'ya varırlar ve geceyi geçirmek için otele yerleşirler. Geceleyin, İngiliz İrlandalı'nın bastırılamayan kahkahasıyla uyanır. "Ne oluyor?" — "Yoldaki levhayı okuduğunda niye güldüğünü şimdi anlıyorum." — "Niye gülüyormuşum, peki?" — "Demirci yerinde olmayabilir de ondan." Burada da iki motif birbiriyle kesişmektedir. Levhadaki yazının gerçek gülünçlüğü ile, bu yazıyı yazanın da vurguladığı gibi okuma yazma bilmeyenlerin de okuyabileceğini kabul eden İrlandalı'nın tuhaf yorumu.

Ama bu fıkranın gelişmesi de söz konusu motifleri ulusal özelliği nedeniyle seçilmiş belli bir kahramana bağlamak biçiminde ortaya çıkan tekniğe uyuyor (sözelimi Fransa'da Gaskonyalılarla ilgili fıkralar geliştirilir; bizde de çok sayıda yöresel ya da yabancı kahramanlar vardır). Fıkra kahramanının kişiliğini kısaca vermenin bir başka yolu da motifleri, tanınan bir tarihsel kişiye bağlamaktır (Fransa'da Roquelaure baronu, Almanya'da Till Eulenspiegel, Rusya'da soytarı Balakirev. Bu türden fıkralara Napoleon, Diogenes, Puşkin gibi tarihsel kişiler hakkında anlatılan fıkralar da eklenir). Motiflerin artarda aynı ada bağlanmasıyla birlikte fıkralardaki kişi tipleri oluşur. İtalyan komedisindeki kişilerin (Arlecchino, Pierrot [Pedrolino], Pantalone) kökenleri aynıdır.

Konu Tekniklerinin Yaşamı.

Her ne kadar düzenleyim tekniklerinin bütün ülkelerde ve bütün uluslarda önemli ölçüde birbirilerine benzedikleri ve konunun kuruluşuyla ilgili özgül bir mantığın bulunduğu söylenebilirse de, somut ve özel teknikler, bu tekniklerin birleşimleri, kullanımları ve bir bölümüyle de işlevleri yazın tarihi süresince büyük değişikliğe uğrar. Her yazın döneminin, her okulun kendine özgü bir teknikler dizgesi vardır. Bu teknikler dizgesi türün ya da yazınsal akımın biçimini (terimin geniş anlamında) simgeler. Bu açıdan, *kural-lara uygun teknikler* ile *özgür teknikler*'i birbirinden ayırt etmek gerekir. Kurallara uygun teknikler, belli bir tür ya da belli bir dönem için zorunlu tekniklerdir. Sözelimi, tiyatrodâ birlik anlayışına uygun kalan ve her yazınsal biçimi en ince ayrıntılarına kadar kurallara uyduran XVII.yy. Fransız klasikçiliği kurallara uygun teknik-

lerin en açık seçik dizgesini sunar. Bir yazınsal okulun yapıtlarındaki temel özellikler bu okulun benimsediği kurala uygun tekniklerdir. XVII.yy'daki her trajedide, olayın geçtiği yer aynıdır, zaman ise yirmi dört saatle sınırlandırılmıştır. Bütün komediler sevgililerin evlenmesiyle, trajedilerse başlıca kişilerin ölmesiyle biter. Benimsenmiş her kural, bir tekniğin saptanmasına yarar: Bu açıdan, yazında her şey tema gereçlerinin ve özel motiflerin seçiminden ve bunların dağılımından tutun da, sunuş dizgesine, dile, sözcük dağarcığına, vb'ne kadar her şey kurala uygun bir tekniğe dönüşebilir. Bazı sözcüklerin kullanımı, bazılarınınnsa yasaklanması, bazı motiflerin seçimi, bazılarınınnsa bırakılması, vb. kurallara bağlanmıştır. Kurallara uygun teknikler, uygulamadaki kolaylık nedeniyle var olmuşlardır; yinelendikleri için gelenekselleşirler ve kuralcı yazınbilim çerçevesi içine girince de zorunlu kurallar haline gelirler. Ama hiçbir kural tüm olasılıkları tüketemez ve bir yapıtın bütünüyle yaratılması gereken tüm teknikleri öngöremez. Kurala uygun tekniklerin yanında, her zaman, zorunlu olmayan özgür teknikler de vardır: Bazı yapıtlara, bazı yazarlara, bazı okullara, vb'ne özgü tekniklerdir bunlar. Kurallara uygun teknikler genellikle kendiliğinden elenip giderler. Yazın'ın değeri, yeniliğinde ve özgünlüğündedir. Yenileşmeye duyulan özlem, genellikle kurala uygun, geleneksel, kalıplaşmış teknikleri de etkiler ve onları zorunlu teknikler öbeğinden alıp yasaklanan teknikler öbeğine aktarır. Bunun sonucunda da yeni gelenekler ve yeni teknikler yaratılır, ama, bu durum, eskiden yasaklanmış tekniklerin iki ya da üç yazın kuşağı sonrasında yeniden ortaya çıkmasını engellemez. Yazın ortamının değerlendirilmesine bağlı kalarak, teknikler, *algılanabilir* (belli olan) ve *algılanamaz* (belli olmayan) diye sınıflandırılabilir.

Bir teknik iki nedenden ötürü algılanabilir nitelikte olabilir: Ya çok eskidir ya da çok yenidir. Bırakılmış, eski, arkaik teknikler algılanabilir tekniklerdir. Bunlar can sıkıcı bir kalıntı, yaşamını devinimsizlik gücüyle sürdüren anlamsız bir olgu, canlı varlıklar arasında ölü bir cisim olarak algılanırlar. Buna karşılık, yeni teknikler, alışılmamış nitelikleriyle, özellikle o ana kadar yasaklanmış bir repertuvardan alındıklarında, bizi şaşırtırlar: Sözelimi seçkin şiirde halk ağzından sözlerin yer alması böyle bir etki yaratır. Bir tekniğin algılanabilir olup olmadığını anlamak için, tarihsel bakış açısını hiçbir zaman göz önünden yitirmemek gerekir. Puşkin'in dili bize akıcı gelir ve bu dilin özelliklerini neredeyse fark etmeyiz. Ama, çağdaşları, Slavonca sözcükler ile halk deyişlerinin tuhaf bir karışımı olarak gördükleri bu dile, her zaman aynı yetkinliği gös-

teremeyen, türdeş olmayan bir dil olarak bakıyorlardı. Şu ya da bu tekniğin algılanabilirliğini yalnızca çağdaşı değerlendirebilir. 1908 yılına dek yazın alanındaki tutuculara çarpıcı gelen, simgecilerin yapıtlarındaki beklenmedik kuruluşlar, bugün bizler tarafından hiç de aynı biçimde algılanmamaktadır. Hatta Balmont ile Brusov'un ilk şiirlerinde de kalıplaşmış ve sıradan biçimler buluruz bugün.

Kullanılan tekniklerin algılanabilirliğiyle ilgili iki farklı yazınsal tutum vardır. XIX.yy. yazarlarına özgü birinci tutum, tekniği belirsiz kılmaya, gizlemeye çalışır. Bütün gerekçelendirme dizgesi, yazınsal teknikleri görünmez kılmaya, yazınsal gereci en doğal biçimde geliştirmeye, yani algılanamaz kılmaya çalışır. Ama bu bir tutumdur, genel estetik yasası değildir. Buna karşıt olan tutumsa, tekniği gizlemeye değil, onu belirgin kılmaya yönelir. Bir önceki sayfada bize kahramanın gizli düşüncelerini iletmekte olan yazar, kahramanın konuşmasını birdenbire keserse, o zaman, buna gerekçe olarak, konuşmanın sonunu iştmediğini söyler. Bu bir gerçekçi gerekçelendirme değil, tekniğin bir uygulamasıdır, daha doğrusu tekniğin açıklanması, açıkça ortaya konmasıdır. Puşkin *Yevgeniy Onyegin*'in dördüncü bölümünde şöyle yazar:

*Ve işte şimdiden her yer donunca
Parlamakta gümüş gibi çevredeki tarlalar
(Okurun da beklediği uyak gonca*
Al, işte, çarçabuk onu yakala).*

Burada "uyak" tekniğinin apaçık ve bilinçli olarak açıklanmasıyla karşı karşıyayız.

Başlangıç yıllarının fütürizmi (Hlebnikov) ile çağdaş yazın, tekniğin açıklanması olayını geleneksel hale getirmişti (sözgelimi Kaverin'in öykülerinde konunun kuruluşunun açıklanmasıyla ilgili yığınla örnek vardır).

Teknikleri açıklayan yapıtlar arasında, yapıta yabancı olan bir tekniği açıklayan yapıtları ayırmak gerekir. Bu yabancı teknik, geleneksel de olabilir, bir başka yazara da özgü olabilir. Eğer yazınsal bir tekniğin açıklanması bir gülünç etki yaratırsa, o zaman bir pastiş karşısındayız demektir. Pastiche çok sayıda işlevi vardır. Genellikle bu yolla karşıt yazınsal okul gülünç kılınmaya, yaratıcı dizgesi yok edilmeye, "açıkça ortaya konulmaya" çalışılır.

(*) Burada *donunca* ve *gonca* birimleri vermeye çalıştığımız uyağın, Rusça'da *moroz* ve *rozi* sözcüklerinden oluştuğunu belirtir T.Todorov. (T.Ç.N.)

Parodi yazını çok geniştir. Tiyatro tarihinde parodi gelenek-selleşmiştir: Bu alanda az çok göze çarpan her yapıt, hemen pastişlerinin yazılmasına yol açmıştır. Her pastişin gerisinde, bir başka yazınsal yapıt (ya da bir yapıt öbeği) vardır; işte pastiş bu temelden kalkarak oluşur. Çehov'un öykülerinde çok sayıda yazınsal pastiş vardır. Kimi kez pastişin yergi amaçları yoktur ve tekniğin açıklanması üstüne dayanan özgür bir sanat gibi gelişir. Nitekim, XIX. yy'ın başlarında, Sterne'e öykünenler de pastişini bağımsız bir tür olarak işleyen okulu temsil ederler. Sterne'in teknikleri çağdaş yazında yeniden ortaya çıkmış ve geniş ölçüde yayılmıştır (bölümlerin sırasını değiştirme, en küçük fırsatta konu dışı olaylara ölçüsüzce başvurma, eylemin yavaşlatılması, vb.).

Tekniğin açıklanması diye bir olgu niye vardır? Algılanabilir teknik, ancak isteyerek algılanabilir kılınmışsa estetik açıdan doğrulanabilir. Algılanabilir bir teknik yazar tarafından gizlenirse, bu durum yapıtın zararına olan gülünç bir etki yaratır. Böyle bir etkiyi önceden sezen yazar da kullandığı tekniği açıklar.

Böylece teknikler doğarlar, yaşarlar, eskirler ve ölürler. Kullandıkça, mekanik bir hale gelirler, işlevlerini yitirirler, etkin olmaktan çıkarlar. Tekniğin mekanikleşmesini önlemek için, onu yeni bir işlev ya da yeni bir anlam aracılığıyla yenilemek gerekir. Tekniğin yenilenmesi de eski bir yazardan yapılan bir alıntının, yeni bir bağlamda ve yeni bir anlamda kullanılmasına benzer.

Yazınsal Türler.

Yaşayan yazında tekniklerin sürekli bir toplasma içinde olduklarını görürüz; bu teknikler aynı anda var olan bazı dizgelerle birleşirler ama farklı yapıtlarda uygulanırlar. Yapıtların az çok kesin bir biçimde birbirlerinden ayrılmalari da, bu yapıtlarda kullanılan tekniklere göre gerçekleştirilir. Tekniklerin bu ayrışması çeşitli nedenlere dayanabilir: Ayrışma, özel tekniklerin kolayca birleşmelerini sağlayan bir iç yakınlıktan ileri geliyorsa, doğal ayrışmadan söz ederiz; ayrışma, özel yapıtlarda ortaya konmuş amaçlardan, yaratım, yönelme ve ilgi görme koşullarından ileri geliyorsa, yazınsal ve toplumsal ayrışmadan söz ederiz; ayrışmanın, eski yapıtlara ve yazınsal geleneklere öykünmeden ileri gelmesindeyse, tarihsel ayrışmadan söz ederiz. Kuruluş teknikleri birkaç algılanabilir teknik çevresine öbeklenmiştir. Böylece yapıtlarla ilgili özel sınıflar (türler) yaratılır: Bu sınıfların ayrırcı

niteliği de algılanabilir teknikler çevresinde öbeklenmiş olan, türün özellikleri diye adlandırdığımız teknikleri içermesidir.

Bu özellikler çok farklı olabilecekleri gibi yazınsal yapının herhangi bir niteliğine ilişkin de olabilirler. Başarılı bir öykü (sözgeli mi bir polis öyküsü) yayımlanır yayımlanmaz, taklitleri hızla çoğalır, ve temel özelliği, suçun bir dedektif tarafından ortaya çıkarılması (yani belli bir tema) olan bir öykü türü yaratılır. Bu tematik türlere, olay örgülerinin bulunduğu yazın yapıtlarında çok sık rastlanır. Öte yandan, lirik şiirde, tema'sı yazılı bir seslenmeyle (mektup) gerekçelendirilmiş türler de vardır: Bu, ayırıcı özelliği tema değil de, seslenmenin gerekçelendirilmesi olan koşuklu mektup türüdür. Son olarak da şunları belirtebiliriz: Düzyazı dili ile şiir dilinin farklı kullanımı, şiir ya da düzyazı türlerinin yaratılmasına yol açar; ayrıca bir yapının okunmak ya da sahnede oynanmak üzere yazılmasına göre de tiyatro türleri, anlatı türleri, vb. ayırt edilir.

Türlerin özellikleri, yani yapıttaki düzenleyimi sağlayan teknikler egemen tekniklerdir; bir başka deyişle, sanatsal bütünün yaratımı için gerekli olan tüm öbür teknikler onlara bağımlıdır. Egemen teknik *egemen öge* diye adlandırılır. Egemen öğelerin bütünüyle, bir türün oluşumuna izin veren öğeyi simgeler.

Bu özelliklerin birçok değişik işlevi vardır; birbirleriyle kesirler ve türlerin bir tek ölçüte göre mantıksal biçimde sınıflandırılmasına olanak tanımazlar.

Türler yaşarlar ve gelişirler. Başlangıçtaki temel neden bir dizi yapıtı özel bir tür oluşturmaya zorlamıştır. Sonradan ortaya çıkan yapıtlardaysa, belirlenmiş olan bu ilk türe benzeme ya da ondan uzaklaşma gibi bir eğilim gözlemledik. Tür, belirlenen türün daha önce var olan yapıtlarına bağlanan yeni yapıtlarla zenginleşir. Bir türün doğmasına yol açmış başlangıçtaki neden artık etkili olmayabilir. Türün temel özellikleri yavaşça değişebilir ama tür, tür olarak yaşamını sürdürür. Yani, yeni yapıtların daha önce var olan türlere alışılmış biçimde bağlanmasıyla türün yaşamı sürer. Böylece tür evrim geçirir, hatta birdenbire bir devrim yaşar. Bununla birlikte, yapının daha önceden tanımlanmış türlere alışılmış biçimde bağlanması nedeniyle, tür, adını korur; hatta kendi içinde yer alan yapıtların kuruluşunda köklü bir değişiklik olması bile, durumu etkilemez. Ortaçağ'daki şövalye romanı ile Andrey Bie li'nin ya da Pilniak'ın çağdaş romanı arasında hiçbir ortak özellik bulunmayabilir ama yine de çağdaş roman, ilkel romanın yüzyıllardır süren yavaş evriminin bir sonucuymuş gibi görünür. Ju-

kovski'nin baladıyla Tihonov'un baladı birbirinden tamamıyla farklı şeylerdir ama aralarındaki kalıtsal bir bağ nedeniyle bir biçimden öbürüne dereceli geçişe tanıklık eden ara halkalarla birbirlerine bağlanabilirler.

Tür, kimi kez de parçalanmaya uğrar. Sözelimi XVIII.yy'daki tiyatro yazınında, komedinin katışıksız komedi ile traji-komedi'ye ayrıldığı, traji-komedi'nin de çağdaş dramı doğurduğu bilinir. Öte yandan, parçalanmaya uğramış eski türlerden yeni türlerin doğduğunu da görürüz sürekli olarak. Sözelimi XVIII.yy'daki destansı ve betimleyici şiirin kalıntısından, XIX.yy'ın başlarında, yeni bir tür olan lirik ya da romantik şiir (Byron türündeki) doğmuştur. Bir dizge oluşturmayan bağımsız teknikler, kendilerini birleştiren, bir dizge olarak bir araya getiren bir "merkez", bir yeni teknik bulabilirler: Bu birleştirici teknik de, çevresinde yeni türü düzenleyen algılanabilir bir özellik durumuna gelebilir.

Burada, türlerin birbirini izlemesinde ilginç bir olguyla karşılaştığımızı da belirtmek gerekir: Türleri, genellikle seçkinlik derecelerine göre, yazın ve kültür açısından taşıdıkları önemlere göre sınıflandırırız. XVIII.yy'da, siyasal olayları öven tumturaklı od seçkin tür içinde; buna karşılık iddiasız ve bazen de biraz kaba olan eğlendirici öykü ise halk türü içinde yer alırdı.

Halk türünden yapıtların ürekli olarak seçkin türden yapıtların yerini alması, türlerin birbirini izlemesi sürecine bağlanır. Bu olay, yüksek, egemen sınıfların yerlerini giderek demokratik katmanlara (halk katmanlarına) bıraktıkları (özgelimi, feodal sınıfın yerini yeni küçük memur sınıflarının, bütün aristokrasinin yerini de burjuvazinin alması) toplumsal evrim süreciyle karşılaştırılabilir.

Halk türlerinin seçkin türlerin yerini alması iki biçimde gerçekleşir.

1. Seçkin türün bütünüyle ortadan kalkması. Sözelimi XIX.yy'da od'un, XVIII.yy'da da destanın ölümü;

2. Halk türünden tekniklerin seçkin türe sızması. Sözelimi parodili ve yergili şiirlerin öğeleri XVIII.yy'da destansı şiire sızarak, Puşkin'in *Ruslan ve Ludmilla'sı* gibi biçimlerin yaratılmasına yol açmışlardır. Öte yandan, Fransa'da 1820'li yıllarda, komedi teknikleri, seçkin klasik trajediye sızarak romantik dramın yaratılmasına yol açmıştır. Çağdaş fütürizmde de, halk tipi lirik şiir (mizah şiiri) seçkin lirik şiire sızmış ve bu olgu da seçkin biçimler olan od ile destanın yeniden canlanmasına olanak vermiştir (Mayakovski'de). Aynı olayı, Çehov'un mizah dergilerinde gelişen

düzyazısında gözlemleyebiliriz. Halk türlerinin belirleyici bir özelliği de tekniklerin güldürücü işlevidir. Halk türlerine özgü tekniklerin seçkin türlere sızmasının belirgin özelliği şudur: O güne kadar güldürmek amacıyla kullanılan teknikler, artık güldürmeyle bağlantısı bulunmayan yeni bir işlev edinirler. Tekniklerin yenilenmesinin özü de işte burada yatar.

Sözgelimi, *daktylos** uyağına, Vostokov'un da 1817'de belirttiği gibi, çağdaşları, "yalnızca yeri geldiğinde bizi güldürebilecek eğlendirici yapıtlar"da kullanıldığı zaman karşı çıkmazlardı. Oysa yaklaşık yirmi yıl sonra, Lermontov'un *Yaşamın Güç Bir Anında* adlı şiiri çıktığında, hiç kimse burada en küçük bir şaka ya da eğlendirici yan görmedi. Minaev'de güldürücü bir işlev taşıyan cinasa özgü uyak ise, Mayakovski'de güldürücü yanını yitirdi.

Aynı şey, bazı teknikler için de geçerlidir. Her ne kadar düzenleyimin açıklanması Sterne'de hâlâ güldürücü bir teknikse de ya da en azından güldürücü kökeni hissedilen bir teknikse de, Sterne'in artçılarında böyle bir şeyle karşılaşılmaz ve tekniğin açıklanması bundan böyle konunun kuruluşunda tamamıyla geçerli olan bir tarz olarak kabul edilir.

Halk türlerini kurallara bağlama süreci, evrensel bir yasa değildir, ama, öylesine yaygındır ki, yazın tarihçisi, şu ya da bu yazınsal olgunun kaynaklarını araştırırken, daha önceki büyük yazınsal olgulara değil de, önemsiz olgulara başvurmak zorunda kalır. Büyük yazarlar halk türlerine özgü bu olguları yakalayıp seçkin türlerin kuralları haline getirirler ve bu olgular da böylece beklenmedik ve iyice özgün estetik etkilerin kaynağı durumuna gelirler. Yazın'ın yaratıcı gelişme döneminden önce, aşağı yazın katmanlarında, henüz kurallara bağlanmamış olan ama yazını da bütünüyle yenilemeye yarayacak anlatım yolları birikmişti. Bir dehanın ortaya çıkışı, egemen kuralları deviren ve iktidarı, o ana kadar bağımlı kalmış tekniklere aktaran bir yazınsal devrim demektir. Buna karşılık, büyük ustaların tekniklerini özenle sürdüren seçkin yazın akımlarının mirasçıları, çekicilikten yeterince yoksun bir artçılar topluluğunu temsil ederler genellikle. Artçılar tekniklerin aşınmış bir biçimini yineleyip dururlar; bu teknikler bir zamanlar ne kadar özgün ve ne kadar devrimci olmuşsa da, onların kullanımıyla kalıplaşmış ve gelenekselleşmiş bir biçime dönüşür. Böylece artçılar bazen taklit ettikleri örneklerin estetik gücünün çağdaşları tarafından hissedilebilmesini uzun süre için yok ederler: Yani

(*) *Daktylos*: Eski Yunan ve Latin şiirinde bir uzun hece ile onu izleyen iki kısa heceden oluşan uyak. (T.Ç.N.)

artçılar ustalarının değerini düşürürler. Sözelimi, XIX.yy'da Racine'in tiyatro sanatına karşı yöneltilen saldırılar yalnızca şöyle açıklanabilir: Daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan, yetenekten yoksun klasik artçı yazarların Racine tekniklerini bayağı biçimde taklit etmeleri sonucu, bütün okurlar Racine tiyatrosundan bıkmış ve usanmışlardır.

Ortak bir teknikler dizgesiyle bir araya getirilmiş ve tarihsel açıdan öbür yapıtlardan yalıtılmış yapıtlar bütününe yeniden ele alacak olursak, türlerin mantıksal ve sağlam bir sınıflandırmasını hiçbir biçimde yapamayacağımızı görürüz. Bunların ayrımı her zaman tarihsel kalmış, yani belli bir süre için yapılabilmektedir. Üstelik böyle bir ayırım da aynı anda ortaya konan birçok özellikle açıklanır ve bir türün özellikleri, bir başka türün özelliklerinden tamamıyla farklı yapıda olabilir. Ama aynı zamanda bu özellikler, mantıksal açıdan kendi aralarında uyum içinde de olabilirler çünkü dağınıkları yalnızca estetik düzenleyimin iç yasalarına bağlı kalır.

Türlerin incelenmesinde betimleyici bir yaklaşım gerçekleştirmek ve mantıksal sınıflandırma yerine yalnızca gerecin belirli çerçevede içinde dağılımını hesaba katan pragmatik ve yararlı bir sınıflandırma koymak gerekir.

Ayrıca şunu da belirtelim ki, türlerin sınıflandırılması, karmaşık bir iştir. Yapıtlar geniş sınıflara dağılırlar, bunlar da tiplere ve cinslere ayrılırlar. Bu açıdan, türler merdivenini inerken, soyut sınıflardan somut tarihsel ayrımlara (Byron'un şiiri, Çehov'un öyküsü, Balzac'ın romanı, dinsel od, proleter şiir) ve hatta tek tek yapıtlara ulaşırız.

1925.

NOTLAR

1. Kısaca *fabula*, gerçekten olup bitmiş şeydir; konu ise okurun bunu öğrenme biçimidir.
2. Psikolojik öykü için de aynı şey konusudur; burada kişilerin oluşturduğu dizi ve aralarındaki ilişkilerin yerini, bir tek kişinin iç hikâyesi almıştır. Eylemlerinin psikolojik motifleri, ruhsal yaşamının değişik yanları, içgüdüleri, tutkuları, vb. alışmış kişilerin rolünü oynar. Bu açıdan, şimdiye kadar söylenmiş ve bundan sonra söylenecek olan herşey genelleştirilebilir.
3. Anlatısal gerecin düzenlenişi açısından, öykülemenin başı *başlangıç*, sonu *dasonuç* olarak adlandırılır. Başlangıç, sunuş da düğüm de içermeyebilir. Aynı biçimde sonuç da çözüm ile örtüşmeyebilir.
4. Bu motif belli bir sıklıkla yinelenirse, özellikle de özgür olduğunda, yani *fabula*'nın dışında kaldığında, *laytmotif* söz konusu olur. Nitekim, değişik adlar altında öyküleme sırasında ortaya çıkan (kılık değiştirme) kimi anlatı kişilerine, okur tarafından tarınabilmeleri için değişmez bir motif eşlik eder.
5. Bazı varyantlarda, bu fıkranın da devamı vardır. Vaizin sorusunu, inananlardan bir bölümü "Evet biliyoruz", bir bölümü de "Hayır bilmiyoruz" diye yanıtlar. O zaman da vaizin yanıtı şöyle olur: "Öyleyse bilenler bilmeyenlere anlatsın."

Kaynakça*

Bu kitapta bir araya getirilen yazılar, adları aşağıda belirtilen yapıtlardan alınmıştır:

BORİS EYHENBAUM, " 'Biçimsel Yöntem'in Kuramı' ("Teoriya 'formalnovo metoda'"), *Literatura. Teoriya, kritika, polemika*, Leningrad, 1927, s.116-148.

VİKTOR ŞKLOVSKİ, "Teknik Olarak Sanat" ("İskustvo kak priyom"), *O teorii prozi*, Moskova, 1929 (1. baskı 1925), s.7-23.

ROMAN JAKOBSON, "Sanatta Gerçekçilik Üstüne" ("O hudojestvennom realizme"). İlk kez Çekçe çeviri olarak *Červen'*de (IV, 1921, s.300-304) yayımlandı. Biz buradaki çeviride şu kitapta yer alan Rusça özgün biçimi izledik: L.Matejka (yay.haz.), *Readings in Russian Poetic (Michigan Slavic Materials, n°2)*, düzeltilmiş 2. baskı, Ann Arbor, 1971, s.19-28.

VİKTOR VİNOGRADOV, "Biçembilimin Görevleri Üstüne" ("O zadaçah stilistiki. Nablyudeniiye nad stilem jitiya protopop. Avvakuma"), *Ruskaya reç', I*, (yay. haz. L.V.Şerba), Petrograd, 1923, s.286-293 (yazının yalnızca sonuç bölümü çevrilmiştir. İ.Ç.N.)

YURİ TİNYANOV, "Kuruluş Kavramı", *Problema stihotvornovo yazıka*, Leningrad, 1924, s.7-11. 1963'te Mouton Yayınları tarafından yeniden basılmıştır. ("Kuruluş Kavramı" başlığı burada kitabı yayıma hazırlayan tarafından konulmuştur. İ.Ç.N.)

(*) Burada T.Todorov'un 1965'teki çeviride yer verdiği "Kaynakça"daki ("Note bibliographique") bilgileri aktarırken, İtalyanca çeviri (*I formalisti russi, a.g.y.*) ile Roman Jakobson'un *Questions de poétique*'inde (a.g.y.) ve Vladimir Propp'un *Morphologie du conte*'unda (a.g.y.) yer alan dipnotlardan da yararlanarak, yazıların Rusça özgün adlarını (ve kaynakçayla ilgili başka notları) da ekledik. (T.Ç.N.)

YURİ TİNYANOV , "Yazınsal Evrim Üstüne" ("O Literaturnoy evolyusii"), *Arhaisti i novatori*, Leningrad, 1929, s.30-47.

YURİ TİNYANOV ve ROMAN JAKOBSON , "Yazınsal ve Dilsel İncelemelerin Sorunları" ("Problemiy izučeniya literaturiy i yazıka"), *Novi Lef*, n° 12, 1928, s.36-37. Biz buradaki çeviride şu kitapta yer alan Rusça özgün biçimi izledik: L.Matejka (yay.haz.), *Readings in Russian Poetics (Michigan Slavic Materials, 2)*, düzeltilmiş 2. baskı, Ann Arbor, 1971, s.219-220.

OSİP BRİK, "Ritim ve Sözdizim" ("Ritm i sintaksis"), *Novi Lef*, n° 3-6, 1927. (Bu metin, özgün yazıdan çevrilmiş seçme parçalardan oluşur. Aynı yazı, sonradan şu kitapta da yayımlanmıştır: O.Brik, *Two Essays on Poetic Language (Michigan Slavic Materials, n° 5)*, Ann Arbor, 1964.

BORİS TOMAŞEVSKİ , "Dize Üstüne", *O stihe* (Leningrad, 1929) adlı kitaptan aldığımız seçme parçalardan oluşur: Birinci seçme parça "Şiirsel Ritim Sorunu" başlıklı yazının III.bölümüne (s.10-13); ikinci seçme parça aynı yazının VI. bölümüne (s.20-24); üçüncü seçme parça "Dize ve Ritim" başlıklı yazının IV. bölümüne (s.45-48); dördüncü seçme parçaysa aynı yazının VII. bölümüne (s.58-61) denk düşer.

VİKTOR ŞKLOVSKİ , "Öykünün ve Romanın kuruluşu" ("Stroyeniye rasskaza i romana"), *O teorii prozi*, Moskova 1929, s. 68-90.

BORİS EYHENBAUM , "Düzyazı Kuramı Üstüne" , *Literatura. Teoriya, kritika, polemika* (Leningrad, 1927) adlı kitaptan seçme parçalar. Birinci seçme parça "Leskov ve Çağdaş Düzyazı" ("Leskov i sovremennaya proza") başlıklı yazının I. bölümüne (s.210-214); ikinci seçme parça "O. Henry ve Öykü Kuramı" ("O. Genri i teoriya novelliy") başlıklı yazının II. bölümüne (s.171-177) denk düşer.

BORİS EYHENBAUM , "Gogol'un 'Palto'su Nasıl Yapıldı" ("Kak sdelana 'Şinel' Gogolya"), *Literatura. Teoriya, kritika, polemika*, Leningrad, 1927, s.149-165.

VLADİMİR PROPP , "Olağanüstü Masalların Dönüşümleri" ("Transformasii volşebnih skazok"), *Poetika, Vremennik Otđela Slovesnih Iskustv* IV, 1928, s. 70-89.

BORİS TOMAŞEVSKİ , "Tema Örgüsü" ("Siyujetnoye postroyeniye"), *Teoriya literaturı*'den (*Poetika*) seçme parça, Leningrad, 1925, s.132-165.

Burada Rus biçimcilerinin metinlerine ilişkin birkaç başka çeviriyi daha belirtiyoruz:

B.TOMACHEVSKI "La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie", *Revue des études slaves*, VIII, 1928, s.226-240.

V.PROPP, *Morphology of the Folktale* (İngilizce çeviri), Bloomington, Indiana, 1958.

[Fransızca çeviri: *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970. Fransızca'dan Türkçe'ye çeviri: *Masalın Biçimbilimi*, çeviren: Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul, BFS Yay., 1985. T.Ç.N.]

Şu ana kadar, Rus biçimcileriyle ilgili en eksiksiz kaynakça V.Erlich'in kitabıdır: *Russian Formalism (History, Doctrine)*, La Haye, 1955.

Ayrıca Rus biçimcilerinin metinlerini Rusça olarak yeniden yayımlamakta olan şu iki diziye de belirtelim: *Slavistic Printings and Reprintings*, Mouton, La Haye (n° 26, 34, 47, 48) ve *Michigan Slavic Materials*, Department of Slavic Languages and Literatures, Ann Arbor (n° 2,3,5).

[T.Todorov'un Rus biçimcilerinin metinlerine ilişkin olarak sıraladığı bu birkaç çeviriyi ve derlemeyi kuşkusuz 1965 yılındaki yayın durumuna göre değerlendirmek gerekir. 1965'ten günümüze özellikle Batı dillerinde Rus biçimcilerinin çok sayıda metni çevirilerek yayımlanmış ve Rus biçimcilerinin görüşlerini işleyen çok sayıda yayın yapılmıştır. T.Todorov'un 1965'te yayımlanmış olduğu, elinizde Türkçe çevirisini tuttuğunuz *Yazın Kuramı. Rus Biçimcilerinin Metinleri* de bu çığırın açılmasında büyük bir aşama olmuştur. T.Ç.N.]

Yazarlar Üstüne*

Osip BRİK (1888-1945), gazeteci. Genç yaşta Mayakovski'yle yakın dostluk kurdu, fütürizm döneminden başlayarak bu şairin yazgısını paylaştı ve onunla birlikte *Komünün Sanatı* (1918), *LEF* (1923-1925), *Yeni LEF* (1927-1928) dergilerini yönetti. Biçimci hareketin düzenleyicisi ve esinleyicisiydi ama kendisi yazın kuramı üstüne bir kitap bırakmadı. 1930'lu yıllarda yazında "toplumsal istem" kuramını ortaya attı. Aynı zamanda filim senaryoları yazdı (Pudovkin'in yönettiği *Asya'da Fırtına*).

Boris EYHENBAUM (1886-1959), yazın tarihçisi. Leningrad Üniversitesi'nde Rus yazını tarihi dersleri verdi (1918-1949). Biçimcilik döneminde yazdığı başlıca yapıtları şunlardır: *Rus Lirik Şiirinin Ezgisi* (1922), *Anna Ahmatova* (1923), *Yazın'ın İçinden* (1924), *Yazın* (1927), *Benim Süreli Yayınım* (1929). Aynı dönemde Leningrad'daki Sanat Tarihi Enstitüsü'nde öğretim görevinde bulundu. 1930'lu yıllarda özellikle Rus klasiklerinin yayınıyla ilgilendi. 1949'da Üniversite'deki görevinden ayrıldı, 1956'da Rus Yazın Enstitüsü'nde yeniden ders vermeye başladı. Uzun yıllar iki Rus yazarı (Lermontov ve Tolstoy) üstüne çalıştı: *Tolstoy* (3 cilt, 1928-1931-1960), *Lermontov* (1924), *Lermontov Üstüne İncelemeler* (1960).

Roman JAKOBSON (1896-1982), dilbilimci, yazınbilimci. Moskova Dilbilim Çevresi'ni (1915-1920) kurdu; bu Çevre sonradan biçimci hareket içinde Opoyaz (Şiir Dilini İnceleme Derneği) ile birleşti. 1920-1939 yılları arasında Çekoslovakya'da yaşadı ve Prag Dilbilim Çevresi'nin en etkin üyelerinden biri oldu. *Yeni Rus Şiiri* (1921) ile *Çek Şiiri Üstüne* (1923) adlı ilk iki kitabı biçimci görüşün uzantısında yer aldı. 1939'da İskandinav ülkelerine giden, 1941'de de A.B.D'ne göç eden R.Jakobson, Harvard Üniversitesi'nde ve M.I.T'de (Massachusetts Institute of Technology) genel dilbilim ile Slav dilleri ve yazınları dersi verdi. Dilbilim, yazınbilim ve göstergebilimle ilgili olarak çeşitli dillerde yazdığı yazıların büyük bir bölümü 1962-1984 yılları arasında *Selected Writings*'de (Seçme Yazılar, 7 cilt) biraraya getirildi. Avrupa'da,

(*) Burada T. Todorov'un 1965'teki çeviride yer verdiği "Yazarlar Üstüne" ("Sur les auteurs") başlıklı bölümü Türkçeye çevirirken, gerekli düzeltme ve eklemeleri yaparak bilgileri güncelleştirdik. (T.Ç.N.)

özellikle de Fransa'da *Essais de linguistique générale* (Genel Dilbilim Denemeleri, 2 cilt, 1963-1973) ve *Questions de poétique* (Yazınbilim Sorunları, 1973), *Une vie dans le langage* (Dil İçinde Bir Yaşam, 1984), *Russie folie poésie* (1986), vb. yazı derlemeleriyle büyük ilgi gördü. [Fransızca'dan Türkçe'ye çevrilmiş yazılarından bir seçme için bkz.: *Sekiz Yazı* (çeviren: Mehmet Rifat-Sema Rifat), İstanbul, Düzlem Yay., 1990.]

Vladimir PROPP (1895-1970), halkbilimci. Olağanüstü Rus masallarını incelediği önemli yapıtı *Masallın Biçimbilimi*'ni 1928'de yayımladı (gözden geçirilmiş ve düzeltilmiş 2. baskısı 1969). [Bu yapıt Fransızca çevirisinden dilimize aktarıldı: *Masallın Biçimbilimi* (çeviren: Mehmet Rifat-Sema Rifat), İstanbul, BFS Yay., 1985.] Leningrad Üniversitesi'nde etnoloji dersleri de veren V.Propp sonraki yıllarda şu yapıtları yayımladı: *Olağanüstü Masalların Tarihsel Kökenleri* (1946), *Rus Kahramanlık Destanı* (1955), *Rus Tarım Şenlikleri* (1963).

Viktor ŞKLOVSKİ (1893-1984), yazar ve yazın eleştirmeni. Dilbilim alanında J.Baudouin de Courtenay'nin öğrencisiydi, ilk kitabı *Sözcüğün Dirilişi*'ni (1914) onun etkisiyle yazdı. Biçimcilik akımının çekirdeğini oluşturan Opoyaz'ın (Şiir Dilini İnceleme Derneği) kurucusuydu. Görüşlerinin çoğunu *Rozanov* (1921), *Atlının Hareketi* (1923), *Yazın ve Sinema* (1923), *Üçüncü Fabrika* (1926), *Hamburg Hesabı* (1928) gibi kısa tartışma denemelerini içeren derlemelerde ve yalnızca yazın sorununu ele aldığı *Düzyazı Kuramı Üstüne* (1925), *"Savaş ve Barış"ta Gereçler ve Biçem* (1928), vb. kitaplarında ortaya koydu. Daha sonraları, kendini bütünüyle kurmaca metin üretimine verdi ve tarihsel romanlar yazdı: *Marco Polo* (1936), *Minin ve Pojarski* (1940). 1950'li yıllarda yeniden yazınsal eleştiriye döndü: *Rus Klasiklerinin Düzyazısı Üstüne Notlar* (1955), *Lehte ve Aleyhte. Dostoyevski Üstüne Notlar* (1957), *Yazınsal Düzyazı Üstüne* (1959), *Tolstoy* (1963). 1920'li yıllarda yazmış olduğu *Duygusal Yolculuk* (1923) ile *Zoo* (1923), romanları arasında en çok bilinenlerdir. [Bkz. *Zoo*, Fransızca'dan Türkçe'ye çeviren: Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1992.]

Yuri TİNYANOV (1894-1943), yazar ve yazın tarihçisi. 1920-1931 yılları arasında Leningrad'daki Sanat Tarihi Enstitüsü'nde Rus yazını tarihi dersleri verdi. Biçimcilik dönemindeki kitapları şunlardır: *Dostoyevski ve Gogol* (1921), *Şiir Dilinin Sorunu* (1924), *Eskilikçiler ve Yenilikçiler* (1929). 1930'lu yıllarda, Puşkin'in çağdaşı olan şairler ile doğrudan doğruya Puşkin üstüne (cilt I, II, 1936; cilt III, 1943, tamamlanmamıştır) romanlaştırmış yaşamöyküleri yazdı.

Boris TOMAŞEVSKİ (1890-1957), yazın tarihçisi ve kuramcısı. Puşkin'de şiirsel ölçünün (vezin) istatistik çözümlemelerini yaparak yazın incelemelerine başladı. Bu çalışmaları sonradan *Şiir Üstüne* (1929) adlı derlemesinde yer aldı. *Rus Dize Kıırma Tekniği* (1923) ile *Yazın Kuramı* (1925) yapıtları da biçimcilik dönemine bağlanır. Daha sonraki yıllarda Rus klasiklerinin eleştirili basımıyla ilgilendi ve bu arada bir metinbilim (tekstoloji) elkitabı yazdı. Önce yazına ilişkin istatistik incelemeleri alanında, daha sonra da şiirin ve biçimin incelenmesi konularında ders verdi. Bütün yaşamı boyunca Puşkin'in yapıtlarıyla ilgilendi, bunların yayımlanmasına katkıda bulundu ve Puşkin üstüne birçok kitap yazdı: *Puşkin* (1925), *Puşkin 1813-1824* (1956),

Puşkin 1824-1837 (1961), *Puşkin ve Fransa* (1960). Bir kaza sonucu ölen B.Tomaşevski'nin son kitapları öğrencileri tarafından yayımlandı: *Şiir ve Dil* (1958), *Biçembilim ve Dize Kurma Tekniği* (1959).

Viktor VİNOGRADOV (1895-1969), dilbilimci ve biçembilimci. 1920'li yıllarda J.Baudouin de Courtenay ile Ferdinand de Saussure'ün görüşlerinden etkilendi ve biçem alanını yeni yöntemlerle araştırdı. Biçimcilik döneminde yazdığı en önemli kitapları şunlardır: *Gogol ve "Doğal Okul"* (1925), *Rus Doğalcılığının Evrimi* (1929), *Yazınsal Düzyazı Üstüne* (1930). Daha sonraki yıllarda, yazarların yapıtları aracılığıyla dilin tarihini inceledi: *Puşkin'in Dili* (1935), *Puşkin'in Biçemi* (1941), vb.. 1946'da Bilimler Akademisi'nin üyesi oldu. Yeniden yazın dilinin incelenmesiyle ilgili birçok kitap yayımladı: *Yazın Dili Üstüne* (1959), *Yazarın Kimliğini Belirleme Sorunu ve Biçemler Kuramı* (1961), *Yazınbilim, Şiir Dilinin Kuramı, Biçembilim* (1963), *Konu ve Biçem* (1963). Yaşamının son yıllarında Sovyet dilbilimcilerinin önderi durumundaydı.

*Kavramlar Dizini**

anlatı biçimlerinin tipolojisi: 171-173, 235-237.

dinamiklik: 46-47, 61, 100-102.

dizge: 32, 105-108, 112.

dizi: 36, 104, 108, 113-115, 119, 121.

dolaysız anlatı: 49, 118, 158, 175, 183-184, 193-194.

dönüşümler: 210-224.

evrim: 45-46, 60-61, 104-118, 252-255, 257-259.

ezgi (ve tonlama): 51-54, 142.

fabula: 44, 48-49, 90, 109, 113, 172, 228-239, 240, 241, 249, 250, 251.

gelenek: 59, 106, 117, 162.

gerçeğebenzerlik: 85, 86, 241-243.

gerçekçilik: 58, 84-93, 243.

gereç: 47-48, 56-57, 99-100, 102, 120, 238, 245.

gerekçelendirme: 46-48, 163, 168, 183, 239-248.

içkin inceleme: 94-98, 108.

imge: 39, 40-42, 66-69.

işlev: 106, 108, 111, 112.

kişi (anlatı kişisi): 100-101, 162, 165, 248-252.

(*) "Kavramlar Dizini"nin hazırlanmasında genel olarak T. Todorov'un çevirisinde yer alan "Index"teki düzen göz önünde tutuldu. (T.Ç.N.)

kitle yazını: 62, 104, 106, 118.

konu: 43-44, 46-48, 148-170, 183, 188, 202, 228-239.

motif: 148-151, 183, 203, 229-233, 239, 246.

ölçü (vezin): 51-52, 134-137, 142-143.

öykü: 47-49, 110, 148-170, 172, 175-181, 183.

pastiş: 59, 102, 241, 255.

ritim: 50, 52-53, 55-56, 70, 82, 125-133, 134, 137.

roman: 43, 148-170, 173-177, 180-181.

serbest dize (serbest şiir): 110, 144-146.

sesler: 37-39, 54, 132, 137-141, 186-188, 190-192.

sözdizim: 51, 55, 192.

şiir dili (şiirsel dil): 37, 42, 54-55, 68-69, 80-82, 132-133.

tarihsel inceleme: 57-63, 97-98, 104-105, 120.

teknik (yazınsal teknik): 43-44, 66-83, 252-255.

-art arda dizme tekniği: 47, 167-170.

-çerçeveleme tekniği: 140, 165.

Rusya: 1915-1930

Başlangıçta öncü sanat akımı fütürizm ile birlikte hareket eden yeni bir yazınsal eleştiri anlayışının doğduğu ve geliştiği yıllar.

Karşı görüşte olanların "biçimcilik" diye adlandırdığı bir öncü hareket. Yazınsal yapının kendisini eleştirinin merkezine oturtan bir yaklaşım. Tutarlı bir yazın kuramı oluşturmayı amaçlayan, bağımsız bir yazın bilimi kurmaya çalışan

Rus araştırmacıları topluluğu: O. Brik, B. Eyhenbaum, R. Jakobson, V. Propp, V. Şklovski, Y. Tınyanov, B. Tornaşevski, V. Vinogradov.

Batı Avrupa: 1960'lı yıllar.

Rus biçimcilerinin metinleri Fransızca'da (yıl 1965).
Ve bu metinlerdeki görüşlerin etkisiyle yeniden canlanan yazınsal eleştiri yöntemleri, anlatı çözümleme teknikleri, metin yorumlama kuramları.

Türkiye: 1995

Rus biçimcilerinin metinleri Fransızca ve İtalyanca çevirilerinin karşılaştırılmasıyla ilk kez bir bütün olarak Türkçe'de.

ISBN 975-363-084-0

TEMA

TÜRKİYE ÇÖL OLMASIN!
(0212) 281 10 27



9 789753 630849