

Anlatı Türünde Yapısal Analiz

Ceviren BÜLENT AKSOY

Ele almak istediğim konu öylesine geniş ki, şuradaki birkaç sayfa ister istemez bir özet olacaktır. Üstelik, yazımın başlığındaki «yapısal» kelimesi, aydınlatıcı olmaktan çok yanıltıcı bir kelime bugün. Yanlış anlamaları elimden geldiği kadar önleyebilmek için, şu yola başvuracağım. İlk, edebiyatta yapısal yaklaşımdan anladığım şeyin soyut bir tanımını yapacağım. Daha sonra, bu yaklaşımı somut bir sorun içinde, anlatı sorunu içinde, daha özgül olarak da olay örgüsü (plot) içinde göstereceğim. Bütün örnekleri Boccaccio'nun **Decameron**'undan alacağım. En sonunda da, anlatının özelliğine ve analizini yaparken kullanılacak ilkelere ilişkin bazı sonuçlar çıkarmaya çalışacağım.

Her şeyden önce, edebiyatta iki karşıt tutumdan söz edilebilir: teorik tutum ve betimleyici tutum. Yapısal analizin niteliği temelde teorik olacak, betimleyici olmayacaktır; bir başka deyişle, böyle bir incelemenin amacı hiçbir zaman somut bir eserin betimlenmesi değildir. Eser, soyut bir yapının, yani o yapının gerçekleşme biçimlerinden sadece birinin açıklanması yönünden ele alınacak, bu yapının anlaşılması da yapısal analizin asıl amacı olacaktır. Bu bakımdan, «yapı» teriminin burada mantıkî olmaktan çok mekâna ilişkin bir anlamı vardır.

Bir başka karşıtlık, bizi ilgilendiren eleştirel tavır üzerinde daha keskin bir biçimde odaklaşmamızı sağlayacaktır. Edebî bir esere içerden bakışın karşısına dışardan bakışı koyarsak, yapısal analiz içerden bakışı temsil eder. Bu iki karşıt tutum edebiyat eleştirmenlerince iyi bilinir, nitekim Weilek ile Warren **Theory of Literature** (Edebiyat Teorisi) adlı kitaplarını bu temel üzerinde yazmışlardır. Bunu burada şunun için hatırlatmak gereğini duyuyorum. Yapısal analizin her türlü «teorik» olarak nitelendirmekle, genel bir te-

rimle «dışardan» denilen yaklaşıma açıkça yakınlaşmış oluyorum (terimler asıl anlamlarında kullanılmadıkları zaman, bir yandan teorik» ile «dışardan», bir yandan da «betimleyici» ile «içerden» sözleri eşanımlıdır). Örneğin Marksistler ya da psikanalistler bir edebî eseri ele aldıklarında eserin kendisine ilişkin bir bilgiye değil, eser boyunca kendini gösteren toplumsal ya da psişik, soyut bir yapının anlaşılmasına önem veriyorlar. Bu tutum, bu yüzden hem teorik, hem de dışardandır. Öte yandan, esere yaklaşımı elbette içerden olacak herhangi bir Yeni Eleştiri temsilcisi ise, eserin kendisini anlamaktan başka bir amaç gütmeyecektir; çalışmalarının sonucu da, eserin anlamını kendisinden daha iyi açıklayacağı düşünülen bir «özetleme» olacaktır.

Yapısal analiz her iki tutumdan da ayrılır. Burada ne eserin katıksız bir betimlemesiyle yetinebiliriz, ne de onun psikolojik ya da sosyolojik, hattâ felsefî terimlerle yapılan bir yorumuyla. Bir başka deyişle, yapısal analiz (temel ilkelere) teoriyle, edebiyat poetikasıyla birleşir. Nesnesi, edebiyat eserlerinden çok edebî söylem (discourse),* gerçek edebiyattan çok asıl edebiyattır. Böyle bir analiz artık somut eseri uzun uzadıya yorumlayıp akla yatkın bir özetini vermeye kalkmaz; edebî söylemin yapısı ve işleyişi için bir teori önerir, varolan edebiyat eserlerinin gerçekleşmiş özel an'lar gibi görüldüğü bir edebî imkânlar prizması sunar.

Şunu hemen eklemek gerekir ki, yapısal analiz uygulamada gerçek eserlere de baş-

* Sözlüm: cümleyi aşan bir dil parçasıdır. Bir söylemin genel anlamı dışında, sentaksına, bağlamına ve gramerine sıkı sıkıya bağlı olan bir yapı özelliği ya da yapısal bir anlamı vardır. Örneğin bir edebî metinde kullanılan dil, kelime seçimi v.b. bir hukuk metninde kullanılan farklıdır. Buna göre, her dil parçasının ayrı bir söylemi olduğunu söyleyebiliriz.

vurur: teori için en iyi basamak kesinleşmiş, ampirik bilgidir. Ne var ki, böyle bir analiz her eserde o eserin başka eserlerle gösterdiği ortak yönleri (dönemlerin, edebî türlerin incelenmesi, örneğin), hattâ bütün eserlerle gösterdiği ortak yönleri (edebiyat teorisi) bulacak, böylece her eserin eser olarak özgüllüğünü ortaya koyamayacaktır. Uygulamada bu, durmadan bir oraya bir buraya gitmek, soyut edebî özelliklerden tek tek eserlere geçmek ya da bunun tersini yapmak demektir. Poetika ve betimleme aslında birbirini tamamlayan iki etkinliktir.

Öte yandan, bu yaklaşımın içerden niteliğini öne sürmek, edebiyat ile öteki homojen diziler, örneğin felsefe ya da toplumsal hayat arasındaki ilişkiyi yadsımak anlamına gelmez. Daha çok, bir hiyerarşi kurma sorunudur bu: edebiyatın herhangi bir şeyle ilişkisini belirlemeye girişmeden önce onu kendi özgüllüğü içinde, edebiyat olarak anlamalıyız.

Böyle bir edebî analiz anlayışının modern bilim kavramına çok şey borçlu olduğu açıkça görülmektedir. Yapısal edebî analiz geleceğin edebiyat bilimine bir çeşit giriş sayılabilir. Bu «bilim» terimi, edebiyat alanında kullanıldığında, çok zaman bir yığın itiraza yol açar. Bu bakımdan, bu itirazlardan bazılarını hemen şimdi cevaplandırmaya çalışmak herhalde yerinde olur.

Önce Henry James'in «Roman Sanatı» üzerine yazdığı ünlü denemede çeşitli eleştiriler yönelttiği bölümü birlikte yeniden okuyalım: «Örneğin, betimleme ile diyalog ve olay ile betimleme arasında kurulan bu saçma, sözde karşıtlığın bir romancı için pek az anlamı ve aydınlatıcı yanı vardır ki, bundan daha doğal bir şey de olamaz. İnsanlar bu gibi şeyleri konuşurlarken, çoğu zaman, genel bir anlatım çabasının birbirine sınıksız bağlı parçalarını her solukta birbirinin potasında eritmek yerine, aralarında uzlaşmaz bir ayrılık varmış gibi davranırlar. Birtakım bloklardan kurulmuş bir yapıyı hayal gücüne sığdırmayacağım gibi, tartışılmaya değer bir romanda da anlatı amacı gütmeyen bir betimleme bölümü, betimleme amacı gütmeyen bir diyalog bölümü, olayın özüne hiç katkısı olmayan bir fikir kırıntısı, ya da uyandıracaklığı ilgisiz bir sanat eserindeki başarının genel ve biricik kaynağı olan örneklemeden değil de,

başka kaynaklardan çıkarılan bir olay düşünmem. Roman, tıpkı başka organizmalar gibi, yaşayan, tek ve sürekli bir varlıktır, ve yaşadıkça her parçasında öteki bütün parçalarından bir şeyler taşıyacağına inanıyorum. Bir eleştirmen bitmiş bir eserin sık dokusu içindeki öğelerin coğrafyasını bulabileceğini sanırsa, korkarım, tarihte gördüğümüz kadar yapay bazı sınırlar çizecektir.»

Henry James, bu parçada, «betimleme», «anlatı», «diyalog» gibi terimler kullanan eleştirmeni iki suç işlemekle suçluyor. Birincisi, gerçek bir metinde hiçbir zaman katıksız diyalog, katıksız betimleme v.b. olmaz. İkincisi, roman «yaşayan, tek ve sürekli bir varlık» olduğu için, bu terimlerin fazla kullanılması gereksiz, hattâ zararlıdır.

Birinci itiraz, yapısal analiz açısından daha bakar bakmaz, bütün ağırlığını yitiriyor; «betimleme», «olay» gibi kavramları anlamak gibi bir amaç olduğu halde, onları saf bir durumda görmek gerekmez. Soyut kavramların ampirik gerçeklik düzeyinde, doğrudan doğruya analiz edilememesi oldukça doğal görünüyor. Örneğin fizikte, ısıyı tek başına ele alamadığımız, direnç ve hacim gibi daha birçok nitelikler taşıyan cisimlerde gözlemek zorunda olduğumuz halde, ısı gibi bir özellikten söz ederiz. Isı teorik bir kavramdır ve saf bir durumda olması gerekmez; betimleme için de aynı şey geçerlidir.

İkinci itiraz daha da ilginç. Bir eser ile bir canlı varlık arasında yapılabileceği su götürür karşılaştırma üzerinde duralım. Hepimiz biliriz ki, gövdemizin her yerinde, aynı anda hem kan, hem sinir, hem de kas vardır; bununla birlikte, biyologun kan, sinir ve kas kelimeleriyle yapılan bu yanıltıcı soyutlamalardan vazgeçmesini talep etmeye gereklik duymayız. Kanı, siniri ve kası bir arada bulmamız olgusu, onları ayırdetmemizi önlemez. James'in ilk iddiasının olumlu bir yanı varsa da (amacımızın somut eserlerle değil, soyut kategorilerle oluşması gerektiğini göstermesidir bu), ikincisi soyut, gözle görülmeyen bütün kategorilerin varlığının tanınmasının mutlak olarak yadsınmasına dayanmaktadır.

Edebî analize bilimsel ilkeler getirilmesine karşı çıkan çok yaygın bir görüş daha vardır. Bu durumda bize söylenen şey bilimin her zaman nesnel, edebiyat yorumunun ise

her zaman öznel olduğudur. Bu kaba karşıtlık bence savunulamaz. Değişik ölçüler içinde, eleştirmenin eserinde öznellik bulunabilir; her şey onun seçtiği görüşüne bağlıdır. Eleştirmen eserin belli bir dönem ya da ortamda kazandığı önemi değil de, eserin özelliklerini belirtmeye çalışırsa, bu ölçü çok daha düşük olacaktır. Ayrıca, öznellik ölçüsü, eleştirmen aynı eserin çeşitli katlarını incelerken de değişecektir. Bu şiirin vezni ya da ses yapısı üzerinde pek az, imgelerinin özelliği üzerinde biraz daha fazla, karmaşık anlam kalıpları üzerinde daha da fazla tartışma olacaktır.

Öte yandan, öznellikten bütünüyle kurtulmuş bir toplumsal bilim (ya da herhangi bir bilim) yoktur. Bir teorik kavram öbeği yerine bir başka öbeğin özellikle seçilmesi öznel bir kararı öngerektirir; ama bu seçimi yapmadan da hiçbir şey yapamayız. İktisatçı, antropolog ve dilbilimci de öznel olmalıdır. Aradaki tek fark, öznelliğe teoride yer vermek için, yaptıkları işin bilincinde olmaları ve bu özneliği sınırlandırmaya çalışmalarıdır. Öznelliğin doğal bilimlerine bile bulaştığı bir zamanda, toplumsal bilimlerdeki özneliği tanınamazlık edemeyiz.

Şimdi de bu teorik kurgulara son verip edebiyatta yapısal yaklaşım için bir örnek vermeye sıra geldi. Bu örnek bir ispatlamadan çok bir örnekleme olacak: az önce sergilediğim teorilere dayanan somut analizde birtakım kusurlar olursa, bu teorilere kaçınılmaz olarak karşı çıkılacaktır.

Tartışmak istediğim soyut edebî kavram, olay örgüsü kavramıdır. Bu, edebiyatın tek başına olay örgüsüne indirgenmesi anlamına gelmez elbette. Bununla birlikte, olay örgüsünü eleştirmenlerin önemini küçümsedikleri, dolayısıyla dikkate almadıkları bir kavram olarak görüyorum. Gelgelelim, sıradan okur, bir kitabı her şeyden önce bir olay örgüsünün anlatımı olarak okur; ama bu deneysiz okur teorik sorunlara ilgi duymaz. Amacım olay örgülerini incelemek ve betimlemek için bazı işe yarar kategoriler önermek. Böylece bu kategoriler anlatı analizi için elimizde bulunan dar kavram dağarcığının eksikliklerini tamamlayacaktır; eylem, karakter, tanıma gibi terimler olacak bunlar.

Kullanacağım edebî örnekler Boccaccio'nun *Decameron*'undan alınmıştır. Ne var ki *Decameron*'un analizini yapmak amacıyla değilim: hikâyeler sadece soyut bir edebî yapıyı, yani olay örgüsünü ortaya çıkarmak için kullanılacak. Öykülerden bazılarının olay örgüsünü anlatmakla başlayacağım işe.

Bir keşiş hücreğine genç bir kız getirir ve onunla sevişir. Manastırın başkeşişi bu uygunsuz davranışın farkına varır ve onu cezalandırmayı tasarlar. Ama keşiş, başkeşişin durumun farkına vardığını öğrenir ve hücrelerinden ayrılarak ona bir tuzak kurar. Başkeşiş bu tuzağa düşer ve kızın cilvelerine boyun eğer, fırsat kollayan keşiş de bu sırada onu seyrederek. Sonunda başkeşiş onu cezalandırmaya kalkıştığında, keşiş onun da aynı suçu işlediğini hatırlatır. Sonuç: keşiş cezalandırılmaz (I, 4).

Genç bir rahibe olan Isabetta sevgilisiyle hücreindedir. Bunu farkederek öteki rahibeler kiskançlığa kapılırlar ve Isabetta'yı cezalandırmaya başrahibeyi uyandırmaya giderler. Ama başrahibe de bir papazla yataktadır; hemen dışarı çıkması gerektiği için, kendi başlığı yerine papazın donunu kafasına geçirir. Isabetta kiliseye götürülür; başrahibe onu azarlamaya başlayınca, Isabetta başındaki şeyi görür. Bu kanıtı herkesin dikkatini çeker, böylece cezadan kurtulur (IX, 2).

Yoksul bir duvarcinin karısı olan Peronnella, kocası evde yokken sevgilisini içeri alır. Ama bir gün kocası eve erken gelir. Peronnella sevgilisini bir fıçıya saklar; kocası içeri girince ona, fıçıya bir müşteri çıktığını ve adamın şu anda fıçıyı incelediğini söyler. Kocası Peronnella'ya inanır ve bu satışa çok memnun olur. Sevgilisi ise parayı öder ve fıçıyı götürür (VIII, 2).

Evli bir kadın çoğu zaman yalnız olduğu yazık evlerinde her gece sevgilisiyle buluşur. Ama bir gece kocası şehirden döner; sevgili henüz gelmemiştir; az sonra o da gelir ve kapıyı çalar. Kadın, bunun kendisini her gece tedirgin eden bir hayalet olduğunu ve duayla uzaklaştırılabileceğini söyler. Adam karısının o anda uydurduğu duayı okur; dışardaki sevgili durumu anlar ve sevdiği kadının gösterdiği becerikliliğe sevinerek, gider (VII, 1).

Bu dört olay örgüsünün de (*Decameron*'da bunun gibi daha birçoğu vardır) ortak bir

özelliği olduğunu görmek zor değildir. Bunu belirtmek için, bu olay örgülerindeki ortak öğeleri sergileyen şematik bir formüle başvuru-
racağım. → İşareti iki eylem arasındaki iliş-
kinin nedenselliğini gösterecektir.

X bir yasayı çiğniyor →

Y X'i cezalandırmalıdır →

X cezadan kurtulmaya çalışıyor

→ Y bir yasayı çiğniyor

→ Y, X'in yasayı çiğnemediğine inanıyor

→ Y X'i cezalandırmıyor

Bu şematik tanıma bazı açıklamalar ge-
rektiriyor.

1. İlk, olay örgüsünün en kısa şemala-
rının doğal olarak bir cümleyle gösterilebile-
ceğini görüyoruz. Dil ve anlatı kategorileri
arasında, araştırılması gereken derin bir ana-
loji vardır.

2. Bu anlatı analizi, «kelime çeşitleri»ni
temsil eden iki bütünlüğün varlığını farketme-
mize yardım eder. a) X ve Y ile gösterilen tem-
silciler, burada özel isimleri temsil ediyorlar.
Özne ya da nesne olarak görev yapıyorlar;
ayrıca, temsil ettikleri kişilerin betimlenmesini
de hiç bir açıklama gerektirmeden sağlıyorlar.
b) Burada hep bir fiil olan yüklem şudur: çiğ-
nemek, cezalandırmak, kurtulmak. Fiillerin or-
tak bir anlam (semantik) özelliği vardır: bir ön-
ceki durumu değiştiren bir eylemi belirtirler.
c) Öteki hikâyelerin de analizi yapılırsa, ko-
nuşmaya dayanan anlatının niteliği temsil
eden ve ortaya çıktığı durumu değiştirmeyen
bir üçüncü ögesi olduğu görülür: sıfat. Nite-
kim I, 8 no.lu hikâyede Ermino eylemin başın-
da cimriyken, Guillaume cömerttir. Guillaume
Ermino'nun cimriliği ile alay etme yoluna gi-
der, o günden sonra da Ermino «en cömert ve
en sevimli erkek» olur. İki karakterin nitelik-
leri sıfatlara örnektir.

3. Eylemlerin (çiğnemek, cezalandırmak)
olumlu ya da olumsuz bir biçimi olabilir; bu
bakımdan, olumsuzlama mümkün bir «statü»
olduğu için, statü kategorisine de gereklilik du-
yacağız.

4. Kiplik* kategorisi de gereklidir burada.
«X, Y'yi cezalandırmalıdır» dediğimiz zaman,

* Kiplik: bir önermenin, ya da bir fiilin niteliği-
dir; zorunluluk, istek, olabilirlik, olamazlık v.b. ni-
telikleri gösterir. Örneğin, «Y, X'i cezalandırmalı-
dır» cümlesinin kipliği zorunluluktur.

(hikâyenin hayali dünyasında) henüz yapılmadığı halde, yürürlükteki düzene ilişkin bir eylemi belirtiriz. André Jolles bütün türlerin kipleriyle tanımlanabileceğini söylüyordu; masallar, bize inanacağımız bir örnek verdikleri ölçüde, emir türüne girerler; peri masalıysa, çok kere söylendiği gibi dilek kipi, yerine gelmiş istek türüdür.

5. «Y X'in yasayı çiğnemediğine inanıyor» cümlesini yazdığımız zaman başka fiillerden farklı bir fiil örneği («inanmak») kullanmış oluruz. Burada farklı bir eylem değil, aynı eylemin farklı bir biçimde anlaşılması sözkonusudur. Bu yüzden, yalnız okur ile anlatıcı arasındaki değil, aynı zamanda karakterler arasındaki ilişkileri de içine alan bir çeşit «bakış açısı»ndan söz edebiliriz.

6. Cümleler arasında da ilişkiler vardır; bizim örneğimizde bu hep bir nedensel ilişkidir; ama daha geniş bir inceleme en azından nedensellik ile öngerektirme'yi (örneğin cezalandırma kipini tanıtan ilişkiyi) birbirinden ayıracaktır. Öteki hikâyelerin analizi, katıksız zamansal (ardarda sıralanma) ve katıksız mekânsal (paralellik) ilişkiler de olduğunu gösteriyor.

7. Cümlelerin düzenli bir şekilde ardarda sıralanması yeni bir sentagmatik kalıp*, yeni bir sıralanma (sekans) meydana getirir. Okur bu sıralanmayı sona ermiş bir hikâyeye olarak algılar; tamamlanan anlatının en belli başlı öğelerine indirgenmiş biçimdir bu. Bu tamamlanmışlık izlenimi baştaki cümlelerin değişik bir biçimde tekrarlanmasıyla sağlanır; ilk ve son cümle özdeş olacak, ama, örneğin, ya farklı kiplere ya da konulara girecek, ya da farklı açılardan görülecektir. Bizim örneğimizde tekrarlanan şey cezadır: önce kipliği değişir, sonra yadsınır. Zamansal ilişkiler sıralamasında, tekrarlar bütünü kapsayabilir.

8. Şunu da sorabiliriz: bu analizde geriye dönülebilir mi? Soyut, şematik tanıtmadan öykünün kendisine nasıl dönülebilir? Bu soruya verilecek üç cevap vardır:

* Sentagmatik kalıp: yapısalılıkta gösterge (ya da işaret) denilen birimlerin bir senkronisi (yani eş zamanlığı, zamandaşlığı), bir de diyakronisi (yani art zamanlılığı) vardır. Göstergeler aynı zaman düzlemi üzerinde dizilmişlerse sentagmatik bir kalıp meydana getirirler. Bu kalıpta her göstergenin yeri bellidir ve birbirleriyle yer değiştiremezler.

a) Bu çeşit bir düzenleme daha somut bir düzeyde incelenebilir: sıralamada yer alan her cümle başlıbaşına birer sıralama olarak yeniden yazılabilir. Bu durumda, analizin özünü değiştirmeden genellik düzeyini değiştirirdik.

b) Ortaya koyduğumuz soyut kalıbı bütünleştiren somut eylemler de incelenebilir. Örneğin, **Decameron** hikâyelerinde çiğnenen değişik yasaları ya da verilen değişik cezaları belirtebiliriz. Tema'lara dönük bir inceleme olur bu.

c) Son olarak da, kurduğumuz soyut kalıbı oluşturan söz ortamını ele alabiliriz. Aynı eylem diyalog ya da betimleme yoluyla, dolaylı ya da dolaysız bir söylemle anlatılabilir; ayrıca, her eylem farklı bir açıdan görülebilir. Burada da söz sanatlarını araştırırız.

Bu üç yön anlatı analizinin en önemli üç kategorisini temsil eder: anlatının sözdiziminin (sentaksının), tema'sının, söz sanatlarının incelenmesi.

Bu noktada şunu sorabiliriz: nedir bütün bunların amacı? Sözkonusu hikâyeler hakkında bir şey öğretti mi bize bu analiz? Kötü bir soru olur bu. Bizim için önemli olan **Decameron**'a ilişkin bilgi edinmek değil (gerçi bu analiz o amaca da yarar), edebiyatı anlamak, ya da buradaki özgül örnekte, olay örgüsünü anlamaktır. Sözü ettiğimiz olay örgüsü kategorileri başka olay örgülerinin daha geniş ve daha kesin bir biçimde betimlenmesini sağlayacaktır. İncelememizin nesnesi, kendi içinde ve kendisi için ele alınan bir hikâyeye değil, ya anlatı kipi, ya bakış açısı, ya da sıralamadır (sekans).

Bu kategorilerden sonra biraz ileri gidip bir olay örgüleri tipolojisi yapıp yapılamayacağını araştırabiliriz. Şu anda geçerli bir varsayım önermem güc; bu bakımdan, **Decameron** üzerindeki araştırmamın sonuçlarını özetlemekle yetinmek zorundayım.

En bellibaşlı öğelerin indirgenmiş olay örgüsü bir dengeden bir başka dengeye kayma olarak görülebilir. Genetik psikolojiden ödünç aldığım bu «denge» terimi bir toplumun üyeleri arasındaki istikrarlı, ama dural olmayan bir ilişkinin varlığını anlatır; bu, bir toplum yasası, oyunun bir kuralı, özel bir değişim sistemidir. Dengenin benzer ve farklı olan iki anı, yozlaşma ve düzleme süreçlerinden

meydana gelen bir dengesizlik dönemiyle bir-
birinden ayrılır.

Decameron'daki bütün hikâyeler bu çok geniş şemaya sokulabilir. Bununla birlikte, iki hikâyeye türü arasında bir ayrım yapabiliriz. Bunlardan birincisini «cezadan kurtulma» hikâyeleri olarak adlandırabiliriz; yazımın başında sözünü ettiğim hikâyeler buna örnektir. Bu hikâyelerde bir döngünün tamamlanışını izleriz: başlangıçta bir denge durumu vardır, yasanın çiğnenmesi sonucu bu denge bozulur. Ceza verilse denge yeniden kurulacaktır; ama cezadan kurtuluş yeni bir dengenin kurulmasını sağlar.

Öteki hikâyeye tipinin örneği Ermino ile ilgili masaldır (I, 8), bunları da «kişilik değiştirme» hikâyeleri olarak adlandırabiliriz. Bu hikâyeye karakterlerden birisinde bulunan bir kusurun yarattığı bir dengesizlikle döngünün ortasında başlar. Hikâyeye temelde kusurun yok olmasıyla sonuçlanan bir düzleme sürecini anlatır.

Bu tipleri tanımlamamıza yardım eden kategoriler bir kitabın dünyası hakkında bize çok şey öğretirler. Boccaccio'da iki denge (çok kere) kültür ile doğayı, toplumsal ile bireyseli simgeler; hikâyeler genellikle ikinci terimin birinci terim üzerindeki üstünlüğünü örneklerdir.

Daha geniş kapsamlı genellemeler yapmak da isteyebiliriz. Özgül bir olay örgüsü tipolojisini bir oyun tipolojisi ile karşılaştırıp onları ortak bir yapının iki değişkeni olarak görebiliriz. Bu yönde o kadar az şey yapılmıştır ki, ne gibi sorular sorabileceğimizi bile bilmiyoruz.¹

Başlangıçtaki teze ve soruya şimdi yeniden dönmek istiyorum: yapısal edebiyat analizinin (ya da, derseniz, poetikanın diyelim) nesnesi nedir? İlk bakışta bunun edebiyat ya da, Jacobson'un dediği gibi, edebî nitelik olduğunu söyleyebiliriz. Ama soruna biraz daha yakından bakalım. Edebiyat olayını tartışırken çeşitli kurallar koyarak bir edebiyat imgesi yaratmak zorunluluğu duymuştuk; poetika üzerindeki bütün araştırmaların değişmez konusudur bu imge. Orteka y Gasset şöyle diyor: «Bilimin konusu nesnelere değil, nesnelerin yerini alabilen göstergeler (işaretler) sistemidir.» Başka bilimlerin olduğu gibi, poetikanın da nesnesini meydana getiren gizil ger-

çeklikler, bu soyut edebî nitelikler, ancak poetikanın kendi söyleminde bulunabilir. Bu açıdan edebiyat, poetikanın kendisi için başvurduğu bir araç, bir dildir ancak.

Bununla birlikte, söylediklerimizden edebiyatın poetika için ikinci derecede önem taşıdığı, ya da edebiyatın belli bir anlamda poetikanın nesnesi olmadığı sonucu çıkarılmamalıdır. Bilim, doğrudan doğruya bu nesnesine ilişkin belirsizlikle tanımlanır; mutlaka çözülmesi gerekmeyen, ama analiz için temel olarak kullanılan bir belirsizliktir bu. Edebiyat gibi poetika da iki kutup arasında gidip gelen kesintisiz bir hareketten doğar: bu kutupların

birisi, kendine dönmek, kendi kendisiyle uğraşmak; ötekiyse, genel olarak onun nesnesi dediğimiz şeydir.

Bu kurgulardan çıkarılması gereken pratik bir sonuç vardır. Başka uğraşlarda olduğu gibi poetikada da, yöntem tartışmaları bir çeşit raslansal yan ürün gibi bütünün küçük bir parçası değildir: tersine bu onun asıl merkezi, en önemli amacıdır. Freud'un dediği gibi, «Bilimsel bir eserde önemli olan inceleme konusunun özünü değildir, bu olguların saptanmasından daha önceki, yöntemsel titizlik, yetkinlik ve olabildiği kadar geniş bir senteze ulaşmaya çalışmaktır.» ■

¹Bibliyografya için birkaç hatırlatma: ortak eserim *Qu'est-ce que le structuralisme?*'in (Paris, Editions du Seuil, 1968) «Poétique» adlı bölümünde ve *Grammaire du Decameron* adlı kitabımda bu sorunları daha geniş bir biçimde ele alıyorum.

Aynı görüşle yazılmış çeşitli incelemeler için *Communications* dergisine bkz. (Paris, Editions du Seuil), No. 4, 8, 11 (Barthes'ın, Bremond'un, Genette'in v.b. yazıları).