



KÜLTÜR BAKANLIĞI YAYINLARI: 1085



ROMAN DÜNYASI ve İncelemesi

Doç.Dr.
Hüseyin Gümüş

TERCÜME ESERLER DİZİSİ: 71



KÜLTÜR BAKANLIĞI YAYINLARI: 1085

ROLAND BOURNEUR VE RÉAL QUELLET

ROMAN DÜNYASI VE İNCELENMESİ

Çeviren

Doç.Dr. Hüseyin GÜMÜŞ

TERCÜME ESERLER DİZİSİ: 71

Kapak Düzeni: Nur OKAN

ISBN 975-17-0492-8

© Kültür Bakanlığı, 1989.

Onay: 21.8.1989 tarih ve D SİM/52 sayı.

Birinci Baskı,

Baskı Sayısı: 5000

Gaye Matbaacılık Sanayii ve Ticaret A . Ş . — ANKARA

ÖNSÖZ

Edebiyat alanında aynı ortak özellikleri taşıyan eserlerin oluştuğu daireye edebî tür adını veriyoruz: Eser ile hedeflenen **amaç**, eserin verdiği **heyecanın şekli**, eserde yaratılmak istenilen **güzellik anlayışı**, eserde kullanılan **ifade yolları**, bu ortak özelliklerden birkaçıdır. Yazar, kendisini, bu özelliklerin oluşturduğu kurallara göre yönlendirir. Aynı edebî türü benimseyip angaje olanlar arasında, **şekil** bakımından, **felsefe** bakımında, **üslûp** bakımından farklı olanlar mutlaka vardır. Meselâ tiyatro alanında aksiyon, birtakım dialoglarla seyirci karşısında somutlaştırılır. Yazar bu aksiyonu, seyircinin gözünde gerçeğe uygun bir şekilde canlandırmak, seyircinin ilgisini uyanık tutmak, hem tabii hem de edebî bir üslûpla aktörleri konuşturmak, söz, davranış ve benzeri yollardan karakterler yaratmak zorundadır. Bu bakımdan Orta Çağ'ın "Miracle" tiyatro türü, Klasik tiyatro ile Romantik tiyatro türü arasında büyük farklılıklar vardır. Yazarlar genel kurallarla sınırlı olduğundan, yarattıkları eserlerle, tür alanına yeni yeni anlayış kazandırırılar. Ayrıca bu türden zevk alan cemiyetin etkisiyle, çağın ambiansı veya yabancı ülke edebiyatlarının tesiriyle tür alanında büyük gelişmelerin olduğu bilinen bir gerçektir. Meselâ Fransa'daki Rönesans ve Klasik edebiyat, İtalya, İspanya ve Antik çağ edebiyatlarının tesiriyle vücut bulmuş bir edebiyattır. Tanzimat'tan sonraki Türk edebiyatı, Batı tesiri altındaki bir edebiyattır. Yirminci yüzyılın başında Fransa'da görülen yeni cereyanlar, Skandinav edebiyatlarının bir neticesidir. Yine romantizm, yabancı ülke edebiyatlarının bir teması sonucu vücut bulmuştur...

Roman, tasvir ve anlatıma dayalı türler grubuna dahil edilen bir anlatma tarzıdır; edebî türler arasında, en bağımsız olanı, en karmaşık olanı ve değişmelere en yatkın olan bir türdür. Zaman zaman **hayalî**, zaman zaman **gerçek tarzda** ve **gerçek hayat** izlenimini vermekle ilgi çeken olayların uzun düzyazı şeklindeki anlatımına **roman** diyebiliriz.

Anlatıma bağlı (aksiyon, fizikî ve sosyal çevrenin tasviri, karakterler ve benzeri gibi) unsurlar, okuyucunun ilgisini cezbedecek şekilde sıralanmalıdır; roman dünyasındaki bütün yaratıklar, kanı, eti ve kemiği olan yaratıklar gibi olmalıdır.

Tasvir etme, anlatma, şekil, gerçek hayata benzerlik ve insan unsuru, roman türünün klasik prensipleridir. Üç türlü **anlatma** tarzı vardır: Yaşadığımız dünyada cereyan eden hakiki vakaların anlatımı; zihin ve muhayyilemizde cereyan eden hayalî olayların anlatımı, sonuncu olarak da, yaşadığımız dünyadan alınan gerçek bir **çekirdek olay** etrafında, zihin ve muhayyilemize bağlı olarak örülen hayalî olayların anlatımı. Yazar, kendine uygun düşün anlatma tarzını seçmede tamamen serbesttir.

Her türlü anlatımda yazar, gerçek hayata benzerlik özelliğini muhafaza etmek mecburiyetindedir. Gerçek hayatın yaratıcısı, bütün evrenin yaratıcısı **Allah** olduğuna göre, romandaki **fiktif** dünyanın yaratıcısı da "**yazar**"dır. Yaşadığımız dünyaya **gerçek dünya** (le monde réel, la Verite), romanındaki dünyaya **fiktif dünya** (le monde fictif, la fiction) diyoruz; her sanatçının amacı, gerçek dünya ile kendi yarattığı fiktif dünyayı aynileştirebilmektir. Her sanatçının eseri, kendi zihin ve muhayyilesine bağlı birer **baloncuk**'tur ve her **baloncuk**, "fiction" dediğimiz dünyayı oluşturur. İşte bu **baloncuk**'ların içinde yazarın yarattığı dünya, Allah'ın yarattığı gerçek hayata benzeyebildiği ölçüde, o eserin yazarı başarılı bir yazardır, güçlü yazardır.

Günümüz eleştiri alanında bir kısım eleştirmenler, **gerçek dünya**, **yazar** ve **baloncuğu** üçlüsünün üçünü birden gözönünde bulundururlar; bir kısmı sadece **yazar** ve **baloncuğunu** dikkate alır; bir kısmı, **gerçek dünya ile baloncuk dünyası** ilişkisini dikkate alır; bir kısmı da sadece **baloncuk** dünyasını dikkate alırlar.

Baloncuk dünyasının oluşum tarzına, o sanatçının “kreasyonu” diyebiliriz. “Kreasyon” demek, yoktan vareder gibi **yaratmak** demek değildir; ancak yazarın kendi zihin ve muhayyilesinde varolan bir “cosmos”un, yazar tarafından belirli bir düzene koyulmasıdır. Yaratılan bu düzenin, değiştirilmesine ve bozulmasına “**eleştiri**” denir.

Yazar, **Baloncuk** (Fiction) dünyası düzenini kurarken, ister istemez birtakım problemlerle karşılaşacaktır ve bunları bir çözüme kavuşturmak isteyecektir: **Gerçek dünya problemi, anlatma problemi, insan ve yazar olarak kendisinin problemi, bakış açısı problemi, mekân problemi, zaman problemi, “personnage”** (kahraman problemi) problemi gibi problemler.

Bu problemlere ışık tutucu ve çözüm getirici mahiyette olması bakımından, Roland Bourneuf ve Réal Quillet’in *I’Univers du roman* (Paris, Presses Universitaires de France, 1974) Türkçeye aktarmayı uygun bulduk; roman konusunda, inceleme ve araştırma yapacak olanlara klavuz eser durumundadır. Fransız ve Anglo-Sakson eleştiri tekniği çerçevesinde geliştirilen bu inceleme, roman dünyasını daha iyi tanımak ve daha iyi anlamak isteyen okuyucuların aradıklarına cevap verebilmek için hazırlanmış bir incelemedir. *Entrika*, *Aksiyon*, roman kompozisyonu, anlatıma dayalı bakış açısı tarzı, mekân, zaman ve roman kahramanları gibi roman dünyasının yapı unsurlarından hareketle, bir roman inceleme metodu sözkonusu edilmektedir. Anlam olarak romanın, roman dünyasını oluşturan yapı unsurlarının birbirleri arasındaki ilişkilere, bu unsurların şekillerine ve tabiatına ne kadar bağlı olduğu ifade edilmektedir.

Roland Bourneuf ve Réal Quillet, Kanada, Québec şehri, Laval Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi öğretim üyeleridir.

Doç. Dr. Hüseyin GÜMÜŞ
İstanbul, 1988

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	V
GİRİŞ	1
I. Roman kelimesinin talihi üzerine	1
II. Edebiyat demek ticaret demektir	4
III. Tartışma konusu olarak roman	6
IV. Roman türünün cazip yönleri	8
V. Romanın menşei olarak masal	10
VI. Niçin roman okunur?	12
VII. Roman kavramına bir tarif arama çabaları	17
VIII. Bir denizci hikâyesi	25
1. BİRİNCİ BÖLÜM: HİKÂYE VE ANLATIM	31
1.1. Vokabüler durumu	31
1.2. Entri kanının maruz kaldığı değışmeler	33
1.3. Aksiyon	37
1.4. Başlangıç ve sonuç	41
1.5. Kompozisyon tarzı	45
1.6. Sahne yönetimi veya özet yönetimi	52
1.7. Parça ve bütün	56
1.8. Ayırma, Düzenleme, Toplama	61
1.9. Çeşitli anlatım tarzları	65
2. İKİNCİ BÖLÜM: BAKIŞ AÇISI	69
2.1. Anlatım Paketi	69
2.2. Anlatım sistemi	74
2.3. Hikâyede varolan anlatıcı ve anlatım seviyeleri	80
	IX

2.4. Hikâye dışı anlatıcı ve anlatım seviyeleri.....	85
2.5. Anlam olarak bakış açısı.....	87

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ROMAN DÜNYASINDA MEKÂN..... 91

3.1. Yer envanteri.....	92
3.2. Yer değiştirme ve yol güzergâhları.....	94
3.3. Tasvir yapılan veya yapılmayan haller.....	99
3.4. Tasvir niçin yapılır?.....	108
3.5. Gerçekçi olma problemi.....	111
3.6. Dünya ile ilişki.....	114

4. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: ROMAN DÜNYASINDA ZAMAN..... 119

4.1. Maceranın kendi zamanı.....	120
4.2. Yazıya geçirme zamanı.....	133
4.3. Lektür zamanı.....	135

5. BEŞİNCİ BÖLÜM: ROMAN DÜNYASI KAHRAMANLARI..... 141

5.1. İlişkiler şebekesi olarak roman kahramanları.....	141
5.2. Roman kahramanları ile ilgili fonksiyonlar.....	150
5.2.1. Roman dünyasının dekoratif elemanı olarak roman kahramanı.....	150
5.2.2. Aksiyonu faili olarak roman kahramanı.....	152
5.2.2.1. Başkahraman (Protagoniste).....	153
5.2.2.2. Hasım kahraman (Antagoniste).....	153
5.2.2.3. İstenilen veyâ istenilmeyen obje.....	153
5.2.2.4. Verici kahraman (Destinateur).....	153
5.2.2.5. Alıcı kahraman (Destinataire).....	154
5.2.2.6. Yardımcı kahraman (Adjuvant).....	154
5.2.3. Roman kahramanlarından psikoloji dünyası.....	157
5.2.4. Sözcü olarak roman kahramanı.....	163
5.3. Roman kahramanını tanııtma yöntemi.....	172
5.3.1. Roman kahramanının kendi kendini tanııtması ve anlatması.....	173
5.3.2. Kahramanın başkası tarafından tanııtılması.....	183
5.3.3. Olay dışından bir anlatıcı tarafından roman kahramanının tanııtılması (narrateur extra diégétique).....	189

5.3.4. Karma yöntemle kahramanların tanıtılması	194
5.4. Roman kahramanının maruz kaldığı değişiklikler	197

6. ALTINCI BÖLÜM: ROMAN VE YAZARI	200
BİBLİYOGRAFYA	210

GİRİŞ

I. Roman kelimesinin talihi üzerine

Sadece “roman” kelimesi, yolculuk sırasında zamanı unutturan Simenon veya James Bond; her akşam bir odanın hoş ve samimi havasında ya da güneşli bir plajda, seyrine yeniden başlanan kaçırma olaylarına, komplolara ve ateşli aşklara kaldığı yerden devam etme, **Savaş ve Barış**’daki kaynayan dünya, hayalî kahramanlar, tarihî çehreler, anlaşılmaz arzular, tutkular, hayat felsefesi gibi hoş ve güzel anlamlarla dolu gerçeğin kendisini hatırlatır. Bu bakımdan roman, hayalî bir dünyaya götürmek üzere bizi gerçek hayattan uzaklaştırdığı anlamda, daha işin başında iken, eğlence ile, “boş zaman” ile, hayal gücü ve vücudun “dinlenmesi” ifadeleriyle özdeşleşiyor. Halbuki roman, gerçeğe ulaşma ve gerçeği derinlemesine tanıma imkânı verebilir, ancak ilk okuyucuya göre roman, mucizevî karşılaşmalar, gerçekte olmayacak kadar son derece güzel kadın ve yakışıklı erkek kahramanlar ile ilgili olarak gerçekdışı ve karmakarışık bir hikâyedir. İngiliz asıllı Amerikalıların “fiction” (hayâl mahsûlû) dedikleri kelime yerine biz, tıpatıp olmamakla beraber “illusion” kelimesini alabiliriz. Roman kavramı, **gönül postası** kadın okuyucuları gibi Madam Bovary’i akla getirince hor görülür. Böylece “roman” kelimesinin anlamı, “şiiir” (şairler, hayalperestler...) veya “tiyatro” kelimeleri (tiyatro sahnesindeymiş gibi davranma) gibi, genel olarak söz konusu şiiir ve tiyatro türlerinin başarısını dolaylı olarak ifade eden pejoratif bir anlama doğru kaymıştır.

Roman kelimesinin anlamı ile ilgili olarak durum böyle iken, karmakarışık olduğu kadar belirsiz kavramlar yığınınına nasıl varıldı? Zaten halk diline kaynak teşkil eden ve ilim dili olarak alınan Latinceye kıyasen, lügatlerde, tarihî bakımdan “roman” kelimesinin halk dilinden geldiği söylenir. Eski Fransızcanın ortaya çıkmasına sebep olan Roman dili ile Latin dili arasındaki bu ayrım, VIII. yüzyıldan itibaren en belirgin hâle gelir. Bu bakımdan Fransızca, İtalyanca, İspanyolca, Portekizce, Romence bugün hâlâ

Roman dilleri sınıfına dahil edilir. XII. yüzyılda aynı "roman" kelimesi, hem mısra halinde yazılmış bir yazıyı, hem de bu yazının kaleme alındığı dili ifade eder. "Romanz" (halk dilinde) kelimesi, önceleri "Latineden Fransızcaya çevirmek", sonraları XV. yüzyılın başında "Fransızcada hikâye etmek" anlamına gelen "romancier" fiilini vermiştir. Yazar, daha önce yazılmış eserlerden, yani en eski romanlardan biri olan **Le Roman d'Alexandre** (1130)'a kaynak sağlayan Latin edebiyatı efsanelerinden ve hikâyesinin tutulması karşısında tekrar tekrar ve uzatarak yazdığı, ilaveler yaptığı Kelt efsanelerinden faydalanır. Halk dilince yazılmış eserleri olduğu kadar Latineden tercüme olmayan her türlü eseri, tarihî temele dayanmayan her türlü hayâl ürünü eseri, sözlü edebiyat malzemesine kıyasen edebî malzemeyi ifade etme bakımından "roman" kelimesinin anlamı genişletildi; orta çağın sonunda bu kelime kahramanlık destanlarını (Chansons de Geste) bile ihtiva eder hale geldi.

XII. yüzyıl Fransa'sında, gerçekleşmesi imkânsız aşk teması ile ilgili olarak değişik kaynaklardan beslenen Chrétien de Troyes'un **Perceval**'i, **le Chevalier de la Charrette**'i, Bérout'un **le Roman de Tristan**'ı ile roman türü sahasında büyük bir gelişme görüldü. Üç asır sonra, mısra halinde yazılmış bu manzum hikâyeler nesir haline getirilir ve XVI. yüzyıl halkı, hâlâ Kılıç Köprü' yü geçen, büyücülerin kötü nazarlarına ya da sevdiği kadının bir tebessümüne lâayık olmak için ejderhaların ateşine meydan okuyan bu şövalye hikâyelerinden hâlâ sonsuz tat alıyordu. Cervantes, "zavallı Don Quichotte'un aklını karıştıran bu şövalye romanlarıdır" der. XVII. yüzyıl modası, mutsuz olmak için aşık-
ların buldukları en güzel yol sayılan Çoban ve Çoban Kızları maceraları karşısında, söz konusu masalımsı maceraları bir kenara atmıştır. Daha sonra duygulara gerçeklik verme endişesi, **Princesse de Clèves** adlı romanda ve XVII. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan hikâye türlerinde kendini hissettirir. XVIII. yüzyılda Montesquieu, Voltaire ve Rousseau'ya göre roman, münevverlerin zaferi bakımından elzem bir unsurdur. **Tom Jones** ve **Wilhelm Meister**, **La Comédie Humaine** ve **Le Rouge et le Noir**, **l'Education Sentimentale** ve **Rougon-Macquart**, **Les Frères Karamazof**, **Guérre et Paix** ve **Les Buddenbrooks** gibi eserler, kahramanlarının ferdi kaderleriyle bütün bir devri yansıtan ve

insan biyografisini hayat felsefesi haline dönüştüren gerçek bir âlem oluşturlar. **A la Recherche du Temps Perdu** ile roman, anlam, hattâ bir bakıma karakter değiştirir: Proust, gerçek hayata nüfuz etmenin, artık aydınlanan ve bilinen hayata, netice itibariyle yaşanan hayata girebilmenin tek çaresini edebiyat sayesinde elde eder. Virginia Woolf ve Joyce'a göre roman psikolojik hayatımızın araştırılmasında fiilen iştirak eder. Malraux veya Soljenitsyne'e göre roman, ferdi ve kolektif mücadelelerle ilgili bir tutanaktır: Acıya, iktisadî belaya, siyasî köleliğe, ölüme karşı roman, haysiyetli olmayı, yaşama hakkını ve düşünce hürriyetini savunan bir sözcüdür. Çağımızın romanı ise metafiziğe yöneliktir.

Ayrıca, Scarron'un **le Roman Comique** adlı eserinden, Diderot'nun **Jacques le Fataliste** adlı eserine kadar, Sterne'in **Tristan Shandy**'sinden Emile Zola'nın **Les Faux Monnayeurs**'ne kadar, roman sahasında "alaycı" yönü ağır basan bir tür gelişmiştir ki, burada roman iki yönlü bir gelişme arzeder. Romancı, kendi yöntemlerini, kendine has suniliklerini sergiler: Bir taraftan yaparken, öbür taraftan bozar. Robbe Grillet ve Butor'da, ve hattâ Ricardou, Soller ve Thibaudeau'da edebî tenkid düşüncesi, roman yaratma düşüncesine paralel olarak gelişir. **Tel Quel** ya da **Change** dergilerinin bazı yazarlarına göre, bir metnin "ortaya çıkması", "bitmiş" olanı kadar önemlidir. Onlara göre roman yazmak, dil'i tanıma biçimidir, bazan da ortaya bir teori koyma vasıtasıdır. Bu bakımdan, hâlâ deneye dayalı metinler konusunda, romandan yani sınırları belli bir edebî türden bahsetmek mümkün mü?(1)

Hem içimizdeki gerçeğe hem de dışımızdaki gerçeğe karşı ilgi gösterdiğinden, hayâl dünyasının yaratılması ile gerçek olanın araştırılması arasında bölündüğünden, belirli kalıplar yapmayı ve mümkün olanı bulmayı sürdürdüğünden dolayı roman türü, sürekli gelişen ve genişleyen **roman** kelimesi imajına bağlıdır.

1. J.L.Baudry, Ricardou veya Philippe Sollers, daha çok "fiction" olarak romandan söz ederler.

II. Edebiyat demek ticaret demektir

Romanın saygınlığı ile ilgili olarak süreklilik sebeplerinden biri veya bu sebeplerin sonucu esnek olduğu takdirde, roman, günlük hayatımızda çok şekilli ve her zaman mevcut bir hususiyet olur. Şiir kitabına, tiyatro eserine, mükemmel bir denemeye doğru okuyucu kendisi gittiği halde, roman okuyucuya gider. Yüzyıllar boyunca, sadece zenginlerin kitap sahip olabilme imkânı vardı; okuyucu kitleleri, asgari geçimi ancak sağlayan ücretlerle, kalabalık sosyal sınıflar arasında boş zaman yetersizliğiyle, geceleri yeterli aydınlatma imkânsızlığıyla, çok nüfuslu evlerde okuma ortamının olmamasıyla, ödünç kitap verecek kütüphanelerin olmamasıyla sınırlı durumdaydı. XVIII. yüzyıl İngiltere'sinde halkın maddî durumunu inceleyen Ian Watt, o zamanlar, cin ile serhoş olmanın bir gazete satın almaktan daha ucuza malolduğunu belirtiyor⁽²⁾. Öyle ise, okuma imkânı bulabilenler kimlerdi ve XIX. yüzyıla kadar okumanın zevkini alabilenler kimlerdi? Soylu ve burjuva tabaka okuma imkânı buluyor, ancak bu tabakaların erkekleri, av, çapkınlık, iş veya alkol ile daha çok haşır neşir olduklarından kadınları daha çok okuyanlardır. Edebî bir türün başarı ve gelişme durumunu belirleme ve takip etme bakımından sosyal ve ekonomik faktörler en önemli olanlarıdır. Meselâ XVII. yüzyıl Fransa'sında, çapkınlık romanlarındaki laf kalabalığı ile, bu romanlardaki aksiyonlar, kahramanların bağlı bulunduğu örf ve âdetleri veya kahramanların görgü kurallarına saygıları ile halkın yapısı arasında mutlak bir ilişki vardır. Ancak yazar bu durumu pohpohlayıp desteklemekten kaçınsa bile, kendini okuyan okuyucu kitlesinin durumunu görmemezlikten gelemezdi. Sartre, "evrensel bir okuyucuya" hitap ettiğine inanan yazarın ne tür bir hayâl âlemine zorlandığını şöyle ifade eder: Gerçekte yazar "kendi okuyucu kitlesinin, kendi halkının bir üyesidir"⁽³⁾.

2. Ian Watt, *The Rise of The Novel*, Penguin Books, 1966 s. 48.

3. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature*, Paris, Gallimard, 1964, Kol. "Idées", s. 116.

XIX. yüzyılla birlik te, o zamana kadar kùltürden nasibini alamamış sosyal çevrelere eğitim-öğretimin girmesiyle romansever kitle yaygınlaşır; matbaa alanında rotatif baskı makinalarının icadı ile tirajı artırma imkânı sağlanır ve kitap fiyatlarında ucuzlama görölür; böylece günlük gazetelerin yayın hayatına girmesi, günümüzde bile birçok insanın edebiyat eserleriyle temas etmesini sağlayan yeni bir türün, “tefrikâ roman” türünün doğmasına zemin hazırlamıştır. Seyyar satıcılar sayesinde memleketin en ücra köşelerine kadar roman, yıllık ve şarkı kitapları götürölmüştür⁽⁴⁾ “Ahîâkî düzeni” koruma bakımından İkinci imparatorluk devrinde uygulanan son derece titiz sansüre rağmen, babadan oğula geçen hanedan şirketler haline gelen Charpentier, Lévy, Flammarion, Larousse, Hachette gibi büyük yayınevleri **La Comédie Humaine** külliyyatını, **Notre-Dame de Paris**’i, Walter Scott, Zola, Tolstoi, Jules Verne gibi yazarların eserlerini bol mik tarda yayınlama harekâtına giriştiler.

XX. yüzyılda roman “massifleşme” olayından kurtulamaz. İstatistikler sadece iki Fransızdan birinin kitap okuduğu gerçeğini ortaya koyduğuna göre, okuyan Fransız da romanı tercih ettiğı yayın olguları ile ispatlanmış durumdadır. **La Quinzaine Littéraire** dergisinin her sayısında yayınladığı en çok satan kitap sınlamasında, altı veya yedi romanın hep ilk on sırayı aldığı görölür. Fransa’da en saygın ve en ünlü edebiyat ödülleri, fazla tirajla yerini sağlamlaştıran romanlarca alınmaktadır. Mesela, 1970 yılı sonlarında, Michel Tournier’nin **Le Roi des aulnes** (Goncourt ödölü) adlı eseri 200 bin baskı, Michel Déon’un **Les Poneys Sauvages** (Interallité ödölü) ondan da fazla baskı yaparken, François Nourrissier’in **La Grève** (Fémina ödölü) adlı eserinin baskısı 130 bin nüshayı aşmıştır⁽⁵⁾. Eserleri başka dillere çevrilen Fransız yazarları arasında, Jules Verne (1962’de 102 dile çevirisiyle) birinci sırayı alır, bunu Dumas Père (62 dile çeviri ile), Jean Bruce (60 dile çeviri ile) ve Balzac (57 dile çeviri ile) takip eder⁽⁶⁾.

4. Maurice Chavard, **Histoire de la librairie**, Paris, Pierre Waleffe, 1967, s. 121-132.

5. Bu rakamlar, 23 Ocak 1971 tarihli **BNF rakamlarıdır**.

6. **Bibliographie de France**, NO: 37, 10 Eylül 1969

Ayrıca üzerinde Robert Escarpit'in inceleme yaptığı "Kitap patlaması" hadisesinden en çok faydalanan tür roman türüdür. Fransa'da "Livres de Poche" serisi, İngiltere, Amerika ve Almanya'da "Paperbacks" serisi ile, **Trois Mousquetaires**'den **La Maison de Rendez-vous**'ya kadar popüler sayılan eserlerin yeniden baskılarını yapmak ve böylece Fransa ve dünyada tren istasyonları, hava alanları kiyosklarına, gazete satıcılarına ve çeşitli satış yerlerine sokmak suretiyle yeni bir ticarî canlılık yaratılmıştır. Polisiye romanlar, müstehcen romanlar, aşk veya casusluk romanları neşriyatçılarına kazanç sağlayan tek edebî tür, yine roman türüdür. Roman satışı ve tüketiminde ekonomik bakımdan engel olmadığı gibi, kültürel bakımdan da hiçbir engel yoktur: **Delly** ya da **Fleuve Noire** serisine alışmış olanlar Philippe Sollers'i okumada hayli zorlanırlar, ancak yayıncılık, kültür bakımından farklı okuyuculara, son derece geniş ve sürekli yenilenen eserler yelpazesi sunar.⁽⁷⁾

III. Tartışma konusu olarak roman

Duyuma ve görmeye dayalı araçların verdiği rekabete rağmen, roman tiraj sayının artması, her yıl yeni yeni roman başlıklarının peydahı, büyük bir okuyucu kitlesinin gösterdiği sadakattan roman türünün hâlâ canlılık arzettiği anlaşılmakta ya da bu durumun dış belirtilerini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte ister edebiyat açısından isterse de ahlâk açısından olsun, roman türüne karşı saldırı üç asırdan beri vardır. Romanın can çekişmeye başladığını, ölümünün kaçınılmaz olduğunu edebiyat tarihçileri yüzyıldır söyler dururlar! XIX. yüzyılda temellerini iyice sağlamlaştıran roman türünün, **Natüralizm** hadisesinden sonra sürekli olarak hep gündemde kaldığını Michel Raimond ispatlamıştır. Bir kitaptan ötekine aynı kalıpların kullanılır olması horgörü ve tiksinti doğurmuştur. Horgörü de, genel olarak roman türünün yargılanmasına sebep olmuştur. Böylece romancının gerçeği tam olarak yansıttığı iddiası geçerliliğini kaybetmiş olur. Ayrıca gerçek denilen şey nedir? Gerçeği objektif olarak idrak etmek müm-

7. **Révolution du livre** dışında, kitapla ilgili ekonomik problemler, yayınlama ve okuyucu kitlesi hakkında, bkz. Robert Escarpit'in çalışmalarını topladığı **Le Littéraire et le Social** (Paris, Flammarion, 1970) adlı eser.

k n müdür? Entrika yaratmakla çeşitli karakterde kahramanlar türetmekle gerçeği ifade etmek mümkün müdür? Roman dünya-sını meydana getiren suniliklerin tümüne gerçek olarak bakmak mümkün müdür? S rrealistlere liderlik yapan Andr  Breton ve Val ry gibileri, roman türüne karşı savaş il n ederler ve 1920'li yıllarda bu savaşın en canlı devreleri yaşanır. **A bas le roman! (Romana  l m!), D fense du roman⁽⁸⁾ (Romanı müdafaa)** gi-bi yazılarla eleştirmenler ve gazeteciler arasında hararet ve hi-civ dolu bir ortam doğar. Ancak bu tarti manın dar bir alanda kalmadığı memnuniyetle ifade edilebilir. 1950'li yıllarla birlikte, roman türü alanında “bazı eskimi  kavramları” yok saymak su-retiyle Robbe-Grillet bu tarti maya katılacaktır: “Kişi” ve “Tarih” kavramları, XIX. yüzyılın bir mirası olan roman türüne, gerçek hayatta idrak edilmesi imkânsız bir gerçeklik ve bütünlük inti-ba katar; okuyucuyu “angaje” etmek suretiyle, onu günümüz problemleri hakkında  uurlandırmak isteyen romancı, “kişi” ve “tarih” kavramlarına, kendi arzu ettiği şekilde anlamlar verir. Bu bakımdan “geleneksel” roman türünde herşey bir aldatmacadır ve roman türünün yapısını yeniden ele alma zarureti ortaya  ı-kar. Roman ile ilgili bu bitmez tükenmez tarti ma, roman türü-n n yeni bir  ekil kazanmasıyla son bulmuş sayılır: “ sma lama” roman modeli sayılan Balzac'ın, Zola'nın ve Paul Bourget'nin eser-lerinin yerini, **A la Recherche du temps perdu, Les Faux-Monnayeur, l'Espoir** gibi eserlerle, Robbe-Grillet'nin, Michel Bu-tor'un, Nathalie Sauraute'un ve **Tel Quel** dergisi  fradının dene-yime dayalı yazıları almıştır.

Sanat adına yapılan bu saldırı ve övgüler, XVII. yüzyıldan bu yana roman türünün do u u ile birlikte ahlâk   kk nl klerine parmak basar. Tiyatronun “yıkıcı” olduğunu göstermede kullandıkları aynı yöntem ve vasıtaları ahl k ılar roman türüne karşı kullanmışlardır. 1966 yılında, **Lettre sur l'h r sie imaginaire (Hayâl dünyası hastalığı üzerine)** adlı ilk yazısında Nicole, “ro-man veya tiyatro yazarı, biyolojik bakımdan değil de ruh baki-

8. Michel Raimond, **La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux ann es vingt**, Paris, Corti, 1968, s. 115.

mından insanı zehirleyen ve kendisine birçok ruhun katili olarak bakan biridir” diye yazar. Marmotel, **L'Essai sur les romans considérés du côté moral (Manevi bakımdan romanların değerlendirilmesi üzerine, 1787)** adlı eserinde, insanda isteksizlik ve gevşeklğe sebebiyet verdiğinden, kusur ve fazileti birbirine karıştırdığından, roman türünü yerden yere vurur. XX. yüzyıl başlarında, cesur rahip Bethléem aynı ızdırabı şöyle ifade eder: Çoğu romanda “şüphe, merhametsizlik veya çapkınlık tavsiye ediliyor”, ancak bu tür romanların yazarları kendilerini “yanlışlık ve kötülüğün tasvircileri veya savunucuları” olarak ileri sürerler; bu sebepten **Romans à lire et romans à proscrire (Okunacak romanlar, atılacak romanlar)** adlı eserinde, Rousseau'yu, George Sand'ı, Stendhal'ı, Hugo'yu, Balzac'ı, Flaubert'i, Zola'yı ve daha birçok yazarı cehennemlik ilân eder. Günümüzde gerçek düşünceyi doğru yoldan sapıtan, hayâl dünyasını kargaşaya götüren, akılları şartlandırıp zehirleyen, örf ve âdetleri temelden sarsan sinema ve televizyonun eleştiri ve saldırıya uğraması gibi, bir zamanlar roman da aynı şekilde eleştiri ve saldırıya uğramıştır.

IV. Roman türünün cazip yönleri

Roman türünün maruz kaldığı —ve hattâ desteklenen— saldırılar, tesadüf î değildir: Gösterme, gerçeği ifade etme, öğretme ya da eğlendirme bakımından romanın kullandığı vasıtalar oldukça güçlüdür. Romanda halka ait zevklerin yaratılması söz konusu değildir sadece, aynı zamanda yeni yeni zevklerin yaratılması da söz konusudur. Bu bakımdan roman türü, günümüzde sinemanın oynadığı rolü oynamış ve oynamaya devam etmektedir, çünkü sinema edebiyatın büyüleme gücünü artırmış ve edebiyat sayesinde kendisine entrika, tip ve mit sağlamıştır. Böylece yeni giyim-kuşam modaları ve yeni yeni davranış şekilleri meydana gelir —meselâ **Bonnie ile Clyde** filmiyle yaygınlaşan moda gibi. 1774'te **Werther** adlı eserin yayınlanmasından sonra intihar olaylarında büyük bir artma olduğu söylenir; Chateaubriand'ın **René'si** ile, “ilginç simalı” ve kötü kader altında ezilen bir ruh yapısına sahip delikanlı tipi, Rusya'ya kadar yayılmıştır: Böylece Batı toplumu ile ilgili olarak XIX. yüzyılın bir kısmında, kalıplaşmış bir hususiyet kendini gösterir. Molière'in komedileri ile

Tartuffe, Harpagon ve Don Juan tiplerinin yaratılması veya bunların kendilerini zorla kabul ettirmesi gibi, İhtirash Rastignac ile şeytan ruhlu Vautrin'in, çocuk ruhlu komiser Maigret ile maymun adam Tarzan'ın, Rocambole ile "sevimli" dedektif James Bond'un hep birlikte oluşturdıkları zengin bir mitoloji dünyası roman sayesinde oluşturulmuştur. Özellikleri belirli bu simalar, kültür düzeyi düşük çevrelerde sağlam ve derinden kök salarlar. İlkokullarda daha elli sene öncesine kadar kullanılan el kitapları ile, Ségur kontesi ile ilgili hikâyelerle Victor Hugo'nun yarattığı hak-sızlıklar düşmanı forsa Jean Valjean, şehit yetime Cosette, Parisli iyi kalpli çocuk Gavroche gibi kahramanlar, IV.Henri'nin sorgucu veya adaleti meşe ağacı altında uygulayan Aziz Louis misâli, binlerce Fransız hafızalarına nakşedilmekteydi. Genel olarak bu efsanevî kahramanların menşei, son yıllarda incelemeye alınan roman ağırlıklı (Infra-Littérature veya **Littérature Marginale** denilen) bir edebiyattan kaynaklanmaktadır. Böyle bir edebiyata bağlı bir biçim kabul edilen **resimli roman**'a bugün gerçekten büyük ilgi duyulmaktadır; çünkü **resimli roman** sayesinde insan züppelik eğilimlerini ve harikalar âlemine duyduğu özlemi gidermektedir— Marx, Marcuse ve **Superman** gibilerini, entelektüel kişi, böyle bir moda akımı içerisinde okur. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde yaygın olana **Kurgu-Bilim** romanları aynı ihtiyacı gidermeye yöneliktir, ancak bu tür romanların durumu daha karmaşıktır. **Antikte** çağıma uzanan eski örnekleri ile XVII. yüzyıldan bu yana ütöpik romanlardan hareketle insanlık eski ve yaşlanmış düşlerine bir şekil verebilmiştir: Yer çekiminden kurtulup dünya küresi dışına çıkmak ve kainatı keşfetmek (Cyrano de Bergerac'ın **Voyages dans la lune**, 1657), zamanda yolculuk etmek (Jules Vernes'in **Vingt Mille lieues sous les mers**'deki elektronik denizaltı) veya herşeyin mükemmel olduğu bir cemiyette yaşamak gibi... Ancak böyle ütopyaların tehlikeli yanları da vardır: Zaman yolculuğu makinası ile yolculuk yapanlar, öyle bir dünyaya ulaşırlar ki burada, insan nesli kalmamış, Aldous Huxley'in yarattığı "dünyaların en güzeli"nde nefes almak imkânsız hale gelmiş, insanı kul-köle yapmak için insan ruhlu varlıklar, olağanüstü buluşlar yapmaktadır. Daha basit bir ifadeyle geleceği tahmin yoluyla ifade eden roman türü (le ro-

man d'anticipation), çağlardan beri şuur altına gizlenmiş korkuları canlandırır: Bir başka gezegenden gelen varlıklar, insanlık âlemini yerlebir ederler (Wells, **The War of the Worlds**, 1898), geçen yüzyılın sonunda tehlike arzeden ve Alman hırsıyla güçlenen sarı tehlike, bir dünya savaşına sebep olur (Wells, **The War in the air**, 1908) ve totaliter ve polis kuvvetine dayalı rejim isteğine bağlı olarak George Orwell, **1984** adlı kitabının ana malzemesini sağlama yoluna gider. Böylece bilim-kurgu türü romanın kendine has özelliği ile anlaşılan şey, insanda birbirine zıt ama birbirini tamamlayıcı iki eğilim, yani harikâlar âlemine duyduğu ihtiyaç ile can sıkıntısı eğiliminin roman dünyasında gerçekleşebilmiş olmasıdır.

V. Romanın menşei olarak masal

Yazılı anlatıma dayalı edebiyat teşekkül etmeden önce, her ülkenin mutlak surette pay aldığı sözlü anlatıma dayalı edebiyat hazineleri teşekkül etmiştir: Hayvanların, insanların, kahramanların, tabiatüstü güçlerin ve tanrıların birbirleriyle karışıp haşır neşir olduğu efsaneler, savaşlarla ilgili önemli olayları veya köylülerin kahramanlıklarını anlatan hikâyeler, "kaba güldürüler ve kibar sözler", şarkı olarak söylenmek üzere derlenen Alman, Fransız, Yugoslav ya da Rus kahramanlık destanlarının tümü ve benzerleri... Daha eskilere gidildiğinde, Hindistan'da kutsal sayılan kitaplar, İncil, bilge kişilerin ya da azizlerin hayatları, **Binbir Gece Masalları**'ndaki Araplarla ilgili masallar, hikâye olarak değerlendirildikleri ölçüde roman türünün ataları olarak kabul edilebilirler. Günümüzde halk masal ve hikâyeleri kayda geçirilmek suretiyle bütün bu güzellik ve zenginliklerin envanteri yapılmaya çalışılmaktadır: Böylece buna bağlı olarak Fransız Kanadası'nda yedibin civarında halk hikâye ve masalı derlenmiştir⁽⁹⁾. Bazen de bu tür çalışmalar, bu hikâye ve masallara yeni bir şekil vermek isteyen yazarlar tarafından gerçekleştirilir: XVII. yüzyılda Charles Perrault, folklor konularından hareketle hikâye ve masallar

9. Bu çalışma, Laval Üniversitesi'nden Luc Lacoursière ve yardımcıları tarafından gerçekleştirilmiştir.

yazar; XIX. yüzyılın başında Almanyada Grimm Kardeşler de aynı şekilde hareket etmişler ve çağdaş yazar Henri Pourrat, Auvergne bölgesine ait olan on ciltlik **Trésor des Contes** adlı eserini yayınlar, Austrias da Guatemala halk hikâyelerini **Légendes du Guétemala** başlığı altında toplar. Başka uzmanlara kıyasen Rus folklor uzmanları⁽¹⁰⁾, bu masallardaki yapı değişiklikleri ile ilk aslının uğradığı değişiklikleri, bir sürü varyantlar veren ve iki ya da üç kahramandan oluşan bir vakayı, “başka başka yerlerden gelen şekillerin oluşturduğu ana şekli” inceleme yoluna gitmişlerdir.

Mircéa Eliade, —bizi ilgilendiren anlatım şekilleri çerçevesinde— sözlü anlatıma dayalı edebiyatın başlangıçta din ile karıştırıldığını gösterir. Gerçek olayları, kahramanlık olaylarını, dünyanın yaratılışı ile ilgili olayları anlatan ve arkaik toplumlarda “gerçekte yaşanan hikâyeler” olarak değerlendirilen mitleri nakletme söz konusu edilir. **Mit** kavramı giderek gelişme kaydederek, yaşanan gerçeği hareket noktası olarak kabul eden masalsı yaratılış ile **fiction**⁽¹¹⁾ dünyası kahramanına eşanlamlı olmuştur: “Masal veya **fabl**’lardaki kahramanlar sadece eski tanrılarla ilgilidir; bu kahramanlarla ilgili maceralar bozulmuş, değerini kaybetmiş ve yarıyarıya unutulmuş mitlerdir.” **Orphée** hikâyesini, Sibiryası Rusyası destanlarını, Babil veya Polinezya geleneklerini mukayeseli olarak incelemek suretiyle, M.Eliade orijinal bir şema ortaya çıkarır: “Hemen hemen bütün (sözlü anlatıma dayalı) masallar, bir seri sınamalara tabi tutulan genç bir kahraman

10. Bkz. Viladimir Propp, **Morphologie du Conte**, Paris, Editions du Seuil, Coll “Points”, 1970 ve Paris, Gallimard 1970. (Türkçe çevirisi: Hüseyin GÜMÜŞ, **Masalların Yapısı ve İncelenmesi**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, no 744, Ankara, Sevinç Matbaası, 1987.

11. İçinde yaşadığımız dünyaya hakiki dünya (Vérité), romandaki veya hayal mahsulü herhangi bir yazının oluşturduğu dünyaya da **Fiction** adı verilir. **Fiction** dünyasının **vérité** dünyasına benzeme tarzına **gerçeğe benzerlik** (vraisemblance) denir. Sadece **fiction** dünyasına dayalı anlatıma **Narration Poétique**, sadece **vérité** dünyasına dayalı anlatıma **Narration historique**, her ikisinin karışımına dayalı anlatım tarzına da **Narration Mixte** denir (Stendhal’ın **Le Rouge et le Noir**’ı gibi çeviren.)

etrafında cerayan eder: Karşısına çıkan bütün güçlükleri altedip edemeyeceğini düşünme fırsatı bile bulamadan birdenbire kendini olayların ortasında bulur ve kahraman olur çıkar (...). Kahramanın başlangıçtaki ilk maceralarından sözetmeyen, ister Ejderha ile olan mücadelesinden, ister ölüp de mucizevî bir şekilde dirilişinden bahsetmeyen masallara çok nadir rastlanır. Masallarda başlangıç durumları insanlık durumu ile o derecede sıkı ilişki içerisindedir ki masallar, insanlık durumunun kilit noktalarını teşkil eder: "Netice olarak masalda başlangıç durumu, ölümden korkmayı ve dirilme tekniğine sahip olmak için bu dünyada acı çekmek ve ölmenin gerekli olduğunu gösterir"⁽¹²⁾. Yazılı anlatıma dayalı edebiyatlarda **tema**, temel kaynak verisini teşkil eder: Goethe'nin **Wilhelm Meister** adlı eseri, tıpkı **le Rouge et le Noir**, Romain Rolan'ın **Jean Christophe**'u, Aragon'un **Anicet**'i, Bernanos veya Malraux'un romanları gibi bir "çıraklık ve acemilik dönemi" yazısıdır. Bu bakımdan anlatıma dayalı sözlü edebiyat, bir yerde insanlığın hafızası demektir; gelenekleri ve inançları derleyip toparlar; bunları kökten değiştirmek suretiyle, önemli olayların hatırlanmasını, tanrıların ve kahramanların unutulmamasını sağlar; gerçek olanı tespit eder ve olağanüstü olanı yaratır. Anlatıma dayalı sözlü edebiyat, kendi kendini araştıran ve dünyayı ifade etmek isteyen sayısız şuurların meyvesidir.

VI. Niçin roman okunur?

Çağdaş bir yazı türü olan roman, bir sürü değişik istek ve arzulara cevap verebilmekte midir? Romanda aranan şey nedir? 1965 yılında bir derginin yaptığı bir anket çerçevesinde, refah seviyesi yüksek ve nispeten kültürlü bir çevreden ortayaşlı ve genç on kadar okuyucu —işadamları, belli kadro sahipleri, doktorlar— "gerçek roman", yani kendilerinin hoşlandıkları bir tür olarak roman konusunda kendilerine has düşüncelerini ifade ederler⁽¹³⁾.

12. Mircea Eliade, "Litterature Orale", **Histoire des Littératures**, Gallimard, "Encyclopédie de la Pléiade", 1962, s. 5-9.

13. André Marissel, "Que veulent les lecteur du roman?" (Roman okuyucuları ne istiyor?), **Revue de Paris**, Mayis, 1965, s. 86-93.

Bunlara göre roman, hikâye anlatmak demektir, çeşitli durumlar göstermek demektir, aksiyon demektir, karakter tasvir etmek demektir, hattâ kahramanlar ve tipler yaratmak demektir, "bir kaderin Odyssee'si olabilmek" demektir. Ankete verilen bütün cevaplarda ortak bir istek ortaya çıkar: Romancılar kendi zamanlarını iyi anlamalı ve bu zamanı tam olarak ifade etmesini bilmelidirler; yaptıkları iş, ister bir işletmenin çalışması ister bir doktorun çalışması şeklinde olsun romancılar "ele aldıkları meseleleri derinlemesine işlemesini" bilmelidirler. Romanın sosyal bir yankı olmasını isteyen okuyucuların çağdaş edebiyat olaylarına karşı ilgisi tabii olarak azdır; bu tür okuyucuların benimsedikleri roman türü, kendine has şekil ve anlayışı ile XIX. yüzyıla ait bir roman türüdür, çünkü XIX.yüzyılda romanın hakikatin tam bir tablosu olduğuna inanılıyordu.

İnsan böyle bir hakikate ulaşabilir mi? Bu hakikati yazıya dökülebilir mi veya elinden geçirir mi acaba? Beş yaşındaki bir çocuk "Daha anlat", "Haydutlar Tintin'i öldürecekler mi?", "Sonra ne oldu?" diye sorar. Sanki akşamları uykudan önce rüya âlemlerinden gıda alıyormuş veya kelimelerin verdiği güçle kendini teskin ediyormuş gibi bu çocuk için masal anlatma saati büyülmüş bir önem kazanır. Kendi kendine hikâyeler oluşturur, kendi istekleri doğrultusunda oyuncaklarını canlandırır ve kendisi için öyle bir dünya yaratır ki burada kahraman kendisidir, kurban kendisidir ve sahne koyucu kendisidir. Böyle bir çocuğun boş zamanı yoktur; sıkıntısından kurtulmak veya çok sevdiği yalnızlığının tadına varmak için, kendi yarattığı hayali kahramanlara randevu verir. Böylece masal, daha kaynağında iken hayal âlemiyle özdeşleşir; iç dünyanın genişletilmesi ve imajlarla canlandırılması, şefkât dolu bir dünyanın ifadesi haline gelir. Masalcının ilham kaynağı, muhtemelen çocuklardaki bu hayal gücü faaliyetlerinden doğar. Henri Bosco, babasının her akşam bir gün önce yarıda bıraktığı aynı hikâyeye ilaveler yaptığını belirtir. Bosco, yazma zevkini, çobanlar, köylüler, sürüler ve manzaraların bir film şeridi gibi geçtiği bu efsanevi dünyadan alır. Gençlik çağı dışında insanın "fabl" yaratıcısı olabilmesi için, gülünç olma korkusu, okulun verdiği kültür birikimi, "ciddi işlerle uğraşmanın verdiği ağırlık," hayal dünyasının toplum tarafından "tembeller" faaliyeti olarak değerlendirilerek şüpheyile bakılması veya reddedilmesi gibi

zorluk ve engeller çıkar karşısına, ancak yetişkin kişi de kendisi için yazılmış olan hikâyelerin çekiciliği karşısında duyarsız kalmaz. Böylece Bobe Morane ve Komiser Maigret gibi kahramanlardan hareketle Mazo de la Roche'un **Jalna**'sına ve Troyat'ın **Eygletière**'ine kadar bilinen sevimli kahramanlardan oluşan "Kahramanlar Dairesi"nin başarısını küçümsemek mümkün değildir. Epizodlar sayılamıyacak kadar çoktur, ancak kin, korku, sürpriz, sempati gibi durumlarla aynı türden basit etkileme yolları amaçlanır; ve Tefrika-roman yazarları, roman türünün mecbur tuttuğu sınırlarda oynamayı çok iyi bilirler: "Bu anda kapı açılır. Bayan Baron büyük bir çığlık atar ve bayılıp düşer" (**Devamı var**). Bu türden romanlar yazarda büyük bir bakış açısı olduğunu veya karışık ve kompleks bir hakikatı ifade etmek istediğini göstermez: **Jalna** serisi romanlar, R. Martin du Gars'ın **Les Thibault** ya da Aragon'un **Le Monde du Réel** adlı eserleri kadar yazarın istek ve niyetlerine aynı şekilde cevap vermez. **Caroline Chérie**'i seyreden sinema seyircisi gibi, **Fantomas** ya da **James Bond** okuyucuları "daha yok mu?" diye istekte bulunurlar. Bu tür kişiler için roman, tam anlamıyla bir **afyon** etkisindedir.

Gerçekten de "hiçbir şeyin vuku bulmadığı" bir hayatta "olağanüstü bazı şeylerin cereyan etmesi" gerekir; monoton bir günün yerine, aşkın, maceranın ve şatafatın hüküm sürdüğü bir dünya gelmesi gerekir. Psikanaliz ilmi, her yaştaki insanın sahip olması gerektiği hikâye okuma ihtiyacına kesin (ama olayı basitleştiren) bir açıklama getirir. "İnsanın roman okumasının sebebi bazı tecrübe yetersizliklerini telafi etmek içindir"⁽¹⁴⁾. Okuyucu, cemiyetin ya da ahlâkın kendisine yasakladığı davranışları romanda yapma imkânı bulur: Cinsel arzularını tatmin etme, güç ve zenginlik kazanma, kanun ve kurallardan uzak yaşama ve gerçekleştirilmesi zor tecrübeler bakımından zengin bir hayat tarzıdır roman. Roman yoluyla azalan veya tamamen ortadan kaldırılan bir suçluluk duygusu yasak meyveyi tatma arzularına karışır: Okuyucu bu isteklerini ve kendini verebilmesi için, bu is-

14. Simon O. Lesser, **Fiction and the Unconscious**, New York, Vintage Books, 1962.

teklerini kabul edilir derecede gizleyerek arzularını tatmin etme yoluna gider. Korkularımıza ve arzularımıza bir şekil verebildiği anlamda roman okumak, bizlere serbestlik kazandırır.

Sinema ve tiyatro alanında olduğu gibi, roman kahramanı ile okuyucunun özdeşleşmesi problemi vardır. Bir sürü delikanlı, Augustin Mealnes ile birlikte, hayal-meyal görünen bir genç kızın yaşadığı esrarlı şatonun yolunu aramış durmuştur! Böyle bir özdeşleşmenin mümkün olabilmesi için, sinema salonu loşluğu veya gürültüden uzak sakin bir ev ortamının verdiği bir sessizlik şartı vardır. İçinde bulunduğu zaman ve mekân ile ilgili olarak okuyucu, belirli bir mesafeyi katetmek suretiyle roman kahramanlarıyla birlikte yaşama imkânını bulacaktır. Romandaki hayali dünya işte bu “gerekli boşluğa” yerleştirilir; bu bakımdan okuma süresi boyunca, “gerçek” paranteze alınıyor demektir. Güzel ve cazip olmamakla birlikte, günlük hayatın baskısından kaçmaya çalışan okuyucuya canlılık veren bu “gerekli boşluğa” yerleştirilir; bu bakımdan okuma süresi boyunca, “gerçek” paranteze alınıyor demektir. Güzel ve cazip olmamakla birlikte, günlük hayatın baskısından kaçmaya çalışan okuyucuya canlılık veren ve “kaçıp kurtulma” ihtiyacı üzerinde durmak gerekir. Okuyucunun içinde hiç şüphesiz **vantuz** gibi emen ve felce sebebiyet veren karanlık bir hiçlik şuuru vardır: Bu karanlık şuurdan çağdaş edebiyat yeterince nasibini almıştır. Bu düşüncenin verdiği sıkıntı ve bunalımdan kurtulmak için insanoğlu, korkuyu yenmek ve ölüm fikrini yoketme bakımından konuşmak ve “sessizliği cazip hale getirmek” ihtiyacını duyar. **Binbir Gece Masalları**’ndaki Şehrazad, güneş doğana kadar hikâye anlatabildiği takdirde hayatını kurtarabilecektir ancak.

Lûgat anlamından hareketle kaçış arzusu, okuyucuyu harekete geçiren güçlerdeki karmakarışıklığı tam olarak ifade etmez. Bir Normandiye köyündeki sıkıcı hayat yerine Emma Bovary, mehtap ile bütünleşen aşk maceralarını, yakışıklı kavalyelerin centilmenliklerini, severek okuduğu romanlardaki tehlikeli kız kaçırma olaylarını öyle arzu eder hale gelir ki Emma’nın gözünde bu “olağanüstülük”, tek “hakikat” halini alır. Emma, düşünmeye dalmakla kendisinden kaçmaya çalışır, ancak öte yandan da Vaubyessard balosunda hayal-meyal gördüğü aristokrat sınıfın ki-

bar ve zengin dünyasını tanımayı çok ister. Bu bakımdan roman, hem yalnızlığın oluşmasını hem de insanın yalnızlıktan kurtulmasını sağlar; böylece okuyucu, sosyal şartların, yaşadığı devrin, şahsi yetersizliklerinin veya tesadüflerin kendisine vermediği hayat tarzlarını yaşama imkânı bulur. Paul André Lessort bu konuda şunları yazar:

“İçinde bulunduğumuz günlük dünyanın çeperi kırıldı ve açılan bu gedikten çok sayıda başka âlemlerin olduğu farkediliyor. Uzak ya da yakın bilinmeyen dünyalar, ama bunların romansı görünüşleri sayesinde bilinmeyen çehreleri düşünebilmekteyiz. Bizlerle aynı hamurdan yaratılmış, zaman ve mekânın aynı dokusunda meydana gelmiş varlıklar; yakınlaşma, benzerlik ve değişim yollarıyla, insanlık anlayışımızın sahasını birdenbire genişletiverirler”⁽¹⁵⁾.

Romanlaştırılmış biyografilere, yaşanan olayların anlatılmasına, gerçek veya sahte itiraflara, tarihin yeniden oluşturulmasına, örf-âdet romanlarına, diğer varlıklardaki bilinç ya da samimiyet perdesi altında anlatıcı aracılığı ile okuyucuyu zorlayan psikolojik tahlil romanlarına ve neticede roman kahramanlarına doğru insanı iten merak gerçekte nasıl izah edilebilir acaba? Roman evreni çerçevesinde okuyucu, anlatıcı ve roman kahramanı ortak bir nokta etrafında birleştirilmeye çalışılır; buna bağlı olarak André Lessort şöyle bir tarif yapar: “Roman sanatı, bir bilgi sanatı değil, bir iletişim sanatıdır.” Henri Miller de bu tarif doğrultusunda meseleye bakar:

“Kitaplar bizleri hayatın içine sokmuyorsa, orada susuzluğumuzu gidermiyorsa neye yarar? (...) Bir kitap alıp okumaya başlamakla hepimizin ortak umudu, gönlümüze göre bir insanla karşılaşmak, kendi hayatımızda yaşamaya cesaret edemediğimiz acıları ve sevinçleri yaşamak, hayatı daha heyecanlı hale getiren

15. Paul André Lessort, **le Lecteur de roman**, Esprit, Nisan 1960, s. 657.

hayalleri düşlemek, belki de bizleri tedirgin eden deneyim ve problemleri göğüslemeye imkân veren bir hayat felsefesi tarzını keşfedebilmektedir"⁽¹⁶⁾.

VII. Roman kavramına bir tarif arama çabaları

Daha önce defalarca değinildiği gibi hemen hemen bütün edebi türleri, hattâ diğer sanat türlerini bile roman türü içerisine dahil etme eğilimi vardır. Voltaire'in **Candide**'i felsefî iyimserlik ile ilgili bir **hicviyedir**; **Guerre et paix**, Napoleon zamanında Rus halkının **destanvari** kahramanlıklarını dile getirir; **le Grand Meulnes**, "poétique" roman türü sınıfına dahil edilir. XIX. yüzyılda Goncourt Kardeşler'in yazdıkları romanlar, **Empressiyonist Roman** türü ile rekabet eder hale gelir; çağımızda **Amerikan romanı** ile "sinema ile anlatım yöntemleri" müşterek çalışmaya gider; "Yeni Roman" türü musiki dalından kompozisyon tekniklerini alır. **Les Rougon-macquart**'ın yazarının arzusu veraset kanun ve kurallarını ispat etmektir; geleceği tahmine dayalı yazı türlerinin hareket noktası, ilmî prensip ve hipotezlerdir. Aragon, **le Monde Réel** adlı eserinde sınıf mücadelesine dayalı Marksist prensibe bağlı olarak XX. yüzyıl Fransız toplumunu ifade etmeye çalışırken, Julien Green ya da Joyce'un romanlarında psikanalize daha çok yer verilir. Malraux'nun **la Condition Humaine**, **l'Espoir** ve **les Noyers de l'Altenburg** adlı eserlerinde sanat, sosyalizm, faşizm ve insan kaderi üzerine sayfalar dolusu fikirler vardır. XIX. yüzyılın başından beri Roger Caillois'nın toplumu ilgilendiren herşeyi göstermek ve herşeyi izah etmek diye sözettiği "Panoramik eğilim", roman türünde daha belirgin hale gelmiştir. Balzac'ın **La Comédie Humaine**'inden Jules Romains'in **les Hommes de Bonne volonté**'sine kadar, Jules Roy, Henri Troyat ve Druon'un romanlarına kadar karmakarışık toplumlar yapısının söz konusu edildiği "Ansiklopediler" ve "Özet kitaplar" çoğaldı. Bu tür toplamlarda kaydedilen gelişmelerin dökümünün yapılmasına, toplumun kendi gelişimi takip edilerek izahlar yapılmaya çalışılır. Tarihi değeri olan kahramanlar ortaya çıkar: Oynadıkları roller incelenip tahlil edilir; adlarının karıştığı belirli olay-

16. A.g.e., s. 653.

ların yorumu yapılır. Bu tür kişilerin getirdiği ve ortaya koyduğu problemler, insanın kendi kendisinin ve iradesinin, kaderin, anonim kişilerin, bilgili azınlıkların, cansız varlıkların katkı payları ile ağırlarının kendilerine verdiği aksiyonla felâketlere sebep olan kurumlar veya mekanizmaların payları gibi problemler tartışılmaya başlanır ⁽¹⁷⁾. Zaten münavebeli olarak gelen romanın açgözlülüğünden hiçbir şeyin kurtulması mümkün değildir: Eğer roman, sanat veya bilgiye bağlı olarak çeşitli ilim dalı sahalarından faydalanıyorsa, aynı zamanda bu ilim dallarını zenginleştiriyor demektir.

Karşılıklı mübadele imkânı veren roman türünün “bilinen özelliği”, birleştirme becerisi, değişik dozajlarda en tutarsız unsurlar—incelenmemiş belgeler, fabllar, felsefî düşünceler, ahlâk fikirleri, şarkılar, tasvirler— bir kelimelik bir ifadeyle bunlar arasında belirli bir sınırın olmayışı, roman türünün başarısını sağlayan unsurlardır: Herkes kendince aradığını romanda bulur ve böylece roman türüne uzun bir ömür sağlamış olur: Roman türünün aşırı esnek bir tür olması, karşılaştığı buhranların altilmesinde kolaylık sağlar. Roman türünü tarif etmek için girilen her türlü teşebbüs, yukarıda arzedilen özellikler nedeniyle bir çeşit maceradan başka birşey değildir.

Gerçekten de hangi çağdaş esere “roman” adı verilemez? Tarihî akışı içerisinde **Manon Lescaut**, **Jacques le Fataliste**, **Notre Dame de Paris**, **le Tour du Monde en quatre Vingt jours** ve **A la Recherche du Temps Perdu** gibi eserler arasında ortak bir payda hangi ölçüler dahilinde kurulabilir? Son yıllarda görülen yayın patlaması —Balzac’ın okuyucusu kendi devrindeki üretim patlamasını belki aynı şekilde yargılıyordu— hâlâ aşırı bir kargaşa duyusunun artmasını engelleyememiştir.

Dört asırdan beri eleştirmenler ve teorisyenler, roman ile ilgili sayısız tarifler vermişler, ancak bu tarifler arasında bunların kendi devirlerindeki roman türü anlayışı ile ilgili olarak bize yararlı

17. Roger Caillois, **Puissance du roman**, Marseille, Editions du Sagittaire, 1942, s. 21-22.

hiçbir bilgi yoktur. 1670 yıllarında Daniel Huet'nin romanla ilgili olarak yaptığı tarif şöyledir: "Roman diye adlandırılan şeyler, okuyucuların zevki ve yetişme tarzlarına göre sanat kurallarına uygun olarak ve nesir halinde yazılmış aşk maceralarını ele alan hayal mahsülü ürünlerdir." Yüzyıl sonra Dorat, "malum hikâye, faydalı hikâye ve devrin istediği hikâye" diye tarif eder romanı (**Idées sur le roman, Les Sacrifices de l'amour**, 1771). XVIII. yüzyılın sonlarında Sade, **Crimes de l'amour** adlı eserinin başında **Idée sur les romans** bölümünde, roman türünü realizm anlayışına doğru yönelten düşünceye karşı çıkar: "İnsan hayatına bağlı olarak en ilginç maceralara göre yazılmış **masalımsı** esere roman denir." Bu tür ifadeler, roman türü ile ilgili olarak sözlüklere giren ilk ifadelerdir, ancak Sade bu ifadelere özel bir anlam kazandırır. XIX. yüzyılda George Sand, romanı "çokbasit ve etkileyici bir unsur" haline getirmek ister (1851'de **La Mare au Diable** için yazılan notlar); Goncourt Kardeşler'e göre roman, "edebî inceleme ve sosyal araştırma sahasında ciddi, sürükleyici ve canlı bir şekil olmaya başlar, (...) Tahlil ve psikolojik araştırma yollarından yararlanan roman, çağdaş ahlâk tarihi haline gelir; bugün ise roman, ilmi çalışma yöntemlerini gerekli kılar ve bu tür çalışmaların serbest ve açık olmasını ister" (**Frères Zemganno'ya Önsöz**, 1879). Flaubert, "hiç üzerine bir kitap, üslûp gücüne bağlı olarak kendi içinde tutarlı, ancak dış bağımlılığı olmayan" bir kitap yazmayı düşünüyordu (**Lettre à L.Colet**, 16 Ocak 1852). Bunlar, XVII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar yapılan sayısız tarifler arasından sadece bir kaçıdır. Eğer bu tarifler ait oldukları devirlerden, yazarlara bağlı niyetlerden veya bağlı bulundukları eserlerden ayrı tutulacak olursa, ilk düşüncemiz haklılık kazanır: Roman, tam olarak anlaşılması imkânsız bir türdür ve roman sahasına bir "bilim dalı sahası" olarak bakılmalıdır (R.Caillois).

Aristo'nun türler arasında yaptığı ayrımlar sayesinde, kronolojik düzene bağlı olarak ortaya çıkan son türlerden biri olan romandaki orijinaliteyi daha iyi idrak etme imkânını buluruz. Aristot'a göre olayları gösterip sergilemenin çeşitli yolları vardır: Destan, tiyatro, komedi "Flüt" ve "Lir" türlerinde olduğu gibi, renkler, resim, desen, ses, "ritim, dil ve melodi bir arada bulunsun

ya da bulunmasın" olayları sergileyip gösterme yöntemleridir. Anlatmak veya göstermek suretiyle "hareket ve eylem" halindeki bütûn kişileri taklit etmek mümkündür⁽¹⁸⁾. Gösterme durumlarında olaylar, aktörler vasıtasıyla halka gösterilir (tiyatro, mimik ve dans yöntemi); anlatma durumlarında ise ister yazarın kendisi vasıtasıyla, ister yazara sözcülük eden birisi vasıtasıyla olsun olaylar bir anlatıcıya bağlı olarak anlatılır; burada gösterilen olaylar, doğrudan idrak edemediğimiz davranışlar, aksiyonlar ve sözler olmaktan çıkar; şiir, destan veya roman sahasına girerek nazım veya nesir halinde bir "yazı" çeşidine dönüşürler. Böylece tiyatro sınırları kesin olarak belirlenmiş olur.

Roman türü herşeyden önce anlatıma dayalı bir "yazı" şeklidir⁽¹⁹⁾; romancı, okuyucu ile okuyucuya göstermek istediği hakikât arasında yer alır, ancak tiyatrodaki sahnedeki olaylar seyircinin gözü önünde cereyan ettiği halde, romancı söz konusu hakikatın yorumunu yapar. Ancak "bu iki edebiyat biçimi arasında hiçbir engelin olmadığı bir gerçek: Tiyatro kahramanlarının sah-

18. Aristo, **Art Poétique** 1448 a. Bkz. Gerard Genette, **Figures II**, Paris, Editions du Seuil, 1969, s. 49-69. Türler ayırımı ile ilgili bölüm: **Frontières du Récit**?

19. Bu anlatıya dayalı "yazı" (récit) tabiri, yeni ortaya çıkan **anlatıbilim** (narratologie) sahasına giren problemlerden biridir. Philippe Hamon, anlatıya dayalı yazı tahlili problemlerine açıklık getiren yazısında (**Le Français Moderne**, Temmuz 1972, s. 200-221) anlatıbilimi konusunda teklifleri, sağlanan neticeleri ve ele alınması gereken sahalara belirtir. Bir anlatının olabilmesi için öncelikle gerekli şartlar nelerdir? Bunlar: a- "İfadeye dönüşen sözlü işaretler sistemi sayesinde bilgi aktarımı; b- "Sadece aynı işaretin tekrarı ile değil, aynı zamanda en küçük yüklem cümleleri veya tamamen tasvire dayalı cümlelerin yanyana gelmesiyle oluşan "anlam değişmesi"; c- Performans ve tecrübeye bağlı olarak güçlendirilen bir zaman boyutundaki anlam değişmesinde var olma..." Anlatımla ilgili olmayan yazıya kıyasen asıl anlatı yazısının tespitinde bu küçük şartların bütûn güçlükleri ortadan kaldırmadığı (anlatıma dayalı yazı ile tasvire dayalı ifadeler arasındaki sınır gibi) ve çok önemli kriterler gerektirdiği çok aşikârdır, ancak **Semiotologie** (göstergebilim)'in özel ve bağımsız bir sahası olarak kabul edilen anlatıma dayalı yazı ile ilgili bir inceleme metodu yapılırken bu söz konusu mesele yine karşımıza çıkar. Bu konu ile ilgili olarak bkz. J.Pels, "On the Concept of Narration", **Semiotica**, 1971, No 1, s. 1-19.

nede hikâye tarzında anlatım yapma imkânları vardır —Cid'de Magribililere karşı yapılan savaşın anlatımı, veya Phèdre'de Hippolyte'in ölümünün anlatımı gibi— ve romancı da, müdahalede bulunmadan okuyucuya karşılıklı konuşmalar sunabilme imkânına sahiptir. Voltaire ve Hugo'nun kullandıkları uygulama çerçevesinde destan türünden veya anlatıma bağlı şiir türünden anlatıma dayalı yazı türünü ayıran şey, romancının kullandığı anlatıya dayalı yazı türünün nesir olmasıdır⁽²⁰⁾.

Bir hikâyenin, yani “belli bir başlangıçtan belli bir sona kadar, belli bir zaman içerisinde ardarda sıralanan olayların” anlatıma bağlı olarak yazılmış şekline roman denir⁽²¹⁾. Romancı anlatmak istediği olaylar arasında, kronolojik bir düzen çerçevesinde seçim ve kesim yapabilir. Meselâ romancı, 1970'te cereyan eden bir olayı anlatmak istiyorsa olaylardaki uzak sebepleri veya kişilerin geçmişini açıklamak için birkaç yıl veya on yıl geriye gider, ancak genellikle romancının bu konuda Haçlı Seferleri'ne kadar soy kütüğü düzenlemesine ihtiyaç yoktur. Normal konuşma çerçevesinde “eskiye dönmek”, konu ile ilgisi olmayan şeylere dalmak demektir... Romancı, kendi açısından önemli gördüğü bazı olaylara mekân sağlamak, düzenlemek, ayrıcalık tanımak ve bunun dışındakileri çıkarmak zorundadır. Bir kelimelik daha basit bir ifadeyle romancı, okuyucu üzerinde belirli bir etki bırakabilme açısından, okuyucunun dikkatini çekmek, okuyucu heyecanlandırmak, okuyucunun düşüncesini teşvik etmek için hikâye yazar. Bu bakımdan romancı, yazmak istediği hikâye ile ilgili ilk malzemesine bir sanat şekli verebilmek için düzenleme yapmak mecburiyetindedir.

Anlatılan böyle bir hikâye “fiktif”tir. Romanı biyografiden, otobiyografiden, yaşanan olaydan, ifade tutanağı tarzından, seyahat yazılarından, “tarihe dayalı” eserlerden ayıran işte bu “fiktif” unsurdur. Burada söz konusu en güç mesele, romancıya bağlı ola-

20. Ortaçağda roman, önceleri düzenli 8 hecelik şiir sistemi ile yazılıyordu; Destan ise “laisses” adı verilen 10 hecelik şiir sistemi ile yazılıyordu.

21. Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, cilt I. Paris, Colin, 1967, s. 12.

rak “gerçek” unsurunun kullanılması ve bu gerçeğin “fiktif” unsura dönüşmesi meselesidir. Her şeyin gerçek dışı olarak cereyan ettiği bir roman dünyası düşünmek mümkün değildir. Buna karşılık da herşeyin gerçeğe uygun olarak cereyan ettiği “saf bir anlatım tarzının da” olup olmadığı sorusunu sormak mümkündür. Anlatıcıya bağlı bir müdahale çerçevesinde gerçek bir tecrübenin anlatılmasında romana bir pay düşmez mi? Bu tecrübe bir başlangıç ve son vermek ve onu düzenli bir şekilde düzenleme zarureti roman anlatımını gerektirmez mi? Birçok romanın, çeşitli yollarla anlatılan gerçek olayların bir çeşit anlatılması olduğu zannedilir: (Benjamin Constant’ın **Adolphe**’u, Edgar Poe’nun birçok **Hikâyeleri**, Flaubert’in **Novembre**’i gibi) yazar tarafından bulunan el yazmaları ve mektupların, (**Manon Lescaut**, **Atala** gibi) bir olaya karışan kişilerin bizzat ağzından yazarın dinlediği hikâye olgusunun, (Musset’nin **La Confession d’un enfant du siècle**’i gibi) yazarın kendine ait itirafların tamamen uydurma mı yoksa tamamen gerçek mi olduğu konusunda okuyucuyu tereddüde düşebilir. Bu da, hikâyeyi “mümkün”, “muhtemel” veya belki de “gerçek” kılan “gerçeğe uygunluk” unsurunun yazar tarafından ustalıkla kullanıldığına ve genel olarak roman türünün **gerçek** ile “**fiksiyon**” sınırları arasında bir yerde bulunduğuna işaret eder. Eğer romancı hikâyesinin gerçek olduğunu iddia ediyorsa, az da olsa okuyucusunu aldatıyor demektir, çünkü okuyucu aldatılmayı ister ve aldatılmaktan zevk alır. Bu bakımdan romancı ile okuyucu arasında bir anlaşma, ama gizli bir anlaşma olur.

“**Fiktif hikâye anlatımı**”: Bu geniş kapsamlı tarif içerisinde, tarifi her zaman açık olarak yapılamayan ve devirlere göre anlatım biçimleri değişik olan ilişkileri, gerçek anlamda roman türü ile paylaşan **hikâye** ve **masal** türü de vardır. Fransa’da XV. yüzyılda ortaya çıktığından bugüne **hikâye türü** son derece değişmiştir: Çağlara ve modaya bağlı olarak, günlük kronoloji veya tarihi düzene bağlı kalmış, zaman zaman felsefî, zaman zaman satirik olmuş, gelenek ve göreneklerden bazı özellikler saklamış veya kendisini tamamen olağanüstü durumlara terketmiştir.

Anlatı yazısının çok uzun veya kısa olmasına göre roman ile kıyaslamak suretiyle hikâye ve masalı tarif etmek yeterli değildir: Herşeyden önce nitelikleri bakımından farklıdır, yani yaza-

rın amacı, benimsediği yapı, ritim ve ton farklıdır. Hikâye türünde kullanılan malzeme genellikle azdır: Merak uyandıran bir fıkrâ, bir bahis, tesadüfî bir karşılaşma, bir biyografi taslağı, gizli küçük bir dram veya kısaca kişide garip bir heyecan uyandıran zamanın kendisine has özelliği, birer hikâye malzemesi olabilir. Hayatın bütün karmaşıklığı, bu hayattan alınan işte bu basit olayla ifade edilir ve yazar da bu hayattan bütün gizli gücünü dile getirmeye çalışır. Mèrimée'nin, Pouckine'nin veya Maupassant'ın hikâyeleri okunduğunda çatısı iyi kurulmuş yoğun bir hikâye varlığı hissedilir; Katherine Mansfield veya Tchekov'dan bir hikâye okuyup bitiren kişi bazen kendi kendine şöyle der: "İdrak edilmesi ve izahı mümkün değildir ama, içimizde birşeylerin kımıldadığını, hayatın kendisini hissettik." Buzzati, Borgès veya Cortazar adlı kahramanların mümkün dünyalar karşısında içimizde uyandırdığı şey, endişe ve şaşkınlıktır. **Fabl** türünde olduğu gibi, masal tezahüridir: Masalcı —meselâ Perrault, Grimm Kardeşler veya **Binbir Gece Masalları**'nın yazarları gibi— belirli bir dinleyici kesimine hitap eder; hikâyesinin gerçek olmasına hattâ gerçeğe benzer olmasına çalışmaz; gerektiğinde objeleri konuşTUR, hayvanları konuşturur, dehalar yaratır; hikâye türünden farklı olarak masal türü eğlendirme ve öğretme işlemini tamamladıktan sonra son bulur. Roman türü kendi içinde gelişme kaydettiği, kendine bir zamanı olduğu, ileri-geri ve sağa-sola dönüşümler yaptığı, entrika veya kahramanlarını hemen hemen boş denecek sahalara yerleştirebildiği halde, Marcel Raymond'a göre hikâye ve masal türlerinde "konsantrasyon ve açıklık bir kuraldır; her zaman sadece zaruri olanı söylemek, kesin ve duyarlı bir şekilde karakterize etmek, inandırıcı olmak, okuyucunun onayını almak ve "olağanüstü ve imkânsız olanının sınırlarına doğru" ne kadar gidilirse gidilsin bu onay! muhafaza etmek, bunu sağlamak için de olay ve çatışmanın en can alıcı yerinde ya eylemci ya tanık olarak yer almak sanat sayılır⁽²²⁾. Ancak Voltaire'in "masal-

22. Marcel Raymond, **Anthologie de la nouvelle française**, Lausanne, la Guilde du livre, 1950, S. 17. Hikâye ile roman türü arasındaki tarihî ilişkiler hakkında bkz. Georges Lukacks, **Soljenitsyne**, Paris, Gallimard, coll "Idées", 1971.

ları”, “**roman**” adı altında da yayınlanır; bazı çağdaş yazarlar —Gracq, Louis-René des Forêts, Klossowski, Pieyre de Mandiargues gibi— roman türüne karşı güvensizlik yaratsa veya roman türünden farklı başka bir tür ortaya çıksa bile anlatıma dayalı eserlerden “anlatı” (récit) diye söz edilmesini isterler. Bu da, edebiyat tarihçilerinin işinin basit olduğu anlamına gelmez.

Gerçekten de türleri ayırmak ve bunlara bir etiket vermek gibi edebiyat tarihçilerinin kendilerinin ve çalışmalarının tabiatına uygun hoş bir özelliği vardır. Bir ülkenin edebiyat tarihini, daha mütevazı bir ifadeyle belirli bir devre ait roman tarihini tam olarak yazmak mümkün müdür? **Histoire du roman moderne** adlı kitabında böyle bir denemeye girişen R.M.Albérès, nereye yerleştireceğini bilemediği yazarlar, çeşitli “sınıflandırma yapanlarla” âdeta alay eden, Diderot’dan Kafka’ya kadar hiçbir sınıflandırmaya sokulamayan yazarlarla ilgili olarak bir katalog yapma mecburiyetinde kalır. Bu sebepten “**Post-réalisme**”, “**néo-réalisme**” gibi çok müphem kavramlara başvurur ve **merhamet romanı**”, “**alay romanı**”, “**Dostoyevskivâri roman**”, “**mistik roman**” diye çeşitli sınıflandırma yollarına gider. **Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours** adlı çalışmasında Henri Clouard da, “sanatı konu alan roman”, “çağları konu alan roman”, “aşkı konu alan roman”, “idealizmi konu alan romancılar”, “taşra geleneklerine bağlı romancılar” gibi değişik kategoriler halinde sınıflandırmalar yapmaya gider. **Théorie de l’art et des genres littéraires** adlı eserinde Jean Suberville, “sportif roman”, “silahşörlük romanı”, “kahramanları hayvan olan roman” türleri şeklinde kendilerine has özelliklerini iyi belirtmek suretiyle otuz kadar roman türü sınıflandırması yapar. “Pastoral roman” veya “çapkınlık romanı” bazı tür romanlar yokolmuş veya sahalarında roman yazılmamaya başlamıştır, ancak bunların yerini “uyuşturucu ilaçlar romanı”, “anlaşmazlık romanı” gibi yeni türler almaya başlar. Köylü romanı veya sömürge romanı türlerinden söz edildiği gibi **uzay romanı**, yeni **selenit roman** veya **Marslı roman** türlerinden de söz edilmektedir. Böylece roman türünün geçmiş ve gelecek tarihine yönelik bu basit gözden geçirme, roman türünün son derece değişken olduğunu ve belirli bir devir karşısında bağımlılık arzettiğini gösterir. Çevre (kır romanı, şehir ro-

manı, egzotik roman), muhteva (düşünce romanı, gelenek romanı, psikolojik roman), teknik (mektupla roman, günlük romanı, itiraf romanı) gibi kendi türü içinde bölümlere ayrılan çeşitli roman türü sınıflandırmaları yapmak mümkündür. Netice olarak her roman türü kendi içinde kendine has bir tür oluşturur.

Objektif kriterlere dayanmayan roman türleri ile ilgili sınıflandırma, gereksiz olarak yapılmış bir iş olma durumuna düşer: Roman türü sahasında sınıflandırması yapılan sistemlerin sayısı kadar tarihçi de vardır. Ancak sınıflandırmalar sayesinde yaklaşık birtakım ipuçları elde etmek mümkün olur. Önemli olan, önceden belirli birtakım sınıflara eserleri zorla dahil etmek değildir, ancak eserdeki incelikleri, sürekli olanları ve farklı yönelmeleri görebilmektir, eserini diğer eserlerden ayıran havayı kendi eserine vermeyi romancının nasıl başardığını görebilmektedir. Anlatıma dayalı yazı türü, bir seçme sistemini veya daha çok her an bir sürü seçme işlemlerini gerekli kılar: Sözcükleri seçme, kahramanları seçme, olayları seçme, bölüm ve kısımları seçme ve benzeri seçmeler. Tiyatro alanında Etienne Souriau'nun belirttiği gibi roman türü sahasında birtakım basit unsurlardan oluşturulan hikâye ile ilgili çeşitli inceleme biçimlerinin olması da mümkündür. İşte o zaman da bu seçme sistemlerinin ve bu sistemlerin varoluş sebeplerinin neye bağlı olduğunu, neye dayandığını aramak gerekir: Yazar, hikâyesinin hangi yönüne **dikkat çekmek** istemiştir acaba? Hikâyesini anlatmak için yazarın kullandığı **yöntemler** nelerdir? **Hikâyenin şekli** nedir? Hikâyenin amacı, muhtevası, **anlamı** nedir?

VIII. Bir denizci hikâyesi

İşte **dikkat çekme** özelliğine göre, esrarengizliklerle dolu polisiye bir hikâye, duygusal yönü ağırlıklı bir tefrika roman, egzotik dünya taraftarlarına rüya dolu âlemler, ölüm ve kader ile ilgili bir düşünce romanı, orta sınıfla ilgili bir tasvir veya bir tarih romanı olabilecek son derece sıradan bir anlatım şeması: Denizci bir koca, sevdiği kadın ve bir sürü rakip. Genel olarak bu tür anlatım unsurları, çeşitli varyasyonlarla ortaya çıkan **Odyssée**'deki anlatım unsurlarıdır. Homère, Truva seferinden geri dönen denizci kahramanının yolculuğuna geniş yer verir: Fırtınalar, de-

niz kazaları, esrarengiz ve büyüleyici deniz salılları, dönüşün sonunda rakiplerin kanlı şekilde yok edilmesi. Bilinmeyen ıssız denizlerde denizci kahramanımız, garip kehanetler, ancak masallarda rastlanabilecek hayvanlar görür ve birtakım büyülere maruz kalır. Hikâyenin anlatımı, aksiyonun ve bazen de fantastik maceraların anlatımı şeklindedir. Hikâyenin, birçok cesedin bulunuşu ve bir polis müfettişinin bu olaya el koymasıyla başladığını farzedelim. Konu, bir Georges Simenon anlatım tarzını andırıldığından, denizciyi cinayete iten sebeplerin bulunmasına kadar götürülür. Bu bakımdan yazar, sefere çıkması gereken denizci ile kalan eşinin acıklı ve duygusal vedalarını, yazılıp yolda kaybolan mektupları, çok uzun süren bir yalnızlık devresini uzun uzadıya tasvir eder; böylece Pierre Loti devrinin modası acıklı hikâyeye modeli elde edilir. Denizci çok yakışıklıdır, kadın tatlı bir kadındır, ancak çok kötü bir iftiracı da vardır... Denizci geri gelir, karısının ihânet ettiğine inanır, rakibi ile beraber karısını da öldürür ve sonunda ya kendini öldürür ya da sömürgelere giden askerler birliğine katılır: Yazar, geveze kadınları ağlatmak için bir melodram veya hikâyesini tamamen bitirmek için bütün kahramanları ölen bir trajedi yazmaya girişir. Yazar, hikâyenin aksiyonunu Antik Çağ'a, veya korsanlar devrine yerleştirmeye, tarih ve arkeolojinin verdiği bilgilere göre gemileri, ilkel toplumları, eski uzak ülkeleri tasvir etmeye girişiyorsa Walter Scott'un veya **Salambo** ile Flaubert'in yaptığı gibi "tarihî roman" yazmaya gidecektir. Eğer yazar, çağımızın büyük limanlarında denizci kahramanını dolaştırmaya giderse, "gelenek romanı" türü adı altında sefalet dolu bir hayat tarzının tasvirini sosyal eleştiri türüne dönüştürebilir, yani romanında ihtilalci düşüncelere yer verir. Ayrıca yazar, canlı bir aksiyonun heyecanlı safhalarından daha çok ayrılan, sonra yeniden birleşen, sonra yeniden ayrılan iki sevgilinin gelişme çizgisi üzerine ağırlık vermek suretiyle bunların psikolojik durumlarını veya içinde bulundukları ahlâki ortamı incelemeye gidebilir. Kaderin yönlendirdiği bu iki sevgilinin hikâyesi, ezici güçlerin hakimiyetine maruz kalan veya bu güçlerden kurtulmak isteyen bir insanlık durumunun sembolik bir imajı mahiyetindedir.

Anlatıma dayalı yazı türünün genel eğilimine bağlı olan bu çeşitlilik, romancının kullandığı anlatma yöntemleriyle daha da artırılabilir. Teklif edilen anlatım şeması yoluyla elde edilen ilk “anlatım türünü” ele alalım: Bir macera romanı olarak değerlendirilen denizci ile sevdiği kadının hikâyesi.

Yazar, özellikle okuyucunun heyecanını düşürmeyecek olaylar bulmaya ve toplamaya özen gösterir: Denizci, püskürmekte olan bir volkanın yakınından geçer, gemisi batar, korsanlar tarafından kurtarılır ve bir adaya hapsedilir; bu adadan kurtulabilecek midir? Gardiyanın kızının yardımıyla adadan kurtulur; ülkesinde bıraktığı karısını bu kızla aldatacak mı acaba? **Aksiyonun** sürekli sıçrama yapıp hareketli olabilmesi için romancı, mümkün olduğu kadar çeşitli, renkli ve beklenmedik epizodlarla dolu bir **entrika** inşa etme yoluna gider. Bununla birlikte hikâyenin anlatım **ritmine** değişiklik kazandırabilmek için romancı, volkan püskürmesi, gemi kazası ve kaçış olayları ile dolu şiddetli ve hızlı geçen aksiyon sahneleri arasına sakin ve mutlu geçen yolculuk sahneleri gibi rahatlatıcı sahneler koyar. Bu tür ritimlerin birdenbire olması mümkündür ve homojen bir akıntı halinde gelişir veya kritik zamanlarda kesintiye uğrayan bölümlere ayrılabilir: Denizde boğulmak üzere olan denizci kurtulabilecek mi acaba? Hapishanenin demir parmaklıklarını koparmaya kendi gücü yetmez, ama kaçmak için bir yol bulabilecek mi acaba? Birtakım bazı epizodlar başka değişik epizodların ortaya çıkmasına neden olur: Gemi kazası hapisle sonuçlanır ki bu da denizcinin iki kez sınamaya tabi tutulmasını gösterir; birincisinde tabiat olaylarına bağlı olmak, ikincisinde insanların acımasızlığına bağlı olmak üzere denizci iki kez deniz kazası geçirir; denizcinin adadaki tutsaklık durumu denizlerdeki serbest hâli ile zıtlık teşkil eder. Bu bakımdan romancı, kendi romanının **kompozisyonuna** bağlı olarak simetrik durumlar, zıtlaşan durumlar ve birbirine orantılı durumlar düzenleyebilir. Roman kompozisyonunu sağlamlaştırmak bakımından romancının **temalar, motifler**, bir düşünceyi hatırlatma, bir etkinliği güçlendirme ve bir amacı iyice belirtme bakımından musiki alanında olduğu gibi zaman zaman tekrarlanan bazı anlamlı **imajlar** kullanması mümkündür: Rüzgâr, uzak ülkelere olan ilgi demektir, kilide giren anahtar tutsaklık ifadesi-

dir, rıhtımlarda sallanan mendiller yola çıkmanın sembolik imajıdır, kadının bakışındaki dalgınlık bekleme, üzüntü veya umut ile eşanlamıdır. Sarp adacıklar, sıcak ve sevimli limanlar, tehlikeli kayalıklarla zıtlık teşkil eden engin deniz ve uzak mesafeler denizcinin günlük hayatı haline gelir, ancak macera romanlarında entrikanın gelişmesi veya kahramanlar üzerindeki etkisi bakımından **mekân** unsurunun önemli bir rolü vardır. Buna bağlı olarak **zaman** unsuru da denizcinin lehine veya aleyhine işleyen ve can sıkıntısı verme ya da endişeli bir bekleyiş meydana getirme bakımından romancı tarafından uzatılan veya çok ani bir hareket tarzı verme bakımından daraltılabilen bir unsurdur. Romancı, denizcinin maruz kaldığı macera boyunca izleme ve gözlem yapar ve birbirine paralel iki entrika çerçevesinde sadece kadınla ilgili “simultane” bir hayat tarzı canlandırır. Anlatım, 1910’da denizcinin ülkesine geri dönmesiyle bitecek şekilde 1900’lerde yola çıkmasıyla başlar; ya da 1910’dan itibaren anlatıma başlanır, ancak bu tarihten önceki olaylar geriye dönüş yöntemiyle aktarılır; ya da daha önceki yıllara kısaca gözetmek suretiyle 1905’te anlatıma başlanır ve gelecek ile ilgili tahminler yapmak suretiyle anlatım devam ettirilir. Buna göre romancı olayların sırasını değiştirmede ve kronolojik düzeni bozmada tamamen serbesttir. Belirli bir zaman dilimi içerisinde romancı **kahramanın** başından geçenleri tahlil yoluna gidebilir ya da meselâ romanın kahramanı denizci ile sınırlamak suretiyle kahramanda çok yavaş cereyan eden gelişmeyi izleyebilir; Ayrıca romancı pitoresk yönlerine göre —korsanlar, limandaki kozmopolit halk—, entrika içerisindeki rollere göre —gardiyanın kızı—, başkahraman ile olan ilişkilerine göre —denizcinin sevdiği kadın— enteresan görünen ikinci dereceden kahramanları sahneye getirip tekrar çıkarabilir.

Hikâyesini anlatması için romancının elinde birçok imkân vardır; bunlar arasında en çok kullanılanı **üçüncü şahısla anlatım**’dır: “1900 yılı güzel bir sabah denizci Şark’a gitmek üzere yola çıkar”: ayrıca kahraman kendi yaşam öyküsünü birinci şahısla anlatabilir ve seyahatini tamamladıktan sonra hatıralarını yorumlamak suretiyle ya da cereyan eden olaylarla ilgili günlük tutmak suretiyle, ya da karısına gönderdiği mektuplar veya çeşitli yön-

temlerden bir karma yapmak suretiyle hatıralarını canlandırma-ya çalışır: Meselâ bir başka kahraman denizcinin başından geçenleri ele alabilir ve bu olayların başka türlü bir yorumunu yapabilir. Böylece anlatım tekniğinde **bakış açısı** yönteminin ne kadar önemli olduğu ortaya çıkar. Denizcinin, kadının ya da rakibin romancının bakış açısını tayin etmesine ve sadece bu kahramanların görmüş olduklarını anlatmasına göre bakış açısı tarzı çok farklı olur; aynı tür olay —meselâ karaya çıkma sahnesi— farklı bakış açılara göre şöyledir: “Gemiden inerken denizci, kalabalık arasında kafasında sık sık canlandığı simayı arıyordu”; “kadın, tanıyıp hatırlamakta güçlük çektiği yaşlı adamın yanına yaklaştığını gördü”; “rakip, kucaklaşan çiftte uzak bir mesafeden uzun uzun baktı”. Bu bakımdan bu üç tür bakış açısı tarzı, üç ayrı duyguyu ifade eder: Bekleyiş, sürpriz, kıskançlık. Başka bakış açısı ihtimalleri de vardır: Kahramanları dışarıdan tasvir etmek suretiyle anlatıcı kendini sürekli olarak olayların dışında tutar; ya da kendine has duygularını bu kahramanlara maleder ya da bu kahramanlardan birinin iç dünyasına girer yerleşir: Böylece bir olayla ilgili olarak bu kahramanın düşündüklerini bilme imkânı doğar. Üç tanığın gördüğü aynı tür olayla ilgili olarak çok çeşitli hatta çelişkili yorumlar ortaya çıkar: Peki bu olayla ilgili gerçeği söyleyen hangisidir? Olay gerçekten vuku buldu mu? Farklı **anlatım biçimleri**’ni sırayla kullanma imkânı doğar: Konuşmaları doğrudan anlatımla nakletmek ve olay gözlerimiz önünde cereyan ediyormuş gibi olay sahnesini tasvir etmek (sahneleştirilmiş anlatım): Denizci, gemiden karaya iner, karısını bulur ve onunla konuşur; ya da geriye dönme yöntemine başvurmak suretiyle dolaylı anlatım veya serbest dolaylı anlatım yoluyla konuşmaları nakletmek, özetlemek veya yorum ve konu dışı anlatımlarla olayı uzatmak (Panoramik anlatım): Anlatıcı denizcinin gelişini birkaç cümleyle ifade eder, denizcinin yola çıkışı sırasındaki duygularını hatırlatır ve buna benzer ifadeler. Benimsenen anlatım tarzına göre yaşanmakta olan bir hayat imajı vermek suretiyle hikâyenin etkinliği son derece artırılmış olur; hikâyenin havası değiştirilir ve böylece cereyan eden olayların ışığında yeni bir anlam kazanır. Kendi isteğine bağlı olarak romancı, bir kahramanın ruhsal hayatını bize “doğrudan” kavratılabilmek için iç

monolog yöntemine geniş yer verir ya da **tasvir yöntemi**'ne başvurmak suretiyle kahramanın dış görünümüne ve kahramanın bulunduğu yerlere dikkat çeker.

Bu farklı anlatım unsurları arasındaki sınırlar genel olarak belirsizdir ve çağdaş romanda gittikçe daha belirsiz hale gelir: Panoramik anlatım ile sahneleştirilmiş anlatım çağdaş romanda birbiri içine girmiş durumdadır; genel düşünce, fikir ve teorileri sergileme yani felsefî sistemleri sergileme yöntemi diyaloglarda keşintiye sebep olur ve **içmonolog** haline dönüşür; tasvir yöntemi kendi içinde bir bütünlük arzeder, yani olay ve olguları anlatma tarzına dönüşür. Roman, dinamik güçler, mevcut olmayan —ya hiç olmayan— malzemeler ama birbirlerine bağlı ve birbirlerine tepki gösteren malzemeler yığınınından oluşmuştur diyebiliriz: Roman demek, sadece bir konu veya düzenli bir hikâye, çeşitli yollarla bir araya getirilmiş epizodlar demek değildir, ancak J.L. Borges'in ifade ettiği gibi "dikkat isteyen, yankı yapan ve incelik gerektiren belirli bir oyun tarzı (....), gerçek ve tahminlerle dolu bağımsız bir dünya"⁽²³⁾, yaşamakta olduğumuz ve kendisini meydana getiren şekiller içerisinde anlamını bulmaya çalıştığımız gerçek dünyadan farklı bir dünyadır.

23. Jorge-Luis Borges, **Discussion**, Paris, Gallimard, 1966 s. 78-79.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HİKÂYE VE ANLATIM

1.1. Vokabüler durumu

Aristote'un **Poétique** (Poetika) adlı eserinde, destan ve trajedi türleri için ortak sayılabilecek dört ana yapı bölümü belirtilmektedir: Fabl türü, karakter şekilleri, güzel ifade şekilleri ve düşünme biçimi⁽¹⁾. "Davranışlara ve fabl özelliğine, sonuç bakımından trajedinin bağlı" olmasından önem kazanan **fabl** türü, trajedinin "ruhu ve ana prensibi" durumuna gelir. Anlatım tarzına bağlı modern edebiyat şekillerini de içine alan bu ifadeye uzun zaman bir kural olarak bakıldı: **Roman** tabiri, Aristote'un **fabl** diye adlandırdığı ifadeyle uyum sağlamış olduğundan önceleri **hikâye** (Fransızcada **Histoire**, İngilizcede **Story**) tabiriyle aynı kefedede değerlendirilmeye tabi tutulmuştur ve genelde bu anlayış hâlâ devam etmektedir. Bir hikâye vuku bulabilmesi ve bunun da anlaşılır olabilmesi için, bitmiş vakalar yığınının elementer bir düzen, en basitinden kronolojik bir düzen vermek gerekir: Denizci yolculuğa çıkar geri geldiğinde bir kadına rastlar ve bu kadını öldürür. Çocukların anlatabildiği şekliyle hikâye, herbiri bağımsız basit olaylar serisi demektir, ancak hikâyeyi anlatan kişi, bu olaylar arasında mantıkî bağlar, daha çok aralarında **sebep-sonuç** ilişkisi bulunan bağlar kurmak zorundadır: Seyahat dönüşünde denizci, sevdiği kadını bulur ama onu sadakatsizliğinden dolayı öldürür. Taslak anlatım şemasına **entrîka** (İngilizcede **Plot**) denir: Boyutları farklı anlatım birimlerini oluşturan birçok epizod

1. Aristote, **Poétique**, 1450 a ve 1459 b. -**Sujet** (konu)'dan farklı olarak **Fabl**'in tarifi ile ilgili olarak, bkz: B. Tomachevski, **Théorie de la littérature**, Paris, Editions du Seuil, 1965, s. 268.

ve ara olaylar bu **entrika** içinde yer alır. Anlatım birimlerinin en küçüğüne “**motif**” (İngilizcede **Motive**) denir. Cinayet epizodunun genişletilmiş bir sahne halinde göstermek mümkündür: Katil gizlenir ve beklemeye başlar; romancı katilin ruhsal durumunu inceler, bulunduğu yeri ve korku dolu atmosferi tasvir eder, ancak “denizci kadına ateş eder” birimi, “**motif**” denilen en küçük anlatım birimini oluşturur. Hikâyenin tutarlı olabilmesi bakımından kendi aralarında birbirlerine bağlı bu farklı küçük anlatım birimleri için, hikâye içerisinde gelişimi, hareketi sağlayan, ona yön veren ve **Aksiyon** denilen bir genel birlik prensibine ihtiyaç duyulur. Söz konusu şemada, hikâyenin sonucu sayılan cinayet vakasını haklı çıkartan aşk ve kıskançlık oyunları ile **Aksiyon** meydana getirilir. Romancının görevi, sadece epizodları kendi aralarında bağlamak olmamalı, aynı zamanda hikâye kahramanlarına canlılık vermeli, mekânı ve hikâyenin cereyan ettiği zamanı tasvir etmek olmalıdır, yani bütün bu unsurlar **aksiyon** içerisinde birleşeceğinden romancı hikâyesine bir felsefe kazandırmalıdır. Romancı, bütün unsurları yerli yerine koymak ve kaos gibi dağınık olanı kendi içinde uyumlu bir bütün haline getirmek zorundadır. Yapı unsuru denilen **Kompozisyon** (İngilizcede **Pattern**), hikâyeye kendine has karakteristik temposunu veren **ritm** ile birlikte hikâyenin estetik tarafına yöneliktir.

Zikredilen bu geleneksel ifade ve terimler, anglo-sakson tenkid anlayışının hâlâ başvuru eser olarak kullandığı **Aspects of the Novel**⁽²⁾ adlı kitaptan alınmıştır. Bu terimler birer hareket noktası olarak ele alınmalıdır, çünkü bir yandan kullanılan terminoloji bakımından aralarında **ünanım** bir anlaşma söz konusu değildir, diğer yandan aralarında kesin bir sınır çizilemeyen ve bazan de sınırları birbirine kesen gerçekleri bu tür terimlerle göstermek mümkündür.

Yapı unsurları birimlerini daha yakından incelemek, hem romancıya hem de eleştirmene verdikleri problemleri görme bakımından **Hikâye-Entrika-Aksiyon** unsurları kümesini öncelikle ele almak istiyoruz. Forster'a göre Hikâye ile Entrika arasındaki

2. E.M. Forster, **Aspects of the Novel**, Penguin Books, 1968, s. 93-94.

fark, **SebeP-Sonuç** unsurunun varlığına veya yokluğuna bağlıdır, ancak Hikâye ve Entrika terimleri, her zaman aynı gerçekleri ihtiva etmeyebilir. Hikâye denilince insanın aklına gelen şey, kahramanlar, kahramanların yaptığı davranışlar, kahramanlara ait duygular, kahramanların kaderleri gibi unsurlar, özet olarak hemen aklımıza gelmeyen ya da **özellikle** bir **Entrika** söz konusu olunca düşünölen insan unsurudur. Romanda anlatılan **hikâye**dir, ancak izlenen **entrikadır**. Bu konuda Nelly Corneau şunları yazıyor:

"Hikâye, zaman içerisinde cereyan eden ve gerçek ya da hayalî kahramanların emrine sunulan olaylar veya tutkular kompleksi değıl de nedir? Bu tür kahramanlarda hayatın yansıması, etten, kandan, kemikten gerçek varlıklar kadar bizleri etki altında tutması hikâye değıl de nedir?(3)"

(**Entrika**'da ise, kahramanları ikinci plana itmek suretiyle önem, epizodların sıralanma biçimine, anlatım yapısı ile ilgili yarı matematiksel bütönlüğü üzerine kaydırılır.) **Hikâye** ve **Entrika** ile ilgili olarak Scholes ve Kellogg şu ifadeyi kullanırlar: **Hikâye** tabiri, kahraman ve aksiyon tabirlerini ayırt etmede kullanılan "genel bir ifade"dir; **Entrika** tabiri ise, kahramanlara son derece az yer vermek suretiyle sadece aksiyona yer veren "çok özel bir tabir"dir(4). İki romancı bu farkı, iki biyolojik imaj halinde verirler: Thomas Hardy'e göre **hikâye** bir çeşit **organizma**'dır; buna karşılık Ivy Compton-Burnett'e göre **Entrika**, romanın bütöünü ayakta tutan bir çeşit "iskelet"dir(5).

1.2. Entrika'nın maruz kaldığı değışmeler

Astrée adlı romanın bir özetini okuduğumuz zaman, entrikanın çok karmaşık, hikâyenin çok uzun olduğunu görürüz: Er-

3. Nelly Corneau, **Phsiologie du roman**, Paris, Nizet, 1966, s. 53.

4. Robert Scholes, Robert Kellogg, **The Nature of the Narrative**, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1966, s. 208.

5. Tahlil problemleri ile ilgili olarak, Bkz. "Introduction a l'analyse structurale des récits", **Communication**, no: 8, 1966 ve aynı dergideki diğP incelemeler.

kek Çoban Céladon ile kadın çoban Astrée arasında, pek çok yanlış anlaşılma konuları, engellemeler, olağanüstü kurtarma olayları, kadere bağlı beklenmedik buluşmalar, kıskançlık yüzünden yapılan gizli manevralar bulunmaktadır. Bu bakımdan Honoré d'Urfé'yi taklit etmek isteyen yazarlar, büyük bir güçlükle karşı karşıya kalırlar. Buna karşılık yazar varlığını göstermek suretiyle Scarron, suni olanı ifade etmek için yazarın kullandığı ipuçlarını ortaya koyar. **Roman Comique** adlı eserinin birinci bölümü sonunda şunları yazar: "Hayvanlar otladığı ve yem yedikleri sırada yazar biraz dinlenir ve ikinci bölümde söyleyip yazacağı şeyleri düşünmeye başlar" ya da biraz dinlenme fırsatı bulabilmek için kahramanlarından birini zor şartlar altında bırakır; "şerefim üzerine yemin ederim ki, kitabın geri kalan kısmından daha pahalıya maloldu bu tasvir bana ve üstelik pek o kadar da memnun kalmadım"⁽⁶⁾. **Tom Jones** adlı kitabın ilk sayfalarından itibaren —ki kitabın entrikasındaki geleneksel düzen, Anglo-Sakson eleştirisinin övgüsüne mazhar kalır— söz H.Fielding'e verilir:

Sayın okuyucu dostum, daha uzağa gitmeden, hikâyesinin akışı içerisinde fırsat buldukça sözkesme niyetinde olduğumuzu sana önceden bildirmek mecburiyetinde olduğumuza inanıyoruz; bu konuda birçok eleştirmenden çok daha iyi ve ileri olduğumuza inanıyoruz"⁽⁷⁾.

Diderot, **Jacques le Fataliste** adlı eserinde okuyucunun merakını hep gidermeye çalışmış, hikâyeye hakim olduğunu ve hikâyeyi kendisinin anlattığını hiçbir zaman unutturmamıştır.

"Sayın okuyucu, benim doğru yolda olduğumu, Jacques'la efendisini birbirlerinden ayırmak ve herbirini sadece benim hoşlandığım yöne sevk etmek suretiyle Jacques'ın aşklarının hikâyesini anlatmak için iki veya üç yıl sizleri bekletmek sadece benim elimde olduğunu çok iyi görüyorsunuz"⁽⁸⁾.

6. Paul Scarron, **Le Roman Comique**, Paris, Garnier, 1955, s. 5 ve 127.

7. Henri Fielding, **Tom Jones**, cilt: 1, Paris Julliard, 1964, s. 33-34.

8. Denis Diderot, **Oeuvres Romaniques**, Paris, Garnier, s. 495.

Sürükleyici bir epizod başlayacağı sırada hikâyeyi keser, olabilecek gelişmeleri hayâl eder, ancak bunları yazmaz “Eğer sizleri umutsuzluğa düşürmek niyetinde olsaydım, bu maceranın devamı bana bağlı olmaz mı!...”, şeklinde bir yola başvurur ve sonra bundan vazgeçer. Emma Bovary’nin Manastırdaki eğitimi sırasında okuduklarını ifade etmeye çalışırken G.Flaubert “eski romanlar”da kalmış âdetleri şöyle bir cümlede toplar:

“Bunlar sadece aşklar, seven erkekler, seven bayanlar, ıssız dağ evlerine kaçırılıp kendileriyle maceralar yaşanılan kadınlar, istasyonlarda öldürülen posta sürücüler, her sayfada çatlayan atlar, karanlık ve تنها ormanlar, kalp çarpıntıları, yeminler, hıçkırıklar, gözyaşları ve öpücükler, ay ışığında sandal gezintileri, koruluktaki bülbül’ler, arslan gibi cesur, kuzu gibi uysal, görünüşte erdemli, hep gizlice için için ağlayan baylar”⁽⁹⁾.

Alay, taklit, kabalık gibi birçok yöntem, olay seçimindeki keyfilik durumunu ve ileri sürülen herşey hakkında gerçeklik fikri verebilmek için romancının başvurduğu yalanı okuyucuya hatırlatma vasıtalarıdır.

1957 yılında A. Robbe-Grillet, “gerçek romancı, hikâye anlatmasını bilen kişidir” anlayışına karşı çıkar. “Bir yazarı eserinin başından sonuna kadar götüren anlatma mutluluğu, kendisindeki yazarlık ilhamıyla özdeşleşir. Nefes kesici, heyecanlı, dramatik olaylar yaratmak, yazarın hem zevkini ve hem de haklılığını ifade eder”⁽¹⁰⁾. Ayrıca ileri sürülen malzemeye, yazar ile okuyucu arasında kendiliğinden oluşan bir anlaşmaya bağlı olarak doküman, biyografi ve yaşanmış hikâye gözüyle bakılır: Yazar anlattığı şeylere inanmış görünecek, okuyucu da her şeyin uydurma olduğunu unutacaktır”. Okuyucu ve romancı karşılıklı olarak hayâl âlemine dalıp çıkarlar: “Burada ayırmaktan çok, sağlamlaştırmak söz konusudur”. Robbe Grillet’ye göre kendiliğinden olan uyum, gerçeğin idrak edilebilme ve dünyanın izah edilebil-

9. Gustave Flaubert, **Madame Bovary**, Paris, le Livre de Poche, 1961, s. 54-55.

10. Alain Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, Paris, Gallimard, Coll. “Idées”, 1964, s. 34.

me düşüncesine bağlıdır. Romanda, hikâye kavramı, kahraman kavramı, şekil ve muhteva ayırımı kavramlarının hepsi “gerçekliği kalmamış” kavramlardır. Robbe-Grillet, Flaubert’in eserini aşırı şekilde basitleştirip dönüm noktaları ortaya çıkarmak suretiyle entrikada parçalanmanın çok hızlı olduğunu gösterir. Entrikada bölünme, **Madame Bovary**’den **Education Sentimentale**’a doğru azalır, ancak “hiç üzerine kitap yazma” düşüncesi, “kendi üslûbuna bağlı bir içgüçle kendi kendini ayakta tutan ve hiçbir dış etkene bağlı olmayan bir kitap yazma” düşüncesi, “hemen hemen konusu olmayan ya da en azından konusu hiç farkedilmeyen bir kitap yaratma” hayâli (Lettre à L.Colet, 16 Ocak 1852), hikâye özelliğinin yok olması bakımından ideal bir sınır olarak ortaya çıkar. Aynı devirde yaşamış olan Goncourt kardeşler, aynı anlayış çerçevesinde eser vermişlerdir: Goncourt kardeşler” bir ara olayı, bir entrikası, bir eğlendirme amacı olmayan” bir tür roman yazmak isterler (**Chérie** adlı esere Önsöz). 1891 yılında roman ile ilgili olarak Huret’nin yaptığı bir ankete Edmond de Goncourt şöyle cevap verir: “**Romanesk** özelliğini ortadan kaldırmak için, içinde hikâye unsuru olmayan hatıralar ve otobiyografiler halinde roman türü yazabilmek için elimden geleni yaptım” ve hattâ entrikayı çözüme götürme bakımından kahramanların ölümü ile ilgili olarak hileler bulmaktan vazgeçer. Robbe-Grillet romanda hikâye ile ilgili olarak yeni bir anlayış getirir:

“Beckett’in eserinde eksik olan olaylar değil, ancak kendi kendilerini hiç durmadan reddeden, kendi kendilerinden şüphelenen ve kendi kendilerini yokeden olaylar eksiktir. Öyle ki aynı cümle içerisinde bir olayın hem olumlu hem de olumsuz değerlendirilmesi mümkün olabilmektedir. Özet olarak eksik ve yanlış olan hikâyenin kendisi değil, sadece bu hikâyedeki gerçeklik karakteri, hikâyenin sukûneti ve masumiyetidir”⁽¹¹⁾.

Les Gommès veya **le Voyageur** adlı eserlerinde Robbe-Grillet, ayırımı kolay ve genelde dramatik denilen unsurlar bakımından

11. Alain Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, s 38.

zengin bir aksiyon örgüsünün varlığı üzerine dikkat çeker, ancak “yazı” özelliği, “hikâye unsuru” özelliğine ağır basarak roman özünü azar azar oluşturmaktadır.

Gerçek insanın böyle bir anlayıştan kurtulması o kadar kolay olmaz. Periyodik bir şekilde yapılan yoketme girişimlerine rağmen, bazı romancılar için güç olan entrika, belki gerekli olan bir güçlüktür. Romanda anlatılan bir hikâyedir ve E.M.Forster bu konuda şunları yazar: “Hikâye anlatma öyle bir temel unsurdur ki bu olmadan roman da olmaz”⁽¹²⁾, hatta Forster, bu özelliğin geleneksel zaruri bir biçim olmasını arzu eder. Maupassant üzerine yaptığı bir denemede Henry James, aksiyonsuz kahramanların olamayacağına, ayrıca bu kahramanları tanıma fırsatını veren entrika olmadan aksiyonun da olamayacağı düşüncesine dikkat çeker⁽¹³⁾.

1.3. Aksiyon

Entrika, belirli bir durumdan hareketle ve belirli güçlerin tesiriyle, **hareket ve değişme** temel kavramına dayanır. Genel ola-

12. E.M.Forster, *Aspects of the Novel*, s. 34

13. Bazı eleştirmenler, unsurların birbirlerine olan üstünlüklerine göre, Aksiyon entrikaları, Psikolojik entrikalar, Felsefi entrikalar diye ayrımlar yaparlar. Aksiyon entrikalarında değişme, kahramanın karakteri ve düşüncesine bağlı olarak içinde bulunduğu durumdan kaynaklanır; psikolojik entrikalarda değişme, aksiyonun tesiriyle kahramanın maruz kaldığı ahlâki karakter değişikliğidir; ya da kahramanın düşünce tarzı ve duyguları, aksiyona ve karaktere bağlı olarak değişikliğe uğrar. R.S. Crane, bunlara örnek olarak, Les Frères Karamazov'u, Henri James'in *Un Portrait de Femme* adlı eseri ile Walter Peter'in *Marlus l'Epicurien* adlı eserini zikreder. Bu kategoriler entrika anlayışını **Macera ve Psikolojik** diye iki kutba doğru yönlendirir. Bu anlayış çerçevesinde entrika, roman kahramanlarına bağlı olarak -coğrafi, sosyal ve benzeri birimlerin oluşturduğu- dış çevre ile -duygular, davranışlar ve düşüncelerden oluşan- iç durum ilişkisine bağlı bulunmaktadır. Bu ilişki romandan romana değişiklik arzeder; hikâye, yukarıda sözü edilen durumların üstünlüğüne göre **dışa ve içe** yönelik olur, ancak aynı roman içerisinde değişiklik gösterebilir, çünkü aynı roman içinde dengenin kopma ve çeşitli karışıklıklardan sonra yeniden kurulma ihtimâli vardır (R.S. Crane, The concept of plot and the plot of *Tom Jones*, in J.Calderwood and H.Toliver, *Perspectives on Fiction*, New York, London, Toronto, Oxford University Press, 1968, s. 303-318.)

rak bu dinamik unsura, **entrikanın gücü** olarak bakılır: Chiméne adlı kahramandaki intikam alma şerefi, Julien Sorel adlı kahramandaki tatmin olma hırısı, birer entrika gücü unsurlarıdır, ancak bu güçler karşı bir güçle karşılaştıklarında çok daha belirginleşirler: Chiméne, babasına hakaret eden erkeğin aşkı ile karşı gücü göğüsler; Julien Sorel de asil olmayan bir soy engelini aşmak zorunda kalır. Belirli bir güç unsurundan ziyade, karşısında belirli engeller veya uygun unsurlar bulabilen, bazı kahramanlara ve benzeri durumlara bağlı olarak birbirleriyle birleşebilen ya da birbirlerine zıt olarak faaliyet gösterebilen güçlerin oyunlarından söz etmek daha yerinde olur. Hem tiyatro eserlerinde hem de roman türünde rol oynayan altı “güç” veya “fonksiyon”dan hareketle Etienne Souraiu, **iki yüzbün dramatik hal** arasından süreklilik arzedenleri tespit etmeye çalışır⁽¹⁴⁾ Tomacheviski ve Chlovski⁽¹⁵⁾ gibi Rus formalistlerin yaptıkları teşebbüsten daha radikal bir şekilde, T.Todorov, **les Catégories du récit littéraire**⁽¹⁶⁾ adlı yazısında bu durumu ifadeye çalışır. Bu metodun hareket noktası, başlangıçta folklor incelemeleri (özellikle efsane incelemeleri) ve gerçekten cereyan etmiş “**hikâye**” (ya da **fabl**) ile hikâyenin okuyucuya aktarılma şekli denilen **anlatım tarzı** (ya da **konu**) arasında dilbilim incelemelerinin getirdiği ayırım tarzıdır. Hikâye tarzının alabileceği şekillerle ilgili olarak, “gerçek hayatın az sayıdaki temel durumlarına uygun düşen şemalara göre bir düzen kazanan küçük küçük birimlere ve “**mikro-hikâyelere**” (Claude Bremond) indirgemek suretiyle, hikâye tarzının alabileceği şekillerle ilgili bir prensip tespit etmek mümkündür; **aldatma**, **sözleşme**, **koruma** ve **benzeri** kelimelerle

14. Bkz.**Roman kahramanları bölümü**.

15. Bunlara Propp'un **La Morphologie du Conte** (1970'de Seuil yayınları arasında M.Derrida, T.Todorov, Cl. Khan tarafından, Gallimard yayınları arasında Cl. Ligny tarafından Fransızcaya, çevrilir; Türkçe çevirisi: Hüseyin Gümüş, **Masalların Yapısı ve İncelenmesi**, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara, Sevinç Matbaası, 1987) adlı eseri de katmak gerekir.

16. Tzvetan Todorov, **Les Catégories du récit littéraire**, in **Communication**, no. 8, 1966. Claude Bremond'un **Logique des possibles narratifs** adlı çalışması da aynı dergide yer alır.

bu hikâye şekillerini adlandırabiliriz.” **Les Liaisons dangereuses** adlı eserde, Todorov, kahramanlar arasında varolan ve belirli bir mantığa göre tekrarlanan ilişkileri araştırmaya çalışır: “Her çeşit hikâyede, kahramanlar arasındaki ilişkilerin her zaman en az düzeye indirilebileceğine ve eserin yapısı bakımından bu ilişkiler sisteminin ana rolü oynadığına inanıyoruz.” (Sevmek, güvenmek gibi) **temel yüklem**ler sayesinde, (özne kahramanlar ya da bu aksiyonlara bağlı sebepler gibi) **failler** (agents) ile kendi aralarında **dengeli** birimler oluşturabilen ancak değişik bileşiklerde de yer alabilen fail ve yüklem arasındaki ilişkiler tasvir edilmektedir. **Türetme kuralları** ile farklı yüklem arasındaki ilişkiler tasvir edilir (meselâ yardım etme eylemi, karşı çıkma eylemleriyle zıtlık teşkil eder bir hikâyede). Ayrıca roman başlarında söz konusu edilen temel ilişkilere, hareket getiren birtakım belirli **“aksiyon kuralları”**na göre değişme tarzı verilir. Metodolojik varyantlar ne olursa olsun, Claude Bremond, Todorov, Greimas, yaptıkları bütün çalışmalarındaki ortak yön, entrikaları bilinen belirli modellere indirmektir; tasvir edilmesi gereken husus, bu modellerin biçimleri ve birleşme tarzlarıdır. Böyle bir teşebbüs, anlatıma dayalı yazının objektif olarak inceleme temelini, daha geniş bir ifadeyle edebiyat ilminin temelini teşkil eder.

Souriau’nun veya Structuraliste’lerin inceleme metodları gibi çeşitli inceleme metodları, olaylar zinciri olması itibarıyla entrikanın, söz konusu olaylar arasında hikâyenin başından itibaren yaratılan, hikâyenin gelişimi boyunca devam eden ve hikâye sonunda çözüme ulaşan bir **iç gerginliğe** bağlı olduğunu gösterir. Sadece olaylara akış veren bir entrikada, hissedilemeyecek kadar önemsiz bir gerginlikten zirveye tırmanan büyük ve hâkim bir bunalıma kadar, söz konusu içgerginliğin yoğunluğu ve gücü, yazardaki estetik anlayış biçimine göre değişiklik gösterir. Yeni bir kahramanın gelişile, büyük sonuçlar doğuran bir olayla, tehlike ve çatışma olur tehdidiyle, beklenmedik davranışlarla hikâyede söz konusu edilen gerilimli yerler ile boş zaman dilimlerinin yok edilmesi ve çıkacak çatışmaları durduracak faktörlerin araya girmesiyle gerginliğin düşüş gösterdiği anlar bir grafiğe geçirildiğinde elde edilecek “dramatik eğri” çok değişken bir görünüm arzeder: Ya hafif çıkıntılı yatay bir çizgi ya da girinti ve çı-

kıntıları çok belirgin kırık bir çizgi söz konusu olur. Birincisine örnek olarak Jacques Chardonne'un **Claire** adlı eserini, ikincisine örnek olarak Malraux'un **La Condition Humaine** adlı eserini verebiliriz.

Birinci tip dramatik eğride, olay ve gerginlik yok demek değildir kuşkusuz: Bunların iç dünyada olması ve görünmez halde bulunması mümkündür. Claire ve kocası Jean arasında görünüşte bir uyum vardır ama, belirli bir sebebe bağlı olmadan günlük hayatın verdiği basit bir kırgınlık cereyan etmektedir aralarında. Chardonne, kahramanların kendi içinden veya kendi dışından doğan tehlike ve mutluluk arasındaki dengeyi, kendi içinde önemli olmayan ama kısa bir ayrılıkla veya küçük bir yalanla bozuluveren dengeyi tasvir etmeye çalışır. Malraux'nun kitabında huzursuzluk sürekli olduğu halde, Chardonne'un romanında derinliğine doğru dalgalanan bir su imajı, ama zaman zaman dalgalanan bir su imajı söz konusudur. Malraux'nun romanında uzun yılları içine alan bir erkek ve kadının mutluluğu söz konusu değil ama, kaderi ile ilgili olarak birkaç saatte karar verilen bir halk söz konusudur; ücra bir taşra köşesinde kayda değer tarafı olmayan alelade bir hayat söz konusu değil, ama ayaklanma, şiddet, zafer kazanan bir ordu ile bir avuç insan arasında ölüm kalım mücadelesi söz konusudur. **Claire** adlı eserin, anlatıcı Jean tarafından günü gününe yazılmış bir günlük olarak görülmesine karşılık, **La Condition Humaine** adlı eser, trajediye uygun dramatik yapıyla belirli bir zaman kesitine, sınırları belirli perde ve sahnelere daha yakındır.

Sinema türü alanında olduğu gibi, genel olarak roman türü sahasında da, çok serbest bir ritme göre macera anlatımını, tasvir şekillerini, kişisel düşünceleri, konu dışı anlatımları içine alan ve yazarın zevkine bırakılan bir anlatım şekli —meselâ Giono'nun **le Hussard sur le toit** eserinde olduğu gibi— veya öte yandan Racine'nin tiyatrolarında olduğu gibi zaruret gereği her epizodu kabul edilen ve sonuca doğru belirli bir çizgi dahilinde ilerleyen düzenli anlatım şekli —meselâ Mauriac'ın romanlarının çoğunda olduğu gibi— iki tür anlatım şekli vardır. Ayrıca çoğu zaman bu iki anlatımın birarada bulunması imkân dahilindedir: Camus, **la Peste** adlı eserini 1940'lı yıllarda Oran şehrinde cereyan eden

korkunç olayların bir günlüğü olarak sunar, ancak klasik trajedinin bilinen beş perdesi gibi Camus, eserini net bir şekilde beş bölüme ayırır. Bu bakımdan entrika, sürekli bir harekete göre, bazen de anlaşılmasız hareketlerle —Nathalie Sarraute ve Marguerite Duras'nın hikâyelerinden bir asır önce kaleme alınan **Madame Bovary** gibi—, veya tiyatro türünde “**coup de théâtre**” (beklenmedik olay) değerinde şaşırtıcı olaylar ile Jules Verne ve **Notre Dame de Paris**'de olduğu gibi gelişebilmektedir; bazan bu olayların tasviri hikâyenin özünü teşkil eder, bazan da kısa ve özet olarak ele alınan bir entrika dahilinde romancı, olaylarla ilgili tasviri gizler ve sadece olayların verdiği etkinliğe önem verir; romancı için önemli olan bu olaylar arasında bulunabilmektedir. Romanın konusu, mekan, tarih mesafesi, dramatik güç ve dramatik frekans, kahramanlardaki kişilik ve ideal, yaratılan çatışmanın büyüklüğü ve şekli, özet olarak bir kelimeyle yazarın dünya görüşü, anlatıma kendine has özelliğini kazandıran unsurlardır.

1.4. Başlangıç ve Sonuç

Operada açılış ölçüleri, sunulan operanın özeti mahiyetindedir; buna bağlı olarak romanın ilk sayfaları da bize, bu romanın tonunu, ritmini ve bazan da konusunu verebilmektedir. Stendhal'ın **la Chartreuse de Parme**, Zola'nın **Germinal**, Malraux'nun **la Condition Humaine** veya Aragon'un **Aurélien** adlı eserleri daha ilk paragraflarında son derece güçlü eserler olduğu anlaşılır. Stendhal'ın romanı kazanılan bir zafer sarhoşluğu ile başlar: Bonaparte'in Milano'ya girişi romanın konusu değildir ama, İtalyanların uyanmasına neden olan ve Fabrice ve Sansévérina'nın şahsında canlanan yiğitliği, zevki ve ihtirası kendilerine öğreten bir vakadır. **Germinal**, mart rüzgârlarının toz dumana katıp süpürdüğü çorak bir ovanın yarı karanlık manzarası ve bu manzara içinde yürüyen bir adamla başlar. Aragon, romanlarının konusunu genellikle ilk cümlede olduğunu söyler: “Aurélien, Bérénice'i ilk kez gördüğünde, onu son derece çirkin bulur. Bérénice'den hiç hoşlanmaz. Onun giyiniş tarzını sevmeyi...” Gerçekten de bütün romanın konusu bu iki kişi arasındaki ilişkinin gelişmesi veya daha doğrusu Bérénice'in Aurélien üzerinde uyandırdığı ilk imaj üzerinde kuruludur. Malraux'nun romanı da, uyu-

yan bir adamın bıçakla öldürölmesiyle başlar ve uyuyan kurban karşısında teröristin hangi anda ve nasıl vuracağını kendi kendine sormasıdır:

“Tchen cibinliği kaldıracak mı? Yoksa cibinliğin üzerinden mi vuracak? Sıkıntı midesine vurmuştu; kendinin katı bir karaktere sahip olduğunu biliyordu, ancak içinde yarı kıvrılmış canlı insan ayağının göründüğü ve gölge şeklinde ancak seçilebilen bir vücut üzerine düşen beyaz muslin yığını karşısında, şaşırılmış ve büyülenmiş olduğundan, o anda başka bir şey düşünecek durumda değildi.”

Romanın başlangıç yöntemi geleneksel bir yöntemdir, ancak aksiyonun öncesiyle ilgili olarak uzun açıklamalar verme bakımından aksiyon, olayın tam ortasından başlar, ama Malraux, saldırı olayına, yarı karanlık bir hava ve yanıp sönen aydınlatma yöntemi ile yoğunluğu artan bir şiddet havası vermek ister: “Dikdörtgen şeklindeki pencere parmaklıklarından giren ışıklardan biri, hayatın kendisini ve hacimli boyutu belirliyormuş gibi ayağın altındaki yatağı aydınlatır.” Küçük bir ayrıntı üzerine dikkat çeken ışık ve karanlık, bıçak darbesi, iç sıkıntısı, aydınlıkta kendisini hatırlayan katil, işte romanın bütün konusu bunlar üzerine kurulu.

• **La chartreuse de Parme** adlı eserin sonundaki şu iki kısa cümle, Fabrice'in kaderini, halasının kaderini, Kont Mosca'nın kaderini, Parma Valisi'nin kaderini yeniden yaşatır hâle getirir:

“Bir kelimeyle Kontes'in şahsında mutluluğun her türlü görünür hali vardı, ama manastırında sadece bir yıl kalan ve taparcasına çok sevdiği Fabrice için hayatı kendisine elvermedi.

Parma hapishaneleri bomboştu; son derece zengin ve tebası tarafından çok sevilen V.Erneste, kendi yönetim tarzının büyük Toscane duklerinin yönetimiyle mukayese ediyordu.”

Germinal adlı eserin son sayfasında romanın başındaki aynı Etienne, maden ülkesinin ortasından geçen yolda gerisin geri yolculuk yapmaktadır ama “bu kez, açık bir gökyüzü, nisan güneşi verimlenen toprağı ısıtmak suretiyle Etienne'nin zaferini aydın-

latıyordu". Aragon'un romanı, tesadüfi bir kurşunla öldürülen ve tek sevdiği kadın olan B renice'in başını tutan Aur lien'in jestleriyle tamamlanır. **La Condition Humaine**'de rejim baskısından tek başlarına hayatta kalmış olan yaşlı Gisors ve gelini May, Kyo'nun ölümünü hatırlarlar: İhtil l başarısızlıkla sonuçlandı ama yenilgiye uğramadı ve May davasından vazgeçmedi: "şimdi artık hiç ağlamıyorum diye acı bir kibirle kendi kendine söylendi." Dört romancı da kahramanlarının kaderlerine son verirler ve hikâye sonradan eklenecek hiçbirşey yoktur veya sadece hikâyeye son verirler ve sona eren hikâye hayatın bir epizodu şeklinededir. Böylece  tienne ve May, adalet uğruna kendi kavgalarını sürdüreceklerdir. B renice'in ölümü bizi şaşırtır ama imkânsız bir aşkın başka türlü çıkış yolu var mıdır? Kendilerine has mantıklarıyla, zaruretleriyle, anlam zenginlikleriyle ve verdikleri derin düşüncelerle bu tür sonuçlar kendilerini zorla kabul ettirirler; bu romanların dayandığı başarı ve başarısızlık, hiçliğin verdiği caziye veya insanın sağladığı imk nlara duyulan güven, mutluluk ve acı, ölüm ve sevgi veya yeniden doğma gibi karşı düşüncelere,  lişkilere ve çatışmalara çözüm getirebilmek için daha çok önem kazanırlar. Bir romanın son sayfalarında, yarattığı dünyayı farklı bir düşünceyle ortadan kaldırılmadıkça veya işin içinden sıyrılmak için entrikayı değiştirmedikçe yazar, gerçekleştirdiği bu dünyanın anahtarını bize geri verir. İlahi bir müdahale (**le Deus ex machina**) veya iyileri kurtarıp kötüleri huzursuz eden beklenmedik son olay (le coup de th  tre), her zaman bir sanat ifadesi demek değildir: Romancı, okuyucuyu şaşırtmak yani aldatmak isteyebilir, fakat okuyucunun tatmin olabilmesi ve ahl k n kurtarılabilmesi için hikâyenin iyi bitmesi gerekir. Halka yönelik tefrika roman türünde bu yöntem bir kuraldır. **Fant mas** adlı kitabın yazarı Marcel Allain, okuyucu istemediği için kahramanlarını bir türlü öldüremez. Haksızlığa uğrayanların koruyucu meleği eski kürek mahk mu Jean Valjean, evlat edindiği geç yetime Cosette'i ölmeden önce bir kez daha görecek ve Cosette kendini seven Marius'la evlenecektir, çünkü Hugo'nun okuyucusu, adaletin yerine getirilmiş olmasına ihtiyaç duyan bir okuyucu kesimidir. Paul Bourget'nin **Discipline** adlı eserinin son sayfasında kendi doktrinine bağlı olarak cinayet işleyen dinsiz filozof Adri-

an Sixte Allah'a dua eder ve ağlar. Ahlâkî ve öğretici yön açık olarak ortadadır ve kahramandaki bu aşırı değişme olmadan Bourget'nin amacı gerçekleşmiş olmazdı. Buna karşılık Diderot'un **Jacques le Fataliste** adlı eserinde de birden fazla sonuç vardır: Acaba Jacques'ın sonu ne oldu? Hapishaneye mi düştü? Evlilik hayatında mutlu mu oldu? Karısı tarafından aldatıldı mı? Bu iki sonuç, inanabilmesi için okuyucuya belirli **mesaj** vermek veya iyi olanı okuyucunun kendisine düşündürmek isteyen iki romanın anlamım ortaya çıkarıcı unsurlardır.

Romancının düşüncesi yani dünya görüşünün açıklanabilmesi bakımından, romanın başlangıcı ile sonucu arasındaki uyuma, anlatımın yapısındaki uyumun bir kanıtı ve ayrıcalıklı bir vasıta olarak görülür. İlk sayfalardan itibaren sorulan soruların cevabı, gelişme özellikle de sonuç bölümündedir. Polisiye roman türü, entrikasının son derece saf olması nedeniyle inandırıcı bir tür örneğidir, yani polisiye roman türü entrikasında çözülmesi gereken problemin yanında kahramanların, daha da önemlisi fikirlerin önemi son derece azdır. Konu ile ilgili olarak Roger Gaillois şunları yazar:

“Polisiye roman türünün amacı, gerçeği ortaya çıkarmaya çalışan sorgu hakimi gibi Kim? Ne zaman? Nerede? Nasıl? Niçin? gibi geleneksel sorulara cevap aramak olmalıdır. Ayrıca bu sorular birbirinden farklı ilgiler ortaya çıkarır: Bunlardan biri olan “Nasıl?” sorusu asıl problemi ortaya koyar”⁽¹⁷⁾

Başlangıç ve sonuç arasındaki sistematik yaklaşma biçiminden hareketle Roland Barthes, romanda yapısal analiz metodunu bulur: “Başlangıç ve sonuç denilen iki sınırı öncelikle tespit etmek, sonra hangi yollardan işlendiğini bulmak, hangi değişiklikler ve hangi hareketle sonuçla başlangıç birleşiyor veya ayrılabilir: Sonuç olarak pasajlar arasındaki dengeyi bulmak ve **kara kutu-yu** açmak lazımdır”⁽¹⁸⁾. Jules Verne'nin **L'Île Mystérieuse** adlı eserinde Roland Barthes, ilk bölümlerin iki ayrı temaya işaret et-

17. Roger Caillois, **Puissance du roman**, s. 98.

18. Roland Barthes, **Par où commencer?** in **Poétique**, no 1, 1970.

tiğini gösterir: **Dénuement originel** bölümü (ki, Roland Barthes buna “Code Académique” bölümü adını verir), çünkü ilk insanların yaptıkları gibi adaya düşen kazazadeler, alet olarak, elleri ve beceri yeteneklerinden başka şeyleri yoktu; “Défrichement” (kültür geliştirme) bölümünde kazazadeler, hayatlarını idame ettirebilmeleri için adadaki kaynaklardan yararlanmayı öğrenirler. Son bölümde, adanın tahrip edilmesinden kurtulan ve herhangi bir Amerikan devletinde mutlu birer koloni insanı haline gelmiş beş insan söz konusu edilir. “Aydınlanma bozulma ile, zenginlik yokluk ile zıtlaştırılır.” Başlangıç bölümünde sorulan sorulara son bölümde cevap bulunur. Başlangıç bölümü ile sonuç bölümünün yaklaşım şekli, entrika ve temanın ana hatlarını ortaya çıkarır.

Esas gelişme bölümünde, çeşit çeşit gelişmelere, ayırım ve sapmalara, anlatımın ana çizgisine uzaktan bağlı ikinci dereceden ara olaylara yer verilebilir. **Les Mille et une Nuit** adlı eserde, her epizod birbirine ekli ve içiçedir, entrika olaylarının idaresi, ölümden kurtulmak için Sultan’ın ilgisini canlı tutmak zorunda olan Şehrazad’ın elindedir. Burada bir romandan ziyade bir takım hikâyeler dizisi söz konusudur ama “gerçek” romanların çoğunda patlamaya hazır bir iç yoğunluk vardır: **La Condition Humaine** adlı eserde, yaratıcısını aşan bir dünya imajı vardır. **Le Père Goriot** adlı romanı özetlemek nasıl olur: Acaba **Goriot Baba**, mutsuz bir babanın hikâyesi mi, toplumda yer kazanıp yükselmek isteyen hırslı bir gencin hikâyesi mi yoksa bu delikanlıyı kendine tamamen bağlamayı tasarlayan bir düzenbazın hikâyesi mi? Her zaman kullanılma imkânı bulunmayan bir terminolojiye göre romanın metodu, iç içe girmiş entrikalar, ana entrikalarla yan entrikaların iç içe girmesinden meydana gelir.

1.5. Kompozisyon tarzı

İster bütün bir külliyat, isterse de tek başına bir roman söz konusu olsun, bazen mutlak bir öncelik tanıma imkânı verildiği takdirde kompozisyon, ana gereksinim olarak görünür. Paul Bourget’ye göre “kompozisyon olmadan, şabaserler tamamlanmış sayılamaz”; onun gözünde **Wilhelm Meister, David Copperfield, Anna Karanina** veya **Don Quichotte** gibi romanlardan, psiko-

lojik tahlilleriyle birlikte Fransız romanına üstünlük kazandıran kompozisyonudur. Öz bir ifadeyle “kompozisyon asla feda edilemeyecek millî bir fazilettir”⁽¹⁹⁾ ki Bourget buna sanat değeri olan estetik bir özellik kazandırır: “Romanda kompozisyon tarzı demek, sadece bakış açısı demektir. Yazara göre kompoze etmek, hayatın akış tarzına ayak uydurmak demektir. Bu bakımdan kompoze etmemek ise, hayatın akış tarzını bozmak ve bilinmeyi tasvir etmek demek olacağından suniliğe düşmek demektir. Başka alanlarda aynı prensip büyük bir kompozisyon serbestliği verir; **Quentin Durward** adlı incelemesinde Hugo, hayalî olarak kurduğu aksiyonu, gerçek hayattan tablolar halinde cereyan ettirir: Hugo, bu kompozisyon türünün adına “dramatik roman” der ve işlenmeye hazır sahneler şeklinde bölümlerden teşekkül ettirir. Ancak bu tür tutumlar sonunda, çok sayıda çıkarma ve atmalar söz konusu olur; Bourget ise, amacı, edebî açıdan sadece yaratmak olan millî bir anlayışa sahiptir. Sanat değeri olan millî bir eserin bir diğerine üstün olduğunu ispatlamaya çalışmak saçma bir düşüncedir. Bourget, Fransız edebiyatının derinliklerine iyice kök salmış ve tek yol olduğuna inanılan bir roman anlayışının sözcüsü durumundadır: **Princesse de Clèves**, **Adolphe**, **Thérèse Desqueyroux** gibi eserler kuşağı, Thibaudet’nin “aktif roman” adını verdiği kuşağa yaklaşıp bağlanır⁽²⁰⁾. “Aktif roman”, kendi içinde anlamlı ve apayrı bir epizodu olan ve unsurları ana epizoda bağlı olarak belirli bir metod dahilinde gerçekleştirilen bir türdür. Aynı eleştirmen, Fransız edebiyatındaki modelini Le-sage’ın **Gil Blas** adlı eseri sayan ve Dickens veya George Eliot’nun çok beğendiği bir tip olan “Pasif roman” türü adını ortaya atar: “Anlattığı ve kendisine merkez teşkil eden insan hayatı birimini şablon birim olarak kabul eder. Kısacası bu birim, romanın en basit ve en yaygın tipidir.” “Birim olarak insan hayatını aşan ve ferdi organizmayı bozup değiştirmeden gelişme kaydedemiyen toplum hayatı ile ilgili olarak ritimli, güçlü ve çok za-

19. Paul BOURGET, “Note sur le roman français en 1921”, in **Nouvelles pages de critique et de doctrine**, 1. cilt, Paris, Plon, 1922, s. 126-130.

20. Albert THIBAUDET, **Reflexions sur le roman**, Paris, Gallimard, 1938, s. 18-23.

manlı bir intiba verebilecek şekilde kendi bütünlüğü içinde bir devri anlatan roman türüne **roman brut** türü denir”: **Les Misérables** veya **Guerre et Paix**, bir dereceye kadar Romain Rolland’ın **Jean Christophe** adlı eserler bu tür romana örnektir diyebiliriz. Bu eserlerde Thibaudet, romana gerçek özelliğini veren zaman ve mekan bakımından rahat bir kompozisyon estetiğini bulur. Thibaudet’nin Bourget’ye cevap verdiği yıllar, türün gelişmesi bakımından önemli sayılan 1910-1920 yıllarıdır⁽²¹⁾. Böyle bir tartışma, yeni bir kompozisyon tarzı açısından iki ayrı fikri karşı karşıya getirmekle kalmıyor, aynı zamanda sanat eseri ile gerçek arasındaki ilişkiyi idrak tarzında da önemli bir değişiklik olduğunu gösteriyor.

Sanat yaratıcılarının mektuplarında ve not defterlerinde, kendilerine has kompozisyon tarzları ile romanda kompozisyonun önemi ve güçlükleri ile ilgili görüşlerini bulmak mümkündür. 16 Ekim 1840’ta Balzac’a yazdığı bir mektupta Stendhal, kendini metotlu kompozisyona tamamen karşı biri olarak tanıtır:

“Gençliğimde birkaç roman planı yapmıştım, ama plan yaparken çok sıkılırdım.

Yirmi otuz sayfa kadar yazdıktan sonra eğlenme ihtiyacı, sevgi ihtiyacı, eğer imkânım varsa içip sarhoş olma-ya ihtiyaç duyuyorum; ertesi sabah herşeyi unutmuş oluyorum ve bir önceki bölümün son üç dört sayfasını okumak suretiyle, o gün nasıl bir bölüm yazacağım aklıma geliyor. Beğendiğim kitabı (**La Chartreuse de Parme**) altmış veya yetmiş günde kaleme aldım. Beni acele ettiren aklıma gelen fikirlerdi.

- Buna karşılık **Madame Bovary** örneği, her sayfasında titizlikle durulan, ağır ve can sıkıcı bir şekilde ilerleme kaydeden bir kompozisyon örneğidir. Flaubert sürekli olarak plan yapar: Olaylardan çok Emma’nın ruhsal durumu üzerinde yoğunlaştırılan ilk taslaktan itibaren altı tam senaryo ile altmış kısmî senaryo kale-

21. Söz konusu tartışmalarla ilgili olarak, Bkz. Michel RAIMOND, **la Crise du roman**, s. 393-400.

me alır ve herbiri birkaç paragraftan oluşan ilavelerle bir sonraki senaryo bir öncekini⁽²²⁾ değiştirir: “Düzelttikçe artan bir kargaşa içerisinde bocalayıp duruyorum.” Ana hatta pek değişiklik yapılmaz, ancak ne oran, ne bölümler, ne de son anda gerek duyulan kısımlar düzenine pek önem verilmeden sahneler kendi halinde gelişir. Eser, kendisini bir bütüne götüren bir tempoya göre dörtbuçuk senede oluşur. Buna karşılık Zola, detaylara kadar giden bir plân yapmadığı zaman daha rahat yazma imkânı bulur. Meselâ *La Bête Humaine* adlı eseri⁽²³⁾ ile ilgili olarak, ana epizodları ihtiva eden bir bütünlük şeması çizdikten sonra epizodları geliştirmeğe, zenginleştirmeğe, olaylar örgüsü oluşturmaya bilecek şekilde birleştirmeğe gider, kahramanları belirginleştirir ve demiryolu işçilerinin hayat tarzları, demiryolu kazaları ile idareci sınıf hakkında topladığı belgeleri kullanmak suretiyle eserinin kadrosunu oluşturur. Genelde sanıldığından farklı olarak Zola'nın metodu, önce doküman toplama, sonra **taslak yapma**, daha sonra da ayrıntılı plan yapma şeklindedir; böylece anlatımın bütün unsurları hazır hale gelmiş olur ve (Zola da yazma işlemini dokuz ayda tamamlar; Stendhal, tabiri caizse çalاکalem yazar; Flaubert, her paragraf, her cümle, her kelime üzerinde durarak yazar; Zola da, eserin tamamının gözleri önünde cerayan ettiğine kanaat getirdiği zaman ancak yazar.)

Romancı kendi isteğine, kendi düşüncesine, sayfadaki anlatım hareketine uygun dengeli ve ritimli cümleler yazsa da ya da sözü edilen gereksinimlere uygun olduğu kadar epizodlar arasında bağ ve uyum, varyete ve birlik ve artikülasyon gibi problemler gösteren bir plân oluştursa da yaratıcılığının her anında “kompoze eder” durumdadır. Stendhal, özellikle “açık ve gerçeğe uygun anlatım tarzı” ile yakından ilgilenir; kompozisyondan ziyade uzun bölümlerin kısaltılması yöntemi üzerinde durur. (“Bu sabah **la Chartreuse de Parme**'in birinci ilk ellidört sayfasını dört veya beş sayfaya indirdim.”) Stendhal'a göre kendisini akıcı

22. Bkz. Claudine GOTHOT-MERSCH, *la Genèse de Madame Bovary*, Paris, Corti, 1966.

23. Bkz. Emile Zola, *les Rougon-macquart*, IV. cilt, Paris, Gallimard, coll. “La Pléiade”, 1966, s. 1704-1752.

bir düzyazıyla tabii ve gerçek olmaya götüren “ilk başlama hareketi”dir. Zola, insan denilen hayvan karşısında ilerleme sayılan demiryolunu fon olarak seçmek suretiyle, her epizodun çeşitli bölümlerine ve çeşitli planlarına kahramanlarını “yerleştirmeye” çalışır. Zola’nın zihnini meşgul eden, roman bölümlerinin daha karmaşık ve daha mantıklı olması bakımından, sayısız çözümler arasından hangisine göre sahneyi ve romanı sonuçlandırmalı, sahneler ve kahramanları birbirine sıkıca nasıl bağlamalı sorularıdır. Flaubert’e gelince, roman ile ilgili bütün sanat anlayışı mektubatında mevcuttur: “Cümleleri düzeltir ve hızla silerim”; zincirleme yöntemi, özellikle gerçekleştirilmesi güç duygular arasındaki zincirleme yöntemi konusunda doyuma ulaşmaz; paragrafların donuk kalmaması, birbirlerini takip etmeleri ve hareketi sürdürmeleri için “bağları gevşetip bırakması” gerekir; **Madame Bovary**’nin çeşitli bölümleri arasındaki maddi oran dengesizliği, Flaubert’i endişelendirir, detayların düzensizliği yazı düzenini bozar; resim açısından çeşitli planların birbiri içinde alışım gibi erimesi, diyalog ve anlatımın birbirine bağlı olması gerekir. Hikâyede en küçük anlatım birimine —epizod, yani en küçük hikâye birimine—, hikâyenin kısımları ve birimlerine, ana hikâye bütünlüğüne göre romanda “kompozisyon seviyeleri” tespit edilebilir. Roman, kendiliğinden ortaya çıkan, değişen, birbirine karışan, yön değiştiren tema ve motiflerle çeşitli kahramanlar ihtiva eden epizodların arka arkaya sıralanmasıyla “yatay tarzda”; her sayfada ve her epizodda bu unsurların değişik düzen ve oranda düzenlenmesiyle de “düşey tarzda” kompoze edilmiş olur. Guy Michaud’nunki gibi yapısal analiz metodu, yukarıdaki söz konusu iki tarza göre kompozisyonu okuma imkânı verir. Kompozisyon bakımından besteye benzettiği **les Faux Monnayeurs** adlı eserde Guy Michaud, bir taraftan anlatımın tamamındaki cevap ve karşı olarak konuların gelişim tarzını grafiklerle, diğer taraftan bir bölüm sınırları dahilinde bu çeşitli unsurlar arasında ortaya çıkan uyum ve uyumsuzlukları göstermeye çalışır⁽²⁴⁾. Bu bakımdan anlatımın tamamı ile bölümler arasındaki bağıntı, musiki alanında olduğu gibi görsel olarak ortaya çıkar.

24. Guy MICHAUD, *l'Oeuvre et ses techniques*, Paris, Nizet, 1957, s. 169.

Bourget'den sonra Albert Thibaudet de, eserin bütününün kompozisyonu ile epizod kompozisyonu arasında bir fark olduğunu kabul eder, ama epizodun “yoğunlaşan bir hikâyeye” veya “genişleyip dağılan” bir romana ait olmasına göre birtakım özel işlemlere tabi tutulması gerektiğini de belirtir. Ancak Thibaudet-Bourget tartışması çerçevesinde değerlendirildiği takdirde, açık olarak belirlenemiyen şey, kompozisyon kurallarının keyfi olma özelliğidir. İyi yazma sanatının belirli bir kuralı yoktur ve klasik ideal demek bir dogma demek değildir. Her roman, kendi yazarına tek ve özel bir problem getirir ve Brunetiére'in düşüncesinin aksine, **Education Sentimentale**'in kompozisyonu, en az **Madame Bovary** kadar iyidir. Flaubert, L.Colet'ye yazdığı bir mektupta (23-24 Ocak 1852), “Yaratılan her eserde, kendi içinde bulunması gereken bir edebî yön vardır” diye yazar. Böyle bir kuralın kendi içinde bir anlamı yoktur, ancak bu anlam eserin bütününe bağlı olarak ortaya çıkar; kısacası romanın spesifik bir kompozisyonu vardır.

Anlatılabilecek olaylar, ortaya çıkmak isteyen kahramanlar, **Gravitations** adlı eserin bazı şiirlerinde Supervielle'in ifade etmeye çalıştığı mukadder bir yaratılış gibi yazdığı her sayfada romancının karşısına bir roman türü çıkar.

“Juilen Gracq'a göre, kitabın her bölümü sonunda muhtemelen bir başka kitap yokluğa mahkûm edilir. Roman, sadece entrikanın sathi olmasıyla farklılık arzetmez, aynı zamanda sayfa, ses ve ton gibi temel unsurlar düzeyinde de farklılık gösterir. Edebiyat dünyasının bilinmeyen sahalarına yığın yığın dökülüp kaybolan bu kitaplar —işte bu nedenle en iyi şekilde açıklamak isteyen eleştirmen açısından önemli olduklarından—, yazıya geçirilmemiş bu kitaplar, bir dereceye kadar önem kazanır, çünkü henüz tamamen kaybolmamışlardır. Sayfalar ve bölümler boyunca yazarı büyüleyen, kendine cezbeden, susuzluğunu uyardıran ve enerjisini kamçılayan şey, yazarın bu kitaplarla ilgili olarak kurduğu hayallerdir— kitabın sayfalarının hepsi, bazen bunların ışığı ile yazılır”⁽²⁵⁾.

25. Julien GRACQ . *Lettrines*, Paris. Corti, 1967, s. 27-28.

Jean-Louis Borges, **le Jardin aux sentuier qui bifurquent** adlı hikâyesinde, bu “bitmeyen kitap” özlemini, polisiye olay örgüsü ile ifade eder: mademki her düğüm, tüm imkânlar tükeninceye kadar yeni yolların hareket noktası durumundadır, bütün düğümlerin çözüme ulaştığı karmaşıklık ve zıtlık üzerine kurulu bir ideal labirent roman türü söz konusudur:

“Hayâl mahsulü eserlerin hepsinde, çeşitli imkânlar ortaya çıktıkça, bu imkânlardan biri benimsenir, diğeri atılır; Ts’ui Pên, içinden çıkılmaz durum arzeden hayâlî olaylarda, hemen hemen tüm benzer imkânları benimser. Böylece çeşitli tarzda gelecekler, çoğalan ve bölünen çeşitli zamanlar yaratmağa çalışır. Romandaki çelişkiler işte buradan ileri gelir”⁽²⁶⁾.

Gracq , “bomboş sayfalar arasında yazarın dolambaçlı yolculuğunu”, mesela son iki romanında, bizzat kendisi yaşamıştır:

“**Balcon en forêt**’nin ilk bölümünün tümü, kitabın çok önemli bir bölümünü oluşturan ve dinî yoğunluk vermek suretiyle kitaba farklı bir çehre kazandıran **une messe de nuit aux Falizes** adlı bölümün bakış açısı doğrultusunda yazıldı. **Le Rivage des Syrtes** adlı kitapta, son bölümü kadar, hiçbir zaman kazanılamıyacak bir deniz savaşına doğru dualarla ilerlenir”⁽²⁷⁾.

Bu bakımdan Gracq, kompozisyon düzeni üzerinde spekülasyon yapmaktan ziyade “yol olaylarına” daha fazla yer vermesini, eleştirmenlere tavsiye eder.. Romancıyı, şu zamanda, şu yöne kitaplarını yöneltmeye ve kendisini şu kitaptan çok öteki kitabı yazmaya iten sebepler ne olursa olsun, —bu sebepler belki çoğunlukla gözünden kaçtığı için—, okuyucu, belli sayıda mukadderatın gerçekleşmiş olduğuna tanık olur; anlatımın ilk planını uzun süre elinde tutan epizod, romancının çok hoşuna gider; romancı, birçok yıllara dağılan olayları çabucak toplarlar; ötekileri

26. Fictions, çev.: P.Verdevoye ve N.Ibarra, Paris, Gallimard, 1957, s. 126.

27. Julien GRACQ , **Lettrines**, s. 28-29.

tedirgin eden sözleri, kuşkuları, başarılı veya başarısız eylemleri, hayalleri ve hatıralarıyla diğer kahramanlar, kitabın oluşup tamamlanmasını sağlarlar.

1.6. Sahne yöntemi veya özet yöntemi

Romancı, kahramanlarına hayat vermek için, Aristote'un **doğrudan** (aktörler aracılığı ile olayın gözönünde canlandırılması) veya **anlatmaya dayalı** (olayın bir anlatıcı aracılığı ile anlatılması) şeklinde ayırt ettiği iki tarz **edebî taklid** (mimesis) yöntemi ileri sürer ve bunları fiilen kullanır. Bu özelliklik genişletildi ve özellikle Henry James, sonra Percy Lubbock ve birçok Anglo-Sakson eleştirmen tarafından roman tahlili alanına uygulandı: Sahneye uygun bir anlatım tarzından veya daha basit bir ifadeyle **sahne** yönteminden ve **özet** yönteminden bahsederler. Romancının kullandığı anlatım teknikleri dizisini sağlamak için söz konusu iki türe **tasvir** tarzını da eklemek gerekir⁽²⁸⁾.

La Chartreuse de Parme'in ilk bölümü, Bonaparte ordusunun Lombardie'ye girmesiyle başlayan, Markiz Del Dongo'nun sarayına Robert'in kabul edilmesiyle kesilen işgal olayına, bütünüyle genel bir bakış şeklindedir. Kabul töreni bir sahnedir: Subay, elbiselerine ve delik ayakkabılarına baktı, Markizin "göz kamaştırıcı güzelliği" karşısında kendini ifadeye çalışır; bu sırada küçük hanım Gina, gülmek için kendini zor tutuyordu. Bunun arkasından hemen **özet** metodu yine başlıyor: "Bu beklenmedik mutluluk ve şarhoşluk çağı ancak iki yıl sürdü..." Buna karşılık **Madame Bovary**, bir sahne ile başlıyor: ("Lise müdürü, köylü kıyafetinde yeni birisiyle içeri girdiğinde, biz etüddeydik..."); yeni arkadaşlarınca alaya alınan zavallı Charles'la ilgili sahne, sırayla Charles'ın çocukluğunu, ebeveynlerini, tıp öğreniminin sonunu, evliliğini, şu sahne ile başlayan kitabın ikinci bölümüne kadar anlatıyor: ("Bir gece saat onbire doğru at gürültüsüyle uyanırlar..."). Hikâyenin söz konusu iki anlatım tarzı, birbirlerine ters düşmedikleri sürece genellikle içiçedirler, meselâ Charles'ın hayatı ile ilgili olarak, birkaç satırlık bir sürü özet sahneler vardır

28. **Mekân** bölümüne bakınız.

ve bunlar asıl çekirdek sahneleri teşkil ederler: “Pencereyi açıyor ve dirsek dayıyordu. Rouen’in bu mahallesini, bir pis küçük Venedik haline getiren ırmak, köprüler ve parmaklıklar arasında, sarı, mor veya mavi renge bürünmüş olarak önünde akıp gidiyordu.” Bir tarzdan diğer tarza geçiş bazen hemen belirsiz haldedir:

“Akşamleyin, sırasından kolluklarım alarak taktı, küçük eşyalarını düzeltti, kağıtlarını özenle hazırladı. Sözlükten tüm kelimeleri arayarak ve kendini sıkarak çalışan tek onu görüyoruz. Bu bakımdan gösterdiği irade örneği sayesinde bir alt sınıfa gönderilmek zorunda kalmadı, çünkü kuralları şöyle böyle biliyorsa da sözlü ve yazılı ifadelerinde pek kibarlık yoktu. Anne ve babası, mali sebeplerden, onu mümkün olduğunca geç koleje gönderdiklerinden, Latinceyi köyün papazından öğrenmeye başlamıştı.”

İkişer üçer cümleyle sahne yönteminden özet yöntemine geçiş sağlanır.

“Ertesi gün saat dokuzdan itibaren çiftlikteydi. (...) Kış böyle bir bekleyişle geçti. (...)

(...)Kırkûç kişinin geldiği, sofrada onaltı saat süreyle yenilip içilen, ertesi gün ve onu izleyen günlerde de devam eden bir düğün oldu.”

Üçüncü bölümün sonundaki bu üç paragraf, Flaubert’in uzun çalışmalar sonunda elde ettiği **Sahne-Özet-Sahne** tarzında esnek bir metoddur. Kendi açısından Stendhal, bu tür geçişlere pek önem vermez, sahneyi hiç beklenmedik bir şekilde bitirir (“Okuyucu şu uzun konuşmaya tanık olur: Biz kendisine yarısından çoğunu söylemediğimiz halde, konuşma iki saatten fazla sürdü. Le Rassi, kontun evinden mutluluktan deli gibi çıktı”)⁽²⁹⁾ veya özet yöntemine gitmez (“Burada, üç yıllık bir süreden hiç söz etmeden, atlama izni istiyoruz. Hikâyemiz yeniden başladığı zaman

29. STENDHAL. *La Chartreuse de Parme*, Paris, le Livre de Poche, 1962, s. 301.

Kont Mosca, Parme'a döneli uzun zaman olmuştu...")⁽³⁰⁾. Çabuklaştırma, kesiklik veya süreklilik ve düzenli gelişme birer metod haline gelir: Bu iki tarz anlatım şeklinin çeşitli şekilde kullanılması, bir çeşit ritm haline gelir.

Romancı, hangi durumlarda **özet** yöntemine veya "panoramik anlatım" yöntemine başvuruyor? **La Chartreuse de Parme** adlı eserde olay, gerçek olarak, Napoléon ordusuna Fabrice'in katıldığı sırada, 1815 yılında Waterloo savaşı arifesinde başladı ama kitap, bundan önce yirmi yılda olanların hatırlatılmasıyla başlıyor. Böyle bir özet, Fabrice ve halası Sansévérina'yı, yola çıkış sebeplerini ve çok geniş bir şekilde Bonapart'ın Milan'a geliş sebebini, küçük prenslik saraylarındaki can sıkıcı ortamlarda ihtirasların uyanışını anlatmak için gerekli bir yoldur. Tarihi şartlar, aile ortamı, baş kahramanların kişilikleri ve geçmişleri **panoramik anlatım** tarzına girer. Bu anlatım biçimi, çok basit olarak bilgi sağlamaya ve çeşitli durumlar arasında bağ kurmaya, hikâyenin pek önemli olmayan olayları atmaya, geleceği önceden sezmeye, mümkün olanı hayâl etmeye yarar. Anlatıcı, kabaca, geçmiş hayata geri dönmelerle, bize anlatmaya çalıştığı kahramanlar ile ilgili kendi yorumlarını ve kendi yargılarını bu anlatım biçimine sokabilir. Bu anlatım tarzı, genelde sonuç bölümlerinde, özellikle **Madame Bovary**'nin son bölümünde, **la Chartreuse de Parme**'in son sayfalarında kullanılmıştır: Kahramanlar bizden uzaklaşıyor ve hayat sürelerinin önemli bir kısmını yaşamış olup, kendilerine düşen vazife tamamen ortadan kaybolmak ve hayat hikâyelerinin sonu üzüntü verici bir sessizlikle biter.

Sadece **panoramik anlatım** denilebilecek bir roman türü yoktur. Yazar, her zaman tercih ettiği kahraman üzerinde durmak, onu hem kendisinin hem de bizim önümüzde hareket ettirmek, tarih içinde bolca bulunan sahneleri artırmak ihtiyacını duyar. Henry James, "sahneler yazınız" anlamına gelen "dram yazınız, dram yazınız" diye tavsiyede bulunur. Ben bir düşünceyle Flaubert, Maupassant'a "tamamen özelleşmek" işinde başarılı olmak gerektiğini söyler. Dashiell Hammet'in **la Clé de verre** adlı kita-

30. A.g.e., s. 501

bı, sadece sahnelerden oluşan bir romandır; yazar, daha önce cereyan eden olayları özetlemeden veya kahramanların geçmişine yeniden dönmeden, durumlar cereyan ettikçe dışarıdan tasvir etme yoluna gider. Asla açıklama yapmaya gitmez, ancak davranışları gösterir. Fransız edebiyatı için gerçekten farklı görünen “behaviyörist” anlatıma meyilli istisnai bir durum, fakat Robbe-Grillet’in, Ricardou’nun romanları veya İtalyan edebiyatında Pavese’in hikâyelerinin andırdığı istisnai bir durum söz konusudur. Romancının “geleneksel” sanatı, doğrudan bizim önümüzde veya Proust’un eserinde olduğu gibi, kahramanın, bu durumda anlatıcının hafızasında cereyan ettiği kabul edilen sahneleri, hikâyenin en uygun yerine koymaya dayanır. Sahne yöntemi sayesinde tasvir edilen olaylar, dramatik eğrinin en yüksek ve en şiddetli anına tekabül eden, belirli, göstermeye dayalı bir karakter kazanır: En önemli olay burada olur; kahramanlar burada kendilerini gösterir; güçlü duygular ve çatışmalar göstermesi burada patlak verir. Romancının kendi isteğine göre eğlenmek için yazdığı pikaresk roman türünde olduğu gibi, sahne bazen önem kazanır ama daha çok hikâyenin iç ihtiyacına cevap verir. Derse ilk girişi sırasında Charles’ın kaba ve acınacak kişiliğinin tezahür edeceğini bildiği için, Flaubert, olaya doğrudan başlamak amacıyla, romanın ilk sayfalarından itibaren Charles Bovary’i tanıtmaya çalışır; ilk bölümlere kısım kısım dağıtılmış olan Emma’nın portresine karşılık Charles’ın portresine eklenecek hiçbir şey yoktur. Stendhal, kahramanı Fabrice’i Waterloo savaş alanında ve rahip Blanès’in kulesinde, Mosca’nın Sansévérina ile tiyatrodaki karşılaşmasını gösterdiği kadar, kahramanlarının hayatlarındaki önemli anları ve hikâyedeki anlatım tasarruflarını da gösterir, ama aynı zamanda yazarın yazmak istemediği sahneleri de en iyi şekilde ifşa eder. Stendhal, ne Sansévérina’nın emriyle zehirlenen prensin ölüm sahnesini, ne Markiz Crescensi ile Clélia’nın evliliği sahnesini, ne de Ernest Ranuce’in düşüncesindeki değişiklik sahnesini gösteriyor: Ranuce, Sansévérina’ya Fabrice’i affetmeyi söz verir ama ertesi gün de Fabrice’in tutuklama belgesini imzalar. Ellips sanatı, burada prensin ileri sürdüğü sebepleri inceleyen sahnenin etkisinden daha güçlü bir etki meydana getirir.

1.7. Parça ve Bütün

Romanda sahne, bütünlük prensiplerine —mekan, zaman ve vaka— bağlıdır; biz bunları, bir dereceye kadar bakış açısından hareketle inceleyeceğiz. Yazar, fizikî çerçeveyi belirli ölçüde açıklar: Flaubert, Bertaux çiftliğinde, kepenkleri kapalı mutfakta, Charles'ın Emma'yı görmeğe geldiği sahneyi mükemmel bir şekilde belirlemiş; Stendhal da, Mosca'nın Sanseverina'yı locada farkettiği sahneyi şöyle böyle belirtiyor: "Scala tiyatrosunun saat sekizde açıldığını hatırladı, binaya girdi ve bu kocaman salonda on kişi bile görmedi"⁽³¹⁾. Sahnenin süresini kronolojik olarak ayarlamak mümkün: "Charles saat üçe doğru vardı (...). Akşam, oradan dönerken, Emma'nın söylediği sözleri birer birer hatırladı..."⁽³²⁾, veya bu süre, son derece müphem kalır: "Kont, tüm akşamını, bayan Pietranera'ya rastlamakla duyduğu mutluluk içinde, tiyatro locasında geçirir..."⁽³³⁾, ya da bu süre, dış detaylara bağlı olarak verilir: Cereyan eden olaylar, değişen ışık ve aydınlanma ve benzeri durumlar. Bir aksiyonun cereyan etmesi: Emma ve Charles içki içerler; Charles, dikiş diken Emma'yı dikkatle gözler, susuyor veya kendi hayatından bahsediyor; Mosca, Sanseverina'yı gözler, kendi kendine konuşur, genç kadının locasına gider, Parme'da yaşamaktan bıktığını söyler ve arkadaşlık teklif eder. Tasvir, portre, anlatım, tahlil, monolog, dialog —**La Chartreuse de Parme**'in bu sahnesinde doğrudan anlatım veya Flaubert'in söz konusu sahnesindeki dolaylı anlatım—, sahneye çizgisel bir gelişme vermek için çeşitli oranda sıralanır.

Les Faux-Monnayeurs adlı romanda Gide'nin uyguladığı çok sesli ve nakaratlı yapı tipi, boyutları sınırlı sahne kompozisyonunda da aynen bulunur. Bir salonda erkek ve kadınların dedikodu yapmaları, onu bunu çekiştirmeleri, ertesi akşam ne yapacaklarını kararlaştırmaları gibi konuları ihtiva eden **Manah**'ın

31. **La Chartreuse de Parme**, s. 94-95.

32. **Madame Bovary**, s. 37-38.

33. **La Chartreuse de Parme**, s. 97.

üçüncü bölümünde olduğu gibi çeşitli konuşmaların, entrika ve küçük hikâyelerin içiçe olduğu pasajlar bakımından **Les Rougon-Macquart**, oldukça zengindir. **L'Oeuvre** adlı eserin son sayfalarında, mezarlığın geri planından geçen trenin tasviri, ölenin yakın arkadaşlarının kendi arasında konuşması, Claude'un mezarı başında din adamının konuşması, cenazenin tasviri, yaşlı ressam Bongrand ve yazar Sandoz, hep bu son sayfada bir araya toplanıyor. 12 Ekim 1853 tarihinde L.Colet'ye yazdığı mektupta Flaubert şu kelimelerle yorumladığı ziraatçılar toplantısıyla ilgili örnek **Madame Bovary** dedir:

"Bir senfonun verdiği etkileri, kitapta göstermek aslında mümkün olmuyorsa da, bunu burada göstermek mümkün! Bir bütün olarak toplantı, bir uğultu, boğaların böğürtüleri, aşıkların birbirine karşı iç çekmeleri ve idarecilerin konuşmalarının aynı anda duyulmasıyla, senfonik etki sağlanıyor. Bütün bunlarla birlikte güneşli bir hava, şapkaları uçuran bir rüzgâr var."

Ödül alan hayvanlarla çayırın tasviri, kendisiyle gerçekten samimi bir gezinti yapmak isteyen Rodolphe ile Emma'nın konuşması, başkanın konuşması ve ilmî mahiyet kazanan yarışmalar neticesinin ilanı kendi aralarında paralellik arzeder. Konu ve üslûp zıtlıklarıyla, hayvan bağırtılarıyla, insanların doğru ve yalan konuşmaları arasında tesadüfî çakışmalarla, Rodolphe'un boş sözleriyle, kaba gerçeklerin hatırlatılmasıyla, etkili bir atmosfer yaratılmaya çalışılır.

"— Ben de sizi hatırlayacağım."

"— Bir merinos koyunu için..."

"— Ama siz beni unutacaksınız, bir gölge gibi geçip gideceğim."

"— Notre-Dame kasabasından Bay Belot'ya..."

"— Oh! Hayır! Hayatınızda, düşüncenizde var olacağım değil mi?"

"— Cins bir domuz, ödül, bay Lehrisse ve bay Cullembour'a verildi, tam altmış frank."

Aynı anda cereyan eden farklı konularla ilgili ifadeler bir kari-
katür havasını andırır.

İster bir sahnenin sınırları içine sıkışsın, isterse de bir eserin boyutları içine yayılsın, bir motifin —kahraman, obje, cümle veya ifade ve imaj olarak motif— tekrarlanması, imkânları zengin bir kompozisyon yöntemidir. Fizikî tik, mani, çok özel bir obje ile belirtilen tekrarlama yöntemi⁽³⁴⁾, kahramanı en kısa yoldan belirginleştirmeye yarar; kahramana ayrı bir özellik verir; kahramanın hemen tanınmasını sağlar ve zaman zaman da halk arasında kahramanı, efsane hâline getirir: Maigret, pipolu bir müfettiş, Tartarin de Tarascon Afrika'da aslan avcısıdır. Savaştan önce çevrilen filmlerde, Carné veya Clouzot gibi kahramanlar, Jean Cocteau'nun Orphée'sindeki deri elbiseliler ve maskeliler gibi alınyazıları olan serseri veya denizci ve endişeli birer kahraman tipini canlandırırlar: Tekrar tekrar sahneye çıkan bu tür kahramanların sembolik fonksiyonu buradadır. Eleştirmenler "tematik" yöntemi, edebî eserle ilgili en mükemmel tahlil metodu haline getirdiklerinden, motif tekrar yöntemi, uzun zamandır okuyucu ve eleştirmenlerin ilgisini çekmiştir. Buradan hareketle, yazarın çocukluğundan kaynaklanan bir ana imajın geliştirilmesiyle, eserin tümü bir saçmalığa götürülmek istenmiştir: Edgar Poe, bir duvar saatine, Gracq ise terkedilmiş bir geminin hatırasına müptela edilmiştir.... Meselâ Jean-Pierre Richard, beslenme ve dokunma duyguları ile ilgili kelimelere Flaubert'in verdiği öneme, Fromentin'de "tekdüze ve değişken" manzaraların sürekliliğine, Goncourt kardeşlerde çeşitli ışık oyunlarına dikkat çeker. Bu bakımdan bazı karakteristik imajlar ortaya atarak, bunlardaki psikolojik fonksiyonları ifade etmek suretiyle Richard, yazarın şuurlaltı kişiliğine ve onun yaratıcı gücüne ulaşmaya çalışır.

Bununla beraber, motif veya imajların tekrarlanması roman içinde başka fonksiyonları da vardır; **dramatik unsur** veya **yapı** bakımından bu çeşitli fonksiyonlar, motife bir anlam çeşitliliği kazandırmak için zaman zaman birleşirler. Her roman veya romanların, deşifre edilmesi gereken kendine özgü tema ve mo-

34. Konu ile ilgili olarak, Bkz. V. Bölüm başı.

tifler sistemi vardır. **Le Hussard sur le toit** adlı eserde Giono, veba felaketi karşısında çaresiz kalanların korkusunu ifade için insanları, fare ve böceklere benzetir, ancak bu tür hayvan metaforları, **le Hussard** adlı hikâyenin dahil olduğu **Angélo** grubu hikâyelerinde hemen hemen hiç yoktur. Zola'nın bütün romanlarında olduğu gibi **l'Oeuvre** adlı eserde de zengin imajlar vardır: **L'Oeuvre** adlı eserde de zengin imajlar vardır: Claude'un resmetmeye çalıştığı çıplak kadın, ulaşılması gereken hayâl dünyasını, terkedilmiş ve karaya oturmuş kayık da, bu hayâlin getirdiği kötü sonuçları gösterir. **Les Rougon-Macquart** adlı eserin her romanında yeraltı dünyası (**Germinal**, **la Bête Humaine**), Paris'in Cite semtindeki su şebekesi ile ilgili imajlar (**Le Curée**, **l'Oeuvre**) vardır: Birincisinde kahramanların hissettiği can sıkıntısı ve korku duygusu vardır; ikincisinde, aşk, zenginlik ve aynı zamanda da iç rahatlığı vardır. Bu tür imajlar, anlatıma bağlı mukayeselerle, çoğu zaman da aksiyonun önemli anlarında görülür ki, maksat, olayın önemini ve kahramanlardaki bir değişikliği vurgulamaktadır. **La Bête Humaine**'deki tünel, başlangıçta Roubaud'un işlediği cinayet olayına ve olayın ilk düğüm noktası olan Flore'un intiharı olayına ana mekândır ve bütün önemli olaylar (Jacques'ın kullandığı trenin çarpışması, Roubaud'un karısı ile Jacques arasında geçen aşk maceraları gibi) tünel etrafında cereyan etmiştir; **la Curée**'de, Seine nehri; René'ye, önce yaşadığı çocukluk ve saflık dönemi hatırlatmak, yıllar sonra da bu özelliklerini kaybettiğini anlatmak için iki kez kullanılır. Wagner'in operasındaki gibi, burada imaj, duruma ve duyguya bağlıdır. Proust'un kahramanı Swann, "Vinteuil'ün küçük cümlesini" her duyusunda, "mutluluğun unutulmuş sözleri" onda yeniden canlanır:

"Meselâ bizlere bir çeşit duygusallık veren **Tristan**'ın teması gibi, Vinteuil'ün cümlesi, bizim ölümlü tarafımıza hitap eder ve son derece dokunaklı bir insanlık hali verir. Onun alinyazısı, ruhumuzun geleneğine ve gerçeğine bağlıdır ki, ruhumuz bu gerçeğin son derece özel, son derece farklı bir süsüdür"⁽³⁵⁾.

35. Marcel Proust, **Du Côté de Chez Swann**, Paris, Le Livre de Poche, 1965, s. 419.

A la Recherche du Temps Perdu adlı eserde, parfüm, Vermeer'in tablosu, Martinville'deki çan kuleleri, Saint-Marc tapınağının düzensiz döşemesi gibi unsurlarla, motif bakımından son derece zengindir ve bütün bu motiflerin hepsi anlatıcının iç hayatını ifade eder.

Robbe-Grillet, motif tekrarı yöntemini, romanlarında ve filmlerinde sürekli olarak kullanır: Kâğıtların uçmaması için kullanılan lav taşı küpü (**Les Gommés**), duvarlarda ezilmiş böcek lekesi (**La Jalousie**), karda ayak izleri (**Dans le Labyrinthe**), köpekli adam (**l'Immortelle**), oyun sahneleri (**l'Année dernière à Marienbad**), okuyucuda saplantı yaratacak veya kahramanları labirent içine veya alınyazılarına hapsedtiren bir arzu olarak ortaya çıkar. Bir unsurun, sık sık tekrarlanması, "Edition de Minuit" yayınları arasında yer alan —ve "Yeni Roman" adı altında sıralanan— hikâyelerde sistematikleşen temel bir yapı yöntemi olur: Pinget'de olduğu gibi Robbe-Grillet'de, Ricardou'da olduğu gibi Butor'da aynı durum sözkonusudur. Sahneye koyma, olayların akış tarzı veya sadece bakış açısı bakımından ancak farkedilebilen değişikliklerle gösterilen durum, kahraman, yer, davranış gibi sınırlı anlatım unsurları, genel olarak Yeni Roman adı altında çıkan eserlerin ilk malzemesi durumundadır. Ricardou'nun **la Prise de Constantinople** adlı hikâyesi, anahtarı ve odak noktası araştırılmaya değer sır dolu bir bilmece gibidir; bütün motifler, ya da bizzat yazarın kendisinin söylediği gibi, "figürler", bu odak noktası etrafında yoğunlaştırılır: Genç kızın vermesi gerektiği poz, uzaktaki çağılayan, kızıl saç, karmaşık dizilmiş camlı kitaplık, bilim-kurgu kahramanları gibi motif ve figürler..:

"Bununla birlikte ileri sürülen çeşitli figürler sınırları önceden belirli bir temayı ifade etmek için değildir. Belirli bir işleyiş sistemine göre parodik sahnelerin bir araya toplanmasından bir ölçü dahilinde herşeyin ortaya çıktığı sanılır; metne bağlı olarak birkaç anlamda ele alınan özel bir noktaya göre, bütün kurallar biraraya toplanmalı"⁽³⁶⁾.

36. Jean Ricardou, **La Prise de Constantinople**, Paris, Editions du Minuit, 1965, sayfaları numarasız.

Kompozisyon zarureti, kompozisyon yöntemine yabancı olmayan “seriel” müzik notaları kadar gizli ve o derecede de katı bir özelliktir.

Bu bakımdan, çağdaş romanların yapısı, bu yapıyı oluşturan farklı elemanlar arasında iç uyumların sistemli olarak işlemesine dayanır. Uzun zamandan beri romancılar, didaktik veya estetik amacıyla, paralellik ve zıtlık yöntemlerini kullanıyor: Önce zenginlik ve saygınlığın zirvesinde, sonra da bunlara bağlı bir sonuç sahnesinde bir kahramanı ele alan benzer iki sahne, belirli ahlâk anlayışını ifade eder. Meselâ Lesage’in **Gil Blas** adlı veya Voltaire’in **Candide** adlı eserinde, söz konusu kahramanlar kendi zararları pahasına, büyüklerin saygınlığının değişken olduğunu, bahsettikleri iyiliklerin sürekli olmadığını ve az olanla yetinme sanatını öğrenirler. Flaubert ve Zola, bazı kanser veya zıt epizodların paralellliğini sürekli kullanırlar. Jean Rousset, **Madame Bovary**’deki “ikileme olaylar” üzerinde durur: Ziraatçılar toplantısı, taşra düğünlerinin bir ikilemesidir; Rouen macerası, Vaubessard balosunun bir ikilemesidir; bu sebepten Emma, kızının bakıcısını iki kez ziyaret eder, ve buna benzer ikileme durumlar. **Une Page d’Amour** adlı eserin beş bölümünden herbirini Zola, Paris’i çeşitli yönleriyle göstermek için kuşbakışı tasvirlerle bitirir. Yazar, **L’Oeuvre** adlı romanında, Refuse’nin salonu ile ilgili olarak simetrik iki tasvir yapar: Birinci sahnede, halkın alay ettiği meslektaşlarının övgülerine nail olarak ressam Claude’un gelecekteki muhtemel başarısı gösterilir; ikinci sahnede, herşeyin çöküşü ifade edilir. Aynı şekilde ressamın kırlara yaptığı iki yolculuk ve Sandoz’un evinde arkadaşlarıyla yenilen iki yemek, yükselme/çökme, coşkunculuk-mutluluk/başarısızlık-umutsuzluk unsurlarına güç kazandırır. Hikâyesine açıklık ve sağlamlık getirmek endişesi duyan ve iyi bir mimar olan Zola, simetri yöntemlerini kabaca belirlemede tereddüt etmez. Genel olarak roman, bir dereceye kadar iç uyum, hatırlatma ve yankılanma sistemidir ve inceleyicinin gayesi de, bu sistem içerisindeki canlılık ve bütünlüğü farkedip seğilemektir.

1.8. Ayırma, Düzenleme, Toplama

Birbirine kıyasen çeşitli epizodları genel bir bakış altında göstermek, kullanılan malzemeyi yani sahneleri, epizodları bölüm-

lere ve kısımlara ayırma ve düzenleme işi romancının uyguladığı genel bir işlemdir. Ancak ister bu işlem, belirli bir anlayışa göre yapılan bir işlem olsun, isterse de anında yapılan bir işlem olsun, her yazarın şahsına özel çözüm arzeden, fakat Gide'de olduğu kadar Flaubert karşısına çıkan, Proust'ta olduğu kadar Zola karşısına da çıkan değişik bir problemdir bu işlem. Flaubert, **Madame Bovary** ile ilgili mektubatında bu konuya sık sık değinir:

“Bununla beraber bu kitapta, büyük bir hata, yani maddi oran hatası bulunduğu inanıyorum. Aksiyonun hazırlanması ile ilgili, karakterlerin, manzaraların ve yerlerin az çok belirlenmesi ile ilgili olarak daha şimdiden ikiyüz altmış sayfa yazdım. Küçük hanımın ölümü, cenaze töreni ve kocasının üzüntüsü ile ilgili sonuç kısmı, en azından altmış sayfa olacak. Yüzyirmi, en çok yüzaltmış sayfa da aksiyonun ana hatlarına kalıyor. Bu, büyük bir eksiklik değil midir? (L.Colet'ya Mektup, 25-26 Haziran 1853).

“Dün, bütün birinci bölümü yeniden okudum. Çok zayıf buldum. Ama fena da gitmiyor(?). En kötü şey, son derece uzun psikolojik, pitoresk, gülünç ve benzeri hazırlıklar; bunlara bağlı olarak aksiyon da bir gelişme ister, sanırım. Gidiş bölümü (saklı tutulmasına rağmen) hikâye hakim olmamalı; maceralarla düşünceler arasında dengeli bir oran kurmaya çalışacağım. Olayın dramatik yönünü uzun anlatmada başarılı olacağımı sanıyorum. Ancak böyle bir roman için de 75.000 sayfa gerekli. Ne zaman biter acaba? (L.Bouilhet'ye mektup, 10 Aralık (?) 1853).

İşte bu nedenle Flaubert, birinci bölümün merkezi ve hareket noktası Vaubysseard balosu olacak şekilde, ikinci bölümün merkezinin de Ziraatçılar toplantısı olacak şekilde kısaltma yapma yoluna gider. Bölümlere ayırma işlemini Flaubert, son anda yapmaya gider. Bazı sahneler, aksiyonun ihtiyaç durumuna göre düzenlenmiştir; rastgele konmuş gibi görünen bir kısım sahneler de, kendiliğinden yerini ve anlamını bulurlar. Yine zaman zaman Flaubert, “belediye binası cephesine sırayla yağ kandilleri yerleştiren bir adamcağızın duyduğu heyecanları” tasvir eden “kötü ve ilgisiz sayfaları” iptal eder. “Neşe ve şaşkınlıktan bağırın

kalabalığı görmek lazım; böylece yazara düşünce yoğunluğu verilmemiş olunur" (L.Colet'ye Mektup, 30 Eylül 1853). Dağınıklık-tan kaçınmak, eserle ilgisi olmayanı ve fazlalık veren parazit epizodları ayırmak, Flaubert'de estetik bir idealdir; zaten Saint-Exupéry, "atılacak birşey kalmadığı zaman eser mükemmelliğe ulaşır" dememiş midir? Bu son derece önemli sıralamada, romanla ilgili başka estetik imkânlar da vardır: Tolstoi'un eserlerinde, Aragon'un **Monde du réel** adlı eserinde ve Céline'nin eserlerinde olduğu gibi "gevşek bir kompozisyon" tarzı ile filizlenmeye hazır bir eserin yazarı için, düzen ve denge sisteminin ciddiyet arzetmemesi normaldir.

A la Recherche du temps perdu, birçok cildi ihtiva eden birkaç ana bölümden oluşmaktadır. Claude Simon'un **la Route des Flandres** adlı eseri veya Robert Pinget'in **l'Inquisiteur** adlı eseri gibi eserler, bir anlamda bir bütünün parçaları gibidir. Buna karşılık Goncourt kardeşlerin romanlarında kısa kısa bölümler veya Radiquet'nin **le Bal du comte d'Orgel** ile **le Diable au corps** adlı romanlarında olduğu gibi çok çok kısa epizodlar arka arkaya sıralanır gider. **Le Grand Meaulnes**'de bu türden bir bölünme vardır: Altbölümleri eşit —onikişer altbölüm— üç ana bölüm; her altbölüm, beş veya altı sayfa olup hikâye, mevsimlerin akışına uygun olarak düzenlenmiştir. Bölünme metodunun olması veya olmaması, anlatımın estetik tarzı ile dünyanın idrak edilme tarzına göredir. Jean-Pierre Richard'a göre, Goncourt'ların eserlerindeki "pointillisme" anlayışının amacı, hem hikâyede birtakım anlar tespit etmek suretiyle anlatımı çözmek, hem de dünya ile ilgili olarak sürekliliği olmayan parça parça durumlar sunmaktır: "Goncourt'lara göre, sanatçı, tabiatı yerden ele alır, yazar ise uçarı bir şekilde ve bir hırsız gibi ele alır." Jean-Pierr Richard'ın yorumu ise şöyledir: "Hareketli olana daha çok ilgi duyan Goncourt kardeşler, sadece gördükleri şeyleri ele almakla kalmamışlar, aynı zamanda tamamen parçalara bölünmüş bir âleme girerler ki, burada her şey, bir detay ve herşey bir tozdu" (37). Öte yandan, Proust ve "şuur akımı" (Stream of conscio-

37. Jean-Pierre Richard, **Littérature et sensation**, Paris, Editions du Seuil 1954, s. 269-270.

uness) modasına kendilerini kaptırmış romancıların amacı, sü-reklilik arzeden bu psişik akımı yakalamak ve, meselâ, James Joyce ile Claude Simones'un eserlerinde, sürüklenip gelen herşeyi kendi bolluk ve karışıklığı içerisinde sansüre, seçme ve düzenlemeye tabi tutmadan kopya etmektir. Bu tip romanda, bir kompozisyon tarzının olmadığı sonucuna varmak çok yersizdir. **A la Recherche du temps perdu**'ün ilk cildleri yayınlandığında, bu konuda Proust'a karşı yapılan suçlamalar kırıcı ve hatalı olmuştur; Proust, J.Rivière'e yazdığı bir mektupta, eserinin kompozisyonunun "kapalı olmasından çok, dörtbaşı mamur" olduğunu vurgular; ancak, Proust'un iddia ettiği gibi mükemmel değil belki ama, kendi bütünlüğü içinde bakıldığı zaman bir kompozisyon mükemmelliğinin olduğu görülür: "Bir konser üvertüründe parça parça dinlenen motifler, aslında aynı "ana motif"e bağlı parçalardır"⁽³⁸⁾.

Bizzat yazarın tasarladığı ve üçüncü şahısla anlattığı hikâye, tasvirler, portreler, kısa kısa hikâyeler, gerçeğe uygun dokümanlar ya da buna benzer veriler —fişler, mektuplar, günlükler, aktarma sözler—, romancının işlemeye karar verdiği veya toplayıp mozayik taşları gibi yanyana koyabildiği bu malzemeler, romancının ana malzemesi durumundadır, ancak romancının bunların asıl karakterini pek değiştirmez. **Rougon-Macquart** adlı eserin bazı başarısız sayfaları, açıkça yazarın yeniden yazdığı fişler olmasına rağmen, Balzac, Flaubert, Zola, ilk yolu takip ederler XVIII. yüzyılda moda haline gelen mektupla romanlar, "belge özelliğini muhafaza etmek suretiyle, yayınevi sahibinin sunmak istediği, gerçek hayattan kişilerin yazıları görünümündedir. XX. yüzyılda araştırma alanındaki toplama yöntemi, Kübist, Dada ve Sürrealist akımların, özellikle resimdeki tecrübelerinden sonra, yeni bir saygınlık kazanır. Sürrealistlerin roman türünün mahkûm ettikleri devirde, roman olarak kabul edilmeyen **Paysan de Paris** adlı eserde Aragon, gazete kupürlerine, tiyatrodaki koltuk fiyatlarını gösteren afişlere, satılacak bir gayrimenkule, reklâmlara, ticari sebeplere, bir heykelin kaidesindeki yazıya ve benzeri şeylere yer verir. Bu yöntem, daha önce yüzyılın başında Picas-

38. Leon Daudet, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1929, s. 76.

so ve Braque'in uyguladığı, daha sonra da "sürrealist obje" yaratıcılarının uyguladıkları yapıştırma tekniğinden ortaya çıkan bir yöntemdir. Daha geleneksel bir anlatım olan **Les Conquérants** adlı eserin baş tarafında Malraux, Çin'den gelen birkaç telgraf metnine yer verir; anlatıcıya bilgiler azar azar verilir ve bu bilgiler okuyucuda şok tesiri yapar: Gerçeğin anlatıma sokulması birdenbire olur. Butor'un **Mobile** adlı eseri, ana malzemelerin toplanması üzerine güzel bir örnektir: Telefon mesajları, pano ilanları, turistik klavuz kitaplardan ve tarih ile ilgili el kitaplarından alıntılar, bitki ve hayvan adlarını havi listeler ve benzeri şeyler, Amerika Birleşik Devletleri hakkında bilgi veren çok boyutlu ve çeşitli konularda bilgi sunan bir imaj oluşturur. **Tel Quel** dergisini oluşturan Jean Thibaudeau, Jean Ricardou veya Philippe Sollers gibi birçok romancı, üç noktalarla, boşluklarla, yani **Nombres** adlı eserde olduğu gibi Çince işaretler ve sayılar yoluyla birbirinden ayrılmış maddelerin parçaları ve kesik kesik cümleleri, bilmece parçaları gibi alta koymak suretiyle yapıştırma metoduna benzer bir metod kullanırlar: Sollers'in amacı, "farklı kültürlerden seçme metinlere yavaş yavaş girerek anlatımın kendisini yok etmek; okumaya tahammül edebilen için ifadesini sonunda bulan akla ve mantığa bağlı eski dünyayı kendi kurumları içinde sarsan kitle düşüncesindeki derinlikleri, kitaplardan hareketle ortaya çıkarmak. Rastgele yapılmış bölünme ve dağınıklığa rağmen edebiyat kavramını gündeme getiren bu türden anlatım tarzları, Bourget ve "mükemmel kompozisyonlu roman" taraftarlarının şüpheyile bakamayacakları kaidelere ulaşır.

1.9. Çeşitli anlatım tarzları

Görüldüğü gibi, anlatım bakımından başka hikâyelerle aynı düzeyde hikâye yoktur. İkinci planda bir kahraman hakkında birkaç satırlık parantez bilgi ve konu dışı açıklamalar, anlatıma dayalı çok eski eserlerde olduğu gibi bir hikâye çerçevesinde başka bir hikâye teşkil ederler; meselâ, Auberbach'ın **Mimésis** adlı eserinde yorumlamaya çalıştığı **Ulysse'in yararı** epizodunda Homère, kahramanın bu yarayı domuz avı sırasında nasıl aldığını anlatır (**Odyssée**, XIX. şarkı). **Don Quichotte** veya **Roman Comique** adlı hikâyelerde, çok sayıda ara hikâyeler vardır: Bu tür ara hikâyelerin ilk amacı, okuyucunun ilgisini canlı tutmak, bir

ahlâk anlayışı canlandırmak veya Scarron'un açıkça söylediği gibi, yayımcının yazara fazla para ödeyebilmesi için, sadece anlatımı bir derece kadar uzatmaktır... Margueritte de Navare'in **l'Héptaméron** veya Boccace'ın **le Décaméron** adlı eserlerinde olduğu gibi zaman zaman ara hikâyelerin önem kazandığı olur; olağanüstü bir durum sergileyen **Héptaméron**'daki kısa giriş bölümünün amacı, bir seri hikâye dizisine zemin hazırlamaktır.

Birbirini izleyen bu hikâyelerde son derece basit bir düzen vardır: Todorov'un⁽³⁹⁾ belirttiği anlatım kategorilerine göre **Zincirleme anlatım** bağında, anlatıcı durumundaki kahramanların herbiri, sırası gelince söz alır. **Alternance** metodu, "aynı anda cereyan eden iki hikâyeden birinin bittiği yerde diğerine başlamak suretiyle, ikincisinin bittiği yerde birincisine başlamak suretiyle yapılan bir anlatım yöntemidir ki, sinemadaki "paralel montaj" yönteminin kökü buradan gelmektedir⁽⁴⁰⁾. 1939-1945 İkinci Dünya Savaşı'nı yaşayan oniki kadar kahramanı konu alan Aragon'un **les Communistes** adlı eserinde olduğu gibi veya birçok asil, subay ve askerler tarafından, Fransa'nın kuzey bölgelerinde Napoléon'dan kaçan 18.Louis'yi takibini konu alan **la Semaine Sainte** adlı eserde olduğu gibi, iki veya daha çok hikâye sözkonusu olur: Hikâyeler arasında birlik tarihi olaylarla sağlanmış olduğundan, bu hikâyeler; zaman zaman aynı anda cereyan eder, zaman zaman kesişirler, zaman zaman birbirine kesişmeden yan yana giderler, zaman zaman da birbirinden ayrılıp uzaklaşırlar. **Alternance** yöntemini Jules Romains, **les Hommes de Bonne Volonté**, adlı eserinde sistematik hale getirir: Çoğu zaman birbirlerini hiç tanımayan ve herbiri kendi macerasını yaşayan çeşitli insanların oluşturduğu büyük bir toplum⁽⁴¹⁾ oluşturur. Topluma "ünanist" açıdan bakan ve konu bakımından birbirine bağlı bir seri roman veya **İrmak roman**'larda toplum, değişik açıdan ele

39. Tzvetan Todorov, **les Catégories du récit littéraire**, Communications, no: 8, 1966, s.140.

40. Sinemanın roman kompozisyonuna tesiriyle ilgili olarak, Bkz. Claude Edmond Magny, **l'Age du roman américain**, Paris, Editions du Seuil, 1948, Bkz. Birinci Bölüm.

41. Raymond Queneau, **Histoire des Littératures**, cilt: 3, Paris, Gallimard, "Encyclopédie de la Pléiade", 1958, s.133x, Gaeton Picon'dan alıntı.

alınır. **Le Monde Réel** adlı eserde sonuç olarak, Aragon şöyle yazar: “Böyle bir çeşitlilikten, aydınlatma çokluğundan, tecrübelerin karşılaştırılmasından, insanı ve tabiatı tanımak için insanın yaptığı yeni silahların kullanımından bizzat realizmin ortaya çıktığını söylemek istiyorum”⁽⁴²⁾. René de Obeldia, **Tamerlan des coeurs** adlı eserinde, zavallı bir çapkının çapkınlık hikâyeleri ile zalim Tatar fatihinin hikâyesini birleştirerek anlatır. Aynı konu —fethetme konusu— benzerliği ile birbirine bağlanan bu iki hikâye arasında, üslup, zaman, psikoloji ve yapı gibi çeşitli seviyelerde farklılıklar görülür. Hikâyeler arasında kurulan rezonans ve bağ yöntemi ile, romanın boyutları destan boyutlarına ulaşır ve aydınlanma oranı da o derecede genişler. Todorov’un belirttiği üçüncü yöntem (“ilave hikâye” diye de adlandırılır), **yerleştirme yöntemi**, “bir hikâyenin diğerinin içine sokulmasıdır”. Bu tür kompozisyon tipi, Maupassant’ın hikâyelerinde, meselâ **le Bonheur** adlı hikâyesinde kullanılan bir yöntemdir: Deniz kıyısındaki bir villada toplanan çeşitli kahramanlar, aşktan ve sevgiden sözederler; bu kahramanlardan biri, sevdiği erkek ile birlikte Korsika’nın تنها bir köşesinde yaşamak ve böylece “mutlu olmak için” herşeyini terkeden zengin bir kadının hikâyesini anlatır; daha sonra yeniden kısaca başlangıç sahnesine dönülür. İlk hikâye, ikincisinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaz, ancak karşılıklı olarak her ikisi birden değer kazanır; kronoloji kopukluğu ve durumların tasvir edilmesindeki kopukluk bu hikâyelere açıklık kazandırır. **Les Faux-Monnayeurs** adlı eseride Gide, birinci hikâyede ikincisini “abyeme” hale getiren ve **arma** yöntemi denilen bir yöntem kullanır. **Abyeme** haline getirilen kısım, sadece bir obje, bir detay ve bir imaj olabilir. **La maison de rendez-vous** adlı eserinde Robbe-Grillet, bir sahneyi, örneğin boylu boyunca uzanmış bir kadını tasvir eder, sonra aynı sahne bir yüzüğün taşına veya gazete resimlerine yansımış şekliyle görülür. Öyleyse **Abyeme** haline getirilen sahne yöntemi demek, aynı sahnenin değişik biçimlerini vermek demektir ve bu yansıtma oyunuyla tasvir edilen gerçek konusuna değişik boyutlar getirir: Yazar tarafından gerçek diye gösterilen nedir o halde? Bütün bir hikâye üzeri-

42. Louis Aragon, **les Communistes**, IV. cilt, Paris, le Livre de Poche, 1967, s. 436.

ne kurulu Gide'in yöntemi, yani Edouard'in romanı, çağdaş romanda büyük bir sempati toplar. Pinget'in **Quelqu'un** adlı romanı, Nathalie Sarraute'un **le Planétarium** adlı romanı ve bir dereceye kadar da, konusu genç bir Montréalî'nin evlilikle ilgili düş kırıklıklarını anlatmak suretiyle XVI. yüzyıla ait bir epizod olan Hubert Aquin'in **l'Antiphonaire** adlı romanları, yazıya aktarılan veya aktarılmayan "romanın romanı" tipinde eserlerdir. Jean Ricardou'ya göre⁽⁴³⁾ **abyme** haline getirme yöntemi ile, özellikle "küçük hikâye türünün" bir ayna haline geldiği durumlarda, roman türüne karşı bir çeşit "isyan" hareketi başlatılmış olur: Meselâ **le Voyeur** adlı eserde, cinayet sahnesiyle anlatımda bir boşluk yaratılır ve bu sahne doğrudan doğruya gösterilmez ama, bir imajın yansıtılmış şekli gibidir. Geleneksel romanın sağlam yapısında eksiklik meydana getiren bu yöntem sayesinde, yeni gerçeklerin ifade edilmesinde kompozisyonun yazara sınırsız haklar verdiği anlaşılır. Butor'un da söylediği gibi "Gerçek dünyada, yeni yeni şeyler, yeni yeni yöntemlerle ifade edilir (...). Buna karşılık, farklı anlatım şekilleri, farklı gerçekler içindir⁽⁴⁴⁾. Bir "anlatım laboratuvarı" olarak roman bize, gerçek ile ilgili yeni bir anlayış verir; ve ihbar etme, keşfetme ve adapte etme rolünü oynar."

43. Jean Ricardou, **Problèmes du nouveau roman**, Paris, Editions du Seuil, 1967, s. 173-182.

44. Michel Butor, **Essais sur le roman**, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1969, s. 10.

İKİNCİ BÖLÜM

2. BAKIŞ AÇISI

point-of-view

2.1. Anlatım paktı

Entrikaya bağlı olarak epizodların dağılması, sahneler arasındaki denge, tasvir tarzları, diyalog tarzı, özetleme veya yapıştırma tarzları, tekrarlama tarzı, motif benzerliği veya motif ayrılığı tarzları, bir eseri oluşturan tek yapı elemanları değildir. Hemen daha işin başındayken, zaman zaman gizli, zaman zaman da belirgin ikili bir ilişkinin varlığına dikkat çekmek istiyoruz: Anlatıma dayalı her eser, bir yandan yazar ile okuyucu, diğer yandan anlatıcı ile dinleyici (gösterilen veya sadece hissettirilen bir dinleyici) arasında bir ilişki kurar. **Introduction à l'étude du narrataire (Poétique, no 14, 1973)** adlı makalesinde Gerald Prince, dinleyici ile gerçek okuyucu, normal okuyucu ya da ideal okuyucu⁽¹⁾ arasındaki kesin farkları göstermeğe çalışır; ayrıca dinleyici ile ilgili "işaretlerin"⁽²⁾ tespitine dayalı anlatıbilimin önemi üzerinde durur: Dinleyicinin kendisinin anlatıcıyla, kahramanlarla ve diğer dinleyicilerle olan ilişkisini ve kendisini (gerçek, normal veya ideal) okuyuculardan ayıran küçüklü büyüklü mesafelerin

1. Dinleyici, okuyucu, normal okuyucu, gerçek okuyucu, ideal okuyucu tabirlerini birbirine karıştırmamak gerekir. Dinleyici, anlatıcı tarafından anlatılan hikâyenin alıcısıdır. İtibari (fictif) okuyucu, hikâyenin kendi yapısı içinde yer alan okuyucudur. ("Okuyucu olarak siz, nerede, son derece tedirgin ve merak içindesiniz?" **Jacques le Fatalliste**); ideal okuyucu, meselâ, bir mektupta veya bir mülakatta yazarın arzu ettiği okuyucu tipidir, halbuki normal okuyucu, roman okuyan biridir.

2. Prince'in "işaretler sistemi" dediği tarzın yerine, "izler veya belirtiler" (traces ou empreintes) tarzı denilebilir belki, çünkü anlatıcı-dinleyici ilişkisinde. anlatıcının şuurlu veyâ düzenli bir müdahalesi söz konusu değildir. **İzler veya belirtiler** tarzı ile, anlatıcının yaptığı hikâyeye bağlı olarak gelen -şuurlu veyâ şuursuz- ve dinleyicinin durumunu açıklığa kavuşturucu belirtilerin tümü daha iyi anlaşılır.

fonksiyonlarını ifade eden, ve dinleyiciye yönelik hem bir iletişim sistemi, hem de bir işaretler sistemi olarak değerlendirilen bir eser ile ilgili yapılan çalışmalar, bu eserdeki anlatım tarzının işleyiş biçimini ortaya çıkarmak suretiyle, anlatı özelliklerinin neler olduğuna ve anlatı türünün belirli bir tipolojisinin yapılabilmesine zemin hazırlar. Bu bakımdan romanın genel havasını yönlendiren bu yazar-okuyucu, anlatıcı-dinleyici ilişkilerinin bugüne kadar ihmâl edilmiş olması şaşılacak bir husustur. Meselâ XIX.yüzyılda, anlatıma dayalı eserlerin çoğunda böyle bir problemeye karşı yazar hiç ilgi duymamıştır. En azından bu problemi, açık olarak ifade yoluna gitmez: Romancının vazifesi anlatmak, okuyucunun vazifesi de okumaktır. Dinî ve efsanevî özellik arzeden masallardaki ayın ile ilgili izler ortadan kaldırılır. Quebec'li yazar Jacques Ferron ile ilgili olarak yazdığı kitabında Jean Marcel, bazı İslâm ülkelerinde —özellikle Sudan'da— “masalcı ile dinleyici arasında bir diyalogun kurulu olduğundan” bahseder:

— Size bir masal anlatacağım.

Dinleyiciler hep bir ağızdan cevap verirler:

— Nâmoun! Anlat bakalım!

Diyalog böylece devam eder:

— Bu masalda herşey gerçek değildir.

— Nâmoun!

— Fakat hepsi de yalan değildir.

— Nâmoun!

O zaman masalcı, masalını istediği gibi anlatma imkânı bulur ve dinleyici halk susar⁽³⁾. Böylece herkes kendi arasında yorum yapmaya başlar: Anlatılan yalanın arkasındaki gizli gerçeği, anlatıcı ve dinleyiciler hep birlikte bulmaya çalışırlar.

Masalın vermek istediği gerçeğe ulaşabilmek için, her zaman böyle bir diyalog bağı kurulamaz: Gerçekten de bu bağ, dinleyici halk ile anlatıcı arasında, onaylayıcı veya reddedici özellikte

3. Jean Marcel, **Jacques Perron Malgré Lui**, Montréal, Editions du Jour, 1970, s. 50.

bir alış-veriş işidir. Artık gizli olanın ve gerçeğin tek sahibi, masalcı değildir: Gerçeğin ne olduğu masalcı tarafından ya kabul edilir ya da tartışmaya açılır. **Ceci n'est pas un conte** adlı yazısının başında Diderot, masalın orijinal özelliği ile ilgili olarak şunları yazar:

“Bir masal anlatılıyorsa, bu masalı dinleyen biri var demektir: Masal süresinin az olması için, dinleyici tarafından masalcının sözünün kesilmesi çok nadir görülen bir durumdur. Anlatılan masal bünyesine, masal diyemeyeceğiniz, ya da bir dereceye kadar kötü bir masal diyebileceğiniz hikâyede okuyucu rolünü üstlenen bir kahraman sokmanın sebebi işte bundandır ve böylece anlatmaya başlarım.”

Eğer anlatıcı, genellikle kendisini kamufle etme yoluna gidiyorsa ya da bazı çağlarda olduğu gibi —17. ve 18. yüzyıllarda, romanın önemli bir tür olma yolunu tuttuğu sıralarda olduğu gibi—, hikâyedeki muhtevanın gerçeğe uygunluğunu doğrulamak veya okuyucuyu çalışma atölyesine sokmak suretiyle kendine has anlatıcılık rolünü açıkça gösterme yoluna gider. Yazar, “fiction” dünyasından uzak kalmak istediğinden, daha önce de belirtmiş olduğumuz üzere, buluntu veya emanet türünden (mektup, günlük ve benzeri gibi) bir belgeyi halka sunmak ya da bunların metinlerini düzelterip sıraya koymak veya “**édition critique**” yapmış gibi açıklamalarda bulunmak görevini yüklenen bir “yayımcı”yı anlatıcı yerine koyar. Bu yayımlama işi, mektupla roman türünde, sadece bir yayının gerçekliğini göstermek veya bir metindeki anlaşılmayan kapalı tarafları anlaşılır kılmak söz konusu değil, aynı zamanda bazı pasajları sık sık atlamak ve özellikle mektupların bir sınıflandırmasını yapmak da söz konusudur. Değişik mektup arkadaşları tarafından aynı gün yazılan üç mektuptan hangisine ilk sırayı vermek gerekir? Önce J.L.Seylaz, sonra da L.Versini, **les Liaisons Dangereuses** adlı eserin anlamı ve yapısı bakımından, yayımcının seçtiği düzenin önemi üzerinde durur⁽⁴⁾. Redaksiyondan redaksiyona veya yayımdan yayı-

4. Jean-Luc Seylaz, **les Liaisons Dangereuses et la Création chez Laclos**, Genève, Droz, 1958, s. 27-28; Laurent Versini, **Laclos et la tradition**, Paris, Klincksieck, 1968, s. 285-310.

ma geçen süre zarfında her türlü mektup değişikliği, eserin anlamını ve yapısını son derece değiştirebilmektedir. **Les Liaisons Dangereuses** adlı eserin elyazmalarını inceleyen J.L.Seylaz, Laclos'nun yaptığı düzeltmelerin dört amaca bağlı olduğunu belirtir: Somut detayları yok etmek, (kronoloji hatası yapmamak için) çatıyı daraltmak, psikolojik davranışları belirginleştirmek ve **kontrast** yöntemlerle etki yaratmak.

La Nouvelle Héloïse adlı eserde üçüncü şahıs anlatıma dayalı özetleme metin veya parça metinlerden kaçınmak için Rousseau, Richardson'un yaptığı gibi okuyucuya hitap eden "sayfa içi notlara" çok sık yer verir. Roman kahramanı Saint-Preux'nün bir "akademisyen olarak" değil de İsviçre lisanıyla konuşmasına böylece haklılık kazandırır (I, lettre 19) veya Balzac'ın eserlerindeki gibi büyük Tanrıvari bir anlatım tarzı üzerine dikkat çekme fırsatı bulur:

"Bir boşluğun, bir eksikliğin olduğu hissedilir ve böylece mektuplaşmanın devamı süresince bu tür eksikliklerle karşılaşırız. Birçok mektup kaybolmuş; birçoğu yok edilmiş; birçoğu da kısaltılmış; Ancak geri kalan mektupları sayesinde rahatlıkla tamamlanamayacak hiçbir şey yoktur" (I, lettre 8).

Kaybolmuş veya yokedilmiş bir mektubun "önemli" olmadığı kim söyleyebilir? Tanrı pozisyonunda bir "yayımcı"ya yapılan samimi itiraflar yöntemi, böyle bir ifadenin okuyucu tarafından kabul edilmesini sağlar. Uzun bir önsöz çerçevesinde, yayınlanan mektupların gerçek veya **fiktif** olup olmadıklarını söylemeyi reddeden Rousseau, hem iki sahaca birden oynamak, hem de tanrıvari panoramik bakış ve bakış açısı çokluğunun avantajlarını, romanına vermek ister. Gereksiz bir kahraman ve can sıkıcı bir yorumcu fonksiyonundan ziyade "yayımcı", kahramanla ilgili reaksiyonları ve yargılamaları kaydeden ilk okuyucudur; kahramanlara tanıdık gözüyle hitabeder; bazı olayları onlara hatırlatır; onları bazı olaylara yaklaştırır; kısaca roman denilen ormanda, kahramanlara yol göstermeye çalışır.

Anlatıcı-okuyucu diyalogu, Marivaux, Diderot, Fielding ve Stern gibi yazarların eserlerinde çok daha belirgin durumdadır. Anlatıcı, yaratıcı ustalığını kanıtlamak için, "**okuyucu**

karşısında” kendini ifade etmek veya anlatım değişiklikleri yapmakla yetinmez: Sorularla veya cevapla zemin hazırlar; fırsat buldukça, dinleyici durumundaki okuyucusunu da yargılamaya gider. Birinci **Roman Comique**’den, ikincisi **Jacques le Fataliste**’den alınan şu iki cümleye bakalım:

“Hayvanlar yayılıp otlarken yazar biraz dinlendi ve ikinci bölümde söyleyeceklerini düşünmeye başladı”.

“Okuyucu bana sıkıntı verir, ancak bu da, tamamen size ait düşüncelerle Jacques’ı veya öğretmenini honore etmek içindir; hal böyle olunca, onları gücendirmeden tekrar tekrar ele alma fırsatı bulursunuz.”

Bu iki cümle arasındaki niyet, son derece farklıdır. Scarron, fantazi yoluyla bizi kendisine çekmek için gerekli kolaylığı gösterdiği halde Diderot, kendisiyle birlikte roman kahramanlarının bulunduğu arenaya girebilmemiz için, ister istemez seyirci sıralarından inmemizi zorlar. Anlatılan ve her zaman kesintiye uğrayan hikâyelere bağlı olay örgüsü dışında, -entelektüel denilen bir örgü teşekkül eder ki burada, sadece yazar ve okuyucuya bağlı olarak, basılı olandan farklı ve son derece anlamlı bir eser yaratılır. Bu bakımdan, anlatıcının vakitsiz müdahalesiyle hayâl kesikliğinden söz etmek, pek o kadar önemli değildir. **Illusion** (hayâl) diye adlandırılan şey, mesajın en iyi şekilde iletilmesini sağlayan yöntemlerin tümüdür. Hikâye içinde kendi varlığına ait izleri örtme yerine anlatıcı, (dinleyiciyi etkileme veya bir ilişki kurulup kurulmadığını anlama bakımından) dinleyicisine soru sormak, hikâyesinin doğruluk derecesini değerlendirmek ve doğrulamak, hikâyenin gerçekleşme problemlerini belirtmek suretiyle, sadece anlatma eylemine ağırlık kazandırma yoluna gidebilir⁽⁵⁾.

5. Genette’in **Figures III** (261-263. sayfalar) adlı eserinde anlatıcının beş fonksiyonundan üçü ele alınır. R.Jakobson’dan esinlenen Genette, anlatıcının asıl anlatma fonksiyonu dışında, dört fonksiyonu daha olduğunu belirtir: **Yönetme fonksiyonu** (hikâye metninin iç düzeni ile ilgili **anlatım** tarzı), **iletişim fonksiyonu** (**phatique** ve **conative** fonksiyonlar), **tanıklığa dayanan fonksiyon** (anlattığı hikâye ile anlatıcının duygu, ahlâk ve fikir yönünden ilişkisi), son olarak da **ideolojik fonksiyon** (Aksiyon veya kahramanlarla ilgili felsefi, didaktik ve açıklayıcı yorumlar).

Yazar, kendini kimliği bilinmeyen bir "il" (o) zamiri arkasına, kendi kendine konuşan bir "je" (ben) zamiri arkasına, esrarengiz bir "vous" (siz) zamiri arkasına saklasın, isterse de yarattığı şey ile kendisi arasında gözle görülebilir bir aracı haline getirmiş olsun, yapacağı seçimle belirli bir "proje"ye tabi oluyor demektir: Bir taraftan yazar ile okuyucu, diğer taraftan anlatıcı ile dinleyici arasında oluşup arzulanan ilişkiler tipinin oluşmasını sağlayan anlatım paktına "proje" diyoruz.

2.2. Anlatım sistemi

Anglo-Amerikan eleştiri alanında **the Point of view, the focus of narration** (bakış açısı) diye adlandırdıkları problem, yazar-okuyucu ile anlatıcı-dinleyici ilişkisine sıkı sıkıya bağlıdır: Bu, hikâyesini anlatmak için bir anlatıcının yer aldığı bakış açısı, anlatım sistemi ve görme tarzıdır. "**Note sur la localisation et les déplacements du points de vue dans la description romanesque**" (Romanesk tasvirde bakış açısının yeri ve yer değiştirmeleri üzerine) adlı yazısında Robbe Grillet, romanesk anlatımda olduğu gibi, sinemada da belirli bir bakış açısı tarzının olduğuna dikkat çeker:

"Bakış açısını yüklenecek bir kahraman olsun veya olmasın, sinemada bakış açısının belirtilmesi zorunluluğu vardır(...); fotoğrafın belirli bir yerden çekilmiş olması, kameranın belirli bir yerde bulunması gerekir. Tasvir içerisinde yapılan plan değişikliklerinin farkedilme oranı daha yüksektir; şu veya bu şekilde kendilerine haklılık kazandırır. Kitaplarla dolu odamızı tasvir etmek için, odanın tümü hakkında fikir verebilecek bir köşe, objektif noktası olarak seçilir; ya da daha dikkat çekici bir noktada bakışı yoğunlaştırmak için duvarlar objektif dışı kalacaktır; ya da özellik arzeden sabit tarzda bakış açıları sıralanır gider... Kamera ile, dolaplarda ve çekmecelerde kitap ciltleri olduğu gösterilmek istendiği takdirde, bu mobilyaların açık tutulması şarttır. Yatağın altına itilmiş olan kitap ciltlerinin seyirciye gösterilebilmesi için, herhangi bir şahsın, ya da herhangi bir olayın bu kitapları ortaya çıkarması gerekir⁽⁶⁾".

6. *Revue des Lettres Modernes*, Yaz 1958, s. 129.

Sartre'in Mauriac ile ilgili ünlü makalesini yayımlamasından sonra (**Situations I**), Faulkner'in ve Das Passos'un romanlarının Fransa'da büyük bir okuyucu kitlesi bulmasından ve özellikle **Yeni Roman** akımının ortaya çıkmasından sonra, roman ve sinemanın birbirlerine paralel olarak gelişme kaydetmesinden bu yana okuyucu, kendisinden anlatıcı ve yazarın uzak tutulmasını kolay kolay kabul etmez.

Sözlü gelenek yanında dini özellik arzeden halk edebiyatı, hakimiyeti mutlak şekilde kabul edilen bir anlatıcının varlığını tanıır. Sözlü edebiyatta anlatıcının gücü, örf, âdet ve geleneğe bağlı bir güçtür; dini edebiyatta bu güç, Tanrı'ya ve olağanüstü varlıklara bağlıdır. Böyle bir anlatıcı, geçmiş ve geleceği, içinde yaşadığımız zaman kadar iyi bilir; kesin yargıya varma gücü vardır. Her türlü gerçeğin anlamını, hayatın sırrını ve dünyanın anlamını bilme gücüne sahip anlatıcı, tarih ile ilgili olarak son sözü söyleyen biridir. İlham perisine başvurmak demek, anlatıcıdaki gücün geleneğe ve Tanrı kavramına dayanmaması demektir, aksi-ne bu gücün, ilhama ve tabiatın insana verdiği ferdî dehaya dayanması demektir. Antik Yunanistan'da tarih kavramının gelişmesi ile **histor** denilen tarihçi (araştırmacı, bilen kişi anlamında) gücünü, (kesin tarifi zor) ilhamdan değil, ama kendi zekâsından, kendi aklından alır. Bu bakımdan Hérodote, **mitolojiye bağlı olayları gerçek olaylardan** ayırır; bir tek sonuca ulaşmak için olayların değişik versiyonlarını inceleme yoluna gider: onun eserinde tarih gerçeği vardır. Yazar müdahalesinin az olduğu ve kahramanlara sahnenin daha çok bırakıldığı Homervari anlatım türüne Aristote'un daha çok önem verdiği hatırlanırsa, Antik çağdan gelen ve XX. yüzyılda da karşımıza çıkan iki tür anlatım şekli vardır: Birinci anlatım tarzında, içte olanla dışta olanı, var olanla yok olanı bilen bir anlatıcı, öğütler vermek, yargılar yapmak, hikâyenin bir kısmını özetlemek, bütünü gözönünde kısaca bulundurmanın gerektiğini söylemek suretiyle hikâye anlatımına hakim bir pozisyon kazanır; ikinci anlatım tarzında, anlatıcı kendini hikâyeden uzak tutmaya ve anlatma olayını unutturmaya çalışır. Birinci anlatım tarzında anlatma söz konusudur, ikinci anlatım tarzında gösterme söz konusudur.

XIX. yüzyılın sonunda Henry James, “**dramatize**” olayını bir kural olarak saydığı zaman, bunu gerçekten bir yenilik olarak kabul etmez: Çünkü daha sonra Aristote, buna benzer bir kuraldan söz etmiştir. Henry James, ayrıca, yeni yayınlanan Flaubert’in mektuplarından (Charpentier, 1888-1892) ilhâm almıştır; Flaubert’in, Mlle Leroyer de Chantepie’ye yazdığı 18 Mart 1857 tarihli bir mektupta aşağıdaki şu ifadeye rastlanmıştır:

“Prensiplerim açısından bunu size yazmamam gerekiyor. Kainatın yaratılışı sırasında Allah’ın yaptığı gibi sanatçı, yarattığı eserde görülmemeli ve son derece güçlü olmalıdır; görülmemeli ama varlığı ve gücü her yerde hissedilmelidir.”

Bununla beraber 1920’lerden itibaren, Amerika Birleşik Devletleri’nde Perry Lubbock’un **The Craft of Fiction** adlı eserinin yayınlanmasıyla birlikte **Showing/Telling (gösterme/anlatma)** ayırımı, roman türünde bir değer ölçüsü haline gelir. Bu araştırmanın, **Madame Bovary**’e ayrılan beşinci bölümünde şöyle bir ifade yer almaktadır:

“...Hikâye, kendi kendine anlattığı şekliyle bir **gösterme** malzemesi olarak düşünüldüğü takdirde, roman sanatı ancak başlıyor demektir”

N.Friedman, Brooks ve Warren yoluyla Percy’ Lubbock’dan Wayne C.Booth’a kadar, roman alanında uygulanan çeşitli bakış açısı tarzlarını sınıflandırmaya giden İngiliz diline bağlı eleştirmenleri burada zikretmiyoruz. Hemen hemen bu sınıflandırmaların hepsinde, Tanrıvari bakış açısı sıradan bakış açısı ile, dramatize etme tarzı basit hikâye ile (“**Showing/Telling**” **Gösterme/Anlatma** tarzı ile), üçüncü şahıs anlatım birinci şahıs anlatım ile karşılaştırma yoluna gidilir. Farkı göstermek ve üstün bir sanat değeri vermemek kaydıyla bu sınıflandırma W.C.Booth, **mesafe** (distance)⁽⁷⁾ ve **implied author (Yarı tanrı yazar)** teorisi-

7. Booth, **Distance and Point of View** (Assays in Criticism, XI, 1961) adlı makalesinde de, **The Rhetoric of Fiction** adlı (Chicago University Press, 1961) kitabında da kahraman, okuyucu ve anlatıcı ile yarı tanrı yazar (implied author) arasındaki zaman. ahlâk ve entelektüel duruma bağlı üçlü bir mesafe

ni ilave eder: Kulise saklanan bir yazar, ancak ne hergünün insanı bir yazar ne de geçmiş veya gelecek bütûn diğer eserlerin yaratıcısı sayılan bir yazar imajı her anlatımda gizli olarak vardır. **Implied autor** (Yarı Tanrı yazar) ifadesi **Persona** (şahsiyet) ifadesiyle karşılanabilir, yani yazarın sesi sayılan bu durum, “**fiction**” dünyası içinde ifade bulur⁽⁸⁾.

Eserlerin ilk oluş kaynağı ile felsefî, ahlâkî veya psikolojik meselelerle özellikle daha yakından ilgilenen Fransız eleştirisi, bakış açısı tarzının ortaya koyduğu problemlerle de ilgilenme zamanı bulabilmiştir. Sartre’un Mauriac ile ilgili olarak 1939’da yazdıkları veya 1942’de J.Prévost’un **Stendhal** adlı eserinin bazı sayfaları izole metinler olarak değerlendirildiği takdirde, bu konuda önemli çalışmaların olduğunu görebilmek için İkinci Dünya Savaşı sonunu beklemek gerekecektir. İlk yarısı “Amerikan romanı ve sineması” bölüm başlığını taşıyan **Age du Roman Américain** (1948) adlı eseri Claude Edmonde Magny, kaleme almaya başladığı sıralarda, A.Laffay ya da J.Dni L-Valeroze imzasını taşıyan ve Sartre’ın felsefesinden etkilenen veya roman ile sinemanın es-

üzerine dikkat çeker. Eleştiri antolojilerinin çoğunda yer alan bu makale M. Desormonts tarafından Fransızcaya çevrilir ve **Poétique** (no 4, 1970, s. 511-524) adlı dergide yayınlanır.

Wayne C. Booth, Anglo-Amerikan eleştirisinde yapılan bakış açısı ile ilgili olarak yapılan değişik sınıflandırmalardan memnun olmadığını belirterek yazara bağlı zengin ifade şekillerinin bir tablosunu yapmayı ileri sürdüğünde, anlatıcıyı, yazarı (**persona, implied author**), kahramanları ve okuyucu kendi aralarında ayıran “**mesafe derecesi ve biçimi**” diye adlandırdığı anlayış tarzına büyük önem verir. Şimdiye kadar derinliğine incelenmemiş olan bu anlatım sistemine ilgi göstermemizi ister. **Mesafe** sistemi, üçlü bir düzen arzeder: Zaman düzeni, Mekân düzeni ve Varlık düzeni. **Varlık düzeni** mesafe tarzından, akli veyâ ruhî hayat, ahlâk, tecrübe, dil sosyal sınıf ve benzeri bakımdan ayrı sayılan hususları anlıyoruz. Mekân, zaman, yazar-anlatıcı-okuyucu ilişkileri konuları ele alınırken bu farklı mesafe tipleri ayrıca konu edileceğinden, bu bölümde bunlar üzerinde durmayacağız.

8. Oscar Tacca, Şilili yazarlar Rene Jarra ve Fernando Moreno, bu Tanrı Yazar kavramını, kendilerine göre değiştirerek ele alırlar. Bkz. Oscar Tacca, **Los Voces de la novela**, Madrid, Gredoz, 1973); Rene Jarra et Fernando Moreno, **Anatomia de la novela**, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

tetik açıdan mukayesesı ile ilgili makaleler çoğalmaya başlar. Birkaç yıl sonra Georges Blin, **Stendhal et le Problèmes du roman** (Corti, 1954) adlı önemli bir tez yayınlar. **Bakış açısı** konusunda yapılan teorik çalışmaların bir çeşit envanterini yapmak suretiyle, **Figures II** (s.303) adlı kitabında G.Genette, anlatım tekniğini ilgilendiren problemler arasında, **bakış açısı** probleminin, XIX. yüzyılın sonundan beri, en iyi tarzda ele alman bir problem olduğunu haklı olarak belirtir; ancak kendisinden sonra yapılan bütün sınıflandırma denemelerinde, **Mode**⁽⁹⁾ ve **Voix** arasında, yani **Bakış açısı** ("Kim görüyor?") meselesi ile anlatıcının kimliği ("Kim konuşuyor?") meselesi arasında karmaşıklığa neden olunduğundan üzüntü duyar, çünkü her iki mesele de ayrı ayrı bir sınıflandırma konusudur. Böyle bir farkı belirttikten sonra Genette, "sıfır odak, iç odak veya dış odak" adları altında, Jean Pouillon'un üçlü tipolojisini (**Temps et Roman**, 1946) yani "geriden bakış açısı", "içerden bakış açısı" ve "dışarıdan bakış açısı" tarzlarını ele alır. **İçerden bakış açısı**⁽¹⁰⁾, hikâyenin merkezini teşkil eden bir tek kahramanın bakış açısı tarzıdır ve bu kahramanın bakış açısına bağlı olarak "diğer kahramanları görürüz":

"Diğer ana kahramanları, bu kahramanın bakış açısına bağlı olarak görürüz; anlatılan olayları bu kişi ile birlikte yaşıyoruz. Bu kişinin iç dünyasında cereyan eden her şeyi şüphesiz iyi anlarız, ancak bu kahramanın iç dünyasında cereyan eden şeyleri diğer kahramanda yansıdığı şekliyle görürüz."

Geriden bakış açısı'nı benimseyen yazar, bir kahramanla özdeşleşme yerine, bu kahramandan uzak kalmayı tercih eder; bunun da sebebi, sadece bu kahramanın kendisini ve davranışları

9. Bu kelime, sadece **odaklandırma** durumunu (focalisation) ifade etmez, aynı zamanda bizim için sağlanan **bilgi miktarı** durumunu da ifade eder: **Mode** tabiri içerisinde, anlatılan şeye kıyasen anlatıcının hem **görüş açısı** hem de **mesafe** durumu bulunmaktadır.

10. Özellikle **İçerden bakış** konusunda ilgili kitabın Bkz. 74-75. sayfalar, **Geriden bakış** konusunda 85-88. sayfalar, ve **Dışarıdan bakış** açısı konusunda 102-104. sayfalar.

nı dışardan görmek ve konuşmalarını duymak için değil, aynı zamanda objektif olarak ve doğrudan doğruya bu kahramanın ruhî durumunu gözleyebilmek içindir.

“İçerden bakış açısı” tarzı ile “geriden bakış açısı” tarzı arasındaki fark, basit şuur ile düşünen şuur arasındaki farka benzer.

Genel olarak, bakış açısı tarzı **içerden** olan bir romanda, bu bakış açısının merkezi roman içinde bir odak noktası durumundadır, -bu odağı aydınlatan ışığın kaynağı bizzat eserin içindedir. Aksine bugünkü halde bu kaynak, romanda değil, ama roman kahramanlarından biriyle özdeşleşme yoluna gitmeden eserini sürdüren romancının kendisindedir.”

Dışarıdan bakış açısı tarzı, “maddî olarak gözlenebildiği ölçüde kahramanın davranışına, fizikî görünümüne ve bu kahramanın yaşadığı çevreye bağlı bir bakış tarzıdır. **Dışarıdan bakış açısı** tarzı, iç dünyanın bir yansıması, yani ruhî durumun bir ifadesi olduğu sürece, davranış biçimini, fizikî görünümü ve çevreyi ancak ilgilerir.

Anlatıcı, **anlattığı hikâyenin ya içindedir ya da dışında**⁽¹¹⁾ ana düşüncesini elde edebilmek için, bu tarifler arasında-

11. G.Genette'in terminolojisinde, bu anlatıcı tipine bağlı olarak ortaya çıkan sınıflandırma çerçevesinde anlatıcı, **anlattığı hikâye** ile olan ilişkisine ve bu hikâyeye iştirak edip etmemesi ilişkisine göre tarif edilir.Eğer anlatıcı, **anlattığı hikâyenin kahramanı** ise, özel bir alt sınıflandırma söz konusu olur: **Anlattığı hikâyenin kahramanı kendisi olan anlatıcı** (narrateur homo-autodiégétique) sınıfı. Eğer anlatıcı, **anlattığı hikâyede rol almıyorsa**, hikâye dışında kalan anlatıcı (narrateur hétérodiégétique) adını alır.

Bu kategorileri, hikâyedeki anlatımla olan ilişkisine göre anlatıcıyı belirleyen kategorilerle karıştırmamak lazımdır.Anlatıcı, anlatımını sesli olarak yaptığı sürece, kendisinin söz konusu olduğu bir dünyaya iştirak edemiyorsa, kendisine bu dünyanın dışında bir anlatıcı gözüyle bakılır (narrateur extradiegetique); eğer anlatıcı bu dünyaya iştirak edebiliyorsa, meselâ **Jacques le Fataliste** adlı eserde, Jacques, kahraman, pozisyonun anlatıcı pozisyonuna geçtiğinden, anlatılan hikâyenin içinde bulunan bir anlatıcı durumundadır (narrateur intradiegetique). Anlatıcının hikâye içinde, hikâye dışında veya hikâye ötesinde

ki sınırlayıcı ve karışık⁽¹²⁾ özelliği dikkate almamız gerekir.

2.3. Hikâyede varolan anlatıcı ve anlatım seviyeleri

Bir anlatıcı açısından hikâyede varolmanın en basit ve en kesin şekli, bu anlatıcının kendi hatıralarını anlatmak ve kendi günlüğünü yayımlama şeklidir. Hikâyeye malzeme teşkil edecek herşeyi tam olarak görebilmesi için kendisine merkezi bir yer sağlaması gerekir. **Kişi-Obje** (sujet-objet) zıtlığını —en azından teorik açıdan— gösterme imkânı verdiği sürece, dar, sübjektif ve şüpheli bir bakış açısı olduğu kadar imtiyazlı bir bakış tarzıdır: Kişi, anlatımın objesi durumundadır. Hatırat anlatım tarzını tercih eden **fiktif** eserlerde, kahraman, kendini derleyip toparlamaya, hayatındaki önemli safhaları belirlemek suretiyle, kendi hayatının bir bölümüne anlam vermeğe çalışır; kendi hayatı ile ilgili olarak, başlangıç noktasını ve varış noktasını önceden bilir. Yaptığı işin ipuçlarını ve sonuçlarını iyi bildiğinden, herşeyi bilen bir Tanrı-yazar gibi, genelleme yoluna gidebilir, bir ahlâk anlayışı çizebilir ve yargılarda bulunabilir. Zira kendi geçmişine yönelme ihtiyacı duyuyorsa, bütün bir ömür boyunca son derece pahalıya mal olarak kazanılan bilgelik ve tecrübeden bir başkasının da yararlanmasını düşünmüş olmasındandır. Guzman d'Alemân gibi, küreğe mahkûm olduğu gemiden veya hapsedildiği hapisneden yazıyorsa, daha çok haklılık kazanır.

olmasına bağlı olarak tesbit edilen anlatım seviyesine göre anlatıcının statüsü değişiklik gösterir; anlatım tarzına bağlı olarak, kendisine alt seviyeden bir anlatıcı gözüyle bakılır.

Bu iki tip anlatıcı sınıfını, 1- anlattıkları hikâye ile olan ilişkilerine göre, 2- hikâyeye düzen veren anlatım tarzına göre, birleştirme yapmak suretiyle, bu bölümde sözü edilen kompleks statülerin (Hatırat, günlük, mektup, iç monolog ve benzerleri gibi) bir dökümü yapılacaktır.

12. Meselâ, **geriden bakış açısı** tarzı söz konusu edildiğinde, eleştirmene göre romancı, tasvir ettiği dünyanın içinde değildir, ama ister yaratan, isterse de işin iç yüzünü bilen imtiyazlı bir seyirci olarak, “söz konusu dünyanın gerisinde birisidir. O zaman da **içerden bakış açısı** tarzı ile **dışardan bakış açısı** tarzı arasındaki fark, sınırlı bir **Tanrı bakış açısı** tarzı değil midir?

Romancı, bilinen kendi karakterini anlatımdan çıkarmak istediği zaman, değişik yöntemlere başvurur. Meselâ bizleri aldatmak istemesinden ve açık olmamasından dolayı, okuyucunun tam olarak güvenemediği bir anlatıcı vasıtasıyla hikâyesini anlatacaktır. **Chute** adlı romanda Jean-Baptiste Clemence, çift kişilikte olduğunu itiraf eder ve garip itiraflarının beşinci gününde şunları yazar:

“Ne düşündüğünüzü biliyorum: Anlattıklarımda doğruyu yanlıştan ayırmak çok zordur. Haklı olduğunuzu kabul ediyorum. Ben de haklıyım... Maiyetimden bir kişinin, varlıkları üç kategoriye ayırdığını görüyorsunuz: Yalan söylemek yerine, gizlilikten kaçınmayı tercih edenler; gizlememek yerine yalan söylemeyi tercih edenler; son olarak da hem yalanı, hem de gizliliği sevenler. En uygun durumun seçimini size bırakıyorum.”

“... Sonunda bütün yalanlar gerçek olana ve doğru olana ulaşmaz mı? Doğru veya yanlış hikâyelerimizin hepsi aynı sona ulaşmazlar mı? Aynı anlamı ifade etmezler mi?”

Bütün bunların neresinde bulunmalı? Buna bağlı olarak Camus, Clemence'in fiktif dinleyicisi ile okuyucunun özdeşleşmesini, gelişkiyle veya aykırı düşüncelerle gizlediği kötü düşüncesini okuyucu ile paylaşmak ister. **H.M.Pulham, Esquire** adlı romanda J.P. Marquant, oldukça sempatik ama dar görüşlü ve az bilinçli birine kendi hayatını anlattırma yoluna gider. Yazar, kendisinin bile bilmediği şeyleri, son derece büyük bir ustalıkla anlatıcının ağzına verir: Karısının kendisini Harry ile aldatması gibi. **Ironie** türünün her dalında aynı yöntem kullanım alanına girer. Pikaresk roman türündeki yabancı saflığını çok iyi kullanan Montesquieu'nün iki acem kahramanı, kurumlar ve geleneklerle alay etmek suretiyle, 18. yüzyıl Fransa'sı ile sözde liberal inançlara, Fransız okuyucusunun yeni bir gözle bakmasını sağlarlar.

Genel olarak romancı, anlatıcının bağlı olduğu sınırları veya ikili şahsiyetini göstermez. Bunları okuyucunun tahminine bırakır, ya da E.Brontë'in **Wuthering Heights** adlı eserinde yaptığı gibi ikinci plandan anlatıcılarla, kendi anlatıcısı takviye eder: Ger-

çekten de Lockwood, çok az olaya tanık olur. Bütün hikâye malzemesini, anlattığı hiçbir şeyi görmeyen ve işitmeyen, ancak bunları söylentilerle öğrenen Nelly Deon'dan alır. Zaman zaman okuyucu, en azından dört kişinin süzgecinden sırayla geçen hikâyeler ve konuşmalar karşısında kalır: Heatchliff, Isabel, Nelly Deon ve Lockwood gibi. Özellikle bu heyecanlı dört kişiden herbirisinin gördüğü ya da işittiği şeylere ilaveler veya çıkarmalar yapmamasından nasıl emin olunabilir? Pikaresk roman türünde, Le Sage'ın **Gil Blas** adlı eserinde bol örneği olan **içiçe anlatım** tipi kullanılmış ve tahrif edilmiştir. Bu bakımdan anlatımı boyunca Gil Blas, annesinin sözlerini aktaran Raphael'in sözlerini sırası gelince aktarır; IV. kitapta Le Sage, dördüncü halkayı teşkil edecek bir kahraman eklemekten korkmayacaktır: Polan Kontu►Seraphine►Stienberg►Gil Blas. Bu tür güzel formüllerden hareketle, Sartre, daha önce Héliodore tarafından kullanılan bu "concentrique" (merkeze yönelik) anlatım tipini geliştirme yoluna gider:

"Boccace'dan Cervantes'e, XVII. ve XVIII. yüzyıl romanlarına kadar (...), roman türü büyük bir gelişme arzeder ve bünyesine, yergi türünü, fabl türünü ve portre türlerini alır: Romancı, daha ilk bölümde kendini gösterir, okuyucularına bilgi verir, araya girer, hikâyelerinin gerçekliği konusunda okuyuculara garanti verir; ben bu duruma, **ilk sübjektif özellik** diyeceğim; daha sonra anlatımın bir yerinde ilk anlatıcının karşısına çıkan ve kendileri ile ilgili talihsizlikleri anlatmak üzere entrikanın akışını kesen ikinci planda kahramanlar ortaya çıkar. Bunlar, ilk sübjektif durumdan ortaya çıkan **ikinci derecede sübjektif durumlardır**: Bu bakımdan bazı hikâyeler, yeniden incelenir ve ikinci derecede kalır."⁽¹³⁾

Bunlar, hikâyeye muğlaklık ve iki anlamlılık veren ve ilk sübjektiflik özelliği ikiye katlayan "ikinci dereceden sübjektif durumlardır".

13 *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1964, s. 171-172.

Kendi varlığındaki değişikliklere duyarlılık gösteren kendi günlüğünü tutan bir yazar, Valéry'nin arzuladığı gerçekleşmesi imkânsız biyografi türünde, günlerin akışına göre bu çeşit sübjektifliği ifade eder.

“Eserdeki kahramanın kendi biyografisini bilme derecesine göre, anı anına bir biografinin yazılıp yazılmadığını bilemem. Özetleme imkânı varken devamına zorlamak ve formülleştirme imkânı varken bir sebep-sonuç araya gitmek yerine, işi tesadüfe bırakmak daha uygun olur”⁽¹⁴⁾.

“İşi tesadüfe bırakmak” yöntemi, günlük türüne iç monolog tarzına ve **Drame** adlı eserde Ph.Sollers'in araştırmalarına uygun bir yöntemdir. Zaman ve mekânda, olaylar ve nesnelere ait kesin birer yer olmasından öte, birdenbire şuur düzeyine çıkan ve bir sonraki zamana göre mazi sayılan hususa göre geçici ve belirsiz özellikler arzeder. En küçük bir olayla, en anlamsız bir obje ile günlük görüntü bozulabilir ve hayata yeni bir akış tarzı verilebilir.

Romancı, **Neveu de Rameau**'da diyalog tarzını veya mektupla anlatım tarzını kullanma yoluna gittiğinde bu kararsızlık daha da artar. Canlı bir ruh durumu veya cereyan etmekte olan olayların etkisiyle, Günlük türüne uygun olarak toplanan ve Portekizli rahibelerin yaşadıkları maceralar olarak, Marianne ve Suzanne Simonin'in mektupları, yaşanmış maceraların otobiografik bir anlatımı bakımından benzerlik göstermelerinin sebebi, herşeye rağmen bu mektuplarda belirsiz ve anlamsız bir yön olmasındandır, çünkü bu mektupların amacı, okuyucuyu duygulandırmak ve son derece heyecanlandırmaktır. Meselâ Mlle de Scudéry'nin yaptığı gibi, aynı kişinin portrelerini, değişik kişilere yaptıran romancıları hatırlamak yeter: **Humphrey Clinker** adlı hikâyesinde Smollett, değişik yönlerini göstermek için, aynı olayı birkaç kez anlatır. Değişik mektup arkadaşlarının birbirlerine gönderdikleri mektup ve cevaplardan oluşan mektupla roman türünde, olaylar ve kahramanlarla ilgili hem izafi yön ve hem de çok anlamlı yön

14. Tel Quel, II.

üzerine dikkat çekilir. Meselâ **les Liaisons dangereuses** adlı eserde, değişik mektup sahiplerince aynı olay birkaç kez anlatılmakla kalmamış, aynı zamanda mektubun birine veya ötekine hitap etmesine göre aynı kişi tarafından farklı farklı anlatılmıştır. Valmont ve Mme de Merteuil, genellikle mektup yazdıkları kişileri etkilemek, duygulandırmak veya kandırmak maksadıyla, bu yöntemi kullanmaya giderler. Buna göre, mektupla roman türü, Sartre'ın “sübjektiviteye bağlı realizm” diye adlandırdığı yönleme yakın bir yöntem değil midir?

“Teknik problemimiz, olaydaki çok boyutluluğu görmemizi sağlayan şuurların ahenkli yönünü bulabilmektir. Ayrıca, herşeyi bilen anlatıcının kurduğu **fiction** dünyasından vazgeçmek suretiyle, okuyucu ile kahramanlarımızın sübjektif bakış açıları arasındaki aracıları yok etmeye mecbur kaldık; değirmenin dişleri arasına atar gibi okuyucuyu, şuurlar arasında atmak sözkonusudur, hattâ sırasıyla bu şuurların herbiriyle temas edip çakışması gerekir. Böylece Joyce'dan, ikinci bir gerçekcilik tarzı, yani mesafe ve aracıya ihtiyaç duymadan **sübjektiviteye bağlı realizm** tarzını öğrendik”⁽¹⁵⁾.

Kahramanları tanımlama şekli ve bir çeşit anlatım aracı olmasının yanında mektup türü, olay yaratma vasıtasıdır; hem icat eden, hem de icadı reddeden bir unsurdur. **Les Liaisons dangereuses** adlı mektupla roman türü, ikinci dereceden sistemlerle “merkezi bir zekâ” sistemine bağlı olarak hikâyeye anlatımını amaçlayan Henry James'in istediği tür romanlardan çok daha ileri düzeyde bir romandır. İzafi ve çokdeğerli bu özelliği “fiction” dünyasına katmak suretiyle, XVIII. yüzyılın mektupla roman yazarı, okuyucusunu, romanı yeniden yazmaya, romana yeni bir yapı şekli vermeye, romana yeni bir anlam ve tutarlılık kazandırmağa, kısacası görevi yorum yapmaktan ibaret olan antik tarzda bir tarihçi olmaya, karışık, eksik veya çelişkili unsurlardan hareketle —kayıp, eksik ve yarısı yırtık mektupların söz konusu olduğu— bir hikâyeyi veya bir hayatı, tutarlı bir şekilde yeniden oluştur-

15. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* s. 371

maya zorlar... Netice itibariyle mektupla roman türü, Butor ve Robbe Grillet'nin bazı romanlarına benzer ki, böyle romanlarda bakış açısı bizzat eserde değildir, olayın gerçekten “burada ve şimdi” unsurunu oluşturan, önce romancının sonra okuyucunun zihninde bulunmaktadır. Buna göre zihin, genel olarak “gerçek olan” ve “hayâlî olan” diye adlandırılan unsurların birbirleriyle karıştırılacak derecede bir arada bulundukları bir yer olan “Bu-luşma evi” (maison de rendez-vous) haline gelir⁽¹⁶⁾.

2.4. Hikâye dışı anlatıcı ve anlatım seviyeleri

Anlatıcının başrol oynadığı roman türü, **Hatırat** veya **Günlük** türlerine benzer ise, anlatıcı aksiyon dışında kalan roman türünün, tarihî hikâye türü ile benzerliği vardır. Emile Benveniste, **Problèmes de Linguistique générale** adlı eserinde (Gallimard, 1966), tarihî hikâye ile “nutuk” türü arasında paralellik kurar: **Tarihî hikâye**, “bütün otobiyografik dilbilim şekillerini ortadan kaldıran bir anlatım tarzıdır”, **nutuk** türü ise “bir konuşmacı ve bir dinleyici varsayan bir anlatım tarzı olarak görülmektedir ve birincisi de, ikincisini bir dereceye kadar etkiler” (s.239). Benveniste, anlatım tarzlarına göre benimsenen veya reddedilen zaman çekimlerinin anlamlarına dikkat çekmektedir. Şimdiki zaman, gelecek zaman ve geçmiş zaman (le parfait)⁽¹⁷⁾, tarihi geçmiş zaman dışına çıkarılır: “Bir zaman ifadesi içinde yeralan bir olay, şimdiki zaman olmaktan çıktığı için, şimdiki zaman olarak ifade edilmesi mümkün değildir” (s.245); “geleceğe yönelik bir şimdiki zaman

16. **Maison de Rendez-vous**, Robbe-Grillet'nin bir romanının adıdır. Yazarın, 1963'te, seyirci ile ilgili olarak söyledikleri, okuyucuya da uygulanabilir: “Tamamen kendisi tarafından **hayâl** edilen hikâye, yine kendi kafasında cereyan etmektedir” (**Pour un nouveau roman**, s. 166). Makale, zaten şöyle bir cümle ile biter: “Okuyucudan veya seyirciden istediği şey, kendi içinde kapalı ve tam teşekkül etmiş bir dünyayı kabullenmeleri değildir, aksine yaratılışa katılmalarını sağlamak suretiyle, eseri -ve dünyasını- icad etmelerini ve sonunda esere özgü hayat tarzını bulmalarını öğrenmeleridir.”

17. E. Benveniste, kitabının 246. sayfasında yazdığı gibi (**avoir** ve **être** fiilleri ile) teşekkül ettirilmiş zaman şekillerinin hepsine **le parfait** (geçmiş zaman) diyoruz. Cereyan eden zamana göre fonksiyonu **bitmiş** ve bu bitmiş zamana göre mevcut hal söz konusudur. **Passé Simple** veya **Passé défini** zamanı yerine dilbilimci, **aoriste** (geçmiş zaman) denilen bir zaman ifadesi kullanmıştır.

olduğu için, gelecek zaman, tarihî kategorileri olmayan, ancak sübjektif özellikler taşıyan öğüt ifade eder. Mecburiyet ifade eder ve kesinlik ifade eder” (s.245); “olayın cereyan ettiği zamana göre, fonksiyonu **bitmiş** bir kavram olduğu için, geçmiş zaman (le pafait), bitmiş zamana göre **mevcut hali** ifade eder” (s.246). Nutuk türünde, olayı şimdiki zamandan koparıp nesnel hale getiren ve “aoriste” denilen “en mükemmel tarihi zaman” (s.245), konu dışı bırakılır sadece (s.249). Bu iki anlatım tarzı arasındaki fark, tarihî zamanın şimdiki zamanla bütün bağının kopmasından ileri gelir, buna karşılık nutuk türü, olayı şimdiki zamana yerleştirir veya bir dereceye kadar şimdiki zamana bağlar.

Romancı, **aoriste** denilen geçmiş zamanı kullandığında, tarihi hikâye objektifliğini kendi anlatımına vermek ister ki gayesi, var olan bir tecrübeyi aramak değil, ancak kaideleri ve özellikleri bilinen bir dünya veya bir olayı ortaya koymaktır. Bu durumu iyi anlayan Roland Barthes, geçmiş zamanın oynadığı rolü şöyle ifade eder:

“Geçmiş zamanın (le passé simple) oynadığı rol, gerçeği bir noktaya getirme, yaşanan ve üstüste eklenen zaman dilimlerinden, tecrübeye bağlı köklerden arınmış sözel bir akti, başka yöntem ve başka aksiyonlarla mantıkî bir bağa ve dünyanın genel hareketine yönelik pür sözel bir akti soyutlama rolüdür: Geçmiş zamanın gayesi, olaylar dünyasında bir hiyerarşi düzeni kurmaktır. (...) Tasarlanan dünya, rastgele bir dünya değil, ama anlamlı bir düzeye getirilmiş, bağımsız, işlenmiş ve inşâ edilmiş bir dünyadır. Geçmiş zaman arkasında her zaman tanrıya benzer bir varlık gizlidir; dünyayı anlatmak imkânımız varsa, açıklamak imkânımız da var demektir; aksaklıkların her biri, sadece şartlara bağlı aksaklıklardır; geçmiş zaman, öyle bir işlemdir ki, bu sayede anlatıcı, yoğunluğu, hacmi, ağırlığı ve yüzeyi olmayan sade bir sözle, gerçeğe ulaşır; böyle bir sözün fonksiyonu da, en kısa yoldan sebep ve sonucu birbirine bağlamaktır”⁽¹⁸⁾.

18. Roland Barthes, **Le Degré Zero de l'écriture**, Paris, Editions du Seuil, 1953, s. 46-47.

Geçmiş zaman ve üçüncü tekil şahıs anlatım tarzı, toplumun ve dünyanın işleyiş mekanizmasını, düzenini o derece açık olarak ifade eder ki, gerekli hallerde yargıda bulunabilmek veya düşündüğünü söyleyebilmek için, romancı, müdahale fırsatı bulamaz. Olaylar, açıklayıcı sekanslar haline getirilerek, hiyerarşik bir şekilde anlatılma yoluna gidiliyorsa, anlatım bakımından herşey söylenmiş olur. Ancak romancının ilave edecekleri, ahlâki yönden veya felsefî yöndendir ve şişirme tarzındadır. Anlatıma kişisel yargısını veya kendi ahlâkî düşüncesini katan tarihçi gibi Balzac, geçmiş zamanla anlatılan bir hikâyeye müdahale ederek, şimdiki zamanda bir ahlakçı ve tanık olabilmek için, "gelenekler tarihçisi" rolünü, bir süre unuttur: "O zaman, başka bir zaman sitemine, nutuk türü zamanı sitemine geçer" (s.242).

"Gaieriye gezdikten sonra genç adam, sırayla gökyüzüne ve saatine **baktı**, sabırsız **davrandı**, bir tütün dükkânına **girdi**, bir sigara **yaktı**, bir ayna önünde **durdu**, Fransa'da zevk kurallarını aşan bir zenginlik belirtisi sayılan kostümüne bir **göz attı**"⁽¹⁹⁾.

Herşeyi bilmek gibi çokanlamlı bir kavram üzerine düşüncelerini yoğunlaştırmak yerine eleştirmen, hareket noktası olarak, tarihî anlatım tarzı ile nutuk tarzı arasındaki özelliklere daha çok ilgi göstermelidir. Tarihî anlatım tarzı veya nutuk tarzından, özel bir eserin ne dereceye kadar uzaklaştığını veya ne derece kadar onlara yaklaştığını incelemek suretiyle, seçilen anlatım tarzına, anlamdan yoksun basit bir muhteva olarak değil, incelenen objeye anlam veren bir şekil olarak bakmak gerekmektedir.

2.5. Anlam olarak bakış açısı

Stendhal üzerine yaptığı ve Sartre'in etkisinden kendisini kurtaramadığı bir tez çalışmasında⁽²⁰⁾ G. Blin, "sınırlı bakış açısı" tarzları ile "yazar müdahaleleri" yönteminin rastgele olmadığı-

19. Balzac, **Gambara**, Benveniste'in notu, s. 241.

20. Georges Blin, **Stendhal et les problèmes du roman**, Paris, Corti, 1954

nı, ancak bunların, Stendhal'ın dünya görüşünü⁽²¹⁾, herhangi bir yorumdan çok daha iyi ifade ettiğini uzun uzun anlatır. **İç monolog** yöntemi ve “başkahramana bağlı olarak sübjektif bakış açısı” tarzı kullanımıyla ortaya çıkan sınırlı bakış açıları tarzları, bunları kullanan yazarın “ana prensibini” oluşturur: **Burada-Şimdi** unsurları arasında sıkışıp kaldığımızdan, nesneleri kısmî olarak görmeye mahkûmuz; “aynı anda bir portakalın iki yüzünü birden göremeyiz”. Yazar tarafından yapılan müdahaleler, kahramanların her türlü serbestliğini ortadan kaldıran **içerden** yapılacak müdahalelerden kaçınma arzusuyla, kuliste kalıp kalmamaya karar veremiyen Stendhal'daki “ëgotisme” anlayışı gösterir. Kendi görüş tarzını, kahramanlara zöria kabul ettirme yerine, yazar olarak tenkit etmeyi, kahramanları kendi hallerine bırakmayı, onların kendi keyiflerine göre konuşmalarını tercih eder. Sınırlı bakış açısı tarzı ile yazar müdahalesi yöntemi, çelişkili sonuçlara değil, tamamlayıcı sonuçlara götüren yöntemlerdir.

Tarihî hikâye tarzı ile nutuk tarzı arasında gidip gelen Flaubert'in romanlarında, seçilen anlatım tarzı ile ilgili olarak, öğretici yönü kuvvetli bir çalışmanın yapılmasına imkân verecek tarzdadır. Bilindiği gibi **Madame Bovary** adlı romanda, Flaubert, sırayla bir kahramana bağlı sınırlı bakış açısı tarzı ile duyguları ve gelenekleri konu alan tarihçi anlatıcıya bağlı panoramik bakış tarzını birleştirir; bunları yaparken, hem tarihî anlatım tarzına hem de nutuk tarzına uygun düşen ikianlamlı bir “imparfait” zamanı ile perspektif bakımdan değişimleri gizlemeye özen gösterir. Dolaylı anlatım tarzından kaynaklanan bir ikianlamlılıkla, sübjektif bakış ve panoramik bakış tarzlarını yok etme yoluna neden gider acaba? Mektuplarında “küçük hanımım” diye adlandırdığı Emma'nın “romanesk” hayâlleriyle bir taraftan senli benli olurken diğer taraftan bu kahramanın duygusallığını alaylı bir

21. Mimik dil ile mimik olmayan dil tarzı arasındaki farkları gösterme çalışmaları yapan ve bu müdahalelerle (mimik olmayan dil tarzı) yazarın kedisinin değil de anlatıcının kendi kişiliğini nasıl daha belirgin hâle getirdiğini gösteren Martinez Bonati'ye göre yazar müdahalesi tarzı diye bir yöntem yoktur (F. Martinez Bonati, **las Estructuras de la obra literaria**, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972, s. 68.)

şekilde açıkça mahkûm etmesi acaba nedendir? Kahraman olarak Emma, romanesk coşku ve aşırı lirizm ile taşradaki küçük burjuvazi ve insandaki budala yönün uzaktan seyredilmesi arasında kararsız kalan Flaubert'i yansıtan bir imaj okuduğu için, Emma'ya hem saldırır, hem acır. "Malî gelir düzeyinin artışı, sınıflardaki sosyal yaşama tarzının gelişimi ve işçi sınıfının yavaş yavaş olgunlaşması gibi olguları, **Madame Bovary**'de görebiliriz ve görmemiz gerekir" sözünü söylemeden önce, **Proje** konusunda Sartre'ın yaptığı tahlil tarzını kabul edebiliriz ki, buna göre Flaubert, küçük burjuvazi kesiminden uzaklaşmak için çeşitli sahalar arasından kendisine bağlı olmayan objektiflik tarzına yönelir; hem **Madame Bovary** gibi bir eserin yazarı ve hem de üyesi olmayı reddettiği küçük burjuva kesiminden biri olarak kendini yaratır." Burada yazarın sadece "küçük burjuvazi kesiminden kurtulmak istemesi" söz konusu değil, aynı zamanda kendisini objektif bir bütün olarak yaratması söz konusudur. Böyle bir dünyada tezahür etmek gayesiyle tercih ettiği "yazma tarzı, yazarın çelişkilerine objektif bir çözüm getirir"⁽²²⁾. Proje yöntemi ve anlatım tekniği birbirlerine sıkı sıkıya bağlı sahalardır.

Mercier veya Rétif de la Bretonne'un "burjuva roman" türüne kıyasen, XVIII. yüzyıldaki mektupla roman türü, hem çok özel bir hayat anlayışı, hem de dünya karşısında orijinal bir varolma tarzı yansıtabilmeliydi. Ünlü kişilerce yazılmış manzum mektupların tesirine bağlı olarak roman türünün zenginliğini izah yoluna gitmek, gerçek belgeye karşı halkın zevkini veya bu devirdeki insan münasebetleri bakımından mektubun önemini gösterme yoluna gitmek, esas olanı maskelemek demektir. Niçin, belli bir devirde, bir kısım yazarlar, yine belli bir anlatım tarzıyla kendilerini ifade yoluna gitmişlerdir? Mektupla roman türünde, hareket noktası insan olan bir felsefeye bağlı bir dünya görüşü vardır, hipotezini incelemek gerekir. İnsan kainatın merkezine Tanrı'yı yerleştirdiğinden, akıl ile, teknik ile ve çalışma ile dünyanın

22. Questions de méthode, Paris Gallimard, coll. "Idées", 1967, s. 202-204-205. Ayrıca, Bkz. **L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857**, Paris, Gallimard, 1971-1972, 3 cilt.

yararlı hale getirilmesi ve herkesçe bilinmesi gereken bir yer olarak veya cevabını ve anlamını bulamadığımız bir soru, bir bilmece olarak görecektir, çünkü Tanrı, dünyanın ana eksenini ve onun dayanak noktası durumunda değildir. Birinci durumda felsefe yöntemiyle, dünyanın ve cemiyetin tarih seyrini ve anlamını verebilecek bir eser yaratma yoluna gidilir; ikinci durumda, mektupla roman türü gibi, çeşitli sübjektif odakları olan bir anlatım tarzı veya Diderot'nun eserinde olduğu gibi ilerledikçe anlaşılan bir anlatım tarzı, bu felsefî yöntemi yine ortaya çıkarır. Burjuva roman türü ile bize verilmek istenen dünya, her yönüyle bilinen bir dünyadır; mektupla roman türü ile verilmek istenen de, normal şekli tam olarak tutturulamayan sübjektif ve fragmenter görüş çeşitliliğidir.

Bu bakımdan, öncelikle şu veya bu şekilde anlatım tarzlarına yönelik her türlü değer yargısının gereksiz olduğu anlaşılıyor. Sübjektif realizm yöntemi veya herşeyi bilen Tanrı anlatım yöntemi denilen şey, kendi içinde iyi ve kötü olarak değerlendirilen bir yöntem değildir, ancak dünya hakkında farklı iki görüş verebilmek vasıtasıdır. Mauriac'ın Sartre ile ilgili olarak yazdığı makaleye cevap olarak Jean-Louis Curtis, "basit ama tutarlı şu gerçeği hatırlatmada haklıdır: "Roman kahramanı romancının isteğinin yansımalarından başka birşey değildir"(23), ancak bu da, **Qu'est-ce que la littérature?** adlı eserinde Sartre'in tartışıp çözümlediği problemten kaçmaya bir sebep teşkil etmez, çünkü her tekniğin bir metafizik yanı vardır. Unutulmaması gereken şey, her teknik gibi her metafizik, kişinin dehasına bağlı olduğu kadar sosyolojik ve kültürel faktörlere de bağlıdır. Bu bakımdan önce sinemanın, sonra da televizyonun ortaya çıkması dünya bakış tarzımızı ve roman tekniklerini değiştirmiştir. Quebec'li Jacques Godbout veya Fransız Alain Robbe Grillet gibi birçok yazar, ellerinde yapıcılık imkânı olmadığından ya televizyon veya sinema için yazma yoluna gitmişler ya da yapımcılarla beraber çalışmayı tercih etmişlerdir.

23. **Haute Ecole**, Paris, Julliard, 1950, s. 175-205.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ROMAN DÜNYASINDA MEKÂN

Manon Lescaut adlı eserinin başında Prévolt, roman kahramanları Grioux ile Manon'u karşılaştırmak için, birkaç kelimelik bir ifadeyle, bir Normandiya kasabasında "kötü bir oteli" mekân olarak seçer. **Le Père Goriot** adlı eser, on sayfadan fazla süren bir mekân tasviriyle başlar: Paris'in bir mahallesindeki **Vauquer Pansiyonu**, bu pansiyonda kalan kiracılar üzerinde durulmadan önce, pansiyonun dış yüzeyinden tavan arasındaki en ücra köşelerine varıncaya kadar her yönü büyük bir titizlikle tasvir edilir. Camus, **la Peste** adlı eserindeki kahramanlarını, hikâye boyunca hiç terkedemeyecekleri bir mekân olan "güvercinsiz, ağaçsız ve bahçesiz" şehir Oran'a adeta hapseder. Kahramanların bir listesini verdikten sonra "sahne, Peleponnese'de Trezene kentinde bir sahnedir" ifadesini kullanan dram yazarı gibi (**Phèdre**, Racine) romancı, yerlerin metodik olarak bulunabilmesi veya okuyucudaki muhayyilenin güçlendirilmesi bakımından basit hareket noktaları da olsa, minimum düzeyde "coğrafî" bilgiler verme yoluna gider. **Don Quichotte** adlı eserde Cervantès, mutsuz şövalyenin avarelikleri peşinde, **Moby Dick** adlı eserde Melville, beyaz balina ile kafayı bozan kaptan Achab'ın serserilikleri peşinde koşarlar; birincisi, XVII. yüzyıl İspanyası'nda pittoresk kesitler, diğeri, dünya okyanuslarındaki fırtınaları tasvir eder. Bu romanlara konu veren, prensip bütünlüğü kazandıran, zengin ara olayları katan ve ahenk veren şey, seyahat etme özelliğidir; bu tür yolculuk yöntemi sayesinde kahramanlar ortaya çıkarılır veya kahramanlar ortadan yok edilir; işte bu gülünç veya destana benzer serüvenlerden hareketle yazar, bir başka yolculuğu, hayat boyunca insanın yolculuğunu konu etmek ister. Önemsiz görünmesinden öte, bir romanda mekân, çeşitli şekillerde ortaya çıkar ve eserin varoluş nedeni anlaşılınca kadar çeşitli anlamlar kazanır.

3.1. Yer envanteri

Birçok XIX. yüzyıl romancısı gibi Balzac, olayın yer alacağı temel yerler hakkında ilginç ve faydalı bilgileri, okuyucuya birdenbire verir; her yer değişikliğinde de başka bilgiler vermeye hazır durumdadır. Hikâye, bir süre bir resim **tablosu** gibi hareketsiz kalır ve sonra yeniden canlılık bulmaya başlar. Buna karşılık Aragon, romanlarında mekân düzenini tasvir etmekten kaçınıyor gibi, bu yerler hakkında çalakalem ve kısmî bilgiler verme yoluna gider: Okuyucu, ya elinden tutularak yönlendirilir, ya da birleştirme bilmececi gibi dağınık parçalarla başbaşa bırakılır. Okuyucunun gösterdiği ilk tepki, kahramanlar, ev, daire, gemi kabini ve bunları içine alan en uzak yerlere kadar şehrin tamamı veya taşra, dağ, çöl, ada ya da kıta gibi belirli noktalardan hareketle, aynı merkezli daireler oluşturmak suretiyle genel bir düzenlemeye gitmek şeklinde olur. Romanlarını hazırlarken Zola, entrikanın belirlenmesinde, kendisine kolaylık olsun diye bazen yer krokileri çizme yoluna gider; meselâ **le Rêve**⁽¹⁾ adlı eserine mekân teşkil eden gotik katedral etrafında yoğunlaştırılmış şehir, böyle bir yöntem üzerine kuruludur. Ön çalışma şeklinde hazırlanan bu basit grafiklerle mekânın gösterilmesi, mekâna bağlı çok önemli özellikleri ortaya koymaya yarar. Aşırı hallerde, göstergeler son derece fazla, müphem ve çelişkili olacağından böyle bir düzenlemeyi grafiklerle yapmak imkânsız oluyorsa, romancı, obje dolu somut bir dünyayı ortaya koymada yetersiz kalıyor demektir; esrarengizlik ve rüya alemine okuyucusunu sokmak ya da mekân bakımından önem arzetmeyen fabl türü gibi okuyucunun değerlendirme yapmasını zorlamak için meseleyi karıştırma yoluna gidiyor demektir. Buna karşılık okuyucuya kolayca verilen mekân, romancıdaki gözden geçirme titizliğini, özel şekillere karşı hassasiyetini, mantıklı olma endişesini ya da romancıyı ressama yaklaştıran bir "mekân kavramı"nı ortaya çıkartabilir. Daha açık bir ifadeyle romandan alınan yerle ilgili bir

1. Emile Zola, **le Rêve, les Rougon-Macquart**, IV. cild, Paris Gallimard, col. "La Pléiade", 1966, s. 1640-1641. Bazı polisiye roman yazarlarının yaptığı gibi, M. Butor, **l'Emplot du Temps** adlı kitabının başında, "aksiyon"un cereyan ettiği Bleston şehrinin bir kısım planını yansıtmaktadır.

tasvirin “okunması” demek, kendi aralarında bağıntılı çeşitli yerleri içeren bir mekân çerçevesinde, simetri bakımından, kontrast bakımından, gerginlik bakımından, çekicilik veya antipati bakımından birtakım ilişkilerin ortaya konması demektir. **Le Grand Meaulnes** adlı eserdeki okul evi, dalgaların gidip gelip kayalar da son bulması gibi, kendi maceralarımızın başlayıp son bulduğu bir yer sayılan bu ev”⁽²⁾, insanlardan uzak tutulan ve anlaşılması güç bir mekânda izole bir yer olarak kalır. Romanın kahramanı Augustin’i, giriş-çıkış yolları bilinmeyen bir ormanda saklı “esrarengiz yere” götüren şey tesadüflerdir ve yine bu romanda Paris şehri, yağmurlu bir havada bir bulvar köşesi düzeyine indirilmiş olup insana sıkıntı veren belli belirsiz bir gölge şeklinde sergilenmiştir. Aynı çelişkili durum, Mauriac’ın birçok romanlarında, —çam ormanları, bağlar, Landes köyleri şeklinde anlatılan— taşra kesimi ile Paris şehri arasında, “her yönüyle yaşayan ve fırtınalardan daha şiddetli tutkuların cereyan ettiği orman”⁽³⁾ teması, **la Nouvelle Héloïse** adlı eserden beri, Fransız romanının geleneksel teması haline gelmiştir. Butor’un **la Modification** adlı eserinde, iki şehir arasında, yolcunun ayrıldığı ve karısını bıraktığı Paris şehri ile, metresinin kendisini beklediği Roma şehri arasında bir gerilim ilişkisi söz konusu edilmektedir ve hikâyenin tümü bu yolculuk süresi kadardır.

Romancının aksiyona verdiği mekân boyutlarının sınırları, zaman zaman son derece sınırlı olur. **Mont-Cinère** adlı eserdeki olaylar, köknar ve meşe ağaçları arasında yarı yarıya tamamen saklı bulunan ve sandık biçimini andıran eski bir Amerikan evinde geçmektedir; siyah kütükler arasından gri bölme duvarları ve kare şeklindeki küçük pencereleri ancak farkedilebilmektedir ve bir hapisane gördüğünüzü sanırsınız⁽⁴⁾. Yine Julien Green’in **Léviathan** adlı eserinde, küçük bir şehirde her zaman aynı sokaklardan geçen romanın baş kahramanı görülür. İçinde durmadan dönüp durduğumuz bu tür kapalı mekânlara karşı A.Robbe Grillet,

2. Alain-Fournier, **le Grand Meaulnes**, Paris, le Livre de Poche, 1964, s. 7.

3. François Mauriac, **Thérèse Desqueyroux**, Paris, le Livre de Poche, 1965, s. 191.

4. Julien Green, **Mont-Cinère**, Paris, le Livre de Poche, 1957, s. 16-17.

son derece düşkün bir yazardır. **La Jalousie** adlı eserde bakış, bir taraça köşesi, trabzan, bahçe etrafına beşli kümeler halinde dikili muz ağaçları, duvarda ezilmiş böcek lekeleri üzerine yoğunlaştırılmış bir bakış açısı tarzındadır. **L'Année dernière à Marienbad** adlı romanda —sinema için yazılmış bir roman—, kahramanlar arasında karışık bir yapı tarzı vardır: “—Başka bir yüz-yıldan kalma büyük, lüks ve barok tarzda— iç karartıcı bir otel binasında, koridorların başka koridorlarla birleştiği bir otel binasında, sessiz, ıssız, ahşap kaplı ve sıkıntı verici dekorlarla süslü, mermer kaplı, silme panolarla döşeli, kara kara aynalarla dolu, siyaha boyalı tablolarla süslü, kolonları bulunan ve duvarları kaplamalı koridorlar boyunca, salon ve galeriler içerisinde ilerleyip gidiyorum”⁽⁵⁾. **Les Gommages** ve başlığından da anlaşılacağı üzere **Dans le labyrinthe** adlı eserlerde, kahramanları son derece dar bir mekân hapsetme eğilimi vardır. Buna karşılık ister balina avına çıkmış kaptanlar, dünya turuna çıkmış seyyahlar, isterse de kaçakçı kahramanlar veya Afganistan steplerindenki atlı kahramanlar ile dünya, Melville’in, Jules Vernes’in, Blaise Cendrass’nın ya da Kessel’in maceracı kahramanlarına ait bir dünyadır. Birinci tip romanesk mekân tarzı anlayışı, kahramanların beş kıtada macera peşinde koşturmadan çok, onlardaki iç dünyanın derinliklerine inmek isteyen roman türünde kaleme alınan Fransız eserlerinin hakim mekân unsuru durumundadır.

3.2. Yer değiştirme ve yol güzergâhları

Bazı hikâyelerin mekânı, —nadir hallerde— klasik trajedide olduğu gibi süreleri boyunca bir tek yere bağlı kalabilmeleri için, genişleme sahası pek olmayan bir ışığa bağlı olarak bir veya birkaç yerde olabilmektedir ya da sadece yazarın hafızası veya muhayyilesi sınırları içerisinde bir mekân olarak kalabilmektedir. Bir romanda yer değişikliklerinin frekansı, ritmi, düzeni ve bilhassa sebebi aranmak isteniyorsa, bunların ne dereceye kadar hikâyeye birlik ve hareket verdiklerini ve hikâyenin diğer yapıcı elementlerine göre mekânın ne kadar dayanıklı olduğu aranma yoluna gidilmelidir. **Madame Bovary** örneğini ele aldığımızda,

5. Alain-Robbe Grillet, **L'Année dernière à Marienbad**, Paris, Editions de Minuit, 1961. s. 24-25.

“hareketsiz” bir roman görünümlündeysede yer değiştirmeler bakımından büyük bir yoğunluk vardır. Romanın birinci bölümünde, baba evi Bertaux çiftliğinden Emma’nın evlilik yoluyla ayrılması üzerine, yeni evli Bovary çifti Tostes şehrine yerleşirler ve “doktorlarının yeni karısını görmek için bütün komşular pencelelere üşüşür”⁽⁶⁾. Burada günden güne artan iç sıkıntısını Emma, Vaubyessard şatosundaki balo ile dağıtma fırsatı bu’ur. Romanın bu birinci bölümünde, kahramana yaptırılan bu değişiklik Emma’nın arzu ettiği yoğun hayatın çok küçük bir bölümüdür: Kristallerin göz kamaştırıcılığı karşısında, güçlü ışıklar, parlak mücehherler, kibar komşular, beklenmedik entrikalar, balonun verdiği sarhoşluk karşısında Emma, bir gecede “bir başka mekân boyutunda” gelişme gösterir ve ertesi gün karşısında **“yeni alışmaya başladığı”** yeri pek terketmek istemiyen kocası Charles’ı blur⁽⁷⁾. Birinci bölüm, yer değişikliği yapmak üzere yola çıkma hazırlıklarıyla son bulur; Emma Bovary hamiledir; gelecek hâlâ umut verici bir durumdadır. Böyle bir uzun girişten sonra, Flaubert’in kendisinin de ifade ettiği gibi, hikâyenin sonuna kadar demirleme noktası olarak kalacak olan Yonville kasabasına kahramanların yerleşmeleriyle gerçek aksiyon başlamış olur. Emma’nın buradaki yer değişiklikleri bir kısım gezinti şeklindedir: Léon’la birlikte çocuk bakıcısının evine gitme (bu sırada ikisi arasında kelimelerle ifade edilemeyen bir ilişki oluşur), sonra Homais ile birlikte iplik fabrikasını ziyaret etme (işte bu gezinti sırasında Emma, kocasını sevmediğini anlar), daha sonra Rodolphe ile olan gezintisi ve ona kendisini teslim etmesi ve nihayet evlilik ihane-tine sebep olan La Huchette konağına sık sık tekrarladığı ziyaretler. İkinci bölümün muhtevası, birinci bölümde yer alan Vaubyessard balosuna simetrik olarak gösterilen, Rouen operasından geçen akşamdır; sahnede bir şantörün görünmesiyle Emma’nın hayalleri en yüksek noktasına ulaşır: “Bu şantör kahramanın cazibesiyle, hayal alemine girerek, görkemli, olağanüstü, yankı uyandıran böyle bir hayatı ve şanslı elverseydi yaşamayı çok arzuladığı bu hayatın nasıl olabileceğini düşünmeye çalışır (...)

6. Gustave Flaubert, **Madame Bovary**, s. 48

7. A.g.e., s. 90.

Fakat aklına gelen bir çılgınlıktan kendini kurtaramaz: Şantör sanki kendisine bakıyordu, bundan emindi! Birdenbire koşup şantörün kollarına atılmak istedi...⁽⁸⁾. İkinci bölümün sonunda Opera'dan çıktıktan sonra Léon ile buluşmaları Emma'ya , Tostes'tan ayrıldıkları sırada hissettiği yenilikleri getirecektir. Üçüncü bölümde, kaçıp kurtulmak istediği Yonville kasabası ile büyük bir istekle koştuğu Rouen'deki randevuları arasında, Emma'nın gidip gelmeleri sözkonusu edilir. Léon ile Emma, büyük bir rûya âlemine dalarak kendilerini taşıyan arabada birbirlerine sevgili olmadan önce ziyaret ettikleri katedral binası, Emma'nın hayatında gerçek vaha sayılan ve içinde "nefis ve muhteşem üç günlük bir balayı"⁽⁹⁾ geçirdikleri Boulogne otelinde bir oda, romanın üçüncü bölümünün belli başlı yerleri olur. Emma'nın hayatında, Yonville kasabası ile Rouen şehri arasında mekik dokuyan yolcu arabası, Emma'yı bir taraftan aşka ve sevgiye götüren, diğer taraftan öleceği "yer"in günlük hayatının dayanılmaz bayağılığına kendisini yine geri getiren sembolik bir unsur haline gelir.

Baş kahraman ve buna bağlı olarak aksiyonla ilgili "etkin" yer değişiklikleri, romanın "gerçek" mekânına bağlı olarak yerleştirilen "hayâlî" mekânlar yöntemiyle bir derece daha kuvvetlendirme yoluna gidilir. Kendine has bir ruh haleti içinde Emma, sadece adını duyduğu yerlere doğru başım alıp gitmek ister ve buralarda hayâl ettiği balayı günleri, manastırdarken okuduğu kitaplardaki maceralar kadar kendisine sarhoşluk verir; manastır koğuşunun sessizliğinde ve geciken fayton arabalarının bulvarların uzaklarından gelen gürültüsü içinde, bütün bu tablolar gözünün önünde sırayla canlanıyordu. Sonunda hayâl dünyası, belli belirsiz bir atmosfer içerisinde gözlerinde "**yansıyan**" ve **okyanus kadar geniş**" Paris şehri üzerinde yoğunlaşıyor. Ona göre mutluluğu görmek, gerçekleşmesi imkânsız bir yolculuğun kendiliğinden şekil kazanması demektir.

"Dört nala giden dört atın çektiği, gidip geri dönmeyecekleri yeni bir ülkeye doğru sekiz gündür yol alıyordu.

8. A.g.e., s. 270-271

9. A.g.e., s. 304.

Birbirlerine iyice sarılmışlardı, konuşmuyorlardı, sadece gidiyorlar, gidiyorlardı. Genel olarak dağları aşarken, kili-seleriyle, köprüleriyle, gemileriyle, limon bahçeleriyle ve sivri çan kuleleri üzerinde leylek yuvaları bulunan beyaz mermer katedralleriyle göz kamaştıran kentler birdenbi-re görünüyordu”(10).

Romanın aksiyonu, hem psikolojik bakımdan hem de mekân bakımından birbirine uygun iki plan üzerinde cereyan eder: Bir taşra köşesine bağlı “gerçek” dünya ile uzak ülke ve yerlere bağlı “hayâl” dünyası. Emma’nın dramı bu iki mekânı aynı zamanda yaşayamamasından kaynaklanır; bu iki mekân tarzının çakıştırılması, Emma’nın ruhunda **çatışma** meydana getirir ve Emma, bu çatışmadan ancak ölümlle kurtulabilecektir.

Madame Bovary gibi kendi içinde son derece tutarlı bir romanda, mekân düzenine gösterilen dikkat, romanın diğer unsurlarına gösterilen dikkatten farklı değildir. Mekân, romanın diğer unsurlarına etki eder, onlara güç katar, yazarın niyetini ve amacını ortaya koyar. Bu eserde yapılan yer değişimlerinden maksat, entrikanın, buna bağlı olarak hikâyedeki dramatik eğrinin ve kompozisyonun dolambaçlı yollarını gösterebilmektedir. Bertaux çiftliğinden Tostes kentine, Tostes kentinden Yonville kasabasına Emma’nın taşınması veya yolculuğu, La Vaubyessard ile La Huchette şatoları, Rouen’deki opera binası ile otel binaları, Emma’nın hayatındaki dönüm noktalarını oluşturmaktadır; san-ki Flaubert, bu yerlerin istisnâ özelliklerini ve buna bağlı olarak bu yerlerin Emma’nın kaderine olan etkilerini incelemek istemiş gibidir. Gerçek konu daha çok Emma’nın “hareketsiz hayatı” olduğundan, dışarıdan görülen oldukça anlamsız ara olaylarda, kitabın özünün bulunup bulunmadığının aranması yoluna gitmek elbette mümkündür, ancak kahramanın yaptığı yer değişiklikleri, hikâyenin ilerlemesini sağlayan küçük kopukluklardır. Bu yer değişiklikleri, ritim vermek suretiyle “zaman akımına” duyarlılık kazandırır. Bu bakımdan Emma’nın hayatına birdenbire giren La Vaubyessard balosu, yeni bir zaman anlayışı getirecektir: “Er-

10. Gustave Flaubert, **Madame Bovary**, s. 57, 58, 79, 236.

tesi gün, çok uzun bir gün olur” ve bundan sonraki günler, Rouen’de Léon ile olan gelip geçici randevularla gidermeğe çalıştığı ümitsiz bir bekleyiş içindeki günlerinin tekrarı halinde geçer gider. Mazinin derinliklerine giden yaşanmış olay ile Paris’teki monden hayatın gelecekteki imajı veya uzak hayâli yolculuklar arasında, Jean Rousset’nin de yazdığı gibi, “romanın temposunu ağırlaştıran ve gittikçe artan durgunluk ve sıkıntı dolu kısımlarda zaman boşa geçer, aynı şeylerin tekrarı haline gelir ve hareketsiz kalır”(11). Emma açısından zamanın boşluğu demek, bunun kendi etrafındaki çevrenin boşluğu ile özdeşleşmesi demektir: Yonville kasabasındaki “ağır tempolu ve can sıkıcı hava”, romanın birinci bölümünün sonu ile ikinci bölümü içinde yer alan, balo sahnesi, tiyatro sahnesi gibi zaman zaman ve nadiren ortaya çıkan “tempohızlandırıcı”(allegro) unsurlarla ve daha sonra da artan bir ritimle ikinci ve üçüncü bölümün çeşitli kesimlerinde aşk randevularıyla kesilme yoluna gidilir.

Psikolojik gelişmesine bağlı olarak yapılan kahramanın yer değiştirmeleri geçen zamanla çakışma gösterdiğinden, söz konusu alternans, kahramandaki iç dünyanın hareketlerine uygun bir alternanstır. Mekân, Emma’nın bizzat kendi gözûyle gördüklerini tasvir etmek suretiyle, onun psikolojik durumunu ifade eden bir unsurdur: Dış dünyanın sùbjektif görünümü, tam anlamıyla bir soyut tahlil hâlinedir. Flaubert, **ümitsizlik**, **üzüntü**, **boyun eğme** ve **tevekkül**, **bezginlik** kelimelerini kullanmaktan kaçınarak şöyle yazar: “İstikbâl, son ucunda sımsıkı kapalı bir kapısı olan kapkaranlık bir koridor gibiydi”(12). Böyle bir mekân imajıyla, Emma’daki bakış açısını benimsemek suretiyle, onun iç dünyasında geçenleri görünür hale getirir. Bazen iki yöntemi birleştirme yoluna gider; meselâ Emma ile Léon’un ırmak kıyısı boyunca yürüyüşe çıktıkları sahne:

“Birbirlerine söyleyecek başka şeyleri yok muydu acaba? Bununla beraber gözleri daha ciddi bir sohbet havasıyla doluydu; normal konuşmadaki gibi normal ifadeler bulmaya kendilerini zorladıkça, her ikisi de, aynı ağırlığın

11. Jean Rousset, **Forme et Signification**, Paris, Corti, 1962. s.130. .

12. Gustave Flaubert, **Madame Bovary**, s. 85.

ruhlarına çöktüğünü hissediyordu; ağızdan çıkan ses mırıltılarını bastıran ve ruhtan gelen sürekli ve derin bir mırıltıydı bu. Hoş bir serhoşlukla şaşkına döndüklerinden, bu serhoşluğun verdiği duyguları veya bunun sebebini araştırmayı hiç düşünmüyorlardı. Tropikal sahiller gibi gelecek mutluluklar, kendilerinden önce varolan bir sonsuzluğa doğru, hoş kokulu bir meltem yeli estirirler ve insan göremediği ufuk ile ilgili olarak endişe duymacağından, bu serhoşluk içerisinde yumuşar gider”(13).

İster **gerçek**, ister hayâlî olsun mekân, aksiyona veya zamanın akışına bağlı olarak, kahramanlarla sıkı sıkıya bağlı ve kaynaşmış durumdadır.

3.3. Tasvir yapılan veya yapılmayan haller

Eserin iç dünyasına bağlı bu çeşitli ilişkiler, geleneksel olarak tasvir ile mukayese yoluna gidilen anlatım tarzından farklı olarak mütalâa edilen tasvir tarzının incelenmesini çok karmaşık hâle getirir. Gerard Genette, bu iki tarzın birbirleri içine ne dereceye kadar nüfuz edebildiklerini şöyle ifade eder: “Her çeşit anlatım unsurunun tasvir ve tarifini düşünmek, zıddını yapmaktan daha kolaydır, çünkü bir davaya bağlı olarak şartların ve unsurların kesin olarak belirlenmesi, tasvir tarzına başlangıç olarak değerlendirilebilir”(14). Anlatmak ve tasvir etmek demek, kelimelerden oluşan bir **sekansla** (yani **zaman içinde anlatım sürekliliği** yöntemi ile) her ikisinin de ifade edebildiği ölçüde, birbirlerine benzer iki işlem demektir, ancak anlatma objesi ile tasvir objesi birbirlerinden farklı objelerdir: **Anlatım** demek, “olayların zaman içerisinde ardarda sıralanması” demektir; **tasvir** ise “mekânda yanyana bulunan ve aynı zaman içinde varolan simültane objelerin” gösterilmesi demektir.

13. Gustave Flaubert, **Madame Bovary**, s. 120-121.

14. Gerard Genette, **Frontières du récit**, **Communications**, no 8, 1966. Aynı makale, **Figures** (Paris, Editions du Seuil, 1966) adlı eserinde yeniden yayınlanır.

Bu bakımdan Mme de la Fayette, Clèves prensesinin de hazır bulunduğu, Louvre sarayındaki kraliyet balosuna Némours dükünün gelişini şu şekilde takdim eder:

“Clèves prensesi içeri girdiğinde herkes onun güzelliğine ve takılarına hayran kalır; balo başlar ve Prens ile M. de Guisse dans etmeye başladıklarında, salona açılan kapı tarafından önemli biri içeri giriyormuş ve ona yer açılyormuş gibi büyük bir gürültü olur”⁽¹⁵⁾.

Atala adlı eserinin giriş bölümünde Chateaubriand, Meschacébe sahillerinin tasvirine büyük yer ayırır⁽¹⁶⁾. **A la Recherche du Temps perdu** adlı eserinin birinci cildinde Proust, Combray kilisesinin bütün yönlerini en küçük detayına kadar canlandırır: “Kilisemizi ne kadar çok severdim, onu yeniden görmeyi ne kadar çok isterdim”⁽¹⁷⁾; Robbe-Grillet’in **La Jalousie** adlı eseri şu cümlelerle başlar:

“Şimdi, sütunun gölgesi, çatının güney batı köşesini tutan sütun—, tараçaya bağlı köşeyi iki eşit parçaya böler. Bu tараça, evi üç köşeden çevreleyen üstü kapalı geniş bir galeridir...”

Mme de La Fayette, iki asır sonra Balzac, Flaubert ve Zola tarafından çok sevilcek olan konu ve renk bakımından zengin ve pırıl pırıl bir tablonun ortaya çıkmasına neden olacak olan balo tasvirini bir kalabalık gürültüsüne indirger; buna karşılık Robbe-Grillet’in cümleleri bir geometri problemi ifade tarzını andırmaktadır. Bu dört örnek, gerçeğin yarı yarıya reddinden tam olarak yeniden yaratılmasına kadar, harmoni dolu büyük bir tabloda envanter kuruluşuna kadar, kendi tarihi içinde ve günümüzde roman tasvirin gidebildiği sınırları ve sahaları gösterir. Sapma, hem tasvire ait fonksiyonlar içerisinde, hem de tasvir yoluyla yazardan dünyaya geçen ilişki içerisinde kullanılan vasıtalarla ortaya çıkar.

15. Mme de La Fayette, **la Princesse de Clèves**, Paris, le Livre de Poche, 1964, s. 46.

16. Chateaubriand, **Atala**, Paris, Garnier, 1958, s. 32-37.

17. Marcel Proust, **Du Cote de chez Swann**, Paris, le Livre de Poche, 1965, s. 71.

Ressam veya fotoğrafçı gibi romancı, **belirli bir mesafe ölçüsüne** bağlı kalarak, kendisinin de içinde bulunduğu bir mekân parçasını öncelikle seçer: Bu mekân, Chateaubriand'ın eserinde büyük bir tabiat manzarası, Robbe-Grillet'nin eserinde bir bina köşesidir. Bu mekân kopukluğu yönteminin amacı, **Atala** adlı eserde, cennet gibi olağanüstü ve el değmemiş bir tabiata bağlı olarak sonsuzluk duygusunu vermektir, buna karşılık **Jalousie** adlı eserde, kahramanı ve onunla birlikte okuyucuyu bir köşeye hapsediyormuş izlenimini veren bir mekân ve objelere ait küçük fragmenter özellikler öncelikle verilir; aynı mekân tablosunun periyodik olarak tekrarlanma yoluna gidilmesi yukarıdaki anlayışı güçlendiren bir özelliktir. Her iki halde de sonuç, kısmî görüş tarzına sahip gözlemci —ressamın duruş tarzına bağlı olmakla birlikte—, kendi bakış açısı tarzına göre Proust, gözlemci pozisyonuna kesinlik kazandırır (“Eski bir giriş kapısı ve bir zamanlar buradan girer çıkardık...”). Chateaubriand'daki gözlemci bakış tarzı, yüksek bir yerden bakıyormuş gibi oldukça geniş bir panoramaya açılır, bütüne ait hiçbir şey gözden kaçmaz ve bakıştaki hareket etme alanı rahattır, buna karşılık **la Jalousie** adlı eserdeki tanık kişinin görüş açısı, bağlı bulunduğu pencerenin bakışı ile sınırlıdır (“Ancak odanın dibinden bakan birinin bakışı, trabzanın üstünden geçerek çok uzaklarda muz bahçeleriyle kaplı küçük vadinin yamaçlarında ancak toprağı görebilmektedir”). Bakış ile ilgili bu yer değişiklikleri tasvire, “sirkülasyon” imkânı veren bir unsur ve mekânı çeşitli anlamlarda işleme tarzı kazandırır⁽¹⁸⁾. Resim alanında tablo birdenbire verildiğinden bu işi, gözlemci kendisi yapar; tasvirin “süreklilik” arzettiği romanlarda yazar, bizzat kendisinin çizdiği yollarda klavuzluk eder. Kiliseye giren anlatıcının ardından Combray Kilisesi'nin özelliklerini öğreniyoruz: Giriş kapısı, mezar taşları, vitraylar, duvar halıları. Bu bakımdan bakış tarzına göre, tasviri yapılacak objenin çeşitli kısımları arasında bağ kurulur, benzerlikleri gösterilir, oranları ayarlanır ve zıtlıkları belirtilir: Proust, zamanın çalışma tarzını taş köşelerinden anlar; Chateaubriand, şöyle bir geçiş cüm-

18. Konu ile ilgili olarak, Bkz. Jean Rousset, **Positions, distances, perspectives dans Salambô, in Poétique**, no 6, 1971, s. 145-154.

lesiyle, nehrin iki kıyısını açık bir şekilde karşılaştırır: “Nehrin batı kıyısında sahne bundan ibaret, ancak bu sahne karşı kıyıda çok değişik ve birinci sahneyle güzel bir zıtlık teşkil eder.” **Batı kıyısındaki** meralar, doğu kıyısındaki tesadüfî engebelere zıttır. Burada yatay ve düşey fırça oyunları ile yazan tablosunun ana hatlarını çizer. Alain Robbe-Grillet’in eserlerinde tasvir, mümkün olduğu kadar kuru çizgilere, bina mimarisi ve gölge-ışık zıtlığının meydana getirdiği kuru çizgilere indirgenir. Hakim unsurları yakalamak suretiyle Chateaubriand, (“yeşillik dalgası, binlerce mağara, binlerce kemer, binlerce revak” gibi) “şekil” bakımından yumuşaklık ve çeşitlilik getirmeye çalışır. Tablo içerisinde, bütünden detaya gidip gelmelerle **plan** belirlemek için göz alışkanlık kazanır. “Sahillerin gür vahşiliği ve dalgalarındaki büyüklük karşısında tatminkâr gözlerle bakan bufalo sığırının hilâle benzeyen boynuzlarla süslü alnını tasvir edebilmek için Chateaubriand, göz alabildiğine uzanan meraların tasviriyle yola çıkar; sahillerle ilgili olarak söylenen “vahşilik” kavramı, sonsuzluk duygusunu ifade eder. Bu bakımdan Chateaubrian, kullandığı malzemenin **yoğunluğunu ve sürekliliğini** de ifade etmiş olur: “Dalgaları yarmak”, “antik ve millî sakal”, “bu massif kayaların sinesinden” gibi ifadeler, tasvire bağlı ikinci dereceden unsurlardır —Robbe-Grillet’in tasvirleri arasında böyle ifadeler yoktur—; “zaman içerisinde tatlılaşan ve yontularak balmumu gibi eriyip akan taşlar ile ilgili olarak, üzerinde çiçekli bir gotik harf ve işli beyaz menekşeleriyle zamanı aşıp gelen taşlar ile ilgili” ve özellikle vitraylarla ilgili olarak Proust’un yaptığı şu tavsirden farklı bir tasvirdir:

“Eteklerinde savaşların cereyan ettiği ve pembe karlarla kaplı bir başka dağda, kar tanecikleriyle ama yeni doğan güneşin parlattığı kar tanecikleriyle kaplı bir cam gibi, ince kar taneciklerinin doldurduğu pencere camı, sanki bir buz tabakası halini almıştı...”

Robbe-Grillet’in romanlarında olduğu gibi ya tam olarak ya da bir şekilde olsun, ya da Proust’un eserlerinde olduğu gibi bir gerçeğin yeniden yaratılması şeklinde olsun, çoğu roman tablolarında kompozisyonun temel unsurunu **ışık** oluşturur. **A la Rec-**

herche du Temps perdu, ışık unsuru bakımından zengin bir eserdir: Büyülü bir fenerin verdiği görüntü oyunu, akdiken bitkisinden yapılmış bir çitin aralarından akseden güneş “ışığının karelere ayrılması”, fırtınadan sonra bir balkona yansıyan ışık hüzmesi gibi. Resim alanında olduğu gibi roman türünde de ışık sistemi, bütün olanı parçalar veya birbirine karıştırır, renkleri ve bakış açılarını değiştirir. Combray Kilisesi'nin tasvirinde renk, belirli değildir, düz bir renktir, ancak ışığın geliş şekline göre dalgalı bir renktir. Bu bakımdan bir vitraya hakim olan mavi renk, “bir tavuskuşu kuyruğunun dalgalı parlaklığına” ve sonra gök yakutu taşlarının kırılmaz sertliğine ve derin saydamlığına benzer. Chateaubriand, egzotik tablosuna, alaca-bulaca renkler vermekten hoşlanır: “Yeşil yılanlar, mavi balıkçılar, pembe telliturnalar”, ancak renk paleti, Proust'un renk paletine nazaran daha zayıftır. Ressam gibi romancının da tercih ettiği renkler vardır (Camus, Gracq ve Saint-Exupéry konusunda Georges Matoré'nin **l'Espace humain** adlı eserinde yaptığı gibi, konu ile ilgili istatistik olarak hazırlanan bir çizelge, önemli bilgiler sağlayabilecek durumdadır): Soğuk renkler veya sıcak renkler, belirli ve nüanslı renkler, zıt veya karışık renkler, açık veya karanlık renkler ve benzerleri gibi. Romancı, tablosuna aynı zamanda **ses** unsurunu da katar: Rubens'in bu tablosu “gürültülü” bir tablodur ve Vermeer'in bu tablosu, konu bakımından, sayı bakımından, kişilerin davranışları ve ifadeleri bakımından, renk ve ışık oyunları bakımından “sessiz” bir tablodur. Bu yöntemlerin yanında romancı, kelimeleri oluşturan seslerin etkisini de dikkate alabilir; meselâ Chateaubriand'ın şu cümlesinde “r” ve “s” gibi sert sesliler ve nazallar:

“des coups de bec contre le tronc des chênes, des froissements d'animaux qui marchent, broutent ou broient entre leurs dents les noyaux de fruits, des bruissements d'ondes, de faibles gemissement, de sourds meuglements, de doux roucoulements remplissent ces déserts d'une tendre et sauvage harmonie.”

Buna karşılık Poust ve Robbe-Grillet'nin eserlerinden alınan örneklerde işitme duyusuna pek yer verilmemiştir. Cümlelerin veya metnin kendi bütünlüğü içindeki **ritim** sistemi, yavaşlık veya hız-

lilik gibi gürültü veya sessizliği de vermektedir. Cümleyi oluşturan şu veya bu şekildeki unsurlar üzerine dikkat çekme veya kısa ve veciz ifadeler, düzenli hareket ve duraklamalar yoluyla tasvire canlılık veren bir çeşit solunum sistemidir.

Tasvirin ritimli olması, bütün olarak hikâyenin ritimli olması demektir: **Atala**'daki "prologue" bölümü ile, anlatılan hikâyeye ciddiyet ve ağırlık kazandırılmış olur; ilk cümleleri ile Robbe-Grillet öyle bir dünya sunar ki, meraklı bir gözle, hiç durmadan etrafını dolaşır dururuz. Proust'un Combray kilisesi ile ilgili olarak yaptığı tasvir hayâlî bir tasvirdir, ancak **A la Recherche du Temps perdu**'nün genel hareket ve anlatım tarzında bile aktif olan hayâlî bir tasvire dönüşür. Burada temel, ama tartışmalı bir nokta vardır: Tasvir tarzının ihtiyaçları ile anlatım tarzının ihtiyaçlarını nasıl bağdaştırmalı? Daha önemlisi tasvirler niçin yapılır? sorusudur. Hem okuyucu ve hem de uzun zamandan beri eleştirmenler tarafından kabul edilen genel tarzda bir çeşit yöntemle, roman türünde anlatıma öncelik verildiğinden, tasvir, anlatım tarzına bağlı bir ilave unsur olarak kabul edilir. Sadece okumaya veya **polisye romanlar** gibi hızlı tüketime yönelik roman türlerinde tasvire pek yer verilmez. Mekânla ilgili olarak sağlanan bir miktar bilgi, hikâyenin **kurulması** ve kahramanların **yerleştirilmesi** için yeterli görülür; Vauquer pansiyonu ve Grandnet babanın eviyle ilgili sayfaları atlayan Balzac'ın okuyucuları istisna teşkil etmez. Romanlarını bitmez tükenmez tasvirlerle ağırlaştırdığından Balzac, edebiyat tarihçilerinin veya eleştirmenlerin saldırısına uğrar. Okuyucu, bu tasvirleri can sıkıcı parazit unsurlar olarak görür veya ilgi çekici olaylar arasında bunları hoşgörüyle karşılar. Okuyucu, sebepsiz ve gereksiz olarak yapılmış tasvir görmek istemez, tam aksine hikâyeye bağlı olarak yapılan tasvirleri, hikâyenin süsü olarak kabul eder.

Dış çevre ile hikâyenin kendisi arasında bir uygunluk kurma zarureti ve bu uygunluğa bağlı olarak çıkarılabilen sonuçlar, uzun zamandan beri romancıların bildiği şeyler olduğu halde, **tasvir kavramı**, daha genel bir ifadeyle romanda **mekân kavramı**, büyük değişikliklere maruz kalmıştır. XVII. yüzyıl romanlarında mekân tasviri, **la Princesse de Clèves**'de olduğu gibi genel ifade düzeyine indirilmiştir, ancak Honoré d'Urfé, **Astrée** adlı eserin-

deki çoban kahramanları, Massif Central bölgesinin ıssız bir köşesine yerleştirir, çünkü "Forez" adı herhangi bir kır adıdır ve ülke, içinde yaşayan herkesin hayatı birbirine benzeyecek şekilde, Lignon ırmağı boylarına yerleştirilir. **Le Roman comique** adlı romanda Scarron, ilk sayfalardan itibaren, Mans'ta bir otelde, "şehirdeki âvârelerin kimisinin kumar oynamak üzere, kimisinin de oynayanları seyretmek üzere hergün biraraya geldikleri bir kumarhane" niteliğinde bir otelde, komedi oyuncularının acı tatlı maceralarını anlatır. Basit bir mekândır ama seçimi rastgele değildir: Burada mekân, gerçek dışı olmakla birlikte, bir kır sakinliği havasını vermektedir; öte yandan meyhane düzeninin karmakarışıklığı, en aşırı düzensizliklerin bile normal karşılanması sağlar. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda mekân tasviri, fon gözüyle bakılamıyacak kadar önem kazanır. **Paul et Virginie** adlı eserdeki Maurice adası ile ilgili tasvirler, —artık günümüzde modası geçmiş— acıklı aşk maceraları kadar hafızalarımızda yer eder. **La Nouvelle Héloïse** adlı eserde Saint-Preux'nün hatırlattığı la Valais, Julie'nin çok sevdiği gezinti yeri gizli meyva bahçesi, Clarens köyü veya Léman gölü gibi yerler, artık kahramanların ilgiyle seyrettiği yerler olmaktan çıkmıştır: Kendi duygularının tezahür edip açıldığı kahramanların gönüllerindeki gerçek vatana, tabii bir yer ve çevreymiş gibi giderler. İklim bakımından bu iki uzak mekânda, Bernardine de Saint-Pierre ve J.J. Rousseau, bayağılaşmış Paris şehrinden uzakta yaşanabilecek bir dünya yaratırlar. Benjamin Constant'ın romanı **Adolphe** gibi bir eserde peysaj, gizlice ve çok seyrek olarak okuyucuya hatırlatılır, ancak aşktan erim erim eriyen Ellénore ile Adolphe'un gezinti yaptığı bölüm, kahramanlardaki duygusal hayata peysajın ne dereceye kadar bağlı olduğunu gösterir.

"Uzun kış günlerinden bir gündü; güneş, ısıtmaktan vazgeçtiği toprağa merhametle bakıyor, kasvetli kırları üzgün üzgün aydınlatmaya çalışıyordu. Gökyüzü açık, fakat ağaçlar yapraksızdı, havada hiçbir esinti yok, hiçbir kuş uçmuyordu. Herşey hareketsizdi ve sadece adımlarımızın altında çıtırdayan buzlaşmış otların gürültüsü işitiliyordu. Herşey ne kadar sakin, tabiat ne kadar çaresiz! Boyun eğmesini, kalbin de öğrenmesi gerekmez mi? der Hélénore"⁽¹⁹⁾.

19. Benjamin Constant, **Adolphe**, Paris, le Livre de Poche, 1968, s. 103-104 .

Peysaj, Ellénor'un söyleyeceği sözleri fısıldar, çünkü bu gezinti süresince kendi ruhu ile tabiatın **ruhu** mükemmel bir şekilde uyuşur. Zola, **Une Page d'Amour** adlı romanında, sistemli bir biçimde bu uyumdan faydalanır. Beş bölümün her biri, her seferinde de Paris şehrini seyre dalan baş kahraman: Hélène Mouret ile biter: Sabah sisinden yavaş yavaş kurtulan şehir; sisin yerine açık bir havanın gelmesi; ışıkların parlaması; bir fırtınanın çıkması; kar yağışı. Bu beş tasvir, Doktor Deberle'ye karşı Hélène'in duyduğu sevginin beş ayrı yönüne tekabül eder; gerçekten de bu tasvirler sevgiyi anlatır. Modern romanda, peyzajı seyreden veya tasavvur eden kişinin şuurlu hayatını da ayınlatan, tabiat-kışı özdeşleşmesi ile ilgili örnekler oldukça çoktur. Gide'in **l'Immoraliste** adlı romanında, Michel'in sırasıyla ikâmet yerleri olan Normandiya, İsviçre ve Kuzey Afrika kişiliğindeki ruhsal değişimin safhalarını da gösterir; su ve güneş, onu katı manevi eğitimin etkisinden kurtarır ve onun için gerçek anlamlarını sergiler.

Dış çevreye bağlı olarak kişiliklerin açıklanması, ister karakter tespit etme yöntemi bakımından, ister ilmî bir teori bakımında olsun, XIX. yüzyılın birçok önemli romanlarında yaygın olarak görülen bir anlayıştır. Geofray Saint-Hilery'nin ileri sürdüğü fikre göre, "hayvan, geliştiği ortamda, kendi dış görünüşüne veya daha doğru bir ifadeyle, kendi şekline göre farklılık arzeden bir prensiptir", ve Balzac, **la Comédie Humaine** adlı eserinin önsözünde, bu düşüncüyü insana uygulama yoluna gider: "Cemiyet, hayvanlar âlemindeki çeşit kadar çeşit ve aksiyonun cereyan ettiği ortama göre farklılık arzeden insanlardan oluşmaz mı?" Balzac, bu düşüncüyü **La Comédie Humaine**'in ana prensibi haline getirir ve buradan hareketle, romanlarını dolduran sosyal çevre, giysiler, evler, şehirler ile ilgili tasvirlerine haklılık kazandırır. **Le Roman expérimental** adlı eserinde Zola, geniş anlamda — fiziki ve insanî açıdan— çevreye son derece önem vermesinden dolayı Darwin'e sitem eder. Asrımızın sosyologları olarak Goncourt Kardeşler, "genel olarak insanlığı ilgilendiren bir doküman koleksiyonu yapabilmek, "sosyal anketler uygulayabilmek", "hastanelerde kişinin karakter yapısına göre incelemeye tabi tutma", İtalya ve benzeri yerlerde işçi dünyasını gözleyebilmek için, **biz-zat yerinde inceleme** yoluna gitmişlerdir (**Frères Zamgano** adlı

esere önsöz'den). Naturalist teoriye göre mekân tasviri, ilk planda kahramanları ortadan kaldırır ya da en azından mekâna bağlı olarak kahramanların tasviri yapılır. Özellikle Goncourt'ların eserlerinde yer tasvirleri romanın esasını teşkil eder hale gelir ve giderek bağımsızlaşırlar. **Le Ventre de Paris** adlı eserinde olduğu gibi, Zola'dan bazı sayfalar, yazarın bizzat tasvir bakımından güzel tablolar yapmaya gittiğini gösterir. **Notre Dame de Paris** adlı eserde ise Katedral ve şehrin kuşbakışı ile ilgili tasvir, kitabın bütün üçüncü bölümünü oluşturduğu halde **les Misérables** adlı eserde Waterloo Savaşı ile ilgili olarak on sayfalık bir tasvir vardır: "Yiğitliğin, cesaretin" timsali tasvirlerdir bunlar. XIX. yüzyılın sonunda tezahür eden reaksiyon, peysajı peysaj olarak işleme döneminin bitmiş olmasıdır ve "tasvire değer olanın parçalanması" devrinin, mekân olarak çevreyi belirli bir gerçek saymak yerine farazî bir gerçek olarak kabul etme devrinin başlamış olmasıdır⁽²⁰⁾.

Çağdaş romanda, Robbe-Grillet'in, Aragon'un, Malraux'nun, Proust'un eserleri gibi birçok eserlerde, anlatıcının veya bir kahramanın gözüyle dış mekân anlatılır. Teorik ve kendine has anlatım tarzıyla Robbe-Grillet, tasvire yeni bir yön getirir:

"Nesneleri tasvir etmek demek, gerçek bu objelerin karşısına, obje dışında bir yerde şuurlu bir şekilde yerleşmek demektir. Ne bu nesnelere sahip olmak, ne de onlara birşey ilave etmek söz konusudur. Başlangıçta, **insan olarak değerlendirilmeyen** bu nesneler, sürekli ilgi dışı kalan nesnelerdir; sonuçta ise yine bu nesneler, ne tabii bir birleşime maruz kalırlar, ne de bir acıya tutulurlar. Tasvir ile yetinmek demek, objeyi ele almanın bütün diğer tarzlarını, yani gerçek dışı oluşuyla sempatiyi, soğuk oluşuyla tradejiyi, ilmin bir yönüne bağlı olmasıyla anlayışı reddetmek demektir"⁽²¹⁾.

Bu tutum, Benjamin Constant'ın tutumuna taban tabana zıt bir tutumdur. Daha önce zikredilen metinde Constant'a göre, "gü-

20. Michel Raimond, **la Crise du roman**, s. 306.

21. Alain Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, s. 28-29.

neş kırıkları üzgün üzgün aydınlatıyor”, “toprağa sanki mermahetle bakıyor” ve “tüm tabiat boyun eğiyor”. Robbe-Grillet’ye göre tasvir, tasvir ettiği objelere verdiği **duygularla**, tanıgın hiçbir ilgisi olmadığı ölçüde meydana gelebilmektedir.

“Kişi ile obje arasındaki mesafeyi tespit etmek, objenin kendine has mesafelerini (yani dış ölçülerini) tespit etmek, objeler arasındaki mesafeleri tespit etmek, bu mesafelerin sadece pür “**mesafe**” (kopma değil) olduklarında hâlâ ısrar etmek, nesne nesnedir ve her nesnenin kendisiyle sınırlı bir nesneden ibaret olduğu fikrini kabul etmek demektir. Problem, mutlu bir uzlaşma ile mutsuz bir dayanışma arasında bir seçim yapmaktan ibaret değildir. Bundan böyle **her türlü** işbirliğinin reddi söz konusu olacaktır”⁽²²⁾.

Bir başka ifadeyle, “nesneleri bulunması gereken gerekli yerine koyan anlayışın” dışında bir bakış açısından hareketle, “Anthropomorphisme”⁽²³⁾ felsefesinden ayrılmak gerekir ki bu felsefenin en belirgin örneği, Benjamin Constant’ın yaptığı model tasvire göre, bütün dünya insanının bir imajı durumundadır.

3.4. Tasvir niçin yapılır?

Pour un nouveau roman adlı eserde toplanan metinler, bunun nedenini ortaya koyar: Romanda tasvir tarzı üzerinde düşünmek demek, edebî yaratma dolu ve yüzyıllara dayanan kavramları yeniden gözden geçirmek demektir. Mekân ile ilgili tasvir fonksiyonlarını, tabiatını ve anlamını incelemek suretiyle bu problem üzerinde biraz daha duracağı.

Tasvir, hikâyenin ritmini vermeye yarar: Bakışı dış çevreye yöneltmek suretiyle tasvir, aksiyonun arkasından gevşeme veya kritik bir anda hikâyeyi kestiğinde okuyucuya sabırsızlık getirir; müzikal anlamda, zaman zaman esere ton ve hareket veren bir **üvertür** durumundadır (**Atala**); anlatım perspektiflerini genişletir, sembolik değer kazanan bir müzik notası tespit eder: Meselâ **Une**

22. A.g.e., s. 81.

23. Allah’ı insan olarak ele alma felsefesi.

Page d'Amour adlı eserdeki Paris tasvirleri ile, **le Mystère Frontenac** adlı eserin sonundaki çam ağaçlarının tasviri, Romen Fernandez'in söz ettiği "fizikî atmosfer ile insan atmosferi arasındaki ritmik işbirliğini" oluşturan örneklerdir⁽²⁴⁾.

"Müziğe bağlı" bu fonksiyon, varlığı hemen idrak edilebilen "resim fonksiyonu" ile iki katına çıkan bir fonksiyon olur: Tasvir demek, göstermek demektir. Hiçbir eksiklik bırakmadan titizlikle yapılan tablolara her zaman gerek duyulmaz. Balzac ile ilgili olarak Malraux şu konuya dikkat çeker: Tasvirler ne kadar uzun olursa, okuyucu o kadar az görür"⁽²⁵⁾. Mauriac, iki veya üç cümlede, Thérèse Desqueyroux'nun toprakları üzerine çöken bunalıcı sığın tasvirini yapar ("Ama çok az açık pancurlardan birdenbire fışkıran ve kızarmış metal parçasına benzeyen ışık, sanki hasırı yakıyordu ve herşeyi çekmek, kapatmak gerekiyordu..."); kahramanla ilgili olarak Mauriac, onun sadece yüzünü gizli olarak gösterir: "Çökmüş yanaklar, çıkık elmacık kemikleri, hızlı soluyan dudaklar ve geniş, görkemli bir alın, bir mahkûmun yüzünde bulunabilecek türden çizgilerdir..."⁽²⁶⁾; ve Argelouse'daki ev ile ilgili olarak kısa ve dağınık bilgiler verir. Balzac, içine Eugénie'nin kapatıldığı ve Grandet babaya ait evi düzenli bir şekilde tasvir eder ve sahneye çıktığı andan itibaren her yeni kahramanın portresini yapar. Buna göre tasvir, sadece birtakım anlamlı özellikler ihtiva eden kroki ile objeyi bütün olarak içine alan tablo arasında gider gelir⁽²⁷⁾.

Böylece resim ile ilgili kaideler ve yönlendirmeler, tasvir alanına da uygulanmış olur. Zaten Zola, romanlarında ressam kahramanlar sahneye getirir (**l'Oeuvre** adlı eserde Claude Lantier bir ressamdır) ve şüphesiz kendine has tasvir sanatını, Courbet, Manet ve Cézanne'a borçludur ve bunları elinden geldiğince ta-

24. Bkz. Nelly Corneau, **Physiologie du roman**, Bruxelles, la Renaissance du Livre, s. 96.

25. Gaeton Picon, **Malraux par lui-même**, Paris, Editions du Seuil, 1961, s. 62.

26. François Mauriac, **Thérèse Desqueyroux**, s. 37 ve 20.

27. Bkz. Jean Ricardou, **Probleme du nouveau roman**, Paris, Editions du Seuil, 1967, s. 91-121.

nıtınaya çalışır. Proust, ressam bir kahraman (Elstir gibi) ve amatör ressam kahramanlar (Swann, Bergotte gibi) yaratırken, Vermeer ve Boticelli'yi kendisine örnek alır. Robbe Grillet, fotoğraf, kartpostal ve tablo tasvirlerini hikâyelerine sokar (**La Jalousie, la Maison de Rendez-vous, Dans le Labyrinthe**); Butor, **Modification** adlı eserinin bir çok sayfalarında bir müze salonunu tasvir eder. **Les Mots dans la peinture** (resim alanında kelimeler) konulu bir inceleme yapmış olması gibi, edebiyatta resmin yeri konulu bir inceleme yapabilir, ve Théophile Gautier veya Goncourt'ların bazı benzer alanlarda yaptığı gibi, birtakım yaklaşırtıcı yöntemler bulunabilir: "Empressiyonist" tarzda küçük fırça darbelerinin yanyana sıralanması, geniş tarihî konulu kabartmalar, kübist tarzda yapıştırmalar ve benzeri yöntemler gibi. Mekân temsiliinde veya anlatım tarzlarında varlığı kabul edilen bir yakınlık vardır sinema ve roman türü arasında ve dikkatler sık sık bu alana çekilir. Meselâ, Claude Edmond-Magny, Amerikan romanından yola çıkarak bu konuyu incelemeye çalışır: Roman-cı, kahramanı yerleştirmek ve onu kendi karakterine uygun bir çevreye sokmak için, panoramik anlatım yöntemini, **travelling** yöntemini, görüş sahası derinliği yöntemini, ışık oyunları yöntemini, objeye göre mesafe yöntemini kullanabilme imkânına sahiptir.

Poétique adlı dergide (**Qu'est-ce qu'une description?** 1972, no 12, p.465-485) Philippe Hamon, tasvir ile ilgili olarak üç problem ortaya atar: Tasvir, hikâye ile nasıl bütünleşir? (yani başı ve sonu hangi ayırt edici işaretlerle anlaşılır?), Tasvir kendi sınırları içerisinde nasıl çalışır? Romanın genel yapısı içerisinde tasvir, ne gibi bir rol oynar? Tasvir, yazardan okuyucuya, dolayısıyla hikâyenin içinde, bir konuda bilgisi olan bir kişiden, bilgisi olmayan bir kişiye haber verme görevini yüklenir. Meselâ, Balzac, Flaubert ve Zola'nın eserlerinde gerekli bulunan bazı modeller, bu fonksiyonun görevini üstlenmiştir: Tasvir, bir kahramanın bakış açısı demektir; işte kahramanın hikâyeye girmesinin ve obje karşısına geçmesinin zarureti bundandır. Semantik sahalara (psikolojik ve fizikî davranışları niteleyen sıfatlar, kavrama fiilleri ve benzerleri), tip kahramanlar (avare, ressam, uzman, teknisyen), basma kalıplar (ahnelar (bilinmeyen bir yerin ziyareti, seyre dalma, manzara karşısında düş kurma), psikolojik çizgiler (merak, tedir-

ginlik, ruhsal boşluk) bu tutumla belirlenen yöntemlerdir. Hikâyeye içinde tasvir, yavaş yavaş zincirleme bazı tepkilerle neden olur: Tasvir etme zarureti, herhangi bir kahramanın sahneye çıkması, onun herhangi bir durum içinde yer alabilmesine ve ona belirli bir hareket verilebilmesine yol açar. Bir süsleme eklentisi olmaktan çok tasvir, hikâyenin kendi bütünlüğü içinde işleme-sini sağlayan ve yönlendiren bir unsurdur.

3.5. Gerçekçi olma problemi

Romancının mekâna verdiği nitelik tarzına ve bu mekânın temsiline ayırdığı yere göre, birbirinden farklı güzellik biçimleri ortaya çıkar. Mauriac'ın veya Bernanos'un romanlarında, **Adolphe** ve **la Princesse de Clèves** gibi romanlarda, mekân tasviri, psikolojik ve ahlâk düşüncesine, psikolojik analize bağlı durumdadır. Yazar, bilerek insan üzerinde, bilhassa roman dünyasının çekirdeğini teşkil eden ve tek başına ele alınan fert üzerinde dikkatleri yoğunlaştırır. Öte yandan, yazardaki hırs, kitabına herşeyi sokma hırsına kadar gidebilir: Tabiri caizse yazar, roman sayesinde, yaratılışın tek efendisi haline gelir. 1784'te, sayısız roman teorisyenlerinden sonra, **la Comédie Humaine** ve **les Rougons Macquarts** adlı eserlerden önce, Louis Sébastien Mercier, romanın üstünlüğünü göstermek gayesiyle, roman türü ile tarih türünü karşılaştırma yoluna gider:

“Romancı, tamamen hayâl dünyasına daldığı zaman, tarih, hayâl mahsulü dünyalardan uzak olarak gerçek dünyadan tablolar çizme yoluna gider. Zaten tarih, bütün dikkatini krallara, onların özel girişimlerine ve politikalarıyla ilgili büyük ve karanlık işlerine ayırır. Pek kibirlilik göstermeyen romanda, fertlerden oluşan bir toplum söz konusudur ve millî karaktere uygun olarak yol alır⁽²⁸⁾.”

Romancının bu üstünlüğü neye dayanır? Tarihçinin yaptığı yanlışlıklardan, önyargılardan, sınırlamalardan nasıl kurtulur? Çevrenin temsili ile ilgili olarak, roman —ve tiyatro— açısından başka bir problem ortaya çıkar: Gerçekçi olma problemi. Edebiyat

28. Louis Sébastien-Mercier, **Mon bonnet de nuit**, cilt II, Neuchâtel, Imprimerie de la Société typographique, 1784, s. 329-330.

tarihlerinde, ortaçağdan bu yana bir “realist akım”dan söz edildiğinden, realizmin kaynakları çok eskidir, ancak XIX. yüzyılda bazı edebiyatçıları harekete geçirdi ve sayısız yorumlara sebep oldu. 1881’de **le Roman Expérimental** adlı eserinde Zola şunları yazar: “Biz romancılar, insanların ve insan tutkularının sor-gu hakimleriyiz.” **Objektiflik** ve **Gerçekçilik** kelimeleri, günün moda kelimeleri haline gelir. **Hayâl** konusunda Maupassant, **Pierre et Jean** adlı eserinin (1887) önsözünde, aynı devrelerde şunları yazar:

“O halde gerçekçi olmak demek, vakaların normal kendi mantığına uygun olarak, bu vakaları oldukları gibi karma-karışık şekliyle kopya etmek demek değildir, ancak ger-çek olanla ilgili olarak eksiksiz bir izlenim verebilmek de-mektir. (...) Kendi tabiat yapımıza göre her birimiz, dünya ile ilgili olarak bir hayâl, poetik bir hayâl, duygusal bir ha-yâl, neşe dolu bir hayâl, melankoli dolu bir hayâl, pislik ve kötülük dolu bir hayâl yaratırız. Öğrendiği ve kullandı-ğı tüm sanat yöntemleriyle yazarın bu hayâli yansıtmak-tan başka görevi yoktur.”

Böylece Maupassant, dış gerçek, önce, romancının şuuruna gir-diği ve sübjektif unsurlarla yüklendiği, sonra da dil yoluyla ifade edildiği zaman maruz kaldığı değişiklikleri açıkça belirtir. **Lau-re** veya **Lettres de quelques femmes de Suisse** adlı eserin ba-şında S.Constant de Rebecque’in gösterdiği gibi, gerçek ile ilgili izafiyet fikri, XVIII. yüzyıldan itibaren ilgi çekmeye başlar. İnsan-lığın değiştiği ve gitgide farklılaştığı ölçüde, roman türü de geliş-me kaydeder:

“Ruhlar artık her yerde aynı karakterde değildir: İklim-lere göre değişik özellikler gösterir; bir yerde hayranlık duyulan bir şey, bir başka yerde güçlkle okunur; burada herşey, cemiyet ve cemiyetçilik düşüncesine göre düzen-lenir; ana nesneler, hayatın sūsü durumundadır; başka bir yerde, sadece ferdî menfaat, tek başına herşeye karar ve-rir durumdadır; bir yerde rekabet ve teşvik durumunda olan şey, bir başka yerde kıskançlığa neden olur; ahlâk prensipleri yerden yere değişiklik gösterir ve zamanla ruh, tabiat değiştirir.’

Öte yandan anlaşmazlık tartışması hâlâ bitmiş değildir, çünkü **Essais Critiques** ve **le Degré Zero de l'Ecriture** adlı deneme türü eserlerinde Roland Barthes, meselenin özünü sosyal unsurlarını ve safsata yanlarını yeniden ele alır: Barthes, dil ve nesneleri farklı iki gerçek olarak karşılaştırır, çünkü **dil gerçeği, nesne gerçeğinin** tam imajını vermesi mümkün değildir.

“O halde gerçekçilik, nesnelerin kopyası demek değildir, ama dili bilebilmektir; en gerçekçi eser demek, gerçeği resmeden eser demek değildir, ancak muhteva olarak dünyadan faydalanmak suretiyle (zaten muhteva kendi yapısına, yani kendi varlığına yabancıdır), dildeki gerçek dışı gerçeği, en derin şekilde inceleyen eserdir”⁽²⁹⁾.

Bu bakımdan gerçekçilik, tamamen imkânsız bir şeydir veya daha ziyade gerçek diye inandığımız şey gerçek değildir⁽³⁰⁾.

Roman türünde mekânın temsili, her türlü edebî uygulamanın nasıl bir belirsizliğe dayandığını gösteren ve Eflatun ve Aristote’den beri yazarların, tarihçilerin, eleştirmenlerin üzerinde çok durdukları **mimesis** tarzının çok özel bir yanını teşkil eder. Burada çatışan iki görüş vardır: Edebiyatın görevi gerçeği taklit etmektir; edebiyatın amacı kendisidir. Bu bakımdan gerçeği taklit konusunda, hangi ölçüler dahilinde gerçekçilikten bahsedilebilir? Bu konu üzerinde bir çözüme varılmadığından, bazı eleştirmenler, gerçekçi anlatım kriterleri ileri süren yöntemleri tespit etme yoluna giderler: Psikolojik motivasyon, bilineni referans gösterme, tasvir modelleri ve benzeri yöntemler. Bir başka anlayışa göre, sosyo-kritiğin amacı, roman ile sosyal gerçek arasındaki ilişkiye roman türü ile anlatım tarzı arasındaki ilişkiden daha fazla itibar göstermektir; böylece cemiyet, romanın tasarladığı ve bağlı bulunduğu “metin dışı dünyayı”, kendi üzerinde bir dünya sayar.

29. Roland Barthes, **Essais Critiques**, Paris, Editions du Seuil, 1964, s. 164.

30. Konu ile ilgili olarak, **Bkz., Poétique** dergisi, Philippe Hamon’un, Henri Mitêrand’ın, Jacques Neefs’in Claude Duchet’nin makaleleri. **Realisme** problemi ile ilgili olarak da, **Bkz., Denis Saint-Jacques, Impossible réalisme**, in **Etudes Littéraires**, Québec, Nisan 1970, s. 9-19.

3.6. Dünya ile ilişki

Tasvir, gözlerimiz önüne sermek iddiasında bulunduğu gerçek ile ilgilenmemiz için bizi zorlar ya da bu iddiasını daha da ileri götürmek ister, ancak sonunda göstermek istediği şeyden daha başka bir şey gösterir. **Mystère Frontenac** adlı eserin sonunda Mauriac, çam ağaçlarındaki yaradan bahsettiği zaman, bu yara kelimesi bizi başka bir alana, evrensel acı kavramı alanına götürür. Proust, vitraylar ile “kral VI. Charles’ı eğlendiren oyun kartları”nı; “mavinin tonları ile tavuskuşu tüylerini, safir taşlarını ve sanki dolambaçlı bir mağarada ebeveynlerimi izliyormuşum gibi mağaranın karanlık duvarları boyunca, kayalık ve karanlık yüksek kemerlerinden damlayan, ışıldayan su damlalarını” mukayese ederken, Combray Kilisesi’ne bağlı **gerçeğin** arkasında masalımsı bir dünya ortaya çıkar. Tasvir içerisinde yapılan **imajlar**, bu görünmezliği ifade eden unsurlardır; günlük olanın değişmesi bu **imajlarla** olur. **Côté de Guermantes** adlı eserin bir sayfasında, deniz kızları ve deniz perileriyle dolu bir deniz kıyısı mağarası imajı, opera binasının tasviriyle öyle bir mükemmellikle çakıştırılır ki, kendinizi bir opera salonunda değil de bir deniz kıyısı mağarasında sanırsınız: “Loş yerlerdeki ikâmet yerlerinde ve her yerde beyazlara bürünmüş tanrılar, loş duvar diplerine sığınıyor ve gözden uzaklaşıyorlardı...” Bu bakımdan mekân tasviri, romancının dünyaya verdiği dikkat derecesini ve bu dikkatin niteliğini gösterir: Bakış, ya tasvir edilen obje üzerinde kalır ya da daha ötelere kadar gider. Tasvir, romanda, insan, yazar veya kahramanın dış dünya ile olan ilişkilerindeki önemi ifade eder: Romancı bu dış dünyadan kaçır, yerine başka bir dünya getirir, bu dış dünyayı tanımaya, anlamaya ve değiştirmeye koyulur ya da bizzat kendi kendisini inceleme yoluna gider.

Jacques Chardonnès’un **Romanesque** adlı eserinin bir kahramanı, çok sevdiği l’Île de France’ı terketmek zorunda kaldığında kendi kendine şöyle der:

“Böylesine büyük bir bağlılık nereden geliyor?... Havasından belki de... Havadaki tatlılık ve saflık neden bilmiyorum; evdeki, ırmaktaki, ormandaki aydınlık neden bilmiyorum. Gerçekte bunların hepsine çok az baktım...

Öylesine dalgındım ki! Gönlüm mutlulukla doluydu ve bunlara pek aldırıldığım yoktur..”(31)

Chardonne'un romanlarında, yerine göre tatlı, aydınlık ve ılımlı bir tabiat ile roman kahramanları arasında tam bir uyum sağlanır. Böyle bir mekân içerisinde kahramanların yaşama ritimleri yavaştır; kendi içlerinde gizli bir dram cereyan etse bile, tabiatı seyretmek, ondan etkilenmek, bu kahramanların mutluluklarına büyük ölçüde nüfuz eder. Buna karşılık **la Voie Royale** adlı eserin maceraperest kahramanları Claude ve Perken, çevrelerini sinsi bir tuzak gibi saran Tayland ormanlarında kaybolur giderler:

“Bununla birlikte sıcaklık ve orman, korku ve endişeden daha baskındı: Hastalık zamanlarında olduğu gibi, Claude, karanlığın zorla kendisinden ayırdığı ve insan oğlunun da içinde bulunduğu bir dünya dışında, şekillerin genişlediği, yayıldığı ve bozulduğu bir fermentasyon içinde kaybolup gidiyordu. Ve her yerde böcekler doluydu”(32).

Aynı mekân içindeki Perken ise, “sanki bir başka dünyadaymış gibi duran” arkadaşının yanında ölüm ile karşılaşacaktır.

İnsan için yaratılmamış bir tabiatla olan ilişki bakımından, mekân temsili düzeyinde roman türü, felsefî ve ahlâkî değer sistemleri arasında büyük bir kopukluğun olduğunu gösterir. Çağımızda bu çeşitlilik durmadan arttığı halde, Chrétien de Troyes'nin eserlerinde, insanı kendisiyle beraber olmaya çağıran boş bir tabiatın olduğunu hatırlayalım:

Bu zaman ağaçların çiçek açtığı,
Yaprakların, koruların, çayırların yeşillendiği,
Kuşların kendi dillerinde,
Tan ağarırken, tatlı tatlı ötüştüğü
Her canlının sevinçle tutuştuğu zaman (...)

31. Jacques Chardonne, **Romanesques, Chimériques, Vivre à Médère**, Paris, Albin Michel, 1954, s. 144.

32. André Malraux, **la Voie Royale**, Paris, le Livre de Poche, 1954, s. 65-66.

Ve şövalye Lancelot'nun üzerinden geçmek zorunda olduğu
ünlü Kılıç Köprü gibi korkunç yerleri de hatırlayalım:

Korkunç mu korkunç, karanlık mı karanlık,
Derinden, gümbürdeyerek ve hızla akan
O nankör dalgaları gördü.
Tuzlu denizlerdeki gibi,
Bu dünyadan onun içine
düşen herşeyin kaybolup gittiği,
Derin mi derin, tehlikeli mi tehlikeli
Sanki cehenneme giden bir ırmak bu...

İster dost olarak, isterse de düşman olarak değerlendirilsin roman türünde mekân, bir çeşit donukluk veya duruluk, yoğunluk veya akıcılık ile ilgili bir değişkenlik derecesine göre ortaya çıkar: Zaman zaman mekânın belli belirsiz olmasına veya Chardonne'un eserlerindeki gibi insan ile özdeşleşmesine karşılık, Malraux'nun romanlarında insanı bütün ağırlığı ile ezen bir mekân ya da kendine has bir irade gösteren bir mekân vardır: Giono'nun **Colline** veya Ramuz'un **Derborence** adlı eserlerinde, mekân olarak dünya ilâhî bir güç haline gelir, ve kendisine saygı gösterilmesini, hayranlık duyulmasını ister. **Vol de Nuit** adlı eserde, romanın kahramanı pilot, dünyaya uçak ile hâkim olur, ancak gece canavarlarını, çölü, rüzgârı, dağları da gözönünde bulundurmak zorundadır: Chrétien de Troyès'nin şövalye kahramanı Lancelot gibi, Fabien de, bir pilot olarak kendi gücünü gösterir ve tabiatla olan karşılaşmasında kendini aşar. Camus, **La Peste** adlı eserinde "veba" hastalığını başlatmak, ilerletmek ve yok etmek için nötr bir mekân, yani hiçbir özelliği olmayan bir mekân seçer: Bu da, romancının dış dünyaya karşı ilgisiz kaldığını göstermek demek değildir, —Meselâ **Noces** adlı eserinde, deniz ile, güneş ile, rüzgâr ile ne kadar içtenlikle bağlantı kurabildiğini gösterir—, ancak Camus'de, hikâyesini soyut bir mekâna yerleştirmek, hikâyesine kalıcı bir anlam verebilmek ve hattâ hikâyesini bir **fabl** ve bir **parabol** türü haline getirebilmek arzusu vardır. **La Peste**'deki kahramanlar, koruma veya güvenlik tedbiri olarak, kapıları kapatılarak karantinaya alınmış bir şehirde, duyular yoluyla tutsak olduklarının farkına varırlar.

İnsanı ezen mekân tarzı, çağdaş romanda hâkim bir unsur durumundadır. Böyle bir mekân tarzı, meselâ Julien Gréen'in **Adrienne Mésurat** veya Mauriac'ın **Thérèse Desqueyrox** gibi eserlerinde bir kahramanın kalbindeki kini ve isyanı ya da Cortazar'ın ve Borges'in hikâyelerinde girilmesi yasak odaların verdiği can sıkıntısını ifade eder. Psikolojik etkinin ötesinde romancı, bu tip mekân tarzına felsefî bir anlam kazandırır. Labirent teması, dünyada kendi yerlerini tam olarak bulamamış insanlardaki sıkıntıyı ifade etmektedir. **Le Grand Meaulnes** adlı eserde ckul binasını esrarengiz bölgeden ayıran orman, hem maceraya çeken bir cazibe, hem de koruyucu bir labirent durumundadır. Ancak Robbe-Grillet, Kafka veya J.L. Borges'un eserlerinde olduğu gibi yayaları başlangıç noktasına götüren yollar, sonsuz kulvarlar, kapalı kapılar, karmakarışık mimariler insanlık halinin klişeleşmiş birer imajı durumundadırlar. Ludovic Janvier'ye göre, "Kafka'dan beri, günümüz modern insanlık trajedisi, mekâna bağlı ifadelerle açıklanma yoluna gidiliyorsa, bunun tesadüf olduğunu söylemek mümkün değildir. Labirent, dünyanın yok ettiği ve doğru yoldan ayırdığı bir ferdin içine düştüğü gülünç durumunun en iyi şekilde ifadesidir"⁽³³⁾.

Buna karşılık insanlar: yeni mekânlar sunan seyahat, bir çeşit mutluluk pınarı gibidir. Romancıların çok kullandığı ve **başka yer** kavramı ile "**ekstraordiner**" olanı açıklama yöntemi, Emma Bovary örneği gibi, "başka yerde tamamen yeni ve coşku verici şeyleri yaşayabiliriz" düşüncesinden kaynaklanan bir yöntemdir. Uzak yerlere olan bu özleminden, genel olarak bir çeşit kaçış olarak nitelendirilen zengin bir edebiyat doğdu ve bunun özel şekli, macera romanı türüdür. Seyahat yöntemi, roman türünde genellikle ana unsuru teşkil eden yer değiştirme kavramına sıkı sıkıya bağlıdır. Julien Sorel veya Frédéric Moreau gibi kahramanlar, güç bulmak, tutku ve mutluluk bulmak için seyahat ederler; Chateaubriand'ın René adlı kahramanından Malraux'nun Perken adlı kahramanına kadar bir kısım gezginci kahramanlar, bazı tut-

33. Ludovic Janvier, *Une parole exlgeante*, Paris, Editions de Minuit, 1964, s. 27-28. Ayrıca Bkz. Henri Rose, *le Labyrinthe, espace significatif, Cahiers Internationaux*, no 9-10, 1965-1966.

kularını tatmin etmek veya söndürmek için çalışan kahramanlardır. Paul ve Virginie adlı kahramanlar, tropikal iklimli adalarda son derece mutlu kahramanlardır, çünkü Bernardin de Saint-Pierre'e göre mutluluk, sadece uygarlıktan uzak yerlerde çiçeklenmektedir. XVII. yüzyılda Cyrano de Bergerac'ın yaptığı gibi olsun ya da çağımız bilim-kurgusunun ürünü hayâlî seyahatlar, harikalar âleminde olabilme arzusunu giderdiği kadar, yerçekiminden ve buna bağlı olarak insanlık halinden kaçıp kurtulma duygusunu dile getirirler. Kral Oedipe veya İncil'deki Yahudi halk açısından gezginci olmak, lanetli olmanın bir simgesi ise, aynı zamanda kendi insanlık kaderimizin de bir simgesi durumundadır. mekân sistemine çok önem verilen bu tür romanlarda, insanlığın kendisi kadar eski rüyaları şekillenmektedir: Icare gibi yıldızlararası boşluklarda uçmak, gezegenimiz üzerinden gizli bir cennet keşfetmek ve burada insan, kaybettiği mutluluğunu yeniden bulabilecektir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. ROMAN DÜNYASINDA ZAMAN

Günümüzde, —Mallarmé'den sonra— **Tel Quel** dergisi efradı ve M.Butor'un çalışmalarıyla, yazıya kendine has bir şekil veren fizikî bir çerçeve içerisinde tabloların ardarda gelmesiyle metnin sayfa sayfa düzenlendiği bir mekân olarak değerlendirilen roman konusunda yeni yeni inceleme imkânlarının olduğu gerçeği idrak edilmiş bulunmaktadır. Ancak resim ve heykel sanatı gibi sadece mekânı esas alan sanatlara kıyasen romana, herşeyden önce Musikî gibi zamana bağlı bir sanat dalı olarak bakılır. Roman kelimesinin etimolojisinden de anlaşılacağı üzere, hareket ve süreklilik ihtiva eden bir anlatım ve iletişim şeklidir roman. Genel olarak bir tablonun bir anlık zaman parçası içerisinde anlaşılıp idrak edilebilme imkânı varsa, ele alınmadan ve tamamıyla idrak edilmeden önce, kendi bütünlüğü içerisinde, romanın cereyan etmiş olması gerekir. Zaten kahramanları ve basit de olsa macera örgüsü olmayan roman yoktur. Robbe-Grillet'nin **Labyrinthe** adlı eserindeki yaya kahramana zaman gerekli olduğu kadar, kraliçe Guenièvre'i bulup kurtarmak için Şövalye Lançiot'ta ve bilgeliğini kazanmak için Candide'e de zaman gereklidir.

Özellikle XX. yüzyılın başından beri, meselâ Proust, Thomas Mann ve M.Butor'un verdikleri eserlerle birlikte zaman, sadece bir tema veya bir görevin tamamlanmasına bağlı bir şart olmanın yanında, romanın bizzat kendi konusu haline gelmiştir. Belirli bir süre ile sınırlı zaman, hiç kuşkusuz geçer: Kahraman ve olaylardaki değişme yine zaman içerisinde tezahür eder, ancak işin aslı böyle değildir: Zaman, tarihe bağlı bir kahramandır. Roman dünyası anlatımında Zaman'dan daha üstün bir unsur bulmak için, Sterne'nin **Tristram Shandy** adlı eserine kadar gitmek gerekir.

En önemli ve anlamlı çağdaş eserlerde **Zaman** kavramına verilen önem, sanıldığı gibi eleştirmenin işini pek o kadar kolaylaştırmaz, çünkü **Zaman** kelimesi, başvurduğumuz referanslara göre çok farklı anlamlar tezahür ettirmektedir.

Essais sur le roman adlı eserinde M.Butor'un ileri sürdüğü farklı tarifi hareket noktamız olarak ele alalım:

“Roman dünyasına adım attığımız andan itibaren, en azından üç türlü zaman anlayışını bir arada düşünmek gerekir: Maceranın kendi zamanı, yazıya geçirme zamanı ve “Lecture” (okuma) zamanı”⁽¹⁾.

Böyle bir tarif, **Docteur Faustus** adlı eserin XXVI. bölümünde zaten vardı. Anlatıcının hareket edip yaşadığı ve anlatma olayının cereyan ettiği zaman hakkında, Thomas Mann şunları yazar:

“Üçüncü bir zaman ile kesilmesi düşünülmüş özel bir zaman çakışması söz konusudur burada; okuyucunun kendi zamanı, tarihçinin kendi zamanı ve Tarih'in kendi zamanı diye üçlü bir zamana bağlı olarak okuyucu benimle ilişki kurmak ister”⁽²⁾.

4.1. Maceranın kendi zamanı

Zaman ile ilgili olarak bir roman okuyucusunun gözüne çarpan ilk zaman boyutu, “Tarih”e bağlı zaman boyutudur. Anlatılan macera tarihin hangi zaman boyutunda yer almaktadır? İnsanlığın ilk çağlarında mı (Rosny Ainé'nin **La Guerre du Feu** adlı eseri), günümüzde mi (Birinci şahısla anlatılan roman türü), gelecek çağlarda mı (G.Ornella'nın **1984 Yılı** veya L.S. Mercier'nin **I'An 2440** adlı eseri) vuku bulmaktadır? Eserde, yeni yeni nesiller içerisinde, bir ailenin kırk yıllık hikâyesi mi söz konusu

-
1. Michel Butor, **Essais sur le Roman**, Paris, Gallimard, coll. “Idées”, 1969. s. 118 (Biz tırnak içine alıyoruz).
 2. **Le Docteur Faustus**, Almancadan çeviren: Louise Servicen, Paris, Albin Michel, 1950, s. 323. Çok az tanınan ve ancak ihtiyaç duyulunca baktığımız **Time and the Novel** adlı eserde (London, Peter Nevil, 1952), A.A.Mendeliiov, Thomas Mann'a ait bu bölümü zikreder ve araştırmasının ana dayanağı olarak bu tarifleri benimser.

edilmektedir yoksa eserin zamanı, bir idam infazının süresi veya trafik lambası ışığının değişim süresi kadar bir zamanla mı sınırlıdır. Birinci duruma **Les Rougon-Macquart** veya **la Dynastie des Forsythe** adlı eserler, ikinci durumda da H.Macoy'un **On achève bien les chevaux** ve Claude Mauriac'ın **l'Agrandissement** adlı eserleri örnek olarak gösterilebilir. Az da olsa önem arzeden bu süre tamamen dış âleme ve kronolojiye mi bağlıdır, yoksa takvim veya saat ile ölçülme imkânı olmayan hayatın özüne bağlı psikolojik bir süre arkasında yok mu olur? Kahramanların hayatlarına bağlı süreler arasında zıtlık veya farklılık var mıdır acaba? Her nevi **Zaman** kavramı, genel ve kolektif bir başka zamana mı bağlıdır, yoksa dış dünyaya bağlı olarak değerlendirilen sosyal sisteme bağlı süre ile (Sub Specie Aeternitatis) çelişkiye mi düşer? Teknik problemlerin çözümünü romancıya bırakan ve kendisine has yazarlık zamanını ifade etme imkânı verecek sayısız yollar vardır.

Bir kadının hayatından otuz yılını veya iki dakikalık trafik lambası ışığı değişikliği süresini 200 sayfada işlemek söz konusu olunca romancı, fizikî veya sosyal hayatın sınırsızlığı içerisinde belirli sayıda manzara, belirli sayıda olay, belirli sayıda ayrıntı seçmek zorundadır. **Pierre et Jean** adlı eserinin önsözünde Mauppassant, sosyal ve tarihi düzey içerisinde, herşeyin ele alınabileceği gibi, fizikî düzeyde de ele alınabileceğini belirtir:

“Herşeyi anlatmak imkânsız, çünkü hayatımızı dolduran bir sürü anlamsız olayları bir bir saymak için, hergün en azından bir cilt yazmak gerekir.”

İster Balzac, ister Retif de la Bretonne, isterse de A.Gide olsun, mutlaka bir gün, her romancının kafasını meşgul eden “her şeyi romana sokma” arzusunun son derece imkânsız olduğunu sonunda anlar. Herşeyi söylemede güçsüz kaldığını gizlemek için yazar, çeşitli yol ve yöntemlere başvurur: zetleme, Zamanda ani atlama, şuur kaybı, hızlı kayıt vb. yöntemler... Çoğu romancıdan farklı olarak Fielding, hangi tarafı seçtiğini açıkça itiraf etmekten çekinmez; sözü çok uzatan ve sıkıcı bir tarihçeye duyduğu nefret ve horgry haykırmaktan okuyucuya tamamen farklı bir metod önermekten çekinmez:

“Olağanüstü bir durum söz konusu olduğunda (ki bu türden vakalara sık sık başvururuz), bu olağanüstü durumun gerçek tasvirini yapmak için ne zahmetten ne de zamandan kaçınırız. Ancak yıllar önemli bir şey getirmeden akıp gitmiş olsalardı, tarihimizde bir boşluk bırakmaktan çekinmezdik. Olay bakımından daha verimli çağlara ulaşmak için acele ederken, araya giren verimsiz çağları sessiz sedasız geçiştirmemiz gerekir”⁽³⁾.

Kendini geliştirmek istemeyen, yazıda zaman kopukluklarına ve sessizliklere meydan vermek isteyen bu serbestlik, **Jardins aux Sentiers qui bifurquent** adlı eserin girişinde Jorge-Luis Borges’in ifade ettiği şu estetik anlayışı akla getirir:

“Birkaç dakika içerisinde sözlü olarak çok iyi ifade edilebilen bir fikri, beşyüz sayfada anlatmak ve büyük hacimli kitaplar meydana getirmekle bitap düşen, ama çalışmaktan yılmayan bir coşku söz konusudur. Bu kitapları daha şimdiden var saymak suretiyle, özetlerini, yorumlarını yapmak gerçekten zahmete değer bir iştir”⁽⁴⁾

Borges’a göre hikâyenin, ister kusursuz bir roman şekline, isterse de tamamıyla romana benzemesi önemli bir olay değildir; asıl olan şey, Borges’un ifade ettiği hikâye tarzının üstünlüğü ile Fielding’in yaptığı seçim arasında, her şeyi söyleme arzusu, yani sonunda gerçekten önemli bir zaman düzeyine indirgenebilen özetlenmiş, daraltılmış, giderek yoğunlaştırılıp idealleştirilmiş bir zaman kesitine duyulan arzudur. Tadeo Isidore Cruz konusunda, Borges şunları yazar:

“Maksadım onun hikâyesini yedine canlandırıp yaşatmak değildir. Onun hayat hikâyesini oluşturan gündüzler ve geceler arasından yalnız tek gecesi beni ilgilendiriyor. Hem zaten ben, bu gecenin anlaşılması için zaruri olanları anlatacağım sadece.” “Bu gecenin anlaşılması kahrama-

3. **Tomes Jones**, Fransızcaya çeviren: H.de la Beyodère, cilt I, Paris, Gallimard, coll. “Littérature”, 1964, s. 82.

4. **Fiction**, Fransızcaya çeviren: P.Verdevoye ve N.Ibarra, Paris, Gallimard, 1957, ss. 33-34.

nın hayatını iyi tanımamıza imkân verir; bu gecenin bir anı ve bu gecede yapılan bir iş son derece önemlidir; çünkü davranışlar bizler için birer semboldür. Ne denli uzun ve karışık olursa olsun insan olarak kaderimiz, aslında “sadece bir anı”, yani insanın ebedî olarak kendinin kim olduğunun idrakine erdiği anı kendi içinde saklar”(5).

Tom Jones adlı eserin zikredilen bölümünde, “yeni bir edebiyat anlayışı imparatorluğunun kurucusu” sayılan anlatıcıya Fiel-ding, “olaylardaki düzeni tam olarak korumada”, “zamanı adım adım izlemede” yeterli güce sahip olmadığını söyler. Tarihî doğrular endişesine kapılan Balzac, kronolojik düzeni altüst ederek yerine, “sosyal zaman” düzenini getirir. **Une Fille d’Eve** adlı eser için yazdığı önsözde, mantikî ve kronolojik olarak değil de şartlara bağlı tesadüfler yoluyla başkalarının hayat hikâyelerini bizlere tanıtmada güçlük çekmez:

“On yıldan beri görmediğiniz biriyle bir salonda karşılaşıyorsunuz: ya başbakan olmuş ya da müteşebbis; halbuki onu, genel veya özel fikirlere sahip olmadan önce redingotsuz haliyle tanımıştınız; bugün ulaştığı şöhret karşısında hayranlığınızı gizleyemiyorsunuz; serveti veya becerileri karşısında şaşır kalıyorsunuz; daha sonra salonun bir köşesinde hoş sohbet bir dedikoducu, bilmediğiniz on veya yirmi yılın hikâyesini size yarım saatte anlatır. Genel olarak ya skandallarla dolu, ya şerefli ya güzel ya da çirkin bu türden hayat hikâyesi, ya ertesi gün ya da bir ay sonra kısım kısım size mutlaka anlatılacaktır. Bu dünyada kendi içinde bütünlük arzedenden hiçbir şey yoktur: Her şey mozayik halinde küçük parçalardan oluşmaktadır.”

Balzac’ın romanlarında kronolojiye uygun zaman düzeninden daha çok, mozayik gibi parçalardan oluşan zaman anlayışından sözedilebilir. **Essais sur le roman** (s.114) adlı kitabında M.Butor’un yazdığı gibi, harfi harfine uygulanan kronolojik zaman düzenini roman dünyasında kullanmak hemen hemen imkânsızdır:

5. **L’Aleph**, Fransızcaya çeviren: R.Caillois ve R.LF. Durand, Paris, 1967, ss. 71-72 ve 74.

“Evrensel tarihe dayanan her türlü referans, karşılaşılan kişilerin geçmişine, hafızaya dayanan her türlü referans ve netice olarak her türlü geriye bakış imkânsız hale gelir”. Anlatılan mace-
raya bağlı olarak, çok az unsur seçmenin dışında, en basit roman
dünyası anlatımı, tahmin yollarıyla, geriye dönüşlerle, vakaların
birbiri içine girmeleriyle vb. yollarla ifade kazanan ve izafî ola-
rak karmaşık görünen bir zaman çatısını kullanabilen anlatım
tarzıdır. Bulunduğumuz zamana göre (İlk yazı zamanı) gelecek-
teki bir olayı tahmin yoluyla hatırlatma sanatına “Prolepse” ve
bulunduğumuz zamana göre daha önce olmuş bir olayı hatırlat-
ma sanatına “Analepse” (İçe bakış) demek suretiyle, Proust’un
eserlerindeki zaman kavramı üzerine olan tahlillerini G.Genette,
“tarih sırası bozuk anlatım” veya “tarih düzeni ile yazı zamanı
arasındaki uyumsuzluk biçimleri” ile ilgili sistematik inceleme-
lerine dayandırır. Hikâyenin kesildiği zamandan —**analeptique**
veya **proleptique**— tarih düzensizliğini ayıran zaman mesafesi-
ne “menzil” (portee) adını ve bu tarih düzensizliğinin yer aldığı
bazen kısa bazen de uzun olan süreye de “yaygınlık” (amp-
litude) adları verilecektir. Neticede tarih düzensizliği ile ilgili bu
iki sınıfı G.Genette, daha belirgin alt sınıflara böler: İlk yazının
süresine bağlı olarak içten ve/veya dıştan tezahür eden (yaygın-
lık) sürelerinin yazı ile bir kaynaşma gösterip göstermemesine
göre, “içten”, “dıştan” veya “karma” **Prolepse** (tahmin yürütme)
ve **Anelepse** (içe bakış) yöntemleri gibi. İlk yazıya kıyasen muh-
teva farklılığı gösteren (hétérodiégétique) veya (ilk yazı ile aynı
çıkış noktasını yansıtan) “homodiégétique” “Analepse” ve
“Prolepse” yöntemler; içe bakış veya tahmin yürütmeye dayalı
kısım, maziye veya geleceğe yönelik bir boşluğu doldurmuyorsa
“Tamamlayıcı”, “Prolepse” ve “Analepse” yöntemler adını, içe ba-
kış ve tahmin yürütme yöntemi sadece bir tek olaya değil de bir-
birine benzer kabul edilen olaylar serisine yönelik olduğu zaman
“Tekrarlanan”, “Prolepse” veya “Analepse” adını alırlar. Burada
G.Genette tarafından dökümü yapılmış olan bu türden sanatla-
rın tümünü (“Kısmi” veya “Tam”, “Analepse” ve “Prolepse” sanat-
ları) ifade etmeye kalkışmanın yeri ve zamanı değil, ancak ese-
rin anlamına açıklık kazandıran Zaman kavramının incelenmesi
ile ilgili bir tahlilin yapılmasındaki faydayı görmek son derece
kolaydır.

Zaman ile ilgili bir yazının ana çatısı, maceranın kendi zamanı ile yazının kendi zamanı arasında uyumsuzluk gösteren diğer şekillerle daha karmaşık hale gelebilir. Çünkü son derece basit bir anlatımda olmuş bir vakayı anlatmak için geçmiş zamanı, ilerideki bir vakayı anlatmak için de gelecek zamanı kullanmak söz konusu ise, yazar daha karmaşık bir zaman yapısına başvurur. Şu andaki vakayı, yani konuşmakta olduğum şu anda maruz kaldığım vakayı, halen cereyan etmekte olan vakayı ve sadece şimdiki zamanla anlatılabilen vakayı unutalım. Olmuş veya gelecekteki bir vakayı, dildeki üç temel zaman ile anlatmak mümkündür. "Roman d'anticipation"⁽⁶⁾ sayesinde, gelecekteki bir devri anlatmak için, şimdiki zaman ve gelecek zaman kullanımına alıştık; geçmiş vakayı anlatmak için şimdiki zaman kullanma imkânı olduğuna göre, gelecekteki bir vakayı anlatmak için de neden olmasın. Bu bakımdan İncil'de —özellikle **Apocalypse** bölümünde— son derece şaşırtıcı misaller olduğu halde, gelecek zaman, roman anlatımına çok az uyan bir zamandır. Bir zamanın başka bir zaman yerine kullanımı demek, her durumda özel ihtiyaç ve amaçlara cevap verebilmesi demektir. Uyumu, çelişkiyi, sürekliliği veya kesikliği, trajik, alaylı veya mukadder olarak ifade edebilmek için, gelecek zaman sayesinde gelecekteki bir devir ile şimdiki devir yanyana getirilebildiği halde, maziye ifade etmek için şimdiki zaman kullanımı; tarihi konu alan tiyatro alanında olduğu gibi bir meseleyi, bir durumu aktüalize etmeyi, şimdiki zaman ifadesindeki belirsizliği ve hareketliliği vermeyi hedefler. Buna karşılık geçmiş zamanla ifade edilen "roman d'anticipation", tarihi akışı içinde vakayı dondurur ve yazara, içinde bulunduğu çağ ile bağ kurabilme ve ona gelecek zaman kavramını gösterebilme imkânı verir. Burada ayrıca kullanılan zamanlar arasındaki değerleri incelemek gerekir⁽⁷⁾.

6. **Roman d'anticipation**: Konu, gelecek zaman içinde ve olması muhtemel şartlarda cereyan eden roman türü.

7. Bkz. Ernile Benveniste, **Problèmes de Linguistique Générale**, XVIII. ve XIX. bölümler; Gustave Guillaume, **Temps et Verbe**, R. Valin'in Önsöz'ü. Paris, Champion, 1965.

Dilbilgisi alanına giren zamanların kullanılmasından çok, roman anlatımı zamanının kendisi söz konusu olduğunu idrak etmek gerekir. Proust'un eserlerinde söz konusu edilen "Yeniden bulunan zaman", Beckett'deki ve **La Nouvelle Héloïse**'deki zamandan çok farklıdır. Balzac'ın eserlerinde söz konusu edilen zaman, bir cemiyetin gelişimini gösteren zamandır; Balzac'da zaman, fertleri ve insan topluluklarını felâkete veya zafere götürdüğü halde, Proust'da sanat yoluyla **Ben**'lerin ötesinde zamana bağlı olmayan gerçek **Ben**'ini, "gerçek zamanı" bulabilmek için "ölçüye bağlı zaman"dan, sosyal hayata bağlı zamandan kaçıp kurtulmak söz konusudur; senfonilerle veya "yaşanmış mitlerle" romanlarını bile bile mukayese eden Thomas Mann, zaman dairelerini ifade etmek için, kendine has özel usuller kullanır: **Montagne Magique** (Büyülü Dağ) adlı eserinde, birbirine tamamen benzer günler ve "senenin belirli dönüm noktalarını belirtmek için" sayısız bayram günleriyle oluşan bir zaman yararına mekân olarak ölçülebilen zamandan vazgeçme (mevsimler düzeninin bozulması, saat taşımayı veya takvim yapraklarını koparmayı redetme gibi); İsrail efsanesinin ilk taslağı olarak gösterilen **Joseph**'in **İncil**'deki hikâyesinden yararlanma ve Humanizma ile şeytansı tutkular arasında sallanıp duran edebi bir Alman ırkı tasvir etmek için **Faust** efsanesine başvurma... Zaman bakımından hayli geniş yapıya sahip roman yapılarının aksine, son kırk yıl içerisinde yayınlanan en ilginç romanlarda, sürenin uzun zamanlı olmasından ziyade bir "an"lık süreler üzerine dikkat yoğunlaştırılmıştır; roman dünyasında zaman, ne akıp giden bir unsur ne de efsanevi bir dairedir; zaman binlerce parçaya bölünmüş ayna veya mikroskopik parçacıklardır. V.Woolf'un eserlerindeki "sonsuz intibalar" veya N.Saraute'un eserlerindeki "son derece genişletilip büyütülen şimdiki zaman" sistemi ile Proust'un eserlerindeki "Zamansızlık" veya Thomas Mann'ın eserlerindeki efsane zaman sistemi arasında ortak hiçbir husus yoktur.

Teori ve sınıflandırmalarda görülen katı karakter ve özellikler, eserlerde görülmez. Meselâ **Madame Bovary** adlı eserde zaman çatısı **Burası-Şimdi ve Gelecek zaman-Başka yer** gibi mekân ve zaman bakımından zıtlık arzeden ikili bir sistem üzerinde kuruludur. **Şimdi** unsuru, beklentileri olmayan günlük haya-

tın dar çerçevesi içerisinde olduğu halde, **Gelecek zaman** kavramında günlük hayatı sınırlayan Zaman Dairesinin dışına çıkma imkânı vardır:

“Bununla birlikte ruhunun derinliklerinde önemli bir olay beklemekteydi. (...) Bu tesadûfün ne olabileceğini, bu tesadûfû kendisine getiren rûzgârı ve bu rûzgârın kendisini hangi sahile sürükleyeceğini bilmiyordu (...). Ancak her sabah uyandığında bütün gün boyu bu tesadûfû ümit ediyor, bütün ses ve gürültüleri dinliyor, sık sık irkilerek ayağa kalkıyor, gelmediğini görünce de şaşırıyordu; güneş battıktan sonra da her zamanki hüzünlü bir hava içerisinde ertesi günün hemen başlamasını arzu ediyordu.

Yeni ilkbahar geldi. Armut ağaçlarının çiçek açmasıyla görülen ilk sıcaklara dayanamayıp baygınlıklar geçiriyordu.

Temmuz ayı başından itibaren, Ekim ayına kaç hafta kaldığını parmaklarıyla saymaya başlıyor, Andervilliers Dükü'nün belki bir kere daha La Vaubyessard şatosunda balo verebileceğini düşünüp hayâl ediyordu. Ancak bütün Eylül ayı mektupsuz ve ziyaretsiz geçip gitti.

Bu düş kırıklığı sıkıntılarının ardından kalbi yeniden bir boşluğa düşer ve böylece de birbirine benzer hep aynı günler serisi yeniden başlar.

Şimdi böyle hep birbirine benzer sayısız günler ve yeni hiçbir şey getirmeyen günler akıp gitti”⁽⁸⁾.

Kendi çevresine has bir taşra hayatının esiri haline gelen Emma, kocası Charles'ın kasketinin kıvrımları veya düğün pastasının katları gibi gün ve ayların üstüste yığıldığı düşüncesini kafasında iyice yer eder: Kilisenin çan sesleri veya mevsimleri geçip gidişi ile kendini hissettiren zaman ve Emma'nın sadece intihar yoluyla kendini kurtarabileceği zaman. Ancak, gerçek dünyada yaşanan zaman ile fiktif dünyada yansıtılan zamanın karşılaştırılmasından başka Flaubert, zamanı hızlandırma (Emma ve Leon'un araba gezintisi), zamanı yavaşlatma (romanın başındaki dü-

8. Gustave Flaubert, **Madame Bovary**, s. 84.

ğün alayına kıyasen romanın sonundaki cenaze alayı) veya zamanda ritim değişikliği (Ziraatçılar Kongresi sahnesi) gibi zaman kullanımı ile ilgili yöntemleri büyük bir ustalıkla kullanır.

L'Education Sentimentale (Duygusal Eğitim) adlı eserde objektif olarak ölçülmesi (birim olarak zaman) imkân dahilinde olan hakiki zamanı veya yaşanan tecrübe (sübjektif zaman) olarak zamanı ifade etmeye yarayan ve ister hikâye olayının kendi süresini isterse de olayın anlatılma süresini⁽⁹⁾ ifadeye yarayan yöntemler konusunda bol miktarda örnek bulunmaktadır. Bu yöntemlerin en basiti, roman dünyası içerisinde anlatılan olayların tarihlerini tespit edip bir sıraya koymaktır: 15 Eylül 1840'da Frédéric gemi ile Nogent'a hareket eder ve "1867 Mart ayı sonuna doğru Bayan Arnoux'nun veda ziyaretini kabul eder". Böylece sınırları belirlenen bir zaman çerçevesi içerisinde asıl hikâyenin dışında kalan 1848 Şubat İhtilâli ve 2 Aralık 1851 Devlet Darbesi gibi tarihi olaylara yapılan atıflar, kronoloji tespiti bakımından hareket noktalarını teşkil eder. Bundan başka hikâyeyi oluşturan epizodlar, "Gelecek Cumartesi, ayın 24'ünde Bayan Arnoux'nun Günü", "Aynı öğleden sonra aynı zamanda", "Üç aylık sıkıntı dolu bir devre işte böyle başladı" gibi formül ve yöntemlerle birbirlerine bağlama yoluna gidilmiştir. Frédéric'in kahvede Regimbart'ı beklemesi (I.Bölüm, II.Kısım), veya sokakta Bayan Arnoux'yu beklemesi (6.Bölüm II. Kısım), mevsimlerin geçmesi, Frédéric açısından yıl sonu imtihanlarının ve tatilin gelişi zaman belirleyici unsurlar, zamanın objektif olarak ölçülüp değerlendirildiğini gösteren yöntemler serisini oluştururlar ve kronolojik bir "séquence" düzeyinde bu yöntemler bir hareket noktası veya atlama noktaları olurlar⁽¹⁰⁾. Bir sahnede —davetlilerin gelişi, bayram, eğlence, davetlilerin gidişi gibi— olayların ardarda gelmesi, moda renkler ve aydınlatma ile ilgili belirtilerle kuvvetlendirmek suretiyle zamanın akışı ile ilgili duyguyu daha da kuvvetlendirir:

9. Anlatımda zaman problemi ile ilgili olarak, J.Dubois, F.Edeline, J.M.Klinkenberg, **Rhetorique Générale** (Paris, Larousse, coll. "Langue et Langage", 1970, ss. 177-184) adlı kolektif eserde yöntemlerin sistemleştirilmesine çalışmışlardır.

10. **Séquence**, bir tek cümle düzeyine indirgenmiş sahne birimi.

“Ufuk bir taraftan soluk bir renk almaya başlarken diğer taraftan geniş kıvırl bir renk gökyüzünü kaplamaya başlar, tepelerin doruğunda daha da kıvıllaşır ve giderek tamamen kararır (...).

Salonda mumlar çoktan yakılmıştı bile (...).

İki pencere kemerinin birleştiği yerde, yanyana ayakta duruyorlardı. Onların önünde gece, gümüş işlemeli koyu renkli son derece büyük bir perde gibi uzanıyordu”(11).

Ayrıca bir yolculuk vesile edilmek suretiyle, merhaleler, ilgili manzaraların “canlı” tasviri —Frédéric’in Seine nehri boyunca gezinti yapması (1.Bölüm I.Kısım), veya Paris’e araba ile geri dönmesi (1.bölüm II.Kısım)—, kayıp düşmeler, uğultular, makina veya ayak gürültüleri gibi kişileri son derece etkileyen yolculuk hususiyetlerine yönelik bu tasvirler, zaman ile ilgili tecrübenin benimsenmesini kolaylaştırır. Dış dünya ile ilgili manzara insanda, zaman zaman sezme, tahmin etme, anımsama ve insanı başka bir zamana götüren basit imajlar gibi ruhsal bir fenomenin oluşmasına zemin hazırlarlar; meselâ kadın silüetleri, sokak köşesi veya “duvarın dış görünüşü” gibi herşey Frédéric’e Bayan Arnoux’yu hatırlatır. Hikâyenin askıya alınmasıyla bir kişinin hayâle dalması, bir çeşit sonsuzluk içerisine imajları raptetmek suretiyle zaman kavramını ortadan kaldırır: Böylece Gérard Genette’inde belirtmiş olduğu gibi(12) roman dünyasında hikâye düzeyinden müşahede düzeyine geçilmiş olur.

Roman dünyasında zaman, bir dizi epizodlar olarak bakılan hikâyeye ait emareler olarak ifade edildiği gibi kompozisyon ve anlatım tarzları ile ilgili kaynakların eser haline getirilmesidir. İki düzeyli zaman kavramının temel ayırımı üzerine Jean Ricardou(13) kendine has bir tarzla roman dünyasında zaman tahlili anlayışı kurar: **Hayâl Dünyası** (Fiction). **Anecdote** (Fıkra) veya

11. Gustave Flaubert, **l’Education Sentimentale**, Paris, Le Livre de Poche, 1965, ss. 106-107.

12. Gérard Genette, “Les Silences de Flaubert”, **Figures I**, Paris. Editions du Seuil, 1966.

13. Jean Ricardou, **Problèmes du Nouveau Roman**, Paris, Editions du Seuil, 1967, ss. 161 ve devamı.

gerçek anlamıyla **Hikâye** (Histoire) **Zamanı** ve **Anlatma** (Narration) **Zamanı** veya söz konusu hikâyeyi roman dünyası içinde ifade etme tarzları⁽¹⁴⁾. Zaman ile ilgili bu iki eksen arasında, anlatım şekillerinin özelliklerine göre değişen ve “anlatımda bir hız” belirleyen süre ilişkileri ortaya çıkar: Daha uzun “fictif” bir zamanı o nispette kısa bir anlatım zamanı ile özetleyen **Dolaylı Anlatım** içerisinde hikâyeye verilen denge; **tahlil** sırasında hikâyenin yavaşlatılması veya “durdurulması” ya da “**Hayâl Dünyası**” zararına anlatıma öncelik veren ve meselâ, tasvirde aksiyonun tam olarak hareketsiz hâle gelmesine sebep olan uzaklaşma. **Figures III** adlı kitabının **Durée** (Süre) bölümünde G.Genette, “farklı ritim etkinliklerini”, **Anisochronies** adı altında ya da her türlü edebî yazı için gerekli olan **Hayâl Dünyası** ile **Anlatım** arasındaki zaman dilimleri (Distorsions Temporelles) diye tarif ettiğini ve hızlı anlatımla ilgili bilinen şekilleri, “Tasvir duraklamaları”, “Sahne” (tamamen aksiyonun kendi zamanına uygun ve çoğu zaman diyalog sahnesi), “Ellipse” ve “Özetleme” (Tarih sahasında çok uzun süren bir zamanın kısa olarak anlatılması), “Özetleme” ile “Sahne” arasında var sayılan Proust tarzında ilk roman türünde tercih edilen “Ellipse” ve “Özetleme” diye unsurlara böldüğünü unutmamak lazımdır. Böylece her romanda Ricardou ve Genette’e göre, **Hayâl Dünyasını** aydınlatma imkânı veren spesifik bir zaman kavramının oluştuğu görülür. Meselâ **l’Education Sentimentale** adlı eserin II. Bölüm 4. Kısımında, **Özetleme** (panoramik anlatım) asıl aksiyonun belirli üç anına tekabül eden üç **sahne** ile münavebelidir: Önce Frédéric ile Cisy

14. Aynı ayırım tarzı Rus Formalistlerde olmakla birlikte (**Théorie de la Littérature**, Paris, Editions du Seuil, 1965), tarif şekli farklıdır: B.Tomochevski’ye göre “Fable”, “Tabii, sebep-sonuca bağlı ve kronolojik bir düzene” (Hayâl Dünyası = **Fiction** zamanı) göre kendi aralarında birbirine bağlı olaylar dizisidir; ve bu olayları eserde tezahür ettirme düzenine **Konu** (Sujet) denir (**Anlatma Zamanı**). B.Ekhenbaum için de eserde (Sujet) yapı unsurları ile “Fable”, motiflerin seçimi, kişiler, fikirler vb. gibi eserin malzemesini oluşturan unsurlar arasında aynı türden bir bölünme (ss.51-52) ve V.Chklovski için de motiflerin kombinezonu arasında da aynı türden bir bölünme söz konusu edilir. Bkz. E.Lammert’in **Bauformen des Erzählens** (Anlatım Tarzları) (Stuttgart, Metzler, 1955) adlı eserinde **Fable** ve **Geschichte** (Hikâye) arasında ayırtıcı türden bir ayırım vardır.

arasındaki düşmanlığın uzak sebepleri, kıskırtma, hazırlıklar ve kavga; sonra böylece vuku bulan davanın sonuçları. Olaylar zincirinde meydana gelen “boşluk”lar, kopukluk ve **Ellipse**’ler, olaylar arasında bağlanma ve geçiş yokluğu, uzun bir devreyi kapsayan sıçramalar yaptırarak hikâyenin daha çabuk ilerlemesini sağlar; buna karşılık itinalı bir anlatım, yani cümleleri “dolgu” olarak kullanan sistematik anlatımda (II. Bölüm, 4.Kısım) maksat, hikâyeyi yavaşlatıp dondurmak ve neticede gerginlik, can sıkıntısı, sabırsızlık veya boşlukta kalma duygusunu verebilmektir. **Omniscient** (herşeyi bilen) bir anlatıcı —Deslauriers’in mazisi (I.Bölüm, 2.Kısım) veya kendi kendisinin hikâyesini anlatan ya da bir başkasının hayatını özetleyen —Dambrieuse’un cesedi başında Frédéric gibi— bir roman kahramanı aracılığı ile yapılan **Geriye Dönüş** yöntemi, benzer sahnelerdeki geri dönüş veya elden ele dolaşan Bayan Arnoux’nun kutu-kasa “leitmotivi”i gibi (Frédéric ve Bayan Arnoux’un sokaktaki yaptıkları iki gezinti, Dambrieuse’un evinde yapılan iki kabul töreni) yöntemler **Gösterme**’ye yarar. Yapı ve çatıya yönelik rollerin dışında hep aynı menşei-den kaynaklanan bu “doublet” tabirler, kahramanların kendileri, duyguları ve teşebbüsleri üzerinde zaman etkisinin görünür hale getirilmesinde yardımcı olurlar ve kişilerdeki duyguların, yaptıkları teşebbüslerin neticede zamana karşı hiçbir şey yapamadıklarını ortaya koyar. Meselâ bu bakımdan Flaubert, “*Passé Simple*” (mişli geçmiş) ve “*Imparfait*” (hikâye) zamanlarını, olaylardaki sayı ve yığılma ifadesi içinde isimleri çoğul olarak kullanmayı (“*Il voyagea, Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente...*”), cümle kuruluşlarında simetrik düzeni, paragraflar arasındaki mesafeyi vb.’lerini tercih eder.

Anlatma Zamanı ile Hayâl Dünyası ilişkileri; Dr. Zeitblom’un konu dışı olarak yazdıklarının okunmasıyla karşımıza çıkan ve **Tristram Shandy**’deki anlatıcının aşağıda belirttiklerinden daha karmaşıktır:

“Geçen sene bu ay, daha oniki ay vardı önümde; dördüncü cildin ortalarında birinci günümün hikâyesini ancak bitirebildiğimden, kendi hayatımla ilgili eser yazmaya başladığım ana kadar, önümde anlatmam gereken bu-

gün hâlâ üçyüzaltmışdört günün daha olduğu çok açık. Bu bakımdan sıradan bir yazar gibi çalıştıkça ilerlemek yeri ne, hayatının her günü çalıştığım günler kadar verimliyse (neden olmasın?) ve böyle bir günü dolduran fikirler ve olayların uzun uzadıya ifade edilme zarureti varsa (öyleyse neden yarıda keseyim?) üçyüzaltmışdört kere üç buçuk ciltlik geri gitmem gerekir" (IV. Bölüm, 13.Kısım)⁽¹⁵⁾.

Macera-olayın cereyan ettiği zaman, hep geç gelen, kendine has zaman süresi içerisinde şaşkın ve geçen zaman ile⁽¹⁶⁾ engellenen Sterne'nin anlatıcısı; bu iki sürenin yani anlatıcının kendi zamanı ile yarattığı kahramanların zamanının çakıştırılması ile ilgili bir çok düşünceler ileri sürer. Yazıya geçirme zamanı, maceranın cereyan ettiği kendi zamanı ile aynı zaman çerçevesinde kronolojik bakımdan ilerleme gerektirir; ancak anlatıcının yaşadığı ve bağımlı olduğu süre ile sınırlı olduğundan, atlama, geriye dönme veya olaya bağlı "séquence"larda ani duraklama yoluyla gelişme kaydeder. Birinci kitabın 21. bölümünde anlatıcı şunları yazar:

"Sanıyorum, diye söze başladı Toby amcam, söze başlayacağı sırada, ağzından piposunu çıkartarak sol başparmağının tırnağına baş tarafını birkaç kez vurarak, — Sanıyorum..."

Bundan sonra anlatıcı, Toby amcanın piposu hikâyesini burada keserek daha başka şeylerle ilgilenmeye başlar ve ancak otuz sayfa sonra Toby amcanın piposuna yeniden döner:

"Sanıyorum, diye söze başladı Toby amca, daha önce de dediğim gibi küllerini dökmek için ağzından piposunu çıkartarak, sanıyorum (...)" (IV Bölüm, 6.Kısım).

15. **Tristram Shandy**, Charles Maurgan'dan tercüme, Paris, Robert Laffont, 1946. Romen rakamlarıyla gösterilen bölümler ile Arap harfleri ile gösterilen kısımları parantez içinde gösterdik.

16. "Kendi payıma altı haftadan beri bunun üzerinde çalışıyorum ve ben henüz doğmadım" (I,14), "Ayda bir olmak üzere yılda oniki cilt yazma fikrine gelince, geleceğimle ilgili olarak düşündüğümde bir değişiklik olmuyor: çünkü istediğim kadar yazabiliyorum ve Horace'ın da belirttiği gibi her konuda kalem oynatabilirim, yıldırım hızıyla da olsa kendime yetişmem asla mümkün olmaz (IV, 13).

Robbe-Grillet'nin filmlerinde kahramanların "hiératique" bir şekilde donup kaldıkları gibi, anlatıcının yaşadığı zaman yararına maceranın cereyan ettiği kendi zamanında kopukluklar olur. Jacques'ın sevgi ve aşklarıyla ilgili olarak dikkat çekmek istediğinde, **Jacques le Fataliste** adlı eserinde Diderot, aynı yöntemi kullanarak ikinci sayfadan itibaren müdahale etmeye başlar:

"Sayın okuyucu, doğru yolda olduğumu görüyorsun; Jacques'ı öğretmeninden ayırmak ve hoşuma gidecek her türlü tesadüf yeline salmak suretiyle kendisi ile ilgili aşk hikâyelerini size anlatmam için birkaç yıl gerekiyordu. Öğretmenimle evlenmek ve onu aldatmak isteseydim bana kim engel olurdu? Jacques'ın adalara gitmesine kim engel olurdu? Jacques'ın öğretmenini adalara götürmeye kim engel olurdu. Her ikisini birden aynı gemiye bindirmeme kim engel olurdu? Böylece hiç durmadan hikâye uydurmak ne kadar basit şey!"

4.2. Yazıya geçirme zamanı

Yazıya geçirme zamanı, dışarıdan bakılıp sanıldığı kadar basit bir veri değildir. **Docteur Faustus** adlı eser, Almanya'da Nazi İdeolojisinin tırmanışına ve son dünya savaşına bağlı olduğu kadar, **le Rouge et le Noir** adlı eser de Napoléon devri sonrasına bağlıdır. **Docteur Faustus** adlı kitabın XXVI. bölümünde, konunun dışına çıkıldığı bir yerde anlatıcı şunları yazar:

"Bazı bölümlerde, arkadaşının biyografisi ile ilgili olarak daha önce ayırmayı gerekli gördüğüm haftaların ve günlerin sayısını okuyucu az bulmuş olabilir; bu bakımdan ana hatlarını çizmeye çalıştığım zamana yakın olduğum sürece okuyucu bana inanır. Okuyucu bilgiçlik taslamamla alay etmeye başlarsa, not tutmaya başladığım günden beri bir yıl geçmiş olduğunu belirtmeyi uygun müteallâa ediyorum, ve son bölümleri yazdığım sırada 1944 Nisan'ına girmek üzereydik.

Doğal olarak bununla kastetmek istediğim tarih, büyük savaşın patlak vermesinden yirmi ay önce, 1912 sonbaharına rastlayan ve yazı yazmayı bıraktığım tarih değil, bu

gün hayati faaliyetlerimi sürdürmekte olduğum tarihtir(...)⁽¹⁷⁾.

Tesadüf olduğu iddia edilemeyecek böylesi fikirler; yılların getirdiği kötülöklere Almanya'yı esir eden iki çağ ile ilgili olarak sadece Thomas Mann'da tezahür eden birleştirme endişesini göstermez, aynı zamanda mazide kalmış bazı olayları ön plana çıkarmak ve romana güncellik ve gerçek tarih düzeyinde bir boyut vermek bakımından yazıya geçirme zamanını da kesin olarak belirlemeyi gösterir. Yazar, içinde yaşadığı zaman birimine, maceranın cereyan ettiği zaman biriminden daha fazla önem verdiği anlamda ve derecede yazıya geçirme zamanı önem kazanır. Racine, mitoloji veya tarih ile ilgili kahramanları sahneye koyarken, öncelikle içinde yaşadığı zamana önem vermiştir. Ayrıca roman tekniğinin kendisini de yazıya geçirme zamanından ayrı tutmak mümkün değildir, çünkü yazar, benimserken veya redederken bile yaşadığı devrin modasına ve yöntemlerine bağlıdır⁽¹⁸⁾.

Kompozisyon haline getirme süresi, yazıya geçirme zamanı kadar son derece önemli bir hususiyettir. Simenon'un yaptığı gibi sekiz günde veya Flaubert'in yaptığı gibi beş yılda roman yazabilmek önemli bir olaydır. **La Peau de Chagrin** adlı eserin birinci baskısının önsözünde Balzac'ın bu konudaki şu düşüncesi bu anlayışa önem kazandırır:

"Sonuç olarak zaman o kadar çabuk geçip gitmekte ve kültürel hayat o derece de yoğundur ki, yazar kitabını bastırmaya uğraşırken birçok fikir geçerliliğini kaybediyor, yeni yeni fikirler ortaya çıkıyor ve ifade ediliyor."

Gerçekten de eser olarak roman, yazarının gelişme çizgisinden geride kalma tehlikesiyle her zaman karşı karşıyadır. Saint-Exupéry'nin **Courrier du Sud** adlı eseri yayınlandığı zaman, hem insanlık hem de yazarın kendisi, roman kahramanı Bernis'in karşılaştığı güçlükleri çoktan aşmıştır. Yeni tamamlanmış bir roman, yaratıcısının elinden kurtulduğu zaman, karşımızda, doğmakta

17. **Le Docteur Faustius**, a.g.e.-ss. 322-323.

18. Bkz. Roland Barthes, **Le Degré Zero de l'Écriture**, Paris, Editions du Seuil, 1953.

olan bir eseri kâğıt üzerine geçirmeye başlayan beş veya on sene önceki yazardan çok daha farklı bir yaratıcı var demektir, çünkü daha şimdiden kendi kafasında yavaş yavaş filizlenmeye başlayan yeni bir eserin yazarı olmuştur artık. Yazarın kendi hayatını kalem ile kazanma mecburiyetinde kalması ve buna bağlı olarak **Irmak-Roman** türüne veya “zenci” problemini işleyen veya işlemeyen “tarihi roman türüne” her yıl iki üç cilt ilave etme zarureti, ister istemez roman tekniğini, sosyolojik ve ideolojik muhtevayı büyük ölçüde etkilemiştir. Proust’unkiler gibi bazı önemli eserler, bu türden roman tekniği ve düşüncesindeki gelişmelere delil olarak gösterilebilir.

Diderot ve Sterne’nin ulaşmak istedikleri etkinlik ve amaç farklı olmakla birlikte yöntem aynı yöntemdir.

Proust, Sterne veya Diderot’da tam belirgin olmasa bile, anlatıcının kullandığı sürenin etkinliği eser olarak her romanda oldukça belirgindir ve W.C. Booth’un ifade ettiği gibi, anlatıcı kendine, “gizli yazar” denilen bir şahsiyet (Persona) kazandırmak, yani **redaksiyon** sırasında yazarın zoraki olarak takındığı bir maske takmak suretiye ortaya çıkar. Bu şahsiyetin (Persona) sahnedeki kaldığı sürenin, redaksiyona bağlı kronolojik süre ile hiçbir ilgisi yoktur, ancak “anecdorique” ve sosyal “Ben”e kıyasen, Proust’un, yaratıcısındaki “Derin Ben” diye adlandırdığı hususla ilgilidir. Bu süre, zengin bir süredir, karışık ve kahramanların herbirine bağlı bir süredir, ama Sterne’nin romanında olduğu gibi kahramanlardan ayrı bir süredir. Bu süre, aynı zamanda romanın hem kahramanı hem de anlatıcısı Tristram Shandy’e bağlı bir süredir. Çünkü çoğu zaman roman başlığının **Vie et Opinions de Tristram Shandy** (Tristram Shandy’nin hayatı ve düşünceleri) olduğu akla getirilmez; bu da, romandaki akli faaliyet hayatına daha büyük yer verildiğini gösteriyor demektir. Bu açıdan bakıldığında, romanda karmaşık görünen zaman şebekesinde birçok okuyucunun tahmin ettiği gibi ne tutarsızlık ne de keyfilik vardır, ancak tamamen ileri görüşlü, canlı ve üretken bir aklın verdiği karımarışıklık ile bütünleşir.

4.3. Lektür zamanı

Okuyucunun hikâye ile karşılaşp tanıştığı zaman ile hikâyedeki maceranın cereyan ettiği veya anlatıldığı zaman arasında

her zaman bir kopukluk vardır. Yıllar geçtikçe maceranın kendisi ile yazıya aktarılması arasındaki zaman kopukluğu ölçüsü aynıdır, ancak yazıya aktarma zamanı ile **lektür** zamanı arasındaki mesafe, bir kitabın anlamının veya muhtevasının kuşaktan kuşağa değiştirilmesine göre farklılık arzeder. Bu bakımdan Julien Green, konu ile ilgili olarak **Temps Faciles** (1970) adlı eserinin yeni baskısının önsözünde şunları söyler:

“Yıllar kitapların değişikliğe uğramasına sebep olur. Kitapların yaşlanıp eskidiğini söylemek haksızlıktır; çünkü o kitaplar başka kitap haline gelirler..”

Lettres Persannes (Acem Mektuplar) yayınlanışından iki buçuk asır sonra, nüfus artışının yanı sıra koloni sömürgeciliğinin yok olması, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nda kalan acı hatıralar, Usbek ve Rica'nın sömürgecilik ile ilgili düşünceleri, Avrupa'da uygulanan nüfus planlaması, saldırıya veya savunmaya yönelik savaş sistemi bugün bizler için çok çok farklı anlamlar ifade eder. Kitapta, sağlığı nedeniyle yakında öleceğinden korkulan XV.Çocuk Louis'in (CVII. mektup) keder verici yüzü, üstelik bir de taht veraseti nedeniyle İspanya ile savaşa girilmesi, bugün korku veya ümit kaynağı olmaktan çıkmıştır, ancak tarihçilerin artık pek üzerinde durmadığı bir kişinin hatırası mahiyetindedir... Tarih ve aktüalite açısından bazı değerleri geride bırakmış olan Monstesquieu'nün eseri, tarih ve aktüalite ile ilgili son derece canlı en güncel meşgalelerimizin bir dereceye kadar kaynağını teşkil eder.

Geleceği tahmin yolu ile işleyen roman türü (roman d'anticipation) ile birlikte, bizler 1984'lü ve 2440'lı yıllara doğru yaklaştıkça, aktüalite karşısında G.Orwell'in ve L.S. Mercier'nin ütopyalarının yalan olduğu anlaşıldıkça ve anlamları değiştikçe zaman kopuklukları ters yönde tezahür eder. Duydukları ilgi, yazarın tahmini görüşünün doğruluğundan daha çok, kendine has düşünce yapısı ve kendine has kuralları ile inandırıcılığı olan itibari (fictif) bir dünya yaratabilme kapasitesinden kaynaklanır.

Lektür zamanı ile Yazıya Geçirme Zamanı arasındaki zaman mesafesi, kelimelerde anlam tekamülü, çağdan çağa düşünce hayat tarzlarının değişmesiyle daha da belirginleşir. “Sentir” kelimesinin anlamının, Rousseau ve Marivaux'nun kahramanları için

hep aynı anlamda olduğundan acaba emin miyiz? Semantik te-
kamül ve her yazara mahsus terminoloji konusundaki bilgileri-
miz ve bilhassa bir devrin fikrî atmosferini tam olarak canlan-
dırmada maruz kaldığımız yetersizlik, bizim tedbirli olmamız ge-
reğini ortaya koyar. Ayrıca sadece yazının kendisi bir varlığın iç
dünyasında olup biteni ifade etmede son derece yetersiz bir va-
sıttır: “Söylenip ifade edilmesi çok uzun olmasına rağmen bu
konuda aklıma gelen herşey, sadece bir an olsun
düşünülebilmektir” diye hayıflanır ve iç çeker Marivaux’nun Ma-
rianne adlı kahramanı. Bu bakımdan “sübjektif realizm” açısın-
dan ihtiyaç duyulan edebi plan zaruretinin inkâr etmeksizin, dün-
yaya yeni bir bakış kazandırabilmek için, okuyucunun anlayışı
ile roman kahramanlarının anlayışı arasındaki zaman kopuklu-
ğunu ortadan kaldırma haklılığından şüphelenmek yersizdir. Bu
anlayış tarzlarının belirli ölçüler içerisinde düzenlenmesi, olay-
ların çok boyutlu yönlerini verme imkânı veriyorsa, okuyucu ile
roman kahramanlarının sübjektif bakış açılarını birleştirmek için,
aralarındaki aracılığı yok etmeyi Sartre nasıl başardı bilemiyo-
ruz⁽¹⁹⁾. Metni okuma ve çözümleme işi, yazma işi ile oluşan ek-
rani —“aracı”yı— daha anlaşılabilir ve daha donuk hâle getirme
tehlikesini de beraberinde getirir. Yazarın kendine ait düşünce
ortamı içerisinde, Claude Mauriac, yazı dilindeki anlatım özelli-
ğinin, idrak ve anlayış sisteminin dar ve geniş karakterinin tam
olarak ifade edilmesini engellediğini ve bu nedenle macera, ya-
zıya geçirme ve okuma eylemi arasındaki zaman kopukluğunu
kaçınılmaz kıldığını özellikle belirtir:

“Kendine has unsurları ve kaideleri içerisinde yazı sis-
temi, ressam gibi yazarın da, aynı bakış tarzı ve aynı za-
man çerçevesi içerisinde “instantané” bir manzarayı ya-
kalayıp sunduğu hususla mukayese edilebilir. Yakın çekim
(Agrandissement) yoluyla iki dakikalık bir zamanı ifade et-
mek için iki yüzün üzerinde sayfa ve okumak için de sa-
atler gerekli olacak bana. Onbin veya bir milyon saat ayır-
sam bile bu iki dakikalık zamanı tüketmek, bu süre içeri-

19. Jean Paul-Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, Coll. “Idées”, 1964, n. 11, s. 371.

sinde söylenecekleri bitirmek mümkün değildir; şeylerin, objelerin, kelimelerin, varlıkların dış sınırlarında —derin suyun, zaman denilen bu uçsuz bucaksız denizin yüzeyinde kalırım sadece”(20).

Sadece okuyucunun anlayışı ile roman kahramanlarının anlayışlarını çakıştırmak söz konusu değil, aynı zamanda bilhassa eserin başarısı yanında ikinci plana itilen tereddütleri, düzeltmeleri, esas olanı söylemede yetersiz kalma duygusu ile tanımadığımız romancının kendi anlayışı ile bütün olarak bağımsız karakterini de birleştirmek söz konusudur.

Zaman içerisinde değişen sadece eserlerin anlamı değildir; belirli bir toplum içerisinde okuma alışkanlığı ve okuma fonksiyonu, ister istemez bazı mecburiyetleri yazarın kabullenmesini zorlar. Topluluklar önünde okunmak için yazılmış olan Chrétien de Troyes'nin romanları, dinleyicilerin ilgisini muhafaza edip canlı tutabilmek için diyalog ve tekrarlama yöntemlerini sık sık kullanmaya zorlar yazarını. XV. ve XVI. yüzyılların şatolarında yalnızlığa mahkûm edilmiş kadınlar, modern iletişim teknik ve sanatlarından mahrum, XVII. yüzyılın “mondain” salonlarının müdavim okuyucu kadınları, birkaç bin sayfalık bir eseri okumak için bizlerden daha çok ilgilydiler. Beş veya on ciltlik son derece uzun romanlara duyulan ilgi işte buradan kaynaklanmaktadır. XVIII. yüzyılda, gezici kütüphaneler yoluyla yapılan kitap kiralama yöntemi, aba altından gizli gizli satılan masal veya yazıların çoğalması, bu tür uzun eserler yazma modasını ortadan kaldırdır. Bundan bir asır sonra, tamamen farklı bir kitleye hitap eden **Tefrika Roman** türü ile roman tekniği ve muhtevası oldukça önemli bir değişikliğe uğrar. Meselâ “dolu bir tabanca tutan eldivenli bir el, kapı aralığından göründü; ve silah sesi...” gibi tipik cümlelerin amacı, her hafta aynı uzunluk ve boyutlarda, gazetesinin bir hafta sonra çıkacak sayısına kadar okuyucunun merakını canlı tutabilmektir. Polisiye roman türü, tefrika yayınlar vasıtasıyla, Gaboriau ile birlikte menşeyini bulmuş ise bu bir tesadüf değildir.

20. Claude Mauriac, “Le Temps Immobile”. **Cahiers Internationaux du Symbolisme**, no. 9-10, 1965-1966, s. 51.

Sosyo-ekonomik sistem de kendi kurallarını beraberinde getirir ve bunları kabul ettirir. Okuyucuların hayat seviyelerine ve yayın fiyatlarına bağılı olarak roman sahasının genişlemesi, roman tekniğini ister istemez etkiler. Televizyon ile birlikte doğan ve **Audio-Visuel** (görsel-işitsel) vasıtalarla eğitimini tamamlayan okuyucu kuşağının, eser olarak romanı kendi ilgi alanına sokabilmesi için, aynı yöntemlerden yararlanması mümkün değildir; roman türünün evrimi üzerine bunların etkisi inkâr edilemez.

Bu tür tarihi ve sosyo-kültürel faktörlerden başka, ferdi farklılıkların da “okuma” eyleminde kendine has bir zaman ölçüsü ortaya koyduğu bir gerçektir. Yaratıcı dehası ve iç zenginliğine uygun olarak, okuyucunun kişisel varyasyonlarını kuvvetlendiren bir tema kaynağı olur roman. Kendine has bir zaman süresi yaratmak amacı ile okuyucu, romandaki süre ile tam olarak aynıleşmez. **Illusions Perdeus**'deki **geçmiş zaman** veya **La Nouvelle Héloïse**'deki **şimdiki zaman** yöntemlerinden faydalanmak suretiyle okuyucu, yenilenip duran canlı bir tecrübeyi şimdiki zaman içerisinde canlandırabilmek amacıyla zaman perspektifinde değişiklik yapma yoluna gider. *Prochaine Episode*⁽²¹⁾ adlı eserin Fransız, İsviçreli veya Belçikalı okuyucularının, genel olarak romanda, radyo, televizyon veya gazete yoluyla kopuk kopuk bilgi edindiği kültürel ve siyasi hakikat telmihleri görmek istemesine karşılık, Quebec'li okuyucular, kendi tarzları ve kendilerine has siyasi görüşlerine göre, roman dünyasının sınırları dışında tuttukları bu siyasi ve kültürel hakikatı günlük olarak yaşarlar. Ayrıca 1837 ihtilâl ordusunun “Vatansever kadınlar” efsanesi, anlatıcı kadının⁽²²⁾ ilhamlarını özel bir anlam ve renk katmadığı sürece bu tür okuyucuların, Anne Hebert'in **Kamouraska** adlı eserini anlamaları mümkün değildir. Sadece metnin kendi işlerliğini esas almak için her türlü sembolik fonksiyonun edebiyattan çıkarılmasını isteyen Jean Ricardou tarzında bu iki metinle ilgili tahlili geçerli saydığımız takdirde kendi güncel siyasi dünyasının bir “yansımasını” romanda görmek isteyen Quebec'li okuyucuya engel olmak mümkün değildir.

21. Hubert Aquin, **Prochaine Episode**, Montréal, le Cercle du livre de France, 1965; Paris, R.Laffont, 1966.

22. Anne Hebert, **Kamouraska**, Editions du Seuil, 1970.

Roman dünyasının belirli ölçüde gerçek dünyaya benzerliği ve yaratılış ile ilgili bir çeşit “fenomenoloji” ortaya koyma gayreti içerisinde Sterne, **Thirstram Shand** adlı eserindeki ünlü bölümünde, **Macera-Yazıya Geçirme-okuma** ilişkilerini şöyle ifade eder:

“Toby amcanın kapı zilini çaldığı, Obadiah’ın atı eğerleme ve dört nala doğum doktoru Slop’un evine gitme emrini aldığı andan itibaren, normal okuma için ancak bir buçuk saat geçti. Edebiyat açısından (ve yolculuğa ivedilik kazandırma bakımından) Obadiah’a gidiş-dönüş yapılabilmesi için biraz zaman bıraktım ve bu konuda da bana sitem etmezler sanırım, çünkü aslında bu kadarcık süre zarfında insan ayakkabılarını ancak bağlar” (II. Kısım, 8.Bölüm).

Gerçeğe benzerlik ilkesinden sapmış olmakla suçlayan bir “hypercritique” anlayışına karşı anlatıcı, Obadiah’ın bahçe kapısından çıkarken Dr.Slop’u bulduğunu söylemek suretiyle yetinebileceğini kabaca bir tavırla ifade eder. Bu bakımdan Sterne, kendi anlatıcısı gibi okuyucunun serbest ve girişken tavrılı olmasını ister. Butor ve Robbe-Grillet’nin arzu ettikleri gibi ileri görüşlü ve dikkatli bir okuyucu kendini müzik dinler gibi ritme kaptırmamalı, buna karşılık sırasında kendini anlatıcının yerine koyabilmeli ve eseri kendine göre yeniden yaratabilmelidir. Tamamen hayal dünyasına sığınmış romancılardan farklı olarak Sterne, okuyucuya roman dünyasının hayâli cennetine götürmek ve yazarın kendi zamanı içerisinde hapsetmek için yaşadığı zamanın dışına çıkarmaktan daha çok, eserin deşifre edilme yollarını okuyucuya vermek suretiyle onu daha zengin bir zaman süresi içerisine sokmaya çalışır. Okumak, can sıkıntısını dağıtmak için bir oyalanma vasıtası değil, aksine düşünce için bir egersiz ve yaratıcılık kazandıran bir tecrübedir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. ROMAN DÜNYASI KAHRAMANLARI

5.1. İlişkiler şebekesi olarak roman kahramanları

Sinema ve tiyatro sahasında olduğu gibi roman dünyası kahramanları, insan ve nesne olarak ait oldukları fiktif dünyanın ayrılmaz unsurlarıdır. Roman dünyası kahramanı, izole bir gezegen gibi varlığını sadece düşüncemizde idame ettirmez, aynı zamanda bir yıldızlar kümesine bağlı bulunmaktadır ve işte böyle bir küme ile birlikte içimizde bütün boyutlarıyla hayatıyet kazanır. Sancho Pança ve Don Quichotte, Jacques le fataliste ve öğretmeni, Mme de Merteuil ve Valmont gibi ikili kahramanlarla Julien, Mme Renâl ve Mathilde gibi üçlü kahramanlar, roman türünün getirdiği ünlü örneklerdir. Ancak René veya Adolphe gibi kahramanları, acaba birer izole kahramanlar olarak değerlendirmek mümkün değil midir? Bu soruya kesinlikle “hayır” cevabı verilebilir, çünkü Ellénore’un imajı olmadan Adolphe’u düşünmek mümkün değildir. *L’Etranger* (Yabancı) adlı eserde Meursault’nun adını unutmak mümkündür ancak Arab’ı, hapishane rahibini, sorgu hakimini unutmak mümkün değildir. İster *Germinal* adlı eserdeki greve giden madenciler gibi önemli kitleler olsun, isterse de *Jeunes filles en fleur* adlı eserdeki iri yapılı sütçü kız gibi epizodik simali kahramanlar olsun roman kahramanları, birbirlerine bağlı olarak hareket ederler ve yine birbirlerine bağlı olarak hatırlanıp canlanırlar.

“Toplum dinamizmi”ne adapte olmuş bir fert, yansıttığı imaj ve gösterdiği çeşitli reaksiyonlarla, grubu oluşturan fertlerin her birince farklı farklı değerlendirilebileceği gibi, roman kahramanını kendisinin o ana kadar bilinmeyen bir yönünü diğer kahramanlara göstermek suretiyle, ancak belirli durumlarda ortaya çıkabilen kendi kişiliğine has bir görünümü herkese açmış olur.

Madame Bovary adlı eserin ikinci bölüm 3. kısmının baş tarafını yeniden okuyalım: Léon, Homais ve Charles, Emma'yı düşünmektedirler. Her zaman çekingen ve cesaretsiz olan Léon, "iki saatten daha fazla bir süreyle bir **bayan** ile sohbet etmiş olmaktan" son derece şaşırmış ve adetâ serhoş olmuş durumdadır. "Dükkân arkasında ağır olmayan vakalar için gizli olarak yaptığı tedavilerin" hukukî sakıncalarından korkan Homais, sağlık memuru Charles'ı kendi emellerine alet etmeye çalışır ve üreticilerinden en iyi şekilde faydalanma konusunda Emma'ya bilgi verir. Charles'ın düşündüğü tek şey ise karısı Emma'yı hamile olarak tasavvur etmektir: "Doğurma düşüncesi Charles'ın çok hoşuna gidiyordu." Emma ile ilgili bu üç ayrı bakış açısı, Léon, Homais ve Charles hakkında bize bilgi verdiği gibi, bunların bakış sahasına giren kişi hakkında da bilgi verir. Bu durum ile ilgili olarak **Liaisons dangereuses** adlı eserin baş kısmında da Mme de Tourvel hakkında iki değerlendirme vardır: Birincisi, IV. mektupta Valmont'un yaptığı değerlendirme; ikincisi, bir sonraki mektupta, Marquise de Merteuil'in yaptığı değerlendirme. Engelleri ortadan kaldırdığını iddia eden ve baştan çıkarıcılık görevini tamamlamış olan Valmont, kendi işi açısından Mme de Tourvel'in üç yönlü bir tehlike arzettiğini anlar: Bunlar, Mme de Tourvel'in "dindarlığı, evlilik sevgisi ve katı prensipleri"dir. Markiz, —saygıdeğer bir başka kadını yargılayan bir kadın olarak—, çok daha farklı bir değerlendirme yapar:

"Şu kadına bakın, vücut hatları biraz düzgün denilebilir ama hiç de çekici değil: Yapısı düzgün denilebilir ama zerafet yok. Boynundaki çirkin gerdanlılığı ve çenesine dayanan vücut yapısı ile ne kadar gülünç bir tip!"

Ancak, ne Valmont ne de Meurteuil, kahramanla ilgili son sözlerini söylemiş değiller; hem kendileri hem de aynı kahramanla ilgili bilgileri bize vermek suretiyle, yargılarının hangi noktalarda farklı olduğunu tahmin etmek mümkündür.

Kahramanın bağlı bulunduğu ilişkiler şebekesi, bir kısım yerlere ve objelere kadar uzanan bir şebekedir. Sadece Rodolphe, Léon ve Charles'ı hatırlamakla Emma Bovary aklımıza gelmez, aynı zamanda eski yolcu arabasını, Rouen'deki faytonu, Tostes'

daki bahçeyi, La Vaubyessard'daki şatoyu tekrar gördüğümüzde Emma aklımıza gelir. Fundalıklar ve çam ormanlarından Mauriac'ın kahramanlarını ayırmak, **Modification** adlı eserdeki yolcudan Paris-Roma ekspres trenini ayrı tutmak mümkün değildir. Belirli adları ve soyadları olmayan Robbe-Grillet'nin kahramanlarının mevcudiyeti, kademe kademe ortaya çıkan ve labirente benzer bir dekor içerisinde öteki kahramanlara çok bağlıdır. Sorrel, Fielding veya Gide, kendilerine has yazar müdahaleleriyle **romanesk illüsyonu** tam olarak yok edemedikleri gibi, Robbe-Grillet de, kahraman ve kahramanın bağlı bulunduğu çevreden kendini kurtaramaz. Değişen şey, "psikoloji"dir, yani dünyada yaratılan şuur sahibi birinin varolma tarzıdır.

Romancı, kahramanlara bağlı olarak dış dünyayı tasvir eder; süreyi, engeli veya çıkış noktasını koyan da romancıdır. Saint-Exupéry, **Terre des Hommes** adlı eserinin başında "insan engellerle karşılaşp onlara göğüs gerdiği sürece kendini daha iyi tanır" diye yazar. İster tabiat olayları şeklinde olsun, isterse de kendisine verilen emirlere tam uymayan bir uçak şeklinde olsun engel, Saint-Exupéry'nin kahramanına kendi gücünü, kendi cesaretini, kendi yeteneğini gösterebilme imkânı verir. Merdiven, eğik yüzey ve çeşitli boyutlardaki **Plot**'larla İsviçreli sahne yapımcısı Appia'nın dekorlarındaki amaç, güzel olana ve komedi sanatçısının vücudunun yuvarlak kısımlarına dikkat çekebilme; kahramanın kendi kendini iyileştirmesi ve insanlık vasıflarını tezahür ettirmesi engeller sayesinde olur. Montherlant veya Malraux'nun kahramanları gibi Saint-Exupéry'nin yarattığı kahraman "harita üzerinde bir iz bırakabilmek ve dünyaya hâkim olmak ister: Onun dünyaya hâkim olması demek, kendine özgü değerini göstermesi demektir. Bu bakımdan ortaçağda **courtois** roman kahramanı kadınına (**Dame**'ına) layık olabilmek için canavarları, tehlikeleri, hattâ normal bir kavgada karşılaşılan bir düşman söz konusuymuş gibi her yönden düşman bir tabiatı göğüslemek zorundadır. Chrétien de Troyès'nın Lancelot adlı kahramanı, "büyük acıları göze alarak" **Kılıç Köprü**'yü elleri ve ayakları çıplak olarak geçmek mecburiyetinde kalmadı mı?

D'une épée fourbie et blanche
Etait fait le pont sur l'eau froide
Mais l'épée était forte et roide
Et avait deux lances de long.
Sur chaque rive était un tronc
Où cette épée était fichée.⁽¹⁾

Bütün engelleri aşmada gösterdiği gücü ve iradesi ile Lance-
lot, kraliçe Gueniévree ulaşıp onu kurtarmayı başaracaktır.

Buna karşılık Voltaire'in **Candide** adlı kahramanının
olaylar üzerinde etkinliği yoktur: kaçınılmaz olduğu ka-
dar önceden bilinmesi imkânsız kurallara bağlı bir dünya-
da tabii unsurlar karşısında sürekli olarak itilip kakılan bir
kahramandır. Burada ortaya çıkarılan engel, güç veya ba-
şarı kazandıran bir unsur değil, ancak kainatın, insanın
kontrolü dışında olduğunu ve insanın hakimiyeti altına gi-
remeyeceğini göstermeye yarayan bir unsurdur.

Nesnelere bağlı dünya, kahramana yabancı ve kahramana ters
bir dünya değildir. Bu dünya, Saint-Exupéry'nin Pilot kahraman-
ları için, kendi hâlinde mütevazı bir köyün ışıkları ve evlerin ba-
calarından çıkan dumanlar gibi, bir dostluk göstergesi veya bek-
leme göstergesi olabilir. **La Prisonnière** adlı eserin sonunda, Al-
bertine'nin ışığı yanık penceresi önünde anlatıcı, bir an duraklar:

"Kaldırımda bir an tek başıma kalakaldım. Aşağıdan far-
kettiğim ve bir başkasına tamamen yapmacık görünen bu
ışıklı çizgilere, olağanüstü bir dayanıklılık veriyordum, çün-
kü bu çizgilerin arkasında başkalarının görmesini isteme-
diğim bir hazine vardı ve bütün anlamını bu yatay ışık çiz-
gilerinden alıyordu; öyle bir hazine ki karşılığında kendi

1. Beyaz ve parlak bir kılıçtan
Bir köprü kurulmuştu soğuk sular üstüne
Kılıç sert mi sert, dayanıklı mı dayanıklı
Boydan boya uzanan iki ağızlı bir kılıç
Uçlarından saplamışlar bu kılıcı
Nehrin iki yakasından birer kütüğe

(Çeviren)

hürriyetimi, kendi yalnızlığımı, kendi düşüncemi vermiştim”(2).

Bir varlığın mevcudiyet belirtisi olmasından çok nesne, roman kahramanının ayrılmaz bir unsuru hâline gelebilir. Müfettiş Magret'nin piposu, Saint-Exupéry'nin kahramanları için uçak ve uçak parçaları roman kahramanları ile bütünleşmiş haldedirler ve bir dereceye kadar bu kahramanların uzantısıdır. Zola ve Balzac'ın bazı kahramanları, içinde bulundukları dış dünya ile öylesine bütünleşmişlerdir ki, ağaç diplerinde biten yosunlar gibidirler. **Goriot Baba**'daki Vauquer pansiyonunun son derece eski miş ve yıpranmış hali, burada yaşayan kişilerin sefaletleriyle aynileşmiş ve bütünleşmiş durumdadır⁽³⁾. **Germinal** adlı eserdeki madenci nesiinin vücutlarında olduğu kadar damarlarında da yeraltı hayatının izleri bulunmaktadır: Ruhlarının derinliklerinde zaman zaman ani şiddet ve öfke patlamalarına sebep olan kaderlerine razı olurlar; vücutlarında ise sarı sarı tüyler, döğmeye benzer kömür lekeleri ve kömür çizgileri. Madenciler birer hayvan sürüsü haline gelmekle kalmamışlar, aynı zamanda birer eşya ve başkent denilen doymak bilmeyen o büyük makinanın birer çarkı haline gelmişlerdir. Maden işçileri topluluğu, grev sırasında toplu olarak yürümeğe karar verdiklerinde, bir insan topluluğu olmaktan çıkarak “bir tabiat gücü”, “kara bir felâket dalgası” hâline gelir; batan güneşin son ışıklarıyla aydınlanan yol da, “üzeri kan dolu yürüyen bir yol” hâlini andırır. Maden işçilerinin grevden önce toplandıkları Vandame ormanında, her zamanki gibi soğukla, rüzgârla ve nemlilikle düşmanlığını gösteren tabiat, Etienne'i peygamberleştirip zenginlik dağıtıcısı hâline getirmek suretiyle insanları ısyana sürükleyen bir unsur hâline gelir:

“Madencilerin kendi haklarını almaktan başka istekleri yoktu; elleriyle, ormanın ötesine uzanan ülke topraklarını gösteriyorlardı. Bu sırada, ufuktan yükselen ve yüksek dallar arasından kayan ay, onu (Etienne'i) aydınlattı.

2. Marcel Proust, **la Prisonnière**, Paris, **le Livre de Poche** 1967, s. 353.

3. Genel olarak kahramanın karakter özelliğini belirlemeye ve yaşadıkları toplumdaki yerini tespit etmeye yarayan giyim kuşamdan da söz etmek gerekir.

Hâlâ karanlıkta bulunan kalabalık onu, ay ışığı altında, açık elleriyle talih ve servet dağıtır halde farkettiğinde, uzunca süren alkışlarıyla tekrar tekrar alkışlarlar”(4).

Eğer insanlara, düşüncelerini somut nesneler haline getirme imkânı verilseydi, **Germinal**'deki kahramanlar için tabiat, son derece yoğun tarzda yaşanır duruma gelirdi. Voreux maden ocağı, “açgözlü kötü bir hayvan” ve “insanları yutan doymak bilmeyen bir canavardır.” Maden ocağı giriş kapısının anarşist Souverine tarafından yıkılmasını Zola şöyle tasvir etmektedir: “O (yani Souverine) bunca insanı yiyip yutmuş olan ve Voreux denilen bu ağzı hiç kapanmayan canavarı nihayet öldürecekti”(5). Akrabalarından birini kaybeden veya birçok kez “karnında” ölüm tehlikesi geçiren insanlar için **Voreux** madeni, açgözlü ve sinsî bir Moloch canavarı türüdür.

İnsan mutluluğu açısından bir çeşit engel veya kötü bir canavar olmadan ziyade eşya dünyası, aynı diapozonda kişi ile birlikte çınlayıp hareket edebilir. Bu bakımdan Flaubert'in romanlarında manzara ile duygunun birbirine bağlı olmadığı söylenemez. Heyecan ve istek manzaraya dönüşür ve manzara da heyecandan doğar. **Voyage d'Urien** adlı eser için Gide'in yazdığı önsözü, **Madame Bovary**'e tamı tamına uygulamak mümkündür:

“Tezahür eden şey bütün olarak heyecana değer dersem, beni anlayabilir misiniz? Burada son derece güzel bir cebir işlemi vardır; denklemi oluşturan da heyecandır ve tezahür edendir; bunlardan biri diğerine eşdeğerdir. **Heyecan** diyen biri neticede **manzara** diyecektir; **manzara** diyen sonunda **heyecanı** tanımak zorundadır.”

Gerçekten de Flaubert, Emma'nın can sıkıntısını, kalbinin her köşesine ağını ören “bir örümcek” ile **mukayese** etmekle yetinmiyor, La Vaubyessard'daki balodan sonra genç kadının nefretini ve can sıkıntısını ifade eden bir manzarayı da tasvir eder. Toskes kendine geldiğinde Emma'nın farkettiği bahçe, kendi ruhunun bir görüntüsü halindedir.

4. Emile Zola, **Germinal**, Paris, le Livre de Poche, 1965, s. 273.

5. Emile Zola, **Germinal**, s. 436.

“Hiç kuş sesi duyulmuyor; sanki herşey uyuyor gibiydi; duvar dibindeki üstü çöplü ağaçlar ve duvarın başlığı altında hasta bir yılan gibi uzanan asma ağacında çok ayaklı tesbih böceklerinin tırmanış hareketleri yaklaştıkça ancak farkediliyordu. Çit duvar yakınındaki küçük çam ağaçları arasında başında üç köşeli şapkası ile dua kitabı okuyan papaz yolunu şaşırmıştı ve don yüzünden dökülen kireç tozları, papazın yüzünde beyaz uyuza benzer lekeler meydana getirmişti.”

Psikolojik bir tahlilden ya da bir içmonologdan daha iyi olarak, “hasta büyük yılan”, “tesbih böcekleri” ve “beyaz uyuz lekeleri” ifadeleri, Emma’nın gittikçe artan nefretini ve ruhî çökünlüğünü hissettirmektedir. Ayrıca genç kadın, ormanda Rodolphe’a kendini teslim ettiğinde romancı, Emma’daki heyecanı tasvir etmeğe ya da bir içmonologla onun haleti ruhiyesini açıklamaya ihtiyacı duymaz; ağaç dalları arasında kırılan ışığın tasviri romancı için yeterli olur:

“Akşam karanlığı çökmekteydi; gruptaki güneş dalların arasından gözlerini kamaştırıyordu. Emma’nın etrafındaki her yerde, uçarken tüyleri kopan sinek kuşları gibi, yapraklar arasında veya yerde ışık saçan noktalar, ışıklı titrek lekeler oluşturuyordu. Her taraf sessizdi; sanki ağaçlardan keyif verici birşeyler yayılıyordu; kalbini ve kalbinin her atışını ve bir süt ırmağı gibi kanının vücudunda dolaştığını hissedebiliyordu.”

Flaubert, “bir duyguyu”, “bir ruh halini” tasvir etmek ve bunlara bir “ad vermek”ten ziyade, objeyi veya manzarayı tasvir etmek suretiyle, bu durumu ifadeye çalışır. Bu bakımdan Emma’nın iç dünyası ile tabiatın kendisi, o derecede içeriden alışverişe girmiş olduklarından, heyecan veya tutku bir çeşit iç manzaranın doğmasına sebep olur:

“O (Emma), herşeyin tutku, büyülenme, şevk ve hayâl haline geldiği olağanüstü bir dünyaya giriyordu; etrafını mavimtrak bir sonsuzluk sarıyor, duyguları düşüncesinde kıvılcımlar çaktırıyordu, onun için günlük hayat, çok uzak-

larda, çok aşağılarda, karanlıklarda, bu duygu tepelerinin arkasındaki vadilerde kalıyordu”(6)

Roman türü eserlerde tabiat veya objeler, kahramanlarla olan ilişkiler daha da derinleştirilmiştir. Meselâ André Gide'in eserlerinde kahramanların psikolojik hayatı ile tabiat arasında çok belirgin bir ilişkinin bulunduğuna sık sık dikkat çekilir. Gerçekten de André Gide'in çizdiği ahlâk coğrafyası içerisinde, Normandiya ve İsviçre'deki Hristiyan halka kıyasen Kuzey Afrika ve Güney Fransa halkı dinsiz olarak gösterilir, çünkü Akdeniz dünyasının güneşi bol topraklarında insan, din veya ahlâk tabuları ile inanç yükünden bir parça kurtularak, kendi insanlık tabiatına bağlı olarak içgüdüyle hareket eden, serbest ve kendi kendisi olabilen bir varlık olur; medeniyet seviyesi yüksek Hristiyan topraklarındaki insan ise, Ortodoks mezhebine bağlı olarak katılığın ve ahlâki baskının sembolü olur. Ancak, **Voyage d'Urien** adlı eserin ikinci baskısına yazdığı önsözde belirttiği gibi, tabiata bağlı imajların **heyecana eşdeğer** olmadığını görebilmek için daha ileriye gitmek gerekir; burada **manzaranın** sadece ruh hâli demek olmadığı prensibinden hareketle, baş kahramanın şuuraltı hayatına ışık tuttuğunu kabul etmek gerekir. **L'Immoraliste** adlı eserde tabiat, Michel'in kendi insanlık tabiatına bağlı içgüdü dürtüleri ile aldığı eğitim ve bulunduğu çevreye bağlı olarak psikolojik ve ahlâki denge ve düzen baskısı arasında, Michel'in verdiği mücadelede çok çeşitli hallere bürünen **mitolojik bir yer** haline gelir.

Ayrıca objeye sembolik bir anlam da verilebilmektedir. Meselâ Flaubert'in eserlerinde, çok çeşitli objelerin karışık olarak birarada bulunması, romanlarında sahneye koyduğu küçük burjuva sınıfın aptallığını, tembelliğini ve doymak bilmeyen kötü zevkini ifade etmek içindir. Bu ahenksiz objelere bağlı olarak yıma veya yeniden yapma imajı, Charles'ın kasketi, düğün pastası ve Binet'in "Fildişi eşyası" gibi, romanın son derece önemli dönüm noktalarında yer alan bu üç eşya ile bir piramit şeklini alır. Köylüler ile hayvanlar yerde, hatip ile protokoldakiler tribünde, Emma ile Rodolphe belediye binası balkonunda olmak üzere üç

6. Gustave Flaubert, **Madame Bovary**, s. 86, 96 ve 198.

kategori halinde teşkil edilen ünlü Ziraatçılar Kongresi sahnesinde olduğu gibi kahramanlar, böyle bir piramidal şekle uygun olarak gösterilir. **Education sentimentale** adlı eserde Rosanette'in verdiği baloda da aynı türden bir piramit şekli vardır:

“(Rosanette), sobanın üzerindeki şampanya şişelerinden birini aldı ve uzatılan kadehlere yüksekten şarlatarak boşalttı. Masa çok geniş olduğundan, etrafındaki davetliler, özellikle de kadınlar, sandalye ayakları üzerinde ayak uçlarında doğrularak abandıklarından, bir dakikalık da olsa, yapılı saçlar, çıplak omuzlar, uzanan kollar ve eğik vücutlardan müteşekkil grup, bir piramit şekli oluşturdu”(7).

Kafasında belli belirsiz olarak üstüste yığılan karmaşık imaj ve ya özlemlere bağlı olarak aynı türden romantik bir özelliği, Emma'nın hayâl ve düşlerinde bulmak mümkündür.

İmajlara bağlı olarak yapılan sembolizm, bizim nazarımızda psikolojik bir dünya yaratabilmesinin yanında metafizik bir dünya da yaratabilmektedir. **La Nausée** adlı eserde Roquentin için, nesnelerdeki “varlık özünü” keşfetmeden önce hiçbir şeyin anlamı yoktu. İster lokanta; Jaki banket, ister kestane ağacının kökü söz konusu olsun, nesnelerdeki olağanlık karşısında Roquentin, kendini “gereksiz ve fazladan” hisseder; “varoldukları” kesinlik arzeden başka şeyler karşısında da başı döner ve “bulantı” hisseder:

“Bizler, birbirimize bağlı bir yığın tedirgin varlıklarız; birbirimizin yerine varolmaya hiç hakkımız yok; kendisinde anlaşılmaz ve bilinmeyen bir kaygı hisseden bir varlık, başka varlıklar karşısında kendisini fazladan ve gereksiz hisseder. **Fazladan** ifadesi, ağaçlar, parmaklıklar, çakıl taşları arasında yakıştırıp bulabildiğim tek gerçek ifadeydi. (...) Ben de, —bitkin, yorgun, saygısız ve karamsar düşüncelere katlanan— ben de kendimi fazladan hissediyorum”(8).

7. Gustave Flaubert, **L'Education sentimentale**, Paris, le Livre de Poche, 1965, s. 151.

8. Jean-Paul Sartre, **la Nausée**, Paris, le Livre de Poche, 1966, s. 181.

Objelere, şuur veya ruhî hayat ile ilgili bir yansıma olarak bakılamaz ("Ey cansız objeler, sizlerde de bir ruh var mı acaba?" (...): Ancak yine de vardır ve mevcuttur bu objeler. **Antropomorfik** referanslara bağlı olmadan, nesnelerin tasvir edilmesi gerektiğine inanan Robbe-Grillet'den farklı olarak, **Nausée** adlı eserin anlatıcısı, nesnelere pratik bir renk ve hava vermekten kurtulamaz.

5.2. Roman kahramanları ile ilgili fonksiyonlar

Tiyatro kahramanları gibi roman kahramanları, romancının yarattığı "fiktif" dünyada çeşitli fonksiyonlar yüklenir. Roman kahramanı, sırasıyla, romanda hem objektif eleman, hem aksiyonun faili, hem yazarın sözcüsü ve hem de başkalarını ve gerçek dünyayı idrak edebilme, hissedebilme ve yaşayabilme tarzları ile "fiktif" dünyanın bir insanı olabilmektedir.

5.2.1. Roman dünyasının dekoratif elemanı olarak roman kahramanı

Bir romanda, aksiyon için gereksiz görülen veya özel bir anlamı olmayan bir kahraman vardır demek mümkün değildir. Zola, Flaubert, Balzac, "Mahalli renk" unsurunu, romanlarının bir parçası haline getirirler, ya da çoğu zaman romancı, toplumdan bir kesit sayılan kalabalık sahneler vermek istediği zaman, kahraman sayısını kabarık tutar. Yüzlerce örnek arasından, **Madame Bovary** adlı eserdeki yeni traş olmuş ve bayramlık kıyafetleri içinde rahat davranış gösteremiyen davetlilerin düğüne gelişlerini tasvir eden sayfalar zikretmeye değer bir örnektir:

"Zırh giymişler gibi gömlekleri göğüsleri üzerinde kbarıyordu! Herkes saçlarını yeni düzeltirmiş, herkesin kullakları açığa çıkmış, herkes sakallarını iyice kazıttırmıştı. Hattâ şafaktan önce kalkmış olan bazıları sakal traşı olurken, yüzlerini iyice göremediklerinden, kimisinin burunları altında yanlamasına cilet izleri, ya da kimisinin çene kemikleri boyunca üç franklık paralar gibi mühürlenip kabuklaşmış deri yaraları vardı; büyük neşe ve sevinç dolu bu yüzler, yol boyunca açık havanın verdiği rehavetle o

derecede alevlenmişti ki, pembe mermer plakalar halini almıştı sanki”(9).

Un Amour de Swann adlı eserde roman kahramanı Swann, Saint-Euverte otelinin kapısına vardığında, yazar olarak Proust, “kendilerine ait çiçek parselleri önüne dizilmiş bahçıvanlar gibi” otelin önünde, caddenin toprak zemininde, dışarıda başlarında şapka, ayaklarında çizme, gezinti için emir bekleyen ve Balzac’ın gözdeleri denilen bir tür hizmetçilerden” uzun uzadıya söz eder. Tasvir edilen kahramanlardan biri son derece ilginçtir: Çünkü Proust’a, güzel bir tablonun tasvirini sağlamakla kalmaz, aynı zamanda sanatla ilgili bir düşünceyi de açıklama imkânı verir:

“Montegna’nın en çok hareket ve canlılık gözlenen tablolarında, insanların acelecilikleri ve yanibaşlarında bir başka insanın boğazlanması görülürken bir adım ötede kalmasına yaslanarak düşünce âlemine dalmış ve tamamen dekoratif türden heykel gibi hareketsiz, hatta varlığı bile gereksiz, özel bir üniforma giymiş iri-yarı birisi, olup bitenden habersiz kendi âlemini yaşıyordu; etrafına toplanan arkadaş gruplarından tamamen kopmuş bir vaziyette Swann, tablodaki sahneyle ilgilenir görünmüyorsa da sanki bu sahnede masum kişilerin katli ya da Aziz Jacques’ın şehit edilmesi canlandırılıyormuş gibi kin dolu gözlerle tablodaki sahnenin hareketini izlemeye çalışıyordu”(10).

Canlıların ve eşyaların bir resim tablosunda oynadıkları role benzer olarak, aksiyon bakımından gereksiz ve psikolojik yönden de yok sayılan bu tür kahramanların eserdeki fonksiyonları önemli değildir veya gereksizdir demek mümkün değildir.

9 **Madame Bovary**, s. 43. Renk bakımından son derece canlı olan bu tasvirin, “réalité” özellikleri ile hiçbir bağlantısı yoktur. Sabahtan akşama rüzgârla kırbaçlanan veya güneşle kavrulan bu köylülerin, nasıl olurda Flaubert’in onlara maletmek istediği soluk tenlere sahip olabilirler?

10. Marcel Proust, **Un Amour de Swann**, Paris, Le Livre de Poche, 1961, s. 387.

5.2.2 Aksiyonun faili olarak roman kahramanı

Bir eserde birbirine zıt veya aynı hedefe yönelik güçlerin oyununa **roman aksiyonu** olarak tarif etmek mümkündür. Aksiyona bağlı olarak oluşan her ortamda kahramanların birbirlerini izlediği, birbirleriyle anlaştığı ya da karşı karşıya gelip çatıştıkları görülür. **Dramatik aksiyon** konusunda Etienne Souriaux'nun yazdıklarının, roman sahasına da kesin olarak uygulama imkânı vardır:

“Dramatik ortam olarak aksiyona bağlı herhangi bir zamanda **güçler sistemi**'nin, —yani tiyatro eserinin merkezi sayılan ve **microcosme** denilen en küçük alemdeki güçler sisteminin oluşturduğu bir yapı biçimi demektir; aksiyonun bu anında, başlıca kahramanların canlandığı, yaşadığı veya canlılık verdiği bir güçler sistemi söz konusudur. Güçler sistemi demek, itici ve çekici güçler, ahlâkî şok karşısında aynı hedefe yönelme veya yıkıcı infial, birlik-beraberlik veya birbirine düşman bölünmeler sistemi demektir...”⁽¹¹⁾.

Souriau, dramatik bir ortamda, bulunmaya elverişli **güçleri** veya **fonksiyonları** altı gruba ayırır⁽¹²⁾.

11. **Les deux cent Mille situations dramatiques**, Paris, Flammarion, 1950, s. 55. Souriau, bu sınıflandırmayı, **les Grands Problemes de l'Esthétique théâtrale** (Paris, CDU, 1962) adlı eserinde çok daha kısa tutar.

12. Souriau'nun yaptığı kategorileri almada bir sakınca görmediğimiz takdirde, daha basit ve daha açık olması bakımından, zaman zaman bazı güçlerin adlarını değiştirme ve **Zodiaque** sembol işaretlerini bir kenara bırakma yoluna gideceğiz.

A.J.Greimas, kendisinin teklif ettiği model, **objet-sujet, destinateur-destinaire, adjuvant-oppoissant** şeklinde altı birimden teşekkül ettiği halde, **Semantique Structurale** Paris, Larousse, 1966, s. 174-180) adlı eserinde, V.Ja Propp (**Morphologie du conte populaire russe**) ve G.Michaud (**L'Oeuvre et ses techniques**) gibi, Souriau'nun yedinci bir kategoriye, yani **Hain** kategorisini dikkate almasından dolayı sitem eder. Bununla birlikte daha sonra yayınladığı bir eserde (**Du Sens**, Ed. du Seuil, 1970, s. 260-270) Greimas, hikâyeyi oluşturan elemanlar arasında, ikili bir yapıya sahip olmasından dolayı, **hain** kategorisine yer verir, çünkü **hain** kategorisi, hem **sahte verici kahramana** hem de **hahama** bağlı bir kategoridir.

5.2.2.1. Baş kahraman (Protagoniste)

Her aksiyon, "ilk dinamik atılımım" oyun kurucu denilen bir kahramandan alır ve E.Souriau bu kahramana **Tematik güç** adını verir. Baş kahramana bağlı aksiyon, arzuya, ihtiyaca ya da aksiyon korkuya bağlı olarak ortaya çıkar; Meselâ bütûn yönleriyle sevme ve sevilme arzusu (hayranlık, kıskançlık, kin...) kendini ispatlayıp kabul ettirme (Valmont), başka şeyleri ve başka yerleri ispatlayıp kabul ettirme (Emma Bovary), ölüm korkusu (Perken).

5.2.2.2 Hasım kahraman (Antagoniste)

Çatışma olabilmesi, aksiyonun sonuçlanabilmesi bakımından, **microcosme** denilen küçük âlemde **tematik güç** kahramanının hareketini engelleyen ve hasım denilen bir kahramanın ortaya çıkması gerekli görülür. Souriau'nun terminolojisinde bu tür kahraman **le force opposante (Karşı güç)** denir. **Liaisons Dangereuses** adlı eserin başında baş kahraman Valmont, Mme de Tourvel'i kendisine üç yönden **Hasım** olarak görür: "Dindarlığı, aile sevgisi, katı prensipleri" (IV. Mektup).

5.2.2.3. İstenilen veya istenilmeyen obje

Souriau tarafından **değerli olanı takdim** diye adlandırılan bu cezbedici güç, hedeflenen amacın kendisini ya da korkuya sebep olan objenin kendisini gösterir. Emma Bovary için arzu edilen obje, sırasıyla Charles, Rodolphe, Léon'un şahsında canlanan **başka yerler** ve **başka şeylerdir**; Valmont için arzu edilen obje ise, bir engel olarak görülen Tourvel başkanının bir kadın olması değil Mme de Merteuil'ün kendisidir.

5.2.2.4. Verici kahraman (destinateur)

Bir vericinin (en geniş anlamda objenin "hedefi" ile ilgili olarak etki yaratmaya kurulu her kahraman), yani aksiyonu yönlendiren ve hikâyenin sonunda dengeyi bir taraftan diğer tarafa kaydıran ve bir çeşit hakem rolü oynayan bir kahramanın müdahaleleri sayesinde, varolan problemlili durum çözüme kavuşmuş olur. Meselâ **le Cid** adlı eserde Dom Fernand, bir çeşit hakem rolü oynar ve son anda karar verir⁽¹³⁾. Verici kahramanın şu veya bu şe-

13. Ayrıca hakem rolü oynayan bu vericinin, olay dengesini bir taraftan diğer tarafa kaydırduğu zaman, baş kahraman olup olmadığı da insanın aklına gelebilir.

kilde yaptığı role ya da aksiyon içinde bulunduğu ana göre fonksiyonunun önemi artabilir veya azalabilir. **Les Liaisons Dangereuses** adlı eserin XX. mektubunda Mme de Merteuil'ün beyanından anlaşıldığına göre Markiz, araştırmanın amacını belirleyen ve sonuçta karar verme yetkisine sahip komple bir hakemlik istemektedir.

“Güzel dindar kadınıımızı elde eder etmez ve bu konuda bana bir delil sağlar sağlamaz geliniz, sizin olacağım. (...) Kazandıkları başarı ve zaferlerin gözalıcı ve büyüleyici meyvelerini kadınlarının önüne sergilemek isteyen yiğit ortaçağ şövalyeleri gibi başarı ve zaferinizin ganimetini bana ulaştırmak için acele ediniz.”

5.2.2.5. Alıcı kahraman (Destinataire)

Her zaman baş kahraman, aksiyondan en çok kâr sağlayan, korku verici veya cezbedici objeyi elde eden kişi demek değildir, çünkü insan kendisi için olduğu kadar başkası için de arzu edebilir ya da korkabilir. Valmont'un kendisi için çalıştığı ne kadar aşikârsa, Goriot Baba da kendisinden çok sadece kızlarının mutluluğunu istemektedir.

5.2.2.6. Yardımcı kahraman (Adjuvant)

Buraya kadar ifade edilmeye çalışılan ilk dört kahramandan herbiri, Souriau'nun **Ayna** diye adlandırdığı beşinci kahramandan yardım ve itici güç almaya hazır kahramanlardır. Mme de Merteuil'ün sanatı gibi Valmont'un sanatı da, amacına ulaşma bakımından, başkasını yardımcı olarak kullanmaktan ibarettir.

Bu altı kahraman tipi, her zaman kişi olarak karşımıza çıkmayabilir. Meselâ **Madame Bovary** veya **La Vie Royale** adlı eserlerde kahramanın isteklerine karşı ortaya çıkan zıt güç, olayın diğer kahramanlarından daha çok nesnelerin tabiatından, bizzat hayatın kendi tabiatından kaynaklanmaktadır. Emma'nın arzu ettiği obje, gerçekte eti ve kemiği olan bir varlıktan ziyade, çekiciliği ve sonsuzluğu olan bir **başka yerdir**. Aynı romanda bu du-

ruma **hakem** rolü verilmiştir denilebilir: Böylece kader tarafından kahramanın kısaca alınması söz konusu edilir⁽¹⁴⁾.

Bazı güçlerin bir kahramanın şahsında bulunması, ya da bir kahramandan diğerine geçmesi, bir başka kombinezon oluşturmaları⁽¹⁵⁾ veya çatışır hale gelmelerine göre mümkün olduğu kadar çok kombinezon, sayısız farklı durumların oluşmasına neden olacaktır. Fotoğraf makinası estantanesi gibi akış halindeki aksiyonu çeşitli evrelerde keyfi olarak durdurmak veya Guy Michaud'nun tiyatro için önerdiği analiz metodunu uygulamak söz konusu olur:

"Aksiyon, ya kesinlikle bir durumun çıkış noktasına, ya da bir durumdan başka bir duruma geçiş noktasına bağlı olur. Ancak, bu geçişdurumu, dramatik yoldan nasıl ortaya çıkar? Bu bakımdan aksiyona sıçrama yaptırmak ve aksiyona zaman sağlamak gerekir. Sahnedeki kahramanlar da veya bu kahramanların kendi aralarındaki ilişkilerde, bir motor düzeninde olduğu gibi, bir modifikasyon söz konusu olur ve buna bağlı olarak neticede yeni bir durum, yani yeni bir dramatik problem ortaya çıkar. Bir piyesi, bir piyesin aksiyonunu anlamak demek, neticede aksiyonun nasıl geliştiğini görmek demektir; her sahne açısından başlangıç durumu ile final durumunu mukayese etmek ve aksiyonun birinden ötekine nasıl değiştiğini araştırmak demektir"⁽¹⁶⁾.

Ancak böyle bir analiz metodunu gerçekleştirmek çok zor, hattâ imkânsızdır: **Les Deux Orphelines** adlı eserdeki aksiyonun sıçrama ve atılımları, Joyce'un **Ulysses**, Dujardin'in **Les Lauriers sont coupés** veya **Obaldia'nın le Tamerlan des coeurs** adlı eserlerdeki aksiyon atılımlarından çok daha iyidir.

14. Charles Bovary, iki kez "kader"den söz eder. Kolayca anlaşıldığı gibi, **hakem** rolünü oynayan kahraman, çoğu zaman kader, Tanrı veya **Deus ex Machina** şeklinde ortaya çıkar.

15. Meselâ Danceny, yardımcı kahraman rolünü oynadıktan sonra Mme de Mer-teuil'e cephe alan bir kahraman haline gelir.

16. **L'Oeuvre et ses Techniques**, Paris, Nizet, 1957, s. 200-201.

Böyle bir aksiyon anlayışından, ancak tamamen farklı bir açıdan hareketle Cl. Bremond, **Logique du récit** (Paris, Ed. du Seuil, 1973) adlı eserinde, dramatik kahramanlarla ilgili olarak yeni bir dağılım yöntemi getirir: Her hikâye ile ilgili olarak temel fonksiyonları, “**patients**” (hikâyede **değiştirici** veya **koruyucu** yöntemler) (s.134) ve “**agent**” (bu yöntemlerin müteşebbisleri) diye iki ana gruba ayrılır. **Agent** ve **patient**’ların yönlendirdiği rollerin genel olarak incelenmesi, etkilenen veya etkileyici çeşitli aksiyon tipleri içerisinde spesifik “agent” gruplarını ortaya çıkartır ve bunlar da daha karakteristik alt gruplara ayrılır. Böylece “**etkileyici**”, **değiştirici** ve **muhafazakâr** olarak ortaya çıkan üç grup **agent**, kendi içinde bölünmelere devam eder. **Değiştirici** grup “**yapıcı-yıkıcı**”, “**muhafazakâr**” grup “**koruyucu-kırıcı**” diye gruplara ayrılır; “**etkileyici**” grup , **patient** kişinin akıl derecesine göre “**bilgi verici-sır tutucu**”, zihni etkinliklere göre **hédonique-pragmatique** veya **ethique** gibi farklı sebeplere bağlı çiftler oluşturur: Buna bağlı olarak “**zorlayıcı-yasaklayıcı**”, “**aldatıcı-huzur bozan**”, “**öğütleyici-öğütlemeyici**” gibi gruplar ortaya çıkar.

Cl.Bremond’un bakış açısı dahilinde hikâyenin kodlanmasına yarayacak rollerle ilgili bir ön kodlama söz konusu olduğu gözönünde bulundurulduğu takdirde, kahramanların aktansiyel tipolojisine bağlı hikâye ile ilgili bir analiz metodunun nereye kadar götürüldüğü açıkça görülür. Roller, bir yöntemler kombinezonuna (en kötü ihtimalle üç faza) ayırmak mümkündür, ancak bu yöntemler birbirleriyle sentaksik ilişkiler kurabilmektedir. Ayrıca, her yöntemde, kendi iradeleri dahilinde veya kendi iradeleri dışında hareket etme imkânı bulunan bir veya birkaç kişilik **yüklem-özne** ilişkileri vardır. Böylece Bremond, hem **agent**’ı, hem **Volition**’u hem **phase**’ı hem **processus**’ü hem de **syntaxe**’ı gözönünde bulundurabilecek bir tablo düzenlemeyi başarır. Hattâ anlatıma dayalı cümlecikler arasında bir ilişkiler sınıflaması taslağı yapar: Kronolojik sıraya bağlı ilişkilere bağımsız ilişkiler; aralarında fizikî veya mantıkî yönden yakınlık bulunan aynı türden ilişkilere bağımlı ilişkiler; sebep-sonuç ilişkisine, yani **vasıta-engel** çiftine ayrı bir tip olarak bakar. Böylece bir roller sisteminden

hareketle, olay ve aksiyonlardan oluşan bir hikâyenin kodlanması söz konusu olur gerçekten⁽¹⁷⁾.

5.2.3. Roman kahramanlarında psikoloji dünyası

Genel olarak psikoloji, “ruh bilimi”, “zihin hayatı bilimi”, “davranış bilimi” ya da fert veya grupla ilgili karakter özelliklerinin tamamı olarak tanımlanmaktadır. Ancak bu tanımların muhtevası ve anlamını iyi **anlayabilmek** için, aralarında psikolojinin sarkaçlık yaptığı şu iki kutbu öncelikle çok iyi belirlemek gerekir: İç hayatın kendi içinde doğrudan incelenmesi ve **psişizmi** tanıma bakımından organik olgu ve olayların müzahedesi. Bu bakımdan Descartes ve Heélvétius, düşüncelerimizin hem hareket, hem de hedef noktasını teşkil edecektir.

Discours de la Méthode adlı eserinin dördüncü bölümünde “Düşünüyorum öyleyse varım” özdeyişini formüle ettikten sonra Descartes şunları yazar:

“İşte bundan sonra, varolmak için hiçbir mekâna ihtiyaç duymayan, hiçbir maddi nesneye bağımlı olmayan ve tabiatı ve esası sadece düşünmekten ibaret olan bir varlık

17. Ph. Hamon'un ileri sürdüğü bir başka projeye göre (**Pour un statut sémiologique du personnage**, in *littérature*, Mayıs, 1972), tarih, psikoloji, psikanaliz ve sosyoloji yaklaşımlarından ayrı olarak kahramanla ilgili bir semiolojik yaklaşım ileri sürülür. Lenguistik **göstergelerin** toplamı sayılan bir mesaja bağlı **gösterge** olarak değerlendirilen kahraman, semioloji dalının problemlerine (aynı zamanda semioloji dalının bugünkü sınırlarına) bağlı bir çalışmanın konusu ve amacını teşkil eder: Yani kahraman ile ilgili **gösteren** (signifiant), kahramanla ilgili gösterilene (signifié), **bütünlük** ve **parça** statüsüne (Araştırma seviyesine), keyfilik ve değişkenlik derecesine, hikâye denilen sistemle ilişkisine ve benzeri durumlarına göre kahramanın tarifini yapmak gerekir. Hugo; **Amour/Crime/Révolution** (Presses de l'Université de Montréal, 1974) adlı kitabında A.Brochu, ikili bir analiz metoduna bağlı olarak, **Misérables** adlı eserdeki dayanışma sistemini araştırmaya çalışır: G.Poulet ve J.P. Richerd'in (tamamen metne bağlı) yaptığı **Tematik analiz metodu**; dolaylı aksiyonlar (düşme-yükselme), doğrudan aksiyonlar (kötü aksiyon-iyi aksiyon), geçişli aksiyonlar (çatışma-bağlanma) şeklinde üçlü çift oluşturan **Aktansiyel** analiz yöntemi. Ele alınıp geliştirilmeye lâyık bir teşebbüs bu: Fiktif bir hikâyenin gramer kaidelerini ortaya koymak gerçekten önemli ise, yaratıcı ve —gerçek veya hayâlî— alıcı ilişkisi içerisinde, eserin yapı bakımından bir tasviri veya şekil bakımından bir tahlili de arzu edilmez

olduğumun farkına vardım. Öyle ki, ancak kendisiyle varlığını sürdürdüğüm benliğim, yani ruhum, cismî varlığımdan son derece farklıdır, hattâ ruhum, cismimden daha rahat tanınır ve hiç varolmamasına rağmen kendi özelliğini ebediyyen sürdürecektir.”

Descartes'ın böyle bir ifadesi şu önemli prensibi ortaya çıkarır: 1. Skolastik geleneğin de kabul ettiği gibi, esasta tamamen farklı olan ruh ve cisim, özde birleşen bir **bütün**ü asla oluşturmazlar; 2. Ruhun tanınması cisimden çok daha kolaydır. Son derece güzel bir rûzgâr veya son derece saf ve son derece canlı bir alev gibi, ruh ile cisim arasındaki bağıntıyı sağlayan “hayvan ruhları” teorisinin inandırıcılığı yeterli olmadığı takdirde, söz konusu iki prensibi, ferdî idrakın incelenmesi ve içebakış sistemine bağlı bir psikoloji anlayışı ile ilgili referanslar olarak değerlendirmek mümkündür. Descartes'a göre, —sadece madde olarak— ruhtan yoksun insanın cismi varlığı, bütün aktivitesi, kompleks bir makinanın yaptığı otomat faaliyetlerden ibaret olan hayvanlarınkine tamamen benzer olurdu. 1747 yılında La Mettrie, **Homme-Machine** adlı eserinde, **otomat insan**, kartezyen teorisini insan üzerinde denemeye çalışır.

De l'Esprit (1758) ve **De l'Homme** (1773'de ölümünden sonra) adlı denemelerinde Hêlvétius, tamamen maddeye bağlı bir psikoloji ileri sürer. “İnsan, fizikî duyarlılıkla harekete geçirilen ve bu duyarlılığın yaptıklarını yapmak mecburiyetinde olan bir makinadır” (II. Bölüm, VIII. Kısım) şeklinde yazar. Duyguların ve tutkuların temelinde bu “fizikî duyarlılık” vardır⁽¹⁸⁾. İster duygu-

18. “İnsana canlılık veren prensip, hayat prensibidir. Bu prensip fizikî duyarlılık prensibidir. Bu duyarlılığın insanda meydana getirdiği şey nedir? Zevke bağlı olarak sevgi ve aşk duygusu ve acıya bağlı olarak kin duygusu; insanın şahsında bir araya gelmiş ve insan zihninde her zaman mevcut bulunan işte bu iki duygudan, insanda kendisine yönelik aşk ve sevgi duygusu diye adlandırılan hususiyeti teşekkül eder. İnsanın kendisine yönelik bu aşk ve sevgi duygusu, mutluluk arzusunu doğurur; iktidar arzusu da mutluluk arzusundan doğar; böylece kıskançlığa, cimriliğe, heves gibi genel olarak bütün ihtirasların ortaya çıkmasına bu iktidar arzusu neden olur; insanda ihtiraslar, çeşitli adlarla ortaya çıkan ve çıkması için çeşitli yollara başvuran birer iktidar tutkusudur” (**De l'Homme**, IV. Bölüm, XXII. Kısım.).

lar, ister hatıralar, ister acılar isterse de “içimizdeki bilinen arzular” söz konusu olsun, herşey “fizikî sansasyonlara” bağlı bulunmaktadır. La Mettrie’nin şu düşüncesini, Hëlvetius şüphesiz çok rahatlıkla kabul ederdi: “Organize madde ile son derece az yakınlığı ve uygunluğu olan düşüncenin, kendine has bir elektrik sistemi, kendine has bir motor sistemi, kendine has bir geçirmezlik sistemi, kendine has bir uzay sistemi ve benzeri sistemler gibi kendine has bir özelliği olduğuna inanıyorum” (**Homme-Machine**, Leyde, Else Luzac, 1747, s.189). Burada Watson’un ileri sürdüğü katı “**Behaviorist**” tezlere yaklaşılr; Watson’a göre, içeriden ve dışarıdan gelen uyarılara insan organizmasının nasıl cevap verdiğini inceleyebilmek için, “mentalisme” ve “sübjektivite”den psikolojinin uzak tutulması gerekmektedir⁽¹⁹⁾.

Psişik vakalarla ilgilenen psikoloji ve organik vakalarla ilgilenen psikoloji denilen bu iki tip psikoloji, XX. yüzyılın başından beri aynı çizgide birleştirilebilmiştir. Fransız Psikolog Pierre Janet bunu açık olarak şöyle ifade eder:

“Psikolojik olgu, ne ruhî bir olgudur, ne de bedensel bir olgudur: Psikolojik olgu, kendi bütünlüğü içerisinde sadece insanın kendisinden kaynaklanan bir davranış olduğuna göre, bütün olarak insanda cereyan eden bir olgudur. Duygu, insanın ne ruhundadır ne de karnındadır; duygu, insan davranışının bütün olarak değişikliğe uğramasıdır.”⁽²⁰⁾.

Böyle bir ifade, Sartre ve Merleau-Ponty’nin ileri sürdüklerine çok yaklaşılr. Sartre ve Merleau-Ponty’e göre Psişizm, psikoloji sa-

19. Watson, **Behaviorism** adlı eserinde (s.112-113), fırlatıldıktan sonra fırlatılının eline geri gelen hilâl şeklindeki dirsekli ve **boomerang** denilen silahla insanı mukayese ettikten sonra şunları yazar: “İnsanın, birtakım materyallerin belirli düzen dahilinde kurulup inşâ edilmesinden oluştuğunu söylememiz mümkün olmaz mı? Bu düzenin kendisi ve bu düzeni oluşturan materyallere bağlı olarak insan (öğrenme ile kendisini değiştirene kadar) programlandığı gibi hareket etmek mecburiyetindedir.”

20. Pierre Janet, **De l'angoisse à l'extase**, 2. cilt, Paris, Alcan, 1928, s. 36.

hasından ayrı farzedilen bir saha değildir. **Imagineaire** adlı eserinde Sartre şunları yazar:

“Kin duygusu, herhangi birine bağlı olarak vardır. Aşk ve sevgi duygusu, yine herhangi birine bağlı olarak vardır. James, bununla ilgili olarak şöyle diyor: Kin ve nefret duygusundan psikolojik tezahürleri çıkarıp alırsanız elinizde sadece soyut yargılar kalır: Ortada nefret duyulan birisi, haksız görülen birisi olmadan kin ve nefret duygusu ile ilgili sūbjektif fenomenleri kendi içinizde oluşturmaya çalışırsanız, muhtemelen titlersiniz, yumruklarsınız ve yüzünüz kızarır; kin ve nefret duyma dışında gayrı memnun durumunuz tam olarak cereyan eder.”⁽²¹⁾

Sartre’in **L’Etre et le Néant** adlı eseri ile Merleau-Ponty’nin **la Phénoménologie de la perception** adlı eserinde bu türden ifadeler çoğunluktadır.

Bu tür psikoloji anlayışı ile birlikte insanın iç hayatının bilinmesine yönelik içebakış metodunun gereksizliği de ortaya çıkar. Bu bakımdan şuur, ne duygu, ne heyecan, ne düşünce deposudur, ne de birtakım **durumların** ya da **cereyanların** kaydedildiği şerittir; şuur, dünya ve başkalarına yönelik bir davranış aktidir. **Phénoméonologie de la perception** adlı eserinin önsözünde Merleau Ponty, “insanın içinde ayrı bir insan yoktur; insan, dünyaya aittir ve dünya içinde vardır ve kendi kendini bu dünyada tanır” şeklinde yazar. Descartes’ın sözünü ettiği “Ben, yani ruh ile şuur, cismin kendisinden başka bir şey değildir” şeklindeki Sartre’in ifadesini karşılaştırmak gerekir⁽²²⁾. “İç müşahede ya da içebakış metodu ile dış müşahede sahasındaki ayırımı tartışmasız kabul eden ve —meselâ öfke, korku gibi— psişik olguların ancak içeriden bakmakla ve bunlara maruz kalan kişi tarafından bilineceğine inanan”, “Klasik Psikoloji” anlayışının aksine Merleau Ponty’nin ifadesi şöyledir:

“Gerçek içebakış metodunun bana hemen hemen hiçbir şey vermediğini bugünkü psikologlar da göstermişler-

21. Jean-Paul Sartre, **l’Imagineaire**, Paris, Gallimard, 1940, s. 93.

22. Jean-Paul Sartre, **L’Etre et le Néant**, Paris, Gallimard, 1943, s. 368.

dir. Sevgi veya kin duygusunu sadece iç müşahede yoluyla incelemeye girdiğim takdirde, elimde yazıp tasvir edecek çok az şeyim olur: Bir takım iç sıkıntıları, bir takım kalp çarpıntıları, ne sevginin ne de kin duygusunun anlamını bana veremiyen bir takım sıradan hususlardır... İlginç özellikler yakalamayı başarabiliyorsam, bunun sebebi, sadece duygumla yetindiğimdendir; bir davranış olarak, başkası ve dünya ile olan ilişkilerimin bir çeşit değişimi olarak ele alıp incelemeyi başarmış olmamdandır; gördüğüm bir başka kişinin davranışını gözönünde bulundurmak suretiyle o konuda düşünmeyi başarmış olmamdandır”⁽²³⁾.

Böyle bir ifade, insanın kendi şuurundan, başkasının şuurunun şüphesiz daha gerçek olduğunu ortaya koyması demektir. **L'Être et le Néant** adlı eserinde Sartre bu hususu ısrarla ifade eder (s.276):

“Bir başkası, benliğim ile kendim arasında zaruri bir aracı durumundadır: Başkasını görünce benliğim ve hâlimden utanç duyuyorum. Bu bakımdan başkasının görünüşünden hareketle bir obje olarak kendi hakkımda yargı vermede ölçülü davranırım, çünkü ben de başkasına bir obje olarak görünürüm.”

İçebakış metoduna dayalı “birinci şahsa” bağlı psikoloji ile “iç olgulara” bakmaksızın, varlıkardaki davranışların müşahedesine dayalı “üçüncü şahsa bağlı” psikoloji ve sübjektivitenin yerini, ilk iki psikolojinin sentezinden oluşan ve başkasını hem obje hem kişi olarak değerlendiren “ikinci şahsa bağlı” bir psikoloji türü alır.

Eğer “birinci şahsa bağlı” psikoloji, başlangıcından bu yana Fransız romanına hakim olmuşsa, Behaviorist psikoloji konusunda da aynı şeyi söylemek mümkündür: Fransa’da Dashiell Hammett’in eseri **The Glass Key** (Cam anahtar)’e eş eser bulmak çok zordur. Buna karşılık fenomenolojiye dayalı roman türü sahasında, Sartre ve Simon de Beauvoir’dan “Yeni Roman” anlayışına ka-

23. Maurice Merleau Ponty, **Sens et non-sens**, Paris, Nagel, 1948, s. 93-94.

dar başarılı örneklerle doludur⁽²⁴⁾. Meselâ **Sens et non-sens** adlı eserde Merleau Ponty, Simon de Beauvoir'ın **Invitée** adlı eserine ayrıca bir bölüm ayırır.

Ancak romanesk bir eserin bağlı bulunduğu psikoloji eğilimini gündeme getiren şey, roman kahramanlarındaki psikolojik yönünlüktür. **Aspects of the novel** adlı eserinde, İngiliz romancısı E.M. Forster, **Flat** karakterli kahramanlar ile **round** karakterli kahramanlar arasındaki farkı göstermek için büyük bir bölüm ayırır. **Flat** karakterli kahraman, "bir tek fikir, ya da bir tek özellik etrafında oluşturulan" bir kahramandır; **round** karakterli kahraman, kompleks özellikleri ve kapasitesi ile "inandırıcı bir şekilde bizleri şaşırtan" bir kahramandır. Bir başka ifade ile anlatılmak istendiği takdirde, **round** karakterli kahraman kompleks ve çok boyutlu bir kahraman olmasına karşılık, **flat** karakterli kahraman, psikolojik bir derinliği bulunmayan tek düze bir kahramandır. Ancak bir kahramanın önemi, o kahramanın kompleks olmasından veya kendisindeki psikolojik kesafetten ileri gelmez. Voltaire'in sanatına ve felsefesine az da olsa duyarlılık göstermemiz, onun hikâyelerindeki kukla kahramanlar, Stendhal veya Joyce'un kahramanları kadar yakından ilgilenmemiz gereken kahramanlar olmalarındandır. Voltaire, tabiat unsurları karşısında şaşıp kalan ve olaya hiçbir etkisi dokunmayan bir kahraman sahneye koymak istediğinde, *Candide*'i "kompleks" bir kahraman olarak düşünmek mümkün değildir.

İster "ihtiras ve tutkuların anlatılması" şeklinde olsun, ister kahramandaki karakter özellikleriyle, "ruhtan kaynaklanan ihtiraslarla", şuuraltıyla veya davranışlarla ilgilenmek için söz konusu edilmiş olsun, bir romanda psikolojinin iki şekilde ortaya çıkması mümkün olur: Kahramanın iç hayatı ile ilgili telkinlerde bulunmak ve kahramanın iç hayatını tahlil etmek. Roman türünün gelişimi içerisinde, tamamen psikolojik hayatın telkini ile ilgili bir roman türünün doğuşunu kesin olarak tespit etmek çok zor ol-

24. Bkz. Renato Barilli, "De Sartre a Robe-Grillet", "Un nouveau roman? Revue des Lettres Modernes, no: 94-99, 1964, s. 105-128; Pierre A.G. Astier, *la Crise du roman français et le nouveau réalisme*, Paris, Nouvelle Edition Debrasse, 1968, s. 298-304.

duğuna göre, psikolojik tahlil tarzının da roman türü kadar eski olduğunu çok rahatlıkla söyleyebiliriz. Her çeşit maceraya büyük yer verilen **Enéas** ve **Roman de Troie** adlı antik romanlar gibi, Chrétien de Troyes'nin romanlarından önceki romanlarda, zaman zaman belli başlı bazı kahramanlar ile ilgili psikolojik tahlil yapma endişesi bulunmaktadır. **Princesse de Clèves**, **le Rouge et le Noir** ve **la Recherche du Temps perdu** adlı romanların yolu üzerinde **Astrée** ve **Clélie**'den **Jalousie** ve **Modification** adlı romanlara kadar önemli Fransız eserlerinin çoğu tahlil roman türü üzerine kurulu romanlardır. Meselâ Jean Fabre'ın **Princesse de Clèves**⁽²⁵⁾ ile ilgili makalesini, Georges Blin'in Stendhal ile ilgili çalışmasını veya Jean Rousset'nin **les deux jalousies**⁽²⁶⁾ adlı denemesini bunlara örnek gösterebiliriz. Butor'un veya Robbe-Grillet'nin romanları tekrar tekrar okunduğu takdirde, ne söylenirse söylensin, tahlil roman türünün yok olamayacağı anlaşılmıştır. Robbe-Grillet ve Butor'u ilgilendiren husus, dünya ile ilgili yeni bir görüşün ifadesi bakımından yeni şekiller yaratmaktan ziyade, bu görüş üzerine fikir yürütüp düşünmektir, Butor'a göre "en mükemmel fenomenoloji sahası romandır" yani "hakikatin biz insanlara görünme veya görünebilme şeklinin incelendiği en mükemmel yerin roman olduğu" görüşünü sık sık tekrarlamayı sever.

5.2.4. Sözcü olarak roman kahramanı

Uzun bir eleştiri geleneğine bağlı kalarak, yaşanan veya yansıtılan tecrübelerin tümü yazardan kaynaklanan müdahalelerin ve görüntülerin bir karışımı şeklinde roman kahramanını değerlendirmeye alıştık: Gerçekleştirilen veya başarısızlıkla neticelenen maceralar, uygulama sahasına sokulamayan imkânlar, düşler, mahrumiyetler, hatıralar, kısacası hiçbir zaman gün yüzü görmeyecek olan bütün bu benliklerin yansıması. İşte bu nedenle

25. "L'art de l'analyse dans la *Princesse de Clèves*", *Mélanges de la faculté de Lettres*, II. cilt, *Etudes littéraires*, s. 261-306.

26. Jean Rousset, "Les Deux Jalousies", *Saggi e ricerche di Letteratura francese*, X. cilt, 1969, S. 97-120. Jean Rousset'nin işaret ettiği gibi Robbe-Grillet'nin *Jalousie* adlı eserinde psikolojik tahlil yapmaya görevli anlatıcı değil, okuyucunun kendisidir.

romanı, sadece “mümkün olanın bir otobiyografisi” olarak değerlendirme yerine, Thibaudet’nin ifadesiyle⁽²⁷⁾, iki savaş arası romancıları, —Nimier, Nourrissier ve benzerleri gibi—, günün modası otobiyografik cereyanafağmen, romancıya kıyasen roman kahramanının bağımsızlığı ile ilgili görüş ve beyanları yaygınlaştırırlar. 1939’da Mauriac üzerine yazdığı bir makalede Sartre, “kahramanlarınızın gerçekte yaşamasını ister misiniz? O halde onların serbest olmalarını sağlayınız” şeklinde yazar. Mauriac’ın kendisi de sık sık, “kahramanlar gerçekte yaşadıkça, bizlere daha az bağımlı olurlar” şeklindeki ifadesiyle, Sartre’dan farklı değildir. Roger Caillois ile birlikte⁽²⁸⁾, “fiktif varlık, yaratıcısına karşı isyan etmektedir” diye söyleyebiliriz. Yaratıcıların büyük çoğunluğu, kahramanların kendi hallerinde gelişme göstermelerine, kahramanların birdenbire kaybolmalarına veya çeşitli maceralara veya beklenmedik buluşmalara yazarlarını sürüklemelerine taraftardır. Roman kahramanlarının bağımsızlığı ve gelişme imkânları ile ilgili bu tür ifadeler, genetik araştırması yapan ve yaratıcıları yarattıklarına göre izlemeye çalışan eleştiriye engel teşkil etmemiştir. İki yeni bilim dalı, sosyoloji ve psikanaliz anabilim dalları, edebiyat tarihi sahasına daha çok güç katmışlardır.

Montesquieu, Voltaire veya Malraux’nun romanları ile ilgili tezler yapmak, izafî olarak kolay görünüyorsa, bilinen muhtevanın pek önemli olmadığını ve kutuların içiçe yerleştirilmesi gibi, belirli bir idrak dahilinde çok derin anlam tabakalarına rastlamanın mümkün olabileceğini de hatırlatalım. Hürriyet, mutluluk ve siyasi organizasyon düşüncesine kendini kaptırmış olan Roger Lauder⁽²⁹⁾, **les Lettres Persannes** adlı eserde, Montesquieu’nün, sa-

27. **Réflexions sur le roman**, Paris, Gallimard, 1938, s. 12. Aynı sayfada **Faux-Monnayeurs** adlı eserini yazmakta olan Gide için bir ifşaat sayılan şu cümle-yi okuma imkânını buluruz: “Gerçek romancı, roman kahramanlarını, müm-kün hayatın sonsuz yönleri ile birlikte yaratır, sahte romancı ise kahramanlarını, kendisine has gerçek hayatının tek çizgisi ile birlikte yaratır.” **Réflexions sur l’art du roman**, (Paris, Plon, 1927, s. 36) adlı eserinde Henri Massis, romancı vasıtasıyla “bağımsız bir varlık şahsına” aktarılan “iç dünya ile ilgili imkânlardan” söz eder.

28. **Puissance du roman**, Marseille, le Sagittaire, 1942, s. 150.

29. **Style Rococo, Style des “Lumieres”**, Paris, Corti, 1963, s. 51-72.

dece Avrupa entrikası ile Doğu entrikasını birbirine bağlamakla kalmadığına, aynı zamanda, bir taraftan, köklü gelenekler ve felsefe araştırmaları sonunda kazanılan hürriyet düşüncesi ile, diğer taraftan büyük çoğunluğunun hürriyetini kısıtlayan sosyal ve siyasi bir gerçeğin günlük hayat olarak benimsenmesi düşüncesi arasında çatışan Usbek-Montesquieu çiftinin yaşadığı çatışma içerisinde, romanda karışık görünen unsurlar ile her türlü konu farklılıklarını da birbirine bağlayan “gizli bir zincir halkası”nın bulunduğuna inanmıştır. Ayrıca Usbek, Montesquieu'nün düşünceleri ile yaptıkları arasındaki çelişkiyi ve kötü niyeti bilmez; hattâ esir ticaretine karşı çıkan liberal ideolog Montesquieu, Bordeaux şehrini zenginleştiren zenci ticaretinden hiç söz etmez. Bu bakımdan, Montesquieu binbir çeşit konuda acemleri tartıştırıyor diye, ya da yaratıcılarından bağımsız olarak kahramanların serbestçe konuşmaları yerine Malraux “kendi beyninin lobe'larını konuşturuyor diye tezli roman türünden vazgeçmek saçma olur. Açıktan veya gizliden bir tezi olmayan romanları bulmak hemen hemen çok zordur. M. de Nemour ile Clèves prensesinin evlenmelerine engel olan motivasyonların gerisinde Mme de la Fayette'in birtakım gayrimeşr , aşk ilişkilerinin olduğu düşüncesi aranmaz mı? **A la Recherche du Temps Perdu** adlı eserde, gayri iradî hafıza, sevmeye ve sevilme kopuklukları, kaybolan zamanı yakalama imkânı veren sanat ile ilgili tezler gibi yığınla tez bulmak mümkün değil midir? Bir romanın ölüp gitmesine sebep olan tezler değil, o romanın tek yönlülüğü ve gizli kalması gereken anlamlar yönünden kısırlığıdır.

Tezahür eden şeylerin gerisindeki gizli olanı, aşikâr olanın altındaki saklı olanı bulmak, psikanaliz anabilim dalının konusunu teşkil eder. Herhangi bir amatörün anlayabilmesi bakımından aşırı düzeye götürülen vülgarizasyon ve basitleştirme yoluyla deforme edilen psikanaliz metodu, ilgilenmeye değer bir yöntemdir. Edebî eser incelemesine geçmeden önce, psikanaliz metodunun uygulanış biçimini öğrenmek gerekir mi? Son derece mükemmel yazılı bir metni, tereddüt, ton değişmesi ve sükûtlarla kendini gösteren ve serbest birimlerle oluşturulan eksik ve yetersiz bir anlatım ile ne dereceye kadar mukayese edilebilir? İnceleyen ile incelenen arasında varolan kişilerarası ilişkiyi, bir ro-

manda ne şekilde ortaya koymak gerekir? Metaforlarla dolu bir edebî dilin anlamını, yine temelde metaforik sayılan (mitoloji, ekonomi, biyoloji, hattâ askerlik sanatı ile ilgili dil gibi) bir psikanaliz dili ile deşifre etmek nasıl mümkün olur? Psikanaliz metodunu yorum ve tefsir düzeyine indirmekle yanlış bir yol izlemiş olmuyor muyuz? Psikanaliz yaklaşımının meşru bir yöntem olduğu na inanılıp inanılmamasına göre, bu türden sorular, cevap bulunamıyan itirazlar veya aşılması gereken güçlükler olarak değerlendirilecektir. Freud, kendi teorileriyle ilgili örnekleri ve doğrulamaları, bizzat sanatın içinde aradığına göre, bu sorulara bizim verebileceğimiz cevap da, “asrımızın başından beri biriken bilgileri, edebiyata uygulama imkânımız yok mudur?” şeklinde olacaktır öncelikle. Edebiyat metinlerine son derece mükemmel “bütünler” olarak bakıldığı takdirde, yayınlanmaya yönelik olsun veya olmasın bir yazara ait bütün eserleri üstüste koymak suretiyle irticalen konuşma ve serbest birimler ile ilgili bir eşdeğerlilik bulmak mümkün olabilir. Netice olarak Jean Delay’ın dediği gibi, yazar-kahraman ilişkisi, hasta ile doktor arasındaki ilişkiye benzer bir psikoloji ilişkisi meydana getirir:

“Romancı ile kahraman arasında, kendine has hazinesini romancıya idrak ettiren pozitif veya negatif yönde bir aktarım söz konusu olur. Böylece, fiktif olduğu için oldukça etkili ve bazı bakımlardan doktor ile hastası arasındaki ilişkiye benzer karşılıklı bir psikoloji ilişkisi ortaya çıkar”⁽³⁰⁾.

Bu türden bir ilişkiyi, yazar ile eleştirmen arasında düşünmek mümkün müdür acaba?

Ancak, bu tür itirazlar olmaya başlayınca, Jakobson, Lacan ve Benveniste gibi eleştirmenlerden hareketle (Litole, Euphémisme, Antiphrase gibi) klasik retorığın yöntemleri rüya mekanizmalarına benzetildiği veya çeşitli varyantları içerisinde tek yapılı olması bakımından Rus masalı, yoğunlaştırma, yer değiştirme, sembolik figürasyon, ikinci plandan işleme gibi 1900 yıllarında Freud’ün rüyalardan elde ettiği kurallara benzer üretim kurallarına

30. Jean Delay, “Névrose et création”, in **Aspects de la Psychiatrie moderne**, Presse Universitaire de France, 1965, s. 104.

göre işlendiği gözönünde bulundurulduğunda, edebî psikanaliz yönteminin güçlülüğünü kim görmemezlik edebilir?⁽³¹⁾ Ayrıca yüzyılımızın başından beri psikanaliz dilinin, edebiyat dilinden daha hızlı bir şekilde geliştiğini bilmem hatırlatmaya gerek var mı?

Edebiyat eleştirisi alanına psikanaliz yöntemin katkısını kabul etmede görülen tereddüt, belki birçok tahlil taraftarlarının indirgeyici eğilim ve anlayışından ileri gelmektedir. Eser, son derece mekanik bir determinizmin sonucudur. Bununla birlikte “git-tikçe daralan bir boyut”la kendini sınırlamak isteyen Dominique Fernandez, yaratıcının dünyasında, “kendi dünyasından kurtulmak için eser haline getirdiği bütün şuuraltı hiylelere ve irade dışı oyunlara rağmen bunun, ışısız bir gecede ebediyete kadar daha şimdiden dūğūmlenen ve sadece insan olarak ne olduğunu değil, aynı zamanda sanatçı olarak da ne ürettiğini belirleyen dramlar olduğunu” ifade eder⁽³²⁾. Bu düşünce, öncelik kazanan mutlak bir düşüncedir. Problemi en iyi şekilde açıklayan bir makalesinde J.Starobinski, “bizleri eser öncesi ortama götürmek” suretiyle, “sembollerini geriye doğru gitmekle çözümleyen” bir psikanaliz anlayışına öncelik verir ve “eserin kendisinin, yaşanan bir tecrübe”, bağlı bulunduğumuz “tek yaşanmış tecrübe” olduğunu hatırlatır. Eserin kendisi bir “sonuç” değildir, ancak yazar için, olayları önceden görme vasıtasıdır.

“Eser, ilk tecrübeye ve daha önceki bir tutkuya bağlı olarak meydana gelir düşüncesinden uzak, eserin kendisine, bir ilk davranış tarzı ve bir kopma olarak bakılabilir; bu-

31. Didier Anzieu, **Freud et la mythologie**, in **Incidences de la Psychanalyse**, Gallimard, no: 1, 1970, S. 124.

32. “Introduction à la psychobiographie”, in **Incidences de la Psychanalyse**, no: 1, 1970, s. 37. Aynı sayfada şu sözler de okunmaktadır: “Psikobiyografi yöntemi, kendi sınırlarını zorlamak suretiyle, basit görevlerinin ötesinde zincir halkaları arasındaki bağı tanımaya çalışan; antik kaderciliğin yeni adı ve her türlü serbestliğin yasak edildiği korkunç bir cehennem ve netice itibarıyla ezelden beri, sanat olarak, icat olarak ve yaratma olarak adlandırılan katı bir determinizm karşısında hemen teslim olan bir anlayış biçimidir.

na göre varlık, kendi mazisinden koparak, hayâlî bir gelecek ve zaman kavramı ile ilişkisi olmayan bir görüntü yaratmaya çalışır”⁽³³⁾.

Daha önceki durumlarına bağlı olarak eseri açıklama yoluna gitmek, eserin kendisiyle okuyucusu arasında kurulan hakiki ilişkiyi maslekler, yani eserin başarısız olmasını sağlamak demektir: Eser ile okuyucu arasında kurulan bu “karşılıklı çağırma” işi, J.P. Pontalis’in forülünü akla getirir. “Analiz eden kişi ve şuur altında bilgi tutan kişi” olarak analiz eden ile analiz edileni karşılaştırmak suretiyle taslak bir psikanalitik durum meydana getirmeyi istemeyen Pontalis, okuyucunun “şuuraltı sahibi bir kişi” olarak görülmesini rededer: Büyük bir eser karşısında hem analiz eden hem de analiz edilen durumuna düştüğümüze inanan Pontalis, “**Le Moise de Michel-Ange** adlı çalışmanın, Michel-Ange üzerine bir deneme olmadığını hatırlatır. Freud, Moise karşısında Michel-Ange’in ne hissettiğini araştırır” şeklinde bir hatırlatma yapar⁽³⁴⁾. J.J. Rousseau’dan bir sayfa yorumlamak suretiyle kendine has metodunu sergileyen ve üslûbunu taklit ettiği yazarla bir dereceye kadar özdeşleşen Starobinski’nin durumunu, Pontalis kaynak olarak gösterir⁽³⁵⁾. Sartre’in da benimsemediği Lequier’in “yaratırken yaratılmak” vecizesi, hem okuyucuya hem de yaratıcıya uygulamak suretiyle, “okurken okunmak” vecizesine dönüştürülebilir.

Bu bakımdan psikanalitik düşüncede, basit determinist düşüncelere yer verilmediğinden ve elindeki imkânları kullanmada usta, ancak incelenen kişi durumuna geçebilmesi bakımından, oldukça mütevazı bir “yorumcu” tarafından bu düşünceye işlerlik ka-

33. “Psyanalyse et critique littéraire”, **Preuves**, mart 1966, s. 31. D.Fernandez, Starobinski’nin bu düşüncesini zikreder ama dikkate almaz. Ancak, “daralan boyutu, prospektif boyutları dengelemeye çalışan sanatçılarla, çocukluk bunalmılarından kurtulamayan sanatçılar arasında, ilk bakışta bazı farkların olabileceğini” söylemekle yetinir (a.g.m., s. 45).

34. **VH 101** dergisi mülakatı, no: 2, yaz 1970, s. 77-81.

35. “L’Interprète et son cercle”, “**Incidences de la Psychanalyse**, no: 1, 1970, s. 9-23. ve Bkz. **L’Oeil Vivant, II, la Relation Critique**, Paris, Gallimard, 1970, s. 98-169.

zandırıldığından, roman kahramanın incelenmesi ile ilgili olarak başka hiçbir metodun veremediği aydınlatıcı ve sağlıklı bilgiler verilebilmektedir.

Ancak roman kahramanı, sadece kendi içindeki şeytanlara bağlı değildir; roman kahramanı, bir cemiyetin üyesi olabilir, bu cemiyetle şiddetli bir çatışma içerisinde olabilir veya cemiyet dışında kalabilir. Roman kahramanı, yazarın bağlı bulunduğu devrin sosyal yapısıyla ilişkileri dahilinde, bu yazarın bir yansıması olarak idrak edilebilir. Lukacs'ın **Théorie du roman** adlı eserinde, "problematik kahraman" konusunda ileri sürdüğü tezlerin önemi, bilinen bir gerçek. Dünya ile hem uyuşan hem de zıt düşen ve aynı zamanda "ecinli kahraman" (démoniaque) diye adlandırılan "problematik kahraman", bir yandan trajedi ile lirik şiir, diğer yandan masal türü ile destan türü arasında bir tür sayılan roman türünde hayat bulan bir kahramandır. Şekil bakımından "roman iç dünyasını" oluşturan şey, "problematik ferdin kendi kendine yönelmesi, —fert ile ilgili olarak anlamdan yoksun ve varlığı inkâr edilemiyen bir gerçeğe, ferdin elinde olmadan boyun eymesiyle ferdin kendini tanımasına götüren yoldur"⁽³⁶⁾. Problematik kahramanın izlediği bu yol, üç ayrı romanda farklı tarzda tezahür eder: "Soyut idealizm ile ilgili roman tipi" (**Don Quichotte**): "Hayâl kırıklığı ile ilgili roman tipi" (**L'Education sentimentale**) ve üçüncü tip roman da, ilk iki tip romanı sentez etmek suretiyle "problematik insanın, somut ve sosyal gerçekle uzlaşması" temasını işleyen, "çiraklık ile ilgili roman tipi" (**Wilhelm Meister**).

"Structuralist-génétique" metod tarzı dahilinde Lucien Goldmann, kahramanlarla ilgili olarak, "önemini kaybeden değerler" ve diyalektik ilişkiye göre yer alan değerler olmak üzere, Lukacs'ın felsefesinden iki tür değer benimser: Kahramanın kendi düzeni ve bu kahramanın göğüslediği dünyanın düzeni. Goldmann'ın yaptığı bütün incelemeler temel bir hipoteze dayanır: Edebî şekil ile (eser veya eserler kümesi olarak), bu şeklin tezahür ettiği sosyal çevre arasında, **yapı bakımından aşırı bir benzerlik vardır.**

36. **La Théorie du roman**, Fransızcaya çeviren: Jean Clairevoye, Paris, Gonthier, 1963, s. 75-76.

Belirli bir devirde sosyal bir grubun yansıma şekli ve tamamen kişisel bir yaratma olarak eserî değerlendirmek istemeyen Lucien Goldmann, **Pour une sociologie du roman** adlı eserinin sonunda şunları yazar:

“Edebî yaratmada kolektif özellik, eserin kendi dünyası ile ilgili yapı şekillerinin, düşünce bakımından bazı sosyal grupların aklî yapısına benzer olması gerçeğinden veya bu yapılarla ilişkide olması gerçeğinden kaynaklanan bir özelliktir. Buna karşılık yazar, muhteva plânında, yani bu yapı şekillerinde yönetilen hayâlî âlemin yaratılışı planında, tam bir serbestliğe sahiptir”⁽³⁷⁾.

Le Dieu caché adlı eserde (Gallimard, 1956) bu metoda benzer son derece etkili bir çalışma metodu, bu konuya kesin bir sınırlama getirmez. Meselâ, yeni roman adı altında Sarraute ve Robbe-Grillet'nin romanlarıyla ilgili olarak yapılan incelemelerin güncelliği mi yoksa çalışmadaki hızlılık mı söz konusudur? Bu bakımdan sonucun yetersiz olmasının sebebi, devlet müdahalesi ve kendi kendini düzenleyen bir ekonomi mekanizmasıyla kendini gösteren Batı kapitalizminin üçüncü evresine bağlı “reifikatif” yapılarla ilişkiye girmesi için seçilen eserlerin temel hipotezine ve bilhassa parçalayıcı özelliğine sıkı sıkıya bağlı olmasından kaynaklanır. Ancak geleneğe bağlı olarak korunan mazi eserlerinin çok azı hakkında bilgi sahibi olduğumuza göre, bir devrin bütün istihsalı ile ilgili sistematik bir çalışma yapmak, iyi bir araştırma ekibinin çok uzun zamanını alacağından, Goldmann'ın yaptığı tahlil çalışmasının, tahmine ve tesadüfî genellemelere dayanıp dayanmadığı sorusu akla gelebilir. Belirli bir alanda, yani (resim, felsefe, müzik gibi) edebî eser alanında, bütün toplumun kabul ettiği bir yapı şekline uygun düşen bir yapıya sahip hayâlî bir dünya yaratmayı başarabilen olağanüstü bir kişi” sayılan büyük bir yazara bağlı kalmakla, (**Pour une sociologie du roman**, s.219), Goldmann, ne bulacağını önceden bilmiyor muydu? Eserdeki **dünya yapısı**, toplumun tümünü ilgilendiren

37. **Pour une sociologie du roman**, Gallimard, Bibliotheque des idées. 1964, s. 218.

dünya yapısından farklı olduğu için, bir devrin önemli bir eseri unutulma tehlikesi ile karşı karşıya kalmaz mı? Ayrıca, bir Eugène Sue'nün, bir Rétif de la Bretonne'un, bir Mazo de la Roche'un herhangi bir eserinde, açıkça tespit edilemeyen bir fikir birliğinin olmadığını kim garanti edebilir? Edebî eserlerde, spor ve siyaset ile ilgili röportajlarda, yıldız sanatçılarla ilgili **biyografilerde**, Perrault'nun masalları veya **Babar**'ın adaptasyonlarında, tren istasyonlarında satılan her türden anlatı eserlerinde, doğru olanlar ile yanlış olanları veya tamamlayıcı bilgileri bulmak mümkün olmaz mı?⁽³⁸⁾ Sonuç olarak, Goldmann'ın bulduğu ve uyguladığı "structuralisme génétique" (menşei yapısalcılık) yöntemi, bilimsel oldukları kadar basit yöntemlerle sakladıkları sırları alma bakımından son derece zengin roman ve poetika dünyalarındaki karışık ve anlaşılmaz olanı basite indirgeyen bir yöntemdir. Bazı çağdaş yazarların ifade farklılıkları arasındaki az çok fark edilen bir mesafeye rağmen, dünya ile olan ilişkisinden birtakım görüşümler verebilmek için, herhangi bir edebî türün, özellikle roman türünün imtiyazlı bir tarz olup olmadığı sorusu akla gelebilir.

Goldmann'ın yaptığı iş, pek o kadar problem olmamıştır ama, zaman içerisinde büyüyen uyuşmazlığı ve "structuralisme génétique" yönteminin diğer araştırma metodları için yardımcı bir yol olarak görülmesine karşı gösterdiği tepki de o kadar çok problem haline geirmiştir. Bazı eleştirmenlerin basit ve tutucu karakteri yüzünden psikanaliz metodunu reddetmesi, edebî yaratma için zaruri görülen bir destekten, Goldmann mahrum kalmıştır. "Psikanalitik yaklaşım yöntemi yerine sosyolojik yaklaşım yöntemini"⁽³⁹⁾ tercih edelim diyen Jacques Leenhardt, Mouron ve Goldmann tarafından Racine ile ilgili olarak yapılan çalışmaları karşılaştırmak suretiyle, hem psikanaliz yaklaşım yönteminden hem de sosyolojik yaklaşım yönteminden faydalanmak için güzel sebepler ileri sürer.

38. Konu ile ilgili olarak Bkz. Robert Escarpit ve diğerleri, *le littéraire et le social*, Paris, Gallimard, 1970.

39. *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, "10-18", 1968 s. 253-271.

Anlaşılabileceği üzere, yazarın sözcüsü olarak kahramanın söz konusu olması halinde, hikâye şeklinde bir biyografi düzenlemekten öteye, edebî veya tarihî kaynakların bulunmasından daha öteye, ilk bakışta farkedilemeyen ifade metodları seviyesine, eleştirmen veya titiz bir okuyucunun, kompleks araştırma metodlarıyla, ancak güçlükle çözebildiği ifade metodları seviyesine ulaşabilmek için fikirlerin yüzeysel olarak incelenmesinden daha ötelere gitmek gerekmektedir. Bu bakımdan farklı tarzdaki anlama yolları birbirinden uzaklaştırılmamalı, aksine birbirine daha çok yaklaştırmak gerekir⁽⁴⁰⁾.

5.3. Roman kahramanını tanııtma yöntemi

Roman kahramanını, dört şekilde tanııtmaq mümkündür: 1) Roman kahramanının kendi kendini tanııtması; 2) Roman kahramanının başka bir kahraman tarafından tanııtılması; 3) Roman kahramanının vaka dışı bir anlatıcı tarafından tanııtılması; 4) Roman kahramanının hem kendi kendisi, hem romanın diğerkahramanları ve hem de anlatıcı tarafından tanııtılması.

40. "Pratik göstergeler bilim dalı" olarak adlandırılan ve "Sembolleştirme üzerine kurulu bilim dallarınca müdahale ve düzeltme" gerektiren bir saha sayılan "Anlam tahlili" (Semanalyse) başlığı altında toplanan J.Kristeva'nın yaptığı çalışmalardan, roman sahasında çok branşlı yaklaşım tarzlarının zenginliğini ve karışıklığını anlamak mümkündür: "Bir taraftan obje olarak "dil yetisinin" işleyiş biçimine dayanan **Dilbilim**, **Mantık** ve **Matematik** bilim dalları" (...); diğerkaraftan, başkası ve objeyle olan ilişkisine göre gösterge sistemlerinin ilmi sayılan **Psikanaliz** bilim dalı" (J.-Cl. Coquet ile mülakat, in **Semiotica**, 1972, no: 4, s. 324-349). J.Kristeva'nın çalışmalarına dayalı bir çalışma olarak bkz. S. Lecointree et J. le Galliot. **Pour une lecture de Jacques le Fataliste**, in **Littérature**, Aralık 1971, s. 22-30.

Yine J.Kristeva'nın açtığı yoldan hareketle, Greimass semantiğinden ve Althusser diyalektiğinden faydalanarak, Charles Grivel, ("ekinden hasata kadar") "metin örgüsü yöntemi bütünlüğünü" belirlemek ve bir taraftan, sınıflı toplum alanında özel ideolojik bir uygulama yaptığını göstermek, diğerkaraftan da roman türü olarak kendisine süreklilik sağlayan sebepleri tanııtma şeklinde ikili objektifliğe ulaşabilme bakımından, 1870-1880 yıllarında yazılıp yayınlanmış ikiyüz kadar romanı, inceleme konusu yapar (**Production de l'Interêt romanesque**, The Hague-Paris, Mouton, 1973, s. 428.)

5.3.1. Roman kahramanının kendi kendini tanıtmaması ve anlatması

Kahramanın kendi kendini tanıtmaması, başlangıçta kahramanın kendi kendini tanıması problemini ortaya koyar: İnsanın hem kendi kendini tanıması ve hem de kendisi hakkındaki bu bilgiyi başkasına anlatması mümkün müdür? **Jean-Jacques Rousseau, la quête de soi et la rêverie** (Paris, Corti, 1962) adlı ünlü kitabının son bölümünde Marcel Raymond, insanın kendi kendisini incelemesinin çok zor olduğunu bilen Rousseau'nun, bu konuda, kendi kendini incelemesiyle ilgili geçerli bir metodu nasıl bulduğunu gösterir.

İnsanın kendi kendisini tanımasının bu kadar güç olmasının sebebi, ilk planda kendi sübjektifliğinin dar sınırları içerisinde kalmasından ve kendini yargılamak için kendi dışına çıkmasının mümkün olamamasındandır. **Henri Brûlard** adlı eserde Stendhal, "hangi gözün kendi kendini görmesi mümkündür?" diye sorar. Yine, Julien Green, 8 Ocak 1929'da **Günlüğüne** şöyle yazar: "Bu sabah aylarca süren bir aradan sonra, yeninden yazmaya başladım. Çok zor bir iş. İnsanın kendi kendisini anlatması demek, bir dereceye kadar kendi ikizini yaratması demektir." İnsan hem yargılayan, hem yargılanan, hem kişi hem de nesne olmak suretiyle, başkasına karşı yönelttiği soğuk bakışı kendi kendisine yöneltmesi mümkün değildir. Yine, Gide'in 1927 yılı başlarında, **Günlüğüne** yazdığı gibi, insanın kendi kendisine karşı böyle bir bakışı mümkün olsa bile, "daha başlangıçtayken deforme olur ve büyür gider. İnsan kendi çehresinin bütününe gözdenkaybeder ve bu yolla vermek istediği özelliğin de, kendine ait bir özellik olması mümkün değildir." Ayrıca, değiştiği her zaman fark edilemeyen bir varlık üzerinde nasıl hâkimiyet kurulur. Psikoloji ile ilgili vokabülerde yardımcı olmaktan uzaktır: **Egoizm, kıskançlık ve sevgi** gibi kelimeler, şuurlu ve duygusal hayatın karışıklığı hakkında, kesinlikle hiçbir açıklama getiremeyen basit ve olağan kelimelerdir.

Netice olarak, bizim kendi kendimizi tanımamıza sevkeden, bizim kendi kendimizi güzelleştiren veya çirkinleştiren —en azından bazı özelliklerimizi gizleyen şey— kendi kendimize karşı duy-

duğumuz sevgi veya kin değil midir? Maziye bağlı olarak şimdiki hâli ifade etme bahanesiyle, insanın kendi kendine duyduğu sevgi, unutulandan yaşanılanı alır ve hayâl gücü sayesinde daha iyi ya da daha farklı bir şekilde bunun yeniden yaşanılmasını sağlar; daha sonra da hatıralar yoluyla, ilaveler veya kısaltınalar yapma yoluna gidilir, önemsiz olaylara dikkat çekilir veya önemli olaylar ihmâl edilir.

Bu tür güçlükleri iyi bilen Rousseau, **Fragments autobiographiques** adlı denemesinde şunları yazar:

“İnsanın kendi kalbinden gelen hayalleri garanti etmesinin ve bizim harekete geçmemizi sağlayan motiflere bağlı olarak insanın kendi kendini değiştirmesinin çok zor olduğunu biliyorum. Boş gururumun bana zorla kabul ettirdiklerinin dışında, hissedebileceğime inandığım şeylere önem verdim sadece; ancak, bizleri sadece dürüstlüğü gösteren bütün olayları ve aynı zamanda isteğe bağlı olarak yapacağımız şeyleri bizlere zevkle yaptırtan bütün olayları az tehlikeli olarak gördüm”⁽⁴¹⁾.

Sansür ve övgünün, “hakikate” üstün gelmesinden kaçınmak için Rousseau, **Reveries** adlı eserindeki ilk gezinti sırasında, mantığa uygun olup olmadığına bakmaksızın, çocukluğu ile ilgili en küçük ayrıntıları, “ruhu” ile ilgili bütün olayları anlatmak istediğini söyler:

“Herşeyi aklıma geldiği şekliyle ve bir gün önceki düşüncelerimin bir gün sonraki düşüncelerimle ilişkilerinin çok az olduğunu söyleyeceğim. İçinde bulunduğum garip durumda her türlü besinini zihnimden alan düşünce ve duygularıma bağlı olarak, kendi tabiatım ve kendi miza-cım hakkında yeni yeni bilgiler ortaya çıkacaktır böylece”.

Marcel Raymond, burada psikiyatri metodunu söz konusu eder.

Bu bakımdan, Rousseau’ya göre insanın kendi kendini tanıması güç ve tam olarak yapılamıyan bir iştir. Bununla birlikte insanın

41. Jean-Jacques Rousseau, **Oeuvres complètes**, I.Cilt, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, Gallimard, 1959, s. 1117.

kendi kendini tanımaya çalışması gerekir ve elde edilen bilgi dışarıdan birinin elde edeceği bilgiden fazla olmaz. Çünkü önemli olan, sunî hakikat değil, biyografik ayrıntıların doğruluğudur. Rousseau'nun **hissetmek** istediği şey, **manevi hakikât** diye adlandırdığı şeydir, yani ne nüfus kütüklerine, ne tarihlere ne de yapılan davranışlara bağlı olmayan hususiyetler. Bu bakımdan eksik ve tartışmalı olmasına rağmen, insanın kendi kendisi hakkında bilgi edinmesi için geçerli ve tek uygun yol, **içebakış metodudur**.

"Bir insanın hayatını kendisinden daha iyi olarak hiç kimse yazamaz. Kendine has içdünyasını, kendi hakiki hayatını sadece kendisi bilir; ancak bunu yazarken, yazdıklarına bir kılıf geçirir; kendi hayatımı yazıyorum derken, kendi kendini över; kendisini olduğu gibi değil ancak olmak istediği gibi gösterir"⁽⁴²⁾.

Özel Günlük tarzından içmonolog tarzına kadar, roman türünde insanın kendi kendini ifade etmesi çeşitli şekillerde mümkün olur. Prensip olarak günü gününe kaleme alınan bir yöntem olan Özel Günlük türünün amacı, insan iç hayatını akış şekline uygun olarak ifade etmektir. **La Nausée**, **le Journal d'un curé de campagne** ve **le Noeud de Vipère** gibi birbirinden son derece farklı romanlar, aynı gruba dahil edilir: Günlük türünde, yaşanan ile yazılan arasındaki kopukluk ve fark iyice azaltılır ve günlük hayat içerisinde şuurun kaydettiği gelişmeler ve gösterdiği kararsızlıklar ifade edilebilir.

Tek taraflı mektupla romanda —Jean Rousset'nin kullandığı ifadeyle "**Monodie épistolaire**" türünde—, yaşanan ile yazılan arasındaki fark ve kopukluk pek büyük değildir, çünkü prensip olarak mektubu yazan kişi, yaşadığı anda hayatını yazmaktadır. Özel Günlük türünden farklı olarak mektup türünde, bir alıcıya ulaşmak, onu etkilemek ve heyecanlandırmak isteği vardır. Mektubun yazarı, "kendi iç dünyasını" tamı tamına ifade etme yoluna her zaman gitmiyorsa, bunun sebebi yazardaki açık olma eksikliği ve güçsüzlüğünden değil, ama başkası karşısında herşeyi

42. **Les Confessions** (müsveddeleri), a.g.e., s. 1149.

açıklama korkusundan ve başkasını etkileme endişesindendir. Alıcının cevap vermesi veya vermemesine göre tek taraflı mektup türü, oldukça farklı iki tip **monodie** türü ortaya çıkarır. Crébillon'un **les Lettres de la Marquise** adlı eseri ile Quilleragues'in **Les Lettres Portugaises** adlı eserini mukayese etmek suretiyle, Jean Rousset, roman türüne bağlı bu iki tip mektuplaşma tarzının ilginç yönlerini gösterir:

"Farklılık,sevgilinin mevcudiyet derecesine göredir. Portekizli kadın, mektuplara cevap vermeyen birine hitap eder. Sadece kendisinin bulunduğu bir dünyada yalnızlığa mahkûm edilir ve sesi boşlukta yankılanır; mektuplarının muhatabı kendisidir, sadece kendi kendisi için konuşur ve kendine duyduğu tutkuyu sevgilisine tercih eder.

Crebillon'un eserinde ise durum daha değişiktir; **Les Lettres de la Marquise** adlı eserinde sadece görünüş olarak monolog vardır; bu monolog, bir yüzü görünmeyen bir diyalogun görünen yüzüdür; böyle bir diyalog gerçekten vardır, konuşma alış-verişi bu kez gerçektir, iki kişi karşılıklı olarak birbiriyle ilişki kurar, birbirleriyle karşılaşır ve yüzyüze birbirlerini görürler, ancak dosyanın sadece bir kısmı bize verilmiştir, biz sadece genç kadının mektuplarını okuyoruz; bu mektupların alıcısına ulaştığını,alıcının da cevap verdiğini, ama bu cevapların hiçbir zaman yayınlanmadığını biliyoruz; iki kişi söz konusudur ama biz sadece birinin sesini duyuyoruz; oyun iki kişi ile oynanır ama, sahnede bir kişi görülür. (...) Mektup yazan kadının fonksiyonu, bizim doğrudan doğruya idrak edemediğimiz diğer tarafın görünmez dalgalarını bize ulaştırmak, idrak ettirmek ve düşündürmekten ibarettir"⁽⁴³⁾.

Mektup türü gibi Hatırat türü de bir okuyucuya hitap eder. Camus'nün **la Chute** adlı eserinde olduğu gibi "başkasına yönelik itiraf" tipindeki bir kısım romanlar dışında, Hatırat türünün he-

43. Jean Rousset, **la Monodie Epistolaire: Crebillon flia**, in **Etudes Littéraires**, Quebec, Ağustos 1968, S. 168-169.

def aldığı okuyucu tipi, aksiyona dahil edilmeyen bir okuyucu tipidir. Burada, belirli bir seviyedeki **aktör-anlatıcı** açısından, yaşadığı macera veya tecrübelerin bir bilançosunu yapmak söz konusudur. **Paysan Parvenu** adlı eserdeki Jacob'un yaptığı gibi, anlatıcı tarafından anlatılanların gayri ihtiyari olarak yarıda kesilmesi veya edindiği tecrübelerin büyük bir bölümünü bilerek bizden gizlemesi halinde, bu bilanço az çok tamamlanmış olur.

Ancak bu konuda yanılgıya da düşmemek gerekir: Hatırat türünün kolayca Günlük türü haline gelmesi mümkün olduğu gibi, Günlük türünün Hatırat türünden alıntı yapması da mümkündür. İnsanın kendi geçmiş hayatını anlatması demek artık bugün var olmayan bir insanı yeniden yaşatmak bahanesiyle insanın bugünkü kendi durumunu olağanüstü bir şekilde anlatması demektir. Bu durumu çok iyi anlayan Rousseau, **Confessions** adlı eserinin "Ebauches" kısmında şunları yazar:

"Daha önce yaşanılanların hatırasına ve şu anda yaşadığım duyguya kendimi bırakmak suretiyle, olayı yaşadığım an ve olayı yazdığım an olmak üzere, ruh durumumu iki yönlü olarak ele alacağım (...)" (44).

Bugün daha iyi ve daha farklı olarak maziye yeniden yaşamamın dışında, insan kendi mazisinden neden söz eder? Buna karşılık bugün insanın kendi kendisini anlatması demek, hafıza yoluyla, eskilere doğru insanın kendisini bırakması demektir. Her iki halde de hatırlanan olaylar, şimdiki hale bağlı olarak, şekil bozukluklarına maruz kalır veya yeniden yaratılır. Hayatının farklı zamanlarında aynı kahraman tarafından anlatılan aynı olaylar birbirinden farklı olaylardır, çünkü anlatıcının hareket noktası sürekli olarak hareket halindedir: Bu bakımdan, maziye bakma tarzı da sürekli olarak değişkenlik gösterir.

Varlıkla ilgili olarak iç monolog, hayatın çok çok derinliklerine ve gerçek olanı bulacak şekilde inmeye çalışır. **Les Lauriers sont coupés** adlı eserinde, içmonologu sistematik bir şekilde ilk defa kullanan, Fransız yazar Edouard Dujardin'dir. 1887 yılında yayınlanınca hemen hemen pek farkedilmeyen bu roman, James Joyce'un eline geçer; James Joyce'da, bu romanda çok ilginç şey-

44. *Oeuvres autobiographiques*, a.g.y., s. 1154.

lerin olduğunu daha sonra Valéry Larbaud'ya itiraf eder. **Lauriers sont coupés** adlı eserin 1924'te yayınlanan ikinci baskısının önsözünde Larbaud şunları yazar:

“James Joyce bana **“Les Lauriers sont coupés** adlı eserde ilk satırlardan itibaren okuyucu, başkahramanın düşüncesiyle özdeşleşir ve bu düşüncenin akışı içinde, anlatımın olağan gidişine uymak suretiyle, bu kahramanın yaptıklarını ve başına gelenleri öğreniyoruz...” dedi. Ayrıca **“Les Lauriers sont coupés** adlı eseri mutlaka okumamı da” sözlerine ekledi.”

Larbaud, 1921'de Joyce'un yazdıklarını okuduğunda, kendi kendine “Ulysses'e musallat olan düşünce” der ve bunun üzerine ertesi yıl, **NRF** dergisinde, eserle ilgili olarak ilginç bir makale yayınlar. Bu yayınlara Fransa'da, içmonologla ilgili olarak, uzun ve hararetle tartışmalar başlamış olur. 1924'te Giradoux, **Juliette au pays des hommes** adlı eserinin beşinci bölümünde, içmonologla alay ederek şunları yazar: “O zamanlar Parislileri, ölümü unutturacak kadar cezbeden şey, içmonolog hadisesiydi.” Duvarın de, 1931 yılında, **Le monologue intérieur, son apparition, ses orgines, sa place dans l'oeuvre de James Joyces** (İçmonolog, tezahürü, menşei ve James Joyce'un eserindeki yeri) adlı denemesini yayınlamak suretiyle, konu ile ilgili tartışmalara son vermeye çalışır. Dujardin, “düşünceyi, insanın iç dünyasında oluştuğu şekliyle” ifade etmeyi amaçlayan bu yöntemin, gayri mantıkî özelliği üzerine dikkat çeker:

“İçmonolog, bir şiir düzeni dahilinde, dinleyicisi olmayan ve sesle ifade edilmeyen bir anlatım şeklidir. Böylece kişinin kendine has düşüncelerini, en samimi düşüncelerini, şuurlarına en yakın düşüncelerini, mantık sistemine bağlı olmayan düşüncelerini, yani kendi içdünyasında tezahür eden düşüncelerini, tezahür ettiği şekliyle düşünceyi ifade etme bakımından, küçük ve doğrudan cümlelerle ifade etmesidir”⁽⁴⁵⁾.

45. S. 59. Bu tarif, Stendhal'ın **Filosofia nuova**'sının ikinci cildinde yazdıklarıyla benzerlik teşkil eder (Divan yayınları, s. 179-181): “Bir stenografin görünmez kılığına girdiğini, bütün gün M.Pétiet'in yanında kalarak, onun bütün

“Sahnedeki kahramanın sözlü anlatımına” pek önem vermemek şartı ile, imaj ve sansasyon gibi akla veya sezgiye bağlı bütün olayları düşünceye dahil etmek şartı ile, Dujardin’ın verdiği tarif, bugün bile geçerliliğini korumaktadır⁽⁴⁶⁾.

Les Lauriers adlı eser, yazarının teorisini tam olarak yansıtmamış olsa bile, Melvin Friedman’ın dediği gibi, en azından modern romanda kullanılan “hemen hemen bütün tekniklerin” tohumu bu eserde bulunmaktadır: V.Wolf’un “şuur dışı ve önseziye dayalı monologları”; Doroty Richardson’un “duygusal yönden etkileyici pasajları”; “Proust’un anlatıcısı ve Joyce’un otobiyografik kahramanı sayesinde, insanın kendi kendisiyle özdeşleşmesi” ve “Ulyss’in epizodlarındaki değişik içalem ritmi” gibi⁽⁴⁷⁾. Mesele **Lauriers** adlı eserin başında, zaman ve mekânı tamamen ge-

söylediklerini yazdığını, bütün davranışlarını not ettiğini düşünelim; böylece bu tutanağa göre iyi bir oyuncunun, M.Petiet’in o günkü halini bize oynadığını farzedelim. Ancak M.Petiet’in ilgi çekici bir karakteri ve aynı zamanda enterasan davranışları olmadığına göre, sergilenen bu oyun, sadece onu tanıyanları ilgilendirmekten öteye gidemez. O gün, çok daha ilginç, bir başka tutanak daha yapılmıştır: M.Petiet’in ruhunda ve kafasında cereyan eden herşeyin kaydedildiği ve Allah’ın bize vereceği tutanak.”

46. Bazı İngiliz eleştirmenler, içmonologdan bahsederken, **internal monolog** ve **Stream of consciousness** ifadelerini aralarında ayırım yapmadan kullanırlar. Buna karşılık birçok başka eleştirmen, **Stream of consciousness technique** ifadesini tercih eder. Biz ise, Scholes ve Kellogg’un ifade ettiği gibi, bu iki ifadeyi, birbirinden ayırmada yarar görüyoruz. İnsanın kendi içindeki psikik fenomene, **Courant de la conscience** veya **Stream of consciousness** (şuur akışı) ve bu fenomenin sözlü cereyanına **monologue intérieur** veya **internal monologue** (iç monolog) diyeceğiz. Amerikalı William James’in, XIX. yüzyıl sonunda, **Principles of Psychology** (Psikolojinin prensipleri) adlı eserinde formüleştirdiği, sürekli psikik hal ile ilgili meşhur tanımını biliyoruz: “Şuur, son derece küçük parçalar halinde bile kendi kendine görünmez. Şuur ile ilgili olarak **zincirleme** (chaine) ve **devameden** (suite) kelimeleri, şuurun kendi hakikatini ifade etmeğe yetmez; zincir halkalarının birleşim yerleri belli değildir, ancak bir devam sözkonusudur. Mecazi anlamda ifade edilmek istendiği zaman, ırmak ve akış kelimelerini kullanmak gerekir. Bundan böyle düşünce akışından, şuur akışından ve sübjektif hayat akışından söz edeceğiz” (**Précis de Psychologie**, G.Baudin ve G.Berth, Paris, M.Riviere, 10. Baskı, 1946, s. 206).

47. Melvin Friedman, **Stream Consciousness: a study in literary Method**, New Haven, Yale University Press, 1955.

leneksel olarak yerleştiren Dujardin'in beceriksizliklerine ve pısrıklılığına sık sık dikkat çekilir:

"(...) ve böylece zaman ve yer belirlenir; zaman bugün, yer burası; vakit şimdi ve hayat tüm canlılığı ile etrafımda; saat, yer, bir nisan akşamı, Paris, batan güneşle aydınlanan bir akşam, monoton gürültüler, beyaz evler, gölgeli yaprakları; (...)

...Zamanı geldi; saat altı, beklenen vakit; işte içine gireceğim, işte içinde birini bulacağım ev; ev; evin holü; içeri girelim".

Dujardin, kahramanın şuurunda objelerin varlığını bize hissettireceği yerde, yapacaklarını bize önceden bildirir ya da objeleri bir telgraf üslûbuyla sıralama yoluna gider:

"Çocuk. Masa. Vestiyerdeki şapkam. Eldivenlerimizi çıkaralım; eldivenleri, tabakların yanına, masanın üzerine rastgele koymak lazım; en iyisi pardesünün cebine; hayır, masanın üzerine; bu küçük şeyler genel hava ile ilgili. Pardesüm vestiyerde; oturuyorum; of! Yorulmuşum. Eldivenlerimi pardesünün cebine koyacağım. Aydınlatılmış, süslü, kırmızı, aynalı, bu kıvılcımlanma; neresi burası? Kahve; bulunduğum kahve."

Ancak aşağıdaki metinde olduğu gibi, duygu ve düşüncelerin konu dışı monologlarla kesilme tarzına ve yine duygu ve düşüncelerin konuşmalarla karıştığı yerlere dikkat çekilmemiştir:

"şarap ile kumar, kumar ile güzel kadınlar arasındaki ilişki nedir? Sevmek ve sevişmek ile ilgili olarak, insanların kendilerini göstermeye ihtiyaç duymalarını istiyorum; ama, ya kumar? Bu piliç çok güzeldi, tereotu harikaydı. Ah! hemen hemen bitmiş bir akşam yemeği sonu sakinliği. Ama kumar... şarap, kumar-şarap, kumar, güzel kadınlar... Scribe için değerli güzel kadınlar. Chalet'dekiler değeril, ama Robert-le-diable'dakiler. Haydi vazgeç, yine Scribe. Hep aynı üçlü tutku... Yaşasın şarap, aşk ve tütün... Hâlâ tütün var, bunu kabul ediyorum... İşte, işte askerin şarkısı... Bu kelimeler **Taba-c** (tütün)-**bivoua-c** (asker) şeklin-

de mi yoksa **taba/bivoua** şeklinde mi söylenir? Capucines bulvarından Mendis, **domp-p-ter** (evcilleştirmek) derdi, halbuki **dom-ter** şeklinde söylemek gerek. Aş ve tütün... Askerin şarkısı... Bu ne çılgınlık, bu ne gülünçlük, bu ne kalabalık! Bırakın gitsinler!...

— Garson!

Hemen hesabı ödeyeceğim ve onları yakalayacağım. İşte dışarı çıkıyorlar.

— Garson!

Garson yok; tiksindirici şey; ne aptalım; böyle bir fırsat; bir daha böyle şey yapmam; olağanüstü bir kadın. Kalkarken bu tarafa bakmadı; Hay Allah! Doğal bir şey bu”⁽⁴⁸⁾.

Daniel'in aniden uyanmasından önce, Léa'nın kollarında uyuymasını konu alan VII. bölümde olduğu gibi, formülün kullanılması ile ilgili olarak daha başka başarılı örnekler vermek mümkündür.

Gerçekten de Larbaud'daki ve iki savaş arası Fransız romancılarındaki içmonolog gibi, Dujardin'deki iç monolog, meselâ **Ulyssse**'in sonundaki Molly Bloom'un iç monoloğundan veya Faulkner'deki deli Benji ve sabit fikirli Quintin'nin uzun monologlarından çok daha düzenli, çok daha akla yatkın, çok daha anlaşılır haldedir. Samuel Becket'in geveze ve hıkkıdklı kahramanlarına gelince, monologdan başka hangi yoldan, romancının böyle bir trajik yoğunluğa ulaşabileceği sorusu akla gelir. Doğruyu söylemek gerekirse Fransız romancılarının çoğu, monolog kullanan Amerikan yazarları kadar, psikolojik analizden fedakârlık yapmak istemezler ve psikanaliz düşüncenin etkisiyle, psijik hayatın en derin yerlerine kadar inmeye çalışırlar. İngiliz dili tesirindeki edebiyatlarda çok sık görülen içmonolog ile ilgili bu iki özellik Fransa'da çok nadir rastlanır: Bu iki özellikten birincisi, şimdiye kadar hiç değinilmemiş veya başka yollardan girme imkânı olmamış aklî hayat tabakalarını ortaya çıkarmak; ikincisi, insan bilincinin dünyayı nasıl idrak ettiğini göstermek.

48. Edouard Dujardin, **Les Lauriers sont coupés**, Paris, UGE, "10-18" koll., 1968, s. 29, 39 ve 44.

Michel Butor, bugünkü eleştiriye bağlı birtakım sebeplerden, iç monolog yöntemini kabul etmez. Çünkü içmonolog, “tamamen çağdaş bir anlatıma ulaşma” imkânı verse bile, yazı problemini paranteze alan bir yöntemdir. “Sadece ikinci şahıs kullanımıyla açılabilen kapalı bir şuur ile karşı karşıya kalınır.” Bir “interlocuteur”ün neden olduğu ikinci şahıs durumu ile kahraman, istemediği veya kelimelerle açıklamak istemediği şeyleri açıklamak zorunda kalır. “Eğer kahraman kendi özgeçmişini tamamen biliyorsa ve kendi özgeçmişini anlatmaya veya anlatılmasına gerek duymuyorsa, birinci şahıs hali ortaya çıkar: Kendisinin tanık olduklarını verme yoluna gider. Ancak, yalan söylediği, birşeyler sakladığı, bütün unsurları vermediği, verse bile bunları uygun bir şekilde bağlamanın imkânı olmadığı için, kahramandan bunları zorla almak söz konusu olunca, ikinci şahıs anlatım, görünmeyenin veya saklı olanın ortaya çıkmasına imkân verecektir⁽⁴⁹⁾. Ancak **Modification** gibi bir romanda sadece ikinci şahıs anlatım kullanıldığına göre ve bilinen bir “**ben**” (je) ile bu anlatım yapılmadığına göre, buradaki ikinci şahıs anlatım bir iç monoloğa eşdeğer sayılmaz mı? Butor, 7 Aralık 1957’de **Figaro Littéraire**’de yaptığı bir söyleşide, “birinci şahıs anlatım ile üçüncü şahıs anlatım arasındaki bir ara anlatım tarzı dahilinde, kahramanın dil seviyesi altında bir içmonoloğun gerekli olduğunu” izah etmek suretiyle, bu durumu kendisi de kabul eder.

Aksiyon ile anlatım arasındaki kopukluğu, ya da daha başka bir ifadeyle, anlatı ile anlatılan arasındaki kopukluğu giderme bakımından, Ricardou, Ollier, Robbe-Grillet gibi yazarlar, bazı eserlerinde, iyelik sıfatlarını, iyelik zamirlerini ve “ben” şahıs zamirini kullanmamışlardır. **La Jalousie** adlı eseri okuduğumuzda, Frank ve karısının gelgitlerini izlemek, aynı objeleri yeniden görmek, sabit fikirliliği karşısında bozulan aynı sahneleri aklında yeniden tekrarlamak gibi bir zihinsel aktiviteye sahip bir kahramanla karşı karşıya kalırız. Robbe-Grillet’nin en büyük amacı, kıskanç-

49. Romanda şahıs zamirlerinin kullanımı ile ilgili olarak Bkz. **Les Temps Modernes**, 1961. Bu makale, **Répertoire II** (Edition de Minuit) adlı dergide (1964), daha sonra da **Essai sur le roman** (Gallimard, “Idées”, 1969) adlı eserde yeniden yayınlanır.

lığı tasvir etmek için bilinen kelimelerin hiçbirini kullanmamak suretiyle, kıskançlık duygusunu verebilmeyi başarmaktan ibarettir. Kıskançlık doğrudan doğruya anlatılmıyor, ancak akla yatkın imajlarla hissedilir hale getirildiğinden, başkahraman herhangi birisi ile konuşurken, muhatabı bilerek birinci şahıs “ben” ifadesi kullandığı halde, kendisi dolaylı anlatım ve üçüncü şahıs “o” ifadesini kullanır.

Philippe Sollers’in **Drame** adlı eserindeki anlatıcı, aynı amaç doğrultusunda “ben” (je) birinci şahıs ifadesini kullanır, ancak bu birinci şahıs ifade tamamen **empersonel** ve anlaşılmayan bir üçüncü şahıs “o” ifadesine eşittir. Burada yazar, Hatırat türündeki “ben” ifadesinin içerdiği iki referanslı durumun birinci şahıs anlatımından kurtulmak ister: Bu referanslardan birincisi, anlatıcının kullandığı birinci şahıs anlatım, ikincisi, hikâyesi anlatılan kahramanın kullandığı birinci şahıs anlatım. Sollers’in **Drame** adlı eserinde yazar ile anlatıcının bir tek varlık haline gelmesi amaçlanır. Bu bakımdan Sollers’in anlattığı tek hikâye, kâğıt üzerine bu hikâye ile ilgili kelimeleri dökmeye başladığı anda kendi yaptığı davranışların ve kendi gayretlerinin hikâyesidir. Burada söz konusu edilmek istenen yazarın kendi hikâyesi değil, ama “sanatçı olarak yazarın” emek isteyen araştırmasıdır. Roman kahramanı yerine dilbigisindeki şahıs zamirlerini koymak suretiyle, hem roman yazmanın hikâyesini anlatan roman tarzı, hem de **Qu’est-ce que la littérature?** adlı eserde Sartre tarafından bir dogma haline getirilen “le réalisme brut de la subjectivité” anlayışı, **Drame** adlı eserde aşırı derecede kullanılır.

5.3.2. Kahramanın başkası tarafından tanıtılması

İnsanın kendi kendini tanıtmasında karşımıza çıkan güçlüklerle ve dar çerçeveye rağmen, kahraman ile ilgili olarak birinin tanıklık etmesi, daha meselenin başındayken ek bilgi ve çözüm gerektirir. Tanık durumundaki kişi dışarıya yönelik olduğundan, kendi iç dünyasının yansıttığı kişi olmaktan çıkar. Ayrıca iç dünyasına yönelik olarak kazandığı tecrübe, karşısındakine kendisinin nüfuz etmesini kolaylaştırır. Bilindiği gibi Sartre, insanın kendi kendisi ile ilgili olarak görüş sunmasının “zorluğunu” göstermeye çalışmış ve insanın kendi kendisi ile ilgili bilgilerin başkasının

düşüncesine göre oluştuğunu sık sık tekrar eder. Bununla beraber, hergün yaşadığımız tecrübelerden, başkalarının, hatta en yakınlarımızın bile, bizim hakkımızda tamamen kısmî, yüzeyden ve eksik bilgilere sahip olduklarına kanaat getirmek mümkün değil midir? Herşeyden önce başkası ile ilgili olarak idrak ettiğimiz şey, kendimizi merkezinde saydığımız sınırlı bir dairede vuku bulan bir davranıştır. İşte bu davranışın gerisinde, kendimizle ilgili olarak sebepler, işaretler ve bir iç dünya aramaya gideriz. Etrafımızdakilere nazaran kendi kişiliğimizi mihver olarak kabul ettiğimize göre, kendi hikâyemizi doğrudan doğruya anlatacağımız yerde, başkasının hikâyesini sebepsiz yere neden anlatalım?

Bir başkası yolu ile, fiktif roman kahramanını işi de aynı türden problemler ortaya koyar. Aynı hikâyede yer alan roman kahramanları tarafından, başkası ile ilgili olarak bize verdikleri ek bilgiyi, bir an için unutalım, hem tanık hem de olayın faili durumunda bir anlatıcının takdim ettiği bir başkahraman vakasını ele alalım. E.Brontë'nin **Wuthering Heights**, Alain Fournier'in **le Grand Meulnes** ve Thomas Mann'ın **Doktor Faustus** adlı eserler bununla ilgili üç güzel örnektir. Yazar, başkahramanın hikâyesini anlatırken üçüncü şahıs anlatım tarzına neden ihtiyaç duydu? Michel Butor'un ileri sürdüğü düşünceye göre, yazar, ikinci dereceden bir kahraman kullanmakla "kendini olduğu gibi" ve kahramanın kendisini kullanmakla "yazar kendi hayâl ettiklerini" gösterir.

"Böyle iki tür kahraman ayırımı ile, yazarın maruz kaldığı günlük hayat ve roman dünyasının mücade ettiği hayat arasındaki farklar eserde yansıtılır. Okuyucu nazarında duyarlılık kazandırılmak istenilen şey, işte bu ayırımdır. Yazar, teselli edici bir âlemini okuyucuya vermekle yetinmez, aynı zamanda bir rüyâ âlemi ile bu âlemin pratikteki uygulaması arasındaki mesafeyi okuyucuya hissettirmek ister"⁽⁵⁰⁾.

50. "Romanda şahıs zamirlerinin kullanımı", in *Essais sur le roman*, s. 76.

Böyle bir düşünce meselenin aslına zarar vermez ve ilgi çeki- ci bir konudur. Çünkü Augustin Meulnes'ün François üzerinde, Adrian Levenkuhn'ün Dr.Zeitblom üzerinde, Heathcliff ve Cathe- rine'in Lockwood üzerinde bıraktığı büyüleyici etkinin nedenle- ri bu düşünceyle daha da açıklık kazanır. Anlatıcı kendisi ile ilgi- li olarak ne kadar ketumsa, buna karşılık ilgi kaynağı objeye o derecede önem kazandırır. Böyle bir ifade tarzı ilk bakışta aykı- rılıklar arzetmesine rağmen, bize anlatılan Heathcliff'in macera- sı, Augustin Meulnes'ün macerası ve Adrian Levenkuhn'ün ma- cerası, ilgi kaynağı nesnenin hikâyesi kadar aykırılık göster- mez⁽⁵¹⁾. Buna benzer ilgi kaynağı nesneler, çekici bir ortam ya- ratmak suretiyle, başkahramanın akla yatkın bir imajını verir, an- cak kahramanın kendisi ile ilgili bakış tarzı gibi bu imaj da de- forme olmaz mı? **La Nouvelle Héloïse** adlı eserde, Clarens'in dostlarının yazdığı mektuplarda, övgülere kaynak teşkil eden ve yıldız olarak gösterilen Julie'yi tam olarak tanıdığımızdan emin miyiz?

Kahramanlar, başkaları ile ilgili tanıtma bilgilerini vermede, yöntem olarak kendi kendine konuşma ve kendi kendilerine yö- nelik bakış tarzını kullanmazlar, ancak bizi başkalarına bağlayan ilişkileri, başkalarının davranışları ve sözlerini yöntem olarak kul- lanırlar. Başkası nazarında var olma ve başkasına karşı davran- ma tarzı ile her roman kahramanı, kendisi hakkında olduğu ka- dar başkası hakkında da bize bilgi verir. Her tür davranış, bir baş- kasının yansıttığı imaja karşılık olarak tezahür eder.

Ancak, sadece kahramanla ilgili doğrudan bilgileri verebilen yöntem diyalog yöntemidir⁽⁵²⁾, çünkü hareket gibi söz de, baş- kasına yönelik olarak yansıtılan imaja karşılık sayılır. Geveze ve

51. Aynı zamanda yazar, anlatıcı ile aynı yolu takip edeceğine göre, okuyucu- nun "sadakatine" önem vermez mi? Sherlock Holmes'in başarılı maceraları ile ilgili olarak D.Watson'un sağladığı bilgiler, bu konuda en belirgin örnektir.

52. 1959 Nisanında, Strasbourg'da yapılan **la Littérature narrative d'Imagi- nation** (P.U.F., 1961) (Hayal ürünü anlatı edebiyatı) konulu kongrede, M.Al- bert Henry, romanda diyalog konusu ile ilgili olarak, henüz hiçbir ciddi çalışmanın yapılmamış olduğunu üzüntüyle ifade ettikten sonra sunduğu teb- liğ ile birtakım çareler getirmeden daha çok problem getirdiğini kendisi de

kötü bir yazarın tiradlarının güzel görünmesine yarayan tezli romanın kötü diyalogunu dikkate almadığımız takdirde, şöyle bir ortak düşünceye varılır: Roman kahramanları arasındaki sempati bağını ya da az çok gizli sayılan çatışmayı canlandırması, azaltması veya açığa çıkarmasından başka etkili bir roman diyalogu, başka hiçbir teknikle bulma ve gösterme imkânı olmayan şeyleri, bu roman kahramanlarının açıklamasına imkân verir. Bir mektupta yazılanları söylemeye imkân vermeyen rahatsızlık ve çekingenliğe rağmen, spontané ve beklenmedik özelliği nedeniyle, sözlü mübadeleye bağlı olarak duygular ortaya çıkar, fikirler fışkırır, içdünyayı değiştirir⁽⁵³⁾. Felsefî diyalogda olduğu gibi polisiye tarzında ve dostça bir sorgulamanın amacı, bir hipotezi doğrulamak ya da bir muhatap vasıtasıyla bir gerçeği ortaya çıkar-

kabul eder. Yapılan tartışma sonunda, “İçmonolog veya style indirect libre anlatım tarzı ile ilgili yeterli bilgiler sağlanabilmiş olsaydı, diyalog konusunda da yeterli bilgi bulunabilirdi” düşüncesinde birleşirler. On sene sonra Flaubert (Europe, Eylül-Kasım-1969) konulu kongrede sunulan Mme Gotthot Mersh’in “le dialogue dans l’oeuvre de Flaubert” (Flaubert’in eserinde diyalog problemi) adlı tebliğ ve Dr.Galerant’ın “Flaubert vu par les medecins d’aujourd’hui” (Bugünkü doktorların gözüyle Flaubert) adlı tebliğlerle, tartışma daha çok “epilepsi” ve “histeri” üzerinde ağırlık kazanmasına rağmen, diyalog konusuna da geniş yer verilir. Bütün bunlar gösteriyor ki, bu on yıllık süre içerisinde, diyalog konusunda pek büyük gelişme kaydedilmemiştir.

53. Andre Babelon tarafından 20 Ekim 1760 diye tarihlendirilen Sophie Volland’a yazılan bir mektupta Diderot, konu birliği bulunmayan bir konversasyon sırasında ortaya atılan sözler veya fikirler birliği ile diyalog tarzının gelişme kaydettiğini görür:

“Çok garip bir şey şu konversasyon, hele bir de konuşanlar kalabalık olursa. Sırayla yaptığımız şu konuşma zincirine bakın; sayıklama halindeki bir hastanın rüyaları karmaşık değildir. Bununla birlikte ne rüya gören bir adamın kafasında, ne de bir delinin kafasında hiçbir anlamsızlık ve kopukluk olmadığından, herşey bir konuşma halinde cereyan eder; ancak, bu kadar karmaşık fikirleri sürükleyip çeken zincir halkalarını bulmak bazen son derece güç bir iştir. İnsan, kafasındaki bir önceki halka ile bir sonraki halkadan bir sözcük alır; bir başkası daha çok sözcükler alır ve sonra önüne çıkan her sözcüğü yakalar. Tek bir fizikî özellik, sonsuz objelerle dolu zihne yön verilebilmektedir. Misal olarak sarı rengi ele alalım: Altın sarıdır, ipek sarıdır, endişe sarıdır, bilya sarıdır, saman çöpü sarıdır; bunca iplik arasından, şu iplik neden farklı? Konversasyonda çılgınlık, rüyâ, anlamsızlık, müşterek bir özelliğe bağlı olarak, bir objeden diğerine geçmekten ibarettir.”

mak değil midir? 30 Eylül 1853 tarihinde Louise Colet'ye yazdığı bir mektupta ifade ettiği gibi Flaubert, zaman zaman diyalog yöntemi ile tasvir etmeyi arzu etmişse de, başka romancılara göre diyalog metodu, roman dünyası yaratıklarını karakterize etmekten çok, entelektüel veya ahlâki yönden, bu yaratıkların gösterdiği gelişmeyi artırma vasıtasıdır. **Le Neveu de Rameau**, bunun en belirgin örneğidir. Aynı şekilde **la Montagne magique** adlı eserinde Hans Castrop'un Settembrini ile, Naphta ile veya yeğeni ile yaptığı konuşmalardan, araştırması sırasında kahramanların gösterdiği gelişmeyi izleme imkânı buluyoruz. Roman Ingarden tarafından, "Les fonctions du langage au théâtre" (Poétique, 1972, no: 8) (Tiyatroda dilin fonksiyonları) adlı makalesinde yaptığı analiz sonuçlarından bazılarını romana uygulamak kolaydır. Çünkü her türlü tiyatro anlatımı tarzı, konumuzun ifadesiyle, her türlü diyalog yöntemi, (komünikasyon ve ikna) fonksiyonları yanında, **seyirci** açısından da bir fonksiyonu olması gerekir; buna bağlı olarak da roman türünde, iki roman kahramanını birbirine bağlayan diyalog çerçevesinde, kahramanı normal okuyucuya (veya anlatıcıyı dinleyicisine bağlayan) —yarı yarıya dilsiz sayılan ikinci bir diyalog tarzı vardır. Buna göre tiyatrodaki sahnenin "açık" (yani seyircinin kendi kendisini aksiyon içinde hissetmesi) veya sahnenin "kapalı" (yani seyircinin yok sayılması) olması durumuna göre, roman türünde de, okuyucunun (veya dinleyicinin) yok sayılması durumunda, söz aktinin normal (tabii) akışı içerisinde zayıf bile olsa "zarar" getirdiği durumlara pek rastlanmaz. Böyle bir diyalog —okuyucunun istediği muhatap dışında— elbette muhatapı olmayan bir diyalog tarzıdır, ancak bir fiktif diyalog gereğini de gündeme getirir. Romanesk diyalogun başarısı ve buna bağlı olarak kendi aralarında konuşan iki roman kahramanının tanınması, normal okuyucunun (veya dinleyicinin) siliklik derecesine göre orantılıdır sonucuna varılamaz mı? Kesinlikle hayır diyebiliriz, çünkü gerçek olan, irticali özelliği nedeniyle diyalog metodu, kahramanlarla ilgili olarak verdiklerinin yanında, her zaman bir takım şeylerin, en azından anlatıcı veya dinleyici ile ilgili bir takım şeylerin vericisi durumundadır.

M.Blanchot, **le Livre à venir**'de, —çoğu durumlarda ifade rahatlığı ve söylenecek birşey olmadığı zaman kolaylık getiren bir

yöntem olarak—, bazı yazarlarda bu yöntemin bir sanat prensibi haline geldiğini göstermiştir. Malraux, Henry James ve Kafka, diyalog zevkini iyi bilen yazarlardır. Malraux, antikite devrinde Socrates'in yaptığı gibi, tartışma sanatına canlılık kazandırır; yazılarındaki diyalog sahneleri ile şiddet sahneleri devamlı olarak orantılı durumdadır, ancak bu şiddet sahnesi, Malraux'nun bütün roman kahramanlarında var olan “konuşmaya saygı” prensibini bozma yoluna gitmemiştir. Henry James'in bütün romanlarının **amacını** tayin eden diyalogdur; hem anlaşmazlıkların sebebini, hem de birlik ve beraberlik kaynağını teşkil eden bir tür üçüncü bir kişi olmak suretiyle söylenmemesi gereken “gizli gerçeği” de yine diyalog tayin eder. Kafka'nın eserlerinde kahramanlar arasındaki “ilişki bozukluğu”, iki anlamlı ve iki değerli bir konuşma tarzı ortaya çıkarır: Bunlar, “Hakim sözleri” ile “kurnazlık ve kaçamak sözler” yöntemidir. Kafka'nın eserlerinde araştırılması gereken, kahramanların gösterdiği suskunluk tarzı değildir, anlaşmazlık ve çatışma yaratan böyle sözlerle ortaya çıkan yeni iletişim tarzıdır.

Mektup türü, ister birinden başkasına, ister başkasından berikine gönderilmiş olsun, diyalog yönteminin birçok özelliklerini taşır. Mübadele bakımından mektup, bir çeşit itiraf yöntemidir ve başkasına yönelik bir çeşit yan perspektif olarak, basit bir yazının sakladığı veya gözden kaçırdığı şeyleri gün ışığına çıkarır. Mektupla mübadele, konuştukları anda diğerinin reaksiyonunu doğrudan görme imkânı olmayan, ancak cevap vermek için istedikleri kadar zamanı olan iki kişi arasında yavaşlatılmış bir çeşit konuşma tarzıdır. Mektubun verdiği mesaj karşısında şaşıran veya şoka uğrayan mektubun muhatabı, duyduğu heyecanın şokuyla hemen cevap verme yoluna gidebilir ya da düşünmek ve darbelerini iyi indirmek için cevabını geciktirebilir. Konuşma tarzına bağlı olarak beklenmedik bir alana sevk edildikleri bir diyalog çerçevesinde, mektup muhatapları, üslûplarına bağlı olarak, Özel Günlük türüne ve itiraf tarzına kolayca yönlenebilirler. Tek taraflı mektupla roman türü, zikredilen makalesinde Jean Rousset'nin dediği gibi, gönderilen mektupla, alıcı ne dereceye kadar değerlendirilmektedir, gönderici ne dereceye kadar değerlendirilmek-

tedir. Crebillon'un **les Lettres de la Marquise** adlı eserini inceleyen bir eleştirmen şunları yazıyor:

“Yazarın anlattığı hikâyenin ancak bir bölümü bu romanda ele alınıyor, ancak gösterdiği şey ile sakladığı şey birbirinden ayrılmaz durumdadır; eserin bir yarısı okuduğumuz metinden çıkarılmış olmakla birlikte, muhteva olarak tamamı mevcut durumdadır. Bu roman tek taraflı mektupla roman türünün ilginç bir örneğidir: Çıkarılmış olan kısmı tekrar yerleştirmek zorunda kaldık. Kontun yazdığı ve okuyamadığımız mektuplarının muhtevasını Marquise'in cevaplarından anlıyoruz; bunlar, bölük bölük özet halinde, bir cümleye bağlı ve bir soruya cevap olarak Marquise'in mektuplarında yer almaktadır: “Bana aşkı ve onun güzelliklerini boşuna övüyorsunuz”. Sözle karşılık vermenin arkasında saldırı tavrı vardır, inkâr ifadeleri içinde de gizli bir itiraf vardır; söylenen sözlerin altında söylenemeyen sözler de vardır. Verilen metin yardımıyla, hikâyenin tümünü tahmin etmemiz, yeniden yazıp inşaa etmemiz ve Marquise'in yazdıklarından Kont'un kişiliğini bulmamız isteniyor”⁽⁵⁴⁾.

e

5.3.3. Olay dışından bir anlatıcı tarafından roman kahramanının tanıtılması (Narrateur extra-diégétique).

Sözlü gelenek ve **Eski Ahid**'deki gibi “primitive” veya “synthétique” destanlarda, dış âlem tamamen tabii olarak verilir. Çünkü kahraman, sahneye kendisi için değil, yapacağı serüvenler için getirilir. Meselâ **Eski Ahid**'in öğretici değeri ve buna bağlı olarak destan kahramanının ölümsüzlüğü, öncelikle anlatılan olaylara bağlıdır: Şu veya bu durumda bir genelleştirmenin yapılabilmesi için, belli sayıda olaylar göstermek gerekir. Davramışlardan ve sözlerden, galip kahramanın görüntüsü veya öç alan kahramanın görüntüsü, pişmanlık duyan günahkârın görüntüsü veya insan kılığındaki kurnazlığın görüntüsü ortaya çıkar. Destan kahramanının tekdüze ve bütünlük gösteren özelliğini gös-

54. **La Monodie Epistolaire**: Crebillon fils, **Etudes Littéraires** Quebec, Ağustos 1968, s. 169.

termek için Scholes ve Kellog, Homère'in Ulysse'i ile ilgili olarak Joyce'un yaptığı uyarıları hatırlatırlar. Ulysse gibi çeşitli ve kötü şartlara maruz kalan kahraman pek nadirdir: Ulysse, Penélope'un kocası, Calypso'nun sevgilisi, Télémaque'ın babası, Laerte'in oğlu, savaşçı, kaşif, anlatıcı, atlet, acı çeken, muzaffer, yalvaran biridir ve kral biridir. Hiç değişmez, ihtiyarlamaz; intikam peşinde koşan bir kahraman sayılan Achille gibi her yönden tam bir kahramandır.

Davranışlar veya sözler (monolog, ilhâm ve benzeri yöntemler) bir duygunun veya bir dış çatışmanın şiddetini ifade etmede yetersiz kaldığında, kutsal veya destan anlatıcısı, rüya veya bü-yülü görüntü gibi kaçamak yollara başvurur. Achille bir hata iş-leyeceği sırada Athéna ortaya çıkar; Enée bir rüya gördükten sonra Didon'u terkeder; **Chanson de Roland**'da Charlemagne da rüya görür ve Sarrasins'lere karşı yaptığı savaşta kötü bir darbe aldığında Cebrail kendisine gözükür. Rüya ve görüntüyle dramatize etme yöntemi, sanki bir olay söz konusuymuş gibi, çatışmanın şiddetini göstermek için bir yöntemdir. Kraliçe Guenièvre'i bulabilmek için, idamlık mahkûmlara ait ve darağacını hatırlatan bir arabaya binmekte tereddüt eden XII. yüzyıl şövalyesi Lancelot, ne rüya ne de hayal görür; Chrétien de Troyes, kalp ile mantık arasındaki diyalogu, güzel konuşma sanatı denilen **retorik** yöntemini kullanarak, yani diyalogun dolaylı anlatım haline getirilmiş şeklini kullanarak, kahramandaki iç çatışmasını dramati-ze eder:

“Ve şövalye arabaya binmeye cesaret edemedi ve yürü-meye başlar. Ancak arabaya binmemesi hem haksızlık, hem de utancındandır, çünkü hemen pişmanlık duyacaktır. Aşk ile hiçbir ilişkisi olmayan mantık, onun arabaya binmesine mani olur: Ona, pişmanlık ve utanç duyuracak bir teşebbüste bulunmasını ne gösterir ne öğretir. Kendisini böyle bir davranışa sürükleyen mantık kalpte değil, kitaplardadır; ancak onu çabucak arabaya binmesine sürükleyen aşk ise kalptedir. Aşk böyle istiyor ve o da arabaya biner. Yeni bir pişmanlık duygusuna kapılmadan aşk-ın emri ve isteği üzerine derhal biner”⁽⁵⁵⁾.

55. Jean Marcel'in henüz yayınlanmamış bir çevirisinden.

Fert ile toplum arasındaki çatışmayı dramatize etmek için, kahramanların dışardan tasvir yoluna gidilmesi, özellikle edebiyatın roman sahasında etkilidir. Bu sebepten Balzac'ın veya Zola'nın kahramanları çoğu kez destan kahramanlarına benzer. Sabit fikirli deliliği veya aileden gelen bir kusuru göstermek söz konusu olduğunda, romancı, kahramanın imajına uygun bir dekor seçer, kahramanı sözleri ve davranışları içerisinde gösterir veya bir başka çarpıcı bir yöntemle kahramanı takdim eder: Ulysse, "binbir hünerli bir kahraman"dır, Roland, "gözüpek" bir kahraman, Vautrin ise "kurnazlık ve dejenere tip" abidesidir. Küçük bir azınlık idaresinin bencilliğine karşı isyan eden bir halkı göstermek söz konusu olduğunda, Zola, maden işçilerinin yürüyüşünü bir ordunun ilerleyişi gibi tasvir eder. Fert ile toplum veya iki grup arasındaki mücadelenin, herşeyden önce zıt veya aynı amaçlı "güçler ilişkisi" olduğunu belirtmek için, ne Balzac, ne de Zola, içe dönük veya ruhen karmaşık kahramanlar yaratmaya gitmezler. Etienne Lantier, psikolojik yönden değişikliğe uğramaz: Sadece bu konuda daha çok bilgiye sahip biridir. Aynı şekilde Balzac'ın kahramanı, Jean Pierre Richard'ın ifade ettiği gibi⁽⁵⁶⁾, fazla karmaşık kahraman değildir: Ya mücadele eder, ya da mücadeleye maruz kalır; ya yener, ya da mağlup olur. "Psikolojik değişme", "mücadelenin sebep olduğu güçlerin düzeni veya taktiği bakımından gelişmesi" kadar önemli değildir. **Comédie Humaine** adlı eserinin önsözünde Balzac, "sosyal motor" denilen ve "son derece çeşitli tiplerin oluşturduğu bir cemiyetin sırrını çözmek" için, insan tiplerini tasvir eden, mutlu, sabırlı veya cesaretli bir ressamlık görevini, "insanın iç dünyasında cereyan eden dramların hikâyecisi" rolünü, "sosyal yapı arkeoloğu" görevini, veya "iyilik ya da kötülük kaydediciliği" rolünden daha ileriye gitmek istediğini bizzat kendisi de ifade etmiyor mu? Her kahraman, nasıl çalıştığını göstermek istediği dev cemiyet mekanizmasının bir parçası olduğundan, Roman Fernandez'in ileri sürdüğü şu üç yöntem göre Balzac, kahramanlarının kesin özelliklerini çizme yoluna gider:

56. Balzac, De la force à la forme, in **Poétique**, no 1, 1970 s. 19-24. Aynı yazıya, **Etudes sur Romantisme** (Paris, Seuil, 1971) adlı eserde de yer verilir.

“Kahramanı, zaman ve belirli bir sosyal grup içerisinde gösteren tarihi ve medeni durumun inşası; genel görüşlere bağlı olarak kahramanın karakterini oluşturan bazı özelliklere göre yapılan psikolojik indirgeme; kahramanın yüzü, vücut yapısı ve elbisesi ile birlikte evini ve çevresini içine alan ve tamamen göze hitap eden bir tasvir”⁽⁵⁷⁾

Fernandez’e göre, **vasıta olarak ferdi kullanan psikolojik şemanın sonucu sayılan ferdin gelişimi de, ferdin dışında cereyan eden bir olaydır.** Çünkü fikri sabit delilik eğrisi, her kahramanda aynı özellikleri gösterir: “Bu eğri mutlak bir eğridir, düzenli ve kadere bağlı olarak artan bir eğridir.” Fernandez’e göre, Balzac’ın eserini kurtaran ve ona güç katan şey, “göze hitap eden katı bir yoğunluk” ve “şekil olarak katı, sade ve tamamen soyut bir hayat kalıbı yapacak bir zekânın inanılmaz gayretidir”.

Sosyal mekanizmanın işleyiş tarzlarını göstermeye ve ispatlamaya çalışırken, Balzac ve Zola’nın, özellikle üçüncü şahıs anlatımı kullanmalarına şaşacak mıyız? Burada insanlar birer kişi değildir, satranç tahtası üzerinde birer piyon taşı gibidirler. Emile Benveniste, **Problèmes de la linguistique générale** adlı eserinin XVIII’den XXI’e kadar olan bölümlerinde, ilk iki şahıs ile “gramerde tek endifini şekil sayılan” üçüncü şahıs arasındaki özellikler üzerinde uzun uzadıya durur (s.230). Gerçekten de üçüncü şahıs, diyalog yönteminin tamamen dışındadır ve “konuşma konusu dışında başka yerde bulunan bir objeye atıf yaptığından (s.265) bilinen spesifik bir şahısla ilgili değildir; Arap gramercilere göre de “hazır bulunmayan bir kişi”yi ifade eder.

“Konuşmam sırasında, sadece ikinci tekil şahıs (sen-tu) durumuna geçecek birine hitap ederken, birinci tekil şahıs (je-ben) ifadesini kullanırım. Bu, belirli bir şahsiyetin oluşmasına imkân veren diyalog ortamının şartıdır, çünkü karşılıklı olarak yapılan bir konuşmada, sırayla “ben”

57. “La methode de Balzac”, in **Messages**, I. Seri, Paris, Gallimard, 3. baskı, 1926, s. 59-77.

ifadesi “sen” ifadesine, “sen” ifadesi de “ben” ifadesine dönüşür. (...) Her konuşmacı, kendi konuşması sırasında kendisine birinci şahıs gözûyle bakacak bir **özne** olarak ortaya çıktığı zaman, dil denilen unsur ancak mümkün olur. Gerçekten de, birinci şahıs, bir başka şahsı, **bana ben** diyen, **benim** de **sen** dediğim, tamamen **benim** dışımda, kendi yankımdan ibaret bir başka şahsı ortaya koyar” (s.260).

Üçüncü şahıs “o-il” ifadesiyle, birinci ve ikinci şahıslar arasındaki bu karşılıklı yer değiştirme hali mümkün değildir.

Birinci-ikinci şahısla üçüncü şahıs arasındaki bu ayırım tarzı, dilbilim alanında kabul edilsin veya edilmesin, bunu yargılayacak durumda değiliz; ancak, anlatımda “konuşmacının” her türlü müdahalesini ve buna bağlı olarak her türlü ferdi ilişkileri ortadan kaldıran tarihi yazıların üçüncü şahıs anlatım problemine açıklık getirdiğine inanıyoruz. Jacques Ferron’un **La Charrette** (Montréal, HMH., 1968) adlı hikâyesinin anlatıcısı, öleceği sırada, birinci şahıs “ben-je” anlatımdan, üçüncü şahıs “o-il” anlatımına geçer:

“Yapabileceğim en iyi şey, onları dinlemektir, herbirine birinci şahıs anlatımı bırakmaktır, çünkü ferdi sayılabilen tek anlatım buydu; daha şimdiden oyun dışı kalarak çekip giden üçüncü şahıs anlatımı ancak muhafaza edebilmektir... Onları dinlemeye başlamıştı bile (...).

Jean Marçel’in haklı olarak ifade ettiği gibi, “yok edilen birinci şahıs “ben-je”, edebiyen “nesnel” olarak kalır⁽⁵⁸⁾. Bir yıl sonra yayınlanan ve Québec’deki siyasi gerçeğe iyice bulaşmış bir eser olan **le Ciel du Québec** (Jour yayınları) adlı eserde Ferron, tamamen ters bir yöntem kullanır. İskoç kökenli geleneklerine bağlı olmakla birlikte Québec’deki çevresiyle bütünleşmek için ilginç bir kahraman olan Frank Anacharsis Scott, şaşırtıcı bir davranış değişikliğiyle adını François olarak değiştirir ve tam bir

58. Jean Marcel, **Jacques Ferron malgré-lui**, Montréal, Jour yayınları, 1970, s. 151.

Québec'li olur. Yeni bir gerçek bir varlık olarak kendine has bir şahsiyet kazandığından, kendisinden üçüncü şahıs olarak söz edilmesine son verilir ve bitirmek amacıyla hikâyenin seyrini kendi eline alır: "Karşı kıyıda yürüyordum..." Ferron'un eserini okuyacak olanlara böyle bir yöntem ağır gelebilir, ancak kesin ve açık bir şekilde hikâyenin derin anlamını yazarın ifade etmesi için engel teşkil etmez.

Anlatıcının hikâyenin dışında yer alması, ayrı bir yöntemdir: Yani karşısında cereyan eden olaylarını, kamera gibi, basit bir kaydedici olmak. Anlatıcı için, özetleme, genelleştirme, yargılama, kahramanların şuuruna müdahale etme yasaktır; anlatıcı sadece, kahramanların dış görünüşlerini tasvir etme, onların davranış ve sözlerini not etme imkânına sahiptir. Amerika Birleşik Devletleri'nde, **The Killers** gibi bazı hikâyelerde, özellikle Dashiell Hammet ve Hemingway sayesinde görkemli bir döneme ulaşan behaviyörizm roman türüne ilgi duyuyoruz. Watson çömezlerince halkın anlayabileceği bir düzeye indirilen davranış psikolojisinin güncellik kazanmasıyla sistemleşen bu yöntem, kesinlikle yeni bir yöntem değildir. Flaubert ve Diderot'nun eserlerinde olduğu kadar İncil'de de bu yöntemin izlerine rastlanır⁽⁵⁹⁾. Ancak bu yöntem, başka yöntemler yanında, polisiye roman türünde daha çok kullanılır duruma gelmiştir: Çünkü kahramanların davranışı, kan lekeli pantolonlar veya bir çukurda bulunan tabanca üzerindeki parmak izleri kadar önemli ve geçerli ipuçlarıdır.

5.3.4. Karma yöntemle kahramanların tanıtılması

Aslında, romanların büyük çoğunluğunda, kahramanların tanıtılması, anlatımın hem içine hem de dışına bağlıdır: Sadece anlatım yönünden, behaviorist roman türü ile Guillieregues'in **les Lettres Portugaises** adlı eseri gibi birinci şahıs anlatımla anlatılan bazı eserler, bu yöntemin en tipiklerindendir. **Haute Ecole**

59. Önce 1942'te, daha sonra 1965'de Gallimard'da ve 1968'de "Idées" serisinde yayınlanan **Psychologie du comportement** adlı eserde, P.Naville, "güzel bir behaviorist hipotezi" diye adlandırdığı Diderot'tan bir sayfayı **Ek-A** bölümünde verir. Bu eser, A. Tilquin'in **Le Behaviorisme** (Paris, 1942) adlı eseriyle, davranış psikolojisi alanında en iyi ilk eserlerdendir.

adlı eserinde, Jean Louis Curtis'in de belirttiği gibi, kendi eserlerinde az olmakla beraber, Mauriac'inkiler adar belirgin yazar müdahalelerinden, Sartre kendini sorumlu tutar.

Kahramanın maksadına bağlı olarak yazarın her şeyi bilme özelliği sınırlandığından, **Madame Bovary** bu karma tanıtma yönteminin en tipik örneğini teşkil eder. İlk karşılaştığımız kahraman Charles, romanın başında, Emma'yı bize yavaş yavaş tanıma imkânı veren ortama girmeden önce, okul arkadaşlarının gözûyle tanıtılır. Birinci bölümün altıncı kısmından itibaren Emma, sırası geldiğinde, diğer kahramanlar için birer odak noktası haline gelir. Ancak bazı kahramanların bakış açısını benimseme tarzı, "düşünmüyordu ki..." veya buna benzer yöntemlerle yargılama yoluna giden yazarın doğrudan doğruya müdahale etmesine engel teşkil etmez. Fakat bir odaktan diğerine veya tanrı bakış açısından bir kahramana ait sınırlı bakış açısına geçerken, Flaubert, bu yöntemi birdenbire göstermez, önce en azından kendine has alay etme tarzını göstermek ister. Sûbjektifliği ortadan kaldırmaksızın, özel bir bakış açısı tarzından bir diğerine geçmek için, Jean Rousset'nin de en ince noktasına kadar ifade ettiği gibi, görüş açısı değişimini yazar, ilmî bir yöntem haline getirir ki, böylece sahnedeki kahramanların bakış ve düşüncesiyle, **odak** değişimi ustalıkla kamufle edilir⁽⁶⁰⁾. Öyle ki, düşünen kişinin Flaubert'in kendisi mi, yoksa kahramanı Emma mı diye okuyucu tereddüte düşer. Yanında tazisiyle beraber, genç kadın derin hayâl âlemine daldığında, şöyle bir cümle devreye sokulur:

"Ancak onun hayatı, penceresi kuzeye bakan bir çatı katı gibi soğuktu; sessiz örümceğe benzeyen sıkıntısı ise karanlık kalbinin bütün köşelerine ağ örüyordu."

Burada Emma'nın adına anlatıcı mı düşünmektedir yoksa çatı katındaki soğuk hayatıyla örümceğe benzeyen sıkıntısını karşılaştıran Emma'nın kendisi midir? Bayan Bovary'nin masalımsı eği-

60. Jean Rousset, "Madame Bovary ou le livre sur rien", in **Forme et Signification**, Paris, Corti, 1967, s. 117-122. Burada Rousset, II. Bölüm, 3. kitabın baş kısmını yorumlar.

limlerini öğrendiğimiz zaman verilecek cevaptan kesinlikle emin olmalıyız.

Flaubert, kendi yaptığı müdahaleleri ve bakış açısı değişikliklerini neden bu kadar gizlemek istiyor? Kaygan ve cilalı bir taş gibi tutulacak bir noktası olmayan esere karşı duyduğu sanatçı endişesinden dolayı mıdır acaba? Romanın yapısını ve yazarın derin veya şuursuz gayesini incelemeden bu soruya cevap vermek mümkün değildir. Her ne olursa olsun, bir diğerinin zararına olarak, başka kahramanı tanıtmaya tarzına öncelikli bir üstünlük kazandırmaktan kaçınmak gerekir. Kahramanları tanıtmak için ayrıcalıklı bir yöntem yoktur. Herşey, hedeflenen amaca ve yazarın dehasına bağlıdır. Öncelikle şu son otuz veya kırk yıldır, konu ile ilgili şiddetli tartışmalar, olaylara açıklık getirdiği kadar, karışıklık da getirmiştir. Bugün bir romancı, Balzac ve Flaubert'in kullandığı kahramanları tanıtmaya yöntemini gereksiz diye kaldırıp atıyor ve hem Balzac'ı hem de Flaubert'i mahkûm etme yoluna gittiği takdirde, sonunda bu romancının eseri, **Illusions perdues** veya **Education Sentimentale** gibi eserler karşısında çok hafif kalacaktır. Kahramanları tanıtmaya bakımından şöyle bir yöntem kullanıyor diye Flaubert veya Balzac'ın eserlerini modası geçmiş olarak değerlendirmek, deliliğin kendisidir veya önyargılı olmaktır.

Önemli olan yöntem değildir, ancak yöntemin etkinliği ve kapasitesi, fiktif bir dünyayı tutarlı kılmak ve yazarın dünya görüşünü inandırıcı hale getirmektir. Gelişigüzel mükemmel özellikler dağıtma hatasına karşı büyük itina gösteren Scholes ve Kellog, David ve Bethsabée ile ilgili olarak **İncil**'den şu güzel pasajı aktarırlar:

“Bir sabah, David, yatağından kalktı ve krallık sarayının terasında gezinmeye başlar; yıkanmakta olan bir kadını görür; seyredilmeğe değer güzel bir kadındı bu.”

Anlatma, banyoda yıkanan Bethsabée'nin görünümüne duyulan heyecanın şiddetini, kralın davranışlarından anlaşılacağı kadar, aynı tarzda devam eder. David'e böyle bir karakter verilmesi acemice ve etkisiz mi oluyor demektir? Tam tersine, tanrı pozisyonundaki herşeyi bilen bir yazarın soğuk ve tarafsız anlatı-

mı, olaydaki heyecanın şiddetini ancak zıtlık yoluyla hissettirebilir. Kahramanlara karakter verilmesi konusunda, devirden devire bir “ilerleme”den çok, bir “gelişme”den veya amaçları farklı “değişik üslûplar”dan bahsetmek daha uygundur. Tanrıvarî bir anlatım, behaviorist bir tanıtma tarzı veya “yarı konuşma-yarı davranışlarla anlatım” tarzı da sübjektif gerçekçilik kadar güçlü ve anlamlı eserler ortaya koyabilir.

5.4. Roman kahramanının maruz kaldığı değişiklikler

Roman kahramanı anlayışı ve buna bağlı olarak kahramanın fonksiyonu ve tanıtılması, roman tarihi akışı içerisinde büyük değişiklikler gösterir. Meselâ XIX. yüzyılda, kökten sürekli olarak yapılan değişikliklerle, romandaki kahraman sayısının yok denecek kadar azaldığı, bazı çağdaş eserlerde ise kahramanın tamamen ortadan kalktığı grlr. Balzac’ın eserlerinde, tipik kahraman anlayışı doruk noktasındadır; kahramanın bütün özellikleriyle belirlenmesi, ona en uygun karakterin verilmesi, bütün şartlarda onun varlığının kabul edilmesi bakımından, hikâyenin bütün elemanları devreye girdiğinde sosyal bir sınıfın, bir mesleğin, kuvvetli bir duygunun bütün vasıfları bu tipik kahramanda toplanır: Kahraman, bulunduğu mekânla sıkı ilişki halindedir; kahramanın portresi, fizyonomosindeki en küçük ayrıntılar üzerinde yoğunluk kazanır. Emma Bovary ve Frdric Moreau kendilerini olayların akışına bırakırken, Grandet, Vautrin, Rastignac, kendi başlarına karar veren, hareket eden ve emir veren kahramanlardır; teşebbüs bakımından kararsızlıkları, çevrenin baskısı ve zamanın akışı karşısında yok olur.

Etkisiz, basit, hemen hemen anonim bir kahraman anlayışı gelişirken, kahramanların şuurunu açılan yolu bize doğrudan göstermesi bakımından, roman türü kendi içine kapanma eğilimi gösterir. Bunun sebebi, romanda, ruhî bir bunalım, gizli sebepler, bir duygunun ortaya çıkması ve manevi idealin getirdiği davranış anlatıldığı için değil —ki, Lancelot’nun lânetli arabaya binişi sırasında gösterdiği tereddütü uzun uzadıya anlatan Chrtien de Troys’dan beri roman alanında yapılan bunlardır—, ancak romandaki herşey, yani kahramanlar, konular, olaylar, durumlar, yine bu âlemdede bulunan bir şuur tarafından idrak edilmiş olmasından-

dır. Charles Emma tarafından tahammül edilmez bir tip olarak görüldüğünden, Charles tahammül edilmez bir tip olur: Frédéric, **Education Sentimentale** adlı eserde, Fontainebleu ormanını tasvir etmekten çok, bu ormanı hayâl eder; 1848 ihtilâli, Tuileries bahçesinin yağmalandığına Frédéric'in tanık olduğu sırada patlak verir. Kahramanların şuur alanı romanı teşkil ettiğinden, bunların yaşadığı dünya ile ilgili olarak romancı, bu kahramanların idrak ettiği herşeyi, davranışları, projeleri, hayatlarının her anında görülen gerginlikler, imajlar, izlenimler kadar önem arzetmeyen mazilerini ortaya koyar. Meselâ Marcel Schwob'un **le Livre de Monelle** adlı eserinde, hikâye bir çeşit hayal dürbününe benzetilir ki, burada kahraman diğerleri arasında bir görüntü şeklindedir.

Genellikle kahraman, sadece saf bir şuardan ibaret sayıldığı için, söz konusu eğilim Yeni Roman tarzı ile daha da açıklık kazanır. Grammatikal şahsın yerini kahramanların aldığı, Baudry'nin, Sollers'in, Thibaudet'nin "fictions" (roman)'larında bu değişikliğin son neticeleri görülür. Jean Ricardou'nun meşhur formülüne göre ifade ettiğimizde, artık romanın bir maceranın yazılması değil de, bir yazının macerası olduğu anlaşılır; ancak burada, sosyal bir grup veya bir roman kahramanının gelişimi söz konusu değildir, ama bir metnin meydana gelişi ve şahıs zamirleriyle anılan kahramanlardaki değişiklikler söz konusudur. Anlatım şeklinin orijinallliğini belirtmek için, J.Ricardou, Ph.Sollers'in **Personnes** (50.séquence) adlı eserinden bir pasaj aktarır ve burada bir **kadının cümleye** dönüştüğü görülür, ancak **erkeği** temsil eden **ben-je** kelimesi **metne** bağlı bir unsurdur.

"Şimdi bu durumda ona (kadına) başvurmak istesem, belki onun kaçışını bana (erkeğe) hatırlatan herşeyi canlandırmak olacak. Bereket versin, her yeni kelimeye bir anlam uygun düşer ve sonra bir anlam kaybolur gider, ben bu anlamı donduracak kesin dekorlardan kaçınıyorum. Yanıma yaklaşıp uzandığı zaman onu tasvir etmek istediğimde, biraz bekleyebilirsem ancak böyle bir durum olabilir

(vücudun kendisine gelmesini sağlayan ses ve hareketi vermek için, bu vücudun teşhir edilmesi). Çünkü bundan böyle herşey, onu, adını vermeden ifade ediyor, çünkü başladığım anda, onu bulduğum yer burasıdır”(61)

61. Jean Ricardou, **Pour une théorie du nouveau roman**, Paris, Seuil, 1971, s.247-248.

ALTINCI BÖLÜM

6. ROMAN VE YAZARI

“Niçin roman yazıyorsunuz?” sorusunu, sanki ortaya çıkarılması gereken öfkeliendirici bir sır varmış gibi, gazeteciler, eleştirmenler, dergi yönetmenleri, son Goncourt veya Médicis ödülünü kazananlara, yazarlara, “iyi niyetli yazarlara” ısrarla sorarlar. Böylece sonuçta şöyle bir soruya varılır: Neden yazı yazılır? Bir tür evrensel bir mucize içinde yeralan ve André Dothel’in bahsettiği bu masalımsı retoriğin izah edilemeyen sahasına girilir: “Burada önem arzeden şey, belirli bir karara bağlı olarak değil de yazıya duyulan ani bir ihtiyaçla, insan, kendisini görünmeyen bir şeye teslim eder”⁽¹⁾.

Romancı kendisini, dünyaya gelmeyi ve tarihe geçmeyi isteyen kahramanlarla kuşatılmış bir varlık olarak hisseder: “Kahraman can sıkıcı bir varlık hâline gelir” (Bernard Chavel), bazı anlarda “sabit fikirli tarafı çok şiddetli olur” (Robert Sabatier), “kahramanlarım kendi hayatlarına bağlı olarak biçimlendikleri kadar kendi hayatlarını gizleyen kahramanlardır”, “romancı, atılımları yaparak yazısına canlılık kazandırmalı, Stendhal gibi ‘çala kalem’ yazmalıdır” (Roger Ikor); “yaratmaya kahramanlarımdan başlarım ve sonra da onları olayın ateşine atarım” (Emmanuel Roblès); “kahramanlarım bende yaşar, ben kahramanlarımda yaşarım” (A. Pieyre de Mandiargues). Bu bakımdan romanesk yaratma, çok fonksiyonlu ve yakalanması imkânsız bir melekke yapılan müca-

1. Bu sonuç çerçevesinde, *Europe (Le roman par ses romanciers*, no. 474, Ekim 1968) dergisinde biraraya gelen yazarların beyanlarından, N.R.F. (Ekim, 1970) sayısında yayınlanan *Vie et survie de la littérature* adlı incelemeden ve *Tel Quel* (1962-1963) dergisinde yayımlanan N. Sarraute, M. Butor, L.R. des Forêts, J. Cayrol ve A. Robbe Grillet’in yazılarından faydalanılmıştır. Dipnotu bulunmayan alıntılar, adı geçen dergilere aittir.

deledir ve sonunda yenilen hep yazar olur; genel olarak Balzac çizgisindeki yazarlara göre “iç baskı”, her romancının kendine has ayırt edici özelliğini, hattâ romancının kendi seçim tarzını ortaya koyar.

Romancının kendisi söz konusu olduğu zaman, yazma ihtiyacına bağlı olarak, mantığa bağlı olmayan en mükemmel davranış şekli sayılan ilk verileri kavrar: L.-R.des Forêts'ye göre, “genel olarak insan bilmediği şeyleri bulmaya çalışır ve biz, küçük bir kıvılcım ışığında çalışmamızın amacını hayâl-meyal ancak görmekteyiz”. Yazar, bu davranış tarzına, tamamen organik fonksiyonlu amaçlar dışında başka amaçlar kattığı takdirde, bunlar, sonradan vurulmuş yamalara benzer sadece. Çünkü bu faaliyetin gereği gibi bir anlamı olmalı ve hakettiği bir anlamı kendisine vermek gerekir.

Romancının, sadece eğlendirmek için hikâye yazdığını söylemesi günümüzde oldukça zor bir iştir ya da anlatım statüsünün ne kadar değiştiğini de gösteren reaksiyoner bir tarzda eğlendirmek için yazdığını söyler. Sadece edebî özellik taşımayan yazılar değil, romanların büyük çoğunluğunda başka gaye aranmaz. Yazar veya yayımcı, bazen bir taşla iki kuş vurmak ister: Geçen yüzyılın sonlarına doğru, okuyucuları sadece çocuklardan ibaret olmayan bir **Eğitim ve Dinlenme** kütüphanesi adı altında, Hetzel, aralarında Jules Verne'nin **Voyageurs extraordinaires** adlı kitabının da bulunduğu çok ünlü bir koleksiyon oluşturmuştur. Hikâye yazma işi, kendi kendine yetmezmiş gibi, dünyadaki diğer normal insanlar gibi hem yazarın durumuna, hem de son savaştan beri daha duyarlı hale gelen “kötü niyetli misyonları” beraberinde getirir. Napalm bombası Vietnam'ı yakıp yıkarken, Hindistan'da ve Biafra'da çocuklar açlıktan ölürken, totaliter yönetimlerin hapishanelerinde hür masum insanlar can çekişirken, oturup roman yazmanın imkânı var mıdır? **Commune** idaresinin kanlı bir şekilde son bulmasından kısa bir süre sonra, kendisini “tamamen Antikite'ye veren” Flaubert gibi, şüphe uyandıran, ayıplanan, tarihi sırası bozuk bir aktivite söz konusu olur, çünkü Flaubert 6 Eylül 1871'de Gerges Sand'a gönderdiği bir mektupta, “işçilerin alçaklığından, burjuvaların beceriksizliğinden, köylülerin aptallığından ve kilisenin iğrenç durumundan bıkmış

olduğunu" ifade eder. Dünya yeni baştan yaratılmalı ve masallar yeniden yazılmalı.

Ancak kaçış da, bir çeşit reddetme tarzıdır ve romancı, öfke-lenirken veya isyan ederken haklılık kazanmaktadır. Meselâ Roger Chateauneu ve Roger Bésus gibi, ideoloji bakımından birbirinden çok farklı iki yazar, "birer tanık olabilmek" arzularında birbirleriyle hemfikirdirler: Roger Chateauneu, "bana yazma gücü veren şey, özellikle hırs dolu bir bekleyişin verdiği anlam ve isyan duygusudur. Kitaplarımda gösterip ispatlamaya çalıştığım, dünya ile böyle bir uyum tarzı sağlayabilme çabasıdır" ifadesini kullanır. Bésus ise, "benim roman dünyam, bir anekdot dünyası değil, ama anlamlı olaylar dünyasıdır" diye yazıyor. Sartre da, "yazarın cemiyete verdiği mutsuzluktur", "her kitap kendine has bir çılgınlıkla somut bir özgürlük önerir" der⁽²⁾. Şuurlandırmak, taraf tutmaya müsaade etmek, değişmek için aksiyona geçmek, netice olarak belirli ve bütünlük arzeden insanlık durumunu aşmak gibi programları Sartre, makale, deneme, tiyatro alanında gerçekleştirme yoluna gittiği gibi, **la Nausée**, **les Chemins de la liberté** ve **l'Idiot de la famille** gibi eserlerle de roman alanında gerçekleştirir. Roman yazmak demek, muktedir olmak ve bunu gerçekleştiren ve destekleyen bir davranış demektir. Chateauneu, "dünyayı ve dünyayı ifade etme hakkını ileri sürüyorum" der. Yaşamayı sevdiğimiz için yaşama tutkusuna sarılırız ve bir yaşama tutkumuz olduğu için onu daha fazla idrak etmek isteriz. Böylece roman, yazarın bir teksir makinası haline gelir ve roman kendi içinde çoğalmaya başlar; Thibaudet'nin ünlü formülüne uygun olarak, "hayatının sayısız yönlerine göre" kahramanları yaratır. Hayâlî bir varlığın ömrünü uzatmak veya onu tekrar yaratma ihtiyacı yanında, onu yaratmak, ona biçim vermek ihtiyacı da romancının ana gayesidir, veya Mauriac'a göre romancının girişim hevesidir: "Canlı varlıklar yaratabilme özelliği" yazarın "tanrısal yönünü" gösterir⁽³⁾. Yaratılan kahraman yaratıcısına karşı saygılı mıdır, yoksa eldeki sayısız örneklerle göre ro-

2. Jean-Paul Sartre, **Qu'est-ce que la littérature?** Paris, Gallimard, "Idées", 1964, s. 104 ve 90-91.

3. François Mauriac, **le Roman**, Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1928, s. 33.

mancının en büyük zevki, kahramanlarının kendisine karşı koymalarını, kendisinden kurtulmalarını ve kendi başlarına yaşamalarını görmesi midir? Herşeye rağmen roman yazma olayı, belki şeytanca bir iştir... Meselâ Fr.-R. Bastide'e göre, "teknolojilerin incelediği, biçimlendirdiği, teknik bakımdan oluşturduğu ve belirlediği bir gerçek ve hergün aynı şekilde ısıtılıp ısıtılıp öne sürülen bir gerçek karşısında insanın ezildiği bir çağda, romancı, okuyucuya, hayâl âleminde atletizm yapmayı teklif edebildiği" halde, hem sevilen, hem de utandırıcı romanlarla ün yapan Mauriac veya Daniel-Rops'a göre bu yasak topraklarda ilerlemek tehlikelerin en büyüğüdür. Kurtuluş ve huzur sadece hayâl dünyasında vardır: Apollinaire'in "uzun süren bir şimşek" diye adlandırdığı şey sayılan romanın, hareketten mahrum bir rüyâ olduğunu her zaman hissettim" der Pieyre Mandiargues.

Gerek psikolojik veya sosyal, gerekse manevî veya ekonomik olsun, bir gerçeğin ifade edilmesi ve şuuruna varılması veya hayâl âlemine kesin olarak yerleşmesi meselesi, realizm konusunda her zaman tekrar tekrar gündeme getirilen tartışma çerçevesine, eleştirmenlerin ve edebiyat nazariyecilerinin sokmak istedikleri mesele bu mudur? Modern romancılara göre —en azından Flaubert'den bu yana— en temel meselenin kaynağı, belki çözülecek bir güçlük olarak görülmemeyen, ama anlamı olmayan şeye, yani yaşadığımız dünyaya ve kendi hayatımıza ve bir anlam verebilme anlayışında yatmaktadır. Son zamanlarda Serge Dobrovsky'nin de ifade ettiği gibi, nihayet açık kalmış bir yarayı bütün çıplaklığı ile açığa vurmaktan başka bir şey değilse, elli yıllık bir kültürel tıkanıklık içinde, (...) edebiyat ve eleştiri sahasındaki bunalım da, gerçekten insanlığın temel bunalımından başka bir şey değildir" ve bu bunalım yazarda kaygıya dönüşür. Yazar, ister kendi iç dünyasını, isterse de dış dünyayı seyre yönelmiş olsun, yaptığı iş bir çeşit bilmeceyi çözmektir; bu bakımdan roman da bilgi aracı haline gelir. Romancı, "gerçeğin dışına sürüklenen", ama bu gerçeği ustalıklarla yakalayan, hafızasında tutan, tespit eden ve özellikle bu konudaki anlayışımızı değiştiren bir "büyücü"dür, ancak Apollinaire'den sonra, Frans Hellens'in anladığı anlamda bir büyücü değildir. Romancı, "gerçeğin bizzat içinde", hikâyenin başladığı ve basit hayatın altüst olduğu" anı yakalamasını iyi bilen biridir", der André Dothel ve şöyle devam eder:

“Bazen roman türüne atfedilen eğlendirme özelliği ve söz konusu kaçış gücü, bilinen bakış açılarını her fırsatta değiştirmeye ve kuralları aşarak bizleri yeni bir yorum getirmeye sevkeden düşünceden başka bir şey değildir belki.” Nathalie Sarraute, **A la Recherche du Temps Perdu**’yü okumakla maruz kaldığı şoktan sonra, artık dünyayı aynı bakış açısıyla görmez. Nathalie Sarraute’a göre, genel olarak Proust’un kendi özel hayatı ile ilgili bu roman, “belirli bir sansasyon düzenidir”, belirli şuur seviyelerinde ve aynı zamanda şuur ötesinde de idrak edilebilen ve yazarın düşünceleri arasında el yordamıyla kendi şeklini bulan bir nesneler yığını halindedir. Romancı, kendini bir medyuma veya, Le Clézio’ya göre, bir veya birçok sesi kaydedebilen bir sismografa benzetir: “Dünyada milyonlarca yazma ve anlatma tarzı vardır” ve ne söylemek istediklerini çözmek, yani “kotlarını öğrenmek, dünyanın sırrını ortaya çıkarmak gerekir: yazı yazan insan kendi düşüncesi doğrultusunda, gerçek olanı destekler ve bu gerçeği, bulunduğu nazik ortamda muhafaza etmeye çalışır. Şayet bir an gözlerini başka tarafa çevirecek olsa, belki her şey altüst olur. İşte yazının sırrı buradadır: Kodlamanın olduğu yerde savaş var demektir. Gerçek bir tehlikenin olmadığı yerde, ancak afişe edilme yerine izah edilmesi istenilen şeyi saklayan bir tehlikenin olmadığı yerde, kodlamaya gerek duyulmaz. Yazı yazan birisi, yazma eylemine bağlı olarak vardır, aksi halde yoktur. Yazarın, önce kendi iç dünyasını anlaması gerekir ve bizi yavaş yavaş kemiren zaman ve mekândan uzaklaşarak “kendi hayatında bir birlik elde etmesi” gerekir... (Butor). **L’Emploi du temps** adlı eserde günlüğü tutan kahraman, zaman ve mekânın güçlerinden kurtulmaya çalışır, ancak bu çaba Sisyphe’in çabasına benzeyen bir çabadır, çünkü olaya yetişemez hale gelir, olay gittikçe büyür ve yazmakla hiç bitiremediği bir geçmişe bağlı olarak içinde bulunduğu şimdiki zaman artmaya devam eder. Kurtulmak ya da “kaynaşmak ve (...) içinde yer almak” için, yazı yazmak gerekir. Jacques Borel, “eğer yazı yazıyorsam bunun sebebi, özellikle belki bir yabancı haline gelmemek içindir” der ve Jean Cayrol’a göre, “başkasıyla olan bağı koparmamak, dışlanmadığını göstermek ve yazarlık bağımı bir dereceye kadar güvence altına almak, sürekli **anlatıcı** olarak kalmak, nihayet her zaman canlı olabilmek

ve giderek ölümsüz kalabilmek için kelimelerimin herbirinde sürdürdüğüm bir kavga vardır (...). Eğer yazı yazıyorsam, kendi iyiliğim içindir, kargaşalıktan ve dağınıklıktan kurtulmak içindir.” Yazar, eser yaratırken kendini yarattığı duygusuna kapılır; Louis René des Forêts, “yazar, kendi sözlü ifadesi ile kendi iç ifadesini birleşik tutar” der. Yazarın kendine yönelik bu çalışması bazen kendi yaşadıklarına doğru bir dönüş, “aynı anda, tekrar yaşamak ve idrak etmek, yeniden canlandırmak ve anlamak istediği bir hakikate” doğru şeklinde kendini gösterir (J.Borel). Proust örneğine uygun olarak, yazar, kurtarmak istediği, bu “yaşama tarzını” kurtarabilir mi? Yoksa daha fazlasını sağlamak için çabalar mı? Jean Revedrsy’nin yaptığı gibi, yazarın çabası, sadece bir “yıkma teşebbüsü” olsaydı, yazıya dökülen gerçek ilgi alanından çıkar ve buna bağlı olarak “bir cümlemin başarısı demek, gerçeği ilhâm edecek düşüncenin yok olması demektir”⁽⁴⁾. Böylece yazı, yazarını ölümüne doğru sürükler...

Roman, ister gerçeğin yansıtılması olsun, ister gerçeğin ifade edilmesi olsun, isterse de bu gerçeğe sıkı sıkıya bağlı olsun, gerçeği ister kavrasın, ister gerçeğin anlamını çıkarsın ve isterse de gerçeği sergilesin (Raymond Jean), işte bütün bu görüşler, hem eserin dışındaki, hem de eserin kendisini oluşturan bir gerçeğe, farklı derecelerde, referans şeklinde başvurulduğunu prensip olarak ileri sürer. Buna karşılık, dilbilim görüşlerinden kaynaklanan güçlü bir çağdaş düşünce hareketi, bu dış bağı kabul etmez: “Nasıl ki bir tablonun tek gerçeği boya ile tasvirdir, bir romanın da tek gerçeği yazılan şeylerin tasviridir. Tabiatı gereği yazı, gerçeği çoğaltmada yetersiz kaldığından, realizm ile ilgili olarak romancının ileri sürdüğü her türlü iddia, bir düşüncesizlik ve bir aldatmadır” (Claude Simon). Böyle bir anlam çerçevesinde, boş ve can sıkıcı niyetlerden arıtılmış bir program sergiler: “Benim için söz konusu olan, her ne olursa olsun, dış etkene dayanma zorunluğu olmadan, tek başına ayakta durabilen herşeyi, en kü-

4. Jean Reverzy, Maurice Nadeau'nun **le Roman depuis la guerre** (Paris, Gallimard, “Idées”, 1963, s. 227-228) eserinde edebiyat ile ilgili olarak verdiği düşünceler.

çük ayrıntısına kadar yaratabilmektir. Ben tasvir etmem, ama yaratırım. Bu eskiden Flaubert'e has bir tutkuydu, şimdi bütün modern romana has bir tutku olmuştur." **Tel Quel** dergisi grubuyla uzaktan veya yakından ilişkisi olan yazarlar, yazılı metnin kesinlik özelliğinden, kuralları belirli bir doktrin meydana getirirler. Jean Thibaudeau'ya göre, bu "metin kalıbına dökülen roman", "hayâlî, sözlü ve burjuva roman" tarzının yerini alır ve "getirdiği şey", ana maddesi metin olan üretim biçimidir. Katıksız tecrübe ve düşünceye bağlı bir tecrübe olduğu anlamda bir roman yazmak, kendiliğinden olan bir iştir (Jean Pierre Faye). "Metin dışında objektiflik" olmadığından, dışa bağlı bir gerçeğe önem vermek söz konusu olmaz, ancak "metne bağlı bir dinamizm" ile yazının üstünlük kazanmasından, dilin nasıl çalıştığını görmek söz konusu olur. Ricardou, **Problèmes du nouveau roman** adlı eserinde, meselâ Claude Simon'da metafor sanatının yapısal rolü üzerinde duruyor; Claude Ollier'in eserinde, "şekle bağlı unsurlardan hareketle" gelişme gösteren ve yaratıcılık arzeden tasvire verilen önemin yok olduğunu ortaya çıkarır. Tasvire verilen bu önemsizlik, roman yazma alanına da sığar; "fiction" dünyasının kaynağı yazıdır". Bu bakımdan roman, bize göre, "bir maceranın yazıya geçirilmesinden ziyade, yazının kendi macerası durumundadır"⁽⁵⁾. **Observation de Cannes ve la Prise de Constantinople** adlı hikâyelerde, Ricardou'nun kendisi de böyle bir maceraya girer ve başarısı, çok kesin yöntemlerin kullanılmasıyla, tartışılmaz durumdadır:

"Her bir epizod, birbirine bağlı olma özelliğinin yanında, şekiller ile sayılar, yer değişiklikleri ile renkler, davranışlar ile heyecanlar arasındaki uyum oyunları ile en küçük özelliğine kadar vermek ve taklit etmek suretiyle, eserin bütününde içinde yer alır; bitmeyen bir nesir ve kompozisyonun çelişkili faziletleriyle —semantik yıldızlar, kelime benzerlikleri, ahenkli değişmeler, cümle yapısındaki anlaşmazlıklar, metindeki tekrarlamalar, saha bakımından

5. Jean Ricardou, **Problèmes du nouveau roman**, s. 111 ve 143.

yanılığlar gibi—, bu epizod, bir dereceye kadar şimdiki zaman içine sokulur”(6)

Metne yön veren pek çok **etken**, metne içerden hakimdir; Ricardou’ya göre metne, kalite ve doğruluğunu sağlayan bir “etkinlik derecesi” verir. Ricardou, Thibeaudeau, Faye veya Sollers, tecrübeyi, kavrayabileceğimiz bir yere getirememişlerdir, ancak Mallarmé’vari gizli ümitle, dilin çalışma tarzını dikkatle gözlemişler ve dil sırlarını araştırmakla, dünya sırlarını çözeceklerine inanırlar. Ancak dil, görevini tek başına yapabilmektedir ve kendine has “dinamizm” ile kendi kendini üretebilecek durumdadır”(7). Eğer eser, sadece kendisinden yola çıkıyorsa ve sadece kendisi için bir çeşit cebrik işlem anlamsız bir işaretler sistemi durumuna geliyorsa, kendi kendini yaratacağı yerde, kendi kendini yok eder.

“Anlamli etken, konu, insan ve anlamlı kavramlar” dışında gösterilenlerin (signifiants) incelenmesi gerekir; dilbilimin çıkmaza girdiği bir inceleme alanına tekabül eden metin ile ilgili mekanizmaların ve anlatım şekillerinin uygulama alanı olan dilbilimin geçtiği sahadan edebiyatın, daha doğrusu romanın geçmesi gerekir. Sollers’in **Drame** adlı eseri konusunda Barthes’in bahsettiği “edebiyatı gün ışığına çıkarma işi”(8) yeni bir şey değildir, çünkü bu durum en azından **Tristan Shandy** ve **Jacques le Fataliste**’den beri roman alanında vardır, ancak aksinin ve edebiyat alanında yeni terörizmin geliştirdiği tehlikenin gizlenemez hale geldiğini açıkça gösteriyor. Bu terörist anlayışa göre, marksizm, psikanaliz ve dilbilim anlayışlarından oluşan üçlü dogma dışında, hiçbir gerçek eleştiri, hiçbir gerçek yaratma yoktur.

6. Jean Ricardou, **la Prise de Constantinople**, Ed. du Minuit, 1965. Sayfalandırılmamış.

7. Doubrovsky’nin Bachelard’dan aldığı tarif: “İlmî eleştiri düşüncesi, dayanağı ve raportörü olmayan bir ilişkiler doktrini olarak ifade edilir (NRF., Ekim 1970, s. 66). Buna bağlı olarak edebiyat, “dayanaksız” ve yazarsız bir ilişkiler sistemi durumuna gelebilir.

8. Roland Barthes, **Drame, Poesie, Roman, Théorie d’ensemble**, Paris, Seuil, 1968, s. 39.

Tarihe olan ilgiyi, metnin bütünlük işleyişine doğru kaydıran bu işlem, sadece roman anlayışını kökten sarsmakla kalmaz, aynı zamanda —ve özellikle— yüzyıllardan beri kendisini yaşatan ideolojinin de altüst olmasını amaçlar. Kendine **Change** adını veren ve Jean Pierre Faye'in çevresinde toplanan bir grup, bildirilerinde, dil ile ilgili eleştirilerin de bizzat anlatma alanı içerisinde yer aldığını ve sonunda kültürel bir devrime gittiğini ve gitmek zorunda olduğunu ortaya koymaya çalışırken⁽⁹⁾, Robbe-Grillet'nin, 1970'de yayımlanan bir romanını, **Projet pour une révolution à New York** diye adlandırması tesadüf değildir.

Her çeşit sanat tarzı gibi, roman, kendisinden önce gelenin hem **üzerinde** ve hem de **karşısında** yer alır: Ya reddeder ya da bütünleşir. Jacques Borel'in belirttiğine göre, romandan önce gelen husus, “hayâl etme gücü” (invention) ile az-çok değiştirilmiş bir “özgeçmiş” arasında oynar durur. Savaş sonrası dönemde, özgeçmiş tarzı, tarih maskesi altında, yazarın, kendisinden ve değerlere üstünlük kazanmasından bahseden tarafgirliğini imtiyazlı olarak kabul ederken, hayal etme gücü, varoluşçu akım karşısında güven kaybeder. Onbeş yıldan beri roman, “hayal etme gücü”ne yeniden kavuşmuş görünüyor, ama bu dönüş, mantıklı bir yaratma tarzıdır⁽¹⁰⁾. Okuyucu kitlesi yön değiştirir; klasik kültürle beslenmiş eleştirmenler ise, endişeye düşerler; nedensizliği, ah-lâk kaygılarına karşı ilgisizliği geliştirmelerinden ve insanlığın eğitilmesi yerine laboratuvar tecrübesini koymalarından dolayı, “öncü” yazarlara sitem ederler; ancak tarih boyunca, yenilik getiren eserler, başka şartlarda mı teşekkül etmişlerdir? Geleneksel anlayıştaki roman tazeliğini korurken, önemli olan şey, iştirak ettiğimiz yeni edebi tarzların olağanüstü şekilde çiçeklenmesidir. Aragon, kendini yeni roman modasına kaptırmışsa da, Zola'nın üslûbunu hiçbir zaman inkâr etmemiştir; Giono, Stendhal'ın

9. **Change**, 1972, no 13.

10. Yeni tipte bir anlatım tarzını göstermek için, ayırım özelliğini yokeden şey. Bu bakımdan Thibaudet, bir “özgeçmiş romanı” tarzından sözeder ve buna göre “metnin prodüktörü sayılan ve şahsa bağlı olmayan bir **ben-je** unsuru sözkonusudur, (**Tbéorie d'ensemble**, s. 214). Aynı şekilde Ricardou, anlatıma dayalı eserlerini “fiction” tabiri ile ifade eder.

üslûbuna sadık kalmıştır; Gracq, Chateaubriand'a, Balzac'a veya Barbey d'Aurevilly'ye karşı temayül gösterir; genç yazarların gözünde Flaubert, hep "üstad" olarak kalır, ama **la Malson du rendez-vous** veya **la Prise de Constantinople**, **Moblie**, **la Route des Flandres** veya **Nombres** gibi eserleri okuyarak diğer türlerini öğrenmemiz, kategorilerimizden belki de vazgeçmemiz, eser konusundaki tür anlayışımızı, şüphesiz yeni bir bakışla ele alıp tekrar düşünmemiz gerekir: roman, kendine has spesifik bir geçiği mi belirtiyor, yoksa Butor'un da sandığı gibi, edebiyatın sınırlarını ortadan kaldıran "hem epik hem de didaktik bir şiir türü"ne doğru mu geliyor?

Roman türü, Bakhtine'in de sandığı gibi, sürekli bir yenilenme şekli değil midir?¹¹⁾ Halk hicvinden doğmuş, tahlilindeki neticeden çok destandan farklı olarak, kural dışı, yıpranmaz yeniliği ile son derece orijinal bir tür olarak roman, tamamlanmamış bir tür ve Yeniçağ edebiyat olayının ilk tanığı olarak kendisini bugünkü zamana kabul ettiren bir türdür. Hâlâ tam olarak tarif edilememiş ve bundan dolayı da sonsuz özellikleri olan roman türünde bulunması gereken "plastik" özellikler, diğer türlerin ahengine ister istemez bir uyumsuzluk verir.

11. M.Bakhtine, *Epopé et roman. L'Etude du roman. Questions de méthodologie*, in *Recherches internationales à la lumière du marxisme*, 1973, no. 76.

BİBLİYOGRAFYA⁽¹⁾

ANLATIMA DAYALI EDEBİYAT ÜZERİNE GENEL ESERLER

- ADAM (Jean-Michel). **Linguistique et discours littéraire**, Paris, Larousse, 1976, pp.295-335.
- ALLEN (Walter E.), **The English Novel. A Short Critical History**, Harmondsworth, Penguin Books, 1967.
- ALLOTT (Miriam), ed., **Novelists on the Novel**; New York, Colombia University Press, 1959.
- ALIER (Robert). **Rogue's progress. Studies in the Picaresque Novel**, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1964.
- AMES (VAN METER), **Aesthetics of the Novel**, Chicago, University of Chicago Press, 1928.
- AMIS (Kingsley), **L'Univers de la science-fiction**, Paris, Payot, 1962.
- AMOROS (Andrés), **Introduccion a la novela contemporánea**, Madrid, Anaya, 2 a edic. Aumentada, 1971
- ARAGON, DEBRAY-GENETTE (Raymonde), et autres, **Essais de critique génétique**, Paris, Flammarion, 1979.
- ASTRE (Georges-Albert), ed., **Cinéma et roman. Elements d'appréciation**, Paris, Lettres modernes, 1958.
- AUERBACH (Erich), **Mimesis**, trad. par C.HEIM, Paris, Gallimard, 1968.
- BAKHTINE (Mikael), **L'Œuvre de François Robelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance**, Paris, Gallimard, 1970.
- BALL (Donald), **Samuel Richardson's Theory of Fiction**, The Hague, Mouton, 1971.
- BERGOLA (Alain), **Initiation à la semioiogie du récit en images**, Paris, Cahiers de l'audio-visuel, 1977.
-
1. Daha detaylı bibliyografya ile ilgili olarak Bkz. Mihel Mathieu, "Analyse du récit I: la Structure des histoires" ve "Analyse du récit II. le Discours narratif", in **Poétique**, no. 30, 1977, s. 226-255. Ayrıca "récit" tahlili konusunda aşağıda adları zikredilen dergilere Bkz.: **Bref, Change, Communications, Critiques, Degrés, Etudes Littérature, Novel, Nouvelle Revue de Psychanalyse, Poetica, Poetics, Today, Poétique, Pratiques, Revue des Sciences Humaines, Romanisme, Semiosis, Studies in the novel, Studies in the short fiction, Versus, Voix et Images.**

- BERNATT (George), ed., **Eighteenth-century British Novelists on the Novel**, New York, Appleton-Century-Crofts, 1968.
 — **Nineteenth-century British Novelists on the Novel**, New York, Appleton, 1971.
- BARTHES (Roland), **Le Degré zéro de l'écriture. Eléments de sémiologie**, Paris, Gonthier, "Bibliothèque Médiations", 1968.
 — **Essais critiques**, Paris, Editions du Seuil, 1964.
 — **S/Z**, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- BATAILLON (Marcel), ed., **Le Roman picaresque**, Paris, la Renaissance du Livre, 1931.
- BIANCHINI (Angela), **Il romanzo d'appendice**, Torino, Eri, 1969.
- BLANCHOT (Maurice), **Le Livre à venir**, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1971.
- BOILEAU (Pierre) et NARCEJAC (Thomas), **Le Roman policier**, Paris, Payot, 1964.
- BORGES (Jorge Luis), **Discusión**, Buenos Aires, Emece Editores, 1957.
 — **Otras inquisicones**, Buenos Aires, Emece Editores, 1960.
- BRIDENNE (Jean-Jacques), **La Littérature française d'imagination scientifique**, Paris, Dassonville, 1950.
- BUCKLEY (Ramón), **Problemas formales en la novela española contemporánea**, Barcelona, Ediciones Peninsula, 1968.
- BUTOR (Michel), **Essais sur le roman**, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1969.
- CAILLOIS (Roger), **Puissances du roman**, Marseille, Sagittaire, 1942.
- CALDERWOOD (James L.), and TOLIVER (Harold E.), ed., **Perspectives on Fiction**, New York, Oxford University Press, 1968.
- CHATMAN (Jeymour), **Story and Discourse**, Ithaca, Cornell University Press, 1978.
- CHESNEAUX (Jean), **Une lecture politique de Jules Verne**, Paris, Maspero, 1971.
- CONTINI (Gianfranco), **Varianti e altra linguistica**, Torino, Einaudi, 1970.
 — **Altri esercizi**, Torino, Einaudi, 1972.
- COULET (Henri), **Le Roman jusqu'à la Révolution**, Paris, A.Colin, coll. "U", 1967.
- CROS (Edmond), **Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzman de Afarache**, Paris, Didier, 1967.
- DAVIS (Robert Murray), ed., **The Novel, Modern Essays in Criticism**, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1969.
- DE CERTEAU (Michel), **L'Écriture de l'histoire**, Paris, Gallimard, 1975.
- DELBOUILLE (Paul), **Genèse, structure et destin d' "Adolphe"**, Paris, Les Belles-Lettres, 1971.

- DELEUZE (Gilles), **Proust et les signes**, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, 2^e éd. augmentée, 1970.
- DIEGUEZ (Manuel de), **l'Ecrivain et son langage**, Paris, Gallimard, 1960.
- DOLEZEL (Lubomir), Truth and Authenticity in Narrative, **Poetics to-day**, vol. I, n^o 3, 180, pp.7-25.
- DUCROT (Oswald) et TODOROV (Tzvetan), **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- ECO (Umberto), **la Structure absente; introduction à la recherche sémantique**, traduction de U. ESPOSITO-TORRIGIANI, Paris, Mercure de France, 1972.
— **l'Œuvre ouverte**, trad. de Ch. ROUX DE BE ZIAUX et A. BACOURECH-LIEV, Paris, Editions du Seuil, 1965.
- Etudes de sociologie de la Littérature**, ed. de l'Institut de Sociologie, Université libre de Bruxelles: **Problèmes d'une sociologie du roman**, 1963; **Littérature et société**, 1967; **Sociologie de la littérature**, 1970; **Critique sociologique et critique psychanalytique**, 1970.
- FLAUBERT (Gustave), **Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain**, présentation et choix de G. BOLLE ME, Paris, Editions du Seuil, 1963.
- FORSTER (Edward M.), **Aspects of the Novel**, Harmondsworth, Penguin Books, 1962.
- FOUCAULT (Michel), BARTHES (Roland), DERRIDA (Jacques), et autres, **Théorie d'ensemble**, Paris, Editions du Seuil, 1968.
- FUENTES (Carlos), **La nueva novela hispanoamericana**, Mexico, Joaquin Mortiz, 1969.
- GARCIA GUAL (Carlos), **Los origenes de la novela**, Madrid, Ediciones Istmo, 1972.
- GARDIES (André), **Approche du récit filmique**, Paris, Albatros, 1980.
- GATTEGNO (Jean), **La Science-fiction**, Paris, Presses Universitaires de France, coll. "Que sais-je?" 1971.
- GENETTE (Gerard), **Figures**, 3. vol., Paris, Editions du Seuil, 1966, 1969 et 1972.
- GERSHMAN (Herbert S.) et WHITWORDH (Kerman B.), **Anthologie des préfaces de romans Français du XIX^e siècle**, Paris, Julliard, 1964.
- GIDE (Andre), **Journal des "Faux-Monnayeurs"**, Paris, Gallimard, 1927.
- GODENNE (Rene), **Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles**, Geneve, Droz, 1970.
— **La novela chilena. Los mitos degradados**, Santiago (Chile), Editorial Universitaria, 1968.
- GOIC (Cedomil), **Historia de la Novela Hispanoamericana**, Valparaiso (Chile), Ediciones Universitarias de Valparaiso, 1972.
— **La novela chilena. Los mitos degradados**, Santiago (Chile), Editorial Universitaria, 1968.

- GOLDENSTEIN (Jean-Pierre). **pour lire le roman: initiation à une lecture methodique de la fiction narrative**, Gembloux, Duculot, 1981.
- GOVE (Philip Babcock). **The Imaginary Voyage in Prose Fiction**, London, Holland Press, 1961.
- GREINER (Walter F), edit., **English theories of the Novel**, vol. II: **18th century**, tübingen, Niemeyer, 1970.
- GRIMM (Reinhold), ed., **Deutsche Romantheorien: Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland**, Frankfurt am Main, Bonn, Athenäum Verlag, 1968.
- GRIVEL (Charles), Production de l'interêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie, Paris-The Hague, Mouton, 1970.
- HAMON (Philippe), Analyse du récit. Elements pour un lexique, **le Français moderne**, avril 1974, pp.133-154.
- HANDY (William J.), **Modern Fiction; a Formalist Approach**, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1971.
- HARPER (Ralph), **The World of the Thriller**, Cleveland, Press of Case Western Reserve University, 1969.
- HARSS (Luis), **Los Nuestros**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.
- HAYCRAFT (Howard), ed., **The Art of the Mystery Story. A Collection of Critical Essays**, New York, Crosset & Dunlop, 1946.
- HENAULT (Anne), **les Enjeux de la sémiotique**, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- HILLEBRAND (Bruno), **Zur Struktur des Romans**, Darmstadt, Wissenschaftliche, 1979.
- HIPP (Marie-Thérèse), **Mythes et réalités. Enquête sur le roman et les Mémoires**, Paris, Klincksieck. 1976.
- HOWE (Irving), **Politics and the Novel**, London, Stevens & Sons, 1961.
- HUET (Pierre-Daniel), **Lettre-traité sur l'origine des romans, suivie de la Lecture des vieux romans**, par Jean CHAPELAIN, édition critique par Fabienne GEGOU, Paris, Nizet, 1971.
- **Traité de l'origine des romans**, Faksimiledrucke nach der Erstausgabe von 1670 und der Happschen Übersetzung von 1682, mit einem Nachwort von Haus Hinterhäuser, Stuttgart, Metzler, 1966.
- IKWAYAN (Marguerite), **The idea of the Novel in France. The Critical Reaction, 1815-1848**, Genève, Droz, 1961.

- JAMES (Henry), **Selected Literary Criticism**, ed. by Morris SHAPIRO. Pref. with a note on "James as critic" by F.R.LEAVIS, New York, Horizon Press, 1964.
- **The Future of the Novel. Essays on the Art of Fiction**, ed. Leon Edel, New York, Vintage Books, 1956.
- **The House of Fiction**, London, Rupert Hart-Davis, 1957.
- JANVIER (Ludovic), **Une parole exigeante. Le Nouveau Roman**, Paris, Editions de Minuit, 1964.
- JARA (René) et MORENO (Fernando), **Anatomia de la novela**, Valparaiso, Ediciones Universitarias de Valparaiso, 1972.
- JAUSS (Hans-Robert), Litterature medievale et theorie des genres, **Poétique**, n° 1, 1970, s.79-101.
- JEAN (Georges), **le Roman**, Paris, Editions du Seuil, 1971.
- JOLLES (André), **Formes simples**, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- KAYSER (Wolfgang), **Das sprachliche Kunstwerk**, Bern, Francke, 1948.
- **Entstehung und Krise des modernen Romans**, Stuttgart, Metzlersche Verlag, 1955.
- Origen y crisis de la novela moderna, **Cultura Universitaria**, Caracas, Dirección de cultura de la Universidad Central de Venezuela, n° 47, 1955, s.5-47.
- KERMODE (Frank), **The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction**, New York, Oxford University Press, 1967.
- KLOTZ (Volker), **Zur Poetik des Romans**, Hrsg. von Volker Klotz, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- KOHLER (Erich), **l'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois**, Paris, Gallimard, 1974.
- KRISTEVA (Julia), **Le Texte du roman. Approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle**, La Haye-Paris, Mouton, 1969.
- KRONENBERGER (Louis), ed., **Novelists**, New York, Anchor Books, 1962.
- KURODA (SY.), Reflexion sur les fondements de la theorie de la narration, **Langue, discours, société**, Paris, Editions du Seuil, 1975, s.260-293.
- LAMMERT (Eberhard), **Bauformen des Erzählens**, Stuttgart, Metzler, 1955.
- LANGENBUCHER (Wolfgang), **Der aktuelle Unterhaltungsroman**, Bonn, Bouvier, 1964.
- LAUBRIET (Pierre), **l'Intelligence de l'art chez Balzac**, Paris, Didier, 1971.
- LAUFER (Roger), **Style rococo, style des "Lumieres"**, Paris, J.Corti, 1963.
- **Lesage ou le Métier de romancier**, Paris, Gallimard, 1971.
- LAUGAA (Maurice), **Lectures de Mme de La Fayette**, Paris, A.Colin, 1971.

- LEAVIS (Queenie D.), **Fiction and the Reading Public**, London, Chatto & Windus, 1965.
- LECERCLE (Jean-Louis), **Rousseau et l'art du roman**, Paris, A. Colin, 1969.
- LEFEBVRE (Madeleine), **Tshaikapesh**, récits montagnais-Naskapi, Québec, éditeur officiel du Québec, 1971.
- LE HUENEN (Roland) et PERRON (Paul), **Le Roman de Balzac**, Montréal Didier, 1980.
- LITZ (A. Walton), ed., **Modern American Fiction. Essays in Criticism**, New York, Oxford University Press, 1963.
- LO CICERO (Donald), **Novellentheorie: The Practicality of the Theoretical**, The Hague, Mouton, 1971.
- LODGE (David), **Language of Fiction. Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel**, New York, Columbia University Press, 1966.
- LUKACS (Georg), **Balzac et le réalisme français**, trad. par P. LAVEAU, Paris, F. Maspero, 1967.
- **le Roman historique**, trad. par R. SAILLEY, Paris, Payot, 1965.
 - **la Théorie du roman**, trad. par J. CLAIREVOYE, Paris, Gonthier, coll. "Méditations", 1963.
 - **Soljenitsyne**, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1971.
- MACCHIA (Giovanni), **I fantasmi dell'opera**, Milano, Mondadori, 1971.
- MAGNY (Claude-Edmonde), **Histoire du roman français depuis 1918**, Paris, Editions du Seuil, 1950.
- **l'Age du roman américain**, Paris, Editions du Seuil, 1938.
- MAINGUENEAU (D.), **Initiation aux méthodes de l'analyse du discours**, Paris, Hachette, 1976.
- MARCEL (Jean), **Jacques Ferron malgré lui**, Montréal, Editions du Jour, 1970.
- MARTIN (Harold Clark), **Style in Prose Fiction**, New York, Columbia University Press, 1959.
- MARTINEZ-BONATI (Félix), **la Estructura de la obra literaria**, primera edición, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960; segunda edición, Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1972.
- El acto de escribir ficciones, **Disposito**, vol. III, no 7-8, s. 137-144.
 - Lectura y crítica, **revista Canadiens de Estudios Hispánicos**, vol. I, nº 2, 1977, s. 201-216.
- MAUIAC (François), **le Roman**, Paris, l'Artisan du livre, 1928.
- MAY (Georges), **le Dilemme du roman au XVIII^e siècle. Etude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)**, New Haven, Yale University Press; Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

- MESSAC (Régis), **le "Detective Novel" et l'Influence de la pensée scientifique**, Paris, Champion, 1929.
- MEYER (Herman), **Das Zitat in der Erzählkunst; zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans**, 2., durchgesehene Auflage, Stuttgart, Metzler, 1967.
- MICHAUD (Guy), **l'Oeuvre et ses techniques**, Paris, Nizet, 1957.
- MIGER (Karl), **Theorie des modernen Romans**, Stuttgart, Kröner, 1970.
- MILLER (Stuart), **The picaresque Novel**, Cleveland, Press of Case Western Reserve University, 1967.
- MILLERET (Jean de), **Entrevistas con Jorge Luis Borges**, Caracas, Monte Avila Editores, 1970.
- MORAN (Fernando), **Novela y semidesarrollo**, Madrid, Editorial Taurus, 1971.
- MURCH (Alma Elizabeth), **The Development of the Detective Novel**, New York, Greenwood Press, 1968.
- O'CONNOR (Frank), **The Mirror in the Roadway. A Study of the Modern Novel**, New York, Knopf, 1956.
- ORTEGA Y GASSET (José), **la Deshumanización del arte e Ideas sobre la novela**, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1925.
- OUELLET (Real), **le Nouveau Roman et les critiques de notre temps**, Paris, Garnier, 1972.
- PARKER (Alexander A.), **Literature and the delinquent: The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753**, Edinburg, At the University Press, 1967.
- PAZ (Octavio), **El arco y la lira**, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2^e ed. 1967 (l'*Arc et la lyre*, traduction par Roger MUNIER, Paris, Gallimard 1965).
- PERKINS (George B.), ed., **The Theory of the American Novel**, Toronto, Holt, Rinehart & Winston, 1970.
- PHILMUS (Robert M.), **Into the Unknown. The Evolution of Science Fiction from Francis Godwin to H.G.Wells**, Berkeley, University of California Press, 1970.
- PINE (John C.), **One Hundred and Ninety-nine Ways to Review a Book. A Librarian's Readings in the Novel of the Sixties**, Metuchen (N.J.), Scarecrow Press, 1971.
- PIZARRO (Narciso), **Analisis estructural de la novela**, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1970.
- PIZZORUSSO (Arnaldo), **la Poetica del romanzo in Francia (1660-1685)**, Roma, Sciascia, 1962.
- PLATZ-WAURY (Elke), edit., **Englis Theories of the Novel**, vol. III: 19th century, Tübingen, Niemeyer, 1972.

- POLLMAN (Leo), **der französische Roman im 20. Jahrhundert, Entwurf und Geschichte des mythischen Selbstverständnisses unserer Zeit**, Berlin, Kohlhammer. 1970.
- POP (Mihai), La poétique du conte populaire, *Semiotica*, 1970, n° 2, s. 117-127.
- PREVOST (Jean), ed., **Problèmes du roman, Confluences**, 1943.
— **la Creation chez Stendhal**, Paris, Mercure de France, 1959.
- PROPP (Vladimir), **Morphologie du conte**, trad. par. M.DERIDA, T.TODOROV et Claude KAHN, Paris, Editions du Seuil, 1970. Trad. Par Cl. LIGNY, Paris, Gallimard, 1970.
- RAIMOND (Michel), **la Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt**, Paris, J.Corti, 1966.
— **le Roman depuis la Révolution**, Paris, A.Colin, coll. "U", 1967.
- RICARDOU (Jean), **Problèmes du nouveau roman**, Paris, Editions du Seuil, 1967.
— **pour une théorie du nouveau roman**, Paris, Editions du Seuil, 1971.
— **le Nouveau Roman**, Paris, Editions du Seuil, 1973.
— **Nouveaux Problèmes du roman**, Paris, Editions du Seuil. 1978.
- RICARDOU (Jean) et autres, **Nouveau roman: hier, aujourd'hui**, Paris, "10/18", 1972, 2 vol.
- RICHARD (Jean-Pierre), **Littérature et sensation**, Paris, Editions du Seuil, 1954.
— **Proust et le monde sensible**, Paris, Editions du Seuil, 1974.
- RICOEUR (Paul), **la Métaphore vive**, Paris, Editions du Seuil, 1975, s.88-100, 276-279.
- RIGAULT (Claude) et OUELLET (Real), le Discours oxymorique de l'anti-roman, Florence, **Saggi e Ricerche di letteratura francese**, Printemps 1975.
- ROBBE-GRILLET (Alain), **pour un nouveau roman**, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1968.
- ROBIDOUX (Rejean) et RENAUD (Andre), **le Roman canadien-français du vingtième siècle**, Ottawa, ed. de l'Université d'Ottawa, 1966.
- RODRIGUEZ MONEGAL (Emir), **El Arte de Narrar, Diálogos**, Caracas, Monte Avila, 1968.
- Romantheorie: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880**, hrsg von Eberhard LIMMERT (u. al.), Köln, Berlin, Kiepenheuer und Witsch, 1971.
- ROPARS-WUILLEUMIER (Marie-Claire), **De la littérature au cinéma, genèse d'une écriture**, Paris. A.Colin, coll. "U²", 1971.
- ROUTLEY (Richard), The Semantical Structure of Fictional discourse, *Poetics*, 1979, vol. 8, s. 3-30.

- SABATO (Ernesto), **El Escritor y sus Fantasmas**, Madrid, Aguilar, 1963.
- SADOUL (Jacques), **Histoire de la science-fiction moderne**, Paris, A.Michel, 1973.
- SANZ (Santos), **Tendencias de la novela española actual (1950-1970)**, Madrid, Ed. Cuadernos para el Dialogo, 1972.
- SARRAUTE (Nathalie), **l'Ere du soupçon**, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1956.
- SAVARD (Rémi), **Carcajou et le sens du monde**, Québec, éditeur officiel du Québec, 1971.
- SCHOLES (Robert) and KELLOGG (Robert), **The Nature of Narrative**, New York, Oxford University Press, 1966.
- SCHORER (Mark), ed., **Modern British Fiction**, New York, Oxford University Press, 1961.
- SEGRE (Cesare), **I segni e la critica**, Torino, Einaudi, 1969.
- SEYLAZ (Jean-Luc), **"les Liaisons dangereux" et le création romanesque chez Laclos**, Genève, Droz, 1958.
- SGARD (Jean), **Prevost romancier**, Paris, J.Corti, 1968.
- SMART (Patricia), **Hubert Aquin, agent double**, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- STANZEL (Frank K.), **Typische Formen des Romans**, Göttingen, Vandenhoeck-Ruprecht, 1964.
— **Theorie des Erzählens**, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979.
- STAROBINSKI (Jean), **l'Œil vivant, II. La Relation critique**, Paris, Gallimard, 1970.
- STEVIK (Philip), ed., **The Theory of the Novel**, New York, Free Press, 1967.
— **Studies in the Novel**, North Texas State University, publié quatre fois par an depuis 1969.
— **Studies in Short Fiction**, Newberry college (South Carolina), publié quatre fois par an depuis 1963.
- TADIE (Jean-Yves), **Proust et le roman. Essai sur les formes romanesques dans "A la recherche du temps perdu"**, Paris, Gallimard, 1971.
- TAYLOR (John Chesley), ed., **The Short Story. Fiction in Transition**, New York, Scribners, 1969.
- TENEZE (Marie-Louise), **Du conte merveilleux comme genre, Arts et traditions populaires**, t. 18, janv.-sept. 1970.
- TESTUD (Pierre), **Rétif de la Bretonne et la création littéraire**, Genève-Paris, Droz, 1977.
- THIBAUDET (Albert), **le Liseur de romans**, Paris, Cress, 1925.
— **Réflexions sur le roman**, Paris, Gallimard, 1938.

- TODOROV (Tzvetan), *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.
 — **Poétique de la prose**, Paris, Editions du Seuil, 1971.
 — **les Genres du discours**, Paris, Editions du Seuil, 1978.
- TRASK (Georgianne) and BURKHART (Charles), ed., **Storytellers and their Art**, New York, Anchor Books, 1967.
- ULLMANN (Stephen), **The Image in the Modern French Novel**, Oxford, Blackwell, 1963.
- VAN GHENT (Dorothy), **The english Novel. Form and Function**, New York, Harper & Row, 1961.
- VANOYE (P.), **Réclt écrit, réclt filmique**, Paris, Leduc, 1979.
- VAN ROSSUM-GUYON (Françoise), **Critique du roman. Essai sur "la Modification" de Michel Butor**, Paris, Gallimard, 1970.
- VARGAS LLOSA (Mario), *Novela primitiva y novela de creación en america Latina*, in **Revista de la Universidad de México**, Mexico, vol. XXIII, n° 10, Junio de 1969.
- VERNIER (France), **l'Ecriture et les textes**, Paris, Editions Sociales, 1974.
- VERSINS (Pierre), **Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction**, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. "Outrepart", 1972.
- VIERNE (Simone), **Rite, roman, initiation**, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- WELLEK (Rene) et WARREN (Austin), **la Théorie littéraire**, trad., par J.-P. AUDIGIER et J.GATTEGNO, Paris, Editions du Seuil, coll. "Poétique", 1971.
- WELLS (Carolyn), **The Technique of the Mystery Story**, Springfield, (Mass.), The Home Correspondance School, 1913.
- WEST (Ray Benedict), **The Art of Writing Fiction**, New York, Crowell, 1968.
- WHITE (John J.), **Mythology in the Modern Novel. Study of Prefigurative Techniques**, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1971.
- WOLFF (Virginia), **l'Art du roman**, traduit et préfacé par R.CELLI, Paris Editions du Seuil, 1963.
- ZUMTHOR (Paul), **Essai de poétique médiévale**, Paris, Editions du Seuil, 1972.

GİRİŞ

Outre les ouvrages de CAILLOIS, CHAMPIGNY, COULET, THIBAUDET, WELLEK et WARREN:

ALBERES (René-Marill), **Histoire du roman moderne**, Paris, A. Michel, 1962.
— **le Roman d'aujourd'hui, 1960-1970**, Paris, A. Michel, 1970.

ARLAND (Marcel), la Nouvelle, **lettres de France**, Paris, A. Michel, 1951, S.85-96.

ARNAUD (Noël), LACASSIN (Francis), TORTEL (Jean), et autres, **Entretiens sur la paralittérature**, Paris, Plon, 1970.

BOLLEME (Geneviève), la Bibliothèque bleue. **La littérature populaire en France du XVI^e au XIX^e siècle**, Paris, Julliard, coll. "Archives", 1971.

BROCHON (Pierre), Littératures marginales, **Histoire des littératures**, Paris, Gallimard, "Encyclopédie de la Pléiade", 1958, t.III, s. 1568-1577.

CHAVARDES (Maurice), **Histoire de la librairie**, Paris, P.Waleffe, 1967.

ELIADE (Mircea), Littérature orale, **Histoire des littératures**, Paris, Gallimard, "Encyclopédie de la Pléiade", 1953, t.I, s.3-26.

— **la Révolution du livre**, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

— et autres, **le Littéraire et le social**, Paris, Flammarion, 1970.

Esprit, la Lecture, avril 1960, s.645-688.

FOUGERE (Jean), la Nouvelle, art d'avenir. **Un cadeau utile**, Paris, A. Michel, 1953, s.11-48.

HAMON (Philippe), Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit, **le Français moderne**, juillet 1972, s.200-222.

LESSER (Simon O.), **Fiction and the Unconscious**, New York, Vintage Books, 1963.

RAYMOND (Marcel). **Anthologie de la nouvelle française**, Lausanne, Guilde du livre, 1954.

ROBERTS (Thomas J.), **When is Something Fiction?**, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1972.

Roman, Signes et faits romanesques, juillet 1952, s. 648-651, dec. 1953, s.830-833.

SARTRE (Jean-Paul). **Qu'est-ce que la littérature?**, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1964, chap. 3.

WATT (Ian P.), **The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding**, Harmondsworth, Penguin Books, 1963.

BİRİNCİ BÖLÜM: HİKÂYE VE ANLATIM

- BARTHES (Roland), Par où commencer?, **Poétique**, n° 1, 1970, s. 3-9.
- BLAIS (Jacques), l'Unité organique de Bonheur d'occasion, **Etudes françaises**, Montréal, févr. 1970, s. 25-50.
- BLANC (Henri), D'un récit en espérer, **Revue des Sciences humaines**, juillet-septembre 1971, s. 437-457.
- BOURNEUF (Roland), Retour et variation des formes dans la *Curée*, **RHLF**, nov.-déc. 1969, s. 993-1008.
— Pour une poétique de la nouvelle chez Jean Giono, **Saggi e Ricerche di letteratura francese**, Florence, printemps 1975.
- BREMOND (Claude), **Logique du récit**, Paris, Editions du Seuil, 1973.
- CHABROL (Claude) et autres, **Sémiotique narrative et textuelle**, Paris, Larousse, 1973.
- Communications**, n° 8, 1966: Recherches sémiologiques, l'analyse structurale du récit.
- COQUET (Jean-Claude), **Sémiotique littéraire**, Tours, Mame, 1973.
- COURTES (Joseph), **Introduction à l'analyse sémiotique narrative et discursive**, Paris, Hachette, 1976.
— La "Lettre" dans le conte populaire merveilleux français, **Documents de recherche du Groupe de Recherches sémio-linguistiques**, Paris, C.N.R.S., 1979, n° 9, s. 9-44; n° 10, s. 3-26; n° 14, s. 5-32.
- CRANE (S.N.), The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*, dans CALDERWOOD (James L.) and TOLIVER (Harold E.), ed., **Perspectives on Fiction**, s. 303-318.
- DALLANBACH (Lucien), **le Récit spéculaire. Essais sur la mise en abyme**, Paris, Editions du Seuil, 1977.
- DE ALMAS (Frederick Alfred), **The Four Interpolated Stories in the "Roman comique": their Sources and Unifying function**, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.
- DEBRAY-GENETTE (Raymonde), les Figures du récit dans *Un cœur simple*, **Poétique**, n° 3, 1970, s. 322-333.
- FAYE (Jean-Pierre), le Dessin du récit, **Change**, n° 5, 1970, s. 5-15.
— Théorie du récit. Introduction aux langages totalitaires, Paris, Hermann, 1972

- FRIEDMANN (Norman), Forms of the Plot, dans STEVICK (Philip), ed., **The Theory of the Novel**, s. 145-166.
- GENETTE (Gérard), Métonymie chez Proust ou la Naissance du récit, **Poétique**, n° 2, 1970, s. 156-186.
- GILLOT (Michel), Sur la composition du **Paysa parvenu**, **Dix-huitième siècle**, Paris, Garnier, 1970, s. 181-195.
- GREIMAS (A.-J.), **Sémantique structurale. Recherche de méthode**, Paris, Larousse, 1966.
 — Du Sens. Essais sémiotiques, Paris, Editions du Seuil, 1970.
 — Maupassant: **la Sémiotique du texte, exercices pratiques**, Paris, Editions du Seuil, 1976.
- Groupe d'Entrevernes, **Analyse sémiotique des textes**, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- HENDRICKS (William O.), Methodology of Narrative Structural Analysis, **Semiotica**, n° 2, 1973, s. 163-185.
- LEFEBVE (Maurice-Jean), Discours poétique et discours du récit, **NRF**, n° 206, 1970, s. 269-278.
- LOTRINGER (Sylvere), la Structuration romanesque, **Critique**, juin 1970, s. 498-529.
- MAGNY (Claude-Edmonde), le Roman américain et le cinéma, **l'Age du roman américain**, s. 11-113.
- MICHAUD (Guy), **l'Oeuvre et ses techniques**, s. 113-175.
- PELC (Jerzy), On the Concept of Narration, **Semiotica**, n° 1, 1971, s. 1-19.
- RASTIER (François), **Essais de sémiotique discursive**, Tours, Mame, 1973.
- RICARDOU (Jean), l'Enigme dérivée, **Pour une théorie du nouveau roman**, s. 159-199.
 — **Problèmes du nouveau roman**, s. 23-79, s. 171-190.
- RICOEUR (Paul), la Grammaire narrative de Greimas, **Documents de recherche du Groupe de Recherches semio-linguistiques**, Paris, C.N.R.S., 1980, n° 15, s. 5-35.
- ROUDAUT (Jean), Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor, **Saggi e ricerche di letteratura francese**, vol. VIII, 1967, s. 309-364.
- SCHOLES (Robert) and KELLOGG (Robert), Plot in Narrative, **The Nature of Narrative**, s. 207-239.
- TODOROV (Christo), La hiérarchie des liens dans le récit, **Semiotica**, n° 2, 1971, s. 121-139.
- TODOROV (T.), ed., **Textes des formalistes russes, traduction et présentation par T.TODOROV**, préf. de R. JAKOBSON, Paris, Editions du Seuil, 1965.

TODOROV (Tzvetan), **les Transformations narratives**, *Poétique*, n° 3, 1970, s. 322-333.

ZOLKIEVWSKI (Stefan), *Poétique de la composition*, *Semiotica*, n° 3, 1972, s. 205-224.

İKİNCİ BÖLÜM: BAKIŞ AÇIŞI

- AUSTIN (J.L.), **Quand dire c'est faire**, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- BAL (Mieke), **Narratologie. Les instances du récit**, Paris, Klicksiek, 1977.
- BLIN (Georges), **Stendhal et les problèmes du roman**, Paris, J. Corti, 1954.
- BOOTH (Wayne C.), Distance et point de vue, trad. par. M. DESORMONTS, **Poétique**, n° 4, 1970, s. 511-524.
- **The Rhetoric of Fiction**, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- DEBRAY-GENETTE (Raymonde), Du mode narratif dans **les Trois Contes**, **Littérature**, mai 1971, s. 39-62.
- DEMERS (Jeanne), l'Art du conte écrit ou le lecteur complice. **Etudes françaises**, Montréal, février 1973, s.3-13.
- DUCROT (Oswald), **Dire et ne pas dire**, Paris, Hermann, 1980.
- FLAHAULT (François), **la Parole intermediaire**, Paris, Editions du Seuil, 1978.
- FRANCOEUR (Marie et Louis), Deux contes nord-américains considérés comme actes de langage narratifs, **Etudes littéraires**, vol. 8, n° 1, 1975, s. 57-80.
- FRIEDMAN (Norman), Point of View in Fiction: The Development of Critical Concept, **PMLA**, Dec. 1955, s. 1160-1184.
- FUGATE (Francis L.), **Viewpoint: Key to Fiction Writing**, Boston, The Writer Inc., 1968.
- GOTHOT-MERSCH (Claudine), le Point de vue dans **Madame Bovary**, **Chairs de l'Association internationale d'Etudes françaises**, n° 23, 1971, s. 243-259.
- JONES (Tobin Harry), **Narrative Point of View on Related Forms of Reader Involvement in the French Nouveau Roman**, Ann Arbor, University Microfilms, 1969.
- LINTVELT (Joap), Modèle discursif du récit encadré, **Poétique** 35, 1978, s. 352-366.
- LUBBOCK (Percy), **The Craft of Fiction**, London, Cape, 1965.
- MARTIN-CHAUFFIER (Louis), Proust et le double "Je" de quatre personnes, **Problèmes du roman, Confluences**, 1948, s. 55-69.
- MORRISSETTE (Bruce), De Stendhal à Robbe-Grillet: Modalités du "point de vue", **Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises**, n° 14, 1962, s. 143-163.
- MULLER (Marcel), **les Voix narratives dans "la Recherche du temps perdu"**, Genève, Droz, 1965.

- PINGAUD (Bernard), "Je, Vous, Il", **Esprit**, juillet-août 1958, s. 91-99.
- POUILLON (Jean), **Temps et roman**, Paris, Gallimard, 1946.
- PRINCE (Gerald), Introduction à l'étude du narrataire, **Poétique**, n° 14, 1973, s. 178-195.
- ROMBERG (Bertil), **Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel**, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1962.
- ROUSSET (Jean), **Madame Bovary** ou le Livre sur rien, **Forme et signification**, s. 109-133.
 — Positions, distance, perspectives dans **Salammbô**, **Poétique**, n° 6, 1971, s. 145-154.
 — **Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman**, Paris, J. Corti, 1973.
- SARTRE (Jean-Paul), M.François Mauriac et la liberté, **Situation I**, Paris, Gallimard, 1947, s. 36-57.
 — "Je, tu, il", préface à PUIG (André), **l'Inachevé**, Paris, Gallimard, 1970, s. I-XXXI.
- SEARLE (J.R.), **les Actes de langage**, Paris, Hermann, 1972.
- TACCA (Oscar), **Las voces de la novela**, Madrid, Editorial Gredos, S.A., 1973.
- USPENSKI (Boris), **A Poetics of Composition**, Berkeley, The University of California Press, 1973.
- VAN ROSSUM-GUYON (Françoise), Point de vue ou perspective narrative, **Poétique**, n° 4, 1970, s. 476-497.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ROMAN DÜNYASINDA MEKÂN

BACHELARD (Gaston), **la Poétique de l'espace**, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

BACHELIER (Jean-Louis), BONNEFIS (Philippe) et autres, **la Description. Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fenéon**, Paris, Editions Universitaires, 1974.

BLANCHARD (March Eli), **Description, Sign, Self, Desire**, The Hague, Mouton. 1980.

BOLLEME (Geneviève), **la Leçon de Flaubert**, Paris, Julliard, 1964.

BOURNEUF (Roland), l'Organisation de l'espace dans le roman, Québec, **Etudes littéraires**, avril 1970, s. 77-94.

BUTOR (Michel), l'Espace du roman, **Essais sur le roman**, s. 48-58.

COLLET (Paulette), **l'Hiver dans le roman canadien-français**, Québec, Presses de l'Université Laval, 1965.

DEZALAY (Auguste), Le thème du souterrain chez Zola, **Europe**, avril-mai 1968, s. 110-121.

— Le Fil d'Ariane: de l'image à la structure du labyrinthe, **les Cahiers naturalistes**, n° 40, 1970.

DORITY (Hippolytus) et OUELLET (Réal). les Images de la nature dans **l'Immoraliste**, Québec, **Etudes littéraires**, déc. 1969, s. 313-334.

DUCHET (Claude), Roman et objets: l'exemple de **Madame Bovary**, **Europe**, sept.-oct.-nov. 1969, s. 172-202.

DURAND (Gilbert), **le Décor mythique de "la Chartreuse de Parme"** Paris, J.Corti, 1961.

GELLEY (Alexander), The Represented World: Toward a Phenomenological Theory of Description in the Novel, **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol. 37, 1979, s. 415-422.

GENETTE (Gérard), la littérature et l'espace, **Figures II**, s. 43-48.

GUIMBETIERE (Andre), Quelques remarques sur la fonction du symbole à propos de l'espace sacralisé, **Cahiers internationaux du symbolisme**, n° 13, 1967, s. 33-55.

IMBERT (Patrick), **Sémiotique et description balzacienne**, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1978.

HAMON (Philippe), **Introduction à l'analyse du descriptif**, Paris, Hachette, 1981.
— Un discours contraint (Le discours réaliste), **Poétique**, n° 16, 1973, s. 411-445.

LEIRIS (Michel), le Réalisme mythologique de Michel Butor, Postface à BUTOR (Michel), **la Modification**, Paris, coll. "10/18", 1962, s. 285-312.

LEVAILLANT (Jean), Flaubert et la matière, **Europe**, sept.-oct.-nov., 1969, s. 202-209.

MATORE (Georges), **l'Espace humain**, Paris, éd. du Vieux Colombier, 1967.

PINGAUD (Bernard), la Technique de la description dans le jeune roman d'aujourd'hui, **Cahiers de l'Association internationale d'Etudes françaises**, n° 14, 1967, s. 165-177.

POULET (Georges), **les Métamorphoses du cercle**, Paris, Plon, 1961.
— **l'Espace proustien**, Paris, Gallimard, 1963.

RICARD (François), le Décor romanesques, **Etudes françaises**, Montréal, nov. 1972.

RICARDOU (Jean), Problèmes de la description, **Problèmes d'un nouveau roman**, s. 91-121.

RICHARD (Jean-Pierre), **Littérature et sensation**, Paris, Editions du Seuil, 1954.

RONSE (Henri), le Labyrinthe, espace significatif, **Cahiers internationaux du symbolisme**, n° 9, et 10, s. 27-43.

SIROIS (Antoine), **Montréal dans le roman canadien**, Montréal, Didier, 1968.

TUZET (Helene), **Cosmos et imagination**, Paris, J. Corti, 1966.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: ROMAN DÜNYASINDA ZAMAN

ADAM (J.-M.), la Mise en relief dans le discours narratif, **le Français moderne**, vol. 44, n° 4, 1976, s. 312-329.

BENVENISTE (Emile), le Langage et l'expérience humaine, **Problèmes de linguistique générale II**, Paris, Gallimard, 1974, s. 67-78.

BONNOT (Rene), le Roman du temps (à propos de Virginia Woolf et de James Joyce), **Journal de psychologie**, n° 53, 1956, s. 454-472.

BREE (Germaine), **Du temps perdu au temps retrouvé**, Paris, "Les Belles-Lettres", 1969.

BROWN (E.K.), **Rhythm in the Novel**, Toronto, University of Toronto Press, 1950.

GENETTE (Gérard), **Figures III**, Paris, Gallimard, 1972, s. 77-182.

GROETHUYSEN (Bernard). De quelques aspects du temps. Notes pour une phénoménologie du récit. **Recherches philosophiques**, vol. V, 1935-1936, s. 139-195.

LAERE (François VAN), **Une lecture du temps dans "la Nouvelle Héloïse"**, Neuchâtel, La Baconnière, 1968.

— Esquisse d'une analyse "aspectuel" de la temporalité littéraire, **Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau**, t. 37, 1966-1968, s. 95-128.

MAGNY (Claude-Edmonde), Temps et impersonnalité dans le roman américain, **l'Age du roman américain**, s. 117-243.

MAYOUX (Jean-Jacques), le Temps et la destinée chez W. Faulkner, **Cahiers du collège philosophique**, 1948, s. 303-331.

— Temps vécu et temps créé dans **Tristram Shandy**, **Poétique**, n° 2, 1970, s. 174-186.

MENDILOW (Adam A.), **Time and the Novel**, New York, Humanities Press, 1965.

MEYERHOFF (Hans), **Time in Literature**, Berkeley, University of California Press, 1955.

PINGAUD (Bernard). **Hiroshima, mon amour: la mémoire et l'oubli**, **Inventaire**, Paris, Gallimard, 1965, s. 157-189.

POUILLON (Jean), **Temps et roman**, Paris, Gallimard, 1946.

POULET (Georges), **Etudes sur le temps humain**, Paris, Plon, 1949-1968, 4 vol.

RICARDOU (Jean), Temps de la narration, temps de la fiction, **Problèmes du nouveau roman**, s. 161-170.

ROBBE-GRILLET (Alain), Temps et description dans le récit d'aujourd'hui, **Pour un nouveau roman**, s. 155-169.

SARTRE (Jean-Paul), A propos de le **Bruit et la fureur**. La temporalité chez Faulkner. **Situations I**, Paris, Gallimard, 1947, s. 70-81.

VAES (Guy), **La fleche de Zénon; essai sur le temps ramonesque**, Anvers, Librairie des Arts, 1966.

WEINRICH (Harald), **le Temps**, Paris, Editions du Seuil, 1973.

— les Temps et les personnes, **Poétique 39**, 1979, s. 338-352.

ZERAFFA (Michel), le Temps et ses formes dans le roman contemporain, **Revue d'esthétique**, janv.-mars 1966, s. 43-65.

BEŞİNCİ BÖLÜM: ROMAN DÜNYASI KAHRAMANLARI

- BANFIELD (Ann), le Style narratif et la grammaire des discours direct et indirect, **Change**, 16-17, 1973, s. 188-226.
- BARBERIS (Pierre), **Balzac et le mal du siècle**, Paris, Gallimard, 2 vol., 1970 — **le Prince et le Marchand. Idéologiques: la Littérature, l'histoire**, Paris, Fayard, 1980.
- BAUDOIN (Charles), **Psychanalyse de Victor Hugo**, Paris, A. Colin, 1972.
- BAUDRY (Jean-Louis), Freud et la "création littéraire", **Theorie d'ensemble**, Paris, Editions du Seuil, 1968, s. 148-174.
- BELAVAL (Yvon), Psychanalyse et critique littéraire, **NRF**, 1^{er} oct. 1970, s. 79-101.
- BELLAU (André), **le Romancier fictif. Essai sur le représentation de l'écrivain dans le roman québécois**, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1980.
- BENREKASSA (Georges), le Typique et la fabuleux: Histoire et roman dans **la Vie de mon père**, **Revue des Sciences humaines**, n° 172, 1978, s. 31-56.
- BERGE (André), RICOEUR (Paul), et autres, **Entretiens sur l'art et la psychanalyse**, Paris, Mouton, 1968.
- BESFETTE (Gérard), **Une littérature en ébullition**, Montréal, Editions du Jour, 1968.
- BETTELHEIM (Bruno), **Psychanalyse des contes de fées**, Paris, LaFont, 1976.
- BICKERTON (Derek), Modes of Interior Monologue: A Formal Definition, **Modern Language Quarterly**, 1967, s. 229-239.
- BLANC (Henri), Sur le statut du dialogue dans l'oeuvre de Sage, **Dix-huitième siècle**, Paris, Garnier, 1972, s. 301-314.
- BLIN (Georges), **Stendhal et les problèmes de la personnalité**, Paris, J. Corti, 1958.
- BOWLING (Lawrence E.), What is Stream of Consciousness Technique?, **PMLA**, June 1950, s. 333-345.
- CHABROL (Claude), **le Recit féminin. Contribution à l'analyse semiologique du courrier du cœur et des entrevues ou "enquêtes" sur la femme dans la presse féminine actuelle**, La Haye, Mouton, 1971.
- CLEMENT (Catherine), **Miroirs du sujet**, Paris, UGE, 10/18, 1975.

- COHN (Dorrit), Narrative Monologue: Definition of a Fictional Style, **Comparative Literature**, vol XVIII (2), 1966, s. 97-112.
- CREWS (Frederick), ed., **Psychoanalysis and Literary Process**, Cambridge (Mass.), Winthrop Publishers, 1970.
- DELAY (Jean), Névrose et création, **Aspects de la psychiatrie moderne**, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, s. 79-115.
— **la Jeunesse d'André Gide (1869-1895)**, 2 vol., Paris, Gallimard, 1956-1957.
- DIDIER (Béatrice), **le Journal intime**, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
- DUJARDIN (Edouard), **le Monologue intérieur**, Paris, Messein, 1931.
- FABRE (Jean), l'Art de l'analyse dans **la Princesse de Clèves**, *Mélanges de la Faculté de Strasbourg*, t. II, 1945. **Etudes littéraires**, s. 261-306.
- FALCONER (Graham), MITTERAND (Henri) et autres, **Lecture sociocritique du texte romanesque**, Toronto, S.Stevens, Hakkerd and Co., 1975.
- FAUCHERY (Pierre), **la Destinée féminine dans le roman européen du XVII^e siècle (1713-1807). Essai de gynécomythie romanesque**, Paris, A. Colin, 1972.
- FERNANDEZ (Dominique), **le Roman italien et la crise de la conscience moderne**, Paris, Bernard Grasset, 1958.
— **l'Arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création**, Paris, Grasset, 1972.
- FOREST (Jean), **l'Aristocratie balzacienne**, Paris, J. Corti, 1973.
- FRANCOEUR (Louis), Pour une typologie du monologue intérieur, **Neohellcon**, vol. IV (3-4), 1976, s. 137-166.
- FREUD (Sigmund), **le Mot d'esprit et ses rapports avec l'Inconscient**, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1969.
— **Délires et rêves dans la "Gradiva" de Jensen**, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1971.
— **Essais de psychanalyse appliquée**, Paris, Gallimard, 1933, coll. "Idées", 1971.
- FRIEDMAN (Alan), The Stream of Conscience as a Form in Fiction, **The Hudson Review**, WINTER 1964-1965, s. 537-546.
- FRIEDMAN (Melvin J.), **Stream of Consciousness. A Study in Literary Method**, New Haven, Yale University Press, 1955.
- GIRARD (Rene), **Mensonge romantique et vérité romanesque**, Paris, Grasset, 1961.
- GOLDMANN (Lucien), **Pour une sociologie du roman**, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1965.
— **Structures mentales et création culturelle**, Paris, éd. Anthropos, 1971.
- GOTHOT-MERSCH (Claudine), Le Dialogue dans l'œuvre de Flaubert, **Europe**, sept-oct.-nov. 1969, s. 112-121.

- GUIRAL (Pierre) et TERMINE (Emile), **la Société française (1914-1970), à travers la littérature**, Paris, A.Colin, coll. "U2", 1972.
- GUSDORF (Georges), **la Découverte de sol**, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
- HAMON (Philippe), Pour un statut sémiologique du personnage, **Littérature**, n° 6, 1972, s. 86-111.
- HARVEY (W.J.), **Character and the Novel**, London, Chatto & Windus, 1966.
- HUMPHREY (Robert), **Stream of Consciousness in the Modern Novel**, Berkeley, University of California Press, 1959.
- JOLY (Raymond), **Deux études sur la préhistoire du réalisme: Diderot, Ré-tif de La Bretonne**, Québec, Presses de l'Université Laval, 1969.
— **la Fiction autobiographique**, **The Triumph of Culture: 18th Century Perspectives**, Toronto, Hapert, 1972, s. 169-189.
- KEMPE (Roger), **Sur le corps romanesque**, Paris, Editions du Seuil, 1968.
- KOFMAN (Sarah), **l'Enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne**, Paris, Payot, 1970.
— **Quatre romans analytiques**, Paris, Galilée, 1973.
- KRIS (Ernst), **Psychoanalytic Explorations in Art**, International University Press, 1952.
- KRISTEVA (Julia), Sémanalyse: Conditions d'une sémiotique scientifique, entretien avec J.-Cl. Coquet, **Semiotica**, n° 4, 1972, s. 324-349.
- LAVERS (Annette), **l'Usurpateur et le prétendant. Le psychologue dans la littérature contemporaine**, Paris, Minard, 1964.
- LE HUENEN (Roland) et PERRON (Paul), **Balzac. Sémiotique du personnage romanesque: l'exemple d'Eugénie Grandet**, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980.
- LEJEUNE (Philippe), **l'Autobiographie en France**, Paris, A.Colin, 1971.
— **le Pacte autobiographique**, Paris, Editions du Seuil, 1975.
— **Lire Leiris**, Paris, Klincksieck, 1975.
— **Je est un autre**, Paris, Editions du Seuil, 1980.
- LENINE (Vladimir), **Ecrits sur l'art et la littérature**, Moscou, ed. du Progres, 1969.
- LE ROY LADURIE (Emmanuel), Du social au mental: Une analyse ethnographique, **Histoire de la France rurale**, Paris, Seuil, t.II, 1975, s. 443-505.
— **l'Argent, l'amour et la mort en pays d'Oc, précédé de Histoire de Jean-l'ont-pris**, roman languedocien (1756) de l'abbé Jean-Baptiste Castor Fabre, édition occitane et traduction française établies par Philippe Gardy, Paris, Editions du Seuil, 1980.
- LEVI-STRAUSS (Claude), **Anthropologie structurale**, I et II, Paris, Plon, 1958 et 1973.

Littérature et idéologies, Colloque de Cluny II (2-4 avril 1970), **la Nouvelle Critique**, n° 39 bis, s.d.

MACHEREY (Pierre), **Pour une théorie de la production littéraire**, Paris, F.Maspero, 1966.

MARINI (Marcelle), **Territoires du féminin avec Marguerite Duras**, Paris, Editions de Minuit, 1977.

MARX (Karl), et ENGELS (Friedrich), **Sur la littérature et l'art**, Paris Editions Sociales, 1954.

MAURIAC (François), **le Romancier et ses personnages**, Paris, Correa, 1933.

MAURON (Charles), **Des métaphores obsédantes au mythe personnel**, Paris, J. Corti, 1964.

— les Personnages de Victor Hugo, dans HUGO (Victor), **OEuvres complètes**, Paris, Club français du livre, 1967, t.II, s.I-XLII.

MEHLMAN (Jeffrey), Entre psychanalyse et psychocritique, **Poétique**, n° 3, 1970, s. 365-385.

MEYERSON (Ignace), Quelques aspects de la personne dans le roman, **Journal de psychologie**, 1951, s. 303-334.

MITTERAND (Henri), **le Discours du roman**, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

M'UZAN (Michel de), Aperçus psychanalytiques sur le processus de la création littéraire, **Tel Quel**, n° 19, 1964, s. 27-39.

Nouvelle revue de psychanalyse, no I, printemps 1970: Incidences de la psychanalyse.

OPHIR (Anne), **Regards féminins**, Paris, Denoël/Gonthier, 1976.

OUELLET (Real) et VACHON (Hélène), **Lettres persanes**, Paris, Hachette, 1976.

PHILLIPS (Williams), ed., **Art and Psychoanalysis. Studies in the Application of Psychanalytic Theory to the Creative Process**, New York, Meridian Books, 1963.

PONTALIS (J.-B.), **Après Freud**, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1971.

RESCH (Yannick), **Corps féminin, corps textuel**, Paris, Klincksieck, 1973.

Revue internationale des sciences sociales, Littérature et société. Problèmes de méthodologie en sociologie de la culture, n° 4, 1967.

RICHARD (Jean-Pierre), Balzac, de la force à la forme, **Poétique**, no 1, 1970, s. 10-24, Repris dans **Etudes sur le romantisme**, Paris, Editions du Seuil, 1971.

RICOEUR (Paul), **De l'interprétation**, Paris, Editions du Seuil, 1965.

ROBERT (Marthe). **Roman des origines et origines du roman**, Paris, Grasset, 1972.

SSET (Jean), les Difficultés de l'autoportrait, **RHLF**, mai-août 1967, s. 540-550.

- SARTRE (Jean-Paul), **Questions de méthode**, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1967.
 — Je, tu, il, préface à PUIG (André), **L'Inachevé**, Paris, Gallimard, 1970, s. I-XXXI.
 — **L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857**, 3 vol., Paris, Gallimard, 1971-1972.
- SCHORER (Mark), ed., **Society and Self in the Novel**, New York, Columbia University Press, 1956.
- SERRES (Michel), **Jouvences sur Jules Verne**, Paris, Editions de Minuit, 1974.
- SORIANO (Marc), **les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires**, Gallimard, 1968.
- STAROBINSKI (Jean), **Psychanalyse et littérature, l'Œil vivant, II: la Relation critique**, s. 257-341.
 — **l'Œil vivant**, Paris, Gallimard, 1961.
- STAROBINSKI (Jean), **Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle**, Paris, Plon, 1958. Nouvelle édition augmentée, Gallimard, 1971.
- STRAUCH (Gérard), **De quelques interprétations récentes du style indirect libre, Recherches anglaises et américaines**, vol. 7, 1974, s. 40-73.
- VAN DEN HEUVEL (Jacques), **Voltaire dans ses contes: de "Micromégas" à "l'Ingenu"**, Paris, A. Colin, 1967.
- VANNIER (Bernard), **l'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien**, Paris, Klincksieck, 1972.
- WURMSER (André), **la Comédie Inhumaine**, Paris, Gallimard, 1970.
- YÜCEL (T.), **Figures et message dans "la Comédie humaine"**, Tours, Mame, 1972.
- ZERAFFA (Michel), **Personne et personnage; le romanesque des années 1920, aux années 1950**, Paris, Klincksieck, 1969. Condensé et réédité sous le titre: **la Révolution romanesque**, Paris, U.G.E., 1972.
 — **Roman et société**, Paris, Presses Universitaires de France, coll. "SUP", 1971.

ALTINCI BÖLÜM: ROMAN VE YAZARI

- CHAPSAL (Madeleine), **les Ecrivains en personne**, Paris, Julliard, 1960.
— **Quinze écrivains**, Paris, Julliard, 1963.
- DEMBO (L.S.) et PONDROM (C.N.), edit., **The Contemporary Writer; interviews with Sixteen Novelists and Poets**, Madison, University of Wisconsin Press, 1972.
- Europe**, le Roman par les romanciers, oct. 1968.
- FAYE (Jean-Pierre) et autres, **Change: Première Suite**, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. "10/18", 1974.
- FOUCAULT (Michel), BARTHES (Roland), DERRIDA (Jacques), et autres, **Théorie d'ensemble**, Paris, Editions du Seuil.
- Nouvelle revue française**, Vie ou survie de la littérature, 1^{er} oct. 1970.
- NYSEN (Hubert), **les Voies de l'écriture**, Paris, Mercure de France, 1969.
- PAUWELS (Louis), MOUSSEAU (Jacques), FELLER (Jean), **En Français dans le texte**, Paris, éd. France-Empire, 1962.
- Pourquoi j'écris** (22 écrivains de la Suisse romande répondent), préf., présentations et notes de Franck JOTTERAND, Lausanne, **la Gazette littéraire**, 1971.
- RICARDOU (Jean), Nouveau roman, Tel Quel, **Pour une théorie du nouveau roman**, s. 234-265.
- Romanciers au travail**, trad. de J.-R. MAJOR, Paris, Gallimard, 1967.
- Romanciers du Québec, **Québec français**, Québec, 1980.
- ROY (Claude), **Defense de la littérature**, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1968, chap. X
- Tel Quel, **littérature d'aujourd'hui**, 1962-1963.



№ 903853

89 - 06. Y. 0001 - 1085

ROMAN DÜNYASI VE İNCELENMESİ

Her türlü anlatımda yazar, gerçek hayata benzerlik özelliğini eserinde muhafaza etmek mecburiyetindedir. Gerçek hayatın ve bütün evrenin yaratıcısı "Allah" olduğuna göre, romandaki "fiktif" dünyanın "yaratıcısı" da Yazar'dır. Yaşadığımız dünyaya Gerçek Dünya (Verite), romandaki dünyaya Fiktif Dünya (Fiction) diyoruz. Her sanatçının amacı, Gerçek dünya ile kendi yarattığı Fiktif dünyayı aynileştirebilmektir. Her sanatçının eseri, kendi zihin ve muhayyilesine bağlı birer Baloncuk tur ve her Baloncuk, "Fiction" dediğimiz dünyayı oluşturur. İşte bu baloncuk'ların içinde yazarın yarattığı dünya, Allah'ın yarattığı hayata benzeyebildiği ölçüde, o yazar başarılı bir yazardır, güçlü yazardır.

Yazar, Baloncuk dünyası düzenini kurarken, ister istemez birtakım problemlerle karşılaşır ve bunları bir çözüme kavuşturmak isteyecektir: Gerçek Dünya problemi, anlatma problemi, mekân problemi, zaman problemini, kahraman problemi, vb. problemler. Fransız ve Anglo-Sakson eleştiri anlayışı çerçevesinde geliştirilen, Roman Dünyası ve İncelenmesi adlı bu eserde, entrika, aksiyon, roman kompozisyonu, anlatıma dayalı bakış açısı tarzları, mekân, zaman ve roman kahramanları gibi roman dünyasının yapı unsurlarından hareketle, bir roman inceleme metodu söz konusu ediliyor.