

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

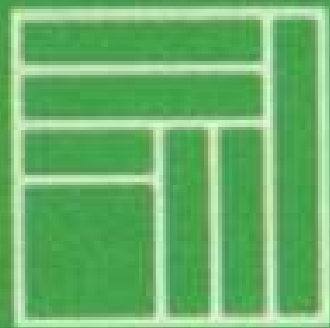
- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

michel butor

roman üstüne

denemeler

MEHMET RİFAT / SEMA RİFAT ÇEVİRİSİ



DÜZLEM

MICHEL BUTOR (doğ.Mons-en-Baroeul, 1926), Louis-le-Grand Lisesi'ni bitirdi, İkinci Dünya savaşı yıllarında özellikle Kafka, Proust ve Joyce okudu. Savaşın sonra klasik yazın ve felsefe öğrenimi gördü. Bu arada birçok şiir yazdı. Fransa'da ve yabancı ülkelerde ders verdi. Yeni-roman akımının en önemli temsilcileri arasında yer aldı. Roman tekniği, resim sanatı, müzik, vb. konularda ilginç gözlemler içeren deneme ve inceleme yazıları yayımlandı; gerek anlatım, gerek dil, gerekse sunuluş açısından dikkati çeken metinler üretti.

Çok sayıda ve değişik türdeki yapıtları arasında özellikle şunlar sayılabilir:

Passage de Milan (1954,roman),
L' Emploi du temps (1956, roman),
La Modification (1957, roman),
Degrés (1960, roman),
Répertoire I (1960, deneme),
Mobile (1962, anlatı),
Répertoire II (1964, deneme),
Illustrations (1964, deneme),
6 810 000 litres d'eau par seconde (1965, anlatı),
Essais sur les modernes (1967, anlatı),
Portrait de l' artiste en jeune singe (1967, anlatı),
Répertoire III (1968, deneme),
Illustrations II (1969, deneme),
Essais sur le roman (1969, deneme),
Les mots dans la peinture (1970, deneme),
Travaux d' approche (1972, şiir),
Intervalle (1973, deneme),
Illustrations III (1973, deneme),
Répertoire IV (1974, deneme),
Illustrations IV (1976, deneme),
Répertoire V (1982, deneme),
Naufragés de l' arche (1982, deneme),
Improvisations sur Flaubert (1984, deneme),
Traitement de textes (1985, deneme),
Quatre versions de Sade (1985, vb)

MICHEL BUTOR

ROMAN ÜSTÜNE DENEMELER

Fransızca'dan
Mehmet Rifat-Sema Rifat
çevirisi



DÖZLEM
YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi <https://rantey.org>

-

Düzlem Yayınları: 8

Birinci Basım: Şubat 1991

Cağaloğlu yokuşu, Evren Han 58, Tel: 513 88 54

Baskı: Teknografik Matbaacılık A.Ş.

Kapak Baskısı: Anka Ofset A.Ş.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <https://rantey.org>

İÇİNDEKİLER

Yeni-Roman, Michel Butor ve "Roman Üstüne Denemeler"	7
---	---

Araştırma Olarak Roman	17
Roman ve Romancı	25
Roman ve Şiir	31
Romanın Uzamı	62
Romanda Eşyaların Düzenleniş Felsefesi	75
Romanda Kişi Adıllarının Kullanılışı	91
Romanda Birey ve Topluluk	108
Roman Tekniği Üstüne Araştırmalar	129



YENİ-ROMAN, MICHEL BUTOR ve «ROMAN ÜSTÜNE DENEMELER»

Yeni-Romanın Düşünsel Temelleri

1950 yıllarında, bir yandan varoluşçuların kendilerine sunduğu ideolojik sorunsaldan, öte yandan da “geleneksel” anlatı biçimlerine özgü teknik ve estetik yaklaşımlardan kurtulmak (ya da bunlara karşı çıkmak) isteği dışında başlangıçta bir ortak özelliği bulunmayan bazı Fransız yazarları (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier, Nathalie Sarraute)¹ romanlarını Minuit² başta olmak üzere Gallimard, Calman-Lévy, Lafont, Marin ve Tour de Feu yayınlarında artarda yayımlama olanağı bulunca *yeni-roman*³ diye adlandırılan bir serüven başladı. Burada *yeni* sözcüğü kuşkusuz geleneğe karşı

1. Nathalie Sarraute ile Samuel Beckett'in yeni-romanı hazırladıklarını burada özellikle belirtmekte yarar var kanısındayım. Gerçekten de daha 1940 yıllarında Beckett yeni bir roman dili yaratırken, Sarraute da modern romanın sorunlarını tartışıyordu. Öte yandan, yeni-romancıların arasına belli bir zaman akışı içinde katılan başka yazarlar da vardır. Bunlar arasında da özellikle Jean Ricardou ile Claude Mauriac'ı saymak gerekir. Ayrıca Marguerite Duras da bazı açılardan yeni-romanın geniş çizgileri içinde yer alabilir.

2. Yazın tarihçileri Minuit yayınevinin yöneticisi Jérôme Lindon'un cesur girişimi olmasaydı belki de yeni-roman diye bir serüven varolamayacaktı diye bir gözlemde ve saptamada bulunurlar. J. Lindon yeni-romancıların kitaplarını peşpeşe basmasıyla ünlüdür.

3. Bir ara, anti-roman diyenler de oldu.

oluşmakta bulunan bir *roman* türünü belirtmek için kullanılıyor, böylece doğrudan doğruya bir kopukluğun söz konusu olduğu vurgulanmak isteniyordu. Bu kopukluğu gerçekleştirecek romancıların kitapları daha çok Minuit yayınlarında çıktığından, yeni-roman bir topluluk, bir hareket, bir okul, bir akım havası yaratmıştı. Oysa, yeni-romancılar arasında gerek yazınsal düşünce, gerekse anlatım tekniği açısından ortak nokta kadar farklı, hatta karşıt özellikler de söz konusuydu. O yıllarda konuyla yakından ilgilenen kimi eleştirmenler, toplumsal dönüşümler sonucu tüketim toplumu içinde bireyin hızla edilgin bir duruma geldiği ve bunun sonucunda da nesnelerin insanlar karşısında hem öncelik hem de üstünlük kazanmaya başladığını vurguluyor, yeni-romanın da, bunun doğal yansıması olarak, insanlara değil nesnelere ağırlık veren bir yeni-gerçekçilik olduğunu ileri sürebiliyorlardı. Bu tür bir değerlendirmenin yanında, yeni-romanın bir *dilsel anlatım* serüveni olduğu, yeni-romancıların da *yazı ve dilin üretici gücü* konusunda yeniden bilinçlendikleri söylenebiliyordu. Bu eleştirel yaklaşımlar, gerçekte, yukarıda sözünü ettiğimiz ikili kopukluğu göstermeye çalışıyordu. Bir yandan, bildiriye ön plana almış ve bağımlı bir söylem geliştirmiş varoluşçuluğa, öte yandan da XIX. yy'dan beri süregelen ve tükenmiş olarak görülen öyküleme tekniğine karşı bir tepki vardı ortada. Peki bu tepki, bu kopukluk nasıl gerçekleşti ya da gerçekleştirilmek istendi? Öncelikle *sav üretme gevezeliği*nden uzaklaşarak insanı ve çevresindeki nesneleri, özellikle de algılanabilir nesneleri *betimlemeye* (*optik betimleme*) ve betimleme üstüne düşünmeye dönüldü; her yeni romancı da bu yaratıcı betimlemeyi “kendine özgü” bir biçimde kullandı. Böylece betimleme, yeni-romanın

ayırıcı bir özelliği durumuna geldi. Yeni-romancıların betimlemeye yönelmelerinin düşünsel temelindeki nedense, ancak gerçek anlamdaki bir yazı tekniğinin dünyadaki nesneleri yakından tanımayı, kavramayı, sınırlarını belirlemeyi başarabileceği inancıydı (çünkü bu dünya ne yeterince anlamlıydı ne de saçmaydı, yalnızca vardı; en önemli özelliği de varolmasıydı, öyleyse varolan tanınmalı, betimlenmeliydi). Böylece yukarda adı geçen yeni-romancılar romanın ne olması konusunda bir anlaşmaya varmamakla birlikte, gelenekselleşmiş öyküleme yapılarını kırma isteğinde birleştiler. Bunun doğal sonucu olarak da ruhsal çözümlemeye, öykülemeye süredizimsel (kronolojik) ve nedensel anlatıma, salt olayların “hikaye edilmesi” ne, insan davranışını yansıttığı söylenen anlatı kişilerinin yaratılmasına ve biçim/içerik ikiliğine karşı çıkararak, sözcük yerindeyse “eski-roman”ın yapısını dağıttılar.

Boş, anlamsız ve hatta bir ölçüde olanaksız gibi gördükleri ruhsal çözümleme yerine dünyanın yöntemli betimlemesine yönelen ve kişiyi anlatının merkezi olmaktan çıkıp ona adeta *kameranın objektifi*⁴ işlevini veren yeni-romancılar, geleneksel öyküleme tekniğini kırma isteğinde kendilerine örnek olarak da bazı *eskimeyen eski değerleri* aldılar: Proust, Joyce, Faulkner, Woolf, Kafka’dan kaynaklandıklarını hem söylediler hem de kanıtladılar. Gerçekten, yeni-romancıların ortak noktalarından biri de, bu yazarların etkilerini şu ya da bu biçimde özümlemiş olmalarıydı.

Temelde anlatım tekniklerini dünyanın hızlı dönüşümüne uyarlama isteğinden kaynaklanan bu yaklaşım, kesin

4. Yeni-romancıların sinemayı önemsemelerinin nedeni de bu değil mi!
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

kuralları, yasaklamaları, dogma düzeyinde estetik ölçütleri olan bir kuram değil, yazınsal düşüncenin evrimi, anlatım olgusunun dönüştürülmesi, dünyanın algılanması konusunda ortak kaygıları bulunan yazarların yarattığı bir tavır almaydı. Yeni-romancıların bu doğrultudaki çalışmaları da, kimilerince aşılmış bir akademik türün ürünleri olarak görülse de Fransız yazınına, bu yazındaki anlayışı derinden etkiledi.

Yeni-Roman Serüveni ve Michel Butor

Yeni-roman serüveni içinde her yazarın özel bir araştırma gerektirdiği, yazarlar arasında ortak nokta kadar farklı niteliklerin de ortaya çıkmasıyla daha iyi anlaşıldı. Ancak, yeni-roman konusunda yapılan çözümleme ve incelemeler de geleneksel eleştirinin ilke, kavram ve yaklaşımıyla bir yere gidemezdi: Yeni-romancıların metinlerini okumak, benimsedikleri yaklaşımın doğası gereği en azından güçtü ve sürekli bir çaba, okurun gerçek bir işbirliğini gerektiriyordu. Çünkü yeni-romancılar yaratıcı etkinliklerini sürdürürken, yani roman yazarken, roman kuramı üstüne de düşünüyorlardı. Bu işi de hem roman içinde yapıyorlar hem de romanlarının yanısıra yazdıkları kuramsal nitelikli denemelerinde gerçekleştiriyorlardı. Michel Butor (doğ.1926) da bu yazarlar arasında hem romanlarıyla, hem denemeleriyle hem de çeşitli metinleriyle dikkati çekti ve yeni-roman Butor ile kendi kendini aştı; Proust'u ya da Joyce'u sürdüren bir araştırmaya, roman denilen anlatı türünün yapısına ilişkin yeni değerlerin araştırılmasına dönüştü. Gerçekten de romancı, denemeci, eleştirmen, şair ve felsefeci yanılla

1950 sonrası Avrupa merkezli düşünce çizgisinin en özgün kişilerinden biri olan Butor, felsefe öğrenimi yaptığı yıllarda şiir de yazmaya koyulmuş, kısa bir süre sonra da felsefe ile şiiri kaynaştırmayı, uzlaştırmayı düşünmüş ve bu düşüncesini gerçekleştirmek için de romana yönelmişti. Joyce, Proust, Roussel, Mallarmé, Kafka gibi yazarlardan etkilenmenin yanı sıra, felsefeden (fenomenoloji) ve sanattan (müzik ve resim) da yararlanmayı bilen Butor bir yandan bilimsel özellikler taşıyacak bir *sanat*, öte yandan da müzik ve resimle eşdeğerli tutulacak bir *yazın*'ın araştırılmasına girişti.

Tasarılarını hem roman yazarak hem de roman üstüne düşünerek kuramlaştırmaya çalışan Butor'un özellikle *Passage de Milan* (1954), *L'Emploi du temps* (1956) ve *La Modification*⁵ (1957) adlı üç romanı, Fransa'da yeni-romanın yaygınlaşmasını sağladı. Butor bu üç romanda da, resme özgü *uzam* sorunlarıyla müziğe özgü *zaman* sorunlarını birlikte ele aldı ve bu iki özelliği hem yapıtın kurgusunu hem de roman içindeki insanın yaşamını düzenleyen etkenler olarak gösterdi.⁶ Butor, çevremizdeki nesneleri, değişik bakış açılarına göre hiç alışık olmadığımız biçimde vermeye, böylece insanın toplumsal ve tinsel gerçeğini de yeni bir düzenlemeyle sunmaya çalıştı. Bu nedenle, söz konusu üç roman doğrudan doğruya ve yalnızca algılanabilir gerçeği

.....

5. Bu roman Türkçe'ye *Değişme* adıyla çevrilmiştir (İstanbul, E yay., 1973; çeviren: Mükerrrem Akdeniz).

6. Butor'un bir romanı nasıl oluşturduğu konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Rifat, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme: Michel Butor'un Değişim'i* (İstanbul, İ.Ü. yay., 1978); Mehmet Rifat, *Genel Göstergibilim Sorunları* (İstanbul, 2. baskı, Sözce yay., 1986; s. 31-35).

değil, gerçeği yorumlama biçimimizi, onu sunmaya çalışırken karşılaştığımız güçlükleri de çözümlemeyi amaçlayan anlatılardır. Butor, Robbe-Grillet ile öbür yeni-romancılar da olduğu gibi yalnızca gerçeği betimleme savında değildir; gerçeği tanımanın eleştirel bir incelemesini de yapmak ister⁷. Bir roman yazmaktan çok, romanın eleştirisini yapmak ya da eleştirel bir roman yazmaktır amacı. Görülen şeyden çok, görme biçiminin yapısını yakalamaya çalışır. Daha değişik bir anlatımla, Butor'un romanları yalnızca dünyanın betimlemesi değil, dünya görüşünün açıklamasıdır. Çünkü Butor, sanatçı ve felsefeci olarak, gerçeğin kendisiyle değil, insanın gerçeğe özgü görünüşleri kavrayış biçimiyle ilgilenir. Bu nedenle romanlarının yapısında roman üstüne bir düşünce yatar.

Geleneksel romandaki gibi belli bir çizgi üstünde ilerleyen bir öyküleme yerine, yaşamın çoğulluğunu, karmaşıklığını yansıtacak, görüntüleyecek bir simgeler bütününe

7. Yeni-romancıların roman anlayışı konusunda tam bir uyum içi olmadıklarını belirtmiştik. Butor'un romanı ile Robbe-Grillet'in romanı yeni-roman serüveninin ürünleri olmakla birlikte, birbiriyle çelişen özellikler içerir. Bu çelişkiyi de ilk gözlemleyenlerden biri Roland Barthes olmuştur. Barthes 1958'de yayımladığı "Il n'y a pas d' école Robbe-Grillet" ("Robbe-Grillet Okulu Yoktur") başlıklı yazısında (bu yazı sonradan *Essais critiques*'te yer aldı, 1964), Robbe-Grillet'in romandan çıkarıp atmak istediği herşeyi Butor'un romana özellikle sokmak istediğini belirtir. Ona göre, Robbe-Grillet simgeden özellikle kaçınırken, Butor'un roman sanatı ise simgelerle yüklüdür. Robbe-Grillet'in romanları başlangıçtaki kimliği üstüne dönerken, değişen zaman ve uzam yeni hiçbir bilinçlenmeye neden olmaz. Butor'un romanındaysa, ilerleyen zaman ve alınan yol bir yaratıcılık taşır, yeni bir bilinçlenme yaratır. Bunun sonucunda da Butor'un romanlarında zaman ve uzam değişimi sürekli yeni bir insan yaratır. (Butor'un romanlarındaki zaman ve uzam değişiminin kişide yarattığı bilinçlenme konusunda bkz. Mehmet Rifat, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme; Michel Butor'un Değişim'i*, a.g.y.)

çoksesli bir yazı tekniğine yönelmiştir Butor. Ona göre, gerçeği kavramanın temel oluşturunucularından biri olan anlatının özel bir biçimi durumundaki roman, *anlatının laboratuvarıdır*; gerçeğin bize nasıl görüldüğünün ya da nasıl görünebileceğinin inceleneceği en iyi *fenomenolojik alandır*.

"Roman Üstüne Denemeler"

Butor roman sanatına ilişkin görüşlerini bir yandan uygulamış, öte yandan da bir eleştirmen olarak bunları deneme ve inceleme yazılarında tartışmış, yeni bireşimlere varmıştır. Birçoğu daha önce çeşitli dergilerde yayımlanan bu yazılar 1960-1982 yılları arasında *Répertoire* adıyla beş ciltte toplanmıştır. Bu yapıtların ilk ciltlerinden yapılan kimi derlemeler *Essais sur les modernes* (1967) ve *Essais sur le roman* (1969) adıyla da yayımlanmıştır. Biz, dergilerde yayımlandıktan sonra ilk olarak *Répertoire I* ve *Répertoire II*'de çıkan, daha sonra ise *Essais sur le roman*'da başka inceleme yazılarıyla birlikte yer alan sekiz denemenin çevirisini *Roman Üstüne Denemeler* başlığı altında sunuyoruz burada. Romanlarında gerçekleştirdiği özgün anlatım olanaklarına bu yazılarında da başvurmuştur Butor. Okuru yepyeni bir okuma çabasına sürükleyen yazılardır bunlar. Geleneksel ve çağdaş roman alanında girilen atılımların incelendiği, tartışıldığı, en soyut bakış açılarından en somut örneklerle gidildiği bu denemelerde, Butor romanla ilgili şu sorunlar üstünde durur özellikle: Roman araştırmasıyla gerçek ara-

sındaki ilişkiler; şiir ile felsefenin roman içinde uzlaştırılması; romanın tek tek parçalarda değil bir bütün olarak şiirsellik taşıdığının gösterilmesi; romanda uzam sorunları; romanda insana özgü serüvenlerin yanısıra nesnelerin de belli bir düzen içinde verilmesi sorunu; romanda kişi adlarının kullanılışı; romanda birey ve toplum ilişkisi; çağdaş düşüncede romanın işlevi; vb.

Butor bir kuramcı ve bir uygulamacı olarak sürdürdüğü yeni-roman etkinliğinin ardından anlatı yapılarının düzenini geliştirecek yeni anlatı biçimlerinin araştırılmasına yönelmiş, tam anlamıyla gerçek bir *öncü* sanatçı olma yolunu hiçbir zaman bırakmamış, daha sonraki yıllarda gerçekleştirdiği yapıtlarında yeni sanatı gösteren kesitlere hep yer vermiştir.⁸

Yeni romancıların ve bu arada özellikle Butor'un yapıtları, okuduğu metinden, çaba göstererek tad almayı öğrenmiş okurların olduğu gibi yeni-eleştirin ve metin çözümleme biliminin (özelikle *yazınsal göstergebilimin*) üstünde özenle durduğu, durması gereken anlatılardır. Geleneksel anlatı yapılarını kıran, bozan yeni-romancıların metin-

.....

8. Butor'un anlatının değişik boyutlarındaki öbür yapıtları arasında şunları özellikle belirtmek gerekir: *Le Génie du lieu* (3 cilt, 1958, 1971, 1978); *Degrés* (1960); *Histoire extraordinaire* (1961); *Mobile* (1962); *Description de San Marco* (1964); *Illustrations* (4 cilt, 1964, 1969, 1973, 1976); *6 810 000 litres d' eau par seconde* (1965); *Portrait de l' artiste en jeune singe* (1967); *Essai sur "les Essais"* (1968); *Les Mots dans la peinture* (1970); *Dialogue avec trente-trois variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* (1971); *Travaux d' approche* (1979); *Intervalle* (1973); *Matière de rêves* (5 cilt, 1975, 1976, 1977, 1981, 1985); *Vanité* (1980); *Naufragés de l' arche* (1982); *Exprès* (1983); *Avant goût* (2 cilt, 1984, 1987); *Improvisations sur Flaubert* (1984); *Improvisations sur Henri Michaux* (1985); *Traitement de textes* (1985); *Quatre versions de Saga* (1985); vb.

ri yapı-bozucu ve yapıyı yeniden oluşturunca bir göstergebilimsel yaklaşımla adeta bir *okuma oyunu* biçiminde değerlendirilmiştir,⁹ değerlendirilebilir. Denemesi güç ama zevklidir...

MEHMET RİFAT

9. Yeni-roman üstüne gerçekleştirilmiş ve bu metni yazarken yeniden gözden geçirme, yeniden yararlanma fırsatı bulduğum birçok deneme, araştırma, göstergebilimsel çözümleme yazısı arasında, yukarıda 6. notta belirttiğim kendi çalışmalarım dışında, şu temel yapıtları özellikle meraklısına sunarım: R.M. Albérès, *Butor* (2. baskı, 1964) ve *Le Roman d'aujourd'hui, 1960-1970* (1970); R. Barthes, *Essais critiques* (1964); A. Helbo, *Michel Butor. Vers une littérature du signe* (1975); R. Jean, «Le Nouveau Roman», *Histoire littéraire de la France* (VI. cilt, 1982, s. 405-415); M. Leiris, «Le réalisme mythologique de Michel Butor», *Critique* (1958); C. Mauriac, *L'Altiérature contemporaine* (1969); J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (1967) ve *Le Nouveau Roman* (1973); A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (1963); F. Van Rossum-Guyon, *Critique du roman. Essai sur La Modification* (1971); *Nouveau Roman: hier et aujourd'hui. 1. Problèmes généraux ve 2. Pratiques* (1972); *Butor. Colloque de Cerisy* (1974).



ARAŞTIRMA OLARAK ROMAN*

I

Roman, anlatının özel bir biçimidir.

Anlatı, yazın alanını büyük ölçüde aşan bir olgudur; gerçeği kavramamızdaki temel oluşturunuculardan biridir. Konuşulanları anlamaya başladığımız andan ölünceye dek, önce ailemizde, sonra okulda, daha sonra da çeşitli görüşme ve okumalarda, sürekli olarak anlatılarla çevrili yaşarız.

Bizim için başkaları demek, yalnızca onlarla ilgili olarak gördüklerimiz değil, ama ya bunların kendileriyle ilgili bize anlattıkları ya da daha başka kişilerin onlar üstüne anlattıklarıdır; bunlar yalnızca bizim gördüklerimiz değil, ama aynı zamanda onlar hakkında bize sözü edilen herşeydir.

Bu söylediğimiz, yalnızca insanlar için değil, nesneler ve yerler için de geçerlidir: Sözelimi, benim hiç gidip görmediğim, ama bana anlatılan yerler için.

İçinde yüzdüğümüz bu anlatı evreni, aile geleneğinden, gündüz yapılan işler konusunda sofrada anlatılanlardan tutun da, gazete haberine ya da tarihsel yapıta dek çok çeşitli biçimlere bürünür. Bu biçimlerin her biri de gerçeğin özel bir kesimiyle aramızda bir bağlantı kurar.

Bütün bu gerçeğe uygun anlatıların ortak bir özelliği vardır: Her zaman için, ilkece doğrulanabilir anlatılardır bunlar. Herhangi birinin bana söylediği bir şeyi, başka birinden gelen bilgilerle sürekli olarak doğrulayabilmeliyim ve

* Fransızcası: «Le roman comme recherche». (C.N.)
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://frantey.org>

bu sonsuza dek yapılabilmeli, yoksa, bir yanlışlık ya da bir kurmaca karşısındayım demektir.

Günlük yaşantımızın büyük bir bölümünün oluşmasına olanak veren bütün bu anlatılar arasında bazıları bilinçli olarak uydurulmuş olabilir. Eğer, anlatılan olaylar, her türlü yanlışlığı önlemek amacıyla, görmeye alıştığımız özelliklerden ilk bakışta ayırt edilebilecek niteliklerle donatılmışsa, mitler, masallar, vb. gibi fantastik bir yazın karşısındayız demektir. Romancıya gelince, o, bize gündelik olaylara benzer olaylar sunar; bu olaylara, elden geldiğince, gerçek görünümü vermeye çalışır; bu anlayış da, *yücelterek aldatmaca*¹'ya kadar varabilir (Defoe).

Ama, romancının bize anlattıkları doğrulanamaz; dolayısıyla da, söyledikleri,anlattığına gerçek görünümünü vermeye yetmelidir.Eğer bir dostuma rastlarsam ve o bana şaşırtıcı bir haber verirse, beni inandırmak için, şu ya da bu kişilerin de bu olaya tanık olduğunu, istersem onlara da sorup doğrulayabileceğimi söyleyebilir, her zaman. Buna karşılık, bir yazar, kitabının kapağına roman sözcüğünü koyduğu an, bu tür bir doğrulamaya gitmenin gereksiz olacağını belirtiyor demektir. Anlatı kişileri, yalnızca yazarın bize söyledikleriyle inandırıcı olmak, yalnızca onun söyledikleriyle yaşamak zorundadır; gerçekten yaşamış kişiler bile olsalar, bu böyledir.

Diyelim ki, XIX. yy'da yaşamış, yazınsal nitelikli mektuplar yazan birini keşfettik: Bu kişi, yazıdığı kişiye Goriot Baba'yı çok iyi tanıdığını, onun hiç de Balzac'ın bize anlat-

1.Yücelterek aldatmaca terimini Fransızca *mystification* karşılığında kullanıyoruz. (Ç.N.)

tığı gibi biri olmadığını, özellikle şu şu sayfalarda büyük yanlışlar bulunduğunu söylemektedir. Bütün bunlar bizim için hiçbir önem taşımayacaktır kuşkusuz. Goriot Baba, bize Balzac'ın söyledikleriyle (ve buradan kalkarak da bizim söyleyeceklerimizle) oluşacak kişidir; Balzac'ın, kahramanı konusundaki yargılarında yanıldığını ve onu tam olarak veremediğini düşünebilirim, ama bu görüşümü kanıtlamak için, Balzac'ın metnindeki tümcelere dayanmam gerekir; bunun dışında bir tanığa başvuramam.

Gerçeğe uygun anlatı her zaman için dış gerçeğe dayanır, dış gerçekten kaynaklanır; oysa, roman bize sözünü ettiği şeyi yaratmada yeterli olmalıdır. Bu nedenle, roman en yetkin fenomenolojik alan, gerçeğin bize nasıl görüldüğünü ya da bize nasıl görünebileceğini inceleyeceğimiz en yetkin yerdir. İşte bu nedenle de roman anlatının laboratuvarıdır.

II

Bundan böyle, romanda biçim üstüne çalışma büyük önem kazanmaktadır.

Nitekim, gerçeğe uygun anlatılar, giderek herkes tarafından bilinmeye ve tarihsel olmaya başladıkları an, bazı ilkel uyarınca kalıplaşırlar, düzenlenirler ve toparlanırlar (günümüzdeki “geleneksel roman”la, hiçbir sorun yaratmayan romanla ilgili olanlar bile). İlkel kavrayış biçimi, kimi özellikleri düzenli olarak yok eden çok daha az zengin bir kavrayış biçimine bırakmıştır yerini; bu da, gerçek deneyimi

örter, yavaş yavaş onun yerini alır ve böylece genelleştirilmiş bir yücelterek aldatmacaya yol açar. Değişik roman biçimlerinin araştırılması, alıştığımız roman biçimindeki olağan özelliklerin ne olduğunu ortaya çıkarır, bu biçimin gerçek kimliğini ortaya koyar, bizi bunlardan kurtarır, şu kalıplaşmış anlatının ardında, gizlediklerini ya da söylemediklerini, tüm yaşamımızın içinde yüzdüğü bütün bu temel anlatıyı bulup ortaya çıkarmamızı sağlar.

Öte yandan, biçim bir seçme ilkesi olduğu için (biçim de, bu açıdan, dil ayrıntısının bile bağlandığı bir tarz olduğundan, biçimin görünümlerinden biri olarak belirir ve bu da herhangi bir sözcük ya da bir deyiş yerine bir başkasının seçilmesinde etkili olan şeydir), yeni biçimler gerçeğin içinde yeni şeyler ortaya çıkaracaktır; ve bu da, doğal olarak, daha çok kesin oldukları, kendi iç tutarlılıkları öbür biçimlere oranla daha çok doğrulandığı ölçüde gerçekleşecektir.

Bunun tersine, değişik gerçeklere değişik anlatı biçimleri denk düşer. Oysa, içinde yaşadığımız dünyanın büyük bir hızla değiştiği apaçık ortadadır. Anlatının geleneksel teknikleri, bu değişim sonucu ortaya çıkacak bütün yeni ilişkileri kendi içinde toplayacak güçte değildir. Bundan da, sürekli bir tedirginlik doğar; bilincimize yığılan bütün bilgileri düzenlememiz olanaksızdır, çünkü uygun araçlar yoktur elimizde.

Kendi içinde toplama gücü daha büyük olan yeni roman biçimlerinin araştırılması, gerçekle ilgili bilincimize göre değişen üçlü bir rol oynar: Geçersiz sayma, araştırma ve uyarılama. Bu tür bir çalışma yapmaya karşı çıkan romancı, alışkanlıkları altüst etmeyerek, okurdan hiçbir özel çaba beklemeyerek ve yine okuru kendi kendine dönmeye, uzun

süreden beri benimsenmiş durumları tartışmaya zorlamaya-
rak kuşkusuz kolay bir başarı elde eder; ama bu derin tedir-
ginliğin, içinde çırpındığımız bu karanlığın suç ortağı olur.
Bilincin reflekslerini daha sertleştirmiş, uyanışını daha güç-
leştirmiş ve bastırılmasına katkıda bulunmuş olur; öyle ki,
amacı ne kadar yüce olursa olsun, yapıtı, önünde sonunda
çekilmez bir şey olur çıkar.

Romanda biçimsel buluş, dar görüşlü bir eleştiri anla-
yışının çoğu zaman sandığı gibi gerçekçiliğe karşı olmak şöy-
le dursun, daha ileri bir gerçekçiliğin *vazgeçilmez (sine qua
non)* koşuludur.

III

Ama, romanın bizi çevreleyen gerçekle kurduğu ilişki
de romanın betimlediği şeyin, gerçeğin yanıltıcı bir parçası
(iyice yalıtılmış, kolayca işlenebilir olması nedeniyle yakın-
dan incelenebilecek bir parçadır bu) olduğu olgusuna indir-
genemez. Yaşamdaki olaylar ile romandaki olaylar arasın-
daki ayrım, birini doğrulayabilir olmamız, öbürünü ise an-
cak kaynaklandıkları metnin aracılığıyla kavrayabilir olma-
mız değildir yalnızca. Yaygın bir deyişle belirtmek istersek,
romandaki olaylar gerçekteki olaylardan daha “ilginç”tir.
Bu kurmaca yapıtların ortaya çıkması, bir gereksinimi karşı-
lar, bir işlev yerine getirir. Hayali anlatı kişileri, gerçeğin
boşluklarını doldururlar ve bu gerçek konusunda bizi aydın-
latırlar.

Bir romanın yalnızca yaratılması değil, okunması da,
uyanıkken görülen bir düştür. Demek ki, her zaman için, ge-
Ucretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

niş anlamda bir psikanaliz yapmak olanaklıdır. Öte yandan, ruhbilimsel, toplumbilimsel, ahlaksal ya da benzeri bir kuramı açıklamak istediğimde, çoğu kez, uydurulmuş bir örnek vermek daha kolayıma gider. İşte roman kişileri de bu rolü en iyi biçimde gerçekleştirirler; ben bu kişilere dost ve tanıdıklarımın arasında rastlarım, kimilerinin davranışlarını, başkalarının serüvenlerine dayanarak açıklarım, vb.

Romanın gerçeğe bu tür uygulanişı, son derece karmaşıktır ve romanın “gerçekçiliği”, gündelik yaşantının yanıltıcı bir parçası gibi sunulması olgusu, onun özel görünümünden başka bir şey değildir: Bu özellik de romanı yazınsal tür olarak ayırt etmemizi sağlar.

Bana göre, bir romanın “simgeçiliği”, betimledikleriyle içinde yaşadığımız gerçek arasındaki ilişkilerin bütünüdür.

Bu ilişkiler her romanda aynı değildir ve öyle sanıyorum ki, eleştirmenin asıl görevi, bu ilişkileri her özel yapının bütün bilgi yükünü elde etmemizi sağlayacak biçimde açıklamak, aydınlatmaktır.

Gerek romanın yaratım sürecinde, gerekse dikkatli okuma diye adlandıracağımız yeniden yaratım sürecinde, çok değişik anlam ilişkilerinden oluşan karmaşık bir dizgeyi sınıadığımızı göre, eğer romancı, bize kendi deneyimini iletmeyi içtenlikle istiyorsa, gerçekçiliği oldukça ileri bir düzeydeyse, kullandığı biçim yeterince bütünleyiciyse, değişik ilişki türlerini yapıtı içinde ortaya koyma durumuna ister istemez gelmiş demektir. Romanın dış simgeçiliği bir iç simgeçiliğe yansımaya yönelir: Romanın gerçeğe göre oynadığı rolü, bu kez romanın bütününe göre romanın kimi bölümleri oynar.

Romanın betimlediği “gerçek” ile bizi çevreleyen gerçek arasındaki bu genel ilişkinin, yaygın olarak, romanın tema’sı ya da konusu diye adlandırılan şeyi belirlemesi doğaldır; bu da bilincin belli bir durumuna verilen bir yanıt gibi görünmektedir. Ama, bu tema, bu konu, az önce de gördük, sunuluş biçiminden ve anlatılış biçiminden ayrılamaz. Romanın içinde bulunduğu yeni bir konuma, romanın ne olduğu, romanın gerçeğe kurduğu ilişkiler, romanın durumu konusundaki yeni bir bilinçlemeye, yeni konular, dolayısıyla, hangi düzeyde olursa olsun (dil, biçim, teknik, kompozisyon, yapı) yeni biçimler denk düşer. Bunun tersine, yeni biçimlerin araştırılması, yeni konular ortaya çıkardığına göre, yeni ilişkilerin doğmasına da yol açar.

Belli bir düşünce aşamasından sonra, romanda, gerçekçilik, biçimcilik ve simgecilik ayrıştırılamaz bir bütün olarak ortaya çıkar.

Roman doğal olarak kendi kendini açıklamaya yönelir, yönelmek zorundadır da; ama, kendi kendini yansıtmayı başaramayan ve ancak konularına sağladıkları yanılgi sayesinde varolabilen durumların bulunduğunu da biliyoruz. Söz konusu bütünlüğün görülemeyeceği yapıtlar ile gerek çalışmalarının niteliği, gerekse kullandıkları biçimlerin geçerliği üstüne tartışmaktan kaçınan romancıların tutumları işte bu tür durumlara uyar tam olarak. Bu romancıların kullandığı biçimler, daha ilk bakışta, yetersizlikleri ve yalanlarıyla kendilerini ele verirler; ve yine bu biçimler, kendilerini yaratan, bu nedenle de, belli edilmemesi gereken gerçeğe açıkça çelişen bir gerçeğin görüntüsünü sunarlar. Burada

eleştirmen'in geçersizliğini söylemek zorunda olduğu aldatmacalar söz konusudur; çünkü, bu tür yapıtlar, çekiciliklerine ve değerlerine karşın, karanlığı besleyip daha da artırır- lar, bilinci, kendi çelişkileri içinde ve kendi körleşmesi için- de tutarak, kaçınılması olanaksız kargaşalıklara sürüklen- me tehlikesine atarlar.

Bütün bunlardan şu sonuç çıkmaktadır: Roman biçiminin her gerçek dönüşümü, bu alandaki her verimli araştırma, ancak roman kavramının ve yazın kavramının geçirdiği dönüşüm içinde yer alabilir. Bu roman kavramı çok yavaş ama kaçınılmaz bir biçimde (XX.yy'ın bütün büyük romanla- rı da bunu kanıtlar) hem destansı hem de öğretici bir şiir türüne doğru evrim geçirmektedir. Bu yazın kavramı da sıradan bir dinlenme ya da bir gösteriş olarak değil de toplumsal işleyişteki temel rolü içinde ve yöntemli bir deney olarak belirir.

Ben romana bir zorunluk gereği geçtim. Bundan kaçınmam da olanaksızdı. Bakın bu iş aşığı yukarı nasıl oldu. Felsefe öğrenimi gördüm ve o yıllarda yığınla şiir yazdım. Oysa, etkinliğimin bu iki kesimi arasında, büyük bir boşluk vardı. Şiirim, birçok açıdan son derece akla aykırı olan bir düzensizlik şiiriydi; ama, ben, felsefenin karanlık konularını da hiç kuşkusuz aydınlatmaya çalışıyordum.

Fransa'dan ayrıldığımda, benliğimdeki şu güçlkle karşı karşıyaydım: Bütün bunlar birbiriyle nasıl bağdaştırılabilecekti? XIX. ve XX. yy'ın büyük yazarlarını inceleyip yapıtlarında Mallarmé'nin şu tümcesinin ("Biçem üstünde çalışıldığında, ortaya bir dize kurma tekniği çıkar") ustaca bir uygulamasını bulduğum an, roman bu kişisel sorunumun çözümü olarak göründü bana. Bu yapıtlarda, nesneleri belli bir biçimde betimlemeyle de olsa, çok daha ileri götürülecek bir "düşünme" biçimi oluşuyordu. Bu yöntemli betimleme, en açık anlatımını ve sorunlarının en kesin durumunu fenomenolojide bulan çağdaş felsefe evriminin uzantısında yer alır tam anlamıyla.

Şair bir prozodî¹'den yararlanır; bu, klasik türden (günümüzde Fransa'da on iki heceye kadar saymak demektir)

*Fransızcası "Intervention à Royaumont" (Royaumont'daki Konuşma) olan bu yazının başlağını biz "Roman ve Romancı" olarak vermeyi uygun gördük. (Ç.N.)

1.Prozodî.: Ölçübilim, dize kurma tekniği. (Ç.N.)

olabileceği gibi gerçeküstücü türden (birbirine karşıt imge dizileri sunmak demektir) de olabilir. Şair, sözcüklerle belli biçimler içinde oynayarak, bunları sessel ya da görsel gereklilere göre düzenlemeye çalışarak, yeni şeyler yaratır. Bu yolla da, sözcüklerin anlamlarını yakalamayı, onları bütün çıplaklıklarıyla ortaya çıkarmayı, sağlıklarına kavuşturmayı, canlı ve güçlü kılmayı başarır.

Biçem sözcüğünün anlamını genişletip (çağdaş roman deneyimi zorunlu kılmıştır bu tür bir anlamsal genişletmeyi) genelleştirdiğimizde ve onu bütün düzeylerde ele aldığımızda, en sıradan şeylerin betimlemesi içine, şiirin gücünü bütününüyle yerleştirebileceğimizi göstermek kolaydır; bunu yaparken, şiirin, geometrinin ya da müziğin yapılarına benzeyen yeterince güçlü yapılardan yararlanmak ve öğeleri düzenli bir biçimde birbirleriyle değiştirmek (bu işlem, öğelerin, şairin prozodisinden beklediği esin gücüne ulaşmalarına kadar sürer) gerekir.

Ben romanlarımı satmak için değil, yaşamımda bir bütünlük elde etmek için yazıyorum; yazı benim için bir belke-miğidir. Henry James'in sözleriyle belirtecek olursam: "Romancı öyle biridir ki, onun için hiçbir şey yitirilmiş değildir."

Günümüzde, roman kadar güçlü başka bir yazınsal biçim yoktur. Romanda, duygularımızla ya da aklımızla, gündelik yaşamımızın görünüşte en anlamsız olaylarını ve gündelik dilden görünüşte iyice uzaklaşmış düşünceleri, sezgileri, düşleri birbirleriyle son derece kesin olarak bağdaştırabiliriz.

Demek ki, roman, ayakta durmanızı, her yerden saldıran yarı öfkeli bir dünya içinde akıllıca yaşamayı sürdürme-

nizi sağlayacak olağanüstü bir araçtır.

Okullarımızda bir zamanlar söylendiği gibi, içerik ile biçim arasında özel bir bağ bulunduğu doğruysa, şu olgu üstünde durmanın yararlı olduğunu sanıyorum: Romancı, biçim üstüne düşünürken, ayrıcalıklı bir saldırı aracı, gerçeği ortaya çıkarmaya zorlayacak bir yol ve kendi etkinliğini sürdürecektir bir yöntem bulmuş olur.

Kuşkusuz, bazı naif sanatçılar duygularımızı altüst etmeyi başarmaktadırlar ama, çoğumuz naiflikle yetinemeyiz. Naifliğe yeniden döneceğimizi ileri sürmek de yalan olur; artık çok geçtir. Yaptıklarımızı düşünmek zorundayız; demek ki, romanımızı bilinçli olarak, bir yenilik aracı, dolayısıyla da, bir kurtuluş aracı olarak düzenlemeliyiz (bile bile aptallık ve aşağılanmayla suçlanma pahasına da olsa).

Çünkü, budalalık ve alçaklık her köşe bucakta pusuya yatmış, her an bizi yok etmeye hazırdır. Bunların, bazı gazetelerin sayfalarından ya da bazı salon konuşmalarından yükselen kokularından etkilenmiyor musunuz her gün?

Oysa, bir romancı, kitabını, varoluşunun bu temel çalışmasını yayımlıyorsa, bu yapıtı iyi bir sonuca ulaştırma konusunda, romanın kuruluşuna katkıda bulunacak bir yardımcı, gelişmesini ve yaşamını sürdürmesini sağlayacak bir besin, bir kişi, bir zeka, bir bakış olan okura kesinlikle gereksinim duyuyor demektir.

Kuşkusuz, romancı kendi kendinin okurudur; ama yetersizliğinden yakınan ve bir başkasının, hatta bilinmeyen bir başkasının sürekli yardımını isteyen yetersiz bir okur.

Sesimin, varlığını sürdürebilmesi için, kendi yankısıyla desteklenmesi gerekir kesinlikle. Bu konuda, dostlar, tanıdıklar hiç de yeterli değildir; beyaz boşluktan, kaygı ve yitip

gitme duyguları doğuran yığından çok hafif de olsa, bir avutma ve yüreklendirmenin gelmesi gerekir.

Bu yanıt her biçimde kendini gösterecektir: Eleştiri yazılarında, konuşmalarda, mektuplarda belirecek, yani sözcü olarak, haberci olarak görevlendirilmiş bireyler aracılığıyla ortaya çıkacaktır; ama çok daha ustaca ve çok daha öz-lü bir biçimde de romancının yaşadığı ortamda belirecek olan çok yavaş dönüşüm yoluyla gerçekleşecektir. Bu öyle bir ortamdır ki gerilimleri, mutsuzlukları romanın doğmasına yol açmış, insanlar giderek hem onu, hem kendilerini, hem de bütün çevrelerini görme biçimlerini değiştirmişler, nesneler de yeni bir geçici denge kazanmışlardır. İşte bu dengeye dayanarak yeni bir serüven başlayacaktır.

Ortada, kendi kendini anlatmak isteyen belli bir gereç vardır; bir bakıma, romanı yapan, romancı değil, romanın kendisidir. Romancı da, romanı dünyaya getiren bir araç-tan başka bir şey değildir, onu doğurtan kişidir; bunun da ne tür bir bilgi, ne tür bir bilinç, ne tür bir sabır gerektirdiğini hepimiz biliriz.

Belli bir noktada geceleyin çekilen bir ıstırabın, belirsiz, neredeyse acı veren bir biçimde duyulmasından (bu durum ister istemez kitabın sonuna kadar belli belirsiz sürer) başlayarak, dikkat ve bekleyiş, gözetim ve gütmeye, öğüt ve başvuru işin içine karışır. Bu doğurtma sürecinde, düşünme, dolayısıyla da müziksel, matematiksel bir biçimselleştirme (bu sözcüğün fizik bilimlerindeki anlamıyla) vardır: Bu düşünme biçiminin tam anlamıyla gerçekleşebilmesi ve açık seçik olarak düzenlenebilmesi ancak, belli bir soyutlama içinde, belli sayıda simgeleştirme ve şemalaştırmalarla olanaklıdır. Felsefe ile şiirin, roman içinde tam olarak uz-

laştırılması, doruk noktasında, matematiğin de işin içine karışmasına yol açar.

Ben, bir romanı, düzenini aylarca inceledikten sonra ve elimde bulundurduğum şemaların anlatımsal etkinliğini başlangıçta bana seslenen o noktaya göre yeterli bulduktan sonra yazmaya başlayabilirim. Bu aygıtı, bu pusulayı, bir başka deyişle, bu geçici haritayı elde ettiğim an, araştırma ve gözden geçirme işlemime başlarım. Çünkü, kullandığım ve onlarsız yola çıkmayı göze alamayacağım bu şemaları, bulmamı sağladıkları şeye dayanarak geliştirmem gerekir. Bu da, daha ilk sayfada başlayıp, son düzeltmelerin yapıldığı aşamaya kadar sürebilir. Bu roman çatısı, yapının bütünüyle birlikte, romanın hücrelerini ve bedenini oluşturan olaylarla birlikte evrim geçirdiğinden, ayrıntıya ilişkin her değişiklik, yapının bütününe etkileyebilmektedir.

Bu nedenle, bir kitapta nelerin olup bittiğini, ancak kitabı bitirdikten sonra bilebilir, ancak kitabı bitirdikten sonra yaklaşık bir özet yapabilirim.

Roman çalışması alanındaki bu bilinçleme, sözcük yerindeyse, bu roman çalışmasının belirginleşip ortaya çıkmasını sağlayacak, kendi kanıtlarını üretmesine olanak verecek ve gerçeğin geri kalan kesimine nasıl bağlandığını, onu hangi açılardan aydınlattığını gösteren öğeleri kendi içinde geliştirecektir. Böylece, romancı ne yaptığını bilmeye, roman da ne olduğunu söylemeye başlar artık.

Ama, kitabın içinde oluşan bu düşünce, yazarın kendisini de aydınlatacak olan okurların düşüncesinin bir başlangıcıdır yalnızca. Yazar kendi kendini oluşturmaya, yaşamına bir bütünlük, varlığına bir anlam kazandırmaya çalışır. Bu anlamı da, kuşkusuz, tek başına kazandıramaz; bu an-

lam, roman sorununun insanlar arasında yavaş yavaş bulduğu yanıtın ta kendisidir.

-

ROMAN VE ŞİİR*

1. Sorun.

Ben de, çoğu kimse gibi öğrenciyken yığınla şiir yazdım. Bu, yalnızca bir eğlence ya da alıştırma değildi; ben yaşamımı oyunuyordum bu şiirlerde. Oysa, ilk romanımı yazmaya başladığım günden itibaren yıllar boyu bir tek şiir yazmadım, çünkü sahip olabileceğim bütün şiir yeteneğimi, üstünde çalıştığım kitaba ayırmak istiyordum; roman yazmaya koyulmamın nedeniyse, bu yetişme aşamasında, bir yığın güçlük ve çelişkiyle karşılaşmam, birçok büyük romancıyı okurken, yapıtlarının şiirle dopdolu olduğu izlenimine kapılmam, bundan ötürü de, romanın, en yetkin biçimleri içinde, söz konusu güçlükleri çözebilecek, aşabilecek bir yol olabileceğini ve eski şiirin bütün kalıtımını kendinde toplayabilecek güçte olduğunu düşünmemdir.

Böyle bir tümceyi kullandığımda, Fransızlara özgü düşünce alışkanlıklarına karşı çıkıyormuşum gibi gelir bana. Başka yerlerde, şair ve romancıyı belirtmek için aynı sözcük kullanılır çoğunlukla, ama, Fransa'da, son derece katı olan öğretim geleneği, yazın'ı, birbirinden iyice ayrı, belli sayıda "tür"e böler ve bu alanda, birbirine en karşıt iki türü, roman ile şiir oluşturur.

* Fransızcası : "Le roman et la poésie". (C.N.)

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

2. Örnek

“Şiirsel” sıfatı, genel olarak bir yığın yanlış anlaşılma- yı da birlikte getirir, yanlış anlaşılımlar, özellikle de şiirsel sıfatının romana uygulanmasında ortaya çıkar. İşte size bir örnek:

Genç adamın alındığı oda, sarı duvar kağıtlarıyla kaplıydı. Pencereelerde sardunyalar ve muslin perdeler vardı. Batmakta olan güneş, çok güçlü bir ışık saçıyordu bütün bunların üstüne. Odada dikkati çekecek özel bir şey yoktu. Sarı ağaçtan yapılmış mobilyaların hepsi çok eskiydi. Arkalığı geriye yatmış divan, divanın karşısında oval bir masa, bir tuvalet masası ve iki pencere arasındaki duvara yerleştirilmiş bir ayna, duvarlar boyunca dizili sandalyeler, ellerinde kuşlar tutan Alman kızlarını gösteren birkaç değersiz gravür –odadaki bütün eşyalar bu kadardı işte.

Parçayı okudunuz; bir olgunun gerçekleştiğini gördünüz. Şimdi dikkatimizi toplayarak bu olgu üstünde biraz durmamız gerekiyor. Ben, okumalarımı genellikle odamda (bunu başka herhangi bir dekorla değiştirebilirsiniz), bir koltukta oturarak yaparım; çevremdeki duvarların belli bir rengi vardır; baktığımda, gözümün takılabileceği mobilyalar da bulunmaktadır odada; ama, herkesin dediği gibi, yapıtın içine “dalınca”, içinde bulunduğum bu gerçek oda benden uzaklaşır ve gözden kaybolur: Çevreme baktığımda, gördüklerime dikkat etmem artık, gözlerim kayıp gider. Karşımdaki sandalyeler, duvarlara asılı tablolar birdenbire beliren, çağrılan (bu sözcüğün büyücülükteki ruh çağırma anlamın-

da) nesneler tarafından, hayali nesneler tarafından silinir, gerçek odanın içinde hayali oda belirir.

Ben de, o genç adamla birlikte, sarı duvar kağıdıyla kaplı odaya girerim.

3. Açıklama.

Varolan nesneleri yok eden bu şaşırtıcı güç, bu hayali “saplantı” nereden gelmekte, nasıl olup da hayali bir oda, kendini bu kadar benimsettirebilmektedir?

Kuşkusuz, bu betimlemeyi oluşturan değişik öğelerin belli bir zorunluk gereğince birbirlerine bağlanmaları ve değişmez bir fantezma biçiminde donup kalmaları gerekir.

Herşeyden önce, bir Hollanda natürmortunda da olduğu gibi, öğelerin biçimlerini birbirine ekleyen bir “kompozisyon” söz konusudur; bu odanın, bana, böylesine güçlü bir biçimde “görünmesi”nin nedeni, onun kendisinin de benim başka bir şeyi görmemi sağlayan bir biçim ve bu nesnelerin de birer “sözcük” olmasıdır.

Çünkü, yazar bu rengi, bu mobilyaları özellikle seçmiştir; çünkü bütün bunlar olayın geçtiği çağ, olayın yaşandığı ortam, burada oturan kişinin yaşama ve düşünme alışkanlıkları, parasal durumunun ne olduğu konusunda bana bilgi verecektir. Böylece, kişinin bize yalnızca hareketleri, gündüzleri ne yaptığı betimlenmiş olmaz; bu nesneler arasında öylesine özel olanlar vardır ki (betimlemedeki öğelerin benzeridir bunlar), söz konusu kişi artık odadaki eşyalara dikkat etmemeye başlayınca, işte bu nesneler o kişinin gözünde canlananları da belirleyecektir bize,

o kişi için başka şeyleri belirten nesnelerdir bunlar,

kuşkusuz, sıradan “sanat yapıtları”dır her biri, ama belli bir çağa, bir ortama, bir sınıfa, bir yaşa özgü “sanat yapıtları”dır yine de,

bu kişinin yaşamasına, yaşamını sürdürmesine yardımcı olmak için buradadır bu nesneler,

şu “ellerinde kuşlar tutan Alman kızlarını gösteren değersiz gravürler”,
düşleri.

Söz konusu betimlemenin yapıldığı bu sayfa, alındığı kitabın içine yeniden yerleştirildiğinde, olay örgüsünün önemli bir noktasını oluşturduğu görülür; burada biraraya getirilmiş öğeleri başka önemli sayfalarda da buluruz, kişiler yeniden geçerler buradan; sayfa, bütün bu yapının bir düğüm noktasıdır. Bu nedenle, söz konusu sayfa, yapının tümü okunduktan sonra ele alınırsa, bütün yapıt şu birkaç sözcükle yeniden belirecek, canlanacak, görünecektir.

Ve bu yapıtı yazarın bütün yapıtları arasına yerleştirdiğimizde, düğüm noktaları oluşturan başka bölümlerde de aynı türden ayrıntılara rastlarız:

Pencerede bir yağın sardunya vardı ve güneş müthiş bir biçimde yakıyordu ortalığı...

Yazarın hayal gücündeki bu değişmez öğelerin nedenini inceleyebilir ve bu yolla, bizden kimi kez sakladığı şeyi ve hatta kendinden bile sakladığı şeyi ortaya çıkarabilirim. Bu, bizi yapıtın en derin gizliliğine götürecek olan bir bulmacaya da bir bilmecedir.

Bu tür bir güç karşısında (söz konusu metni, yazarın yaşadığı zaman içersine yerleştirdiğim ölçüde bu güç daha

da artar), dünyanın, bütün dünyamızın yavaş yavaş da olsa bu inanılmaz biçimde açılması ve böylece sonsuza dek çözümlenebilmeye doğru yönelmesi karşısında “şiiirsel” sıfatını kullanmak zorunda değil miyim?

Bir görünümün şiiirsel olduğunu söylediğim zaman, bu görünüme kapıldığımı belirtmiş olmaz mıyım: Şu gördüğüm evleri ya da şu dalgaları aşarım, beni kendilerinden ayrılmaya zorlar bunlar ve bambaşka kıyıları canlandırırlar gözlerimin önünde. Bu yerde yığınla başka yer vardır, bu yer olduğu gibi kalmaz, kendi üstüne kapalı değildir. Bu yer bütün bir yolculuğun kaynağıdır benim için; tıpkı, şu betimlemenin, benim için, olay örgüsü ve düşünce evreninde bir yolculuğun kaynağı olması gibi.

4. Yadsıma.

Ama bu tür bir gelişmenin gerçekleşebilmesi için, yazar, genç adam odaya giriyor dediği anda, bizim de onunla birlikte odaya girmeyi, ona eşlik etmeyi kabul etmemiz gerekir; bunu yadsıyan kişi, bütün bu zenginlikten yoksun kalacaktır, doğal olarak.

Söz konusu metni alıntılamanın nedeni, bu alanda en yetkili saydığım bir kişinin, bu parçayı şiiire en karşıt bir örnek olarak seçmiş olmasındandır. Bu kişi, büyük bir şair olduğu için değil, şiiire (nerede bulunursa bulunsun) son derece duyarlı, şiiirden her söz edişinde beni inandırmayı bilen, ama, burada, görmeyi açıkça “yadsıyan” bir eleştirmen olduğu için seçim bu parçayı.

Yaptığı alıntıdan sonra tırnağı kapatıp şöyle sesleni-

yor bize bu yazar:

İnsan düşüncesinin, geçici bile olsa, bu tür ayrıntılarla ilgilenmesine aklım ermez benim. Bu okul resminin yerine uygun düştüğü ve kitabın tam bu noktasında yazarın beni bunal-tacak nedenleri bulunduğu ileri sürülebilir. Bu konuda zamanını hiç de boşa harcamış sayılmaz hani, çünkü odasına girmem onun. .

Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sından alınan bu örneğe, André Breton tarafından ilk *Manifeste du surréalisme*'de (Gerçeküstücülüğün Bildirgesi) yer verilmiştir.

5. Nedenler.

Breton'un romana genel olarak karşı çıkışını incelersek, onda, görünüşte bambaşka yönde yer alan eleştirmenlerin, çağdaş yazın'ın en ilginç yapıtlarına sık sık yönelttikleri eleştirilerin bazılarını, hem de çok iyi biçimde dile getirilmiş olarak buluruz.

Bu karşı çıkışları, en parlak anlarında eleştirmeye başlamak daha ilgi çekici olur; bu nedenle, söz konusu *Manifeste*'teki bu bölümü biraz daha yukardan alacağım:

Gerçekçi tutum, der Breton, her türlü zihinsel ve ahlaksal atılıma düşmanmış gibi geliyor bana. Tiksiniyorum ondan, çünkü, bayağılık, kin ve yavan bir kendini beğenmişlik içinde o. Bu gülünç satırları, bu küçük düşürücü parçaları yaratan hep o. Gazetelerdeki yazılarla durmaksızın güç kazanıyor ve toplumun en düşük zevklerini okşayarak, hem bilimi hem de sanatı köstekliyor. Budalalık sınırında dolanmış bir açık seçik-

lik, rezalet bir durum. En güçlü kafaları bile etkiliyor. En az çaba yasası, önünde sonunda, başkalarına olduğu kadar, bu kişilere de benimsettiriyor kendini. Bu durumun en eğlendirici sonucu, örneğin, yazın alanındaki roman bolluğudur. Herkes kendi küçük gözlemleriyle kalkışıyor bu işe. Bay Paul Valéry bir süre önce, bir tür ayıklama yapmak amacıyla, çok sayıda romanın giriş bölümlerini toplayarak bir antoloji biçiminde yayımlamayı düşünüyor ve bunun birçok saçmalığı ortaya çıkaracağını söylüyordu. En iyi yazarlar bile katkıda bulunacaklardır bu saçmalığa. Bu tür bir düşünce, eskiden, roman konusunda konuşurken, bana hiçbir zaman “Markiz saat beşte çıktı” gibi bir tümce yazamayacağını söyleyen Paul Valéry’ye onur vermektedir hâlâ. Ama, Paul Valéry sözünü tuttu mu acaba?

(Bu arada şunu belirtelim ki, Paul Valéry’nin, sözü en çok’edilen bu tümcesi, yapıtlarında yer almaz, yalnızca burada, Breton tarafından Valéry’nin bir sözü olarak gösterilmiştir.)

Yukarda sunduğumuz metin, ancak Racine’in tiyatro yapıtlarındaki önsözlerle karşılaştırılabilecek “görkemli” bir dille, harika bir küstahlıkla sürer:

Yukardaki tümcede bir örneğini gördüğünüz gibi, arı ve yalın bilgi vermeyi amaçlayan anlatım, hemen hemen yalnızca romanlarda görülüyorsa, bunun nedeni, kabul etmek gerekir ki, yazarların pek öyle büyük tutkularla dolu olmadığıdır. Yazma biçimlerinin koşullara uyma özelliği ve boş yere kendi-

ne özgü bir nitelik taşıması, aklıma benimle eğlendikleri düşüncesini getiriyor. Anlatı kişisine ilişkin hiçbir kararsızlığı benden gizlemiyorlar: Sarışın biri mi olacak, adı ne olacak, onu yaz aylarında almaya gidecek miyiz? Bu ve benzeri yığınla sorun, rastgele bir biçimde çözümlenir birdebire. Bu durumda, kitabı kapatmaktan başka bir şey gelmez elimden, bunu da daha ilk sayfalarda yapmaktan geri durmam. Peki, ya betimlemeler! Hiçbir şey bunların değersizliğiyle karşılaştıramaz. Kataloglarda görülen resimlerin üstüste gelmesinden başka bir şey değil bunlar. Yazar giderek daha çok canının istediği gibi davranır. Bir fırsatını bulup bana kartpostallarını sokuşturur ve beni en sıradan görüşlere ortak etmeye çalışır.

(Örneğin, Max Ernst, *Les Malheurs des immortels* [Ölümsüzlerin Mutsuzlukları] adlı yapıtında, «katalog resimlerinin üstüste gelmesi»nden nasıl bir şiirin fışkırtılabileceğini kanıtlamamış mıdır? Yapıştırma tekniğiyle yazdığı büyük “roman”larında da bunu daha iyi bir biçimde göstermemiş midir?); işte Dostoyevski’den yaptığımız alıntı, yukarda verdiğim tümcelerden sonra geliyor. Ve odaya girmek istemeyen Breton daha sonra şu açıklamada bulunuyor:

Başkalarının tembelliği, yorgunluğu beni engelleyemez. Yaşamın sürerliği konusunda, en iyi anlarımla çöküntü ve zayıflık dakikalarımı denkleştiremeyecek kadar kararsız bir görüşe sahibim. Duygular köreldiğinde susulmasını isterim. Özgünlük yokluğunu, özgünlük yokluğu için suçlamıyorum; ben yal-

nızca, yaşamumun boş anlarına değer vermediğimi ve her insanın, boş sandığı anları belirginleştirmesinin yersiz olduğunu söylüyorum. Şu oda betimlemesini de birçokları gibi bir yana itmeme izin verin.

Buna her romancı karşı çıkar. Okurun, bu oda betimlemesini atlamasına göz yummak söz konusu olamaz. Kuşkusuz, ilk hızlı okumada (ne yazık ki, birçok eleştirmen de bu tür bir okumayla yetinir) doğal olarak birçok sözcük, tümce ve sayfa atlanır; ama bunları dönüp yeniden okumak gerekir kesinlikle. Bu betimlemeye yer verilmişse, zorunlu olduğu için yer verilmiştir.

Doğrusunu söylemek gerekirse, en yetkin biçimlerine ulaşan romanın, burada ileri sürülen görüşlere nasıl yanıt verdiğini daha şimdiden bilmekteyiz. Breton “yazarların pek öyle büyük tutkularla dolu olmadığı”nı açıklarken, “yazma biçimlerinin koşullara uyma özelliği ve boş yere kendine özgü bir nitelik taşıması”ndan söz ederken, “yığınla sorun rastgele bir biçimde çözümlenir bir denbire” derken, örneğini son derece kötü seçmiştir denilebilir en azından.

Ama daha önemlisi de var. Sorunun can alıcı noktası, böyle bir sayfayı niçin gerçekten okumak istemediğini açıkladığı şu son bölümdedir. Burada aynı doğrultuda olan ve iki değişik an arasında temel bir ayrım bulunduğunu belirten birçok tümce var. Bu anların bazıları “belirginleştirilmeye” değer olan ilginç, seçkin anlar ile sözü bile edilmemesi gereken “boş” anlardır.

6. Prozodi.

Küçük bir çocuk, okuldan eve döndüğünde, büyüklerinin “Bu sabah okulda ne yaptın?” sorusunu, “Bir şiir okuduk” diye yanıtlayıp yaşamında ilk kez “şiir” sözcüğünü kullandığında, diyebiliriz ki, ona göre, bu sözcüğün, büyüklerinin hemen anlayacağı kesin bir anlamı vardır. “Şiir” sözcüğünün, çocuğun sözcük dağarcığına girerken, anlamsal açıdan hiçbir belirsizliği yoktur.

Bir “şiir”, anlamı kavranmadan önce bile, başka metinlere göre değişik özellikler taşıyan bir metindir: Okuma kitabında değişik baskı düzeniyle, “değişik uzunlukta satırlar”la verilir bir şiir (XVII. yy’da bu özellik şiirin tanımı için yeterli görülüyordu), kitap dışında ise, örneğin ritimli oluşu nedeniyle, alışlagelmiş sözlerden ayrı özellikler taşır.

İşte bu ilk ayrımı yapabilmek için yararlanılan yolların tümü prozodi diye adlandırılan şeydir; yararlanılan bu yolların geçirdiği evrime dayanarak bütün Fransız şiirinin bir tarihi yazılabilir.

7. Lavtadan imgeye.

Ortaçağ’da, gezgin ozan, şatolarda şiir söyleyeceği zaman, dörtlüklerinin başında ve sonunda, çalgısıyla bir ezgi sunardı. Lavta ya da viyoladan dökülen bu müzik parıltıları, şiiri çevreleyen, onu dünyanın geri kalan bölümünden ayıran ayrıçlardı sanki. Giderek, çalgı metne eşlik etmeye başladı. Böylelikle, hem hece sayısına dayalı bir prozodi, hem de yazı makinesinde bize satırın bittiğini belirten zil sesi gibi, dizeyi bitiren şu uyak çıktı ortaya.

Bu klasik prozodi, XIX. yy'da, değerini tümüyle yitirerek, yerini bambaşka bir prozodiye bıraktı. Bu içleştirme sürecini izleyen söz konusu yeni prozodi, sözcüklerin olağanüstü rastlaşmasına dayanır. Günümüzde, “şüırsel imgeler” denilen bu sözcük rastlaşmaları, bizim, onları simge, alegori ya da betimleyici eğretileme diye adlandırmamıza zaman bırakmadan, hayal gücümüzü etkiler. Sözgelimi, Hugo'nun şu dizesini ele alalım:

Çoban burun' bulut şapkalı,

Alışlagelmiş konuşmalarda yer almayan “çoban burun”, “bulut şapkalı” gibi söyleyişler manzarayı karşımızda canlandırmamıza, çobana şapkasını vermemize, burunu bulutlarla örtmemize zaman bırakmadan, metni bizden uzaklaştırıp soyutlarlar.

Eluard, *Premières vues anciennes*'de (İlk Eski Görünümler) şu dizeyi verir:

“Dilin kırmızı balık sesinin kavanozunda”,

Ve bu dizeyi şöyle açıklar:

Daha önce gördüğünü sanma duygusu, Apollinaire'in imgesini açıkça doğrulayan bir kanıttır. Söz konusu durum, Saint-Pol Roux'nun şu dizesi için de geçerlidir:

“Dere, vadinin çekmecelerindeki gümüş takımlar”

1. Buradaki *burun* sözcüğü bir coğrafya terimi olan *koy*'un karşıtıdır. Fransızcası *promontoire*. (C.N.)

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

Bir sözcük nesnesini hiçbir zaman tam olarak dile getirmez. Onunla ilgili ancak bir fikir verebilir, onu ancak kaba taslak canlandırabilir. Bu açıdan, bazı yalın ilişkilerle yetinmek gerekir: Dil ve kırmızı balık, oynak, çevik ve kırmızıdır; gümüş-dere imgesi, şu herkesin kullandığı gümüş dalgalı dere benzetmesini bir parça yenileştirerek dile getirmektedir. Ama, bu temel özdeşlikler, biçimsel oldukları için daha da rastlantısal olan yeni imgelerin oluşmasına yol açar: Sesinin kavanozu, vadinin çekmeceleri gibi. Böylece, sesinin dili, kavanozdaki kırmızı balık, vadideki dere, çekmecelerin gümüş takımı gözümüzün önünden silinip gider ve onların yerini beklenmeyen, çarpıcı olan, gerçek gibi görünen, açıklanamayan benzetmeler alır: Sesinin kavanozu, vadinin çekmeceleri.

Ama, Eluard, burada, işe açıkça tersinden başlıyor: Çünkü, oluşturuşu sözcüklerin her birine kendi canlandırma gücünü veren sözcük rastlaşması (“vadinin çekmece-si”), dizeye anlatisal değeri yeni den veren alışlagelmiş sözcük düzenini (“vadinin deresi”) kurmamızdan önce bizi etkilemiştir.

Gerçeküstücü şiir, imgeyi prozodinin tek dayanağı olarak benimser; yukardaki örneklerde gördüğümüz gibi, birbirine iyice karşıt sözcük rastlaşmalarından oluşur. Bu tür bir şiir anlayışının, Boileau’nun manzum mektuplarındaki kadar kesin bir prozodiye uyduğunu göstermek kolaydır. Ayrıca, ne söylemek istediğini anlamadan, içeriğini açıklayamadan, gerçeküstücü bir metne, gerçeküstücü ve şiirsel demek neredeyse matrak geçmek demektir.

Ama bu prozodinin, klasik prozodiye göre bir kusuru

vardır. On iki hecelik dizelerin içinde herşeye yer verilebilir, herşeyden söz edilebilir, açıklamalar yapılabilirdi. Gerçeküstücü şiirdeyse, bu olanaksızdır artık; gerçeküstücü şiir, bütün “güzelliği”ne karşın, belli bir karanlığa mahkumdur, şairin açıklamalarına gereksinim duyar; şair, şiirini aydınlığa kavuşturmak için, bu şiiri hangi koşullarda oluşturduğunu bize açıklamak, yani şiirini gündelik yaşam içine, Breton’un sözünü ettiği şu boş anların içine yeniden yerleştirmek zorunda kalacaktır. Buna bir örnek olarak, Breton’un *Nuit de tournesol*’ünü ve *L’amour fou* (Çılgın Aşk) adlı yapıtında bununla ilgili olarak verdiği açıklamayı gösterebiliriz.

8. Ayırt edilen: Kutsal olan.

Peki neden bu tür bir prozodiye gereksinim duyulmakta, neden bazı “anlar” ile öbürleri arasındaki şu “ayrılığa” sıkı sıkıya bağlı olduğunu hissettiğimiz böyle bir “ön yalıtma”ya gidilmektedir?

“Kutsaldır o”; bir başka deyişle, ona dokunulamaz, geri kalanlarla karıştırılamaz. Bir parmaklıkla, bir duvarla çeviririz onu.

Her toplumun gerçek yaşamda kolayca çözümlenemeyecek, ama hayal düzleminde yatıştırılması, giderilmesi zorunlu olan güçlükleri, sorunları, çelişkileri vardır. Bunlara bir açıklama gerekir: Bu zorunlu açıklamalar, bizim açımızdan salt kurmaca ürünlerse, bizi hiç doyurmazlar ve biz bunları mitler diye adlandırırız.

Bu anlatılar, söz konusu toplumun belli sayıda özelliklerine sıkı sıkıya bağlı olan, gelişmesi için gerekli anlatılar-

dir. Toplumun yaşamını sürdürebilmesini sağlayanlar bu anlatılardır.

Söz konusu anlatılar unutulmuş ya da bozulmuşsa, toplum da dağılıp gidecektir; demek ki, bu anlatıların büyük bir özenle korunması ve herkesin bu anlatılar konusunda aynı düşünceyi benimsemesi gerekir. Onlar dilin kesinlikle sağlam ve dayanıklı olması gereken alanını oluştururlar.

Buna karşılık, her gün kendi kendimize söylediğimiz ya da birbirimize aktardığımız anlatılara gelince, bunların hepsini korumanın bir yararı olmadığı gibi, çoğunu da unutmak gerekir. Bir gece önceki haberlerin yerini sabah haberleri almalıdır. Aklımızda yalnızca bugünün gerçeğini tutabilmek için, dünün gerçeğini sürekli olarak unutmak gerekir.

Böylece, kutsal olmayan dil sürekli olarak silinip gidecek ve bu sürekli silinme içinde, sözcüklerin anlam değişikliğine uğramaları ve giderek eski anlamlarını yitirmeleri önlenemeyecektir. Bu sözcükler daha sonra birbirinden farklı yönlerde gelişecekler ve çok geçmeden aynı kentin iki ayrı mahallesinde oturanlar, bambaşka nesneleri belirtmek için, aynı sözcükleri kullanmaya başlayacaklar. Peki, anlaşılabilmek için, bu sözcüklerin “ortak anlam”ı nasıl bulunabilecektir?

İşte bunun için, kesinlikle ortak olduğuna inandığımız tümelcelere, anlatılara, değerini sürekli yitirmeyen, dışlanmayan metinlere yöneliriz.

İslam uygarlığında, Kur'an, bir başka deyişle, en yetkin kutsal metin, başvurulacak temel kaynaktır. Bu, şu anlamda gelmektedir: Ne zaman iki kişi arasında bir sözcüğe verilecek anlam konusunda tartışma çıksa (dil normal evrimi içinde önemli değişiklikler geçirebilecek anlam söz ko-

nusudur burada), hiçbir biçimde değişmeyen, en iyi biçimde korunan, herkes tarafından bilindiği kabul edilen bu metne başvurulabilir.

Anglosakson ülkelerinde Kutsal Kitap'ın eski çevirisinin dil konusunda ilk başvurulacak kaynak olarak nasıl bir işlev yerine getirdiğini hepiniz bilirsiniz.

Demek ki, bu sözcüğe yitirdiği anlamı yeniden kazandırabilmek için onu “kesin bağlamı” içine yerleştirmek gerekir.

Böylece, kutsal dil, kutsal olmayan dilin anlamlar evreni için bir güvence olur. Kutsal bir metni, kutsal olmayan bir metinle karıştırmak “ölümcül” olacağı için, kutsal metnin, aynı zamanda, kendisini koruyacak bir “biçim” aracılığıyla öbürlerinden kesinlikle ayırt edilmesi zorunludur. Kutsal dil, kutsal olmayan ve çoğunlukla ikincil kaynaklardan oluşan dile oranla, çok çabuk eskiyecektir. Bu evrim de, kutsalın, bir toplum içinde sokakta konuşulan dilden bütünüyle ayrı ve onunla hiçbir “ortak” sözcüğü bulunmayan bir dille açıklanmasına kadar sürebilir. Bu durumda, söz konusu kutsal dilin çevirisinin yapılması gerekmektedir. Batı'daki Hristiyan dünyasında gördüğümüz durum da budur işte: Batı'daki “halk” dillerine (bu deyiş, Latince'nin “ölüm”ünün kesinleştiği dönemlerde kullanılıyordu) göre ortak dil sayılan Latince, bir başka deyişle, kutsal dil “ölmüştür”.

Durum böyle olunca da, kutsal dil ve kutsal metinler, kutsal olmayan dilin anlam evreni için taşıdıkları güvencelik görevini, ancak ikinci dereceden kutsal dayanaklar (birincil dayanaklara karşı koyarlar bunlar çoğu kez) aracılığıyla yerine getirebilirler! “Klasik” Batı'daki Yunan ve Latin dil ve

yazın öğretiminin önemi de buradan ileri gelmektedir. Bizim eskiden orta öğretimimizin temelinde yatan “Latince öğrenmeden Fransızca da tam anlamıyla öğrenilemez” ilkesi buradan kaynaklanmış ve yazın Latincesi, bugün kullandığımız sözcüklerin anlamına bir güvence vererek dinsel Latince’nin yerine geçmiştir belli etmeden.

9. Tanrıların egemenlikleri ve yüzüstü bırakmaları.

Topluluk yaşamının bütün önemli anları, bu toplumun mitolojisine sıkı sıkıya bağlı kalacak, önemli günler öbür günlerden ayırt edilecek ve insanlar bu günlerde bambaşka davranacaklardır. Bu tür günler, şu bildiğimiz mitlerin “canlandırılacağı”, metinlerin okunacağı ya da ezberden söyleneceği bayram günleri olacaktır.

Bireyin yaşamındaki bütün önemli anlar da “kutsal” olarak benimsenecek ve öbür anlardan törenlerle ayrılacaktır; tıpkı doğum, evlilik, ölümden olduğu gibi.

Bütün bunlar da birbirinden ayrı yerlerde gerçekleşecektir: Uzamın öbür bölgelerinden duvarlarla, yasaklamalarla ayrılmış tapınaklarda, kiliselerde. Önemli kişiler de öbür “ölümlüler”den ayrılırlar: Kral, ya Eski Mısır’daki gibi tanrılardan biri olarak ortaya çıkar ya da uygarlıkların çoğunda olduğu gibi tanrılar tarafından görevlendirilir. Bu ayrılmış alanla özellikle ilgilenenler de öbür kişilerden ayrılacaklardır: Sözelimi, din adamlarının özel giysileri, özel ahlak kuralları vardır.

Bütün kutsal olmayan dünya, her ayrıntısına ve her anına uygulanan bir karşı güçle, bir kutsal dünya ile dengelenecektir: Bize göre, kutsal dünya, kutsal olmayan dünya ta-

rafından yaratılmıştır. (Eski Yunanlılar tanrılarını kendileri “yaratmıştır”, deriz) ama toplum, kendini, kutsal dünya tarafından yaratılmış olarak görür (Eski Yunanlılar kendilerini tanrıların yarattığını söylerlerdi).

Kutsal öğelerin işlevlerini tam olarak yaptıkları ve kutsal olmayan dünyanın tam bir dengesini sağladıkları bir uygarlık, etnologların “ilkel toplum” diye adlandırdıkları bir uygarlıktır. Bu tür ilkel bir toplumun ancak ideal olarak varolduğunu da bilmekteyiz. Bütün toplumlar, gerçekte bundan daha karmaşık özellikler sunarlar. Kutsal, mitolojik dünyanın kendisi de çelişkilerle doludur.

Çünkü toplumlar birbirlerinden yalıtılmış olarak yaşamazlar, birbirleriyle rastlaşırlar, savaşırlar ya da ticaret yaparlar. Birbiriyle çatışacak, değiş-tokuş edilecek olanlar yalnızca silahlar ya da ürünler, askerler ya da tüccarlar gibi toplumların “gerçek” öğeleri değil ama aynı zamanda hayali olanlardır, toplumların tanrılarıdır.

Demek ki, kutsalın temsil edilmesiyle, törenlerle gündelik yaşam arasında bir “oyun” oluşacaktır. Kısa süre içinde, birey mitolojik olanda bir düzensizlikle karşılaşacaktır: Gerçekten de, önemli anların neler olduğunu bilmeyecek, birkaç bayram, tapınak ve din adamları bütünü arasında duraksama geçirecek, yaşamının belli önemli anlarını nasıl kutsayacağını, hangi tanrıya başvurup, hangi tanrıya kendini adayacağını bilemeyecektir artık.

10. Yazın, işte burada çıkar ortaya.

Eski Yunan tiyatrosunun doğduğu sıralarda (kuşkusuz, daha Homeros’un zamanında) mitolojik durum çok ka-

rışıktı ve Aiskhylos gibi bir şairin *Oresteia* adlı yapıtında ilk tasarısı da, bu karmaşıklığa biraz düzen getirmek, tanrılar arasında bir “seçim yapma” ve bu korkunç kargaşadan kurtulmaktır.

- Şiir, her zaman için, yitik bir kutsal dünyaya duyulan özlem içinde gelişir. Şair ise, dilin ve dille birlikte insana özgü herşeyin tehlikede olduğunu anlayan kişidir. Her gün kullanılan sözcüklerin bir güvencesi kalmamıştır artık. Sözcükler anlamlarını yitirdi mi, herşey anlamını yitirmeye başlar. İşte şair, bu yitirilen anlamları sözcüklere yeniden kazandırmaya çalışacaktır.

Önemli anları öbür anlardan nasıl ayırt edeceğini, onları nasıl kutsayacağını bilemeyen, çelişkili ve etkisiz törenler arasında ne yapacağını şaşırان şair, belli bir “an”ın önemini kavradığında, onu, kendisi kutsamaya çalışacak ve bunu da eski “tekst²”lerin (Latince *textus*: doku, içiçe geçme, düzenleniş) dokusuna benzer biçimde anlatarak gerçekleştirecektir. Böylece sözleri, her zaman olduğunun tersine, kolayca bozulmayacak, dağılmayacaktır.

Nitekim, Lamartine de *Le Lac* (Göl) adlı şiirinde aynı yöntemi uygular: Şairin yaşamının bir anı, büyük bir önem kazanarak öbürlerinden ayrılır. Şair, işte böyle bir anın unutulmaması için bir şiir yazar ve bu şiiri okuyacak, bu sözleri yeniden dile getirecek olanlar, onu dönüştürmesinler, bozmasınlar diye kesin bir prozodi kullanır.

2. Türkçe’de *metin* anlamına gelen Fransızca *texte* sözcüğünü burada latince kökeniyle olan bağlantısını göstermek için “tekst” biçiminde yazdık. (Ç.N.)
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

11. Altın Çağ.

Şair, kendisine göre, gerçeğin öbürlerinden ayrılan bu parçacıklarıyla yitik bir altın çağı yeniden kurmaya, bu olağanüstü anları, bu olağanüstü yerleri, bu olağanüstü erkekleri ya da kadınları bir prozodi zinciri aracılığıyla birbiriyle kaynaştırıp, yitik bir mutluluğu, eski bir yaşamı, kavuşulacak bir zamanı yeniden oluşturmaya çalışacaktır.

Demek ki, şiir, herşeyden önce, sözcüklerin anlamlarıyla ilgili yeniden ele geçirilmiş bir güvence, sözlerin korunmasını sağlayan bir güvencedir, yitirilmiş bir anahtara benzer. Bu özelliklere, daha birçok nitelik eklenecektir.

Diyelim ki, şair herhangi bir şeyi söylemeye “hazır” ya da “dilinin ucunda” söyleyecek bir şeyi var ve bunu on iki heceyle yazmaya girişiyor. Ama, rastlantı bu ya, söylemek istedikleri bir hece daha fazla tutuyor; düşüncesini, güvendiği biçimde dile getiremiyor. İşte bu durumda, şair yazmayı durdurmalı, söylemek istediğini yeniden düşünmelidir.

Şair, “her zaman olduğu” gibi doğallıkla, hiç düşünmeden kullanacağı sözcüklere, bundan böyle eşdeğerli başka sözcükler bulmak, onlar üstüne düşünmek, tartışmak, onlara başka gözle bakmak zorundadır. Böylece, kesin bir biçimin kullanılması sonucu, sözcüklerin, nesnelerin, olayların, yasaların anlamlarını yitirmesine yol açan, yaygın dildeki kötü eğilimler de yok olup gidecektir.

Sözcükler bu yeni ışık altında görünmeye başlayınca, başka sözcükler aramak zorunda kalan şair de, bu zorunlu biçimi, bu görevi yerine getirmek için başka “anlar”ın, başka “parçacıklar”ın peşine düşecek, prozodi yaratıcılığa yöneltecek onu, bitirilmemiş dize, dörtlük ya da soneleri bü-

tünleme zorunda kalınca, bir tür araç, bir tür ağ, bir tür tuzakla çevresini araştırmaya çıkacak ve bu araç yardımıyla daha önce hiç düşünmediği bir şeyi birdenbire yakalayabilecektir. Ve işte o zaman da, bütün dünya bambaşka görünecektir ona.

Bir altın çağı bu yeniden kuruluşu, geçmişin belli bir anında asla durdurulamaz. Şairin yerleşmek istediği geçmişteki her an içinde, mutluluğu bulmayı sağlayan şeyle bir yana itilmesi gereken şey arasında hep aynı ayrım oluşacaktır. İlk aşamada, yitik bir geçmişe dönüş olan şiirsel düşünce hareketi, sonradan sürekli olarak daha ileriye yöneltilecektir. Ve bu, öylesine ileriye dönük olacaktır ki, şair yaşadığı dünyanın ve zamanın ötesinde (*anywhere out of the world*) bir düşsel ülkede ya da terim yerindeyse, felsefeci Renouvier'nin şu güzel buluşuyla, bir düşsel zamanda, tam da "hepimizin arzuladığı" biçimde karşımıza çıkacak olan tarih dışında rahata kavuşabilecektir ancak. Bu anımsama ve bu özlem geleceğimize açılır birdenbire.

Böylece, şu anki yaşamın eleştirisi olan şiir, kendi değişimini sunmuş olur bize.

12. Gündelik olan.

"Gerçekçi" görünümüne büründüğü günden beri, bize, sıradan anlardan, rastgele bir çevrede yaşayan rastgele kişilerden, hem de kendi sözcükleriyle söz eden romancıyı eleştirmek için içimizde duyduğumuz istek ne kadar da büyüktür.

Bu karşı çıkmayı iyice hisseden Balzac, *Le Père Goriot*'nun (Goriot Baba) başlangıcında bize şöyle der:

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

Goriot Baba'nın gizli talihsizliklerini okuduktan sonra dıyguşuzluğunuzu yazara yükleyecek, onu abartmacılık ve şairlikle suçlayarak, akşam yemeğinizi iştahla yiyeceksiniz. Ama şunu da iyi bilin: Bu dram, ne bir karmacadır ne de bir roman. Bu yapıtta herşey gerçektir (all is true); hem de öylesine gerçek ki, herkes bu dramın öğelerini kendinde, belki de yüreğinde bulabilir.

şairlikle “suçlayarak”. Her günkü bir dille, her günkü yaşamı vermek. İşte, şair için, romanın ilk günahı budur; çünkü, bütün şairlerin, yeri doldurulamayacak kişiler olduklarını ve her şairin yine kendisi için incelenmeye değdiğini düşünsek bile, roman rastgele bir dille rastgele serüvenleri bize sunmak kararındaysa, yığınla sıradan romanın yazılması kaçınılmaz bir olaydır. Bir başka deyişle, bu tür romanlar birbirlerinin yerini kolayca alabileceklerdir; bu da, söz konusu romanların ancak bir “yığın” halinde incelenmeye değebileceğini gösterir.

Roman, günümüzdeki biçimine, matbaanın bulunması sonucu kitabın, birbirine tıpatıp benzeyen çok sayıda çoğaltılmış mamul bir nesneye dönüştüğü gün kavuşmuştur.

Bu roman yığını, üzerinde büyük roman serüvenlerinin filizlenip çiçekleneceği gübredir, verimli topraktır. Hepimizin yaşarken aştığımız sıradanlıktan bazen bir kişi ayrılıp kopar. Romanda da, her gün rastlanılan bireylerin arasından biri doğal olarak öbürlerinden ayrılacaktır: Bu kişi, her zaman rastlanmayacak bir kişidir ve yer alacağı sayfalar da öbür sayfalardan ayrılacak ve o kişi farklı bir dil kullanacaktır.

13. Parçalar.

Başta Breton olmak üzere herkesin bildiği gibi, bir romanda şiirsel parçalar bulunabilir. Bu parçalar, antoloji hazırlayan bir kişi tarafından toplanarak düzyazı şiirler hatta şiirler biçiminde sunulabilir. Baudelaire *Le Spleen de Paris*'nin (Paris Sıkıntısı) ithaf bölümünde Arsène Houssaye'e "okurun direnen arzusunu bitip tükenmeyen gereksiz bir olay örgüsünün akışına bağlı tutmadığı"nı söyler. Bu da, kitabında bir romanın bulunduğunu, ama doğrudan doğruya şiirsel olmayan herşeyi yapıtından çıkardığını söylemek demektir. Daha önce sözünü ettiğimiz şu duyguyla yeniden karşılaşmış oluruz böylece: "Şu oda betimlemesini de birçokları gibi bir yana itmeme izin verin."

Dostoyevski'den yapılan alıntı, özgün metne pek bağlı kalmayan eski bir çeviridendi. Breton'un şu şahane kavrayışı, daha özenli bir çeviriye buşurmanın kendi sözleri için görünüşte, bizim içinse temelde, daha iyi bir örnek oluştura-
cağını gösteriyor. Metnin bütünü, sanki alışılmamış bir şimşek hızıyla, yani Raskolnikov'un istem dışı düşüncesiyle baştan sona aşılmaktadır. İşte yeni ve özgün metne bağlı çeviri³:

Genç adamın girdiği, küçük denilebilecek oda, sarı duvar kağıdıyla kaplıydı. Pencereelerde, sardunyalar ve muslin perdeler vardı. Bu saatte, batan güneş odayı canlı bir ışıqla aydınlatıyordu.

3. M.Butor, burada, Fransızca yeni çevirinin Jean Chuzeville tarafından yapıldığını belirtmektedir.(Ç.N.)

Raskolnikov, istemeden "o zaman da güneş aynı biçimde parlayacak elbette!" dedi ve aklına iyice yerleştirmek için odaya hızla bir göz attı. Ama, odanın pek bir özelliği yoktu. Sarı ağaçtan yapılmış eski mobilyalar, kemer tahtalı geniş bir arkalıği bulunan bir divandan, bu divanın yanına yerleştirilmiş oval bir masadan, duvara asılı aynasıyla bir tuvalet masasından, duvar kenarlarına konmuş birkaç sandalyeden ve ellerinde kuş tutan Alman kızlarını gösteren soluk çerçeveli birkaç tablodan oluşuyordu. Bütün eşya buydu işte. Ayrıca, bir köşede, küçük ikonanın önünde bir gece lambası yanıyordu.

Güneşin aydınlattığı penceredeki sardunyalar, Stavrogin'in *İtirafı*'nda yeniden ortaya çıktığında, katilin yüreğinde aynı duyguları yaratacaktır:

Bir dakika sonra saatime baktım ve saatin tam olarak kaç olduğunu saptadım. Neden bu kadar kesinliğe gereksinim duymuştum? – bilemiyorum, ama bunu yapacak gücü kendimde buldum ve o anda herşeyi titizlikle incelemek istiyordum...

Bir ara, elime aldığım kitabı, bir yana atıp, sardunya yaprağı üstündeki küçücük kırmızı örümceği incelemeye başladım. Ve dalıp gittim...

Ayaklarımın ucuna basarak doğrulduğum anda, düşler evrenine dalmış olarak, pencere önünde kırmızı örümceği seyrettiğimi, gözümü şu budak deliğine dayayabilmek için ayaklarımın ucunda nasıl doğrulacağımı düşündüğümü anımsadım birden.

Sardunyalar üstündeki kırmızı örümcek, şu dayanılmaz küçük güneş; altın çağın ışığı olan eski güneşi örtecek

kadar güçlü bir biçimde “parlayacak” bir güneş: *Akis ve Galatea* düşünüy izleyen korkunç uyanışta görünecek bir güneş:

Beklenmedik bir düş oldu bu benim için, çünkü daha önce hiç böylesini görmemiştim. Dresden'deki müzede Claude Lorrain'in bir tablosu vardır.. Akis ve Galatea. Bu tabloya hep "Altın Çağ" adını vermişimdir. İşte bu tabloydu düşüme giren...

Güneş ışınları, güzel çocuklarının verdiği sevinçle bu adaları ve bu denizi aydınlatıyordu.. Düşümde tam olarak ne gördüğümü bilmiyorum ama, kayalıklar, deniz ve batan güneşin eğik ışıklarını, uyandığımda yeniden görür gibi oldum ve yaşamımda ilk kez, gözlerim yaşlı olarak uyanıyordum... Küçük odamın penceresindeki çiçek açmış bitkiler arasından, batan güneşin eğik gelen parlak ışınları beni aydınlatıyordu. Sönüp kaybolmuş düşe yeniden dalmaya susamışçasına, gözlerimi hemen kapatmak istedim. Ama, aniden, parıldayan ışığın ortasında küçücük bir noktayı farkettim. Bu nokta biçimlenmeye başladı ve birdenbire kırmızı küçük bir örümcek beliriverdi gözümün önünde. İşte o anda sardunya yaprağı üstünde gördüğüm örümceği anımsadım; hani şu batan güneş ışınlarının odayı aydınlatığı sırada gördüğüm örümceği. Benliğime bir şey saplanır gibi oldu, karşı koymak istedim ve yatağıma oturdum. İşte böyle olup bitivermişti herşey vaktiyle!

14. Genelleştirilmiş bir prozodi.

Ne var ki, roman, yalnızca, çeşitli parçalarıyla değil, ama bütünlüğüyle şiirsel olabilir, şiirsel olmak zorundadır. Balzac, Stendhal ya da Dostoyevski gibi büyük romancılar-

da, ilk anda “şiiirsel” olarak nitelendirilen parçaların, öbür parçalarla sıkı bir ilişki içinde bulunduğunu ve bunları birbirinden ayırdığımızda şiirselliklerinden çok şey yitirdiklerini hepimiz biliriz. Uzun süreden beri saptanmış olan bir “ö-ğ-e” ile bağlanmıştır bu parçalar birbirine ilk aşamada. Bu öğ-e de biçemdir, yani, bir yazarı tanımaya onu öbür yazarlardan ayırt etmeye yarayan bir özelliktir. Dile, sözcük dağarcığına ve dilbilgisel biçimlere özgü olasılıklar arasından bir seçme yapma ilkesi olan biçem, kimi kez, öylesine kesin özellikler taşır ki, onu rakamlarla gösterebiliriz: Sözelimi, kimi sözcüklerin kullanım sıklıklarını saptayıp, bunların geçirdikleri evrimleri izleyebiliriz (Platon’un diyaloglarının kronolojisine biraz düzen vermeyi sağlayan yöntemlerden biri olmuştur bu).

Dize diye adlandırılan biçim, yazın’ın kendisinden başka bir şey değildir; diksiyon belirginleştiğinde dize, biçem belirginleştiğinde de ritim ortaya çıkar,

der Mallarmé. Bu kavram insanda bilinçlendiği an, yazar sözelimi belli bir ritmi izlemeye koyulduğu an, bir prozodinin (içerdiği bütün anlamlarla) eşdeğeri olarak kabul edilmeye başlanacaktır.

Ama, biçem, yalnızca sözcüklerin tümce içindeki seçilme biçimleri değil, tümcelerin, paragrafların ve daha büyük bölümlerin birbirini izleme biçimidir. Roman diye adlandırılan bu büyük yapının bütün düzeylerinde biçem, yani biçim, biçim üstüne bir düşünme, dolayısıyla da bir prozodi varolabilir. Çağdaş roman konusunda “teknik” diye adlandırdığımız şey de işte budur.

Duyulmamış serüvenlerle şişirilen genelleştirilmiş bir prozodi karşısındayız artık. Eski “kurallar” bunların yanın-
da önemsiz kalır.

Şair, o eşsiz ve açık seçik anlatımını gerçekleştirebil-
mek için, her zaman kullanılan sözcüklere başvurur ve şiirin
konusu, hatta eylemi, yaygın dilin kurtuluşudur. Şiir, günde-
lik dilden bütünüyle soyutlandığında, yazınsal bir devrimin
(Malherbe, Wordsworth ve “Eski sözlüğe kırmızı bir takke
geçirdim” diyen Hugo) eşliğindeyiz demektir. Şiir, işte, o an-
da, sokağın sesi denilen şu gençlik banyosu içinde güçlene-
cektir: Tıpkı Antaios’un kendisini yaratan Toprak Ana’dan
güç alması gibi. Şairin anlamlarını geri vereceği, yeni bir an-
lamla donatacağı sözcükler gündelik sözcüklerdir. Bunu da
sözcükleri kesin bir biçimde kavradığı “bağlamlar” içinde
gerçekleştirir.

Niçin yalnızca sözcük düzeyinde kalıyoruz? Aynı şeyi
neden her gün kullandığımız tümcelere de uygulamayalım?
Eğer ilk bakışta çok sıradan gerçekler gibi görünen bu tüm-
celeri, güçlü biçimler içinde birbirine bağlayabilirsek, işte o
zaman, bu tümceler ya unuttuğumuz ya da daha önce hiç
duymamış olduğumuz bir anlamla yüklü olarak ortaya çıka-
caktır.

En basit düzeyde, Apollinaire’in, Breton’u “etkile-
miş” olan şu konuşma-şiirlerini gösterebiliriz:

PAZARTESİ CHRISTINE SOKAĞI

*Aldırmaz grip çıkana kapıcı kadınla anası
Erkeksen, benimle gelirsin bu akşam
Yeter ki biri büyük kapıyı tutsun
Çıkarken bir başkası
Yanan üç sokak lambası
Ev sahibi kadın veremli
İşini bitirince bir el tavla atarız
Boğazı ağrıyan bir orkestra şefi
Tunus'a geldiğinde sana keyif tattırırım*

Uyak da tutuyor hani bazı

*Çiçekler bir takvim yığınla fincan tabağı
Pim pam pim
Bizim şu ev sahibi karıya 300 frank bayılmam gerek
Vermektense kendime tutarım parayı*

...

Bu tür bir metnin, Dostoyevski'deki oda betimlemesiyle yakın bir ilişkisi bulunduğu apaçık görülüyor. Bu şiirdeki tümceler, herhangi bir kişinin bir "pazartesi" günü (yani görünüşte öbür günler gibi olan bir günde), Christine sokağında (yani, görünüşte öbür sokaklar gibi olan bir sokakta) işitebileceği türden tümcelerdir. "Uyak da tutuyor hani bazı" tümcesi, bizi, özellikle, yarım uyağa dayanan ve yukardaki

dizeleri eski şiire benzeten ritimli bir yapıyı düşünmeye zorluyor.

Bu şiiri şimdi de Apollinaire'in daha önce yazdığı bir başka konuşma-şiirle karşılaştıralım:

KADINLAR

- *Getir kahveyi tereyağını ve ekmekleri*
Marmelatı domuz yağını ve de süt kasesini
- *Lütfen biraz daha Lenchen kahvesi*
- *Rüzgar fısıldıyor sanki anlaşılmaz bir şeyleri*
- *Lütfen biraz daha Lenchen kahvesi*
- *Gelincik balığım hüüzünlü müsün canım benim*
- Aşıktır o sanırım
- *Tanrı korusun - Ben yalnızca kendimi severim*
- *Hişt büyükanne duasını okuyor yatağında şimdi*
- ...

Görüldüğü gibi klasik prozodinin yerini gerçeküstücü türden bir prozodi almış ama bu prozodi sözcüklerin değil de tümcelerin rastlaşması üstüne dayanmıştır. Öte yandan, dikkatimizi çeken bir şey de şudur: Yanyana getirilmiş bir-biriyle bağlantısız bu tümceler, şaşırtıcı birleşimler olarak verilmemiş, yalnızca genelde hiç dikkat etmediğimiz şeyler olarak sunulmuşlardır. Çünkü, bizler parçaları burada bir araya getirilmiş konuşmaların yalnızca birine kaptırmışızdır kendimizi.

Durum böyle olunca da, yalnız tümceler değil, konuşmaların tümü bize yavaş yavaş ilk biçimlerinden başka özelliklerle görüneceklerdir. Ve sıradan olaylar, gündelik gerçeğin parçaları, güçlü biçimlerin ışığı altında bir dönüşüm geçirince, beklenmedik bir parıltıyla parlayacaklardır.

15. Romanesk şiir.

Daha ilk başkışta şiirsel olarak nitelendirilen parçalarla (bir başka deyişle, bu parçalardaki sözcükleri bağlı oldukları bütünden ayırsak bile aralarındaki bağ yine de çok güçlüdür: Örneğin, bilinmedik bir romandan alınmış ve *Le Spleen de Paris*'yi oluşturan şiirler) düz yazı oldukları ilk başkışta anlaşılan parçalar (bütün özelliklerine ister çizgisel ya da uzamsal, ister kesintisiz ya da kesintili olsun, ancak “düzenli” bir okumayla, hiçbir şey atlamayacak bir okumayla ulaşılabilecek parçalardır bunlar) arasındaki ayrım, gerçek anlamda bir yapıtı, sıradan romanlardan, roman yığınınından ya da gündelik yaşamın sıradan olaylarından uzaklaştıran ayrıma benzer.

Bir başka deyişle, roman nasıl ortaya çıktığını, gerçeğin içinde nasıl oluştuğunu yine kendi içinde açıklayabilecek tir. Romanesk şiir (ya da romandan ders almayı bilmiş şiir olarak roman) kendi kendini açıklayabilecek, kendi durumunu yine kendisi ortaya koyabilecek bir şiir olacaktır. Kendi yorumunu kendi içinde taşıyan bir şiir.

Yeri doldurulamayacak büyük bir romanın kapsadığı bütün sıradan olaylar da dolayısıyla yeri doldurulamayacak bir özellik kazanacaklardır doğal olarak. Ama, aradaki ayrım bazı alışılmış olayların, bazı can sıkıcı bayağı dekorların

(*odi profanum vulgus et arceo*⁴) karşısına dikilen ve bu özel alana girmeyi engelleyen bir duvarla değil, ama bize ilk yaklaşımda hiç de ilginç gelmeyen şeyleri kapsayabilecek bir yapı aracılığıyla gerçekleşir. Az önce sözünü ettiğimiz prozodinin içleştirilme süreci burada da geçerliğini korur.

Ama, bir yanda belli bir yapı, öte yanda da bu yapıdan tümüyle kopuk “sıradan bir özellik” söz konusu olursa, bu iki parça hiçbir zaman bir yapıt oluşturamaz ve bu durumda yapı da çeşitli anları birbirine bağlamada yetersiz kalır.

Bu sıradan olay (çoğu kimsenin genel olarak başka şeyler arasında basit bir şey, “eşdeğerli” bir şey gibi kabul ettiği bu sıradanlık) ancak kitabı okumamış biri için sıradan olarak kaldığında, dolayısıyla dikkatli bir okuma ya da yeniden okuma sırasında bu sıradanlığın, başka şeylere göre belirtme, bir örnek oluşturma, bir “sözcük” olma (bu sözcük sayesinde bu başka şeylerden söz edebilir, onları anlayabiliriz) gibi özel niteliği ortaya çıktığında romanesk şiirden söz edilebilir.

Demek ki, romanın iç yapısının, içinde ortaya çıktığı gerçeğin yapısı ile bağlantı kurması gerekir; bir benzetmeyle söyleyecek olursak, tıpkı talli bir bitkinin sporu gibidir.

Bu açıdan, romancı çevredeki öğeler içinden bir yapının oluşmakta olduğunu gören ve bu yapıyı izleyen, herkesçe okunabilir duruma gelene dek onu geliştiren, yetkinleştiren, inceleyen kişidir.

4. Horatius'un *Odlar*'ında (III,1,1) geçen Latince bir dize. Türkçesi: “Bilgisizler yığından nefret ederim ve onları yanıma yaklaştırmam.” (Ç.N.)

Romancı çevresindeki şeylerin mırıldanmaya başladığını sezen ve bu mırıltıyı söze dönüştürmeye kadar götürecek olan kişidir.

Bir yapıtın içine girildikçe anlam yüklü olarak ortaya çıkan ve romanın “günlük” bir yaşamla sürdürölüşü olan bu sıradan özellik, çevremizdeki şeylerin sıradanlığından başka bir şey değildir. Bu sıradanlık, bir gün tümüyle yıkılacak ve dönüşüm geçirecektir; hem de “klasik” şiirde (Horatius’un ya da Breton’un şiiri) sıkça görüldüğü gibi bazı öğeleri düzenli bir biçimde dışarı atarak değil.

Demek ki, romanesk şiir öylesine bir yoldur ki, gerçeğin kendi kendini eleştirmesi ve dönüştürmesi için yine kendi bütönlüğü içinde kendi kendini bilinçlendirmesini sağlar.

Ama, bu tutku bir alçak gönüllülüğe dayanır, çünkü romancı esin kaynağının dünya dışından gelmediğini bilir; oysa “katışksız” şair her zaman için buna inanma eğilimindedir. Romancı esin kaynağının değişen dünya olduğunu, kendisinin de bu dünyanın bir an’ı, ayrıcalıklı bir yerde bulunan bir parçası, nesneleri söz düzeyine ulaştıracak bir parçası olduğunu bilir.

Birkaç yıldır eleştiri alanında, roman çalışmasının, zamansal boyutun ortaya konmasındaki ayrıcalıklı değeri (roman sanatının zaman içinde yayılan bir başka sanatla, yani müzikle olan yakın ilişkisi vardır) kabul edilmeye başlandı. Belli bir düşünce düzeyinden başlayarak, müzikle ilgili çoğu sorunların roman düzeninde de karşılıklarını bulduğunu, müzik yapılarının da romanda uygulama alanı bulduğunu görmek zorundayız. Bizler, bu karşılıklı açıklamanın henüz başlangıcındayız ama gelecekte de umutluyuz.

Müzik ve roman birbirlerini karşılıklı olarak aydınlatırlar. Bunlardan biri üstüne yapılacak eleştiri, kendi sözcük dağarcığının bir bölümünü, öbürü üstüne yapılan eleştiriden almadan edemez. Bugüne kadar deneyimsel olarak sürdürülen bu tutumun, artık yalnızca yöntemli olması gerekir. Müzikçilerin roman okumalarında büyük yarar olduğu gibi, romancıların da müzik kavramlarını edinmeleri gitgide daha gerekli olmaktadır. Hem bütün büyük romancılar bu gerekliliği az çok sezmışlerdir.

Bundan daha olağan ne olabilir ki? Eğer, roman, insan gerçeğini tam olmasa da yine de canlandırmak, bu gerçeğe kendi öz görüntüsünü vermek, dolayısıyla da onu gerçekten etkilemek istiyorsa, bize yalnızca, müziğin yüceltilebileceği bir dünyadan söz etmekle yetinmemeli, ama aynı

*Fransızcası: "L'Espace du roman".(Ç.N.)

zamanda sunduğu bu dünya içinde, zorunlu olarak, bazı anlatı kişilerinin müzikle ilgili anlarının (dinleme, çalışma, hatta besteleme), kendileri farkına varmadan da olsa, varoluşlarının geri kalan bölümüne nasıl bağlı olduğunu da göstermelidir.

Öte yandan, romandaki uzam sorununun da en azından zaman sorunu kadar önemli olduğu ve romanın, uzamı işleyen sanatlarla, özellikle de resimle yakın bir ilişkisi bulunduğu kesindir. Roman, yalnızca bu sanatları içerebilir demek yetmez, çünkü bazı durumlarda bu sanatları içermek zorundadır da.

Kuşkusuz bunun karşıtı da düşünülebilir: Ben de, roman gereçlerini içerebilecek ve bu gereçlerin eleştirisine yardımcı olabilecek bir müziğin, bir resmin olmasını içtenlikle dilemekteyim.

Bize kitap aracılığıyla önerilen roman dünyasına girmeden önce, düşüncemizde açacağı uzamın, kendisinin ortaya çıktığı ve benim de onu okumakta olduğum gerçek uzamın içine nasıl girdiğini belirtmeye çalışacağım.

Nasıl ki anlatı ya da bir bestedeki sürelerle ilgili her düzenleme (yinelemeler, geriye dönüşler, üstüste binmeler, vb.) ancak, okuma ya da dinleme eylemi içinde, alışılmış zamanın bir süre için durdurulmasıyla varolabiliyorsa, aynı şey anlatı kişilerinin uzamsal ilişkileri için de geçerlidir: Bu uzamsal ilişkiler içinde bana anlatılan serüvenler, bana ancak, beni çevreleyen yerden uzaklaşmam sayesinde ulaşabilirler.

Bir romanda, bir odanın betimlemesini okurken, gözümün önünde duran ama başımı kaldırıp bakmadığım eşyalar, romanın sayfalarındaki göstergelerden fışkıran ya da ya-

ılan eşyalar karşısında silinip gider.

Elimde tuttuğum bu “kitap”, dikkatim karşısında git-tikçe kendini kabul ettiren, içinde bulunduğum yere üşüşen ve beni buradan uzaklaştıran çağrışımlar yaratır.

Bu başka yer, içinde bulunduğum yerin beni hoşnut etmemesi ölçüsünde ilgimi çeker, kendini iyice kabul ettirir. İçinde bulunduğum ortam sıkıcıysa, etimle kemiğimle oradan ayrılmadan kurtulma olanağını, bana okuma sağlar. Demek ki, roman ortamı, içinde canlandırıldığı gerçek ortamın bütünleyicisi olan “başka bir yer”in ayrıntılarıyla anlaşılması demektir.

Yeryüzünün tam olarak tanınmadığı dönemlerde, bilinen ufkun şu ötesi, insanın kafasını kurcalayıp duruyordu, doğal olarak düşlerle doluydu. Sözelimi, Olympos dağı, insanların aşamadığı belli bir yükseklikten sonra, tanrıların ülkesi olarak benimseniyordu. Bütün bilinmeyen topraklar (*terrae incognitae*) korkunç ya da olağanüstü yaratıkların yaşadığı yerler olarak görülüyordu: *Hic sunt leones* (Burada arslanlar vardır). Nitekim, bir Dante’nin tasarladığı bütün “öbür dünya”, kendi kozmolojisinin boşlukları içinde, o an ulaşamayacak olan yer içinde, bilinen en uzak yerin ötesinde yer alır. Bundan dolayı da, “farklı” hayvanları, baharatları, değerli madenleri, bir başka deyişle, bizde bulunmayan şeyleri getiren her büyük deniz yolculuğu, uzak olan ile masalsı olan arasındaki bağlantıyı vurguluyordu, gerçekten.

Demek ki, her türlü kurmaca, uzamımıza bir yolculuk olarak girer ve bu açıdan romanların ana tema’sının yolculuk olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, bize bir yolculuğu anlatan her roman, okuma yeri ile anlatının bizi sürüklediği yer arasındaki uzaklığı eğretilme yoluyla açıklamayı başarama-

yan romandan daha açık seçik, daha anlaşılırdır.

Ama, yolculuk eden kişi yerinden yurdundan uzakta, şu bir zamanlar düşlediği o adalarda takılıp kalmışsa, bu kez ülkesini düşler, özler ve yepyeni özelliklerle canlandırır gözlerinin önünde onu. Gerçekten de, uzakta olan yerlere yaklaştığımda, bu kez, daha önce yakınında olduğum yerler bana, benden uzaklaşmış gibi gelir, hem de iyice uzaklaşmış gibi görünür. Modern gerçekçi romanın ilk büyük çağı, yani İspanyol pikaro romanı ya da Elizabeth dönemi romanı, ilk büyük deniz yolculuklarının yapıldığı döneme rastlar kesinlikle. Dünya yuvarlaktır, hep aynı doğrultuda gidecek olursam, ufkun gerisinde belirecek olan yer tam ilk hareket ettiğim noktadır ama yepyeni bir noktadır.

Demek ki, gerçekçi romanın aştığı temel uzaklık, yalnızca sıradan bir yolculuk değil, büyük bir deniz yolculuğudur; bana betimlemesi yapılan yerin yakınlığı içine bütün bir dünya yolculuğu sığdırılmıştır.

Her okumada karşımıza çıkan bir gidiş-dönüş yolculuğunda, betimlenen yerin canlandığı durak noktası ile benim içinde bulunduğum yer arasında çok değişik uzamsal ilişkiler bulunabilir. Romandaki uzaklık, bir kaçış değildir yalnızca; bu uzaklık, yaşanan uzama çok özgün değişiklikler de getirebilir. Şu ilginç “kitap” sayesinde, bir bakarsınız Taşra canlanırverir karşımda, yine bir bakarsınız Rusya’dır önümde uzanan. Böylece, herşey çevremde, bambaşka bir düzen içine giriverir. Bir ülkeden öbürüne, hatta bir evden öbürüne ne büyük bir kolaylıkla geçerim! Ve bütün bu yerler artarda dizilirken de ama ne oyunlar oynanır, ne şarkılar söylenir!

Sözgelimi bir Balzac’ta, betimlenen yer ile okurun

içinde bulunduğu yer arasındaki ilişki bambaşka bir önem taşır. Balzac okurun içinde bulunduğu yerin kesinlikle belli olduğu görüşünden kalkar ve romanın bütün kurgusunu bu temel koşula bağlı kalarak düzenler.

Balzac, herşeyden önce Paris’li okurları için yazar ve bize anlattıklarını gerçekten değerlendirmek istersek, başka bir yerde oturuyor olsak bile, düşüncemizde Paris’e uzanmamız gerekir: Çünkü, bu kent Balzac’ın oluşturduğu bütün uzaklıkların başlangıç noktasıdır. *Goriot Baba*’nın giriş bölümünü anımsayalım isterseniz: "... kitabı kapattıktan sonra, okurların hem içerde (*intra muros*) hem de dışarda (*extra [muros]*) birkaç damla göz yaşı dökceğini umarım" denir bu giriş bölümünde. Buradaki içerde ve dışarda deyişi, kuşkusuz, içinden ve açıkça anlamına gelmektedir. Ama, aynı deyiş, bir sonraki tümcenin de belirttiği gibi ("Bu roman Paris dışında da anlaşılabilir mi?") Paris kentinin sınırları içinde ve Paris kentinin sınırları dışında anlamına gelmektedir.

Bu çağrıştırmacı uzamsallık, çoğu kez oldukça belirsizdir. Çünkü bildiğimiz tek şey, bizlerle konuşan ya da bize sözü edilen roman kişilerinin "herhangi bir yerde" bulunduklarıdır. Ancak, kısa süre içinde, sis perdesi yer yer farklılık gösterecektir; çünkü, bir salonda, bir mutfakta, bir ormanda ya da bir çölde aynı biçimde konuşulamayacağını ve aynı biçimde davranılamayacağını hepimiz çok iyi biliriz. Bu nedenle, bizlere "dekor"un, yani çevreye özgü niteliklerin belirtilmesi gerekir.

Herşeyden önce, eski tiyatro oyunlarında olduğu gibi, bir pankart kullanmak yeterlidir: "harika bir yer", "sevimli bir koru", "korkunç bir orman", "bir sokak köşesi", "bir

oda". Giderek daha ayrıntılı bilgi de verilebilir: Sözgelimi, bize, ne tür bir oda olduğunu da anlatmak gerekir. Harika bir yer diyorsunuz, ama ne tür bir harikalık söz konusudur burada? Bizim, ayrıntılı bilgiye gereksinmemiz olacaktır; bu dekorun, bu eşya ve mobilyaların bir örneği sunulabilir bize, simge işlevi görecektir bir örnek. Bir kere, ne tür bir oda söz konusu, onu bilmemiz gerekir. Şu tür odaysa, orada şu tür sandalyelerin bulunduğu belirtilmelidir.

Bir eşyanın varlığı ya da yokluğu bir gösterge değeri taşıyabilir: "Odada bir sandalye, kötü bir yatak, kırık dökük bir dolap görüyorduk, hepsi bu kadardı". Demek ki, odada masa yoktu.

Şu ana dek, gözlerimizin önünde belirginleşen, içindeki eşyaların darmadağın olduğu bu oda, biçimi belirsiz bir kaba, bir çeşit çantayı andırır; anlatıcı da, içindekileri rastgele, tek tek çekip çıkarır. Ama, çok geçmeden bu eşyaların konumlarını da öğrenmek isteriz: Bitiştirilmiş mobilyalar, geçerken çarptıklarımız, tek tek seçebildiklerimiz, birbirinin arkasına gizlenmiş olanlar, sağda duran, üstteki, ayrı bir köşe oluşturan.

Eşyaların konumunu bu tür bir düzende verebilmek için, genelde sözü edilmeyen ayrıntılara ya da nesnelere zorunlu olarak başvurulacaktır. Bunu da tasarlanan uzam içinde belirgin ve değişmez figürler oluşturacak biçimde yapmış oluruz.

Bunun için, en etkin yollardan biri, durağan ve edilgin kalabilecek bir gözlemcinin, bir bakışın işe el atmasıdır; bu durumda, yapıtta fotoğrafla eşdeğerli tutulabilecek bölümler oluşur. Eğer, devingen ve etkin bir gözlemci söz konusuysa, o zaman da film ya da resimle eşdeğerli bölümler çı-

kar karşımıza.

Düşüncede canlandırılan uzamın bir noktasına şövalmesini ya da kamerasını yerleştiren romancı, ressamın karşılaştığı çerçeveleme, kompozisyon ve perspektifle ilgili sorunlarla karşı karşıya gelecektir. Tıpkı ressam gibi, o da, derinliği belirtmek için, belli sayıdaki tekniklerin en yalın olanlarından birini seçebilir yani birçok durağan görüntüyü açık seçik bir biçimde üstüste getirerek verme yoluna gidebilir. Nitekim, Balzac da Vauquer pansiyonunu betimlerken, bizi kahverenginin ağır bastığı bir evrene sokmakla işe başlar:

... çevrenin durumunu, saçtıkları sarı tonlarla değiştiren, kubbelerinden yansıyan ağır renklerle de herşeyi karartan şu iki anıtın, yani Val-de-Grâce ile Panthéon'un arasındaki dar sokaklar... özellikle de Neuve-Sainte-Geneviève sokağı bu anlatı için tunçtan bir çerçeve gibidir, bu anlatıya da ancak böylesi yaraşır; okur, kendini kahverengi evrene sokmaya ne kadar çalışırsa çalışsın azdır...

Balzac, ardından bizi sokağa yöneltip, görebileceklerimizi tek tek anlatmaya başlar:

... evin cephesi, Neuve-Sainte-Geneviève sokağı ile dik açı oluşturur, öyle ki bu sokaktan evin yan tarafı derinliğine görülebilir...

Daha sonra da evin önden görünüşü verilir:

Üç katlı, bir de çatı pencereleri bulunan bu evin ön tarafı, moloz taşlarıyla yapılmıştır ve Paris'in hemen bütün evleri-

ne sevimsiz bir hava veren sarı renkle boyanmıştır. Her katta açılmış olan beş pencerede küçük camlar ve pancurlar vardır; bu pancurların hiçbiri aynı biçimde kaldırılmadığı için, düzensiz bir görünüm sunarlar...

Evin öbür yüzleri de aynı biçimde betimlendikten sonra içeri geçilir: Balzac, bir mimar gibi, ev içi planını düzenler ve yatay bir görünüm çizerek ya da daha doğrusu belli bir kesit vererek bir kattaki odalar arasında bulunan bağlantıları göstermeye çalışır:

Bu salondan bir yemek odasına geçilir; yemek odasıyla mutfak, basamakları ahşaptan, boyanmış ve parlatılmış karo-larla kaplı bir merdiven sahanlığıyla ayrılır.

Ardından, her odanın kafamızda az çok belirleyebileceğimiz eşyalarının dökümünü vermeye başlar Balzac. Bu arada, yemek odasındaki eşyalar son derece kirli ve başka hiçbir yerde rastlanmayacak kadar koyu kahverengi bir görünüşte olduklarından, hemen hemen bütün özelliklerini yitirmişlerdir; öyle ki, duvarların önünde bu eşyaların belirginleşmeleri olanaksızlaşmıştır artık:

Ama bütün bu korkunç şeylere karşın, bu salonu hemen bitişiğindeki yemek odasıyla karşılaştırırsanız, şık bir kadının özel odası kadar zarif ve hoş kokulu bulursunuz onu. Duvarları ağaçla kaplı olan bu yemek odası, ne olduğu artık anlaşılamayacak bir renkle boyanmıştı; bu duvarlar şimdi öylesine kirli ki, üzerlerinde acayip biçimler bile oluşmuş. Duvarlara dayalı, kirden yapış yapış büfeler...

Balzac, yalnızca dekorların ressamı değil, aynı zamanda kişilerin ressamıdır. Nitekim, *La Recherche de l'absolu* (Mutlak Peşinde) adlı yapıtında, Balthazar Claës'in evini betimlerken, Hollandalı ressamlarla boy ölçüşür:

Mermer renginde, her zaman serin ve ince bir kum tabakasıyla kaplı olan bu galeri, parlak ve yeşilimtrak geniş döşeme taşlarıyla kaplı kare biçimli büyük bir iç avluya açılıyordu. Solda, çamaşırhane, mutfaklar, hizmetkarların odası yer alıyordu; sağda odunluk, kömürlük ve evin, kapıları, pencereleri, duvarları tertemiz tutulan resimlerle süslü helaları bulunuyordu. Kırmızı üstüne beyaz çizgili dört duvar arasından sızan gün ışığı burada yansımalar yapıyor ve pembe renklere bürünüyordu; bu da figürlere ve en küçük ayrıntılara esrarlı bir zerafet ve fantastik görünüm kazandırıyordu.

Simyacının karısının portresini ise şöyle çizer:

Şu anda bu kadının resmini çizmeye girişen sıradan bir ressam, hiç kuşkusuz acı ve melankoli dolu bir başla dikkati çeken bir yapıt oluşturacaktır. Gövdenin ve ileriye doğru uzatılmış ayakların duruşu...

Daha sonra giysi betimlemelerine geçer, onun ardından da bir natürmort gibi işleyeceği yüz çizgilerini anlatmaya koyulur:

Bu erkeksi yüzün en belirgin özelliği bir kartal gagasını andıran kanca burundu; ortaya doğru iyice çıkıntı yapan bu burnun içten bir bozukluğu vardı sanki; ama yine de betimle-

nemeyecek bir inceliğe sahipti; burun deliklerinin çeperi öylesine inceydi ki, saydamlıktan ışıktaki iyice kazanıyordu.

Aynı dönemde ya da aynı çevrede yetişmiş ressamların ve romancıların uzamda, nesneleri düzenleyerek çeşitli renkler kullanarak, vb. yolla yarattıkları biçimler konusunda yapılacak karşılaştırmalı bir incelemenin eleştirel yararını belirtmeye bilmem gerek var mı?

Dekor düzeyinde geçerli olan bir şey, değişik dekorların daha geniş bir yer birliğinde kuracakları bağlantılar için de geçerlidir. Bir odaya özellik veren çeşitli mobilyaların konumunu belirtmeyebiliriz ama bu odaların birbirlerine göre yerel konumlarını da belirtmeden edemeyiz; böylece, konutu, kenti ya da ülkeyi de tıpkı bir torba gibi biçimi belirsiz bir kimliğe sokmuş oluruz.

Diyelim ki, bir romanda, Pierre ile Juliette'in ana babalarının evinde oldukları söyleniyor; ama ben bir sonraki bölümde onları bir kahvede buluyorum. Bir başka romancı bana bu iki dekorun birbirlerine göre olan konumlarını saptayacak, birinden öbürüne nasıl gidilebileceğini, kişilerin oraya nasıl gittiklerini belirtecektir.

Bu değişik yana yana gelişlerin, bu geçişlerin incelenmesi ortaya yığınla sorun çıkarmaktadır. Ama, buradaki temel kavramlar, *katedilen yol* ve *hız* kavramlarıdır.

Biri uçağa atlayıp gidebilirken, öbürü ancak yürüyerek gidebilmektedir. Her zaman için varolan bir çeşitliliktir bu – Ortaçağ'da at sahibi olmanın önemini düşünün hele bir! Ancak, bu çeşitlilik taşımacılık alanındaki yeni ilerlemelerle büyük ölçüde genişlemiş ve karmaşıklaşmıştır. Bir kent, sürücüler ve yayalar için ayrı kuralları olan bir yollar

bütünüdür. Çeşitli saat ve günlere göre değişen trafik yoğunluğu, izlenen kestirme ya da dolambaçlı yollar, karşılaşılan engeller vardır. Bazı ülkeler kara yolu ağıyla kaplıdır, kimilerinde doğru dürüst yol bile yoktur, bazıları benzin istasyonlarıyla doludur, kimilerindeyse tedbirli olmak gerekir.

Dural yerlerin yalın bir biçimde artarda getirilmesi bile çok ilginç “motifler” oluşturabilir. Müzikçi, bestesini, nota kağıdına aktarırken, yatay doğrultu zamanın akışını, dikey olan ise değişik çalgıcıları belirler. Müzikçi gibi romancı da çeşitli bireylere özgü serüvenleri katlara ayrılmış sağlam bir bütün içinde (sözgelimi bir Paris binası) sunabilir: Bu binadaki çeşitli nesne ya da olaylar arasındaki dikey ilişkiler, bir flüt ile bir keman arasındaki ilişkiler kadar anlamlı olabilir.

Ama bu yerleri kendi devingenlikleri içinde ele aldığımızda onları birleştiren yolları, peşpeşe sıralanmaları, hızları belirttiğimizde ne büyük bir gelişme olur! Bu, aynı zamanda, ne büyük bir derinleşmedir: Çünkü, size az önce sözünü ettiğim yolculuk tema’sı apaçık karşımıza çıkar yeniden

Bireylerin katettiği ve yeni taşıtların bulunması, gelişmesi, yayılması ve düzenlenmesiyle altüst olan bu uzamın üstüne bir de haberleşme araçlarının dönüşümüyle hareketlenecek olan tasarımlar uzamı gelecektir.

İçinde yaşadığımız uzam, parçaları birbirini dışlayan Eukleides uzamı değildir. Her yer, başka yerlerin ufkunun odak noktasıdır. Az çok belirlenmiş başka bölgelerden geçen olası bir dizi yolun kaynak noktasıdır.

Yaşadığım kentte, başka birçok kent de şu ya da bu yolla varlığını duyurur: İşaret levhalarıyla, coğrafya kitapla-

ryıla, oralardan gelen nesnelerle, oralardan söz eden gazetelerle, bana oraları gösteren resim ve filmlerle, oralarla ilgili anılarımla, beni oralarda gezdiren romanlarla.

Dünyanın geri kalan kesiminde her yerin kendine özgü bir yapısı vardır; bölgelerin gerçek yakınlık ilişkileri, ilk komşuluk ilişkilerinden apayrı özellikler taşıyabilmektedir artık. Evimden birkaç metre uzakta geçen bir olayı da, yüzlerce kilometre ötemde bulunan bir basın ajansı, bir gazete redaktörü, bir basımcı-aracılığıyla öğrendiğim olur.

Hava yollarının günümüzdeki düzenlenişi sonucu, olanaklı kişiler, Paris'ten New York'a, Paris'ten Fransa'nın ücra bir köyüne gitmekten çok daha çabuk ve çok daha kolay giderler. Aynı biçimde, bir haber de çeşitli merkez ve noktalardan geçerken, topluluklara ve hatta kişilere göre büyük değişikliklere uğrar. Birinin telefonu vardır, öbürünün yoktur. *Lucien Leuween* adlı romanında, Stendhal'in telgraftan ne kadar çok yararlandığı bilinmektedir.

Bazı yerler, demek ki bilgi dağıtan yerlerdir. Bunların adı öbür bölgelerde çok iyi bilinmektedir: Sözelimi Mont Saint-Michel böyle bir yerdir. Bazı yerlerse bilgiyi toplayan yerler olarak bilinir. Buralarda başka yerleri tanıma olanağı vardır: Sözelimi, Ulusal Coğrafya Enstitüsü. Bazılarıysa, bilgiyi alan, düzenleyen, dağıtan, böylece öbür yerler arasında yeni ilişkiler kuran, bilgi toplayıcı yerler olarak tanınır. İşte Paris kenti, günümüzde hala bu merkezlerin en önemhilerinden biridir, kuşkusuz.

Bir yerin bir başka yere göre olan bu gücü içinde sanat yapıtları (ister resim, ister roman), her zaman, özellikle önemli bir rol oynamıştır. Dolayısıyla, romancı, içinde yaşadığımız uzamın yapısını gerçekten aydınlatmak istiyorsa,

bu sanat yapıtlarını da işin içine katmak zorundadır. Bu açıdan, romancı başkalarının (gerçek ya da kurmaca) yapıtlarında ortaya çıkarabileceği özellikleri, birçok biçimde benimseyecektir: Bu yapıtların gerçekleştirdiği şeyleri, romancı onlar aracılığıyla kendi yapıtı içinde de gerçekleştirmekle kalmayacak, aynı zamanda onlardan ders alacak ve onlarla ilgili yorumları sürdürebilmek için de kendi deneyimlerine başvuracaktır. Demek ki, bu yapıtlar, uzamın başka yerlerinde olduğu gibi bu alanda da yazarın kendi eleştirisini başlatacak bir düşünme aygıtı, duyarlı bir nokta olacaklardır.

Kuşkusuz zaman öncelikle tasarımlar uzamına temel değişiklik getirir ama bilgilerin, katedilen yolları ve nesneleri nasıl etkilediğini, bir roman yaratımından hareket ederek nesnelerin nasıl gerçekten yerlerinin değiştirilebileceğini, izlenen yolların düzeninin nasıl değiştirilebileceğini görmez.

"ROMANDA EŞYALARIN DÜZENLENİŞ FELSEFESİ"*

Poe, Baudelaire'in çevirdiği ilk metinlerinden birinde (bu metni Baudelaire incecik bir kitap biçiminde yayımlamıştı; ama, adındaki bir baskı yanlış -*Beaudelaire*-nedeniyle kitabı ortadan kaldırtmıştı), XIX. yy. başlarında, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki evlerin iç düzenlenişini eleştirir. Beğeniler öylesine değişmiştir ki, Poe'nun eleştirdiği ya da önerdiği şeyden hoşlanıp hoşlanmayacağımızı bilemiyoruz bugün. Ne var ki, önemli olan, Poe'nun tartıştığı konuyu köklü bir biçimde ele almasıdır. Şöyle der Poe:

Amerika Birleşik Devletleri'nde, bir sanatçı için, iyi döşenmiş diye adlandırılan bir dairenin iç düzenlenişinden daha şaşırtıcı başka bir şey olamaz. Bu düzenlemedeki en yaygın olan hata, bir uyum eksikliğidir. Bir odadaki uyumu, bir tablonun uyumundan söz edermiş gibi anlatırız; çünkü, her ikisi de, yani hem oda hem de tablo, bütün sanat türlerini yöneten değişmez ilkelere uymaktadır. Ayrıca, şunu da belirtebiliriz ki, bir tablonun temel niteliklerini değerlendirirken başvurduğumuz kurallar, bir odanın düzenlenişini değerlendirmede de yeterli olmaktadır az çok.

Evet yeterli, ama aynı zamanda da gerekli ilkelerdir

* Fransızcası: "Philosophie de l'ameublement". (Ç.N.)

kuşkusuz bunlar. Poe, bir odayı düzenlemenin, bir tablo yapmak kadar yüce bir iş olduğunu belirten ilk yazardır; ayrıca, “güzel sanatlar”ı incelemenin en güvenli yolu, bu sanatların “yoksul atalar”ı olan süsleme sanatlarını tanımaktan geçer.

Nesneler, “işlev”lerinin dolaysız gerçekliği nedeniyle ve “sanat”tan söz edilir edilmez, ilk işlevlerini aşarak, kendilerini belirtenden başka bir işlev de üstlenirler: Sözcükleri, iyi çizilmiş, iyi işlenmiş bir çaydanlık, bir çaydanlıktır ama, bunun ötesinde de başka bir şeydir. İşte bu tür nesneler, bir tablo ya da bir kitap olan şu çok gizemli nesnenin işlevini bize gösterebilmektedirler. Bu nesne öylesine bir özellik taşımaktadır ki, onun bir nesne olduğunu unuturuz genellikle.

Poe, ülkesinin zengin evlerinde görülen alışlagelmiş düzenlemenin, bir yaşama ve düşünme biçimine, paranın, ülkesinde en üstün “değer” olması gerçeğine sıkı sıkıya bağlı olduğunu ileri sürer. Bütün büyük Amerikan yazarları gibi, o da Amerikalılığa karşıdır. Kalem eline, ülkesiyle ilgili hem iyi hem de kötü şey söylemek için alır.

Estetik, yani ahlak ve felsefeyle ilgili nedenlerden (evdeki eşyaların düzenleniş, döşenme felsefesidir burada söz konusu olan) ötürü yadsıdığı bu döşeme biçimine karşı kendi “şiirsel evreni”ni ileri sürer:

Amerikalı yeni zenginlerin yaşam alanında biz öyle evler görmüşüzdür ki, bunlar, en değersiz nitelikleriyle bile, deniz aşırı ülkelerde oturan dostlarımızın en seçkin odalarıyla da boy ölçüşebilmektedir. Şu anda bile, hiçbir iddiası bulunmayan bir küçük oda canlanmakta gözümüzün önünde. İçinde-

ki eşyaların hepsi yerli yerinde, yeniden düzenlemeye gerek yok. Ev sahibi bir divanda uyumakta, hava serin ve saat gece yarısına geliyor. Adam uyuklarken biz de odanın taslağını çıkaralım.

Yaklaşık 30 ayak uzunluğunda, 25 ayak genişliğinde, boyu eninden uzun bir oda; yerleştirilmesi için oldukça kullanışlı bir biçim bu. Odada paralelkenarın bir ucunda hiç de geniş olmayan bir kapı, öbür ucundaysa iki pencere var. Geniş ve yere kadar inen bu pencereler duvara iyice gömülüdür ve İtalyan tipi bir verandaya açılır. Lâl rengindeki camlar, pelesenk ağacından yapılmış normalden daha kalın çerçeveler içine oturtulmuş. Pencerelerde gömme bölümünün içinde her pencerenin biçimine göre ayarlanmış kalın simli kumaştan perdeler küçük kıvrımlarla aşağıya doğru uzanıyor. Duvar oyuğu dışında da, son derece zengin, koyu kırmızı, sırmalı püsküller taşıyan ve iç perdenin simli kumaşıyla astarlanmış ipek perdeler var. Korniş yoktur ama kumaşın bütün kıvrımları (kalın değil de daha çok ince denebilecek bu kıvrımların zarif bir havası var) tavanla duvarların birleştiği yer boyunca odayı çepeçevre dolaşan zengin işlemeli ve altın yaldızlı bir tepe pervazının altından çıkıyor...

Eğer yalınlık örneği ve iddiasız oda olarak sunulan buysa, “şatafatlı”evlerin ne olduğunu düşündüğümüzde titremeye başlayabiliriz. Ama, hiç kuşkusuz, bu betimlemede bir düş, şaşılacak derecede romantik bir dekor söz konusudur. Bu dekor, metnin sonunda daha da belirginleşir:

Odada bir tek ayna göze çarpıyor, pek de büyük değil zaten. Yuvarlağımsı bir ayna bu; öyle bir biçimde asılı duruyor

ki, ev sahibi odada oturabileceği başlıca yerlerin hiçbirinden kendi görüntüsünü göremiyor. Pelesenk ağacından yapılmış ikişer kişilik iki koltuk dışında, odada oturulacak tek eşya yine pelesenk ağacından yapılmış ve altın işlemeli kırmızı ipekle kaplı, geniş ve çok basık iki divandır. Odada ayrıca, örtüsüz ve açık duran bir piyano (pelesenk ağacından) var. En güzel mermerden yapılmış altın kakmalı sekizgen bir masa, divanlardan birinin yanına yerleştirilmiş. Bu masanın da örtüsü yok; odada kumaş konusunda, perdelerle yetinilmiş. İçinde koku saçtıkları kadar güzellikleriyle de dikkati çeken çiçeklerin açtığı dört büyük ve şahane Sèvres vazosu, odanın açılan hafifçe yuvarlatılmış öbür köşelerinde duruyor. Divanda uyuklayan dostumun baş ucunda, kokusu iyice duyulan yağla dolu küçük bir antika lambayı taşıyan yüksekçe bir altlık bulunuyor. Kırmızı ipekten yapılmış, altın püsküllü sicimlerin taşıdığı, kenarları yaldızlı ince ve zarif raflarda, şahane biçimde ciltlenmiş iki yüz, üç yüz kitap duruyor. Bütün bu eşyaların dışında bir de Argand tipi lamba var; lâl renginde bir cam fanusu olan bu lamba, ince bir altın zincirle, kubbe biçimindeki oldukça yüksek tavana asılmış olarak odadaki herşeyin üstüne dingin ve büyümlü bir ılık saçıyor.

Bu alıntıda, Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal*'indeki (Kötülük Çiçekleri) en güzel şiirlerinden birinin kaynağını görmüş oluruz. Söz konusu şiir, bu alıntının yeni bir çevirisi-
dir sanki:

*Hafif kokularla dolu yataklarımız olacak,
Ve mezarlara benzer derin divanlar,
Rafların üstündeyse tuhaf çiçekler duracak,
Daha güzel gökler altında bizim için açmışlar...*

İşte bir ev şiiri.

Bir romanda, evlerden birinin öbürlerine oranla daha üstün olmasını, romandaki kişilerle okurların söz konusu evde yaşamaktan hoşlanmalarını istiyor ve beğenisi olan, yaşamayı bilen akıllı kişileri betimlemek, yani onları iyi döşenmiş bir eve yerleştirmek istiyorsam, o zaman, gerçekte var olan bir evi kendime örnek seçebilir, sözgelimi, bir dostumun evini, içindeki bütün eşyalarıyla yansıtabilirim. Ama, bu gerçek evi, en iyi biçimde yansıttığım durumda bile, başka biçimde düzenlemek isteyeceğim bir şeyler olacaktır kuşkusuz. Sözgelimi, bir odanın duvarlarını biraz daha öteye alırım, eşyalardan birinin yerini, bir başkasının ise gerecini değiştirebilirim. Böylece, romanımda bir iç mimarın yapacağı aynı işi yapmış olurum; aradaki tek ayrım, başlangıçta verilen sınırlandırmaların ayrı türden olmalarıdır.

Ama, romancının kendi çağında, çeşitli “pratik” sorunların nasıl ele alınıp çözümlendiğini bilmesinin kendi açısından yararı vardır. Çünkü, bu durum, romancının buluşunu yetkinleştirmesini sağladığı gibi, hem kahramanlarını hem de kendini daha iyi tanımasını sağlamaktadır. Çünkü, romanda, bir evin döşenme biçimi yalnızca şiirsel bir öneri rolü oynamaz, ama aynı zamanda tanıtıcı bir rol de oynar. Çünkü, bu nesneler, sandığımızdan çok daha fazla varlığımızla kaynaşmış nesnelerdir.

Eşyaları, nesneleri betimlemek, bir bakıma zorunlu olarak kişileri betimlemek demektir: Çünkü, öyle şeyler vardır ki, bunları duyurmak ya da anlatabilmek için, eylemlerin geçtiği yerdeki dekoru ve dekorla ilgili ayrıntıları okurun gözü önüne sermek gerekir.

Eskiden, XVII. ve XVIII. yy. romanlarında, eşya düze-

ninin betimlenmesinin herşeyden önce şiirsel bir rolü vardı. Sözelimi, *La Princesse de Clèves*'de çok az nesnenin betimlemesi yapılmıştır ama, bu tek tük betimlemelerin olağanüstü bir önemi vardır. Çünkü, şu ya da bu kahramanın duygularını, bir elektrik gücü gibi yüklenen bu betimlemeler, gerçek kıvılcımlar saçacaklardır.

Bir düş yeri olan küçük evde, Penses, gece, tek başınadır ve fark ettiği büyüleyici Nemours'u düşlemektedir; onun aşkına karşı koymaya çalışmaktadır. Penses'in gerçekten de Nemours'u düşlediğini (kendisi bile bunu söyleyemez), elinde Nemours'un bastonunu tutmasından ve yine Nemours'un turnuvada taşıdığı renklerdeki şeritleri bastonun çevresine sarmasından anlarız.

Güzel, büyüleyici nesnelerdir bunlar.

Pikaro romanlarına baktığımızda da, kırık dökük kap kaçak, paçavra gibi “çirkin” denilecek nesnelere yer verildiğini görürüz. Balzac'la birlikte, roman nesnelere boğulur. *La Comédie Humaine*'in (İnsanlık Güldürüsü) kimi bölümleri, eski eşyalarla dolup taşan dev bir tavan arasına benzer. Bu nesneler, Balzac'ın, bir toplumdaki temel sarsıntıyı gözler önüne sermesine yardımcı olmaktadır. O, artık bulunması gereken yerde bulunmayan, olması gereken durumda olmayan, ait olmaları gereken kişilerin artık elinde bulunmayan nesneleri büyük bir titizlikle betimlemektedir.

Fransa'da Devrim öncesinde çeşitli sınıfsal aşamalardan oluşan bir toplum vardı. Bu toplumun durmuş oturmuşluğu, eşyaları döşemede görülen bir “uyum”la, bir uygunlukla kendini belli ediyordu. Belli bir çevrenin insanları belli türden eşyalara sahipti ve mobilyalar, bir başka deyişle, dayanıklı eşyalar, aynı aile içinde kuşaktan kuşağa aktarılır ve

korunurdu. Ama sonradan, herşeyin yeri ve durumu değişti, bırakılan eşyalar harap olup gitti.

Balzac, bir salondaki eşyaları betimlediğinde, bu salonda yaşayan ailenin tarihini vermektedir. Eğer koltuklar birbirine uymuyorsa, ailenin başına bir terslik gelmiş demektir. Anlatılan, yalnızca bir aile değil, bütün çevredir, çünkü, eşyalar elden ele dolaşmıştır.

Bu nedenle, Balzac, yeni eşyalardan çok yıpranmış eşyalarla ilgilenir. *Goriot Baba*'nın başlangıç bölümüne bakmanızı isterim: Balzac'ın betimlediği Vauquer pansiyonundaki bütün eşyaların bir serüveni vardır, bunlar sanki bir kazadan kurtulmuş eşyalardır ve her biri bir tür yoksulluk şiiri oluşturur:

İnsan bu odada, hiçbir yere kabul edilmeyen, parçalanmak bilmez eşyalarla karşılaşır; onulmaz hastalığa yakalanmış insanların yattığı bir hastanede görülebilecek uygarlık kalıntıları gibidir bunlar. Burada, yağmur yağınca içinden papaz çıkan bir barometre, yıldız süslemeleri olan cilalı tahta ile çerçevelenmiş ve görenin iştahını kapatan iğrenç gravürler; bakır kakmalı bağadan bir duvar saati; yeşil bir soba; üzerindeki tozun gaz yağıyla karıştığı Argand tipi asma lambalar; şakacı birinin parmağını bir kalem ucu gibi kullanıp yazı yazabileceği derecede yağlı bir muşambayla örtülü uzun bir masa; kırk dö-kük sandalyeler; kaybolmak nedir bilmeyen eski hasırlar; sonra, orası burası kırık, menteşeleri bozuk ve içine konan odunun yandığı eski püskü mangallar vardır. Bu eşyaların ne kadar eski, çatlamış, çürümüş, sallanır, yenmiş, kolu kırılmış, gözü çıkmış, sakat, can çekişir olduğunu anlatabilmek için, betimlemelerini yapmak gerekir...

Nesnelerin de kişilerinkiyle bağlantılı tarihsel bir yaşamı vardır; çünkü, insan tek başına bir bütün değildir. Bir kişi, bir roman kişisi, biz, hepimiz, yalnızca bir birey, bir beden değiliz; giyinik, donanmış bir beden var ortada. Kimi hayvanların kısıkaçları var, kimilerinin sivri gagası, kimilerininse boynuzları. İnsan da kendi yarattığı nesnelerden vazgeçemez. Yoksa yitip gider. Gerçek bir organizma, bir bedenin ve insan türüne özgü nesnelerin oluşturduğu bir bütündür. Tıpkı belli bir yuvanın belli bir kuş türüne özgü olması gibi.

Balzac 1842'de yazdığı "Önsöz"de şöyle diyordu:

Hayvanların kullandığı eşyalar çok azdır; onların ne sanatları vardır ne de bilimleri; oysa insan, araştırılması gereken bir yasa gereğince, kendi gereksinimlerine uydurduğu herşeyde kendi davranışlarını, kendi düşüncesini ve kendi yaşamını göstermeye çalışır. Her ne kadar, Leuwenhoek, Swammerdam, Spallanzani, Réaumur, Charles Bonnet, Muller, Haller ve hayvanlar üstüne incelemeler yapmış daha başka sabırlı kişiler, hayvanların davranışlarının ne kadar ilgi çekici olduğunu kanıtlamışlarsa da, her hayvanın alışkanlıkları, hiç olmazsa bizim gözüümüzde, sürekli olarak birbirine benzemektedir. Ama, buna karşılık, bir prensin, bir bankacının, bir sanatçının, bir burjuvanın, bir din adamının, bir yoksulun alışkanlıkları, giysileri, sözleri ve oturduğu yerler birbirine hiç mi hiç benzemeyen ve uygarlıkların akışına göre değişen özelliklerdir.

Böylece, yaratılacak yapının üçlü bir kalıbı olması gerekir: Erkekler, kadınlar ve nesneler. Bir başka deyişle, kişiler ve düşüncelerini yansıttıkları somut gösterimler; kısacası, insan ve yaşam. Çünkü, yaşam bizim için bir giysidir.

Fransızların yazgısı, oturdukları sandalyelerin, uyudukları yatakların yazgılarına, serüvenlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Hiç kuşkusuz, insan bedeninin çevresindeki değişik nesnelere uyabilme biçimi, uygarlıklar arasındaki en büyük ayrılıklardan birini oluşturur. Sandalyenin bulunmadığı bir yerde, apayrı bir davranış eğitimi, apayrı bir görgü ve apayrı bir yaşam biçimi gelişir. Doğru dürüst biçimde yalnızca sandalyede oturabilecek kişilerin, sandalyenin kullanılmadığı bir ülkeye gitmeleri, o ülkenin iktisadını, törelerini ve düşüncelerini çarçabuk altüst eder.

XVIII. yy. romanında, eşyalardan pek söz edilmemesinin nedeni, toplumun hala durgunmuş gibi görünmesidir. Demek ki, bu eşyalar “belirli” eşyalardır. Fransız Devrimi’nden sonra, eşyalar gitgide önem kazanır, çünkü, toplumun değişmeye başladığı, kişilerin iç sarsıntısı geçirdiği bir dönemde, nesneler özellikle de ev eşyaları en güvenilir işaret noktalarından biri olmaktadır.

Balzac, *La Peau de chagrin*’in (Tılsımlı Deri) başında, kendi nesneler kuramının bir tasarımını sunar. İntiharın eşiğinde bulunan Raphaël eski eşyaların satıldığı bir dükkana girer; dört bir yandan ve kendi öz ortamlarından koparak gelen ama bu ortamın yeniden oluşturulmasına olanak veren, bu yerdeki eşyalar, Cuvier’nin eski çağlarda yaşamış hayvanların iskeletini yeniden oluşturmasını sağlayan kemik parçalarına benziyordu. İşte Raphaël, bu çok büyük, bu koskoca eski eşya dükkanına, eski eşyalarla dolu bu düşler dükkanına girer ve yavaş yavaş bu düşün içine dalar:

Kim olduğu bilinmeyen bu adamın içinde bulunduğu durum son derece korkunçtu; hele bu gevezelik, aptalca söylen-

miş bu bezirganca laflar, dar kafalı kişilerin, üstün yetenekli bir insanın canına okudukları saçma sapan şakalara benziyordu. Bu çileye sonuna kadar katlanan Raphaël, dükkkanı gezdiren kişiyi dinlemiş gibi yapıyor ve ona eliyle koluyla ya da tek heceli sözcüklerle yanıt veriyordu. Ama yavaş yavaş tam olarak susma hakkını elde etmeye başladı ve kaygısızca o son düşüncelerine daldı. Korkunçtu bu düşünceler. O bir şairdi ve ruhu beklenmedik bir anda bir besin yığınyla karşılaşmıştı; dünyanın dört bir yanından gelen kemik parçalarını daha önce görmüş olmalıydı.

Nesneler zamanların kemikleridir.

Dükkanlar ilk bakışta, insan ve tanrılara özgü yapıtların çatıştığı karmakarışık bir görünüm sunuyordu ona. İçine saman doludurulmuş timsahlar, maymunlar, boa yılanları kilise vitraylarına bakıp gülümsüyorlar, büstleri ısırmak, laka sürülmüş eşyaları kovalamak ya da avizelere tırmanmak istiyorlardı sanki. Madame Jacotot'nun, üstüne Napolyon'un resmini çizdiği bir Sèvres vazosu, Sesostiris'e adanmış bir sfenksin yanında duruyordu.

Birbirinden uzak bölgelere özgü nesneleri yan yana getiren Balzac, en güzel gerçeküstücü metinleri bozmayacak görüntüler yaratıyordu:

Fildişinden bir gemi, hareketsiz bir kaplumbağanın sırtında pupa yelken yol alıyordu. Hava-basınçlı bir makine, imparator Augustus'un gözünü oyuyordu...

Balzac, daha sonra ikinci bir sıralama yaparak, birkaç sözcükle “eşya”nın geldiği tarihsel bölgeyi, “dünya”yı ortaya çıkarmaya çalışır:

Gerçek yaşamdan uzaklaştı ve ideal bir dünyaya doğru adım adım yükselmeye başladı; hayranlıkla kendinden geçmenin büyüğü saraylarına ulaştığında, evren ateş kırıntısı ve ateş çizgileriyle göründü ona; tıpkı bir zamanlar Pathmos'ta Aziz Johannes'in gözleri önünden ışıldayarak geçen gelecek gibi.

Acılı, iyi yürekli ve korkunç, karanlık ve berrak, uzak ve yakan binlerce biçim, kitleler, yığınlar, kuşaklar halinde görünmeye başlıyordu. Sert ve gizemli Mısır, siyah şeritlerle sarılı bir mumya biçiminde, kumların arasından beliriyor; ardından, kendilerine bir mezar yaptırmak için halkları öldürüp gömen Firavunlar geliyor, onları Musa ve İbraniler ve çöl izliyordu. Çok eski ve gösterişli bir dünyayı hayal meyal görür gibiydi. Burmalı sütunun üstüne yerleştirilmiş bembeyaz, temiz ve hoş bir mermer heykel, ona, Eski Yunan'da ve İonia'daki şehvetli mitlerden söz ediyordu. İnce kilden yapılmış bir Etrüsk vazosunun kırmızı fonu üstünde tanrı Priapos'u sevimli bir eda ile selamlayan ve dans eden esmer kızı görünce kahramanımız gülümsemişti; zaten kim gülümsemez ki?

Balzac, bu sezgisel çağrışırmalardan sonra, söz konusu nesnelerden kalkarak, dünyaların, yöntemli bir biçimde, ve eksiksiz olarak nasıl yeniden oluşturulabileceğini anlatır:

Cuvier'nin yerbilim yapıtlarını okurken, uzam ve zamanın sonsuzluğuna daldınız mı hiç? Kendinizi onun üstün yeteğine bırakıp, bir büyücüyle birlikte dolaşmış gibi, geçmişin

sınırsız uçurumları üstünde süzüldünüz mü? Tufandan önceki uygarlıklara özgü fosilleşmiş hayvan kalıntılarını, Montmartre'daki taş ocaklarında ya da Ural'lardaki şistlerde kesit kesit, katman katman ortaya çıkarırken, güçsüz insan belleğinin ve yok edilemeyecek tanrısal geleneğin unuttuğu milyarlarca yılı, milyonlarca halkı şöyle bir görünce ürker insan ruhu. Bunların yeryüzünde biriken külleri, bize yiyecek ve çiçekler veren dünyanın iki dayanağını oluşturuyor. Cuvier, çağımızın en büyük şairi değil midir? Lord Byron, sözcüklerle, ahlak konusunda bazı çalkantılara yol açmıştır ama bizim ölümsüz doğabilimcimiz temizlenmiş kemik parçalarından kalkarak yeniden dünyalar oluşturdu; Kadmos gibi, dişlerden yararlanarak yeniden siterler kurdu, birkaç kömür parçasından hareket ederek binlerce ormanı zoolojinin bütün gizemleriyle yeniden doldurdu, bir mamutun ayağında devler topluluğunun varlığını bulup ortaya çıkardı...

Demek ki, nesneler insan gerçeğinin fosilleridir. İnsan gerçeği henüz ölmediğine göre, bu nesneler onun kemiklerini, dış iskeletini oluşturmaktadır. Ayakta durabilmek için bir omurgaya, oturabilmek için de bir dış omurgaya gereksinme duyarız: Kaplumbağanın kabuğunu oluşturmaya gibi, insan becerisi de sandalyeyi yaratmıştır.

Dolayısıyla, bir roman yazmak, yalnızca insanın eylemlerinden kurulu bir bütün oluşturmak değil, ama aynı zamanda, kişilere yakından ya da uzaktan zorunlu olarak bağlı bir nesneler bütünü oluşturmak demektir. – “Cansız” nesnelerden, sözgelimi kayalıklardan söz edilebilir kuşkusuz bir romanda. İnsan tarafından yaratılmamış ve onu şu ya da bu biçimde yadsıyan bu cansız nesneler, yine de, insana

göre bu romanda bir yer almaktadır.

Demek ki, üzerinde “yaşanan” bir uzamdan söz edeceğiz; eşyaların nasıl döşendiklerini anlatacağız, bu döşenme biçimlerinden yararlanacağız, ama aynı zamanda, hem yapıtın içinde, hem de yapıtın dış dünya ile olan ilişkisinde, eşyaları yerleştirme olgusuyla, yerleşip yaşama olgusunu yaratacağız.

Bir roman, herşeyden önce, bir nesne, bir kitaptır; kitaplığımızdan ya da masamızdan alıp yatağıımıza götürdüğümüz bir “cilt”tir. Kitabı açtığımızda, gözlerimiz sayfalar arasında dolaşır, onların tuzağına düştüğünde, içinde bulunduğumuz oda, betimlenen, anlatılan olayların dekoru içinde canlanan bir başka uzama “bırakır” kendini.

Örneğin, bir koltuğa yerleşmiş, hafif bir ışık altında, Faulkner’ın *Absalom, Absalom!* adlı yapıtının son bölümlerini okurken, kendimi birden Amerika Birleşik Devletleri’nin güneyinde ata binmiş gezinirken görürürüm.

Bu Noel gecesinin karanlığında, buzla kaplı yollardaki tekerlek izleri üstünde atlarıyla gezinen iki değil artık dört kişiydi...

Henry Sutpen’le Charles Bon’un birlikte yaptıkları at gezintisini Shreve’e anlatan Quintin’in sözlerini yorumlarken işte böyle der Faulkner: Burada en azından beş kişi vardır, sizle birlikte ben de altıncı kişiyi oluştururuz.

Böylece, yazarın kurduğu tümcelerin öncülüğünde, bir bölgeden öbürüne dolaşır; önümde çeşitli dekorları, eşyaları, yüzleri canlandırır ve dolu ya da boş, biçimi belirsiz ya da düzenli, yönelmiş, yönü belirgin ya da belirsiz bir ikin-

cil uzam içinde, bunların çevresinde dolaşır, yakınından ya da uzağından geçerim.

Yemek odasından mutfığa gitmek için roman kahramanıyla birlikte bir koridordan geçmekle kalmam, ama aynı zamanda, bu dekorlar içinde kendim de yeni bir yol çizerim. Demek ki, kitabın kendisi de bize anlattığı herşeyin yarattığı bütün alışkanlıkların üstüne bir de belli bir uzama yerleşme olgusunu getirmektedir. Çünkü, gerçekten de, bir kitapta, tıpkı bir evde dolaşmışım gibi gezinirim. Kimilerinin görkemli girişleri, kimilerinin aydınlık ve karanlık bölümleri, kimilerininse sonunda büyük bir uzama açılabilmek için geçmem gereken dar koridorları vardır.

Roman evreninde, kimi özellikler onu resim evrenine yaklaştırırken, kimi özellikler de mimarlık ya da şehircilikle yapılacak karşılaştırmalarla daha iyi açıklanabilir. Nasıl, bir evde, bir odadan öbürüne geçebilmek için, bir ya da iki yol (kısa ya da karmaşık yol) söz konusu olabilirse (ya bir odadan öbürünü görebiliriz ya da daha karmaşık olarak odalar bölmelerle ayrılmıştır) aynı biçimde romancının okurunu dolaştırdığı yerler arasında da, bir süreklilik ya da kesinti, birbirine geçiş ya da birbirinden ayrılma söz konusudur.

Bir kentten öbürüne giden kahramanlardan birinin yolunu “adım adım” izleyebilirim; bunun için de kahramanın izlediği yolu bütünyle betimlerim (“bütün” yolu betimlemenin de bir ölçüsü vardır kuşkusuz – gerçekten de, bu tür bir betimleme, belli sayıdaki önemli noktaları akıllıca saptamakla yapılabilir ancak) ve bu yolculuğun yerel sürekliliğini okura duyururum. Ama, bildiğiniz gibi çoğunlukla, başka bir yöntem izlenir. Sözelimi, Jules’ün şu gün Berlin’de bulunduğu söylenir, bir sonraki bölümdeyse, aradan geçen bir

haftalık anlatı süresi sonunda,kahramanı Strasburg'da görürüz; aradaki yol ve yapılan yolculuk konusunda hiçbir bilgi verilmemiştir. Kahramanın kendisi, bütün bu yolu aşmak zorunda kalmıştır ama, biz okur olarak bu iki kent arasındaki uzaklığı atlayıp geçeriz. Biz bu roman uzamında, kahramandan daha değişik bir biçimde yer alırız, ama bu “yer alış” da benzer sorunlar yaratacaktır.

Bir romanın düzenlenişiyle üzerinde yaşadığımız her çeşit uzamın (oda, kent ya da bütün yeryüzü) gerçek düzenlenişi arasında sıkı bir ilişki vardır. Çünkü, birinde yapay, öbüründeyse gerçek olarak, bir odadan öbürüne, bir mahalleden öbür mahalleye, bir kentten öbür kente gidişleri düşünüp, düzenleriz.

Bildiğim kadarıyla, çevreye iyice kapalı tek uzamda geçen bir roman yoktur. Görünüşte bir tek uzamda geçiyor sanılsa bile, gerçekte, birtakım oyunlarla, başka uzamlara geçilir: Nitekim Xavier de Maistre'in *Voyage autour de ma chambre* (Odamın Çevresinde Yolculuk) adlı yapıtının konusu bütünyle bir tek oda içinde geçer ilkece ama okur betimlenen nesneler ve nesnelerin öyküleri aracılığıyla başka uzamlara açılır.

Uzamların birbirini zorunlu kılma, birbirlerinin içinde yer alma biçimini düzenlemek gerekir.

Günümüzde, bir tek uzam içinde yaşamayız; her zaman için karmaşık bir uzamımız vardır. Yani, herhangi bir yerde bulunduğumuz sırada, bir başka yerde nelerin olup bittiğini düşünürüz, başka yerler üstüne bilgiler ediniriz. Radyoyu açtığımızda, bizden yüzlerce ya da binlerce metre uzaktaki bir spikerle “birlikte” oluruz. Evet, ben “evimde” oturuyorum, ama “evim” dış dünyaya kapalı değil, radyo,

televizyon, basın, kitaplar ve sanat yapıtlarıyla bir “iletişim” içinde.

Durum her zaman için böyleydi. Ama, eskiden, doğduğumuz yere, içinde yaşadığımız eve, doğrudan doğruya gördüğümüz yerlere öylesine önem veriliyordu ki, birçok durumda başka yerlerden söz etmeye gerek duyulmuyordu. Örnek olarak bir konutu ele alalım: XVIII. yy’da, bir başka odada neler-olup bittiğini öğrenebilmek için, ya o odaya gitmek ya iki oda arasına küçücük bir pencere, bir delik açtırmak ya da koridora, yerleşme biçiminin görünümünü yansıtmak için bir ayna koymak gerekiyordu. Böylece sözgelimi bir kadının, odasından çıktıktan sonra, arkasında ne olup bittiğini ya da kendisini kimin izlediğini geriye dönüp bakmadan görebilmesi sağlanmış oluyordu. Ayrıca, ses çıkaran ya da mekanik olarak çalışan basit aygıtlar da vardı: Manastırların girişindeki ziller, manastır girişlerindeki “döner dolaplar”, ya da *L’Homme qui rit*’de (Gülen Adam) kendinden geçmiş zavallı Gwymplaine’i fena halde sarsan şey. Ama, günümüzde, en küçük yönetim birimi bile bize, kendi içinde bütünleşme örnekleri sunar: Bu, iç telefon bağlantısıyla, hatta televizyonla, çeşitli hava-basınçlı borularla, vb. ile gerçekleşmektedir.

İşte bunları kavramak, bütün bunları vermek, bu uzam içinde “bilinçlice” davranmak ve bunu öbür eşyalar arasında bir nesne olan kitapla, taşınmaz eşyalar arasında en yetkin “taşınabilir”eşya olan kitapla değiştirmek gerekir.

ROMANDA KİŞİ ADILLARININ KULLANILIŞI*

Romanlar, genellikle, üçüncü ya da birinci kişi adıyla yazılır. Bu anlatım biçimleri arasından yapılacak bir seçme hiç de anlamsız değildir. Çünkü, bunlardan biri ya da öbürüyle anlatılacak şey, tümüyle aynı olamayacağı gibi, anlatılan şey karşısında okur olarak bizim durumumuz da değişik olacaktır.

1. Üçüncü kişi.

En yalın, en temel anlatı biçimi, üçüncü kişiyle yazılan anlatıdır; yazar, bir başka kişiyi kullanarak anlatmaya başladığı her an, bu kişi bir çeşit “figür” olacaktır; ama yazar bunu olduğu gibi benimsemememizi ve her zaman örtülü biçimde var olan kişinin üstüne yerleştirmemizi ister.

Nitekim, Proust’un *A la recherche du temps perdu* (Geçmiş Zamanın Peşinde) adlı romanının kahramanı Marcel, birinci kişinin ağzından konuşur, ama Proust bu birinci kişinin yani “ben”in bir başkası olduğunu belirtir ve bize kesin kanıt olarak da şunu söyler: “Bu bir romandır”.

Bir roman anlatısı söz konusu olduğunda, fiilin üç kişisi de zorunlu olarak işin içine katılır. Bunlardan ikisi gerçek kişidir: Öyküyü anlatan yazar (gündelik konuşmalardaki

* Fransızcası: "L'usage des pronoms personnels dans le roman". (Ç.N.)

"ben"ın karşılığıdır) ile öykünün anlatıldığı okur ("sen"). Üçüncü kişi ise, kurmaca bir kişidir: Öyküsü anlatılan kişi, bir başka deyişle, kahramandır ("o").

Günü gününe tutulmuş notlarda, özyaşam öykülerinde, gündelik anlatılarda, öyküsü anlatılan ile bu öyküyü anlatan özdeştir. Övgü yazılarında, sözgelimi Fransız Akademisi'ne kabul edilme konuşmalarında ya da savcı iddianamelelerinde, kendisiyle konuşulan kişi, aynı zamanda kendisinden söz edilen kişidir. Ama, romanda, tam bir özdeşlik söz konusu olamaz; çünkü, kendisinden söz edilen kişi, gerçek bir varlığı bulunmadığından, kendisi aracılığıyla bağlantı kuran, etten ve kemikten oluşmuş bu iki kişi yanında zorunlu olarak bir üçüncü kişi durumuna düşer.

Bununla birlikte, ortada bir kurmaca yapının bulunması, bu üçüncü kişinin somut varlığının saptanamaması ve bedenine, dış varlığına hiçbir zaman dokunulamayacağı gerçeği, bize, bu üç dilbilgisel kişi arasındaki ayrımın, gündelik yaşama göre, romanda büyük ölçüde ortadan kalktığını gösterir: Çünkü, bu kişiler birbirleriyle bağlantı içindedirler.

Romancının, yarattığı kişileri, isteyerek ya da istemeyerek, bilerek ya da bilmeyerek, kendi yaşamının öğeleri üstüne temellendirdiğini, bu kahramanların, yazarın kendisini anlatmasını ve kendi düşlerini yaşamasını sağlayan maskeler olduğunu herkes bilir. Ayrıca, okurun, salt bir edilginlik içinde bulunmadığı, ama sayfa üstünde bir araya gelmiş göstergelerden bir görüntü ya da bir serüven yarattığı, bunu gerçekleştirirken de elinin altındaki gereçten, yani kendi belleğinden yararlandığı ve böylece ulaştığı düşün, eksikliğini duyduğu şeyi canlandırdığı, hepimizin bildiği bir gerçektir.

Demek ki, romanda bize anlatılan şey, her zaman, hem kendi kendini anlatan hem de bize anlatan bir kişidir. Böyle bir olgunun bilincine varıldığı an, üçüncü kişili öykülemekten birinci kişili öykülemeye bir kayma başlar.

2. Birinci kişi.

Burada, herşeyden önce, gerçekçilik açısından bir gelişme söz konusudur: İşin içine bir bakış açısı katılmıştır çünkü. Her şey üçüncü kişiyle anlatıldığında, gözlemde bulunan kişi anlattığı her şeye karşı ilgisiz kalmaktadır sanki: "Belki bazı kişiler geçmişteki olaylarla ilgili bazı hatalar yapmışlardır ama, bugün herkes bu olayların böyle geçtiğini bilmektedir". İşin içine karışan kişilerden bazıları başka yerlerde olup biteni bilmiş olsalardı, bu olayların hiç de böyle gelişmeyeceğini kavramış olurduk. İşte hem bunu kavradığımız an, hem de, bu bilgisizliğin, insanlık gerçeğinin temel özelliklerinden biri olduğunu ve yaşamımızdaki olayların eksiksiz bir biçimde anlatılmayacağını kavradığımız an, bildiğimiz sanılan şeylerin bize sunulması, aynı zamanda da bu bilginin nasıl oluştuğunun açıklanması gerekir.

Bu açıdan, şu olgu dikkati çekici bir özellik sunar: Romanlara özgü yücelterek aldatmacaların söz konusu olduğu bütün durumlarda bir kurmaca olgu, romanlarda belge olarak gösterilmeye çalışıldığı her sefer (sözgelimi Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'sunda ya da *A Journal of the Plague Year* [Veba Yılı Güncesi] adlı yapıtında doğal olarak birinci kişili anlatıma gidilir. Gerçekten de olaylar, üçüncü kişinin ağzından anlatılmış olsaydı, doğrudan doğruya şöyle bir soru akla gelirdi: "Nasıl oluyor da başka hiç kimse bu ko-

nuda bir şey bilmiyor?” Bize kendi çelişkilerini açan anlatıcı, bu soruya önceden yanıt vererek her türlü doğrulamayı geleceğe bırakır: Bize, nasıl olup da yalnızca “bir” kişinin bildiğini, “başka kimse”nin bu konuda bir bilgisi olmadığını açıklar.

Romanda, anlatıcı, katışıksız bir birinci kişi değildir. Tam anlamıyla yazarın kendisi de değildir. Robinson ile Defoe’yu, Marcel ile Proust’u birbiriyle karıştırmamak gerekir. Anlatıcının kendisi de bir kurmaca kişidir, ama her biri üçüncü kişiyle belirtilen bir kurmaca kişiler yığını arasında, anlatıcı yazarın temsilcisi, onun *maske*’sidir (*persona*). Ama, unutmayalım ki, anlatıcı aynı zamanda okurun da temsilcisidir; daha doğrusu, olaylar dizisini değerlendirmek, bunların tadını çıkarmak ve bunlardan yararlanmak için yazarın okuru yerleştirmek istediği bir bakış açısıdır anlatıcı.

Bu ayrıcalıklı ve zorlamalı özdeşleşme (okur şu açıdan bakmak "zorundadır") başkalarının da ortaya çıkmasını hiçbir zaman önlemez; nitekim, anlatıcının ikincil kişi olarak verildiği romanlara sık sık rastlarız. Bu romanlarda, bir kahramanın ya da birçok kişinin trajedisine ya da geçirdiği değişikliklere katılan anlatıcı, bunların bütün evrelerini bize anlatır. Bu durumda, kahramanın, yazarın düşlerini temsil ettiğini, anlatıcının ise yazarın kendisi olduğunu kim anlamaz ki? İşte bu iki kişi arasındaki ayrım, yazarın gündelik yaşamdaki varoluşu ile romandaki etkinliğinin vaat ettiği ve sağladığı varoluş arasındaki ayrımı, yapıtın içinde yansıtabilir. Yazarın, üzücü de olsa, okura duyurmak istediği işte bu ayrımdır. Yazar, okurun acısını dindirecek bir düşün yaratmakla kalmaz; okura, bu düşünle, bu düşün gerçekleşmesi arasındaki uzaklığı da duyurmak ister.

Anlatılan dünya ile bu dünyanın anlatıldığı yer arasındaki bir değme noktası, gerçek olan ile hayali olan arasında bir ara öge olan anlatıcının işin içine girmesiyle zaman kavramına ilişkin bir sorunlar bütünü çıkacaktır ortaya.

Anlatıcısı olmayan, tümü üçüncü kişiyle yazılmış (diyalogların dışında, kuşkusuz) bir anlatı içinde kalırsak, anlatılan olaylarla bu olayların anlatıldığı an arasındaki uzaklık ortaya çıkmaz kuşkusuz. Anlatan kişi ve olayın anlatıldığı zaman ne olursa olsun, anlatı, artık özdeksel açıdan bir değişikliğe uğramaz. Değişmez bir yapıya kavuşmuş bir anlatıdır bu. İçinde yer aldığı zamanın şimdiki zamanla olan bağlantısı önemsizdir. Çünkü bu tür bir anlatının zamanı, içinde bulunulan günden iyice kopmuştur ama artık uzaklaşmaz, mitlerin anlatımında kullanılan geniş zamandır (belirsiz geçmiş zaman), Fransızca'daysa *passé simple*'dir (belirli geçmiş zaman).

İşin içine bir anlatıcı kattığımızda, onun yazma eyleminin, yaşadığı serüvenlere göre nasıl bir yer tuttuğunu bilmek gerekir. Başlangıçta, anlatıcının kendisi de bunalımın gidebilmesini, olayların kesin bir biçimde düzenlenmesini bekleyecek; öyküyü anlatabilmek için onu bütünüyle öğrenmeyi bekleyecektir. Uzun yolculuklar yapmış bir denizci, ancak yıllar sonra, yaşlanmış, durulmuş olarak evine döndüğünde, geçmişteki yıllarını düşünecek, anılarını düzenleyecektir. İşte o zaman ortaya, anılardan oluşmuş bir anlatı çıkacaktır.

Nasıl ki, yazarın “ben”i, kurmaca dünya içine, anlatıcının “ben”ini yansıtıyorsa; anlatıcının içinde bulunduğu şimdiki zaman da, kurmaca anısı içine, bitmiş bir şimdiki zamanı yansıtacaktır. Bu durumda, şu tür tümceler sık sık kullanıldığı görülür: “O zamanlar, daha henüz bilmiyordum...”.

Böylece, olayların ancak, ideal ve dingin bir bellekte görülebilecek kesin düzenlenişi karşısına, günbegün beliren bütünlenmemiş verilerin geçici düzenlenişi çıkar: Olayları anlamayı ve “yeniden yaşatma”yı sağlayan da işte bu düzenleniştir.

Eğer okur, kahramanın yerine konmuşsa, onunla aynı zaman içinde bulunması, onun bilmediği şeyleri bilmemesi, nesnelerin, tıpkı kahramana görüldüğü biçimde ona da görünmesi gerekir. Bu nedenle, anlatılan şey ile anlatma etkinliği arasındaki zamansal uzaklık giderek azalmaya başlayacaktır: Böylece, hem anılardan günü gününe tutulan notlara (yazma edimi, serüven sırasında, sözgelimi bir dinlenme anında gerçekleşebilir), hem de yıllıklardan günlüğe (anlatıcı her akşam içinde bulunduğu durumu saptarken bize yanlışlıklarını, kaygılarını, sorunlarını anlatır) geçilmiş olur: Söz konusu ayrımı en aza indirmeye, anlatılan ile kesinlikle zamandaş bir öykülemeye ulaşmaya çalışmak son derece doğaldır; ama, ne var ki, hem yazıp hem de dövüşemeyeceğimize, hem yemek yiyip hem de aşk yapamayacağımıza göre, bir uzlaşmaya gitmek zorunda kalınmıştır. İç monologtur bu.

3. İç monolog.

İnsan bir günce tutarken bile, anlatmaya başlamadan önce, kafasından yüzlerce kez yeniden geçirir durur anlatacağı şeyleri. Burada, gerçeğin, tüm sıcaklığı ve canlılığı içinde verildiği ileri sürülür: Anlatıcının belleğinde olayın, oluştuğu andan günceye aktarılmasına dek geçirdiği bütün aşamaları, bütün dönüşümleri, birbirini izleyen yorumları ve

belirginleşmesiyle ilgili bütün gelişmeleri izleme olanağı sunan eşsiz bir üstünlüğü vardır bu anlatım tekniğinin.

Ama, alışlagelmiş bir iç monologta, yazma sorunu açıkça ikinci plana itilir, silinip gider. Böyle bir anlatım nasıl olup da yazma aşamasına dek gelmiştir; yazma eylemi hangi aşamada ona ulaşabilmiştir? Bu sorular özenle yanıt-sız bırakılan sorulardır. Dolayısıyla, daha üst bir düzeyde, tıpkı üçüncü kişiyle yazılmış anlatılardaki gibi güçlüklerle karşılaşırız: Bize neyin olup bittiği, nelerin yaşandığı söylenmekte ama, bunların nasıl öğrenildiği ve gerçekte rastlanacak bu tür olayları nasıl öğrenebileceğimiz konusunda hiçbir bilgi verilmemektedir.

Oysa bu unutkanlığın, bu ikinci plana itişin, iç monolog tekniğinin büyük ustalarında, çok daha ciddi bir sorunu gizleme gibi büyük bir sakıncası vardır: Bu sorun da doğrudan doğruya dil sorunudur. Gerçekten de, anlatıcı kişide, eklemlili bir dilin, genellikle, bulunmadığı bir anda varolduğu kabul edilir. Bir sandalyeyi görmekle, "sandalye" sözcüğünü içinden söylemek apayrı şeylerdir; ayrıca, bu sözcüğün söylenişi de, birinci kişinin dilbilgisel boyutta görünmesini gerektirmez. Eklemlili görüntü, yani sözcük aracılığıyla yeniden ele alınıp iletilen görüntü, "Bir sandalye görüyorum" düzeyine ulaşmadan "Bir sandalye var" düzeyinde de kalabilir. İşte, bu bilinç, bu bilinçlenme ve bu dile katılma dinamiğinin açıklanması olanaksızdır.

Birinci kişiyle yazılmış anlatıda, anlatıcı kendisiyle ilgili bildiklerini ve yalnızca kendisiyle ilgili bildiklerini anlatır. İç monologtaysa bu daha da daralır; çünkü anlatıcı, kendisiyle ilgili olarak o anda ne öğrenmişse ancak onu anlatabilmektedir. Dolayısıyla kapalı bir bilinç karşısındayız demek-

tir. Okuma, bu durumda bir “tecavüz” düşü biçiminde belirir, gerçeklik de buna sürekli olarak karşı çıkacaktır.

Her okumada kişiler birbirleriyle yer değiştirebildiklerine göre pek o kadar da kapalı sayılamayacak olan bu bilinci nasıl açabiliriz. Bu dolaşımı nasıl açıklayabiliriz?

4. İkinci kişi.

İşte ikinci kişinin kullanımı burada ortaya çıkar. Romandaki bu kişiyi şöyle belirleyebiliriz: Kendisine yine kendi öyküsü anlatılan kişi.

Birine kendi öyküsünü anlatmaya, kendisiyle ilgili, bilmediği ya da en azından dil düzeyine henüz ulaşmamış herhangi bir şeyi aktarmaya giriştiğimiz an, ikinci kişiyle yazılmış bir anlatı oluşur. Demek ki, bu tür bir anlatı her zaman için “öğretici” bir anlatıdır.

Nitekim, Faulkner’ın yapıtlarında geçen konuşma ve diyaloglarda, kimi kişilerin, başkalarına çocukken yaptıkları ama zamanla unuttukları ya da yarım yamalak anımsadıkları şeyleri anlattıkları görülür.

Bu tür anlatılarda, bir öğretme durumu söz konusudur: Konuşan kişi, söz hakkı elinden alınamayan, söz hakkına dokunulmayan ve doğuştan gelen konuşma yeteneğini kullanan bir kişi olmaktan çok, kendisine konuşması için söz hakkı verilen bir kişidir.

Dolayısıyla, burada söz konusu olan kişinin, şu ya da bu nedenden ötürü, kendi öyküsünü anlatamaması, dil düzeyinin kendisine yasaklanmış olması, bu yasaklamanın zorlanması ve dil düzeyine girişin kısıktırılması gerekir. Bu durum, tıpkı, bir sorgu yargıcının ya da bir komiserin, bir so-

ruşturma sırasında, olayın başlıca kişinin ya da tanığın anlatamadığı veya anlatmak istemediği çeşitli öğeleri bir araya getirip, engellenmiş olan bu sözlerin fışkırmasını sağlamak için bunları ikinci kişili bir anlatımla vermesine benzer: “İşinizden şu saatte döndünüz, çeşitli kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre, şu saatte evinizden çıktınız, peki, o arada ne yaptınız?” ya da şöyle : “Bize, şunu yaptığınızı söylüyorsunuz ama, şu şu nedenlerden ötürü bu olanaksız, demek ki, şunu değil bunu yaptınız...”

Eğer söz konusu olan kişi kendi öyküsünü tümüyle biliyorsa ve onu başkasına ya da kendisine anlatma konusunda direnmiyorsa, o zaman birinci kişi ortaya çıkar ve tanıklık eder. Ama, kişinin yalan söylediği, bizden ya da kendinden bir şey sakladığı, anlatılması gereken herşeyi bilmediği ya da bilse bile, bunları, düzgün bir biçimde birbirine bağlamadığı durumlarda, lafları ağzından sökerek almak gerekir. Bu durumda, tanığın sözleri, ikinci kişiyle yazılmış bir anlatı içinde birinci kişiyle yazılmış bölümler olarak belirecektir. Ve bu bölümlerin ortaya çıkmasını sağlayacak olan da ikinci kişiyle yazılmış anlatı olacaktır.

Bilincin gerçek gelişmesini, *genel* olarak dilsel anlatının ya da *bir* dilsel anlatımın doğuşunu betimlemek istediğimizde de en etkin anlatı biçimi, ikinci kişiyle yazılmış anlatıdır.

Roman evreni içinde, üçüncü kişi, yazardan ve okurdan farklı biri olarak roman evrenini “simgelerken”, birinci kişi yazarı, ikinci kişiye okuru “simgeler”. Ama, bütün bu kişiler kendi aralarında bağlantı kurarlar; bu nedenle de sürekli olarak birbirleriyle yer değiştirirler.

5. Kişilerin birbirleriyle yer değiştirmesi.

Gündelik dilde, çoğu kez, dilsel bir biçimin eksikliğini gidermek, alışılmış fiil çekiminde bulunmayan bir özneyi yaratmak için, bir özneyi bir başka özne yerine kullanırız. Özellikle de “kibar” konuşmada rastlanır buna. Sözgelimi, Fransızca’da, bu amaçla, ikinci tekil kişi yerine ikinci çoğul kişi kullanılır. Ama, başka birçok dilde, bu gibi durumlarda üçüncü kişinin kullanıldığı görülür (dildeki belli saygı kurallarına bağlı kalınarak yazılmış bir romanın çevirisi bu açıdan büyük güçlükler doğuracaktır).

Üçüncü kişinin saygı kuralları gereği, ikinci kişi yerine kullanılması, bu kişinin anlatı içinde büründüğü öğretici özelliği ortadan kaldırma olanağı tanıdığı gibi, bundan kaynaklanan hiyerarşi izlenimini de yok eder. Böylece, kendisine hitap edilen kişi, olayın içine, halktan insanların arasına, eylem ve davranışlarını herhangi bir insanın bileceği kişiler arasına yerleşmiş olur.

“Majesteleri” deyişindeki çoğul kullanım içinde gerçekleşen kişi değişimini de aynı biçimde inceleyebiliriz.

Çoğul birinci ve ikinci kişi adıları, gerçekte, birinci ve ikinci tekil kişi adılarının arı ve yalın çoğulları değil, özgün ve değişken, karmaşık bütünüldür. “Siz” adılı, birçok kez yinelenmiş “sen” adılı değil, ama “sen” ile “o”nun birleşimidir. Bu birleşim, bir bireye uygulandığında, Fransızca’daki saygı belirten çoğul kullanım oluşur; bir topluluğa uygulandığıdaysa, bu topluluğu oluşturan bireylerden herhangi birini, her an için öbürlerinden ayırt edebileceğimizi biliriz, dikkatimiz bu kişinin üstünden ayrıldığı an, “siz” adılı yeniden biçimlenmek için bir “sen”e ve birçok “o” ya ayrılır.

“Biz” adlı birçok kez yinelenmiş bir “ben” değil, ama üç kişinin bir bileşimidir. Sözelimi, bir prens, “ben” yerine “biz” demişse, hitap ettiği kişi adına da konuşuyor demektir.

Daha da ileriye giderek, şu görüşü ortaya atıp kanıtlayabiliriz: Tekil kişiler ayrımsız bir çoğul kişinin oluşturduğu temel üstünde birbirlerinden giderek ayrılırlar. Gerçekten de “biz” adlı, “ben”den önce gelir ve “ben” ile “siz” e bölünür; “siz” adlı ise “sen” ve “onlar”a, vb.

Hepimizin, bir küçük çocuğa, bir bebeğe, hatta bir hayvana birinci kişiyle seslendiğimiz olmuştur, kuşkusuz: “Bugün, uslu durdum mu bakalım?” Bu tür bir kullanım, çocuğun, ikinci kişi adıyla oluşturulmuş olağan bir anlatı içinde “ben”e başvuramayacağını gösterir: Çünkü, çocuk, ya konuşmayı bilmediği için, bu tür bir söz söylenmiştir ya da biraz daha büyüdüğünde ona söylenen sözler “yanıt olmayan” sözlerdir.

Bütün adılar ayrımsız bir üçüncü kişi içinde (sözelimi Fransızca’da “on” adlı) belirginliklerini yitirebilirler; bu üçüncü kişinin de çoğul birinci kişiyle olan yakınlığı rahat ve serbest konuşmada açıkça görülür: Fransızca’daki “nous on” tam olarak yine Fransızca’daki “moi je”ye denk düşer.

6. Sezar’ın yapıtındaki “o” adlı.

Gündelik dilde, geleneksel dilbilgisindeki bazı boşlukları doldurmak için, kişi adılarını birbiriyle değiştirirsek, bu tür bir olgunun yazınsal bir dilde retorik ve poetik açısından önemli uygulamalara yol açacağını çok iyi anlarız.

Size çok eski yapıtlardan iki örnek vermeye çalışacağım.

Sezar, *Commentarii* (Açıklamalar) adlı yapıtında, kendisini üçüncü kişiyle belirtir. Dünya yazınında sık sık görülen kişiler arası çok anlamlı bir yer değişmesidir bu. Bu tür bir kullanımın retorik açısından etkili oluşunu değerlendirmek için çağımızdaki ünlü devlet adamlarından birinin *Anı-lar'*ını üçüncü-kişiyle yazdığını düşünmemiz yeter. Bu peka-la bir Winston Churchill olabilir.

Sezar'ın yapıtında görülen kişi adlı değişiminin olağüstü siyasal bir önemi vardır. Sezar, eğer birinci kişi adıyla yazmış olsaydı, kendini, anlatmış olduğu şeyin tanığı olarak göstermiş olacak ama söylediği şeyleri düzeltebilecek ya da bütünleyebilecek geçerli başka tanıkların da varolduğunu kabul etmiş olacaktı. Üçüncü kişiyi kullanmakla, tarihsel olayların aydınlatılması işinin tamamlanmış olduğunu, oluşturduğu metnin ise kesin biçimine ulaşmış bir metin olduğunu kabul eder. Başkalarının tanıklığını, önceden yadsı-mış olur böylece. Öte yandan, herkes bu üçüncü kişinin gerisinde gizlenen birinci kişinin kim olduğunu bildiği için, başkasının tanıklığını yadsımakla kalmayıp onun tanıklık etmesini de yasaklar.

7. Descartes'ın “Düşünceler”indeki “ben” adlı.

Discours de la méthode'da (Yöntem Üstüne Konuşma) “ben” adlı, kendi öyküsünü anlatan gerçek Descartes'ı belirtir; ama *Méditations*'da (Düşünceler) bir kurmaca, bir roman vardır ve bu yapıttaki “ben” bambaşka bir özellik taşı-r. Burada, gizlenmiş bir ikinci kişi söz konusudur.

Birinci *Düşünce*'nin başında, “ben”in, Descartes’ın kendisini belirttiğini sanabiliriz:

... Ama, bu girişim bana çok büyük bir girişim olarak göründü; daha uygun bir yaşa ulaşmayı bekledim; öyle ki, bu tür bir girişimde bulunmaya bundan daha yatkın olabileceğim başka bir yaşı düşünmemeliydim.

Ancak, çok geçmeden, Descartes’ın bize anlattığı öykünün kendi öyküsü olmadığını, okura tam anlamıyla yaşatmak istediği bir serüven olduğunu anlarız. Descartes bu *Düşünceler* boyunca, okuru koruyucu bir melek, bir akıl hocası gibi adım adım yönlendirecektir.

... Hissedilmesi oldukça güç ve oldukça uzakta bulunan nesnelerle ilgili olarak duyularımız kimi kez bizi yanıltabilir, ama buna karşılık, her ne kadar duyularımız aracılığıyla tanımışsak da, varlıklarından kuşku duyamayacağımız nesnelerle de karşılaşabiliriz: Sözgelimi, burada, ateşin başında, ropdöşambr giymiş, elde bu kâğıt ve buna benzer başka şeyleri tutarak oturuyor olabilirim.

Ropdöşambr giymiş, ateşin yanında oturan kimdir? Descartes, öyle görünüyor ki, okurunu oturtacağı bir sahne, bir dekor tasarlamakta ve onu bu dekor içine yerleştirmektedir.

Birinci *Düşünce*'nin sonunda, bu ilk zihinsel alıştırma-dan sonra hissettiği gevşekliliği anlatmaktadır okuruna:

... Yaşamımın akışı içinde, yavaş yavaş bir çeşit tembelli-

ğ e kaptırdım kendimi... Böylece farkında olmadan eski görüşlerimin içine düştüm yeniden.

Descartes okurunu yavaş yavaş dinlenmeye sürüklemektedir. Eğer, yukarda sözü edilen dekora hakkıyla uyulursa, okur ikinci *Düşünce*'yi ancak ertesi gün okuyabilecektir.

Dün ileri sürdüğüm düşünce, bende öylesine kuşku yarattı ki, onları unutmak elimde değil artık..

Burada, “farkında olmadan”, ikinci kişiye geçilmiştir; kesin bir gerçek bu. Çünkü, bu *Düşünce*'yi Descartes'ın kendisinin bir önceki gün ileri sürmediğini çok iyi biliyoruz. Bu düşünsel alıştırmalardan birine günbegün, uysalca uymak zorunda kalacak olan da okurdur.

Ama, kişiler arasındaki bu sinsice değişiklik, bir sorunu gizler. Descartes, bu sorunu ikincil bir sorun olarak görmektedir, çünkü ona göre iyi bir kanıtlama bir kez başlatıldı mı (bunun için bir tek kişi, yani kendisi yeterli olmaktadır), her şey zorunlu olarak bu kanıtlamayı izler, akıl billuru bir kez bulunup temizlendi mi artık onu hiçbir şeyin bozabileceği düşünülemez, dolayısıyla, okur kendisine önerilen deneyimi tam olarak gerçekleştiremezse bunun pek büyük bir önemi olmamalıdır.

Descartes bu sorunu aydınlatmamaktan memnundur; bu sorun, karşılıklı olarak konuşulacak bir kişinin varlığı, bütün bu düşünceler dizisi içinde bir kılavuz olarak Descartes'ın kendi öz varlığı sorunudur, bu varoluş da gerçekten kuşku götürmez; yoksa kitabı elden bırakmak gerekir.

Burada “ben”in kullanımı, anlatıcının varlığını bize unutturmaya çalışır. Anlatıcıyı, anlatma yöntemini çözümleyerek ortaya çıkardığımızda ikinci kişinin fenomenolojik açıdan temel olan özelliğini de ortaya çıkarmış oluruz.

Descartes’ın anlatısından, bunun Husserl tarafından yeniden ele alınmasına geçtiğimizde, bu gizleme yönteminin çok daha ciddi sonuçlara yol açacağını görürüz: Bu gizleme onu, bireyi kendi bilinci üstüne kapanmaya götürecek ve onu beşinci *Düşünce*’de bir başkasının köklü biçimde belirmesiyle ilgili betimleme girişiminde karşılaştığı, çözümü olanaksız güçlüklerle burun buruna getirecektir; bu başkası da, başka yerde bize sakınmamız gerektiğini çok iyi öğrettiği sahte sorunların bir tipidir.

8. Karmaşık adılar.

Elimizde, karmaşık kişi adlarıyla ilgili olarak, Sezar ve Descartes’ta rastladığımız iki örnek var. Ayrıca, romanlarda kullanılan kişi adlarının, her zaman karmaşık olduklarını ve gündelik konuşmalarındaki yalın kişi adlarının birleşimiyle oluştuklarını bilmekteyiz. Anlatıcının “ben”i kuşkusuz, bir “ben” ile bir “o”nun birleşimidir; böylece, bir adılar yapısı, bir adılar binişmesi gerçekleşebilir. Sözgeli mi, çeşitli anlatı “ben”leri birbirinin üstüne gelerek, gerçek romancının anlattığı şeyi, kendinden uzaklaştırmasını sağlar. Örneğin, Henry James’in *The Turn of the Screw* (Vida nın Dönüşü) adlı yapıtında dört farklı anlatıcının üstüste biniştiğini görürüz; Kierkegaard, *Stadier paa Livets Vei* (Yaşam Yolundaki Aşamalar) adlı yapıtında yer alan “Bir Olasılık” adlı öyküsünde, *Günce*’sinde de rastladığımız bir küçük

olayı bize anlatmak için dört takma addan kurulu bir yapı oluşturur.

Kuşkusuz, romandaki “bütün” kişi adılarının kullanılışını düzenli bir biçimde incelemek gerekir. Üç tekil kişiyi kullandığımıza ve onları birbiriyle birleştirdiğimize göre, önemli birleşimler olan bu çoğul kişilerin ne verebileceğini inceleyebiliriz. Sözgelimi, “biz”li anlatımla oluşmuş bir yapının karşılayabileceği bir durum var mıdır? Her gün yaptığımız konuşmalar, bununla ilgili örneklerle doludur: Nitekim, bir yolculuktan döndükten sonra, dostlarımıza, neler yaptığımızı, içimizden biri anlatmaya başladığında, işte bu çoğul birinci kişiyi kullanır ve bu topluluk içinde, anlatıcı durumundaki “ben”in bir bireyden öbürüne geçebileceğini, sürekli olarak kişi değiştireceğini gösterir.

Mektup biçiminde yazılmış büyük romanlar, bu tür bir inceleme için elverişli örneklerle doludur; öyle sanıyorum ki, Rousseau’nun *La Nouvelle Héloïse*’i (Yeni Héloïse) bu açıdan özellikle önemlidir.

9. Adılların işlevleri.

Bu tür yapıların incelenmesi ve birleşik adılların yöntemli biçimde kullanılması, genellikle (ya da en azından romanda) konuşmayan, karanlıkta kalan insan toplaşmalarını, insan gerçeğinin özelliklerini konuşturmayı sağlayacaktır;

ayrıca, romandaki gereçleri, hem dikey olarak (gereçlerin yazarla ve okurla kurduğu ilişkiler, içinde yer aldıkları dünya),

hem de yatay olarak (romanı oluşturan kişilerin arala-

rındaki ilişkiler, bu kişilerin iç dünyası) aydınlatma olanağını verecektir.

İşte bu kişilerin konuşmasını, adılların işlevleri sağlayacaktır: Bunlar, anlatı süreci içinde evrim geçirebilecek, değişebilecek, yalınlaşabilecek ya da karmaşıklashabilecek, genişleyebilecek ya da sıkışabilecek yapılardır.

Kişi adıyla ilgili genel sorun konusundaki bu tür gözlem ve uygulamalar, söz konusu kavramı fiziksel birey kavramından iyice ayırt etmeye zorlamakta ve bu kavramı, belli bir düşünsel ve toplumsal ortamda, belli bir karşılıklı konuşma ortamında oluşmuş bir işlev olarak yorumlamayı zorunlu kılmaktadır.

Roman, sözcüğün yeni anlamıyla, bir başka deyişle, Batı'da genel olarak Cervantes ile ortaya çıkan biçimiyle, destana karşıt olarak gösterilir; destanın, bir topluluğun serüvenlerini, romanın ise bir bireyin serüvenlerini anlattığı söylenir. Ama, romanın, en azından Balzac'tan bu yana, ulaştığı en yetkin biçimler içinde bu karşıtlığı aşma ve bireysel serüvenler aracılığıyla bütün bir toplumun devinimini anlatma savında olduğu apaçık ortadadır. Sonuç olarak, roman, toplumun bir ayrıntısı, ilginç bir parçasıdır. Çünkü, toplum diye adlandırdığımız bütün (eğer onu gerçekten anlamak istiyorsak) yalnızca insanlardan değil, her çeşit maddesel ve kültürel nesneden oluşmuştur. Demek ki, benim biraz olsun aydınlatmak istediğim şey, yalnızca romancının bize anlatı içinde sunduğu topluluk ve birey arasındaki ilişki değil, ama, buna bağlı olarak, yapıtının, oluştuğu ortam içindeki bu tür ilişkiler açısından etkinliğidir.

Chanson de geste (Kahramanlık Destanı) diye adlandırılan Ortaçağ destanı, kesin ve belirgin biçimde aşamalanmış, bir başka deyişle, bir soyluluk içeren, eski düzen toplumuna özgüdür. Bu toplumu oluşturan bireyler bütününde, tümüyle sınırlı, herkesçe belli, herkesçe bilinen ve otoriteyi elinde tutan bir alt-topluluk ortaya çıkmaktadır. Bu topluluktan olmayanlar adı sanı bilinmeyen -----

* Fransızcası: "Individu et groupe dans le roman". (Ç.N.)

kişilerdir, bir başka deyişle yalnızca yakınları tarafından tanınırlar; buna karşılık, soylu kişi, hem ülkesinde hem de komşu ülkelerde oturanlarca saygı görür. Soylu kişinin otoritesi tanınmışlığına dayanır; o, yurt dışında da tanınan ilimin belli bir parçasıdır; böylece bizler de başka ülkelerde oturan kişilerin gözünde onun aracılığıyla var olmuş sayılırız. O olmazsa, bizden hiç kimse söz etmez, bize hiç kimse aldırılmaz. Bu durumda, başka bir soyluya bağlanmamız, başka bir ilde toplanmamız gerekir, kendimizi de artık onlardan ayrı tutamayız.

Eski düzende görülen hiyerarşi yalnızca siyasal değildir, herşeyden önce anlamsal bir özellik taşır; güç ve buyurma arasındaki ilişkiler, temsil etme ilişkilerine bağlıdır; soylu “tanınmış bir ad”dır.

Salt gücün, şiddetin hiçbir zaman soyluluk sağlamayacağını hepimiz çok iyi biliriz. Eğer, güçlü-kuvvetli bir köylü, ormanın bir köşesinde, bağlı olduğu genç derebeyini öldürürse, arkadaşları onu, derebeyinin yerini alacak kişi olarak görmezler. Yaptığı iş, saçma bir cinayetten başka bir şey değildir. Gücün ortaya çıkabilmesi için, kendini gösterebileceği bir ortam gerekir: Bir savaş alanı ya da onun yerine turnuva; bir başka deyişle, dile dönüşmesini sağlayacak bir ortam.

Gerçekten de savaş alanında en güçlü vuran kişi, çevresindekilere yardım edip, küçük bir topluluğun başına geçebilir; ama öldüğünde de bu topluluk dağılır. Aralarından birinin iyi direndiği söylendiğinde, öbürlerinin de iyi direndiği anlaşılır.

Demek ki, arkadaşları onun aracılığıyla belirlenir. Kendi adına konuştuğunda, öbürlerinin adına da konuşmuş

olur; bu aynı şeydir. Onu dikkate almadan, arkadaşlarını bir bütün olarak, başkalarından ayırt edemeyiz. Shakespeare, Kleopatra'yı Mısır; Fransa kralını Fransa; Kent dükünü Kent diye adlandırmaktadır. Süzeren ile vasal arasındaki ilişkide, ad, birleştirici bir rol oynar: Fransa kralı dendiğinde, Fransa sözcüğü oradaki insanları ve malı mülkü belirtir ama, bunun tersine, Fransa'nın insanları ve malı mülkü dendiğinde, Fransa sözcüğü Kralı belirtir. Demek ki, çok yerinde olarak, bu tür bir bağlamda, bir ülkenin tarihi, bu ülkedeki kralların tarihi; bir savaşın öyküsüyse, büyük komutanlara özgü savaş başarılarının öyküsü olacaktır.

Bir soylunun adını söylediğimizde, bu adın belirttiği de arkasından sökün eder: Bütün bu üzerinde yaşanan toprak, kendisine bağlı bu insanlar, açıkçası bu adın belirttiği herşey. Bütün bunlar bir arka plan, bir gölge gibi görünecek, soylunun adı ise bunların üstünde parılayacaktır. Ama, bu tür bir arka plandan ayrılan, ün kazanan, bir kimliği olan, tanınan herşey bütünü parçalanmasına yol açar. Bireyin kendine yönelttiği ışık, çevresindekilere de saçılır. Yarattığı bu ayrılık, salt bireysel kalamaz, o ana dek belirememiş bir topluluğun ayrımlaşmasıdır bu. Yeni bir ilin varlığı tanınmadan, yeni bir soylu da ortaya çıkamaz.

Böylece yeni bir bölgenin adı olan soylu kişi, bu adın belirttiği herşeyi, özellikle de bu adı taşıyan ailesini, kendisiyle birlikte sürükleyip götürür. Bu olguyla günümüzde bile karşılaşmaktayız: Büyük bir ailede, alt öbekleri ayırt etmek için, en yakın, en tanınmış kişinin adı kullanılır: Büyük-babalar, büyükannele, dayılar, amcalar, teyzeler, halalar, yeğenler, aralarında birbirlerine Henri'lerden ya da Charles'lardan haber sorarlar, öte yandan da Madeleine'ler ya

da Geneviève'ler nasıllar, denir. Tanınan kahramanın taşıdığı ad, karısını ve çocuklarını da sürükler. Başkalarının karısı ve çocuklarını bilen yoksa da onunkiler tanınmıştır. Bu küçük birim, tümüyle öne geçer.

Böylece herkesin bilincinde, bütün toplum yeniden yapılanmış olur; bu durumun varlığını sürdürebilmesi için, soylu bir yerdeki, gerçek bir yerdeki her güç gösterisinin, bir adın verilmesine uygun düşmesi; her iyi askere soyluluk verilmesi; öte yandan da, savaşta olmasa bile, en azından bir dövüşmede ya da hiç olmazsa bir düelloda verilen ada uygun fiziksel bir gücün, bir "kahramanlığın" gösterilebilmesi gerekir. Bunlar gerçekleşmezse, bu adları neden bu insanların taşıdıkları anlaşılamaz. Demek ki, soylu kişi, adının ününü sürdürmek zorundadır; yaşamı, kahramanlıkları, kendisi ile belirttiği şey arasındaki mecazi dolaşımı sürdürmek zorundadır.

İşte o zaman, destanın, böyle bir düzenin dengelenmesinde ne gibi işlev yerine getireceğini çok iyi anlamış oluruz. Bunalım ya da parlama anları dışında, herhangi bir ailenin, bir topluma kendi adını vermiş olmasını sağlayan nedenleri de burada anımsamak gerekir. Bir ilin simgesi olan duk, kont ya da marki, uzun süre çevredeki bölgelerde kendinden söz ettirememişse, asıl unutulmuş onun temsil ettiği toplum olur. Eğer vasallar, aralarında ondan söz etme olanağı bulamıyorlarsa, artık ona güven duymamaya başlarlar ve zorunlu olarak kendilerini daha iyi tanıtabilecek başka birini aramaya koyulurlar. Ama günümüzde kahramanlıklara rastlanmayınca, eski kahramanlıklar onların yerini alabilir; eğer, anlatıcının dili, yeterli bir sağlamlık edinir, sözcükler de birbirlerine, belirlenebilir bir biçimde bağlanırsa, bunda

yarar var demektir; çünkü, gerçekleştiği dönemde, yüzlerce-
siyle boy ölçüşebilen böyle bir eski kahramanlık, bunu işle-
yen ozan sayesinde örnek alınacak, dolayısıyla çok daha fazla
tanınmış, şimdiki kahramanlıkların benzetilebileceği bir
kahramanlık olacaktır. İyi bir ozan söz konusuysa, ailesi,
öğün söyleyeceği destansı türküler büyük ün kazanacaktır.

Demek ki, feodal düzenin, bazı soylu kişilerin yetenek-
sizliği nedeniyle parçalanma tehlikesi geçirdiği dönemlerde,
destan, bir aileyi, kendisini yok edebilecek karanlıktan, bir
toplumu ise kargaşalıktan ve bu tür bir çöküşün sonucunda
ortaya çıkacak kaçınılmaz bir savaştan kurtarabilmektedir.
La Gerusalemme liberata (Kurtarılan Kudüs) soylu ailelere
yitirmekte oldukları ünü geri vermeye çalışan son bir üstün
çabanın ürünüdür.

Ama, destana özgü klasik temalar, daha Tasso çağın-
da bile yetersiz kalmaya başlamıştır; çünkü bu temaların sizi
gerçekten tanıtabilecek ya da size güç verecek şeyle hiçbir il-
gisi kalmamıştır. Bir bireyin fiziksel ya da ahlaksal nitelikle-
ri, artık ona, bir savaş çıktığında, çevresinde bir topluluk
oluşturma olanağı vermemektedir. Çünkü, savaş sanatı öy-
lesine karmaşıklaşmıştır ki, kol ile yara arasına yığınla araç
girdiğinden en yürekli kişinin yazgısı, her zaman için, bir
top güllesinin ya da tam anlamıyla alçak ve güçsüz olabile-
cek, görünmeyen bir düşmanın uzaktan atacağı bir mermiye
bağlı olabilir. Ortaçağ savaşlarının ve destanlarının odak
noktası, en anlamlı ve en gerçek bölümü olan göğüs göğüse
dövüşmenin artı hiçbir anlamı yoktur. Bundan böyle savaş,
kargaşa ve karanlıklar içinde olacaktır. Bütün eski kahra-
manlıklar geçerliklerini yitirmiştir. Bu yolla bir ad kazanma
ya da onu korumanın olanağı yoktur artık. Soyluluk kendisi-

ne bağlanan bütün üstünlükleriyle gitgide bir haksızlık olarak görünmeye başlamaktadır; bu belki de zorunludur ama, iyi yerlerde bulunaların iyi ve yetenekli kişiler olamadıkları, durumlarının rastlantıya, olağanüstü olduğu sanılan bir rastlantıya bağlı bulunduğu izlenimi uyanmaktadır gitgide. Bilindiği gibi, "tanrısal hak" kuramı yalnızca bu dönemde gelişir.

Bu insanlar artık bizi tanımazlar, onlara bu yetkiyi sağlayacak nitelikleri de yoktur; ayrıca kendimizi tanıtabilmek için, onlara gereksinme de duymayız artık. Eğitimin ve ticaretin gelişmesi, bize artık yolu soylulardan geçmeyen dünya, çeşitli halklar ve devletler konusunda bir bilinçlenme sağlamaktadır. Eskiden, sözgelimi İngiltere konusunda bir şey öğrenmenin en iyi yolu, bu ülkenin kralını görmektir, kral zenginse, ülkesi de zengin demektir; saray erkanı ne kadar kalabalıksa, ülkesi de o kadar iyi düzenlenmiş ve kendisiyle iyi bir bağlantı kurmuş demektir. Eskiden açık seçik olan ve "Altın Çadırlı Ordugah"¹ görüşmesinin yapıldığı dönemlerde bile inanılan bu belirtilerin bugün hiçbir anlamı yoktur. Hükümdarların taktıkları değerli taşlarla uluslarının zenginlik kaynakları arasında artık hiçbir ilişki kalmadığını biliyoruz. XIV. Louis'nin saray erkanının kalabalık olmasının nedeni, doğrudan doğruya illerle bağlantıya geçmek için, soyluluğundan vazgeçmeyi yeğlemesidir. Kral, sonuç olarak, yine buyurmakta ama artık halkını tek başına

1.Fransa kralı François I ile İngiltere kralı Henry VIII'in 1520'de Karl V'e karşı birleşmek amacıyla yaptıkları görüşmenin geçtiği yer (Pas-de-Calais yakınlarındadır). Her iki kral birbirlerini etkilemek için gösterişe girişmiş ve özellikle François I, bu amaçla, altın işlemeli bir çadır kurdurmuştur. (Ç.N.)

temsil etmemektedir.

Soylular buyurur, ama bunun nedeni bilinmez. Soyluluk hiçbir nitelik içermediğinden, kendisinin bir “nitelik” olması gerekir. Soyluluk tümüyle kendi üstüne kapanmaktadır: “Sonradan” soylu olmak olanaksızdır; “doğuştan” soylu olmak gerekir. İşte, Don Kişot’un önünde böyle bir duvar vardır. Yaşadığı İspanya’da kendisi için artık ün kazanma olanağı kalmamıştır. Şövalye romanlarından aldığı dersler, onu ancak gülünç kılmaktadır. Kendisine Mança’lı Don Kişot adını vermiştir ancak alaya alınmadan bu adla çağrılmasına da olanak yoktur.

Ama soyluluk, bir dil, bir anlatım biçimi olmaktan çıkmışsa, bunun nedeni, başka bir dilin ya da anlatım biçiminin ortaya çıkmış olması, kendilerinden söz edilmesi gereken ya da konuşma hakkı olan başka temsilci kişilerin var olmasıdır. Sözelimi, İngiltere kralının artık tek başına ülkesini temsil etmediğini biliyorsam, bunun nedeni, İngiltere konusunda, bana çok daha iyi bilgiler vermiş olan, soyluların bile bugün kendilerine başvurdukları, denizcileri, dokumacıları tanımış olmamdır.

Demek ki, roman kahramanı, başlangıçta tanınmamış halk ya da burjuvalar arasından çıkarak, toplumun basamaklarını tırmanan, ama soylular sınıfına giremeyen bir kişidir. “Büyükler”le düşüp kalkar, kısa sürede onlar kadar hatta onlardan daha çok tanınır. Böylece, roman kahramanı günümüzdeki toplumsal hiyerarşinin görünüşten başka bir şey olmadığını herkese duyurmuş olur. XVIII. yy. romanının ana tema’sı, türedi tema’sıdır (Fielding, Lesage, Marivaux): Birisi bize, buraya nasıl ulaştığını ve kadınların okuduğu bu kitabı yazmayı nasıl başardığını gösterir. Sonuç olarak, bu

kişi, bulundukları yere ulaşmak için hiçbir çaba göstermemiş bütün soylulardan daha kurnazdır. Bu kişi, yükseldikçe, toplumdaki bilinen düzenleme içinde bir başka düzenlemenin bulunduğunu ortaya çıkarmaktadır. Destan, kendisinden kuşkuya düştüğümüz dönemlerde, toplumun, söylendiğı gibi, iyi düzenlenmiş olduğunu gösteriyordu; buna karşılık, roman görünürdeki hiyerarşi karşısına, bir başka gizli hiyerarşiyi çıkarmaktadır.

Soylu kişi, temsil ettiğini söylediğı şeyi temsil etmez artık; daha da ileri giderek şöyle diyebiliriz: Yönetir görün-düğü şeyi yönetmez artık. Romanda, söz konusu türedi tipi, “uyumlu kişi”, seçkin kişi ve eskiden soylulara özgü güzel dili konuşan kişi olarak kendisini kabul ettirmeden önce, bir tuhaf roman kahramanı, şövalye tipinin yerini almıştı. Bu, pikaro romanının gözler önüne serdiği suçlu tipiydi; çevresinde soylulara karşı olan kişiler toplanırdı.

Nitekim, *Lazarillo de Tormes* adlı pikaro romanı, okuru, büyüleyici, çok yalın bir çevreye, herşeyin başka bir anlama büründüğü bilinmeyen, gizemli bir dünyaya sokmaktadır. Bu roman dünyasında, görünüşe göre, bir kişi bir başkasının dediğini yapmak zorundadır; ama iyi bakarsınız, durumun tam tersi olduğunu görürsünüz. Soyluluk, önceleri, güç ve bilginin birleşmesinden oluşuyordu. Daha sonra elinde güç değil hakkı olmayan bir bilgi kaldı. Güç ise bilgisizliğin eline geçti. Prensler gösteriş yaparken, tanınmayan kişiler, karanlıkta, hemen hiç kimsenin haberi olmadan yönetirler ve gücü ellerinde tutarlar. Bir yere ulaşmak istenildiğinde, onlara başvurmak gerekir, ama kuşkusuz, bu tür ilişki üstüne konuşmamak en iyisidir. Parolayı hayal dünyası verebilir ancak; aşılmaz sanılan engelleri neredeyse akıl almaz bir

biçimde ortadan kaldırılabilecek kişiler onlardır yalnızca.

Pikaro romanı, toplumun derinliklerini, gizli yanlarını, perde arkasını, okurun gözleri önüne serer. Herkes artık çevreye kapalı ama görkemliliği her yerde çınlayan krallık saraylarını tanımaktadır; işte, kimi açılardan, bugünkü saraylardan çok, gerçek bir saraya, bir eski zaman sarayına benzeyen tersine bir saraydır artık bunlar. Kitaplarda okumasaydım, hiç dikkatimi çekmeyecek olan, şu yırtık pırtık giysiler içindeki adam aslında gerçek bir ordunun komutanı mıdır, mağaralarda gizli hazineleri var mıdır, soyluların artık beceremeyecekleri kahramanlıkları yapabilir mi, arkadaşlarının kendisine artık pek görülmeyen bir bağlılık duymasını sağlayabiliyor mu? İşte bu andan itibaren bu karanlıklar, yalanlar dünyası aydınlıklar dünyasından daha az yalancı olmaz mı? Gerçeğin son sığınağı, bir kişinin niteliğinin ortaya çıkabileceği son sahne midir yoksa bu?

Türedinin gün ışığına ve dil düzeyine yükselmesi, aile bağları kopmaya başlayan bir kişinin durumuna benzer; oysa, aralarına gerçekten katılamadan ilişki kurduğu soylular, ona, doğuştan soylu oldukları için karşı çıkarlar. Bu yükselmeye zorunlu olarak toplumun kendiliğinden sahip olduğu bir yeniden bilinçlenmenin eşlik ettiği görülmektedir. Türed-i, kadınlar tarafından okunmaktan onur duyar, ama öncelikle, güç kazanmış öbür türedilere seslenir, onlara cesaret verir, kendisini onlara örnek olarak gösterir, açığa vurulan güç ilişkileri ardında gerçek ilişkileri, tanınan topluluklar ardında gerçek toplulukları araştırmayı öğretir. Yanılgıdan kurtarır, kuşku duymayı ve birlik olmayı öğretir. Şövalye romanlarındaki etkisiz derslerin yerine, haydutların katı ve gizli dünyasını getirir.

XIX. yy. romanlarının temel konusu gizli topluluk tema'sıdır. Romancı, derinliklerde yatan gerçeği açığa çıkarırken, görüşleri yıkarken, sırları ortaya dökerken, kendi okurlarından kurulu gizli bir topluluğun çekirdeğini oluşturur ve yadsıdığı ya da örnek olarak gösterdiği topluluklar arasına olumlu, etkin, yeni bir topluluk getirdiğinin bilincine varmaya başlar. Herhangi bir kişiden, herhangi bir ayrıntıdan üstü kapalı biçimde söz etme, okurlara, başkalarının haberi olmadan birbirlerini tanıma, o kitabı henüz okumamış olanlardan, saf kişilerden, akıllanmamış olanlardan ayrılma olanağı verecektir. Romancı belirli bir anlatımın, belli bir konuşma ve yakınlaşmanın kaynağını oluşturacaktır. Böylece, herkesin ortak malı, ortak kaynağı olan romancı okurlarına, aralarındaki ortak yanları gösterecektir.

Bu tema, Proust'ta dikkate değer bir biçime bürünür; çünkü, gizli topluluk görünümü alacak olan, soylu sınıfın kendisidir; bir başka deyişle, bir zamanlar toplumun en tanınmış, denebilir ki gerçek anlamda tanınmış tek kesimidir. Kişi adı ile ülke adı arasındaki ilişki kesinlikle kopmaya başlamış, aristokratlık da sokaktaki adam için tümüyle tanınmaz olmuştur. Anılarda kalmış bir şeydir bu artık. Ama, güçler arasındaki son derece sağlam ilişkilere hala rastlanmaktadır. Karşımıza dikilen şu duvarın ortadan kalkması için, rastladığımız zavallı yaşlının da, az önce sözünü ettiğimiz yırtık pırtık giysiler içindeki kişinin de, bir tek söz söylemesi yetecektir gerçekte. Bu duvara, yalnızca onun dış dünyaya iyice kapalı çevresinde değil, aynı zamanda, züppelik ve eski şatafatın, günümüzde çok güçlü ama kendi değeri konusunda kuşkuları bulunan kişiler üstündeki büyüleyiciliği sayesinde buna bağlı bütün bir çevre içinde de rastlanır.

Soyluluk yok olunca, bu kişiler sapkınların oluşturduğu tam anlamıyla gizli topluluklarla ilişki kurmaya başlarlar. Cinsel sapkınlık, daha Balzac'ta bile, toplumsal hiyerarşinin yıkılışı (roman etkinliğinin en temel anlarından biri) için bir eğretilenim olarak kullanılıyordu: Vautrin, sürgündeki Napolyon'dur. Proust'ta da, ilerde Saint-Germain mahallesi-ni oluşturacak gizli topluluğun prensi Charlus aynı zamanda Morel'in kölesidir.

Demek ki, romanın kendi içinde de bir giz taşıması çok önemlidir. Okur, romanı okumaya başlarken, nasıl biteceğini bilmemelidir. Benim için, bir değişikliğin gerçekleşmesi gerekir, ayrıca bir şeyi bitirirken onu daha önce bilmediğimi, önceden sezinleyemediğimi, başkalarının da bunu, kitaba okumadan kestiremeyeceklerini bilmem gerekir. Bu olgu da, en açık anlatımını, polis romanı gibi popüler biçimlerde bulur.

Romandaki bireycilik, bir görünüştür; bir toplumsal kesimin yapısını anlatmadan ya da daha doğrusu, bu toplumsal kesimin kendi öz düzeniyle ilgili olarak sunduğu görünümü dönüştürmeden, klasik romanın belli başlı tema'larından biri olan bireyin yükselişini anlatma olanağı yoktur. Bu da, az çok kısa bir süre içinde, söz konusu yapının kendisini değiştirir. Roman değişen bir toplumun anlatılmasıdır: Çok geçmeden de değişme bilinci içinde olan bir toplumun anlatımı olur.

XVIII. yy. romanları, bizi, toplumsal yapının içinde bir katmandan öbürüne dolaştırırken, yazarlar üstüste gelen bu katmanları sarstıklarının bilincinde değillerdi. Yalnızca, birkaç türedi yer değiştirebildiği için, yapının tümü aşağı yukarı aynı kalıyordu. Ama, dönüşümler, çok geçmeden o ka-

dar kesinlik kazanacaktır ki, bunları açıklamak ve dikkate almak gerekecektir.

Soyluluk (köksüz kalmış olsa bile) açık ve bilinir kaldığı sürece, roman, doğduğu yerden uzaklaşıp, toplumsal yapının basamaklarını yıkmadan çıkan, tek başına kalmış bir bireyin çevresinde oluşabilir. Bu bireyin yaptığı işler ya da başından geçenler, toplumun kendisi için yarattığı görünüme, ilkinin bütünleyecek olan yeni bir sayfa daha ekleyecektir. Şu kesin ki, soylular, şu “seçkinler dünyası” kendi çıkarı için yazarın ya da yarattığı kişinin yalıtılmasını ısrarla isteyecektir.

Bir çiftçi ya da bir bakkal çocuğunun düklerle görüşmeye başlaması, onlara çiftçiler ya da bakkallar üstüne bilgi vermesi, ne kadar etkileyici bir şey değil mi! Ama, çiftçilerin genelde çiftçi kalmaları ve düklerle olan bağlılıkların hiç değişmemesi koşuluyla. Oysa, türedi, dilini değiştirir, görgüsüzlüğünü giderir, değişik söyleyişleri, benimsenmiş kültürü kendine örnek alırsa, düşler kurabilirse, soylu sınıftan gelmediği de pek belli değilse, soyluların evlerine, "salon"larına girebilecektir. Bu nedenle, kişiliğinde taşıdığı temel özgünlüğü sürekli olarak düzeltmesi ve onu, kuralları giderek saçmalaşan ve sertleşen bir akademizmle “cezalandırması” gerekecektir. Bu kurallarsa çok geçmeden sert tepkiler göstermesine yol açacaktır.

Çiftçinin oğlu artık bir çiftçi gibi değil, dükler gibi konuşmalıdır; düklerin konuşmalarının tek tanığı artık odur; düklerin de bozulmamış bir tanık olarak korumak istedikleri bir kişidir o. Çünkü, dükler herşeyi bildiklerini (ve hatta bu kuralların üstünde yer aldıklarını) göstermek için, konuşmalarında bayağı bir dil kullanacaklar, anlatımlarını

ayak takımına özgü deyişlerle süsleyeceklerdir.

Türedi romancının, "salonlar"a girdiği anda gördüğü, soyluluk ile dili arasındaki ayrım, onun kendi üstüne kapanmasına yol açmaktadır. Romancı, biçem düzleminde, *görünen güç* ile *gerçek güç* arasındaki çelişkiyi yeniden yakalar. Soylular tarafından, artık kendilerinin konuşmadığı biçimde konuşmaya zorlanır romancı, nereden geldiğini belli eden ama soyluların da dilinden düşürmedikleri deyimler, romancının elinden alınmaya çalışılır. Açıkça görülen bu dilsel baskı altından, türedinin kendi yıkılışı ortaya çıkmaktadır yavaş yavaş. Gerçek güç başka yerdedir: Yazarın içinden çıktığı, ama sonradan her türlü bağlantısını özenle kestiği, onu anlamaya hazır olmayan ve hatta okuma yazma bile bilmeyen bir bölgededir. Soyluların desteği gitgide daha yalıtıcı olmaktadır; soyluluk her açıdan çökmekte ve onu her açıdan kuşkuya düşürmektedir. Bu nedenle, türedi, kendisini anlayamamış bir kalabalığın içinde tek başına kalır, kendisini anlamak istemeyen soylular tarafından yalnız bırakılır.

Böylece, dışında kalmakla birlikte, toplumsal hiyerarşinin basamaklarını yavaş yavaş tırmanan türedi teması XIX. yy'da yerini, doğuştan soylu değilse bile özünde soylu olan kişi temasına bırakır; bu kişi, aristokrasinin çöküşü karşısına düşünsel "niteliği"ni çıkarır; ama, yoğun bir topluluk karşısında, büyük, karanlık ve belirli hiçbir temsilcisi kalmamış bu güç karşısında yitip gitmiş bir kişi olarak yer alacaktır. Bir bireyin yaşam öyküsü roman yapısının gerçek tipini oluşturduğuna göre, romancı, karşısındaki insan yığını- nı büyük bir birey, ama zorunlu olarak da eksik bir birey olarak kavramaya çalışacaktır. Çünkü bu bireye seslenile-

mez; bu birey sözcüklerle yanıt vermeyi beceremez, demek ki, bu birey kolektif bir insanı değil, ama kolektif bir hayvanı; ortak bir bilinci değil, yığinsal bir bilinçsizliği simgeler. Ondan hiçbir ses gelmez; o ancak, en ilkel duygusal tepkileri gösterebilir.

Stendhal'in bize *La Chartreuse de Parme*'ın (Parma Manastırı) başında sunduğu şu ünlü Waterloo savaşı betimlemesinde artık hiçbir kahramanlığın, hiçbir ün kazanmanın olanaklı olmadığını görürüz (bu dönemden bir süre önce yaşanan devrim savaşlarında görülenin karşıtıdır bu). O dönemde, ordular, nedenlerini anlayamadıkları emirlere isteksizce uyan topluluklara indirgenmişti. Ün kazanmak isteyen, ama olaylara seyirci kalan Fabrice ise, ordudaki hiyerarşiyi görebilecek durumda bile değildi:

*Bir çeyrek saat sonra, Fabrice, bir süvari erinin yanında-
kine söylediği birkaç sözden, bu generallerden birinin ünlü mareşal Ney olduğunu anladı; bununla birlikte, bu dört generalden hangisinin mareşal Ney olduğunu da çıkaramadı...*

Stendhal, kendi dönemindeki savaşlarla (geri plandaki kişilerin yönettiği edilgin yığınların çarpışması) şövalye savaşları arasındaki uzaklığı çok güzel bir biçimde belirtir:

Birkaç saatten beri birlikte at sürdüğü bütün askerlerin yakın dostu olduğuna inanmaya başlamıştı. Onlarla kendisi arasında, Tasso ve Ariosto'nun kahramanları arasındaki soylu dostluğu görüyordu.

Ama, Stendhal daha sonra şöyle der:

İki gözü iki çeşme ağlamaya başladı. Kurtarılan Kudüs'teki kahramanlar gibi yüceliğe ve şövalyeliğe özgü güzel

Destan dünyasında, dil, toplumsal uzamı bir uçtan öbürüne aşarken, her soylu kendi mülkünde hiç tanınmamış bir kişiyle konuşabilmektedir. Soyluların kendi aralarındaki konuşmalar kesintisiz bir bilinç dolaşımı oluşturmakta, ama düşünce açısından soylu olup da bu topluluk içinde yitip giden birey, korkunç bir kopuklukla karşılaşmaktadır. Herkes aynı dili konuşuyor gibidir, ama kendi içine kapanık yazar ya da kahramanı ile bu ürkünç topluluk arasında hiçbir bağlantı kurulamaz. Anlaşamadığı, bununla birlikte, her türlü gücün kaynağı olan (bunu çok iyi bilmektedir) dolayısıyla da anlatılarının en iyi konusunu oluşturacak bu kişileri, o dönemin yazarı, önce birer hayvan gibi, sonra da birer nesne gibi betimlemek zorunda kalacaktır. Natüralist romancının tam anlamıyla dış dünyaya yönelmesi (romandaki bireyciliğin en tehlikeli anıdır bu; yetersizliğinin patlak verdiği andan başka bir şey değildir) onu kısa sürede kendisi tarafından bile anlaşılmaz kılacaktır. Romancı, taşıdığı ayrılıklara karşın, bu kişilerden biri olduğuna inanmak zorunda kalacağından onlar için sakladığı mutlak tuhaflık içinde tükenip gidecektir. Kendisi dışındaki şeylere karşı uzak durduğunu sandığı anda, bu uzaklık, kaçınılmaz olarak, kendi içine yerleşecek ve romancı, çılgın bir kaçış içinde, kendi içini boşaltmak tehlikesiyle karşılaşacaktır.

Toplumcu gerçekçiliğe gelince, bu ne yazık ki, yığınsal hareketlerle bireysel serüvenlerin en yalın biçimde yan yana getirilmesi düzeyinde kalır çoğu zaman, bu iki kutup arasına gerçek bir ara öge yerleştirmeyi başaramaz. Bu açıdan, söz konusu gerçekçilik, düzmece bir destan düzeyinde kal-

maktadır; çünkü, soylular sınıfının organik bağı, yerine bir şey koymadan koparmaktadır. Yeri doldurulamayacak yöneticinin yaşam öyküsünden, onun yönettiği topluluğun betimlenmesine geçilmektedir, ama aralarında hiçbir süreklilik sağlanamamaktadır. Bu tür bir yazın'ın oynayabileceği tek rol, kurulu hiyerarşiyi desteklemektir; ama, bütün çabalarına karşın, bu hiyerarşiyi açıkça doğrulamayacağından, iç bağlantı kurulamadığından, söz konusu hiyerarşi yazın'ı sürekli olarak denetlemek zorunda kalacaktır; oysa, doğal olarak destanlar çağında, bu tür bir denetleme tam anlamıyla gereksizdi. Toplumcu gerçekçiliği benimseyen romancı, iyi niyetli olmasına karşın, yabancı bir topluluk içinde yitip gitmiş, yöneticilerin de kuşku duyduğu bir kişi olarak kalacaktır her zaman. Onların sıkı denetimini kabullenmesi bile, aradaki ayrımın bilincinde olduğunu gösterir.

Böylesine büyük çelişkinin üstesinden, ancak anlatı yapılarının köklü biçimde yenileştirilmesiyle gelinebilir; toplumcu gerçekçiliğin bugün geçerli olduğu ülkelerde, romanın, temel gelişme etkinliğini genişletmesi ancak bu yolla sağlanmış olacaktır. Kuşkusuz, geçmişin bütün büyük yapıtları bize bu araştırmada en değerli bilgileri verecektir.

Anlatının, toplumun bütününü dıştan değil (tek başına kalmış bir bireyin gözüyle saptanan bir topluluk olarak değil), ama içten (bağlı olduğumuz bir şey gibi; çok özgün, çok etkin bireylerin bile hiçbir zaman tümüyle kopup ayrılmayacakları bir şey gibi) kavraması zorunludur.

Her dil, herşeyden önce bir karşılıklı konuşmadır; bir başka deyişle, dil bir tek bireyin anlatımı olamaz. İşittiğimiz her söz, bir birinci bir de ikinci kişiyi gerektirir. İnsanların kim olduklarını bilmeden birbirlerine söyledikleri şeyleri

kavrar, karşımdaki bu iki kutbu ona göre belirlerim. Bağlı bulunduğum toplum, karşılıklı konuşmalar bütünüdür; bir başka deyişle, herhangi biri, herhangi bir başkasına bir şey (aklına esen herşeyi değil kuşkusuz) söyleyebilmektedir. Bu bütün de bölünerek alt öbeklere ayrılmaktadır: Toplumun bütün bireyleriyle aynı biçimde konuşamam. Şu ya da bu kişinin bilmediği, anlamadığı sözcükler olabileceği gibi, yalnızca bazıları için, özellikle de benimle aynı şeyleri okuyacaklar için anlam taşıyan telmihler, göndermeler, yankılanmalar vardır. Böylece, bir romanın varlığı, olası diyalogları kendiliğinden belirlemiş olacaktır; bu romandaki kişiler ve bu kişilerle ilgili öyküler, yapıtı dolaysız okuyacak okurlarla, dolaylı okuyacak okurlar (bir tanıtma yazısı okuyanlar, bu yapıttan söz edildiğini duyanlar, vb.) için birer kaynak, birer örnek oluşturmaktadır.

Bir bireyin “dil”i, o bireyin toplum içinde bağlı olduğu çeşitli topluluklarca kesin bir biçimde belirlenecektir; çeşitli kaynaklardan gelen öğeler öylesine düzenlenebilirler, öylesine özgün biçimde bütünleşebilirler ki, bazen özel durumdaki bir kişi, seslendiği tek kişi olma durumuna düşebilir. Bu birey, karşısındaki duvarı aşmayı başaramazsa, ya kullandığı “dil” parçalanır, ya da bu dil onu deliliğin içinde yok eder ya da intihar etmesine yol açar. Ama buna karşılık sesini duyurmayı başarırorsa, ilginç bir örneğini oluşturduğu topluluk biçimine gittikçe daha sık rastlanacak demektir: Bu kişinin gerçekleştirdiği ve kendisinden çok başkaları için geçerli olan bireşim, buluş, aralarında bir anlaşma biçimi kuracağı, kendilerine güç vereceği, birbirine benzer bireyleri bir araya getirerek, toplumun görünümünü ve dilini tümüyle, hem de köklü bir biçimde değiştirebilecek özgün

bir topluluk oluşturacaktır.

Geometriye, nasıl noktalardan söz ederek ve çizgilerin noktalardan oluştuğunu söyleyerek başlanıyor ve ardından, bunun tersi yapılarak bir nokta, iki çizginin kesişmesi olarak tanımlanıyorsa, roman düşüncesi de, toplulukları bireyler bütünü olarak görmekle işe başlar, ama sonradan bir bireyi ancak birçok topluluğun rastlaşma noktası olarak tanımlama gereği duyar.

Bir anlatıya, şu kişinin bir çiftçinin oğlu olduğunu söylemekle başlarsam, bu iki birey birbirleriyle kurdukları ilişkiler içinde ve benim bağlı bulunduğum toplumsal bütündeki (çok geniş olan bu toplumsal bütünü uzam ya da zaman açısından belirlemek gerekir) ortak durumları açısından bir değer taşır bana göre. Ayrıca, bu kişinin sarışın olduğunu da belirtirsem, bu özellik onu öbür çiftçi çocuklarından ya da en azından bu bütünü oluşturan öbür kişilerden ayırıyor demektir. Bu tür bir ayırım, herhalde çok önemlidir. Olayın geçtiği çevrede sarışın olmanın bir yararı ya da zararı var demektir. Eğer bu çocuğun büyük olduğunu söylersem, bu kez, onun ya öbürlerinden ya da bizden, vb. büyük olduğunu söylemiş olurum.

Bir XVIII. yy. romanındaki türedi tipini yeniden ele alırsak, çiftçinin oğlunun sonunda bir dükle görüşmeye başladığını görürüz. Bu türedinin yükselişi bir kez tamamlandıktan sonra, "çiftçi" ve "dük" sözcükleri hemen hemen aynı anlamı, bu iki "durum" da hemen hemen aynı uzaklığı korumuş olur. Demek ki toplumsal hiyerarşi, kişiliği yavaş yavaş gelişen ve sürekli olarak yer değiştiren bir birey açısından değişmez bir özellik olarak kalmaktadır. Ama, daha yakından bakıldığında, bu değişmezliğin bir soyutlamadan başka

birşey olmadığı görülecek ve türedilerin sayısı giderek artacağı için, anlatı süresi boyunca hiyerarşi içinde ortaya çıkacak biçimsel bozukluğu da dikkate almamız gerekecektir. Çünkü, değişen şey, yalnızca, kendini “yetiştiren” bir bireyin durumu değil, ama bizim için birer işaret noktası olan üç kişinin durumudur. Bunları, A,B ve C diye adlandıralım. Kısa bir süre sonra, B ile C arasındaki uzaklık değişmiyormuş gibi davranmam olanaksızdır. Anlatılan serüven artık, B’den C’ye giden A’nın serüveni değil, ABC figürünün A B C’ye dönüşmesi olacaktır.

Bir bireyin gelişimini adım adım izleyebilmek tıpkı bir yığının hareketlerini dışardan gözlemleyebilmek gibi çok özel koşullar gerektirir. Genel durum, az çok hızlı bir dönüşüm geçiren bir çevre içindeki çeşitli bireylerin karşılıklı evrim durumudur.

Bu nedenle, bir romandaki çizgisel yapının yerini, çoksesli bir yapı almaktadır. XVIII.yy’daki mektup biçiminde yazılmış romanlar, bize bireysel serüvenlerle dolu çoksesli bir yapı sunar. XIX. yy’ın bütün büyük romanları, bunlara toplumsal temelli bir çokseslilik getirmişlerdir.

Her kişi, çevresiyle kurduğu ilişkilere göre varolabilir ancak: Kişilere, maddesel ya da kültürel nesnelere göre. Değişmez sandığımız çiftçi kavramını, artık kahramanın niteliklerini kesin olarak belirtmede kullanamam. Üstelik, ya bu çiftçi baba, öbürleri gibi bir çiftçi değildir; oğlu da işte bu yüzden yükselebilmiştir; ya da öbürleri gibi bir çiftçidir, bu durumda bütün çiftçi çocukları, ilginç bir kişi ya da koşulla karşılaştıklarında, aynı biçimde yükselebilmektedirler. Türedinin meslek durumunun, bizi kendi kökenleri konusunda aydınlatacağını söylemek kadar, babasının ya da bir

başkasının yalnızca onun kişiliğiyle tanınabileceğini söylemek de yerinde olur: Ancak, bu bireyselleşme her zaman, bir yığın ufkuna göre, yavaş yavaş oluştuğundan, söz konusu tanınmanın da çeşitli dereceleri olacaktır.

Açık ve aydınlatıcı olan şey, bu dural ya da devingen biçimdir; bu biçimin içine, şu ya da bu yerden bir okur olarak girip, nesneleri şu ya da bu açıdan ele alabilirim. Romandaki birey tümüyle hiçbir zaman belirlenemez; ama kendimi onun yerine koyabilmem ya da en azından, yerimi ona göre belirleyebilmem için betimlemesi açık bırakılmıştır.

Ne var ki, bu biçimlerin çeşitli noktalarına yerleşebildiğimizde (bu çoksesli bir yazı'nın içerdiği bir şeydir) okur olarak izlediğim yolun değişik biçimlerde aşılabileceği gerçeği ortaya çıkmaz mı? Bir bireyin serüvenlerinin başkalarından ayrılması ve böylece az çok kronolojik bir sıra izleyen çizgisel bir yaşam öyküsünün sunulması pek az rastlanan bir şeydir. Ama, buna karşılık, genel durum, bireylerin aynı zaman içinde birbirlerine göre gelişme göstermeleridir. Bununla bağlantılı olarak da, serüvenlerin anlatılma düzeni, kimi kez, kendini kesinlikle benimsettiğinde tam tersine aynı derecede geçerli olan birçok çözüm yolu bulunması ve bir olguyu öbüründen önce anlatma kararının sonunda rastlantısal olarak verilmesi sık sık karşılaşılan bir durum değil midir? Çizgisel bir anlatıdan çoksesli bir anlatıya geçiş, bizi, devingen biçimleri araştırmaya yöneltmez mi? Bilindiği gibi çağdaş müzikte çokseslilik düşüncesinin gelişmesi bestecileri de aynı sorunla karşı karşıya bırakmıştır.

İki kişi arasındaki bir yazışmayı düşünelim. Biri, yazmak için, ötekinin yanıt vermesini beklerse, mektuplar, doğal olarak, kronolojik bir sıra izler; ama, daha sık yazışıp

her biri, her gün bir mektup yollamak, bir önceki günün mektubunu yanıtlamak isterse, bu durumda birbiriyle karşılaşan iki mektup dizisi elde etmiş oluruz. Böyle olunca da, aynı tarihlerde yazılan mektuplardan hangisini ön sıraya koyacağımızı bilmek güçtür doğrusu. Dizileri birbirinden ayırmak da bir çıkar yol olmayacaktır; çünkü, o zaman, yazışan kişilerin gönderdikleri mektupların oluşturduğu son derece düzgün sıra sarsılacaktır. Demek ki, mektupları öylesine bir düzeni sokmalıyız ki, aynı anda yazılmış olanlar okura aynı anda görünsün: Sözgelimi, A'nın yazdıkları ile B'nin yazdıkları karşılıklı iki sayfada yer alsın. A'ninkiler bir sayfanın arka yüzüne, B'ninkiler ise karşıdaki sayfanın ön yüzünde. İşte o zaman her okurun istediği anda okuma yolunu değiştirebileceği devingen ama tutarlı bir bütün elde etmiş oluruz: Okur sayfaları isterse alışılmış düzeni içinde, yani önce arka yüzü sonra da bunun karşısındaki sayfanın ön yüzünü okuyacak, isterse bu sayfaları düzenini bozarak okuyacak, isterse de yalnızca ön yüzdekileri ya da yalnızca arka yüzdekileri okuyacaktır.

Eğer mektuplaşanların sayısını artırırsak (eskiden kural dışı olan artık kural olur) aynı anda yazılan ya da birbiri-nin arasına giren mektupların sayısı da giderek artacaktır. Kitap olarak adlandıracağımız bu nesnenin görsel niteliklerinin incelenmesi, bu tür sorunlara yepyeni çözümler getirecektir; bu çözümler de roman sanatına yalnızca geniş ufuklar açmakla kalmayacak aynı zamanda bağlı bulunduğumuz toplulukların hareketini kavrayabilmemiz için hepimize çeşitli araçlar vermiş olacaktır.

ROMAN TEKNİĞİ ÜSTÜNE ARAŞTIRMALAR*

1. Çağdaş düşüncede anlatı kavramı ve romanın işlevi.

Dünya büyük bir bölümüyle, bize kendisiyle ilgili söylenenler aracılığıyla (konuşmalar, dersler, gazeteler, kitaplar, vb.) görünür ancak. Kısa sürede, gözlerimizle gördüğümüz, kulaklarımızla duyduğlarımız, ağız birliği eden bu uyumlu bütünde bir anlam kazanmaya başlar.

İçinde sürekli olarak yüzdüğümüz bu anlatının temel birimini, bir “bilgi” ya da herkesin dediği gibi bir “haber” olarak adlandırabiliriz. “Duydunuz mu haberi?” diye bağırırlar bize, “bugüne kadar, hep şu ya da bu denilirdi ama artık başka türlü söylemek gerekir”. Beklenmedik bir olayla karşılaşan bir kişi, çevresine yaymak gereği duyacağı bir “haber”in taşıyıcısı sayılır artık. Herkesin bildikleri, insanın dünya ile ilgili bilgileri değişmek zorundadır.

Kimi durumlarda, “haber” eskiden söylenen şeylerin arasına kolayca yerleşebilecek, yalnızca bir ayrıntıyı düzeltip gerisine hiç dokunmayacaktır. Ama, bu “haberler”in sayısı ve önemi arttığında, onları ne yapacağımızı, nereye yerleştireceğimizi bilemeyiz.

Bundan böyle, bilmek zorunda olduğumuz şeyleri hesaba katmamız olanaksızdır. Gözlerimiz istediği kadar görsün, kulaklarımız istediği kadar duysun, bunlar artık

* Fransızcası: "Recherches sur la technique da roman". (Ç.N.)

bizim hiçbir işimize yaramayacaktır. Bizi çevreleyen ama kavramak istediğimiz anda kaçıveren bilgi zenginliği ortasında bilgiden yoksun kişiler olarak yaşayacağız. Bütün bu bilgileri belli bir düzene koyma olanağını, bunları dengeli bir biçimde düzenleme olanağını bulana kadar yeni Tantalos'lar gibi yaşayacağız.

Anlatı, bize dünyayı tanıtır ama tanıttığı ister istemez sahte bir dünyadır. Pierre'e Paul'un kim olduğunu açıklamak istersek, ona Paul'un öyküsünü anlatırız: Anılarımızdan, bilgilerimizden birtakım gereçler seçerek bir "figür" oluştururuz, ama çoğunlukla pek o kadar başarılı olamadığımızı, yaptığımız portrenin kimi açılardan doğru olmadığını, iyi tanıdığımız bu kişinin çeşitli özelliklerinin, verdiğimiz bu görüntüye "uymadığı"nı görürüz.

Yalnızca başkalarıyla konuşurken değil, kendi kendimizle konuşurken de büyük bir uyumsuzluğun bulunduğunu fark ederiz. Birden, Paul ile ilgili şaşırtıcı bir "haber" aldığımızda "Ama, bu nasıl olabilir?" deriz. Ve ardından anılarımız sökün eder; hayır, o, bu niyetini ya da yaşamının bu bölümünü saklamamıştı bizden, hatta uzun uzadıya söz etmişti bundan; ama biz bütün bunları unutmuşuz, bu bilgileri hiç hesaba katmamışız, daha doğrusu, bunları, elimizdeki bilgilerle nasıl bağliayacağımızı bilememişiz.

Bizle dünya, bizle başkaları, hatta bizle biz arasında ne kadar da çok hayal var!

Oysa, bu hayalleri adlandırabilir, onları izleyebiliriz. Bize anlatıların arasında, gerçek olmayan şeylerin bulunduğunu, yalnızca yanlış şeylerin değil hayal ürünü şeylerin de söylendiğini biliriz. Ve yine Fransızca "histoire" (öykü, hikaye, masal, tarih) sözcüğünün hem yalanı, hem gerçeği, dün-

ya konusunda edindiğimiz bilinci, “evrensel tarihi”, uyanıklığımızı, çocukları uyutmak için ve bir türlü uyumak bilmeyen şu çocuk için uydurduğumuz masalları belirttiğini biliriz. Ayrıca, Goriot Baba’nın Napolyon Bonapart ile aynı biçimde varolmadığını da biliriz.

Bizler, anlatılarda, gerçek olan ile hayali olanı birbirinden ayırt etmek zorundayız her an. Çok geçirgen, çok oynak ve durmaksızın gerileyen bir sınır çizgisi gibidir bu ayırım. Çünkü, dün, gerçek olarak benimsediğimiz (sözgelimi, dedelerimizin “bilim”i), hatta bize gerçeğin kendisiymiş gibi görünen şeyi, bugün bir hayal ürünü olarak kabul etmekteyiz.

Bu sınır çizgisinin bir gün kesinlikle sabitleştirileceği yanılgısına düşmek olanaksızdır. Hayali olanı bir yana ittiğinizde, size dört nala geri döndüğünü göreceksiniz. Gerçeği söylemenin, gerçeğin peşine düşmenin tek yolu, yılmadan ve yöntemli bir biçimde, genelde anlattığımız şeyleri gördüklerimizle, işittiklerimizle, bize gelen bilgilerle karşılaştırmak, bir başka deyişle, “anlatı” üstüne “çalışmak”tır.

Gerçeğe öykünen kurmaca bir dünya olan roman işte böyle bir çalışmanın yapılacağı en iyi yerdir. Bu tür bir çalışma ne zaman kendini yeterince belli etmeye başlarsa, yani roman ne zaman yeni bir dil olarak kendini kabul ettirmeyi başarır, yeni bir dil, yeni bir dilbilgisi ortaya atar ve örnek olarak seçtiği bilgileri ne zaman yeni bir biçimle birleştirirse ve bunun sonucunda da bizi ilgilendiren bilgileri nasıl kurtaracağımızı gösterirse, işte o zaman, her gün söylenegelelen şeylerden ayrılacak ve şiir gibi ortaya çıkacaktır.

Hiç kuşkusuz, bir naif roman vardır, bir de romanın dinlenme ya da eğlenme amacıyla naifçe tüketilmesi vardır.

Bu da bir iki saat geçirmeye, bir başka deyişle, zamanı “öldürme”ye yarar. Bütün büyük yapıtlar, en ustalıklı, en tutkulu, en güçlü olanları bile, bu koca düş evreninin, bu yaygın mitler dünyasının, bu bitip tükenmez alışverişin içeriğiyle zorunlu bir bağlantı kurmuşlardır. Ama, bu arada, bambaşka ve kesinlikle kararlı bir rol oynar bu yapıtlar: Dünyayı görme ve anlatma biçimimizi, dolayısıyla da dünyayı değiştirirler. Böyle bir “bağlanma” her türlü çabaya değmez mi dersiniz?

2. Kronolojik dizi.

Kendisini, karşısındakilere zevkle dinlettirmesini bilen bir ilk anlatıcı, Eski Yunan anlatıcısı (*aïodos*), dinleyicilerini, kahramanlarıyla daha iyi özdeşleştirebilmek için, olayları, onların yaşamak zorunda kaldıkları düzen içinde sunmak durumundadır. Böylece, anlatı zamanı, serüven zamanının bir çeşit özeti olur.

Dikkat ederseniz, yalnızca olaylar dedim, çünkü belli bir düzeyin altına inilemeyeceği açıkça görülmektedir. Burada ne sözcüklerin ne de tümcelerin düzeni söz konusudur. Olsa olsa bölümlerin düzeninden söz edilebilir. Bununla birlikte, bu çizgisel düzenleme, kabaca da verilmiş olsa, her çeşit güçlkle karşı karşıyadır: Anlatının akışı durdurulup geriye dönüşler yapılır. İsterseniz, *Odyssëia*’yı bir kez daha okuyabilirsiniz.

Bir anlatıda, iki önemli kişi söz konusu olduğunda ve bu kişiler birbirlerinden ayrıldığında, kısa bir süre için birinin serüvenlerini izelemeyi bırakıp, öbürünün aynı süre içinde ne yaptığını öğrenmeye çalışırız.

Anlatıdaki her yeni kişi, biraz daha dikkatle incelendiğinde, geçmişiyle ilgili bilgiler verir, bir geriye dönüşü başlatır. Bir süre sonra, anlatıyı kavramada temel olan şeyin, yalnızca şu ya da bu kişinin geçmişi değil, ama o kişiyle ilgili olarak başkalarının belli bir zaman kesiti içinde bildikleri şeyler ya da bilmedikleri şeyler olduğu anlaşılır. Demek ki, çeşitli sürprizleri, itirafları, açığa vurmaları bir kenarda tutmak gerekir.

Balzac, kişilerini çoğaltıp, bu kişileri bıkmadan usanmadan tek tek ele alırken, *Une fille d'Ève* (Bir Havva Kızı) adlı yapıtının önsözünde uzun uzun ele alacağı bu sorunla karşılaşmıştır doğal olarak:

Bir salonda, birdenbire, on yıldır görmediğiniz bir adamla karşılaşıyorsunuz: O bir başbakandır ya da bir zengindir. Siz onu, redingotsuz ve her türlü genel ya da özel düşünceden yoksun olarak tanımıştınız. şimdiyse, onun başarısına hayranlık duyuyor, zenginliğini ya da yeteneklerini görünce şaşkınlığa kapılıyorsunuz. Sonra, bir ara, salonun bir köşesine doğru gidiyorsunuz; orada, tatlı dilli biri, size yarım saat içinde şu bilmediğiniz on ya da yirmi yılın güzel bir öyküsünü anlatıyor. Bu utanç verici ya da onurlu, güzel ya da çirkin öykü, çoğunlukla ertesini gün, ya da bir ay sonra, kimi kez de bölüm bölüm anlatılacaktır size. Çünkü bu dünyada hiçbir şey tek bir yığın biçiminde değildir; herşey çeşitli parçalardan oluşmuştur. Siz yalnızca geçmiş zaman olaylarını kronolojik olarak anlatabilirsiniz; ama bu yöntemi sürmekte olan şimdiki zamana uygulayamazsınız.

Bu sorundan, genellikle, anlatıyı kabaca kronolojik bir sıra içinde vermekle kurtulabiliriz; tarihlerdeki her çeşit kesinlik bu “biçim”i tehlikeye sokar; ve çeşitli kaynaklar,

anılar, açıklamalar rastgele skn eder. Dikkatimizi bu sorun üstüne toplarsak, gerçekte hiçbir klasik romanın olayları yalın bir biçimde izleyemediğini görürüz (hem zaten, hümanist yazın kuramı da, anlatıya ya da gösteriye *olayların tam ortasından [in medias res]* başlanmasını önermez mi?); demek ki, artarda diziliş yapılarını incelemek gerekir.

3. Zamanların uygun birleşimi.

Kesin bir kronolojik sıra izleyebilmek için, her türlü geriye dönüşü engelleyen çabalara girmek bizi şaşırtıcı gözlemlere götürür: Evrensel tarihe, karşılaşılan kişilerin geçmişine, anılara ve dolayısıyla i dünyaya yapılacak her gönderme olanaksızlaşır. Kişiler, bu durumda, zorunlu olarak, nesnelere dönüşür. Onlara yalnızca dışardan bakılabilir, hatta onları konuşturmak bile hemen hemen olanaksızlaşır. Buna karşılık, daha karmaşık bir kronolojik yapı kurulduğunda, anılar da bu yapının özel durumlarından biri olarak görülmeye başlar.

Bir an önce şunu belirtmek istiyorum: Gerçek kronolojik yapılar öylesine baş döndürücü bir karmaşıklık içindedir ki, gerek yapının düzenlenişinde, gerekse bu yapının eleştirel açıklamasında kullanılan en ustaca taslaklar bile, kabaca yaklaşımlardan başka bir şey olamayacaktır. Ama yine de canlı bir ışık tutmaz da değiller. Bu nedenle, işe, ilk basamaklardan kylmak gerekir.

“Geriye dönüş” tekniği ile anlatılan bölümler de kendi aralarında kronolojik olarak dzenlendiklerinde, müzikte iki sesin üstüste gelişi gibi, iki zaman dizisinin üstüste geldiği görülür. İki zaman arasındaki bu diyalogun en belirgin r-

neğini, Soeren Kierkegaard'ın *Stadier paa Livets Vei* adlı yapıtındaki "Acılar Anlatısı" bölümünde görürüz. Anlatıcı, bu bölümde geçen yılın güncesini tutmakta ve bu günce içine şimdiki zamanla ilgili notlar katmaktadır:

Sabahleyin yazdığım satırlar geçmişle ilgili ve geçen yıla aitti; şu anda yazdığım bu "gece düşünceleri" ise içinde yaşadığım yılın güncesini oluşturmaktadır.

İşte bu iki "ses" arasında, ruhsal bir "yoğunluk" ya da "derinlik" yer almaktadır.

Bu örnekte gördüğümüz iki zaman arasındaki koşutluk büyük bir özenle kurulmuştur. Kuşkusuz, seslerin sayısını artırabiliriz. Diyelim ki; anlatıcı ikili bir günce değil de dördümlü bir günce tutuyor olsun; bu durumda, yapıtın içindeki kronolojinin, kaçınılmaz biçimde, giderek altüst olduğu görülür. Böylece, yaptığı kazılarda, önce yeni topraklara sonra giderek daha eski topraklara rastlayan bir arkeolog ya da bir jeolog gibi, biz de zamanın akışını, kaynağına doğru izleyeceğiz ve gitgide geçmişin içine dalacağız.

Yeni verilerin ortaya çıkışı, kimi kez, bir olay konusunda bildiklerimizi öylesine değiştirecektir ki, bu olayı iki kez ya da daha çok anlatmak gerekecektir.

Koşutluklar, ters yüz olmalar, yinelemeler. Müzik sanatı incelendiğinde, bütün bunların zaman bilincimizin temel verileri olduğu görülecektir.

Her olay, birçok anlatı dizisinin kaynağı ya da yönelme noktası, gücü çevresindekilere göre az çok büyük olan bir odak noktası olarak görülür. Öyküleme artık bir çizgi değil, içinde belli sayıda çizgiyi, noktayı ya da önemli öbekleri ayırt edeceğimiz bir yüzeydir.

Bu geriye dönüşlere, hiç kuşkusuz, tasarılarından oluşan şu ileriye dönük bakışları, şu olasılıklar dünyasını da eklemek gerekir.

4. Zamanda kesintililik

Bir anlatı düzeyinden öbürüne geçtiğimizde “bağlantı” kopar. Her anlatı bize kendini bir boşluklar ve doluluklar ritmi olarak kabul ettirir. Çünkü, olayları, çizgisel bir sıralanış içinde anlatma olanaksızlığının yanı sıra, tüm olaylar dizisini belli bir kesit içinde vermek de olanaksızdır. Zamanı kesintisiz olarak ancak belli anlar içinde yaşayabiliriz. Anlatının düzeni, arada bir, çeşitli yükselişler gösterir. Ama, biz bu yükselişler arasında kendimizden kuşku duymadan büyük sıçramalar yaparız.

En iyi işlenmiş, en akıcı yapıtların içinde yer alan şu türlü deyişlere hiç dikkat etmeyiz genellikle: “Ertesi gün...”, “bir süre sonra...”, “onu yeniden gördüğümde...”.

Çağdaş yaşam bu kesintililiğin sertliğini olağanüstü biçimde vurguladığından, birçok yazar, bize, kopuklukları duyurmak amacıyla, birbirine bitişik yığınlar sunmaya başladılar. Burada, hiç kuşkusuz bir gelişme söz konusudur. Ama, geriye dönüşler, çoğunlukla rastgele, kalemin akışına, o andaki esine göre, denetimsiz biçimde olduğundan bu kopukluklar da çoğunlukla büyük bir doğrulamaya gidilmeksizin gerçekleştirilmiştir.

Öyleyse, anlatıyı kesme ve bir anlatıdan öbürüne atlama tekniğini belirlemek gerekir. Bu da, kuşkusuz, zamanla ilgili değerlendirmemizin dayandığı nesnel ritimleri ve bu zaman ögesinin içinde oluşan yankılanmaları incelemekle

olur. Burada hemen şunu belirtelim: Genellikle hiç önemsemediğimiz şeylere yönelteceğimiz dikkat sonucu ortaya tüketilemeyecek bir zenginlik çıkar.

Bir tümcenin girişinde “ertesi gün...” gibi bir deyiş kullandığımda yaşamımızın bir temel ritmine, her gün uandıktan sonra yinelenen bir düzene, önceden iyice belirlenmiş bir biçime göndermiş olurum: Hepimizin gün diye adlandırdığı bir olgudur bu. Böylece, zaman kendi bölümlenmeleri içinde kavranmış olur. Her olay kendisinden hemen önce gelen ve kendisini izlemiş olan, kendisini yakından yakına izeleyecek olan, izleyebilecek olan olaylar üstüne açılacak bir soruşturmanın kaynağını oluşturmakla kalmayacak ama zamanın kendisine önceden karşılık veren bütün bölgelerinde yankılar uyandıracak, bütün bölgelerini aydınlatacaktır: Dünü ya da yarını, geçen haftayı ya da gelecek haftayı; kısacası “geçen sefer” ya da “gelecek sefer” deyişlerine kesin bir anlam kazandırabilecek her şeyi.

Böylece, her tarih, birbiriyle uyumlu tarihler dizisini önerecektir.

5. Hızlar.

Birbirinden değişik zamanlarda gerçekleşmiş iki olayın anlatıldığı iki paragrafı en arı ve en yalın biçimde birleştiren beyaz boşluk, en çabuk anlatı biçimi, herşeyi silen bu hız olarak görülür. Yazar, bu beyazlığın içine, çeşitli kesitler yerleştirerek, okurun birinden öbürüne geçerken belli bir zaman ayırmasını, özellikle de, okuma zamanı ile serüven zamanı arasına belli bir aşama koymasını sağlar.

En yalın durumda, bir şeyin anlatımında bile, iki za-

manın üstüste geldiği görülür: Anlatı zamanı öbürünün bir çeşit özetidir. Ama, yazınsal bir “çalışma”dan söz etmeye başladığımız an, bir başka deyişle romanın alanına girdiğimiz an, en azından üç zamanı üstüste koymak gerekir: Serüven zamanı, yazma zamanı, okuma zamanı. Bu yazma zamanı, çoğunlukla, bir anlatıcı aracılığıyla, serüvenin içine yansyacaktır. Bu çeşitli akışlar arasında bir hız artışının bulunduğu öngörülür genellikle: Nitekim, yazar, bize iki dakika içinde okuyacağımız (ama yazma için iki saat ayırmıştır) bir özet yapar; bu, herhangi bir kahramanın iki günde yaşayabileceği bir olayın ya da iki yıla yayılan olayların bir özeti- dir. Böylece, anlatı hızları değişik olan düzenlemeler ortaya çıkar. Bir yapıtın çeşitli bölümlerinde okuma zamanı ile okuduğumuz şeyin zamanı arasındaki çakışmanın önemi bu açıdan büyüktür. Sözelimi, diyaloglar bu bakımdan önemlidir. Çünkü onlara dayanarak yavaşlatma ya da hızlandırmalara gidilir.

Daha XVIII. yy’da yazılmış mektup biçimindeki romanlarda, okuma eyleminin anlatılan şeyler arasına temel bir öge olarak girdiği görülür. Sözelimi, Julie, Saint-Preux’nün mektubunu ne kadar zamanda okursa, biz de gerçek okur olarak yaklaşık o kadar zamanda okuruz o mektubu. Aslında, biz bu hayali okura ayak uydururuz ve herşey bu noktadan kalkarak bir uyum sağlar.

Gündelik anlatının ideali, hiç kuşkusuz, önemli olanı, “anamlı olanı”, bir başka deyişle, geriye kalan şeylerin yerine geçebilecek olanı, geri kalan şeyleri verebilecek olanı yalamaya çalışmaktır. Dolayısıyla, bu geri kalan şeylerden söz etmez ve hatta, aşama aşama ilerleyerek temel olanın “üstünde durup”, ikincil olana “şöyle bir değinip geçer”.

Ama belli bir bölümün uzunluğu ile o bölümün anlamsal değeri arasında bir koşutluğun bulunduğunu düşünmek çoğunlukla tam bir yanılsamadır; bir sözcük, uzun bir metinden daha büyük sonuçlar doğurabilir. Dolayısıyla yapıların ters yüz olduğunu görürüz. Belli bir anın önemini, ondan söz etmeyerek, yalnızca çevresindekileri inceleyerek belirtebiliriz. Böylelikle, anlattığımız şeylerin dokusu içinde bir boşluğun ya da gizlediğimiz bir şeyin bulunduğunu duyurmuş oluruz.

Bu da zamanın bölümlenmesinin yöntemli bir biçimde uygulanmasıyla gerçekleşebilir: Çünkü, sözgelimi Pierre'in pazartesi, salı, perşembe, cuma ve cumartesi günleri nerede bulunduğunu söylersek; çarşamba günü birdenbire bir boşluk olarak çıkar karşımıza (bu tekniğe polis romanlarında da rastlanır). Bunu gerçekleştirmenin bir başka yolu da sınırların, kopuklukların, belli bir anda daha fazla bilgi edinmemizi engelleyen şeylerin özenli bir betimlemesini vermektir.

6. Uzamanın özellikleri.

Zamanın akışını, ilerleyişini biz ancak parça parça yaşarız. Her zaman kesiti kuşkusuz bize, yönelmiş gibi, belli bir süresi varmış gibi, öbür kesitlerine göre de belli bir yöne doğru uzanmak zorundaymış gibi görünür. Ama yine de bize her zaman geri planında unutkanlığın ya da dikkatsizliğin yer aldığı bir kesit olarak belirir. Gerçekte, zamanı sürekliliği içinde inceleyebilmek, dolayısıyla boşlukları ortaya çıkartabilmek için onu belli bir uzama yerleştirmek, onu bir güzer-gah, bir yol gibi görmek gerekir.

Bergson'un bize, zaman deneyimimizin bazı "sürekli" yanlarını duyurmak için yaptığı benzetmelerin farkında olmadan doğrudan doğruya uzama ilişkin benzetmeler olması çok ilginç değil mi: Bilinç akışı, ırmak, bellek konisi ya da bir su bardağının içinde yavaş yavaş eriyişini gözlemlememiz istediği bir şeker parçası. Bu deney bize bir yavaşlık duygusu verir ("şekerin erimesini beklemek gerekir"); çünkü, biz, ilk hacimden neyin kaldığını gözlemleyerek bu sürecin hızını ölçebiliriz. Bakışımızı, ancak açık seçik olarak tasarlanabilecek bir uzamda dolaştırarak zamanın ilerleyişini gerçekten izleyebilir ve bozukluklarını inceleyebiliriz. Ama içinde yaşadığımız uzam klasik geometrinin uzamı olmadığı gibi zamanımız da buna denk düşen mekaniğin zamanı değildir. İçinde yaşadığımız uzam doğrultuların kesinlikle birbiriyle eşdeğerli olmadığı ve izleyeceğimiz bütün yolların nesnelerle kapanarak bozulduğu bir uzamdır. Böyle bir uzamda, açık ya da kapalı bölgelerin varlığından ötürü (sözelimi nesnelerin içi) bir noktadan öbürüne düz bir çizgi boyunca ilerlemek genellikle olanaksızdır; üstelik bu uzamın çeşitli noktaları arasında bir bağlantı ağı kurulmuştur: Ulaşım araçları, referanslar yaşamdaki yakınlıkların haritacılıktaki yakınlıklara asla indirgenemeyecek olduğunu gösterir.

Yalın geometrik biçimlerin yaşanılan uzama uygulanmaya çalışılması bu uzamın genellikle söz edilmeyen her çeşit özelliğini ortaya çıkarmamızı sağlayacaktır. Böylece, bu uzamın yoğunluklarını, yönelişlerini, çeşitli yerlerin birbirlerine göre taşıdıkları gücün varoluş biçimlerini yöntemli olarak ortaya çıkarabiliriz. Bir bireyin fiziksel olarak yer değiştirmesi, yani yolculuk, bir "yöresel alan"ın, bir başka deyişle bir "magnetik alan"ın özel durumu olarak görülecektir.

Bölgeler hem evrensel tarih, hem de bireyin yaşam öyküsü açısından bir tarihsellik taşıdıklarından, uzamdaki her yer değiştirme, zamansal yapının yeniden düzenlenmesini gerektirir: Anılarda ya da tasarımlarda az çok yoğun, az çok önemli olarak ön plana çıkan şeylerde değişiklikler olacaktır.

Bu arada şunu da belirtelim. Süreler açısından görece uygunluk noktaları bulmak kolaysa da, kitaplarımızın alışlagelmiş biçimi uzam açısından bu olanağı doğrudan doğruya sağlamaz bize. Bu nedenle, bazı çağdaş yapıtlarda, okurun hayal gücüne, kaypak olmayan “görüntüler” sunulmaya çalışılır, nesneler kesin boyutları ve ayrıntıları verilerek büyük bir titizlikle betimlenir: Yukarda duranı, sağda olanı belirten bu yeni optik gerçekçilik çok kişiyi şaşırtmıştır.

Nesnelere gösterilen bu dikkat, kitabın da bir nesne olarak özelliklerini göz önünde bulundurmaya, bu nesnenin uzamından düzenli biçimde yararlanmaya, resimlemelerin kullanılmasına, vb. zorlar bizi.

7. Kişiler.

Bir romanda, olay örgüsünün en yalın olduğu bir bölümde, her zaman için üç kişinin işin içine karıştığı görülür: Yazar, okur, kahraman. Kahraman, normal olarak fiilin üçüncü kişisine denk düşen dilbilgisel biçime bürünür: O, bize kendisinden söz edilen, bize öyküsü anlatılan kişidir.

Ama yazarın, yapıtına kendisini simgeleyen birini, bir anlatıcıyı, kendi öyküsünü anlatan birini, yani “ben”i yerleştirmesinin sağladığı yararları görmek kolaydır.

“O” adlı bizi dışarda bırakırken, “ben” adlı bizi içeri

sokar. Ama, bu iç dünya, bir fotoğrafçının klişelerini banyo ettiği karanlık oda gibi kapalı bir yer de olabilir. Bu durumda, söz konusu kişi, ancak kendisiyle ilgili bildiklerini anlatabilir bize.

Bu nedenle, yapının içine kimi kez okurun bir temsilcisi, yani, bir başkasının konuşmasını dinleyen ikinci kişinin temsilcisi yerleşir: Bu, kendisine yine kendi öyküsü anlatılan kişidir. .

Romanın bu birinci, özellikle de ikinci kişileri gerçek konuşmalarımızdaki yalın kişi adıları değildir. Çünkü, romandaki “ben”in içinde “o” adılı gizlidir; “siz” ya da “sen” öbür kişiyi gizler ve onların arasında bir dolaşım sağlar.

Bu tür bir dolaşımı, adılar ile roman kahramanları arasındaki bağlantıları değiştirerek belirgin kılmanın yollarını araştırabiliriz. Nitekim, mektup biçimindeki romanlarda her önemli kahraman, sırasıyla, “ben”, “siz” ve “o” adılı ile belirtilirdi.

Kişi adıları arasındaki bu değişikliğe bir de üstüste gelmeler eklenebilir: Anlatıcı, tıpkı romancı gibi, sözü bir kişiye verir, birinci kişi de bir başkasına verir.

Böylece, bütün bir kişi adıları yapısı gerçekleştirilerek romanın dünyası içine yeni bir ışık saçılmış, dolayısıyla da yeni karanlıklar keşfedilmiş, açıklanmış olur.

Adıların yüklendikleri işlevlerin daha ayrıntılı bir incelemesi sonucu, zaman yapılarıyla kurdukları sıkı bağlantı da ortaya çıkacaktır. Bir örnek vermek gerekirse “iç monolog” tekniğini ele alabiliriz: “İç monolog”, birinci kişi adıyla gerçekleştirilen bir anlatıda serüven zamanı ile anlatı zamanı arasındaki her türlü uzaklığın düşsel olarak ortadan kaldırılışıyla kurulan bir bağlantıdır; kahraman, yaşadığı bu

olaylar oluşurken anlatır. “Alt-konuşma” gibi bir kavram klasik “iç monolog”un kapalı kaldığı duvarları yıktığı gibi geri dönüşleri, anımsamaları da daha akla uygun bir biçimde doğrular.

Adılların birbirinin yerini alması, yalnızca kahramanları birbirinden ayırt etmeye yaramaz, aynı zamanda bu kahramanların her birini oluşturan bilinç ya da gizilliğin değişik düzeylerini ayırt etmemizi ve onları hem başkaları arısına hem de kendi aramıza yerleştirmemizi sağlayacak tek yoldur.

8. Tümcelerin dönüşümü.

Zamanların, yerlerin ve kişi adılların bağlantısı: Tam anlamıyla bir dilbilgisi içindeyiz. Dilin tüm kaynaklarını onun yardımına çağırmak gerekiyor. Eskiden hocalarımızın bize öğütlediği “yalın ve kısa” tümceler artık yeterli değil. Aşınmış yöntemlerden kurtulduğumuz an, birbirini izleyen iki tümce arasındaki bağlantının ne olduğunu belirlemek gerekir, bunu belirtmeden edemeyiz. Bundan böyle gerektiğinde, küçük tümceler büyük tümceler biçiminde bir araya gelecek; bu da geçmişteki bazı büyük yazarlar gibi, fiil çekimlerinin bize önerdiği o harika biçimler yelpazesini eksiksiz olarak kullanmamızı sağlayacaktır.

Çekimli fiillerin yer aldığı bu bütünler, gereğinden çok artınca, bu öbekler doğal olarak paragraflara ayrılacaklar, yinelemeler biçiminde düzenlenecekler; çeşitli “biçem”lerin alıntılarla ya da parodilerle sağladığı bütün renk karşıtlıklarından yararlanacaklar, belli bir sıra izleyen bölümlerini kendine özgü bir tipografi düzeniyle birbirinden

ayıracaklardır.

Böylece, araştırmacı, kullandığımız gereçleri geliştirmiş olur.

9. *Devingen yapılar.*

Gereçlerin sunuluş düzenine böylesine önem verildi mi, ortaya şu sorun çıkar kaçınılmaz olarak: Bu düzenleyiş, olabilecek tek düzenleyiş midir; daha başka çözüm yolları yok mudur, tıpkı bir katedralin içinde ya da bir kentte olduğu gibi, romanın yapısı içinde de birçok okuma yolları öngöremez miyiz ya da öngörmek zorunda değil miyiz? Bu durumda, yazar, yapıtını bütün anlatış biçimleri açısından denetlemeli; bir heykeltcinin, heykelini, fotoğrafının çekilebileceği her açıdan düzenlemesi ve bu açıları birbirine bağlayan hareketi ayarlaması gibi, yazar da bu değişik anlatım biçimlerinin sorumluluğunu üstlenmelidir.

İnsanlık Güldürüsü, birbirinden ayrı bütünler olarak tasarlanan bir yapıt örneğidir ve her okur, gerçekte, değişik bir düzenle izler bu bütünleri. Ama, yapıtta anlatılan olaylar bütünü değişmez. Nereden girersek girelim, hep aynı olaylara rastlarız, ama üstün bir devingenlik düşüncesi doğar içimizde, hem de çok kesin ve iyi belirlenmiş bir devingenlik. Okur, böylece, yapıtın küçük evreninde (insanlık durumunun aynasıdır bu evren) elbette büyük ölçüde kendi isteği dışında olup bitenin sorumluluğunu üstlenir; tıpkı gerçek yaşamda, anlam yüklenecek ve anlam verecek, onu özgürlüğü konusunda aydınlatacak olan attığı adımları, yaptığı seçimleri üstlendiği gibi.

Bir gün bu aşamaya ulaşacağız kuşkusuz.



Geleneksel ve çağdaş roman alanında girilen atılımların incelendiği, tartışıldığı en soyut bakış açılarından en somut örneklerle gidildiği bu denemelerde Butor, romanla ilgili şu sorunlar üstünde duruyor:

Roman araştırmasıyla gerçek arasındaki ilişkiler; şiir ile felsefenin roman içinde uzlaştırılması; romanın tek tek parçalarda değil, bütün olarak şiirsellik taşıdığının gösterilmesi; romanda uzam sorunları; romanda insana özgü serüvenlerin yanı sıra nesnelerin de belli bir düzen içinde verilmesi sorunu; romanda kişi adılarının kullanılışı; romanda birey ve toplum ilişkisi; çağdaş düşüncede romanın işlevi; vb.