Roman Biçimleri

Franz K. Stanzel



Türkçesi: Fatih Tepebaşılı

ÇİZGİ KİTABEVİ

Franz K. Stanzel

ROMAN BİÇİMLERİ

Türkçesi

Fatih Tepebaşılı

çizgi

• 1997 •

Çizgi
Bilimsel Araştırma Dizisi
Roman Biçimleri

Almancadan Çeviren
Fatih Tepebaşılı

Kitabın Özgün Adı
Typische Formen des Romans

Kapak Tasarımı
M. Fidancı

Dizgi & Sayfa Düzeni
aBa

Ofset Hazırlık & Baskı
SERVET OFSET 0.332. 342 02 32 KONYA

1997

ISBN 975-8156-01-2

Çizgi Kitabevi Yayınları
Zafer Meydanı Kitapçılar Çarşısı No:21
Tel. & Faks: 0.332.353 10 22 KONYA

Dağıtım
Vadi Yayınları, Meşrutiyet Cad. Bayındır II, 60/5
Tel.:0.312.435 64 89 - Faks: 425 63 45 KIZILAY/ANKARA

Franz K. Stanzel

1923 Avusturya doğumlu. Graz, Harward, Cambridge gibi üniversitelerde Alman ve İngiliz filolojisi, Karşılaştırmalı Dilbilim tahsil etti. 1950 yılında tamamladığı doktorasından sonra da yine Graz, Göttingen, Erlangen, Nürnberg üniversitelerinde çalıştı. Yazar, Avusturya Bilimler Akademisi'nin üyesidir.

Yayınları arasında yer alanlar şunlardır:

- Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestelt an "Tom Jones", "Moby-Dick", "The Ambassadors", "Ulysses" u.a.(1955, İngilizcesi 1971) - Theorie des Erzählens (1979)
- (Yayına hazırlayıcı olarak) Der englische Roman, 2 cilt (1969)

●

Çevirenin Notu

Anlatı sanatının uğraş alanının, günlük gerçekliğe ait olaylar yığınından bazı olayların, başkalarına durduk yerde körü körüne aktarılması olmayıp, bu malzemenin "dilsel" ve "anlatımsal" yoğrulması gerektiği uzun incelemelerden sonra daha da iyi anlaşılmıştır. Anlatı araştırmalarına önemli katkılarda bulunan isimlerden biri de Franz K. Stanzel'dir.

Konunun ilgililerine yardımcı olacağı düşüncesiyle eser dilimize aktarıldı. Ancak yazarın "savunması" sayılabilecek olan bir bildirisi de kitaba eklendi.

Konya 1997 . Fatih TEPEBAŞILI

İ Ç İ N D E K İ L E R

• Roman Teorisi ve Roman Tipolojisi • 7

• Anlatım Konumu Tipleri • 15
Tanrısal Anlatım Romanı 21
Ben Anlatım Romanı 29
Kişisel Anlatım Romanı 43

• Bir Tip Taslağı • 57

• Yapı Tipleri• 60

• Öz Tipleri• 68

• Dipnotlar• 76

• 10. Baskının Sonsözü• 82

Ek

• Tipik Anlatım Konumları Oluşturma Konusu• 84

İndeks 103

"Bir şehir işgal ve tahrib edildi. Kim bu tarzda anlatırsa, böyle bir kaderin beraberinde getireceği herşeye katlanmak zorundadır. Ancak bu kısa haber duyguya yönelik değildir. Eğer bu biricik cümlenin ne anlama geldiği açıklanacak olursa, evlerin, kutsal yerlerin nasıl alevlere büründüğü görülecek, yıkılan binaların gürültüleri duyulacaktır; binlerce ses tek yumağa dönüşecektir. Bazıları çaresizce kaçmaya çalışacak, bazıları da son kez sevdiklerinin kollarında olacaklar; orda burda çocuk ve kadınlar göz yaşlarına boğulacak. Tabi ki bu zor günleri atlatabilecek yaşlılarla da karşılaşılabilinir. Kutsal ve işyerlerinin yağmalanması, yağmaların götürülmesi, yağmacıların koşuşturmaları, bunlardan korunmaya çalışan insanları, küçücük yavrusunu bağrına basan anneyi, yağmacıların birbiriyle kavgaları duyulur ve görülür. Her ne kadar işgal ve tahrib kelimesi her şeyi içeriyor olsa da, bu basitçe adlandırma ayrıntıların göz önüne serilmesine göre daha cılız kalacaktır."

(*Quintilian*, Institutio Oratoria, VIII, 3, 67-69[1])

Çeşitli konuşma stillerinin veya anlatım biçimlerinin dinleyici ve okuyucuyu farklı farklı etkilediği antik retoriğinde bilinen bir olgudur. Bu çağın roman poetiği romanın gerçek konusunun ne olduğu yolundaki tar-

tışmalarının etkisiyle asıl konusunu göz ardı etti. Roman konusundaki teorik düşüncelerin yetersizliği, eski romanı edebiyatın diğer türlerine göre 19 yüzyıla kadar yapışıp kaldığı yarı saygınlık özelliğiyle karşı karşıya bırakır. Gottsched'in *"roman gerçi... edebiyata dahil olabilir, ne yazık ki en son sırada"* (2) iddiası, 18. ve 19. yüzyıl büyük romanlarının yazılmadığı zamanda ortaya çıkmıştı. Paul Ernst, Fielding, Goethe, Stendhal, George Eliot, Flaubert, Raabe ve Henry James'in söyleyebilecekleri bir şeyleri olması anlaşılırdır. *"Roman, yarım kalmış bir sanattır, çünkü biçim zorunluluğu göz ardı edilmiştir."* (3) Bu roman için uygun olmayan biçim kavramıyla karşı karşıya olduğumuz bellidir. Böyle kimseleri görmemezlikten gelmek veya bir edebi türün değerini tanımamakla suçlamak yersizdir. Kapsamlı bir teorisi olmadığı, roman yazarı, şairin *"üvey kardeşi"* olabileceği için, romanın artık olgunlaştığını, pek benzerinin olmadığı türden eserler yayınlandığını hatırlamak gerek.

19. yüzyıl ortalarından bu yana öyle değişim yaşandı ki, son yüzyılı edebiyat eleştirisi tarihinde roman teorisi ve poetiği dönemi diye nitelemek haklılık kazanır. Roman tarihi, diğer edebi türlerin tarihlerinden çok farklı olarak bir edebiyat anlayışının uygulama imkanı bulduğu esere her zaman bağlı kalmak zorunda olması çıkmazını onaylar gözüküyor. Diğer yandan eserin dayandığı teorinin tek tek eserlerde uygulanması genellikle başarısızlıkla sonuçlanır. Bu durumda roman hakkında teorik düşüncelerin gecikmesinin, onun gelişimine zarar verip vermediği sorusunu sormak gerekir. Çağdaşı olduğu diğer edebi türlere nazaran Flaubert ve Henry James'den önceki roman tarihinin belirleyici özelliklerinden biri acemilik, yazarın amatörlüğüdür. Başarılı bir roman teorisine bu yazarlar tarafından saygı göstermek şöyle dursun, dikkate bile alınmamıştır. Bu amatörlük şimdilerde de hala yok olmadı, Tam aksine bir çeşit roman teorisi sayılan E.M. Forster'in *Aspects of the Novel* (1927) örneğinde olduğu gibi kendi temellerini

geliştirmiştir. Son iki yüzyılda teorisyenlerini ve eleştirmenlerini şaşırtacak ölçüde, edebi tür olarak romanın gösterdiği büyük canlılığa karşılık roman yazarlarının teoriye gösterdikleri ilgisizlik pek öyle dikkate alınmayacak gibi değil. Romanın bu amatör geleneğinin gelecekte de bazı başarıları olacaktır, özellikle de roman için yeni konuların söz konusu olduğu yerlerde. Amatörlük geleneğini sürdüren pek az roman edebi olmak iddiasını ileri sürebilir. Zira artık tamamen anlaşılan bir gerçek, roman teorisinin gözardı edilemiyecek ve değişmeyecek ilkesinin geçerliliğini pekiştirdi: Romanın kendisine has, ayrıcalıklı bir edebi değer içermesi dünyanın belli bölgelerinin veya belli bazı konularının aktarılmasında değil, konunun dilsel ve anlatımsal biçimlendirilmesinde saklıdır. Roman teorisinin, romanla diğer edebi türlerin hatta dünyayı kavramanın diğer araçlarıyla olan rekabeti bizi böyle bir sonuca götürdü. Yani gerçekliğin otantik olarak yeniden üretimi, tarih, sosyolojik, psikolojik ve cinayet raporlarının, mahkeme kayıtlarının, hasta hikayelerinin, gezi notlarının, savaşta tutulan günlüklerin hatta film ve televizyonun gerisinde kalması sonucuyla ve yine romanın gerçekliğe, daha doğrusu imajik olmayana, tarihsel ve istatiksel olarak ispat edilebilir olana tutkunluğunu yenebilir anlayışıyla karşı karşıya getirdi. Roman kurmacadır, dile dökülmüş dünyadır. Hegel'in ifadesiyle bu dünyada güzellik ve sanatın yakını ve dost olmuş gerçeklik sunulur. Bu tür gerçeklik de günlük hayatta rastladığımız tarihsel ve deneysel gerçeklikten daha önemlidir. Yine bu gerçeklik hayatta rastlanılan gerçekliğin anlamsız, bütünlüğü olmayan, ayrımlanmamış, tamamen karmaşık gözüktüğü noktada önemli bir anlam dokusu sergiler. Yaşadıklarının sadece bir kısmının, yani hayatlarının bir bölümünün anlatıldığı bir Julien Sorel'in veya Heinrich Lee'nin yine bir Clarissa Harlowe veya bir Leopold Bloom'un hikayesi okuyucuya günlük hayatta böyle kişilerin veya kaderin olduğunu göstermekten çok, bu kişilerin hayatının anlamı konusunda derin bilgilere ve önemli düşüncelere yol

açabilecek karakterlerin hayatını anlamamızı sağlar. Yücelmenin oluştuğu yazarın yaratıcı hayallerindeki deneyim, gerçekliğinin dönüşümü, dilsel biçimi ve hikayenin yapılanmasını da belirler. Aynı şekilde üslûb ve anlatım biçimi de, hikayenin anlamını sınırlayarak veya genişleterek, bölümler arasında ilişkiler kurarak, hikayenin alışılmamış ve önemli kısımlarının kapsamlıca sunulduğu bakış açısı oluşturarak hikayeyi etkiler. Kısaca bir romanda anlatım üslûbu ve biçimi, sadece basit bir ifade aracı değil, biçim verme sürecinin önemli bir unsurudur. Mark Shorer konuyu şöyle ifade etmiştir: *"Teknik, bulma, keşfetme, konuyu geliştirme, anlam aktarma ve nihayet konuyu değerlendirme aracıdır.*(6) Bu bilgi öyle yeni birşey içermez, ama çıkacak sonuçlar dikkate alındığında roman teorisi alanında yeni çığır açtığı kuşkusuzdur. Sadece yazdıkları romanlarıyla değil, uygulayıcısı oldukları sanatın alışılmadık yönleriyle ilgili teorik düşüncüleriyle roman teorisini bu noktaya getiren iki yazarın isminden özellikle bahsedilmelidir; bunlar Gustav Flaubert ve Henry James'tir. Marcel Proust, bir zamanlar Kant'ın bilgi kuramının yaptığı gibi Flaubert'in "Education Sentimentale" ini ima ederek bu eserin yazarının kendi üslubuyla gerçeklik anlayışımızı tamamen yenilediğini söyler.(7). Henry James ismi romanda anlatım konusunda temel olarak kabul edilmiş bakış açısı veya anlatıcı konumu kavramıyla özdeşleşmiştir. Diğer biçimlendirme kavramları da tabi ki bu temele dahildir (8). Özellikle Marcel Proust ve James Joyce gibi iki roman yazarının ve takipçilerinin oluşturduğu mirasın beslediği roman teorisinin görevi, romanın anlatım tarzı ve yapı biçimini onun yaratıcı, daha doğrusu anlamlandırıcı ve yorumlayıcı işlevi bakımından incelemektir.

Ortaya çıkan sonuç, yeteri kadar şaşırtıcı sunma araçları, anlatım tarzları, yapı biçimlerinin sonsuz imkanları romanın hizmetinde gözüküyor. Kısa zaman öncesine kadar çoğu yazar bu zenginliği çekinerek kullanmış, yeni olanı denemektense önceden denenmiş olanları tercih etmişlerdir. Bu

büyük ihtimal daha önce söz konusu olmuş olan yazarların amatör geleneğe olan eğilimleri sonucudur. Daha doğrusu edebiyatta olduğu gibi roman tarihinde önemli bir etki aracı olarak görülen edebi geleneğin katkısının sonucudur. Son yıllarda roman yazarlarının deney eğilimi, yeni anlatım yolları aramak arzusu, önemli oranda artmışsa hatta bazı yazarlarda hastalık haline gelmişse, bu konuda katkısı olanlar yukarıda adı geçen yazarların yanında roman eleştirisi ve teorisini besleyen destekleridir. Birara alışılmadık yenilikler, gelenek tanımayan değişikler önplana çıkartılmışsa da, şimdi durum normal seyrini aldı. Yazarlar ve eleştiri, geleneksel anlatım biçimlerinde hangi biçimlendirme imkanlarının keşfedilmeden ve kullanılmadan saklı olduğunun farkına yavaş yavaş varmaya başladılar. Artık bilinen roman tiplerinin tekrarlanmasıyla nasıl bir etkinin mümkün olduğunun anlaşılmasından bu yana, duyulmamış yeniliklere ulaşma gayretleri, yirmi-otuz yıl öncesine nazaran ilgi çekmiyor. Tarihi temellerini ve verimliliğinin sırrına anlamak için, edebi tür olarak romanın esaslarını, özünü, geleneksel gelişimini ve dönüşümünü incelemek gerek, tıpkı onun biçim imkanlarının saklı olduğu akla gelebilecek diğer ihtimallerinde bulunduğu yerlerin keşfedilmesinin gerektiği gibi. Roman tipolojisinden kaynaklanan görevimizin ana hatları böylelikle belirlenmiş oldu.

Roman tipolojisi, bu türün sunduğu biçim ve görüngüler yığınını anlatıp kapsayacak şeklindeki arzusuna cevap veren roman teorisi ve eleştirisi gayretlerinin ürünüdür. Bir eleştirmenin "*edebiyat teorisinin en cılız alanı*" diye gördüğü roman teorisi, tipolojik metodu kullanarak herhangi bir kuralcılığa sapmaksızın bu cılızlığından önemli oranda kurtuldu. Günümüz edebiyat eleştirisinde kuralcılığa yönelik güvensizlik kuşkusuz roman tipolojisini etkilemez. Yapılan eleştirilerin çoğu ya haksızlıktan ya da tipolojinin amacının bilinmemesindendir. Tipoloji, yazarların, eleştirmenlerin veya tipologların beğenisini çekecek örnekler

önermez, bilakis düşünce yapılarından hareketle romanın dünyayı biçimlendirmek, bunun anlamını anlatma imkanlarını gösterir. Roman tipoloğu tıpkı "*ideal tip*" gibi soyutlamalar yardımıyla özü ve iç kuralları veya ortaçağ ekonomisinde olduğu gibi sosyal, ekonomik ve politik yapılardaki mümkün ilişkileri inceleyen sosyal bilimciler gibi davranır. Sosyolog Max Weber'in "*ideal tip*" kavramının tanımına şöyle bir bakılırsa benzetmenin uygunluğu hemen anlaşılır. Bu düşünce, bazı ilişkileri ve tarihsel hayatın süreçlerini, kendi içinde çelişkisiz evrenle birleştirir. Konu açısından bu yapı gerçekliğin belirli unsurlarının düşüncede yüceltilmesiyle kazanılan bir ütopya karakteri taşır" (10). Roman tipleri de sadece bir eserde asla gerçekleşemiyecek olan ve kimsenin de istemedği bir düşünsel kurma olarak anlaşılabilir. Bunu oluşturan unsurların yüceltilmesi ve düşünce yoluyla açıklanmasıyla, onun kendine has özellikleri ve bünyesinde mevcut olan genel anlatım imkanları açıklığa kavuşur. Herhangi bir roman var olan tiplerden birine dahil etmek suretiyle bu tip için geçerli olan yapı bu romanda sınanabilir veya farklılıklar gözönüne serilebilir. Roman tipleri, anlaşıldığı üzere zaman üstü kavramlardır ve bu yönüyle romanın tarihsel şekillerinden örneğin Şövalye Romanı, Seyir Romanından vs.den açıkca ayrılır. Bu konu edebiyat tarihinin, diğer konu da genel edebiyat biliminin ve özellikle tipolojinin dahil olduğu tür araştırmalarının konusudur (12). Edebiyat biliminin düşünce şeması, eğer edebiyat tarihinin ve eser incelemesinin bulgularına göre oluşturulmazsa çok yazık olur. Mantıkla kazanılabilecek olan şey, yorum esnasında tipin pratik kullanımında kayıpla sonuçlanabilir. Tür incelemesi ve tipoloji edebiyat bilimi alanları arasında gerçekliği ihmal eden spekülasyonların tuzağına düşmek ve bununla da Swift'in *Güliver'in Gezileri*'nde Lagado'nun tamamen spekulatif bilim anlayışına yöneltiği hicivine dönmek tehlikesiyle daha çok karşı karşıyadır. Kendine has tipleriyle bir roman tipolojisinin gerçek romanlarda uygulanması gerektiği isteği, tipoloğun serbestliğini, is-

temese dahi sınırlar. Buna rağmen dikkatini romanın tarihi gelişimiyle de ispat edilebilecek mümkün tipolojik anlayışların zenginliğine çevirmelidir (12). Ama yine de tipoloğa farklı katkılar arasında ayrım yapmak kalıyor. Malzeme, konu, figür, gerçeklik alanlarına vs. göre kuşkusuz tipolojik sınıflamalar yapılabilir, zira savaş, macera, deniz, gelişim, nesil, dedektif ve bilinç romanları, özünde konu, malzeme ve bu yüzden tarih tarafından belirlenen ve anladığımız manada tiplere uymayan tarihi özler gösteren grubu oluştururlar. Bu grubtan bazılarını gerçek tip oluşturucu unsurlar taşıdığı unutulmamalıdır. Yani macera ve gelişim romanları genelde tek öykü zinciriyle, nesil ve aile romanları birden fazla öykü zinciriyle karakterize edilirler. Aynı şekilde bilinç romanı da genelde konu açısından değil, anlatım tekniği ve yapısal olarak diğerlerinden ayrılır, ama bu sınıflamadaki öncelik malzeme özelliklerine dayanır.

Tipolojinin geçerliliği ve önemi, sınıflama özelliklerine bağlıdır. Türün çekirdeğine ne kadar ulaşılırsa, buna bağlı olarak belirlenecek tipler o kadar verimli olur. Başka bir ifadeyle romanın bir tipe dahil edilmesi, bu romanda onu belirleyen bir biçim yapısı sergilemelidir. Tipolojik sınıflandırma aynı zamanda romanın anlam dokusunun röntgenidir. Doku, okuyucuyu ve eleştirmeni bireyselliğin izine ve eserin değişmeyen ruhi fizyonomisine götürmesi gerekir. Roman tipolojisi bu şekilde yorum için yardımcı olmak konumuna dönüşür. Bu da romanın anlatım konumundaki, yapısındaki, kurgusundaki mühim ve belirleyici olan şeylere işaret eder, hikayenin kabul ve anlaşılmasını sağlayan şartlarını ve gereklilikleri gösterir, okuyucuya yorumda yol gösterecek bilgiler sağlar. Bu yol göstericilik de ayrıca önemsiz ve gereksiz ayrıntılarla boğuşmaktan alıkoyar. Bir tipolojik sınıflama, görüntüler yığının düzenlenmesinde esas alınan romanın biçim özelliklerini tip düzenince vurgulanmasıyla, yorumlanacak eseri anlaşılır kılmada önemli katkılar sağlar. Eserin, eleştirmenin kontrolüne nasıl getirileceği sorusu, sa-

dece kapsamlı romanlarda değil, orta büyüklükteki romanlar içinde geçerlidir. Eleştiri teorisi şimdiye dek bu konuya ilgi göstermedi (13). Son olarak roman tipolojisinin başka görevleri ve sorumluluklarından bahsetmek mantıklı olur. O, tipolojik sınıflamada üçlü sınıflamayı bularak değişik türden eserleri karşılaştırılabilir kılmıştır. İki eserin ortak yönlerinin belirlenmesi ve sınırlanması her bir eserin kendine has özelliklerinin ve ayrıcalıklarının daha iyi anlaşılmasına yol açar. Eskiden beri bilinen bu yorum yöntemi, roman tipolojisince desteklenebilir.

Edebi eserin çok yönlülüğü farklı tipolojik katkıları sağlar. Bu nedenle her tipoloji, eserin yoğun yapısının bir kısmına yönelik yol göstericisidir. Yorumcular, belli eleştiri amacına uygun olanları, eserin tipolojik sınıflanmasında kullanabilmek için veya eserin yorumunu farklı tipolojik sınıflamalarla yani anlam dokusunu çeşitli açılardan belirlemek için gerekli tipolojiler hazır bulundurulmalıdır. Aşağıda anlatılan roman tipolojisi, nasıl farklı açılardan tipoloji oluşturulabileceği ve bu farklı tipolojilerin de tek bir eserde dahi birbirini nasıl tamamladığını göstermek için seçilmiştir.

ANLATIM KONUMU TİPLERİ

Eserin girişinde alıntı yapılan *Quintilian* retoriğinde iki anlatım sanatından bahsedilir. Bir tanesi özete dayanan, bir olayın sebep ve sonuçlarını aktarmayı amaçlayan anlatma tarzı; diğeri de olay sürecinin ayrıntılarını inceden inceye aktaran gösterme tarzıdır: Bunlar epik türün aktarılmasında kullanılması gereken anlatımın iki yoludur : Norman Friedman "*Point of View in Fiction : The Development of A Critical Concept*" (14) isimli çalışmasında bu kavramların Platon ve Aristoteles'ten beri bilindiğine işaret etmiştir. Friedman'ın delillerinden roman teorisinin bu sınıflamayı çok geç kullanmaya başladığı anlaşılıyor. Alman roman teorisinde anlatımın bu iki yolunu tanımlayan ve tekrar hatırlatan Otto Ludwig'dir. O ilk olarak "*anlatma*" ikinci olarak "*göstermeden*" ve ayrıca üçüncü olarak da her ikisinin bir arada bulunduğu "*karışık biçimden*" bahsetmiştir. Bu sayede de bir romanda her iki şeklin çok çeşitli olarak birbirleriyle birarada bulunabilecekleri gerçeğini daha o zaman göstermiştir (15). Daha sonraki teorisyenler bilahere tablo ve yansımaların da dikkate alınacağı, haber, tasvir, imaj, sahne, konuşma arasında tam bir ayırım yapmayı denemişlerdir (16). Anlatım konumu tiplerinin belirlenmesinde, kavram birliği sağlamak için anlatma veya gösterme şekillerinden hareket edilebilir : Bununla "*nesir*" ve "*tiyatro*" ikileminin kastedilmediği de vurgulanmalıdır. Tam aksine, nesir bu iki anlatım şeklini kapsar. Eğer salt bir dialog söz konusu değilse, bir romandaki göstermeyle anlatılanlar tiyatroda genellikle sadece epik araçların yardımıyla (duvardan seyretme, elçi haberi) göz önüne serilebilir. Her iki biçim arasında, anlatım sürecindeki farkı yani anlatımı "*panoroma*", göstermeyi "*mimesis*" olarak karakterize etmek herhalde uygun olurdu. Anlatım yolları arasındaki farkı metinde bizzat göstermek, kavramları tanımlamaktan daha kolay olacak. Bu amaçla girişdeki metin önce anlatma yoluyla, daha sonra da göstermeyle ifade edilmesi gerekir.

Birinci yol (Anlatma)

Savaş esnasında bu şehir işgal ve tahrip edildi. Bu arada bütün evler ve mabedler işgalcilerin sebep olduğu yangınlar yüzünden kül oldu. Şehir sakinleri, kadınlar, çocuklar ve yaşlılar paniğe kapıldı. İşgalcilerin herşeyden önce yağmayı düşündükleri söylendi. Muhtemelen şehrin zengin mabed hazineleri bu arada soyuldu. Şahitlerin anlattıklarına göre yağmacılar bu zengin hazineleri paylaşırken birbirine düştüler : Devrin savaş hukuku gereğince, sakinlerin ekserisi işgalciler tarafından esir edildi. Bu yüzden bazı çocuklar annelerini, bazı kadınlar kocalarını kaybetti..

İkinci yol (Gösterme)

Doğudaki surların biraz ötesinde bulunan evinin çatısından işgalcilerin şehre girmeyi başardıklarını hemen anladı. Kavgaların gürültüsü gitgide yaklaşıyordu. Artık aynı hizadaki yanan çatıların alevleri gözüküyordu. Bütün sokaklarda insanlar, yardım bulmak için çaresiz ve korkuyla bir o yana bir bu yana koşuşturuyorlar. Tam kendi evinin önünde yüzlerinden korktukları belli olan ağlayanlar, kadınlar ve çocuklardan, çaresiz yaşlılardan bir grup toplanmıştı. Daha sonra, bunlar nereye gitmeleri gerektiği kararlaştırmadan, sokağın sonunda düşman askerleri gözüktü. Bunlar doğru mabede koşuyorlar ve içeri giriyorlardı. Ve şimdi onlardan biri ganimetiyle tekrar gözüktü. Akabinde diğerleri ona doğru koşuyorlardı, birşey kapmayı denediler. Yağmacıların gürültüsü, kadınların ve çocukların çığlıkları şehrin doğu kesiminin tamamını saran alev dalgaları gökyüzünü kaplamıştı. O saklandığı yerden şehir sakinlerinden bir kısmının nasıl esir alındıkları ve götürüldüklerini .görmemezlik edemedi. Bir anne çocuğunu bulmak için nafile uğraşıyordu.

Her iki metnin okuyucuya bırakacağı etkinin farklılığı bilinen gerçektir. Olayın anlatıldığı birinci tarzda, okuyucu olayı haberi nakledenin bulunduğu mekan ve zaman açısından, belirli bir mesafeden öğrenir. Tek tek olaylar, olayın tamamı gibi okuyucunun zihninde, geçmiş zamanda olup biter. Önemli olayların sonuçları adeta özet halinde öğrenilir. Anlatıcı, ayrıntılara pek hassas değil veya kaynaklarından veya aktarıcıdan konuyla ilgili fazla malumat alamamış. Anlatıcının olaya uzaklığı okuyucunun olayla bütünleşmesine engel olur. Haber, özellikle bilgilerin okuyucuya aktarılmasını amaçlar. Şehrin işgalinin gösterildiği ikinci yorum, okuyucuyu cazibesine alır. Okuyucu kendini imajlar yardımıyla onun evinin çatısından işgalcilerin girişini gören figür yerinde koymasıyla, olayın şahidi olur. Olay, ayrıntılarıyla sanki gözümüzün önünde imiş gibi aktarılır, bu sayede okuyucu adeta olup bitenleri bir defa daha yaşamaya mecbur kalır. Katılım, korku, gerilim, kesin olmama bu tarzın okuyucuya olan etkisini karakterize eder:

Anlatım tarzını tanımlamak üzere Quintiliandan alınan ve özet gibi duran metne eklenmesi gereken tamamlayıcı ifadeler konuyla ilgili olarak oldukça aydınlatıcıdır.

Anlatımda vurgu, olayın bir yazarın bakış açısından olup bitmiş olarak gösterildiği haber sürecinedir. Gösterme de ise kendini olay mahallinde hisseden okuyucunun dikkatini tamamıyla çekmeyi kolaylaştırmak için mekana ve zamana ait bilgiler baskın gözükür: Sonuç olarak, örnekten de anlaşıldığı üzere göstermede kullanılan *"kurmaca zaman"* geçmiş zamanı ifade etmez ve olaylar sanki okuyucunun gözleri önünde canlandırıyormuş hissini verir. Anlatım tarzında ise kurmaca zamanı konumunu korur, geçmiş zamanı ifade etmez:(17) Bahsi geçen tarzlarda dikkate alınmaması gereken konu roman yapısında hangi rolün söz konusu olduğudur. Romanın ilk kaba hali okuyucuda güçlü bir açıklık ve duygu izlenimi bırakması belki romanın bütünü göz önün-

de tutulduğunda düşünülebilir. Böyle bir izlenim, benzerlerinin anlatıldığı göstermelerin, anlatıma göre daha ön planda tutulursa da ortaya çıkabilir. Göstermede hissedilen duygular belli bir oranda özete ve salt bilgiye dayanan haberden kaynaklanabilir. Bağlam bir yana bırakılıp ve metedolojik sebepler yüzünden her iki tarz birbirinden ayrılırsa, dış olay istisna, bunların ortak yönü kalmaz. Okuyucuların zihninde uyanan imajlar, duygu ve düşünceler farklı yönlerde olacaktır. O halde her iki tarzı farklı farklı ele almak hakkına sahibiz. En genel ifadeyle şöyle bir sonuç ortaya çıkacaktır: Anlatımın içeriği, genellikle anlatım şeklinin ve biçiminin işlevidir.

Eserin yaratılmasında önemli rol oynaması gereken bu anlatım tarzları sınıflamaya temel olamazlar: Birinin veya diğerinin ağırlıkta olması tipoloji için yetersizdir. Başka bir sebep ise anlatımın bu iki temel biçiminden hareketle sınıflandırma yapmanın güçlüğüdür. Her iki anlatım biçiminin kullanımı epik sürecin diğer temel unsurlarınca belirlenir yani anlatıcıda veya onun değişik anlatım şekillerince gerçekleşen epik süreç aracılığıyla. Bu konu anlatım biçimlerinin dayandığı tipoloji tarafından kesinkes göz önünde tutulmalıdır. Eğer iki aktarıcının rolleri, benlikleri veya bakış açısı değiştirilirse, olayın gösterilmesi ve buna bağlı olarak olayın okuyucuya etkisinde nasıl bir değişiklik göstereceği her iki metinden hareketle şehrin işgali kolayca gösterilebilir. Birinci metnin anlatıcısının bilgileri başka ne türlü öğrenilebilirdi? Bu anlatıcıyı sadece gerçekleri aktarma endişesinde olan bir tarihçinin tarafsızlığı ve nesneleri zaman açısından belli bir uzaklıktan gözlemleyen ve olayla direkt ilişkisi olmayan kronist olarak mı göreceğiz, yoksa o zamanlar yaşayan bir bilgi aktarıcısının veya şehrin tahribi ve işgali hakkında bilgileri farklı yollardan alan ve bizzat tehdit altında bulunan komşu şehrin sakinlerinden biri olarak mı ? Eğer okuyucu, olayı şehrin sakinlerinden birinin gözlemlerinden değil de, yağmacı bir askerin bakış açısından öğrenmekteyse, ikinci metin ne olacaktı? Keza okuyucu gö-

rünmeyen bir gözlemci olarak ve belirli öznel bakış açısına sahip olmaksızın olay yerine götürülseydi, onun zihnindeki imajlar çok farklı mı olacaktı ? Romandaki anlatım konumu, yani anlatıcının belirli bir rolde ortaya çıkışı ve anlatımda bahsi geçen temel biçimlerden birinin hakimiyetini kapsayan roman tipolojisi, anlatım biçimi ve içeriğinin karşılıklı bağımlılığını ve etkisini gösteren uygun yerler amaçlar.

Üç anlatım konumu söz konusudur : (18)

1- Tanrısal Anlatım Konumu

Bu anlatım konumunun en belirgin özelliği, anlatılan olaya müdahalelerde bulunan ve yorumlar yapan, bilgi aktaran bir anlatıcının varlığıdır. Bu anlatıcı, ilk bakışta yazarmış gibi gözükebilir : Ancak dikkat edildiğinde yazarın anlatıcı şahsında bir yabancılaşma görülecektir. O bir yazardan beklenilenden bazan daha azını bazan de daha çoğunu bilebilir. Ayrıca yazarla ilişkisi olmayan fikirleri de temsil edilebilir. Olayın aracısı olarak kurmaca dünya ile okur ve yazarın içinde bulunduğu gerçeklik arasındaki eşiklikte bir yer tutması bu anlatıcının ayırıcı özelliğidir. Yine bu konumun en uygun aktarma tarzı "anlatma"dır. Bu anlatım konumunun baskın olduğu bir romanda "göstermeler" okuyucuya yön göstermek için anlatıma dönüşebilir. Olaylar hep geçmişte kalmış gibi algılanır ve kurmaca zaman geçmiş anlamını korur.

2. Ben Anlatım Konumu

Bu tarz, anlatıcının roman figürlerinden biri olması sebebiyle tanrısal konum anlatımından ayrılır : O bizzat olayı yaşamış veya tecrübe etmiş veya bizzat aktörlerini görmüştür. Burada da "*gösterme*" anlatıma tabidir. Quintilian'ın her iki metni anlatıcının ve şahidin bir yana bırakarak ben anlatım konumu tarzına çevirebilir.

"Bu şehir, ben terk ettikten sonra düşmanlarca işgal ve tahrip edildi. İşgalden sonra şehirden kaçmayı başaran mülteciler bana, şehri kül haline getiren yangınlardan ve sakinlerinin paniğinden bahsettiler..."

"Şehir surlarının doğu kısmından biraz uzakta bulunan evimin çatısından, gürültüler işitiyordum. Şehir işgal edilmiş olmalıydı.."

Örneklerden de anlaşılacağı üzere ben anlatım da bu iki şeklinin değişik varyasyonları mümkündür. Bu da ben anlatım konumunun çok değişik şekilleri olduğu manasına gelir.

3- Kişisel Anlatım Konumu

Eğer anlatıcı olaya müdahaleden vazgeçerse, roman figürlerinin arkasına, bu figürün varlığını okuyucular hissetmeyecek derecede saklanırsa, okuyucunun kafasında bir yanılsama uyanacaktır : Okuyucu, sanki olay yerindeymiş, kurmaca dünyada olup bitenleri anlatmayıp, sadece bilincinden film şeridi gibi geçiren roman figürünün gözüyle görür durumdadır. Böylece bahsi geçen roman figürü, okuyucuya verilen maske haline dönüşür. Quintilian'ın ikinci metni bu anlatım konumuna yaklaşır. Böyle bir anlatım konumunda hakim olan göstermenin etkisi hakkında söylenilenler, genellikle kişisel anlatım konumu için geçerli olabilir. Bu, kendisinin yardımıyla göz önüne serilen olayın, yazarın imajları haline gelen ve kişisel konumunun karakteristik özelliği olan aracısızlık yanılmasıdır.

Roman eleştirisinde bu üç tipin kullanılabilirliği onların belirli imkanlarının iyi bilinmesine bağlıdır. Aşağıda bu üç tipik anlatım konumu daha doğrusu bunlara uygun üç roman tipi ayrıntılı olarak söz konusu edilecektir.

> "Anlatıcı", değerlendiren, hisseden ve bakandır. O, "Kant'tan beri geçerli olan, bizim dünyayı gerçekte olduğu şekilde kavramadığımız ancak bakan bir ruhun aracılığıyla anlayabildiğimiz tarzındaki bilgi teorisi anlayışını simgeler.
>
> (Kaete Friedemann, *Die Rolle des Erzâhlers in der Epik*)

Roman geleneğinin belli başlı eserleri örneğin Cervantes, Fielding, Balzac, Goethe, Dickens, Thackeray, Raabe, Tolstoy'un romanları (tabi ki diğerleri de) ben biçiminde yazılmadığı için tanrısal anlatım romanları olmalarına rağmen, roman teorisi bu tipin beli başlı özelliklerini ancak bazı gelişmelerin sonucunda oldukça geç olarak gün ışığına çıkardı. Tanrısal anlatıcı genellikle, yazarın eserini yorumlamasına aracılık eden sözcüsü sayılır. Diğer taraftan eserin konusunu tam açıklayabilmek için bu anlatıcı figürün eleştirel olarak kavranması gerçeği göz ardı edildi. Yazar tanrısal anlatıcı rolünde anlatım işlevini kurmacalaştırır ve canlandırır. Anlatıcı bu esnada tarihi kimliğinden farklı bir kimliğe bürünebilir, hatta güya aracı imiş gibi de durabilir. Onun bu yanıltıcılığı, dikkatli okuyucuyu eleştirel bir tutuma sürükler. Her durumda tanrısal anlatım, anlatım edimiyle, verdiği bilgilerle, yorumlara katılan, kurmaca dünyanın dışındaki bir anlatıcının konuyu bizzat anlatması demektir. Tıpkı gerçekleri aktarmak peşinde olan vakanüvistin, tarafsız yayıncının, konuya tamamen veya kısmen hakim olan anlatıcı gibi, metindeki anlatıcının tavrı, okuyucunun konuya nasıl yaklaşması gerektiğini belirler. Bundan onun konumu, bakış açısı ve ufku hakkında sonuçlar çıkarılabilinir. Anlatıcının konum seçiminin ve rol üstlenmesinin sayısız imkanları, Normann Friedmann'ın daha önce bahsedilen ya-

zısında ve W.C. Both'un *The Rhetorik of Fiction* (1961) adlı çalışmasında tamamen açıklanmıştır.

Tanrısal anlatıcının konuda rol üstlenmesinden daha önemlisi onun söz konusu olaya karışması, ara konuşmalar ve yorumlar yapmasıdır. Bu müdahalelerde tanrısal anlatıcının zihin yapısı, ilgileri, gerçeklik ilgisi, belirli şahıs ve olaylar karşısındaki tutumu, politik, sosyal ve ahlaki konulardaki tavırları kendini gösterir. Okuyucu eserdeki olaylarla ilgili olarak anlatıcıya hep muhtaç olduğu için, böyle bir tanrısal anlatım romanında anlatıcı kişiliğinin bu yönü her zaman önemli olmuştur.

Zaman zaman deneme havasına bürünen anlatıcı müdahalelerinin yoğun kullanıldığı anlatım konumuna itirazlar yükselebilir : Müdahaleler, farklı düzeylerde ifadelere sebeb olacaklarından, eseri iki kısımdan yani olay ve deneme kısımlarından ibaretmiş gibi gösterebilir. 19. yüzyıldan beri tanrısal anlatım konumuna yönelik eleştiriler, romanın ideal halini nesnel anlatımın kullanıldığı romanda ve kişisel romanda gören eleştirmenlerden kaynaklanmıştır. Gerçekte ise farklı iki, ama her açıdan eşit, birbirine göre zıt yanılsamalar uyandıran anlatım konumu söz konusudur. Bir tipin şartları diğer tipe aktarılamaz.

Ortaya attığımız roman tipolojisi, muhtemel tipik biçimleri temel roman anlatım konumunun eşit biçimi olarak kabul ederek, eski kuralcı anlayışın geçerli olduğu bir roman türü hakkındaki ön yargının kalkmasına yardımcı olabilir. Tanrısal anlatım konumunu temellendirmek üzere tanrısal anlatım romanının bütün eleştirilere rağmen günümüz edebiyatında yerini korunmasına bütün diğer yazarlardan daha fazla hizmet etmiş bir yazara başvuracağız. Thomas Mann kendi romanı olan *Joseph und seine Brüder* hakkında kaleme aldığı denemesinde tanrısal ara- konuşma ve yoruma dair şunları yazar : "*Burda kafamı kurcalayan bir estetik sorun var. Açıklayıcı konuşmayı ve yazar müdahalesini sanatın dı-*

şına sürmeye gerek yok. Bunlar eserin parçası hatta edebi bir araç olabilirler. Eser, yorumlayarak bunu bilir ve dile getirir. Farklı kanallardan geçen ve anlatılan olay, oluşarak kendini açıkladığı ve temellerini kazandığı aracın yardımıyla olacağını eser kendiliğinden söyler. Açıklama konuya dahildir ve yazarın değil eserin bizzat kendisinin ifadesidir." (19). Bireysel bir anlatıcının ağzından kişiler üstü birşeye dair laflar işitmek Th. Mann için oldukça ilgi çekici. Burda o, kendini sorgulatmak isteyen eserin ağzından konuşur. "*Der Erwählte*" kendini böyle açıklayan "*anlatım ruhudur*". Her ne kadar anlaşılır olsa da -Th. Mann'ın anlatımının gizli olana büründüğü yerde alay dışlanmamıştır- burda yazarın kendi deneyimi konuştuğu sanılıyor, yani yazarın eserdeki anlatıcısı kendinin ona bahsettiğinden daha fazla veya farklı bir şey ifade etmeye mecburdur.

Poetik açıdan tanrısal anlatıcı, yorum ve aktarıcılık görevinden başka retorik bir işlevi yerine getirir. Müdahaleler bir yandan olayları açıklayıp yorumlarken diğer yandan pek fark etmese de okuyucuyu etkiler. Olayla ilgili okuyucu beklentilerini belli bir yöne sevk eder, ilgisini uyandırır, karakterlerin davranışları konusunda kuşku tohumları atar, sahnenin etkisini artırır vs. O halde okuyucu umduğundan çok daha fazla tanrısal anlatıcının düşünceleriyle karşı karşıya gelir. Eğer anlatıcı "*değerli*" veya "*dikkatli*" okuyucuya şu ya da bu olayın nasıl en iyi şekilde anlatılabileceği konusunda veya anlatıcının fikirlerini kişisel veya anlatımdan bağımsız olarak meşgul eder gibi gözüktüğü konusunda güven verirse, okuyucuyla anlatıcı arasında iyi bir ilişki kurma amacı gerçekleşmiş olur. Bu ilişki de anlatıcının bilinçsiz yönlendirilmesine neden olacakmış gibi gözükür.

Tanrısal anlatıcının kendisiyle ilgili olarak verdiği bilgilerin ölçüsü romandan romana değişir. Bu bilgiler örneğin Thackeray'ın *Vanity Fair* isimli eserinin önemli bir kısmını oluşturur. Jean Paul'un *Siebenkäs* isimli eserinde tanrısal anlatıcı fakirlerin avukatıyla direkt bağıntılı olarak romana

girer ve okuyucuda konuyla ilgili olarak merak uyandırmayı başarır. Anlatıcının arka plânda durmaya, ara sıra, tarafsız ifadelerle gözükmeye, nihayet olayı tekrar yorumsuz olarak kendi kendine anlatmaya çalıştığı romanlar da yok değil. Jane Austen bütün eserlerinde özellikle *Emma*'da bu anlatım biçiminden ustaca faydalanmayı bilmiştir. Flaubert *Madame Bovary* ve *Education Sentimentale*'in anlatıcısına güç bir görev vermiştir yani ona kendi duygu ve düşüncelerini dolaysız olarak aktarmasını yasaklamıştır. Ayrıca anafigürün düşüncelerinin ayrıntılarıyla anlatıldığı bu romanlar kişisel roman türüne dahildir ve bununla da tanrısal anlatım biçiminin diğerlerine nasıl karışabileceğini gösterir. Öte yandan *Siebenkäs* ve *Vanity Fair* türü romanlar tanrısal anlatım tipinin başka biçime yani ben romanına dönüşebileceğini gösterirler. Ben anlatım konumundan hareketle konuyla ilgili olarak daha başka şeyler söylenebilir. Ayrıca tiplerin birbirleriyle olan sınırları da yorumlanmalıdır.

Tanrısal anlatımın başka bir önemli özelliği de, anlatıcının kurmaca dünyadan açıkca uzak kalmasıdır. Her ikisi arasında var olan gerilim alanı, anlam dokusunun önemli bir özelliğidir. Her iki kutup yani tanrısal anlatıcının dünyası ve roman kahramanlarının dünyası düzen ve karmaşayla, ahlaki değer ve ahlaki karmaşayla, oluş ve görünüşle, hatta toplumsal gelenek görenek ve anarşiyle arasıra karıştırırlar. Tanrısal anlatım romanının bir tür denkleştirildiği etki sahasında bir dönemin, bir hayatın tehlikeli gerilimleri tesbit ve mümkün olduğu oranda anlatılarak tarafsızlaştırılır. Fielding'in *Tom Jones*'deki tanrısal anlatıcısı, kahramanının maceralarında üstlendiğini ve çağdaşı Richardson'un ahlâkî değerlerinin protesto edildiği ahlaksal rizikoyla okuyucu tarafından benimsenmiş ahlaki değerler arasında denge kurarak anlatır. Tanrısal anlatıcı her zaman kahramandan daha fazla muhafazakardır. Bu anlayış örneğin Jean Paul'u 18 ve 19 yüzyıl Fransız romancılarında tanrısal ve benzer anlatım konumlarının etkinliğinden gerçeğe aykırı pasif bir tutum sonucu çıkarmaya zorladı: "*Böyle*

macera gerçekleşmiş küçük bir yanıltmadır. Yanıltma, deneyim ve bilgelik noktasından anlatılır ve düzen noktasından dinlenilir. Düzen başarıdır. Düzen her yerdedir. Yanıltma gerçekten var mıdır ? Sert bir değişimin söz konusu olması bu burjuva toplumunu korkutur mu?" (20) Bu roman biçimine yönelik eleştiri ibresi birden diğer tarafa yönelir. Önceleri yoruma bir şeyler katması gereken bağımsız figür olarak anlatıcı dikkate alınmazdı, şimdi ise düzenli hayatın nasıl daha iyi devam edeceğine dair anlatıcının uygun anlatım kipi bularak, hata ve günahlarını dünyadan yok ettiği hikaye de görmemezlikten geliniyor. Roman, tanrısal anlatım konumunun gösterdiği başarı sayesinde şairin gerçekliği biçimlendirmeyi, yine gerçekliği insanlara evren ve uyum diye sunmayı başardığı eposa arzu edilen yakınlaşmayı sağlar. (21). Ama roman Goethe'nin anladığı manada, yazarın dünyayı kendi tarzınca biçimlendirmek hakkına sahip bulunduğu "*öznel destandır*" ve dünyayı biçimleme imkanları da haliyle sınırsızdır (22). Anlatıcıyla kurmaca dünya arasında var olan gerilim her seviyede düşünülebilir, uygulanan her iki değer dünyasının örtüşmesi de dahil olmak üzere. Bu eserlerde erkek ve kadın kahramanların özlemlerini, mutluluk anlayışlarını anlatıcının ve yazarın anlayışından ayırt etmek oldukça güçtür. Anlatıcı ve karakterler kendilerine verilmiş olan iç dünyalarını aynı "*ideeler ve bilinç potasından beslerler. Anlatılan düşüncenin anlatıcıya veya bir roman*" kahramanına ait olup olmadığını kestirmek çok zordur, zira ruhi fizyonomileri birbirlerinden küçük farklarla ayrılırlar. Mütevazi bir roman eleştirisi bazı büyük yazarlarda dahi anlatım konusuyla ilgili bu türden belirsizlikleri kolaylıkla belirleyebilir. Bunlar, bakış açısını dikkate almayan E.M. Forster'in de itiraf ettiği gibi hiç de az değildir (23).

Tanrısal anlatım romanı, Th. Mann'dan daha önce alıntısı yapılan ifadelerden anlaşıldığı gibi ve alaycı dünya anlayışına, sanatın ve hayatın yanılsama oyunlarına yönelik ilgiyi gösterir. Tanrısal anlatımın ustaları Cervantes, Fielding ve Jean Paul alaycı uçurumların da ustası ola-

bilecekleri doğrudur. Bu anlatım konumunda anlatıcı, belirsiz konumunu figür yanılsamasıyla karıştırır -Cervantes'in *Don Kişot*'una bakınız-. Veya coşkulu anlatıcı, dikkatli, kuru ve basit küçük kentliye has dünyayı, anlatıcı ve okuyucunun gözünde "*çiçek demetine*" dönüşene kadar uğraşır. Jean Paul'un *Siebenkäs*" isimli romanının "*der Brautkuß*" bölümü bu gayret için klasik örnek sayılır.

"Bu küçük coşkulu eyaletin sevinç ateşi ışıklar gibi yanıp bitti ve gece bir cennet nehrini bir diğerine çevirdi. Misafirler ve ışıklar gitgide azaldı. Orda duran tek bir misafir vardı, bu Senatör Stiefeld'di. Uzun bir ışık da görülüyordu. Kendilerinden geçmiş vaziyette olan birkaç kişi yemek işaretini ciddiye alır. Hava sevinç çığlıkları kaybolacak şekilde sakinleşir ve gitgide bulanıklaşır. Senatör bu eğlence kampının önünde duran çadırların birinden çıkar. Dudakların bütün çabalarına rağmen ulaşamadığı parmaklar, onu aydınlatmak üzere soğuk küçük pirinçten bir fenere değmesine katlanamıyordu. Leibgeber aydınlatma görevini üstlenmeliydi. Çift şimdi karanlıkta, ilk defa dizdize oturuyordu.

Her bulutta gülümseyen bir meleğin durduğu ve yağmur yerine çiçek attığı andı. Bu anın gölgesi kağıdıma yansısın ve orda gözüksün!

Damat, kızı daha henüz öpmemişti. Biliyor ve inanıyordu ki yüzü zeki, heyecanlı ve pürüzsüz bir yüze değilde kaba, hoş olmayan çehreye sahipti. Yetmiyormuş gibi kendini gitgide daha da komik duruma düşürüyordu. Kız da başkalarına öyle gözüküyor diye düşündü. Bu yüzden bir sokağı baştan başa geçen, hoş şarkılar terennüm ettikleri onların dışında Leibgeber, Lenette'yi öpmek cesareti gösteremedi. Kızın elini hızlıca sıktı ve bir şey göremediği için yüzünü onun yüzüne doğru çevirdi, keşke merdivenin kilise ku-

lesi kadar basamakları olsa Leibgeber'in elinde kandil olsa diye kafasından geçirdi. Bir ara kızın çabucak heyecanla kondurduğu öpücük sönmüş küller arasında kalan aşkını yeniden alevlendirdi. Çocuk gibi saf olan Lenette böyle bir öpücük kondurmayı görevi sayıyordu. Damat ürkek gelini dikkatli, biraz da çekingen edayla kucakladı, aşk, şarab ve çoşkunun verdiği ateşle aynı duyguları hisseden kızın dudaklarını öpmeye başladı. Kızcağız sıkı sıkıya kapadığı ağzını, oğlanın ateşli dudaklarından uzaklaştırdı-kafasından da bu erkek milleti amma da tuhaf diye geçirdi-yanaklarını yeniden ateşli dudaklara sundu... Mütevazi damat uzun uzun öpmeye devam etti. Mutluluğunu ifade etmek için de gözyaşlarına sığındı. Gözyaşı, yağmur damlaları gibi Lenette'nin yanaklarına ve burdan da titreyen kalbine sızıyordu. Kızcağız göz göze gelmeye çekiniyordu. Aşkın verdiği sevinçle kocasını biraz daha kendine doğru çekti....

Kız kendini bıraktı. Damadın üzerine dökülen kalleş pudra... beyaz kelebekleri tutunca elde kalan, Pitt'in 1795'te vergiye tabi kıldığı pudra... Elbisenin üzerinden pek azını yok edebildi. Arkadaşının karısının parıldayan gözleri herşeyi anlatıyordu. Her iki arkadaş uzun uzun sıkılgan ve gülümseyerek bakışırlar. Lenette gözlerini yere kaydırır. Leibgeber mırıldanarak, korku içinde "gecemiz harikaydı" der.

(Werke, *Weimar 1928*, VI/ 36 ve devamı)

Oluşla görünüş arasındaki çılgın oyuna katılan tanrısal anlatıcıya başka bir neden de anlatım edimini okucuyla kendi arasında söz konusu yapmak eğilimidir. Fielding'in *Joseph Andrews* ve *Tom Jones*'ini, Jean Paul'un *Titan* romanını örnek olarak verebiliriz. Anlatıcı çabası, olayları olduğu gibi aktarma gayretinde iken istemeden de olsa anlatımında anlatım sanatıyla çelişkiye düşer, yani roman romanmış, suni bir şeymiş, gerçek değilmiş kuruntusuna kapılabilir. Bu an-

latımın ruhu, onun şartları, yanılsamaları, insan varlığının kaosunu aydınlatan görüşlerin sürüklediği alaycı bir oyun değildir. *Der Mann ohne Eigenschaft* isimli eseri söz konusu tipe dahil olabilecek olan R. Musil bu tür anlatım tutumunu geniş anlamda "*kurucu ironi*" diye niteler.

Tanrısal anlatımın bahsettiğimiz özel anlatım başarılarına kıyasla konuşulması gereken bilgi öğretisi alanındaki başarıları biraz sınırlı kalıyor. Tanrısal anlatım romanında anlatıcı kişinin varlığı, okuyucuya anlatılanların doğruluğu, düşüncelerin güvenirliği, sonuçların akla uygunluğunu garantiler gözüküyor. Nerde o anlatıcı güvenilmez şahit olarak ihanet ederse, orda tanrısal anlatım konumunun bilgi öğretisi yönüyle art niyetli bir oyun oynanıyor demektir(24). Güvenilir bir anlatıcı genellikle Tom Jones'de olduğu gibi bir roman figürü hakkındaki bir bölümü, bir haberi, bir hükmü "değiştirmek" şüphesiyle karşı karşıyadır. Ama son hesapta okuyucuya şu duygu verilir: Olayları, kavrama konumunda en iyi kendi bulunuyor, zira onun tarafsız ve eleştirel yargısı anlatıcı yargılarının üzerindedir.

Postaneden gönderilen bir memurdu, elinde ödenmesi gereken makbuzlar vardı.

Ne makbuzları bunlar ? diye sordum. Memur omuzlarını sallayarak "kralın payı" dedi.

- Dostum bildiğim kadarıyla ben benim, sen sensin.

- Ama sen kimsin? diye sordu memur

- Kafamı karıştırma, dedim.

(Sterne, *Tristriam Shandy*)

Ben romanında kurmaca dünyanın temsilcisi olarak anlatıcı ön plana çıkar. O yaşadığı, gözlemlediği ve diğer roman kahramanlarından öğrendiklerini anlatır. Burda düzyazı anlatımın aracılığı söz konusu ve bu yüzden de tanrısal anlatım romanında olduğu gibi anlatım süreci anlatımın bizzat konusudur.

Lazarillo de Tormes, Stèrne'nin *Tristriam Shandy*'den Nathalie Sarraute'nin *Portrait d'un Inconnu*'ya kadar gelişmesi çok farklı yönleri olmasına rağmen, ben romanının zengin ve avantajlı anlatım imkanı günümüze dek henüz yeterince araştırılmamış değişken bir tiptir. Bu tipe dahil eserlere bir göz atıldığı vakit bu türün sınırı ve tanımı meselesiyle karşılaşırız. Anlatıcı ben, daha önce gösterildiği gibi tanrısal anlatımda da vardır. Bu benin kurmaca dünyanın dışında, daha doğrusu tanrısal anlatım romanı tipinde olduğu gibi eşikte, veya kurmaca dünyadaki tabi bir hakkı yani varlığında roman kahramalarıyla Zaman ve Mekanı paylaşıp paylaşmadığını kesin olarak açıklamak mümkün değildir. Anlatıcı ben Thackeray'ın *Vanity*'inde önce tanrısal anlatımın bütün özelliklerini bulundurur; roman figürlerinin üzerinde durur; bazan her şeyi bilendir; kurmaca dünyada olup bitenlerden diğer kahramanlara göre daha fazla bilgiye sa-

hiptir ve herhangi bir roman kahramanına nasip olmayacak olan konuyla ilgili kendi yorumlarının herkes tarafından kabulunü bekler. Okuyucu daha sonra anlatıcı benin farklı roman kahramanlarıyla bizzat karşılaştığını, olayların çoğunu bu kahramanlardan öğrendiğini anlayacaktır. Bu, sanki tanrısal anlatıcıymış gibi gözüken anlatıcı, okuyucuyu roman kahramanlarının dünyasına o kadar yaklaştırır ki, onun tanrısal anlatıcı mı yoksa ben anlatıcı mı olup olmadığı sorusunu "hem-hem de" diye cevaplandırılmasını gerektirir. Burda çok özel bir durum söz konusu değildir. Tanrısal anlatıcıların çoğu zaman zaman roman kahramanlarının dünyasını ziyaret etmeye eğilimlidirler. Örnek olarak Cervantes'in *Don Kişot*'u ve Fielding'in *Tom Jones*'i verilebilir. Dostojewski'nin *Karamazof Kardeşleri*'nde olaylar "*kendimizin*" muhitinde gelişir, anlatıcı bu olup bitenlerin tanığı ve çağdaşı olma rolüne rağmen tanrısal anlatıcının bütün yetkilerine sahiptir. Ben anlatım konumun tanrısal anlatım konumu diye gözüktüğü romanlar gerçekte sınırsızdır. Bunun yanında her iki konumun romanın daha başından itibaren içiçe geçtiği eserlerde mevcuttur. Ben anlatıcının olup bitenlerle ve kahramanlarla hiçbir alıp veremiyeceğinin olmadığı, anlatıcının kurmaca dünyanın oldukça dışında bir yerden bakış açısına sahip olduğu ve tanık ve gözlemci veya raportör kimliğiyle yetindiği romanlardır bunlar. Emil Brontes'in *Wuthering Heights*, Samuel Butler'in *The Way of All Flesh*, Wilhelm Raabe'nin *Stopfkuchen* ve gözlemci konumunu biraz genişleterek Th. Mann'in *Doktor Faustus*'unda görüldüğü gibi, yeni kurgulama imkanları artmıştır. Ben romanı konusunda kapsamlı, en son çalışmayı yapan (*Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, 1962) B. Romberg Dedektif Romanlarında da bu tür anlatım konumunun sıkça kullanılmasına işaret etmiştir: Conan Doyle dedektif kahramanı Sherlock Holmes'i değil de onu şaşkınlıkla takib eden yol arkadaşı Dr. Watson'u ben anlatıcı olarak seçer, bunun da tipik özelliği okuyucunun saygı gösterme, şaşırmasını, hayretini yadsıyan, diğer taraftan da

usta dedektifin yakaladığı izleri zamanından evvel ilan etmemektir (25).

Romanların büyük bir kısmında anlatım konumu, tipolojik olarak her iki tip arasında gidip gelecek şekilde düzenlendiği ve tanrısal anlatım romanıyla ben romanı arasındaki sınır açık olduğu için, tanrısal anlatım romanın ben romanından tipolojik ayrımı yapılıp yapılamayacağı sorusu haklı olarak kaçınılmaz olur. Son zamanlarda yayınlanan çalışmalarda ayrım, önemsiz görülse de bu soru yabana atılamaz. Tuhaf şekilde, her iki biçimde ortaya çıkan anlatıcı kişinin rolünün önemi, bu çalışmalarda da kabul edildi. Bu kısmen anlatıcı kişinin rolunün yeniden keşfinden, ben romanıyla olan benzerliğinden ve her iki anlatım konumu arasındaki kökleri derinlere inen ve önemli sınıflamalara neden olan tanrısal anlatım romanıyla sahip olduğu benzerliğin verdiği sevinçtir. Tanrısal anlatım ve ben romanıyla ilgili olarak anlatıcı kişinin varlığından görülen benzerlikler, Wolfgang Kayzer'e göre her iki anlatım konumu arasındaki farklarda daha önemlidir. W.C. Both'un *The Rhetoric of Fiction*'da ben romanıyla o - romanı arasındaki ayrımın faydasını tartışmıştır (27). O - ve ben romanı arasındaki anlamsız ayrımdan çok Both'un değer verdiği anlatım görünüşleri hem o - romanında hem de ben romanında kendini gösterir. Both her iki roman tipinin ortak yönü olan anlatıcının görünüş tarzlarını yani "şahıslandıran ve şahıslandırmayan anlatıcı, gözlemci ve anlatıcı aracı, eksik anlatıcı ve gizli anlatıcıyı" birbirinden ayırır (28). Tanrısal anlatıcıyla ben anlatıcı ortak yönlere sahip oldukları için bu kavramlar ben anlatım konumunun niteliğini tamamen tanımlayamaz. Roman öğretisinin farklı bakış açıları ve kriterlerinin başka sonuçlara götüreceğini, özellikle romanın biçimlenmesine çabalayan düşüncelerden hareketle o - ve ben *romanı arasındaki sınırın özenle çizildiği Käte Hamburger'in Die Logik der Dichtung*'da açıkca ispat ediliyor. Bu sınır sadece o - ve ben romanını değil, edebiyatın "*taklit*" (mimetik)

ve "*kurmaca*" türlerini "*şiirsel*" ve "*varoluşsal*" olarak da ayırır (29). Buna göre ben ve o - romanı edebiyatın farklı varoluş alanlarına sahiptir. Burdan ise mümkün ifade tarzları, okuyucunun yön tesbiti, kurmaca zamanın işleviyle ilgili sonuçlar çıkarılabilinir. Käte Hamburger'in adı geçen eseri orjinal ve zekice düşünülmüştür. Eleştiri yaparken kullanım açısından da başka bir yerde anlatıldığı gibi bazı noktalarda bütün bunlara rağmen hala aydınlığa kavuşmamış konular vardır (30). Eleştiride tip kavramının kullanımını gözönünde tutan tanrısal anlatım romanıyla ben romanı arasında söz konusu tipolojide kullanılan ayrım, başka yollardan temellendirilmelidir.

Roman teorisyenlerinden çok, roman yazarları ben biçimi ile o- biçimi tarzında anlatılan bir olayın okuyucuda uyandıracağı etkiden pek emin değil gözükürler. Gottfried *Keller Der Grüne Heinrich* isimli romanını yeniden kaleme alırken anlatım konumunu değiştirmesi ve ilkönce o- biçiminde yazılmış kısmı ben biçimine aktarması nasıl açıklanabilir? Aslında bu sayede Keller romanında doğru anlatım konumunu seçmede sanatçı sorumluluğu her türlü kuşkudan uzaklaştırabildi. Şimdi otobiyoğrafik ben biçiminin romanı için "edebi" olup olmadığı sorusu gündeme gelebilir (31). Roman tarihinde, ben biçimin anlatım için uygun olup olmadığı konusunda çelişkiye düşen başka yazarlar da bulunabilir, tıpkı Thackeray romanı *Barry Lyndon*'u yeniden düzenlerken düştüğü durum gibi (32). Ben biçimi ve o- biçimlnden birini seçmek durumunda sadece anlatım tarzının önemsiz bir ayrıntı söz konusu ise, yazarlar konuya zaman ve emek harcamışlardır. Herhangi bir konuyu işlerken bu biçimlerden herhangi birine gösterilen kararlılık bocalamadan daha verimli olmuştur, tıpkı romanlarındaki erkek ve kadın kahramanları ben biçimine emanet eden Daniel Defoe gibi, veya uzun araştırmalardan sonra ben biçimine has "kendini açıklamanın korkunç sıkıcılığından" dolayı *The Ambassadors*'daki Von Lambert Strether'i duygu ve düşüncelerini açığa vurmada ben biçimini yetersiz gören Henry

James gibi (33) Önemli yazarların bu konulardaki kararlılığı ben romanıyla tanrısal anlatım romanı arasındaki ayrım için biçilmiş kaftandır. Bizim için roman tipi oluşturmak ve belli bir konunun ana özelliğini belirlemek söz konusu olduğu için tipolojik olarak böyle bir ayrım yapmak çekinilecek bir çaba değildir.

Bir roman kahramanının anlatıcıyla özdeşleşmesi, anlatılanların gerçekmiş duygusu uyandırdığı için romanın başlangıç dönemlerinde ben anlatım daha fazla kullanıldı. Bu yüzdendir ki inanılmaz hikayeler, fantastik gezi tasvirleri, Thomas More'nin Ütopyası, Cyrano de Bergerac'ın *L'Autre Monde* ou *Les etats et empires de la lune* ve Swift'in *Güliver'in Gezileri* gibi ütopyalar ben biçiminde okuyucu karşısına çıkmışlardır. Hatta çoban romanı ve heyecan verici olaylarla dolu, ekzotik mekanlarla süslü Macera Romanı, *Heliodor* örneğine göre münferit karakterler, bunların yaşantıları ve başlarından geçenler ayrıntılı olarak anlatıldığı için görünüşteki o- biçimi kullanıldığı halde, bu anlatım biçimi zaman zaman ben biçimine dönüşmüştür(34). Günümüze kadar geçen zaman ben romanının geçerliliğini ve dayanıklılığını onaylamıştır. Bu mütevazi Eğlence Romanlarının oturmuş özelliği haline geldi ve hatta alaycı biçimde avangart eserlerde de rastlanır hale geldi. Örneğin Nathalie Sarraute *Portrait d'un Inconnu* ve *Martereau* romanlarında ben anlatım konumunu bu yüzden kullanmıştır. Söz konusu özellik olup bitenlere tarihsellik görüntüsü vermek üzere değil, ben anlatıcının düşüncesi, yansıtması veya tahmini olarak kurmaca gerçekliğin bilinç içeriği gibi kullanmak üzere devreye girer. Ben anlatım konumu, ben anlatıcının anlattığı dünyanın Nesne-Varoluşunu sınamaz, onun öznelliğini, ben biçimin bilinç içeriği olarak gerçekliği sınar veyahut nesnel, nesnesel dış dünyanın öznel, ideal iç dünyanın karışımını sınar.

Tanrısal anlatım konumuyla karşılaştırıldığında ben anlatım konumu, yazarı ben biçiminin konumuna, de-

neyimlerine dayandırdığı için daha kapsamlı durmaktadır. 18. ve 19. yüzyıl yazarlarına kurmaca dünya yaratılmasında insiyatiflerini gereksiz yere engelliyor gözükenler, bireysel ve yakın kavrayışı nesneler yığınına, panoramik bakışa yeğleyen modern yazarlarca değerli hazine sayılmıştır. Ben anlatım konumunun, romandaki anlatımın dolaylılığını anlatılan olayların parçası haline getirmesi de onun başka bir niteliğidir. Anlatıcının kişiliği, kurmaca dünyadaki konumu, olup bitenlere yaklaşımı böylelikle anlatımın konusu olur. Okuyucunun anlatının aracılık özelliğine yönelik aşırı yanılsaması (burda önemli olan olup bitenler değil, bunların kişiyi nasıl etkilediğidir) tanrısal anlatım konuma göre bu konumda daha tatmin edicidir. Tanrısal romanın kurmaca dünyası belirli mesafeden algılanan dünyadır, ben romanın ki ise anılarda yeniden canlandırılan dünyadır. Ben figürün olup bitenlerin merkezinde olmayıp, yan işlevi olduğu yerde, bu ben anlatım konumunca desteklenen anlatının kesin bir bakış açısına sahip olması demektir. Kurmaca gerçeklikteki anlatıcının zaman-mekan açısından belirlenmesi, anlatının sınırlarını daha da kesinleştirir. Anlatıcının kimliğinin tipi ve bireyselliği gözlem sahnesine başka bir ışık tutacağını da ayrıca belirtelim. Butler'in *The Way of All Flesh*'inde papaz sülalesinden bir yeni yetmenin hayat hikayesini öğrendiğimiz ben anlatıcı gitgide bireyselleşen biçim oluyor. Bu noktada çizilen dünya görünüşünün geçerliliği açısından eleştiri ağır sorumlulukla karşı karşıyadır. Örneğin Dante'nin anlatıcısı, veya burda Conrad Ferdinand Meyer'in bizzat kendisinin vurguladığı gibi olayın geçtiği dönemin tipik temsilcisi olarak kabul edilebilecek olan anlatım kahramanı olarak gözüktüğü Conrad Ferdinand Meyer'in Die Hochzeit des Mönchs zikredebiliriz : "*Sürü içerisindeki benim Dante'm... tipik bir figürdür ve kısaca ortaçağ demektir*" (35).

Bakış açısı ve aracılık, ben anlatıcının olup bitenleri fazla ciddiye almadığı romanların ben anlatım konumlarının özel niteliğidir. Ben anlatıcının olayların merkezinde durduğu otobiyoğrafik ben romanlarında romanın dokusunu belirleyen

anlatıcı ben ile anlatılan ben arasındaki gerilimdir. Romanın bu türü için otobiyografi, içerik ve biçim açısından örnek sayılırdı. Daha önceki romanlarda ahlak ve devlet düzeniyle çelişkiye düşen insanların hayatı bu tarzda anlatıldı. Burda önemli olan ben anlatıcının pişmanlık, vazgeçme, olgunlaşmayla katettiği gelişimin arkasından kendi hayatını anlatmasıdır. İkinci kitabı "*Günahla gelip geçen ömrümü, günahkar ruhumu hatırlamak istiyorum*", satırlarıyla başlayan Augustinus'un itirafları bahsettiğimiz modelin temelini oluşturur. Eski romanlarda bu model çok yaygındı. Daha önce yaşanmış olan başıboş dizginsiz bir hayatın hikayesi, günahkar kişi tarafından bir takım yorumların eşliğinde anlatılır. Önceki günahla geçen hayatın sonraki pişmanlıkla psikolojik bağıntısının nasıl kurulduğunun ve anlatıldığının tarz ve biçiminde ben romanının yegane biçimlendirme imkanı daha doğrusu eski yeni roman yazarlarının, çekinerek ve farklı farklı başarılarla faydalandıkları imkanlar saklıdır. Hayat yolunda ve pişmanlıkla yenilenme motifinin ben anlatım konumuyla beraber yapıyı belirleyen unsur olduğu edebi açıdan dikkate değer ilk romanlar Grimmelshausen'in *Simplizissimus* ve Defo'nun *Moll Flander*'dir. Bu ve buna benzer eserlerde ben anlatım konumunun biçimlendirme başarısı ve bunun tanrısal anlatım konumundan kesin olarak ayrıldığı anlamlandırıcı etki rahatlıkla hissedilebilir. Bunlar anlatıcı benin, günahkâr veya toplumsal sorumluluğun bilincine varmış Pikaro veya maceracı geçmişiyle *Hermit* olarak hatıralarının akışında önceki kimliğine yani anlatılan ben kimliğiyle girdiği kendi ilişkilerinde saklıdır. Ben figürünün hayatında karşılaştığı gelişim basamaklarının karşılaştırılması, her iki dönem arasındaki gerilimi ya daha da artırmak veya tamamen yok etmek amacı olan anlatıcı benin sürgit dialektiği bu tür ben romanının iç yapısını oluşturur. Bu gerilim, tanrısal anlatıcıyla, bunun kurmaca dünyası arasında, yine bu kurmaca dünyada yer alan karakterlerin hayatlarının keşmekeşliğiyle bir takım değerlere göre düzenlenmiş evren arasında rahatlıkla görülebilir. Bu ben

romanında bir çeşit varoluşsal vurgu olarak ortaya çıkar. Tanrısal anlatım romanında da olduğu gibi bu her iki kutup, her iki dünya alanına (anlatıcının ve karakterlerin dünyalarına) ayrılmaz, bilakis, bir anlatıcı benin anılarında, bilincinde veya anlatıcı bende yanyana bir arada bulunurlar. Yaşama anıyla anlatım edimi arasındaki yani kişinin yaşantısı, onun anlatılması arasındaki zaman, anlatan ve anlatılan ben arasındaki gerilimi motive eder ve nihai bir denge yaratır. Anlatıcı ben hikayesinin temelini oluşturan geçip giden olaylardan sonra içsel olarak gelişmiş, olgunlaşmış, anlayışlı olmuş ve artık daha önceki davranışlarını yüksek ahlaki, dini, sosyal veya insanlık açısından bakıp değerlendirebilecek durumdadır. Hayat akışında ani dönüşümlerin olmadığı yerlerde anlatan ve anlatılan ben arasındaki ilişki (Schiller'in anlamında) duygusal bir bilincin daha önce saf hayat dönemini hatırlayarak tekrar elde etmeye ve kendine doğru çekmek suretiyle her ne kadar birbirini tamamlasa da ben romanını dokusunu belirleyici unsur olarak kalır (37).

Yeni romanlarda anlatan benle, anlatılan ben arasındaki ilişki, önemini gösterir şekilde sayısız çeşit ortaya çıkarmıştır. Sterne'nin *Tristriam Shandy*'si anlatım eyleminde benin canlandırmasını yani anlatıcı benin ayrıntılı belirlenmesi ve anlatıcı benin anlatılan bene veya çelişkili olarak tam tersi anlatılan benin anlatıcı bene olan bağımlılığını *kaotik* ama aynı zamanda açıklayıcı zorluğu konularında öncü olmuştur. Proust'un *Geçmiş Zaman Peşinde* romanı ben romanın *Anlatı-Yaşantı Şemasıyla* bu deneyi biraz daha genişletti. "*Hatırlayan ve Hatırlanan* Benin Karşılıklı Oyununda" H.R. Jauss, Proust'un bütün eserlerinde gizli düzenleme ilkesini görür. Leo Spitzer çok daha önceleri Proust'la ilgili çalışmasında *ben figürü* niteleyen iki kutupluluğu kavramsal açıdan her iki ben'in, yani baskın anlatıcı benin ve olayların içinde sürüklenen anlatılan benin gizemli karşılıklı oyunu olarak kabul eder "(38). Böylece ben romanın söz konusu olabilecek önemli çeşitlerinin iç ya-

pısının *inşa düzeni* açıklığa kavuşmuş oldu. Bu kitabın yazarı Proust araştırmalarından bağımsız olarak Meville'nin *Moby Dick*'indeki anlatım konumu incelemesinden hareketle ben romanın tipik anlam dokusu konusunda anlatılan ben ile anlatan ben arasında ilişkinin önemliliği sonucuna vardı. Melville'nin muhteşem eserinde beni, ben şemasıyla ispat ederek, ben romanında bu biçim özelliğinin geçerliliğini *Tristriam Shandy*'den *Geçmiş Zaman Peşinde*'ye kadar uzanan aşırı deneysel çizgide bulunan eserlerle sınırlamanın ne kadar geçersiz olduğu kendini hemen gösterir. Bu diyalektik ilişki, anlatıcı benin okuyucunun kendisinin fizyonomisi hakkında herşeyi bilecek şekilde kendi kendinden bahsettiği *otobiyoğrafik ben romanlarında* oldukça etkilidir. Bu da ben romanın gerçek tip oluşturabilecek bir özelliğidir.

Ben anlatım konumunun ayırıcı özelliği olarak Ben-Ben-Şemasının oluşturulmasına karşı çıkılmıştır, çünkü bu şema ben romanı için geçersiz bir *benzetmeyi* yani torununa gençlik yıllarından bahseden büyükbaba benzetmesini içeriyormuş. Wolfgang Kayser'e göre romandaki anlatıcı bize benzemez, daha ziyade herşeyi bilen ve heryerde olabilen tanrı benzetmesiyle ifade edilebilir. Anlatıcı "*hikayenin bütün olup bitenlerden haberi olan ve heryerde olabilen yaratıcı ruhu olarak kabul edilebilir* "(39). Wolfgang Kayser burda Thoman Mann'ın sadece "*Hikayenin Ruhu*" kavramını kullanmıyor, aynı zamanda eserini *romancısının* atölyesinden çıkmış bir parça olarak gören Thomas Mann'ın anlayışını da kabul ediyor. Bu örneğin genç Felix Krull'un gelişimine yapılan imalarla, yaşlı Felix Krull'un yani romanın anlatıcısı olan ben anlatıcı ile bağlanmasında kendini gösterir. Bundan şöyle bir sonuç çıkabilir mi?: "Herhangi bir romanın ben anlatıcısı anlatılan figürün uzantısı değil midir?" Ben romanının yorumcusu yazarın anlatım konumundaki - metinde kısmen açıklanan- amacını aşamaz. Böylelikle anlatıcı deneyimlerinden bahsedilen kişiyle özdeşleşmekten kurtulur. Yazı yazmak üzere kaleme davrandığı anda Felix Krull'un yorgunluğu, anlatıcı beni fizyolojik olarak maceracı

gençlik yıllarına bağlıyan konunun *gerektirdiği zorunluluktur.* Okuyucu Thomas Mann'ın Felix Krull'unda daha baştan, anlatıcının aşağıda aktarılan hikayeyi gerçekten kendi hikayesi olarak görmek istediğine özenle dikkat çeker:

"Rahatlık içinde ve kendimle başbaşa, her ne kadar yorgun, çok çok yorgun olsam da yine de sağlıklıydım. Yavaş yavaş kalemi elime alarak yaşamış olduğum olayları güzel ve temiz bir el yazısıyla sabır küpü kağıda aktarmaya koyularak beni böyle bir teşebbüse deneyimim ve eğitimim kafi gelip gelmeyeceği şüphesi sardı. Ama yine de bahsetmem gerekenler kendi yaşadığım deneyimlerim, hatalarım, acılarım olduğu için, konuya tamamen hakim olduğum için, o şüphe yersiz olmayabilirdi. Bu konularda düzenli, başarılı araştırmalar kanaatimce doğuştan gelen yeteneklerden ve aile eğitiminden daha fazla yol gösterici olamaz." (Frankfurt/Main 1955, s.265).

Okuyucuya, anlatıcı ve anlatılan benin kişisel kimliğini hatırlatmak için ben romanın yazarının motif imkanları sonsuzdur. Somerset Maugham'ın *Cakes and Ale*'den alınan aşağıdaki alıntı bu Ben-Şemasının yapıyı oluşturduğu her romanda görülebilir ve böyle bir kimlik olmadan da asla anlaşılamaz.

> *"Daha da hoşuma giderdi... Keşke bu kitabı birinci şahısla yazmaya başlamasaydım... İnsan kendisinin nasıl bir çılgın olduğunu itiraf edeceğinde, bu hiç de güzel olmuyor"* (41).

Eğer bir çok ben romanında benin yaşantılarıyla anlatım sürecindeki benin bulunduğu an arasındaki zaman gereğinden az, daha ziyade imajlarla anlatılırsa, bu hiç birşey ifade etmez zira benzer şekilde bir insanın bütün hayatını anlatan romanda

da uzun zaman dilimleri anlatılır. Anlatının sınırlarını aşan zamanda bir şeylerin olmuş veya olacak olması veya bu süre esnasında kahramanın dönüşüm geçirmek mecburiyetinde olması, anlatıdan aşağı yukarı çıkarılacak olursa, anlatı sınırlarını aşan zaman dilimi okuyucunun zihninde olay ve deneyimle doldurulmuş zaman sayılacaktır. Birçok ben romanında eksizlik ve berraklık arasında önemli farklar vardır ve bu farkların yardımıyla ben anlatıcının hayatındaki anlatılmayan zaman dilimini okuyucu zihninde canlandırılır. Okuyucunun imaj gücünün veya dikkatinin yetersizliği halinde buralar tamamen boş kalır.

Nihayet Ben-Ben-Şemasının önemi için birtakım veriler, anlatıcı ve anlatılan ben kimliğinin ya sorunlu olarak algılandığ veya ironiye alınarak küçümsendiği ben romanların varlığından çıkarılabilir. Bu her iki tutum burda ben romanının önemli bir alışkanlığının söz konusu olduğu gerçeğinin altını çizer. Max Frisch Stiller'in hayat hikayesini anlatmak üzere romanına "*Ben Stiller değilim*" sözleriyle başlarsa, görünüşe göre ben romanında özdeşleşlik motifi sekteye uğramış olur, böylelikle yazara roman boyunca kimlik sorununa yönelik ilgiyi canlı tutmak fırsatı doğar. Günter Grass'ın *Die Blechtrommel*'inin ilk cümlesinde telafuz edilmeyip ima edilen "*Lakin*"i anlatıcı ve anlatılan benin aynı tutulmasıyla sağlanan, hemen aceleyle ve kesin olarak belirlenen kimlik sorununu ilan eder.

> *"Şunu baştan söyleyeyim! Ben bir akıl ve ruh hastanesi sakinlerinden biriyim..."*

Ben anlatım konumunun böyle alaycı işlenmesi eski yazarlarda da görülen bir durumdur. Örneğin bu konuma Melville'nin Moby Dick'in de "*Bana Ishmael* de" diyen ve bununla okuyucuyu huzursuz kılan ve ben anlatıcının kimliğine ilgiyi çeken, ben anlatıcının kendini algılamasında da görülür. Bu sorunla ilgili eski ama en uygun delil Sterne'nin Tristiriam Shandy'inde vardır. Alıntı başa (bu bölümün ba-

şına) konmuştur. Annesini babasını belirtmekle yetinmeyip, onların beraber yatmalarını anlatarak, kendi hayat hikayesini anlatmak çabasında olan ben anlatıcının kimlik anlayışını daha romanın başında zavallı ve alaycı titizlikle abartan Tristriam Shandy "*Ben kimim*" sorusuyla ben anlatım konumunda saklı bulunan derin felsefi uçurumu keşfeder. Bütün ben romanları böyle değildir tabi, fakat hemen hepsi konuya bilerek bilmeyerek orasından burasından yaklaşırlar. İnsan ben romanında kendisini anlamaya, betimlemeye ve çevresinden farklılıklarını belirtmeye çabalar. Bu karakterlerin başka bir gözlemci için basit bir nesne olduğu tanrısal anlatım romanlarında bulunmayan heyecan verici bir şeyi beraberinde getirir. Böylelikle bir romanda benin konumuyla anlata anlata bitiremediği insan coşkunluğunu aktarır. J.D.Salinger'in *The Catcher in the Rye*, Camus'nun *L'Etranger* ve Nathalie Sarraute'un *Portrait d'un Inconnu*'sü yeni romanda gözlenilen bu gelişimin kilometre taşları olarak sayılabilirler.

Ben romanı tipinin farklı örnekleri vardır. Temel tipin haricindeki diğer yan biçimler tanrısal anlatım romanı veya *kişisel* roman özellikleri gösteren iki yönden birine dahil olurlar. Ben romanının sınırlarını tanrısal anlatım romanından ayırmada karşılaşılan güçlüklere daha önce değinmiştik. Tanrısal anlatım romanın özel biçimlenme eğilimleri ben romanına aktarılabileceği veya tersi yöne aktarımın olabileceğinden anlaşılabilir. Böylece ben anlatıcı, tanrısal anlatıcıdan beklenilen yetenekleri aşan, özellikle anlatılan bende bunun için yeterli unsurların bulunmadığı yerlerde aşan düzen ve değer sağlayıcı özellikleri alır. Bu ben anlatıcılar, arkasına çoğu zaman yazarın saklandığı, kendisine ait olmayan ruhlardan geçinirler. Bu gibi durumlarda yazara, dikkatini daha da fazlasıyla anlatan bene, anlatım ediminde ortaya çıkan anlatım sorunlarına yönetmek ve böylece beri anlatıcının yazarla ortak çıkarlarını en azından kısmen desteklemek görevleri kalıyor. Tristriam Shandy, ben an-

latıcının bu türüne aittir. Kendisini, okuyucusuna bu hayat hikayesinin yazarı olarak, bir dizi endişe ve düşüncelerin bunalttığı kişi olarak çalışma masasında otururken gösterir. *Moby Dick*'deki Ishmael bir balina konusunda yaptığı incelemelerle tıpkı tanrısal anlatıcı ayarında bir ben anlatıcıdır.

Bütün bunlara karşılık anlatımın ibresi anlatılan beni ön plana çıkaracak şekilde anlatıcı benden uzaklaşırsa bambaşka bir etki yaratılır. Ardından tarihin ruhsal çözümü sorununun ortaya çıkışının, bir konuya gösterilen tepkilerin, denememsi incelemelerin yerine, olup bitenlere, olayların gerim dolu akışına, karakterlerin doğruluğuna ve çokluğuna ilgi doğar. Bu Smollett'in *Roderick Randomun*un edebi örneğini sundùğu macera romanlarına has anlatım konumudur. Anlatılan benden hareket eden bu anlayış, ben romanındaki anlatım ibresinin yönünü yani içdünyayı, bilinç akışını, düşünceleri, olay anında ben anlatıcının içinde bulunduğu hali ifşa edebilir. Böylelikle ben romanı kişisel romana dönüşür. Ben anlatım konumunun çeşitlerinin etkili gerçekleştirilmesi genellikle kısa parçalarda, Schnitzler'in bilinçaltı *monologlarında*, Leutnant Gustl ve Fraulein Else'de veya Moll Bloom'un James Joyce'nin *Ulysses* hakkındaki sonuç monoloğunda görülür. Bir romanı sadece iç monologlarla gerçekleştirme denemeleri, Samuel Becket'in Molloy veya benzeri monoton denemelerde yaşandığı gibi, bir deneme olmaktan öte gidemedi. Buna karşın iç monologlarla örtülenmiş kurmaca gerçekliğin okuyucunun gözleri önünde plastik olarak belirmeye başladığı Gerd Gaiser'in *Schlussball* eserinde iç monolog biçimi alışılmadık bir kurma unsuru olarak ortaya çıktı. Burda ben figürünün monologdan monoloğa değişimiyle beraber ortaya çıkan *bakış açısı* değişimi kurmaca dünya imgesine derinlik ve yer etkisi veriyor ve aynı şekilde biteviyeliği de yok ediyor.

Bir olayın *birden fazla bakış açısıyla* gözlemlenmesi kavramı farklı mektup yazanlar olduğu sürece Mektup Ro-

manının tipik özelliğidir. Mektup Romanı anlatım konumu tipik ben romanı anlatım konumundan *anlatım* mesafesinin yok edilmesi veya azaltılmasıyla ayrılır. Ben figürlerin veya mektup yazanların duygu, düşünce ve yaşantıları okuyucuya böylelikle aktarılır. Ortaya çıkan dolaysızlık izlenimi, en azından duyguların anlatımının ve duygu kıpırdanmalarının anlık değişmelerinin nasıl bu roman biçiminin asıl alanı olabildiğini açıklar. Clarissa Harlow ile mektup romanının klassik modelini yaratan Richardson bu tarz yaratma modelinden sonuna kadar faydalanmıştır (42). Düşüncelerin, korkuların, ümitlerin kapsamlı açıklanması anlatım *temposunun* göze batan yavaşlığı ile mümkündür. (Aşağı yukarı bir yıl olan olay zamanı yaklaşık yedi ciltte anlatılmıştır. Anlatım mesafesinin tamamen yok edilmesi (43) -tabi ki mektup yazıcı hala etkisinde bulunduğu veya anlatım anında heyecanını duyduğu kendi yaşantılarını anlatırken- olayın dolaysız aktarım yanılsaması, yine her ne kadar ben romanına yabancı sayılsa da anlatım nesnelliğinin amaçlandığı *çok katlı bakış açısı* mektup romanına has özelliklerdir. Kuşkusuz örnekler bu noktalarda birbirlerinden önemli oranda ayrılırlar. Örneğin Rousseau'nun *La Nouvelle Heloise*'si ve Goethe'nin *Werther*'i, Richardson'un *Clarissa Harlow*'dan ayrılır, çünkü iki yazar da temel figürlerine ait bakış açılarını Clarissa Harlowe'de olduğu gibi diğer mektup sahiplerinin bakış açılarının yardımıyla daha da düzeltip olgunlaştırmamışlar. *La Novelle Heloise* ve *Werther* yeni, sınırsız ve öznel olarak kendini ifşa etmenin manifestosu olmuşlardır. Kendini anlatma, ben romanın otobiyoğrafik biçiminde kendine has doğallığı sanki arzu etmiyor gibi.

Kişisel Anlatım Romanı

Tanrısal anlatım ve ben romanın aksine kişisel anlatım romanı, roman tarihinde geç olarak yani 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktı. Kısa zamanda ilgi uyandırdı. Onun yükselişini üç unsur etkiledi: Birincisi: felsefi bir ilke (nesnellik istemi), ikincisi anlatım tekniği ile ilgili bir yenilik (esas alınan bakış açısının her fırsatta korunması), üçüncüsü yeni bir konu (bilinç ve insanın bilinçaltı).

Romanda nesnelleştirme canlandırma demektir. Roman, baştan beri bir takım eğilimler gösterir. Bu da örneğin yapıda, karakter oluşturmada, önceki dönemlerin önem verilen türü dramda kendini hissettirir. Ancak 19. yüzyılda dramatik sürecin sebeb olduğu nesnellik ve tarafsızlık görüntüsünün roman için iyi bir amaç olduğunu kabul eden eleştirel sesler artmıştır. Romanda böyle bir amacı gerçekleştirmek üzere herşeyi bilen, üstün bir konumu olan tanrısal anlatıcının olayları kendince veya tamamen öznel olarak ürettiği veya yorumladığı anlatım konumu biçimi yok olmalıdır. Kişisel anlatım romanı, okuyucunun anlatıcının herhangi bir özelliğini yüklenmediği ve bu yüzden anlatıyormuş izlenimine sahip olmadığı anlamda tamamen anlatıcısız bir romandır. Kişisel anlatım romanında gösterilir, göz önüne serilir, sunulur. Bu roman tipi eski poetik isteme yeniden geçerlilik kazandırır: Edebiyat, öğretici sorumluluğunu bir karakterin davranışlarına ahlâki yorumlar yapmada görmemeli, tam aksine iyi ve kötünün anlatılması yardımıyla onu sergilemesinde aramalıdır. Bu sayede de kurmaca dünyanın en fazla mümkün olan kendiliğindenliğini isteyen gerçekci ve doğalcı proğramlar birbirlerine yakınlaşırlar. Tanrısal anlatıcının kurmaca gerçekliğe baktığı kişisel bakış açısı burda kuşkulu hale geliyor. Çünkü gerçekliğin öznel ve keyfi bozumunu sunar gözükmektedir. 19. yüzyılın edebi dergilerinde de yürütülen romanda neyin öznel neyin nesnel olduğu tartışması hala sona ermedi. 19. yüzyıldaki önemli roman yazarları arasındaki bu eğilimin birleşme noktalarından biri Fla-

ubert'tir. Erich Auerbach'a göre *"Flaubert'te gerçekçilik tarafsız, kişisel olmayan ve nesneldir"*(44). Flaubert'te pratikte kişisel romanın, romana has biçimlendirme amacı uygun ifade araçlarının hedefine uyum gösterir. Flaubert onu kendi dünyasının nesneleri ve biçimleri ile başbaşa bırakmak için, yazarın sözcüsü kişisel anlatıcının sahneyi terkettiği romanlar yazmıştır. Karakterler sanki reşit, yaratıcısından bağımsız oldukları izlenimini uyandırıyorlar. Bunlar kendi başlarına davranabilir, düşünebilir, davranış ve düşünceleriyle kendi kendilerini yorumlayabilirler. Flaubert'in romanlarında yazarın yani tanrısal anlatıcının geri planda durması -doğal olarak yazar, romanlarında karakterlerinin yaratıcısı ve söz sahibidir- kendine ait, yazarın ana erdeminin kahramanlarına karşı duygusuz ve tarafsız kalması gerektiği isteğinden hemen anlaşılır. Aşağıda Flaubert'in *L'Education Sentimentale* eserinden "Küçük bir Festival" bölümünden bir parça okunacaktır ve Thackeray veya Wilhelm Raabe bu sahnenin nerelerinde tavır alacağı, eleştirel bir yorum veya açıklama yapacağı konusunda tahminler yürütülecektir. Flaubert anlatılanları tartışmayı, bunları yargılamayı okuyucuya bırakır gözüküyor.

> *Kırk mumlu pirinç bir avize duvarları tamamen eski fayanslarla kaplı salonu aydınlatıyordu. Ve bu güçlü göz kamaştırıcı ışık, meze, sebze arasında masanın ortasındaki içinde yengeç ve tavuk çorbası bulunan tabaklarla çevrili büyük kalkan balığının beyazlığını daha da artırıyordu. Yemeklerin verdigi hazla, kadınlar eteklerini, kollarını ve şallarının orasını burasını çekiştirerek bir hizada oturuyorlardı, erkekler de kendi köşelerine çekilmişlerdi. Pellerin ve bay Qudry Rosanette'nin yanına oturma izni almışlardı. Bunun karşına ise Arnoux oturmuştu. Kont Palazot ve bayan arkadaşı ise çekip gitmişlerdi.*
>
> *"Haydi.Top başına" diye seslendi kadın.*

Çenesiz ve iftiracı biri olan koro üyesi genç Fischweib çanı çaldı ve Benedicite belli belirsiz mırıldandı. Orda bulunan kadınlar daha çok da kızını namuslu yetiştirmek isteyen anneye öfkelendiler. Arnoux da "böyle bir duruma katlanamazdı", çünkü dine saygı gösterilmesini istiyordu.

Guguklu saat saatin iki olduğunu gösteriyordu. Bu guguk konusunda espirilere yol açtı. Herşey konuşuldu: dil şakaları, fıkralar, farfaralıklar, hava durumu, gerçek kabul edilen yalanlar, inanılmaz konular. Kısa zamanda sohbet konuları dağıldı, ortalık velveleye döndü. Şarap şişeleri, arkasından açacak masayı dört dönüyordu. Doktor yiyecek bir şeyler kesiyor. Arada bir portakal suyu isteyen de çıkıyordu. Kimisi biriyle konuşmak üzere masadan ayrılıyordu. Rosanette arkasında kıpırdamadan duran Delmar'a habire bir şeyler anlatıyordu. Pellerin'in çenesizliği tutmuştu, bay Qudry ise durmadan gülümseyip duruyordu. Bayan Vatnaz bir porsiyon yengeçi midesine indirmişti. Dolgusundan sesler duyuluyordu. Bir melek, piyano çalmaya uygun olan tek tabureye oturdu. Yavaş yavaş çiğneniyordu. "Ama bu tökezliyor, Allah kahretsin bu tökezliyor" diye koro genci kendi kendine söylendi.

Sphinx (İnsan başlı, aslan gövdeli efsanevi yaratık. Çev.) *şnapsını içti, sarhoşmuş gibi gürledi, canavar gibi yerinde depreşti. Kızartmalara aniden üfürdü. Çıkardığı kanı durduramadı, dudaklarına götürdü, ardından masanın altına fırlattı.*

Bunu gören Frederik "niçin böyle yapıyorsun ?" diye sordu. Bu da diğerleri gibi, hayat şaka değildir. Baktı. Şüphe ve yokluk dünyasını görmüş, kemerinin arasına ateş koru konmuş ve musluktan akan soğuk suya konmuş deri çanta içindeki cesedi görmüş gibi titredi.

Bu arada Hussonet vahşi kadının ayaklarına oyuncu Grassot'u taklit eden boğuk bir sesle bağırdı. "Celuta, gaddar olma ! Bu küçük aile festivali harika! Sevgili dostlarım keyfinize bakın ! Kin ! Kin ! ". Kadınları omuzlarından öptü. Bıyıklardan ürperen kadınlar titrediler (45).

Anlatıcının anlatılan sahneye tamamen yansız ve nesnel davranmaya çalıştığı böyle bir sunuş okuyucunun ilgisini, tutumunu ve yargı gücünü etkileyen ve yönlendiren sayısız müdahaleleri içermesi dikkatli okuyucunun gözünden kaçmaz. Ama bu bilinçsiz olarak gerçekleşir. Yazar sahnenin sonuna doğru bir figür ileri sürer sürmez, figürün bu anda kafasından geçenlere ve "bu küçük aile festivali" hakkında ne düşündüğünü öğrendiği bu figürün bilincine göz atar atmaz, bütün bunlar daha da anlaşılır hale gelir. Fredercik'in bilincinde geçen morg imgesi, anlatımın ayrıntılı ahlaki yorumunun etkileyebileceğinden daha etkili ve daha kalıcı düşünce uyandırır. Okuyucu bir ara olayları Frederic gözleriyle görür, onun duygu ve çağrışımlarıyla yaşar. Bu kişisel anlatım konumuna bir katkıdır.

İngilterede Jane Austen 19. yüzyıl sonlarında yayınlanan romanlarıyla, Flaubert'in bilinçli yöntemsel fikirlerinden haberi olmadan bu anlatım konumunun büyük oranda öncüsü oldu. Buna karşın yüzyıl sonunda *The Awkward Age*, *The Ambassadors*, *The Wings of the Dove* ve *The Golden Bowl* isimli eserleriyle kişisel roman tipini bütün ayrıntılarına kadar işlemek görevi Henry James'e düşmüştür. Hemen hemen aynı yıllarda Almanya'da *Spielhagen* roman yazarının nesnel olmasını ister. Ama onun için daha çok tanrısal anlatıcıya has müdahalelerin kaldırılmasıyla amaçladığı bir çeşit "*dramatik yanılsama*" dan daha fazla yazarın kurmaca dünyaya yönelik iç tarafsızlığı söz konusudur (46).

Kişisel romanda anlatıcının geri plana çekilmesi, tanrısal anlatım romanında yazarın kişiliğini ifade edebilecek olan bütün anlatım unsurlarının dışlanması veya ta-

rafsızlaştırılması, anlatımda göstermeye, karşılıklı konuşmalara, yaşanmış söze, bilinç yansıtılmasına daha fazla önem verilmesi, özellikle anlatımın açısının bir roman figürünün bilincine sabitlenmesi, tanrısal anlatım romanına nazaran kişisel romanda okuyucunun yönelme durumunu temelde değiştirir. Örnekten de anlaşıldığı gibi, okuyucu anlatıcının yönlendiren ve yorumlayan yardımı olmaksızın kurmaca dünyayı görünüşte aracısız olarak görür gibidir. Veya bir roman figürünün yanında bulunuyor, onun gözleriyle kurmaca dünyaya bakıyor, onun duygu düşüncelerini paylaşır gibidir. Kafasından geçenleri okuyucuya haber eden bu tür karakterler kişisel romanda özel bir konuma sahiptir. Bu kahramanlar her olayda, olay yerinde hazırdırlar ve okuyucunun ilgisine romanın diğer karakterlerinden daha fazla değer verirler. Kişisel romanda kişisel araçların yardımıyla her bir epik sürecinin dolaysızlığı nesnel dolaylılık maskesine bürünür. Tanrısal anlatım romanı ve ben anlatım romanında kişisel araçlar okuyucunun kurmaca dünyayı algıladığı, konumu vurgulayarak bu dünyaya yönelik tepkileri inceleme ve zengin yoruma dönüştürerek, kişisel anlatıcının işlevinin önemli kısmını üstlenir. Kişisel bir romanı yorumlarken en iyisi şu soru sorulmalı: Burda kişisel araç olarak görülen bu karakterler kimlerdir? İnsana has ve ruhi hangi niteliklere sahiptirler? Okuyucu bunlara güvenebilir mi veya onların dünyaya bakışlarından kuşkulanmalı mı? Kişisel aracın kişiliğinde kurgulanan imgelerin bozulmasının ve biçimsizliğinin temeli anlaşılabilir. Burda geniş imkan ölçeği vardır, ve de şöyle belirlemek mümkün: Algı, duygu ve deneyimleri hissetmeye doğuştan yetenekli bir Henry James'i veya kendini ölüme yakın hisseden şair duyarlılığına sahip Broch'un *der Tod des Vergils* isimli eserindeki *Vergil* figürü gibi ortalamanın çok üstündeki aydın tipini bir yana, mat, bulanık bir ayna gibi, kendi dünyalarının belirsiz, eksik, anlaşılmadığı için yanlış izlenim bırakan karakterleri diğer yana koyarak bu tinsel yapının kişisel araçlarını Hemingway ve Faulkner'in ve Broch'un *Esch oder die Anarchie*

isimli eserlerinde görürüz. Bitkisel varoluşun ruhsuz zevksizliğinde saklı bulunan kişisel anlatım konumunun hakim olduğu çağdaş romanın sayısız esas figürleride buna dahildir. Emma Bovary (*Madame Bovary*) gibi Kafkanın Josef K.sı , Örneğin .Henry James'in *The Ambassadors*' daki Lambert Strether'in ölçekte bulunduğu yerden daha yakına yerleştirilebilir.

Aşağıdaki iki metinde Henry James'in *The Jally Corner* hikayesindeki Spencer Brydon ve A. Robbe-Grillet'in *Le Voyeur* isimli eserindeki Mathias'ında nefretde çelişkili kişisel araçlar öne sürmüştür. Spencer Brydan uzun süreli bir Avrupa seyahatinden sonra Amerika'ya geri döner. Gençliğinin geçtiği yerlere yeniden dönüşten dolayı kafasını birtakım sorular kurcalar. Şimdiye kadar yaşadığı hayatın bir anlamı var mıydı! Hayatı başka bir yöne çevirebilir miydi! Amerikan gerçekliğinin dışına çıkarabilir miydi ! Şimdi boş duran ailesinin evinde kaldığı sürece bilinçi iyice gerilir. Evdeki her nesnede bir anı saklıdır. Kapısını açtığı her odada Amerika'dan kaçtığından dolayı yaşayamadığı diğer kişiliğinin ruhuna veya yeniden hayata gelmeye inanıyordu. Henry James çok tartışılan yaşlılık dönemine has karakteristik uslubü söz konusu olduğu için metni tamı tamına çevirmek pek mümkün gözükmemektedir. Bu yüzdende aslını aşağıda veriyoruz. (*İngilizce metnin Türkçe çevirisini veriyoruz ÇN.*)

> *"Her zaman büyük salonun mermer döşemeleri üzerine değen bastonun sivri ucunun etkisini hemen hisseder. Bunlar çocukluğunun hayranlık unsuru olarak hatırladığı ancak şimdi daha iyi anladığı, kendinde ilk uslup kavramının gelişmesine yardımcı olan siyah beyaz, iri kara döşemelerdi... İyi veya kötü günde terk etmeseydi, kendisi için asla geri dönememiyeceği o gizemli dünyanın, geçmişin ve o evin derinliklerinde*

belki de kimsenin nerede olduğunu bilemiyeceği uzaklarda bir yerde asılı duran bir çanın belli belirsiz çınlaması hala kulaklarından gitmemiştir. İçinde taşıdığı bu izlenimlerden dolayı hep aynı şekilde davranmıştır. Kenarlarında nemli bir parmağın nağmeler mırıldanarak dokunmasıyla nazikçe yerleştirilmiş oval kristalmiş gibi, yani son derece değerli bir cam kabmış gibi bastonunu bir köşeye sessizce koyar. Başka bir ifadeyle bu oval kristal gizemli dünyayı içinde taşıyordu ve onun kıyılarındaki anlatılması imkansız mırıltılar eskinin terk edilmiş bulanık manzarasını ve daima içinde işitebileceği acıklı nadir ağıtları andırıyordu. Bu yüzden karşısında durduğu bu manzaranın çağrışımıyla yaptığı tek şey her zaman keyif duyulacak hatıralarını yeniden kafasında canlandırmaktı."

Metindeki dış dünyanın süreç ve nesnelerinin tasviri en aza indirilmiştir: bastonun mermer zeminde çıkardığı ses, boş odadaki yankısı holdeki zeminin siyah-beyaz figürleri. Bu ayrıntılar Brydon'un düşüncelerini harekete geçirmek için, bilincine sızmak için yeterlidir. Boş ev aynı anda narin duvarların çınladığı kristalden bir bowling topuna dönüşüyor. Bu yankı biraz daha başkalaşıp iç çeken birini andırır hale geliyor. Tıpkı Brydon'un diğer kişiliğinin savsaklanmış hayatı hakkındaki hortlak şikayetine andırırcasına. Bu hikayede, dış dünyanın en ufak bir nesnesi, anılara, öngörülere, düşüncelere dönüştüğü Brydon'un bilincinin daha da uyarılmasına yol açıyor.

Bu kişisel aktarıcının entellektüel ve imgelemsi eylemlerinin ölçüsü, ancak A. Robbe-Grillet'nin eseri *Le Voyeur*'le karşılaştırıldığında anlaşılır. Bu romanın esas figürü Mathias memleketine dönmektedir. Bir gezgin olarak doğduğu küçük adayı ziyaret ediyor. Gemi limana henüz yanaşmıştır.

"Geminin burnu iskele yönündeydi. Aralık tıpkı geminin dalga kıranla olan mesafesi gibi git gide kapanıyordu. Mathias demir atacak uygun bir yer arıyordu. İskelenin köşe tarafında su kahverengimsi taş duvarı dövüyordu. İskelenin biraz uzağında suyu, limanı kirleten pisliklerin yerinde yeller esiyordu. İskelenin orasında burasında tutunan ..... dalgaların öteye beriye savurduğu ..... yosunlar denizin derinliklerinden gelen yosunlar kadar tazeydi. Ancak yüzeyde fazla kalamıyorlar. En küçük dalga dahi yükselirken çalı parçalarını da yukarı kaldırıyor, ardından yüzeyden dağınık olarak derinliklere çekiyordu. Bazan girdap da oluyordu. Su çekilirken kaldırım çukurlarında, hava kabarcıkları olan küçük parlak ve hemen çabucak yok olan su birikintileri oluşuyor. Uygun bir yer arayan Mathias duvarın yanında daha öncede kullanılmış demir atmaya elverişli bir yeri keşfeder. Tam karşısında, iskelenin dört beş metre solunda suyun yükselmesi bazı yerleri su altında bırakmıştı. Mathias kaybetmek istemediği yeri bir kaç saniye sonra yeniden gördüğünde buranın daha önce bizzat kendisinin bulduğu yer olup olmadığından şüphelendi... her taraf aynı gibiydi... daha önce gözüne çarpan iki küçük keşisen halka yok olmuştu.

Yukarıdan birilerinin attığı şeyler suya düşüp bir süre yüzeyde kaldılar... bu bildik sigara paketi renginde buruşturulmuş kağıt parçasıydı. Su iskele tarafından güçlüce yükseldi, hem de suyun çabucak yutacağı kağıdın olduğu yerde kocaman bir girdabın yosunları denizin derinliklerine sürüklediği ve kaldırım çukurlarını doldururken su kabarcıkları duvara çarpıp yok oluyordu.

Dalga hemen geri çekildi. Cılız yosuncuklar ıslak taşların üzerlerinede kala kaldılar. Küçük su birikintisi gökyüzünü yansıtıyordu (48).

Mathias bakışlarını dış dünyanın nesnelerine diker, tıpkı kamera gibi bunları kaydeder. Onun için önemli olan bunların nasıl gözüktüğü idi. Veya nesnelerin yüzey, çizgi ve kesişme noktalarıyla geometrik duran figürasyonlarda tanınacak bireysel bir özellik söz konusu muydu? Ayrıntıların anlaşılabilir bir sebebi olmaksızın belirlenebileceği mükemmellik oldukça göze batıyor. Okuyucu bütün bunların Mathias için ne anlama geldiği sorusundan kendini kurtaramıyor ? Açık seçik, algılamasına etki eden bu nesnelerin kendisi için bir önemi var mıydı ? Görünüşte aynı olan nesnelerle, onun anlık düşünceleri arasında herhangi bir ilgi var mıydı? Bu adam bir kaç saat sonra genç bir kızı gözünü kırpmadan soğuk kanlılıkla öldürecekti. Cinayet eylemi bu bilincin karanlık dehlizlerinde, gözükmeyen köşelerinde gelişiyordu. Yoksa bilinç kendini gizliyor muydu? Okuyucu ona güvenebilir miydi? Burada dedektif romanlarına has (belli bir noktaya kadar söz konusu) alışkanlığa göre okuyucunun yanlış yöne itildiği duygusu yadsınamazdı.

Yazar farklı düzeyde cevap verir. Çepe çevremizde anlam kazandıran bildik sıfatlar yığınını teşvik ederek nesneler var olurlar. Yüzeyleri, temiz, düz ve dokunulmamıştır. Ama çift anlamlılık parlaklığı ve saydamlığı yoktur. Edebiyatımız henüz bunun kalıcı bir izini yakalamamış veya sapmaların en küçüğünü değiştirmeyi beceremiştir. Artık bütün nesneler Burda-Oluşlarıyla, Şimdide-Oluşlarıyla, yetenek ve tarzları "an" adlandırılabilecek olanla nitelendirilmelidir. Nesneler bundan böyle kahramanının burukluğa uğrayan ruhunun buruk bir yansıması, acılarının imgesi, özlemlerinin dayanağı değildir" (49). Dış dünyaya ait nesneler insanın bilinç içeriği olarak şimdiye değin dokunulmamış nesnelliğini korurlar, ne özel sembollerle ne de bireysel çağrışımlarla yoğrulabilirler. Bu sadece bilincin taşıyıcısı kişisel araç bireysellikten arınırsa sadece optik bir cam veya dış dünyadaki ışınları mekanik bir soğuklukla kaydeden bir kameraya dönüştüğünde akıldan geçebilir. Bu anlamda Robbe-Grillet'in deneyi şaşırtıcı biçimde romanın ge-

lişiminde büyük tarihsel belgelenebilir bir sürece yerleşir. Bu süreç tanrısal anlatımın sınırsız öznelliğine yönelik bir eleştiriyle başlar, ardından bireysizleşmeye hatta bireysel roman figürlerinin romandan sürülmesine ve böylece kişisel romana götürmektedir. İlk dönemlerdeki anlatıcıların işlevini bir roman figürü, *kişisel araçı* üstlenmektedir. Robbe-Grillet bu kişisel aracı *bireysizleştirmeye* çabalar. Buna uygun bir gelişme de Camus'un ben romanı *L'Etranger*'de görülür. Her iki durumda da kişisel anlatım aracı saydamlaşmış, görüktüğü kadarıyla optik cam gibi görev yapmaktadır. Bu deneyde öncü Dos Passos'un romanlarının yanında Christopher Isherwood'un "*Ben mercekleri açık kamerayım, düşünmeyip sadece kaydeden*" sözleriyle başlayan *Elveda Berlin* eseridir. Belki de Kafka'nın romanlarındaki Josef K ile başlayan, kişisel aracıyı *bireysizleştirme* yolunda romanların veya *Tropismes* ve *Le Planetarium* incelemelerinin *il, elle, ils, elles*'i, hatta Nathalie Sarraute'nın *Zamir Kahramanları* (isimsiz kahraman) karşılaşılır. Bu *isimsiz kahramanlar* Jean Paul Satre'nin Nathalie Sarraute'yi anlatmek için kullandığı, belli dünya görüşüne ait düşünce taşıyıcı ve anlatıcısıdır: "*Roman yazarları,... dünyanın her ne kadar kötü olsalar da seçkin olan, üzüntülü ve farklı olan bireylerden ibaret olduğunu iknaya çalışır. Nathalie Sarraute bize kendiliğindensizliğin sınırlarını gösterir. Her yerde bize bunu anlatır. Peki bu sınırın ötesi ? Ne var orda ? Hemen hiç birşey. Hiç bir şey veya hemen hiç bir şey* "(50). Kişisel anlatım romanı ilk örnek kullanıcılarının yani Flaubert ve Henry James'in tasarladıkları asıl amacının dışına taşmış oluyor çünkü biliyoruz ki bunlara göre bu roman biçimi figürlerin bilinçlerinin değişmez bireyselliklerini aktarmak için bir araçtı.

Kişisel anlatım romanının özel başarısının ne olduğu sorusu bahsedilen özel örnekleri göz önünde bulundurmadan cevaplanmamalı. Kişisel anlatım romanından *bilinç akışı tiyatrosuna*, yaşanan iç dünyanın yorumsuz ve görünüşte kaleme alınmamış yansıtmalarına geçiş o kadar açık ki daha fazla tartışmaya gerek yoktur. İnsanın çağdaş edebiyat için

keşfedilen bilinci, daha doğrusu bilinçaltı kişisel anlatım roman biçimiyle bağlı olduğu gibi belirli bir konunun belirli bir anlatım biçimiyle sıkı sıkıya bağlıdır. James Joyce *Ulysses*'inden bu yana çağdaş bilinç romanlarının gelişimi Alman ve Fransız edebiyatının İngiliz ve Amerikan edebiyatındaki kişisel anlatım romanına gelişimine hemen hemen denk düşer. Bu romanlarda dış olaylar, eski romanın esas ve devlet eylemleri alanı maceralar, savaşlar, felaketler oldukça sınırlandırılmıştır. Dış olaylardan alışılmamış *Siz-Biçiminde* yazılmış olan ancak konumuna göre kişisel romana dahil edilebilecek olan Michel Butor'un *La Modification*'da veya Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* ve *To the Lighthouse*'da olduğu gibi bazı karakterlerin bilinç imajlarının bulunduğu günlük hayata ait ama ara-sıra kaba süreç ve düzenlerden bir çatı kalır geriye. Kişisel romanda genellikle zaman dilimleri hatta parçacıkları, izlenim, düşünce, hatıra ve çağrışımların karışımında bütün yoğunluğuyla yaşananları aktardığı için böyle bir roman tanrısal romandan ve ben romanından farklı bir zaman örgüsüne sahiptir. Bunlardan birincisinde daha çok, uzun zaman dilimleri zamanı sıkıştıran bir anlatıcının yavaşlığıyla anlatılır diğerinde ise içinde bütün bir hayatın anlatıma sunulduğu otobiyoğrafik anlatım baskındır. Zamanın her iki yaşantı boyutu (bilinç içeriğinin) eş zamanlılığı ve son zamanlarda modern tanrısal anlatım romanlarında tartışılan (*Der Zauberberg*) (Yaşanmış ve hatırlanan geçmişin toplamı olarak) süre, kişisel romanda belirli sınırlar dahilinde anlatılabilir olmuştur. Proust'un romanlarındaki ben biçimi, örneğin Swann'ın hikayesini içeren *Du Côté de Chez Swann* döneminde olduğu gibi kişisel anlatım romanına dönüşmesi çok karakteristiktir. İçe dönüş, karakterlerin iç dünyalarına yönelik kişisel romanın ilgisi, dünya tiyatrosunun renkli yoğunluğundan vazgeçiştir. Dış olaylardaki fakirlik özellikle bu süreci içeren zamanın ilginç kısalığında kendini gösterir. Önemli bir bölümü kişisel romana ait olmayan James Joyce'nin *Ulysses*'i hemen bir gün bir gece sürer, Michel Butor'un *La Modification* Paris'ten Roma'ya trenle ya-

pılan yolculuk kadar süreyi yani sadece bir günü ayrıntılı olarak anlatılan Robbe Grilett'nin *Le Voyeur*'u üç gün sürer. Bu romanların kısa süresinde bir karakterin bilincinde ve anılarında büyük bir zaman dilimi katedilir. Yani ya anıların derinliğin veya yaşanan anın yoğunluğu ve genişliği yönünde. Dış olayda fakir her roman, sıkıcı olmak tehlikesiyle karşı karşıyadır. Kişisel roman uzun süreleri aşarak bilinç içeriğinin sunulduğu yerlerde çok daha fazla bu tehlikeyle karşı karşıyadır. Bu zamana kadar baş gösterebilecek tekdüzeliğe karşı çıkmak düşünceleri yazarlarda eksik olmadı. Kullanılan çare ise leitmotif bir düzenlemeler (kelime, hareket ve nesne motivi zaman zaman tekrarlanırdı), veya Roman dünyasıyla Mitos arasındaki benzerlikler (Ulysses). Dilin zengin metafiziği bir roman figürünün bilinç akışının yansıtıldığı bölümlerde örneğin Virginia Woolfun *the Waves* veya Broche Der Tod des Vergilden anlaşılacağı üzere romanın *poetikleştirme* etkisi üretebilir.

Okuyucunun yanılsamalarıyla, gerçek ve kurmacayla yanıltıcı ama yine de kurtarıcı bir oyun oynamak olan tanrısal romanının alay ve beğenisi kişisel romanda yoktur. "Dev alay kitabı" "*Ulysses*" burda bir istisnadır, roman yani kurmaca olmamak bilakis bir parça gerçek olmak sayesinde kişisel roman, kesin kez bu yanılsama oyunundan vazgeçmiştir.

Kişisel romanda kişisel, öznel bir anca belirlenen bir anlatıcının fantazilerini veya kuruntularına girdiği gibi bir hikaye anlatılmaz, gerçeklik sadece sunulur, yani gösterilir veya bir roman figürünün bilincinde yansıtılır. Tabi ki böyle bir yanılsama hakkı son hesapta bir parça retoriktir yani okuyucuyu etkilemek için bir araçtır. Böyle bir üslup çok sade ve anlaşılır olmayıp belirsiz kalmakta ancak aynı amaçları taşıyan bir tanrısal anlatıcının okuyucuya yönelik sürekli tekrarlanan hitaplarından daha da etkilidir.

Kişisel romanın yazarı tanrısal anlatım yazarından

veya ben romanının yazarından belki de çok önemli olarak kurmaca dünyanın unsurlarını anlar, seçer, düzenler, yapılandırır. Amacı, düzenlenen nesnelere, plansız ve tesadüfen gerçeklikten alınmış, gerçekte olduğu gibi görünmeyen yansız bir kameranın hayattan çalmış görüntüsünü vermeye çalışmaktır. Bununla eleştirmenin, romanın duyguları yanıltmaksızın yazarın felsefi ve ahlaki düşüncelerin etkisinde kalmadan gerçekliği yeniden üretmesi isteğine kişisel roman, romanın diğer tiplerinden çok daha yatkın gözüküyor. Bu gerçeklik çoşkusu olmadan, kişisel roman insanı etkilemeyi de hedefleyemez. Kişisel romanın esas figürleri genellikle kahraman olmaktan uzaktırlar. Daha önce de belirtildiği gibi bunlar kısmen bildik ortalama insandırlar, hatta bazen pek az çekici tiplerdirler. Okuyucunun bunlara karşı tavrı nasıl değişir! O başlangıçta lakayıt, güvensizlikle hatta redderek karşılar bunları. Okuyucu kişisel anlatım romanı aracılığıyla böyle bir roman figürü olmak konumuna ne kadar fazla zorlanırsa bu figüre belirli bir ölçüde sempati, en azından anlayış göstermek özelliğini her ne kadar pek az çekici olsa da anlayış ve hoşgörüyle değerlendirmeye eğilimli olur. *Emma*'dan Jane Austen'in Woodhouse'si -yazara göre "*ne kendisinin ne de başkasının sevebileceği bir kimsedir-*" ve *Emma Bovary* kişisel romanın ilk başarılı denemesidir. James Joyce'in *Ulysses*'inin Leopold ve Molly Bloom veya veya Broch'un *Esch oder die Anarchie*'sinden *Esch*, okuyucunun sempati isteğine olan talebi oldukça artırmışlardır. Beklendiği gibi bazı yazarlar sadece insanı duygusal olarak ferahlatmayan, toplum dışında kalmış insanlara karşı sempati yaratmaya ve peşin hükümleri yok etmeye yardımcı olmayan, tam tersine şurda burda bazı hazırlıksız okullarda ahlaki hislerin, değer ölçülerinin kaldırılması veya çift değerliliğe yol açtı(52). Diğer taraftan bazı *kişisel roman*ların hatalarından dolayı okuyucunun kendini genellikle tanrısal anlatıcının yönlendirmesine bıraktığı önceki romanların tanımını yapmak mümkün değildir. 19. yy. romanında kişisel anlatıcı, okuyucunun nerde takdir etmesi gerektiğini, nerde ah-

laki duygularını harekete geçirmesi gerektiğini açıklamaya çalışan sayısız yorum modern okuyucuya kabul edilemez gelebilir. Örneğin tanrısal anlatım tipinin büyük romanlarında *Tom Jones*, *Siebenkaes*, *Der Zauberberg*'de olduğu gibi alay aracılığıyla şöyle ya da böyle tanrısal anlatım, kararın genel geçerliliği iddiasının alaya alındığı, tanrısal anlatım tipinin niçin modern okuyucunun zevkine en uygun olduğu böylelikle anlaşılabilir. Kişisel roman bu çıkmazdan kurtulur. Onda açık seçik anlatılan değerler dünyası genel geçerlilik talebi olmayan romanın belirli karakterlerinin öznel dünyasıdır. Okuyucu kendi yargılarını oluşturmak durumundadır, tabi buna yazarın verdiği bazı gizli ipuçları, yardımcı olur. Okuyucunun bilinci kurmaca karakterlere ve onun davranışlarına tarafsız, bağımsız ve serbestce durmak kalıyor. Bu açıdan kişisel romanın okuyucusunun kurmaca dünyayla ilişkisi tiyatro seyircisininkiyle karşılaştırılabilinecek bir konumda bulunur. Kişisel roman, romanın tiyatrosal-mimetik konuma en fazla yaklaştığı bir tiptir.

BİR TİP TASLAĞI

Bu unsurlar öyle çabuk yok olabilirler ki, edebi türlerin de sonsuzlaşma imkanları oldukça zengin, dolayısıyla türleri kendisine göre sınıflayabileceğimiz bir düzen yaratmak da çok güç. Lakin üç unsuru karşı karşıya getirip her bir unsurun ayrı ayrı baskın olduğu örnekler bulmak çok faydalı olacaktır. Ardından birinin veya ötekinin özelliklerini gösteren örnekler toplayalım, ta ki üç unsur bir bütün oluşturana ve daire tamalanana kadar.

(Goethe über die drei Dichtweisen, Epos, Lyrik und Drama, in den Noten und Abhandlungen zum besseren Verstaendnis des West-Östlichen Diwans)

Tanrısal anlatım romanı, ben romanı ve kişisel romanın sınırlarının belirleme denemesi, bu kavramsal yapının kavramsal açıdan birbirlerinden ayrı ama ortak imkanlarının olduğunu, yine şöyle ya da böyle birbirlerinin içerisinde bulunabileceklerini gösterdi. Bu yüzden her tipik anlatım konumu, karakteristik özelliklerin bastırılması yoluyla diğer iki anlatım konumundan üretilebilir. Goethe'nin edebi türlerin çevresel düzeni, romanın tipik biçimlerinde kullanırsa, bu üç tipin birbirleriyle olan ilişkisi şematik olarak anlaşılabilir. Üçlü taslaktan bunların kendi aralarında ilişkilendirilmesi ve yakınlıklarının gösterilmesi beklenir. Böyle bir tipin bünyesinde geniş geçiş bölgeleri, karışık biçimler ve değişikliğe uğramış biçimler kabul edilebilir (53).

Tanrısal anlatım romanından hareket edilirse içinde tipik tanrısal anlatım konumunun şekil değişikliğine uğrayabileceği biri *ben romanı* diğeri kişisel romanı yönünde iki yön söz konusudur. Tanrısal anlatım romanından ben romanına yönelme tanrısal anlatıcının gerçekliğe yavaş yavaş yaklaşımıyla belirlenir. Nerde ona kavuşursa, ona bü-

rünürse orda artık ben romanının sınırları başlar. Bu yaklaşma önce her şeyi bilen olimpik konumdan hareketle olay gerçekliğinin üzerinde ve dışında gözlemci olarak bulunan anlatıcı, kendini kişisel olarak bir veya daha fazla roman kahramanına bağlıyan ilk başta bazı daha sonra daha fazla bağları oluşturması şeklinde düşünebiliriz. Yani anlatıcının bir roman kahramanının şu veya bu ifadesini benimsemesi veya onunla başka bir yerde karşılaşmasıyla (*Vanity Fair*) mümkün olur. Anlatıcıyla, karakter arasındaki bu bağ ne kadar yakın olursa anlatıcının karakter dünyasına olan bağımlılığının bu tarzı da o kadar açık seçik göz önüne çıkmış olur. Eğer anlatıcı gözlemci bir çağdaş olarak varoşlarda kalırsa, tip taslağında böyle bir taslağın yeri ben romanının biraz uzağında tanrısal anlatım romanının yakınında olacaktır. Anlatıcının kahraman olarak olaylara karıştığı yani anlatıcı benin yanında anlatılan beninde bulunduğu bir roman, ben romanına yaklaşır. Ben romanına başka bir yanaşma da, anlatılan benin anlatıda gitgide anlatıcı ben üzerinde daha fazla ağırlık kazanması, yani ben anlatım; son safhada içmonoloğa dönüşmesi şeklinde düşünülebilir. (Örnek olarak Schnitzler'in *Leutnant Gustl*, Faulkner'in *The Sound and the Fury* zikredilebilir.)

Eğer tip taslağı tanrısal anlatım romanından başka tiplere kaydırılırsa, tanrısal anlatıcı yavaş yavaş *anlatım sürecinin* gerisinde kalır. Anlatımla ilgili imalar kayıp olur, tanrısal anlatıcının yorumları giderek azalır, kişisizleşir, bir çeşit reji ikazına dönüşür, ve tamamen yok olur. Anlatıcı tamamen karakterlerin gerisinde kaldığı sürece okuyucu anlatıcıya, *anlatının* aktarıcısıyla karşı karşıya olduğuna inanmaz, bilakis tıpkı tiyatroda olduğu gibi gerçekle karşı karşıya olmak, daha doğrusu, bir roman figürünün bilincinde gerçekliği yansıtılmış görmek kuruntusuna kapılır. Tanrısal anlatım ve kişisel anlatım arasındaki tip taslağı örneği bir anlatım konumunun başka birine dönüşmesi bir çok örnekte rahatlıkla gösterilebilir. Bir dizi ara biçimini de içeren bu zincirin halkaları arasında Thomas Mann'ın *Der Zauberberg*, Flaubert'in *Madam Bovary*'si Henry James'in *The Ambassador* ve nihayet Virginia

Woolf'un *Mrs. Dalloway* veya *To the Lighthouse*'u vardır. Bu noktada anlatım konumu çeşitleriyle kişisel roman tiplerinin ilgisi yoktur. Ben romanı tipinde olduğu gibi burda da "anlatılmıyor" tam tersine bilinç içeriği ayna gibi yansıtılıyormuş duygusu baskındır. O ilişkisinde bilinç içeriğini aktarma denemelerinden bu durumda bahsedilebilir. Örneğin; *Ulysses*'in bölümleri, Finnegans Wake ve Joyce'nin taklid edildiği bir dizi eser buna dahil edilebilir. Kişisel anlatım konumu uygulama örnekleri ben anlatım konumuyla örtüşür. Bu demektir ki söz konusu olan tiplerin dairesel düzeni ve bunun mümkün dönüşümleridir.

Tip taslağında, her bir romanın anlatım konumuna has yerler bulunabilir. Bu tür şemanın önemi bundan kaynaklanmaz, daha çok bir eserin tipik biçimlerle olan ilişkisinin gösterilmesine bağlıdır. Daha önemlisi ise böyle bir şemanın bilgisel değeridir. Çünkü bütün anlatım imkanları, edebi süreçte ve bunun görünüşdeki yok oluşunu da içeren sayısız biçiminden anlatımın dolaylılığının nasıl çıktığını gösterir.

Diğer taslak sistemlerinde de olduğu gibi bu tipin iç bütünlüğü kendi bütünselliğinden doğar. Benzer sınıflama tabanında burda tanımlanandan başka hiç bir tip ve onun çeşidi düşünülemez. Roman türden kaynaklanan imkanlarını üç tip ve ara biçimlerle sınıflandırabildiği bütünsellik, üç romanın tipinin geleneksel edebi tür üçlüsü Düzyazı - Şiir - Tiyatroyla yakın ilişkide olmasıyla, daha doğrusu Emil Staiger'in de kabul ettiği gibi "*Poetik temel kavramlarıyla*" insanın varoluşunun temel imkanları için isim olan Düzyazı - Şiir - Tiyatroya ait olana yakın durmasıyla ispatlanabilir (54). Bu ilişkiyle, tür soyutlaması ve roman biçimi arasında açık ilişkinin nasıl olduğunu öğrenmek çarpıcı gelebilir, ama yine de üç sayısının sırrından kaynaklanan tartışmalardan uzak durmak daha iyi olsa gerek.

YAPI TİPLERİ

"Zaman anlatılabilir mi, bizzat kendisi, kendi başına olarak?"

(Thomas Mann, *Der Zauberberg)*

Roman kurgulanmasının dayanabileceği birçok imkân vardır. Roman tipolojisini uygulanabilir yani eser eleştirisinde kullanılabilecek olması için hangi şartların var olması gerektiği daha önce anlatılmıştı. Roman yapısının karakteristik biçimlerinin dayandığı bir roman tipolojisi kuşkusuz bu türde şartları yerine getirir. Malesef romanın tipik yapı biçimleriyle ilgili farklı ve kapsamlı çalışmaları özetleyen eserler yoktur. *Bauformen Des Erzählens* (1955) isimli eserinde Eberhard Lämmert böyle bir tipoloji sahasına girdi ve olayın zaman örgüsünden hareketle, roman yapısı konusunda bir tipoloji ortaya attı. Farklı temellere dayandırılan iki tipolojinin, nasıl birbirlerini tamamladığını göstermek için anlatım konumu konusundan hareketle bu tipoloji kapsamlı olarak işlenilmelidir. Anlatım konumunu temel alan bir tipolojinin önemi daha çok anlatımın özel dokusunu göz önüne sermesinde saklıdır. Buna karşın anlatacağımız tipolojinin önemi ise yapı alanında hatta romanın yapısındadır.

Lämmert, Günther Müller'in romanda *"anlatım zamanı"* ile *"anlatılan zaman"* ilişkisini konu alan ilk çalışmasını temel almıştır (55) ve olayın zamansal uzunluğunda sınıflandırılmasına ve "anlatıda zaman örgüsünün yapısı ve şekillenmesine" göre üçlü bir tipoloji öngörmüştür (56). Tipoloji farklı durgun modelleri içermiyor. Daha çok geniş bir farklılıklar alanını, iki zıt konum arasındaki karışık

biçim ve mümkün karışmaların yelpazesini kapsıyor. Bu bize yöntem açısından faydalar sağlar. Zira roman eleştirisi için bir tipolojinin önemi, farklı unsurların değişmesi veya temel figürün değişmesi sayesinde yan ve karışık biçimlerin kurgulanmış tiplerden nasıl üretileceğine bağlıdır. Anlatım konumu temeline dayalı roman tipi sürekli biçimde bir tipten diğerine geçerek, dairesel özelliğini vurgulayarak bu taleplere uygun hale geldi. Lämmert'in önerisi üçlü ve dairesel bir düzen kullanmayıp tam tersine ikili veya kutuplu bir düzen kullandığı için yöntem olarak uygundur. Bu kutuplu düzende farklı tiplerde mümkün çeşitleri çizgi üzerinde düzenlenerek gösterilebilir.

Lämmert'in ilk tipi, olayın bütünsel çatısını kapsar. Bu oldukça kısa anlatılan zamanlı veya olay süreli "kriz hikayesinden" uzun süreli bir hayat hikayesine kadar uzanabilir. Bir felaketin anlatılması, biçimi tamamen kapsadığı *Das Erdbeben in Chili* gibi bir hikaye birinci tipe örnek olarak verilebilir. Diğer tip için hemen hemen her nesil ve aile romanı veya bir kahramanın hayatındaki dönemeçlerin anlatıldığı Thomas Mann'ın *Die Buddenbrooks*, Stifter'in *der Nachsommer* veya Defoe'nin *Moll Flanders*"gibi romanları örnek gösterilebilir. Öte yandan bu ikisi arasında sayısız ara biçimler düşünülebilir. Bireysel eserin yerleştiği tip ölçeğinin yeri bulunursa, yapıdan hareketle eleştiri için gerekli kriterler elde edilmiş olur. Bunun da önemi, romanın zaman dokusunu yakalamak imkânı verir.

Bahsettiğimiz romanların aksine, diğer birçok roman ölçeğimize uymadığı için tip sıralamasına dayanan düzen, birçok durumda geçersiz oluyor. Tipolojik sınıflamanın alanı "zor" romanlarda daha iyi anlaşılır. Henry Fielding'in *The History of Tom Jones*'te, ve *a Foundling* eseri başlığının ima ettiği gibi Tom'un doğumundan, daha doğrusu kendisini bulmasından evlenmesine kadar geçen hayat hikayesini anlatır. Yaklaşık yirmi yıllık olay süresinden hareketle romanı, Lämmert tip sıralamasının sonuna "hayat hikayesi" ka-

tagorisine dahil edilebilir. Sadece olay süresini yani anlatılan zamanı değil, anlatılan zamanla anlatım zamanı arasındaki ilişkiyi, rahatlığın ve uygulanabilirliğin derecesini veya bir bölümün ve olay akımının anlatıcısının geliştirdiği darlığın ve acelecilik derecesi gözönünde bulundurulursa bambaşka bakış açısına varılır. Bu *Tom Jones*'te hemen hemen bütün hayat hikayesinin ve daraltılmış biçimde aktarılmasında saklıdır. Kahramanın hayat dönemecini sonlandıran evlilikten önceki son haftalar okuyucuya büyük bir genişlikle, gösterme canlılığıyla aktarılmıştır. (20 yıllık hayat hikayesi aşağı-yukarı olup bitenlerin üçte biri olarak, buna karşılık evlilik ve olayın bitiminden önceki kritik olayların 3 haftası ise dörtte üçünü oluşturacak şekilde anlatılmıştır.) Son günlerde ve haftalarda Tom'un hayat yolu kendisine sonunda bambaşka bir yön gösterecek olan hatalardan, sapmalardan, macera ve krizlerden geçer. Yılmaz, dayanıklı picaroya dayanan edebi aslının baskın özelliğinin deneyim açlığı olduğu bu lakayd delikanlı, çok geçmeden burjuva toplumunun sorumluluk sahibi üyesi oluverir. Bu dönüşüm Gottfried Keller'in *Der grüne Heinrich* gibi bir gelişim romanında da olgunlaşma sonucu ortaya çıkmaz, daha ziyade bir kaç gün ve haftanın kritik deneyimlerinin potasında sonuçlandı. Bu yüzden *Tom Jones* Lämmert'in tip sıralamasına göre "Hayat Hikayesinden" ziyade "Kriz Hikayesine" dahil edilebilir. Böylelikle roman eleştirisi konusunda önemli bir ipucu verilmiş oldu. Okuyucunun dikkati Tom'un yirmi yaşına kadar geçen uzun düz gelişim dönemecine değil, bilakis son gün ve haftaların maceralı ve dramatik olaylarına çevrilecektir. *Tom Jones*'un bu eleştirel döneminin olay şeması gülünç niteliktedir. Kahramanın kader dönemeci gerilimli derin noktanın aşıldığı sürece yukarı yükselmek için hain rakibinin oyunlarını bulmak, beğendiği kızla toplumsal olarak benzerlikler yaratan ortak kökene bağlamak, hakiki iyi karakterleri anlamak üzere daha da aşağılara sarkabilir. Romanın anlam dokusu dramatik, macera ve şaşırtmaların bulunduğu kriz olayına dayanır. Kahraman doğal ve gizli ye-

teneklere sahip olmayan insandır; Shaftesbury'nin düşündüğü anlamda ise iyiliğin kendine verilmiş olduğu mükemmel insan, bozulmamış insan tabiatının bir parçasıdır. Kahraman bireysel gelişimi değil, onun gerçek karakteri ve varlığını tanımamak ve Tom'un etrafındaki insanların yaşadığı felaketler romanın merkezi konumunda olacaktır. Burada entrika (Dramatik olan!) tıpkı muhafazakâr ahlâkın dar görüşlülüğü ve insanın başkaları tarafından sayılma çabasının (Çağ Eleştirisi!) kibirliliği de suçludur. Taklit edilen güldürü biçimi entrikayı açıkladıktan, engelleri yok ettikten ve Tom'un ahlâkî değerlendirmesi iyi konumlandırıldıktan sonra mutlu sonu engelliyecek hiç bir şey kalmaz. Keman ele alınır, düğün başlar. Sonuçta daha önce tahrib edilmiş olan ilk durum yeniden tesis edilir. Ne sosyal ne de ahlâkî açıdan hiçbir şey değişmemiştir. Önceden olmayan veya yok edilmeyecek olan hiç bir şey olmamış, gelişmemiş ve ortaya çıkmamıştır. Kurmaca gerçeklik, zaman boyutunun ne tarihi, politik gelişiminin mekanı olarak, ne de bireysel bilincin kişisel anılarının derinliği olarak bir rol oynamadığı sosyal durgun bir dünyadır. Edebiyat tarihi açısından Fielding'in romanı bir dönemin sonunda yer alır. Çağdaşları Samuel Richardson ve biraz genç Laurence Sterne'de zaman sürekliliği ve zamandaki tarihsel süreç romanın dokusunda önemli bir unsur olur. Bu roman yazarları tarafından gerçekleştirilen yapı biçimlerinin tipolojik karşılaştırılmasıyla delillendirilir. Fielding' *Tom Jones*'inde olup bitenlerin garip bir mekaniklik anlayışına teslim olduğu ve olayın yazarca sürüklendiği karakteristik bir "Kriz Hikayesi" ile karşılaşılabilinir. Olayları dengeli anlatım adımlarıyla ilerleyen Gottfried Keller'in *Der grüne Heinrich* gibi bir "Hayat Hikayesi'ne sahib olan bir eserin zaman örgüsü ve olay yapısı karşılaştırılırsa bu romanın kendisine has özelliği daha iyi anlaşılabilirmiş. Bu her iki hayat hikayesi arasında sanki bir dünya saklı. Bu dünyada ancak Lämmert'in sınıflamasının (bir ucu "Kriz Hikayesi" diğer taraf ise "Hayat Hikayesine" kadar giden) her iki ucunda duran dünyaların tipolojik düzenlemesiyle mümkün olabilir.

Lämmert'in ikinci tiplemesi "tek öykülü" ve "çok öykülü" hikayeleri kapsar. Tek öykülü hikayeye genellikle novelde, kısa hikayede, hatta Defoe'nin *Robinson Cruso*'sunda olduğu gibi gelişim, gezi ve macera romanlarında karşılaşılır. Günther Müller "tek öykülü" hayat çizgisinin yapı biçimini yeterince belirlemiştir. "*Bu biçim zamansal olarak saat gibi yıldan yıla ilerleyişi gösterir. Olgunlaşma yolundaki benin ileri hamleleri çevreyle yüzyüze gelir. Ayrıca bu biçim oluşumun gerçekte bütünsel anlamıdır ve dışardan bütünlüğü anlaşılabilen çizgisini gösterir* "(57). Tipik yapının ne kadar çeşitlerinin olduğu hem *Tom Jones* hem de *Der grüne, Heinrich*'in bu tipe girebilmesinden anlıyoruz. Herhangi bir romanı bir tipe bağlayan özellik eğer önemliyse bir noktada belirler. Bir tipolojide karşı karşıya gelen iki eser başka bir yerde yanyana gelmesi mümkündür. Sonuçta her iki romanı birleştiren ve birbirinden ayıran özellikler söylenmiş olur.

İkinci tipin diğer ucundaki tipik biçimlerin dönüşümü oldukça zengindir. Lämmert "*hikayenin bütün büyük bölümlerini anlatırken yerlerinin değiştirilmesi, kendi yönü ve durumda ilerleyen bir hikayenin dallanıp budaklanması, nihayet uyumsuz anlatım anlarının parçalanmasını birbirlerinden ayırır.*" Hikayedeki olayın dallanıp budaklanması ve dönüşümüne örnek olarak Jean Paul'un *Flegeljahre* ve *Titan* verilir. Anlatım anında olayların yerlerinin değiştirilmesinin en ilginç ve klasik örneği Lavrence Sterne'nin *Life and Opinions of Tristriam Shandy, Gent*'dir. Örneğin kahramının doğumu onun romanda çıkmasından çok sonra anlatılmaya başlanır. Hikayenin dallanıp budaklandırılması farklı amaçlara hizmet eder. *John Dos Passos*'un belli bir iç bütünsellik taşıyan *USA* üçlemesinde olduğu gibi geniş bir panoramayı, bir devrin ahlâk imgesini vermek üzere gerektiğinde kaçınılmaz olmuştur. Lawrence Durrel'in *Alexandria Qvartet* adlı dörtlemesinde veya Gerd Kaiser'in *Schlußball*'ında olduğu gibi, aynı olayı her kişi kendi yaşadığı kadarını anlatarak, bu olayın farklı bakış açılarıyla kuşatıldığı romanların çok öykülü olması özel bir ko-

numdur. Kaleydoskop imajlar halinde hikayenin dallandırılması, birbiriyle ilişkisiz parçacıklar halinde anlatılan olay akımının ufalanması Yeni Romanda ve James Joyce artçıllarında değişik başarı oranlarında denendi. Örneğin Virginia Woolf, Faulkner, eseri göze batan bir örnek olan John Dos Passos'u zikredebiliriz.

Lämmert'in üçüncü tipinin ayırt edici noktası çevre tasviri, refleksiyon, denemecikler, bilinç akışı gibi içerikle ilgili unsurlara göre hikayede dış olaylara verilen önemdir. Bu ölçek bir taraftan Scott'un olay açısından zengin romanlarını içerir. Örneğin Virginia Woolf'un romanlarındaki cılız olay dokusunda yer alan bilinç akışı parçacıklarına dönüştürülür. Broch'un *Schlafwandler*'inde dikkat olup bitenlerin yerine denemelere, çağa ilişkin eleştirilere ve olayla bağıntısız olanlara kaydırılmıştır. Karma kompozisyon olarak roman yeni çağın ürünü değildir. Friedrich Schlegel'in *Lucinde*'si ve roman tarihinin ilk dönemine ait John Lyly'in *Euphues* bir hikayenin belirli amacı ve özelliği sayesinde farklı unsurların nasıl kaynaşabileceğini gösterir. Lyly'in romanında anlatılan sınır durumu Gottfried Ben'in "*görüngü tipi roman*" ilkesine dönüşmüştür.

Roman eleştirisi için bu karakteristik sınıflamanın sağlıyacağı veriler ayrıntıları ciddiye aldıkça daha da artacaktır. Böylece hikayenin dış yapısının biçimlenmesi, niçin bir hayat hikayesinin veya zaman imgesinin belirli kısımları aktarılıyor, buna karşılık diğerleri anlatıcı tarafından görmemezliğe geliniyor veya olabildiğince sıkıştırma sorusunu gündeme getiriyor. Kurmaca gerçeğin seçiminde (göz ardı edilen, atlanılanların yazarca bilinip bilinmediği, bunların var olup olmadığıyla ilgili edebi-varoluşsal soruya değinilmeyecektir.) hayatın kaotik ve tam kavranamıyan gerçekliğinden kurmaca dünyanın suni olarak düzenlenmiş evreni ortaya çıkaran yazarın başarısı, kendini burda açıkca gösterir. Edebiyat ürününün evrenselliği ve bütünselliği, hayatta olduğu gibi görüngülerin mükemmelliğinde, yaratma

envanterindeki gerçekliğe dayanmaz, daha çok anlatılanın temsili olmasında veya Henry James'in ifadesiyle "*sanat aslında seçmedir, hem de amacı tipik olmak, kapsamlı olmak olan seçme*" (59).

Bir anlatıda olayların yeniden sınıflanması ve düzenlenmesi ilginç eleştiri sorunları ortaya çıkarabilir, zira bazı olayların kurmaca olarak düzenlenmesi, olayların kronolojik akışının özünde tanınmayan ilişki ve anlam yapılarının ifadesidir. Değiştirmenin özel bir biçimi de uzaklaşmadır. Başka ifadeyle Rabelais, Sterne, ve Jean Paul gibi alaycı yazarların özenle kullandığı anlatıcı müdahalesi veya sapma. Konudan uzaklaştıranlar, anlaşıldığı gibi okuyucuda iki farklı alan arasında düşünce alanı ortaya çıkararak yazarın asıl amacını genellikle öne sürer. Okuyucunun şaşkınlığı, onun geriliminin ve beklentilerinin yükseltilmesi de amaçlanmış olabilir. Böylelikle hikayenin yeniden düzenlenmesi ve dönüşümü sayesinde okuyucunun hikayeye olan ilgisi önemli oranda etkilenmiş olur. Bununla, Lämmert'in üçüncü sınıflaması konusunda ileri sürdükleriyle ilgili sorular içiçe geçmiş olur. Hikayeyi anlatmayan, olup bitenleri dolaysız sunmayan, roman bölümlerinin işlevi nedir? Bunların romanda bulunmaya hakları var mı? Anlatının bağlamını ve okuyucunun yanılsamasını sekteye uğratıyor mu? Roman eleştirisi bu soruya tek bir tutum geliştirmedi. Edebi bir türün klasik saf biçimlerinde örnek modeller görmeye eğilimli olan tür öğretisi taraftarlarınca, anlatıyı boğma tehlikesi gösteren romandaki yansıtıcı, yorumlayıcı, esnek malzemenin yığınından yakınmalar olmuştur. Olayın ve karakterlerin içine sokulamıyan, anlatıda nesnellendirilip canlandırılamıyan her şeyin, anlatı sanatından çok başka şeyler çağrıştıran biraz denememsi bir ifade tarzına mahkum olmasına karşı çıkılıyor. Geçerlilik ve farklı anlam düzeyine ilişkin ifadelerin bir arada bulunması romanın ve onun kurmaca gerçekliğinin iç birliğini tehdit eder. Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ında Thomas Mann'ın, Broch'un, Aldous Huxley ve içinde yazarların

bizzat söze karıştığı daha doğrusu anlatıcı figürlerine deneme türünde düşüncelerini anlattırdığı romanlarda bu türden isteklerin ciddiye alınmadığı bir çok yeni romana bakarak, bir romana ait olanların sınırlanmasının gerektiği beklenir. Tarihsel açıdan roman, "saf" bir tür değildir. Düzyazı olarak yazılmış destan, biyoğrafi, deneme, tiyatro, kronik ve farklı alanlarda yazılan çalışmalar ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. Yeni yazarları, romanın kapsamını ansiklopedi vari genişletmesine götüren neden tarihi duruma ilişkin geri bakış değildir. Tarzları ve kendileri ne olursa olsun, nesneler değil tam tersine bunların roman dokusu içinde düzenleme biçimi, bunun "*düzyazı uyumunun*" önemli olduğu gerçeği geçerlidir sadece.

ÖZ TİPLERİ

Tanımlamanın kendisi dışında hiç bir şey gerçekte tanımlanamaz.

(Jean Paul, Über die Poesie überhaupt-ihre Definitionen)

Karakterler ve olay, epik ve dramatik edebiyatı biçimlendiren *"temel özlerdir"*. Zaman ve mekanın boyunduruğundaki arzu ve kader zıtlığı edebiyatın bitmeyen konusudur. Edwin Muir ve Wolfgang Kayser roman teorisi bakımından birincil öneme sahip unsurlardan yani karakter ve olaydan, zaman ve mekandan, bu ilişkiyi sağlıyan nedensellikten hareketle kendi sınıflamalarını yapmışlardır.

Wolfgang Kayser'i ilgilendiren soru şudur: Bir romanda *"öz katmanlarından"* -yani *olay, karakter* ve *mekan*- hangisi romanın varlığını yansıtabilir. Açıklama olarak *Olay, Figür* ve *Mekan Romanı* diye isimlendirdiği Üç tipik imkanın var olduğunu ileri sürer. Wolfgang Kayser bu tipleri ilk olarak *"Das sprachliche Kunstwerk"* (1948)'de ileri sürdü ve *"Entstehung und Krise des modernen Romans* (1945) çalışmasında da kapsamlı olarak işledi (61). Kayser'i bu sonuca götüren *"novel of charakter, dramatic novel ve chronicle"* diye üçlü ayrımın yapıldığı, Edwin Muir'in *The Structure of the Novel* (1928) isimli eseridir. Muir'in sınıflaması özellikle üç algı kategorisine, Zaman, Mekan ve Nedenselliğe dayanır. Muir ve Kayser'in sınıflamalarında benzer yönler olduğu kadar çatışan konularda var. Bu üçlü kavram ve temel algı kategorileri arasındaki ilişkiye, Muir dikkat çekmiş, Kayser ise ima etmiştir. Bu ilişki, sınıflamanın zorunlu olarak bütünsellik peşinde olduğunu gösterir. Söz konusu sınıflamanın

aksine Muir ve Kayser'in taslakları için somut belirleme elemanlarının yetersizliği ilginçtir. Eğer Kayser Figür Romanını diğer ikisinden tamamen ayırmaya kalkarsa sıkıntıya düşer. Figürler, daha doğrusu davranan ve yaşayan karakterler hemen her romanda mevcut olan *"temel öz katmandır."* Bu tiplere has özelliklerin ancak konuyla ilgili yorumlarda ve örnek çalışmalarda daha iyi belirgenleşeceği bilinen bir gerçektir. Örneğin Kayser'in Figür Romanı kavramına ancak temel figürünün bu tür özelliklerle ve alaycı derinlikle donandığı Cervantes'in Don Kişot'una açıkca arka çıkar. Böylelikle de ideal bütünlük, romanın çok katlı ve zengin dünyasınca biçimlenmiş olur.

Muir'in "karakter romanının" içeriği olay sürecinin bağımlı olduğu karakterlerce sürüklenir. Muir örnek olarak Thackeray'ın *Vanity Fair*'ini verir. Thackeray'ın eserindeki anlayışı kafasında tamamen şekillenmiş esas karakterlere, varlıklarını davranışlarıyla göstermek imkanını verdiği zaten bilinir. Muir'e göre böyle bir roman tipinin karakterleri oldukça durgun olarak algılanır, bunlar olay sürecinde değişme ve gelişmek eğilimi göstermezler. Böyle bir romanın en önemli yönü, özelliklerin, sosyal bağların, karakterler arası ilişkilerin ve bunların hayatını belirleyen dış şartların git gide anlaşılmasıdır. Romanı bu yüzden sık sık kritik çağ imajı, toplum portresi, çevre tasviri kimliğinde görürüz. Bu sınıflamanın yapısının ilginç tarafı Muir'in Şahıslandırılan Romanı (*Kavramın türkçesi S. Kantarcıoğlu'nun çevirisinden alınmıştır. Bak* P. Stevick, Roman Teorisi Ankara 1988. *ÇN*) diye nitelediği diğer tiple zıtlık oluşturmasıdır. Böyle bir romanda birinciye göre olay ve karakterler arasında çok güçlü bağın ve karşılıklı ilişkisi olmasıdır. Karakterler olayın akışında gelişir, olay da onların özelliklerine göre şekillenir ve onun özellikleri de olayı yönlendirir. Bir olay iç tutarlıkla diğerine bağlanır. Her şey karakterlerin, problemlerinin ve olayın gerçekleşmesinin gerçek çözümü olarak mantıklı çözüme kavuşur. Bu tür romanın yapısı aşırı kurgulanmış ve mantıklı dokunmuştur. Karakter romanı tipi dış dünyayı tü-

ketirken, dikkatini dünyaya, politik ve sosyal gerçeklere yönlendirirken (*Vanity Fair*'de Napolyon savaşları döneminde Londradaki üst sınıfın orta tabakasının dünyası), şahıslandırılan roman tipi seyir ve bakış alanı olarak olayın direkt çevresini sınır alır. Örneğin Jane Austen'in Napolyon savaşları döneminde yayınlanan ve konusu bu dönemi temel alan romanlarında bu yıllardaki diğer savaşlara ve politik olaylara hemen hemen hiç değinmez. Şahıslandıran romanın karakterleri kapalı olur ve sınırlı bir dünya da yaşarlar. Bu dünya, Emily Brontës'in Yorkshire bataklığındaki kurulmuş bir çiftlikte yaşayan insanların etkili ve aşılamıyan hikayesi, yani Wuthering Heights gösterilebilineceği gibi karakter ve olayı önemli olarak belirleyebilir. Şahıslandırılan romanın önemli anlam dokusu olayların canlandırılması, karakter romanında önemli oranda dayandığı ilişkiler dokusu, özellikle mekan da gelişme boyutunu bulduğu esnada, zamana dayanır.

Muir'in tipolojisi Kayser'in hareket noktasına yaklaşır. Kayser'in sistemine gelmeden önce Muir'in Tolstoy'un *Savaş ve Barışında* gerçekleşen üçüncü kavramına yani *Kronik* tipine kısaca değinelim. Bu iç ve dış dünyanın birleştirildiği epik bir genişlik, ferdi kaderin tarihin akışına karışmış gözüktüğü, kapsamlı zaman perspektifi, insan ve dünya arasındaki ilişkinin sırrı, bu tiplerin oluştuğu nedensellik problemidir. Bu tip, diğer ikisi gibi aynı kavramlarla çerçevelenemez. Diğerlerinden ayıran kriterleri tesbit etmek oldukça güçtür. Onun bağımsız olarak söz konusu olmasından çok diğer iki tipin bozulması, karışık bir biçimin söz konusu olmasının sebebi de bu kriterlerde saklı gözüküyor. Bu her tipi aynı gören ve her tipin özelliklerini, onun yapı ilkelerini ve özel anlatım imkanlarını belirtmekle yetinen, ilk kapsamlı sınıflamayı ortaya atan Muir'in tartışmasız büyük hizmetlerinin değerini azaltmaz. Ancak bu yöntemle roman öğretisinin kendisine has sınıflama dönemi başlar.

Wolfgang Kayser'in "Olay Romanı" "Figür Romanı" ve "Mekan Romanı" kavramlarının Muir'in kavramlarıyla benzerliği tesbite kalkışılırsa, hareket noktalarının yönlere rağmen, sınırların öğretinin birinci derecedeki kategorilerinden nasıl kesin kes ayrıldığı görülecektir. Görüldüğü kadarıyla sapmalarda sadece İngiliz ve Alman romanı arasındaki bazı farklılıklar, ayrıca Alman romanının konu ve yöntem açısından felsefeye olan sıkı ilişkisi değil, (burdan "Mekan Roman" gibi bir tip kavramı anlaşılabilir) ayrıca İngiliz ve Alman roman öğretisi kavramları ve tartışma konuları arasındaki farklılıklar kendini gösterir (63). Mesela Kayser'in Figür Romanı önemli oranda gelişim ve eğitim romanlarınca tarihi açıdan belirlenmesine rağmen, karakter gelişimi veya ben ile dünya arasındaki ilişkinin ön plana çıkıp çıkmamasına göre, bunun hem Şahıslandırılan Romana hem de Karekter Romanına uygun düşeceği için romanların bu önemli grubuna Muir'in tiplerinde yer bulmak güçtür. İngiliz edebiyat kritiği terminolojisinde eğitim daha doğrusu gelişim romanı için uygun kavramın olmadığı bilinir.

Kayser'in Figür Romanı yukarıda anlatıldığı üzere Cervantes'in *Don Kişot*'unda örneğini bulur. Kayser bu tipe Gelişim ve Eğitim Romanlarını dahil eder. Bu sayede de yapı bu tipin sınırlarını açıkca çizer. Ferdi ruhların yansıtıldığı romanlar da bunlara dahildir. Kayser karakteristik örnek olarak Wieland'ın *Agathon*'kunu Goethe'nin *Werther*'ini ve *Lamartine*'nin Raphaël'ini verir.

Buna karşın Mekan Romanının özelliği üzerinde söz konusu olayların geçtiği mekanların çokluğudur. Bunlardan her biri bağımsız bölümler olarak görülebilir, ancak kahramanın deneyimleri olarak değer kazanmazlar. Bu tipe dahil ederek örneğin pikaresk romanın özelliklerini Lazarillo de Tormes veya Thomas Nashe'nin *Unfortunate Traveller*'den Don Kişot gibi karakteristik figur romanından hareketle çıkartılabilir. Pikaresk romanın anlam dokusu, tip karşılaştırılmasından anlaşıldığı gibi merkezi figürün duygusal

bireyselleşmesi olmadan tamamlanamaz. Romanda picarodan daha fazla olayı etkiliyor izlenimi veren mekan silsilesi ve dünyanın farklı bölgeleri, anlamlı öz olarak yeterlidir. *Unfortunate Traveller*'in ve *Lazorillo*'nun edebi olarak iddiasız eserini gözönünde tutmadan, pikaresk romanın her gelişimi Figur Romanına yaklaşan bir adım sayılmalıdır. Grimmelhausen'in *Simplizissimus*'u, Le Sage'nin *Gil Blas*'ı, Fielding'in *Tom Jones*'i ve en çarpıcı şekilde Thomas Mann'ın *die Bekenntnisse des Hochstplers Flexis Krull* bunu çok iyi açıklıyor. Bizzat Kayser pikaresk romanın kesin kes mekan romanına dahil etmesini sonraları biraz yumuşatmış ve Figur Romanına olan benzerlikleri dikkate almıştır (64). Muir, pikaresk romanda uygun olmamasına rağmen kendi kavramlarına uymayan bir tür görür. Pikaronun maceraları toplumun farklı kesimlerden insanlarla ilişkiye girmek düşüncesine hizmet ettiği sürece örneğin Smolletts'in *Roderick Rondom*'u, pikaresk romana oldukça yaklaşır. Pikaresk episodların anlamı özellikle macera ve gerilimle sonlanırsa pikaresk roman Şahıslandırılan Romanın ilkel şekli olan Olay Romanına yaklaşır. Muir ve Kayser'in tipolojileri, gerçi oldukça eski ama çokca sevilen, bu yüzden de oldukça tanınan bir roman grubunun kendilerinin sınıflamak için önerdiği kavramlarla önemli oranda uyuşamıyacağına itiraz etmek zorundadırlar. Bu sınıflamaya rağmen bu tür eserlerden hiçbir şey kazanılamıyacağı düşüncesi çıkarılamaz. Pikaresk romanın, Mekan Romanına mı veya Figur Romanına mı, Karakter Romanına mı veya Olay Romanına mı daha yakın olduğu tartışma götürür.

Bir kez daha Kayser'in Mekan ve Figur Romanına dönülebilinir. Yorum için romanın herhangi bir kısımdan daha önemli olan sonuçdan hareketle, Mekan ve Figur Romanının yapısındaki farklar gösterilebilir. Mekan Romanı için salt bir episodik sonuç, son maceradan, vatanına dönmeden veya kahramanın evlenmesinden vb. sonraki kopma yeterli olabilir. Hayat çizgisi ancak Figür Romanın sonunda daimi olarak dönüşüm, kriz veya sakinlik noktasına taşımalıdır. Kur-

maca mekanın ansızın kırılması nadir olarak fragman izlenimi verirler, hayat hikayesinin yani olay zamanının beklenmedik kırılması da tamamlanmamışlık duygusu verir. Bu noktada Kayser'in Mekan Romanıyla, Muir'in Karakter Romanı ve diğer taraftan Kayser'in Figür Romanıyla, Muir'in Şahıslandırılan Romanı açıkca örtüşür. Kayser'in sınıflamasını tamamlamak üzere mekan romanına, çevre tasviri ve eşyaların analizinin ön planda yer aldığı mekanın şartlarının elverdiği ölçüde kahramanlara kendini gerçekleştirme imkanı veren Sosyal Kritik Romanların dahil edilmesi gerekecektir. John Don Passos'un *Manhattan Transfer* ve onun *USA* triolojisi, eserde ortaya çıkan bir çok figürün hayat çizgisinin herhangi bir değeri olmadığı kritik çağ imajlarıdır. Bunda da, bu hayat çizgisinin herhangi bir yerde tamamen kesileceği veya romanın herhangi bir bölümünde okuyucunun gözünden kaybolacağı anlamı çıkıyor.

Olay ve Aksiyon Romanı diğer iki tipe nazaran olayın kapalılığı ve gergin yapısıyla karakterize olmuştur. Romanın en eski örnekleri, yunanlıların son dönem romanları, zengin dış olaylara ve aşkın gerçekleşmesine değer veren Barock Romanı, Scott'un Tarihi Romanları ve Manzara Romanları buna dahildir. Bu tipde Bayağı Romanların yakınlığı Figur Romanında daha fazla hissedilir. Olay Romanına Goethe'nin *Wahlverwandschafti* dahildir. *Wilhelm Meister*'de Mekan Romanına uygun düşer.

Bu nokta da böyle benzer tipoloji taslaklarına itiraz edilebilir. Bu şekilde eşit olmıyan ve farklı değerdeki eserleri yukarıdaki gibi sınıflandırmakla böyle tiplere ayırma çabasının ne gibi önemi olacaktır? Buna şöyle cevap verilebilir. Hem önemli bir eserin yapısını araştıran edebiyat tarihçileri için, hem de bilinenden bilinmeyeni, eserlerin tipik yapısını anlamaya çalışan roman eleştirmenleri için bayağı ve edebi romanın benzer olduğu anlayışını çok önemli olabilir. Eserin tipolojik belirlenmesi konunun ancak uzmanın usta gözü, eleştirmenin kritik yargıları sayesinde aydınlanacağının tesbit edilebilirliği, röntgen

filmiyle karşılaştırılabilir.

"Roman gibi büyük bir hayvan, belkemiğine sahib olmak mecburiyetindedir." (Otto Ludwig) Bir zoologun anatomik kesinlikle bahsettiği şey eleştirmene zor gelecektir. Roman dokusundaki baskın unsur farklı materyalden şekillenmiştir, bu ilişkilerin kavranılamıyan dokusundan ibaret olabilir. Şimdiye kadar anlatılan üç tipoloji, üç farklı, kendi aralarında eşit unsuru kavratmak için eleştirmene yol gösterir. Birincisi, anlatıcıyla eser, yazarla okuyucu, nihayet eserle okuyucu arasındaki ilişkilerin dokusunun kavranıldığı anlatım konumudur; İkincisi romanın anlam yapısının metaferi sayılabilecek eserin zaman yapısı, kuruluşudur ve nihayet genellikle içlerinden birinin diğerlerine nazaran romanın dokusunda başarılı şekilde ön plana çıktığı, her romanın dünyasını oluşturan Mekan, Zaman, Nedensellik, Olay, Karakter gibi temel özlerdir. Bu üç tipoloji mükemmel olarak birbirlerini tamamlarlar. Bu sadece roman türünün haritasıyla sınırlıdır. Ayrıca sınırsız farklı denemelerin olması şaşırtıcı olmamalı. Genellikle tipoloji sayesinde tercih ettikleri roman çeşidi hakkında bilgi vermek isteyen roman yazarlarınca ortaya sürülür. Karşı örnek olarak yeni bir tip tasarlanır. Tasarlanan protipin üzerinde kafa yorularak kendi eseri için bütün ayrıntıları düşünülmüş örnek model geliştirilir. Bu türden tipolojik yöntemler roman tarihinde yer alan yazarlara yabancı değildir. Fielding'deki *history ve romance*, Congrey, Clara Reey ve Hewthorn'un *novel* ve *romance*, Jean Paul'un *"romantik-epik"* ve *"romantik-dramatik"* roman yapısı, Gutzkow'un *"Birarada bulunma romanı"* ve *"Ardışıklık Romanı"* roman yapısı, Jean Paul Sartre'nin, Nathalie Sarraute'un eserlerin gerçekleşmiş gördüğü *"Anti-Roman"*ın veya *"görüngü tipi roman"*ın (Gottfried Benn) in muhafazakar burjuva romanıyla karşılaştırılması çabalarını örnek verebiliriz.

Deneyimli roman okuyucusu, eseri okumaya koyulduğunda bilerek veya bilmeyerek romanın tip şemasını

hazır bulur. Onu tedirgin eden, eserin tipini tanımlamaya çalışan, alışılmış olanı ondan uzaklaştırmaya çalışan yazarın farklı tutumudur. Okuyucu için söz konusu olan önemli noktalarda kapsamlı ve çok yönlü eserle kuracağı mükemmel ilgidir. Bireysel eserin tabi olduğu ve hatta ayrıldığı tipoloji, okuyucuya eserin tamamını kavramada ve eserin çeşitliliğini düzenleme ve sınıflandırmada yardımcı olacaktır. Romanların tipolojik belirleme süreci okuyucu sayesinde eseri kavramaya katkısı olacaktır. Kavrayış benzer olmıyanda benzerin, aynı olmayında aynıyı, bireysel olanda tipik olanın ve tam zıttının alımlanması olarak ilk basamaklarda gerçekleşir. Benzemeyen de benzeyeni veya aksi olarak benzeyende benzemeyeni alımlama 18 yy. anlayışında sanat yaşantısının temeli sayılırdı. Modern edebiyat bilimi dilsel sanat eserinin okuyucu tarafından alımlanabilecek karmaşık ve çok yönlü eyleminin önemli çehresi sayılır. Eğer roman, tipolojisinin hizmetçisi olarak, roman eleştirisine öncü olarak eserin biçimi ve konusundan oluşan dokusunun anlaşılmasına katlanabilirse ona Genel Edebiyat Biliminin uygulamalı bölümü olmak şerefi çok görülmeyecektir.

DİPNOTLAR

1- Metnin Almancası Christian Bossler ve F.F.Baur'den (Stutgart 1865) alınmıştır.

2- Kritische Dichtkunst (Leipzig 1737, s. 638)

3- Friedrich Sengle'den alınmıştır: "Der Romanbegriff in den ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts" Festschrift für Franz Wolf Schröder. Heidelberg 1959 s.216. Böyle bir roman anlayışı sadece bağımlı ve saf eleştirmenlerde görülmez. Örneğin Lionell Trilling, romanda anlatımın önemini kabul etse de kendi biçiminde diğer türlerin aksine romanın konuda kullanılan malzemenin bir araya gelmişliğiyle belirlendiğini ima eder. Aristo etiğinin bir cümlesinden esinlenen "*Art and Fortune*" den alınan aşağıdaki alıntıda bu tamamen gün ışığına çıkıyor: "*Mutluluk veren sanat: Gerçekten bütün sanatlarda tesadüfün yeri vardır ve romanda bu tesadüf unsuru hiç de az değildir... Zorunluluğun romandaki gerekliliği tahıla has olan hamlıktan sorumludur. Diğer sanatlarla karşılaştırıldığında bu tahılın kabalığı onun içine sızmıştır. Roman bazılarının söylediği gibi "edebi türlerin" en son "artistik" olanıdır... Onun allak bullak, özensiz, israflı niteliği, her ne kadar israftan şüphe duyulmasa da onun hayata yönelik pervasız ve dolaysız etkisinin görünüşüdür*" The Liberal Imagination. New York 1950, s.277/78

4- 1884'de Henry James'in İngiliz romanına ilişkin tesbiti o dönemin Fransız ve Alman romanı için de geçerlidir. "Önceleri İngiliz romanının tartışmaya değer dedikleri cinsten olmadığı sanılırdı. Sanki teorisi dayandığı bilinci ve bir yaklaşımı artistik önünün dışa vurması sahip olduğu imkanların sonuçları yokmuş gibi dururdu. ....ama çok naiv... O, pudding'in pudding olması gibi romanın roman olması konusunda uygun alaycı duyguya sahipti. Ancak bu da onun sonuydu" The Art of Fiction, Boston O.J. De Wolfefiske, s.52

Gerçekte, modern roman teorisinin doğduğu romanla ilgili tartışmaların başlangıcı H.James'in düşündüğünden çok daha gerilere gider, ama bu klasik konudan hareket eden roman anlayışının içine o denli sızmış ki, ancak gerilere bakan bir tarihçi bunun arkasında yeni bir anlayışın yattığının farkına varabilir. Richard Stang *The Theory of the Novel in England 1850-1870* (New York 1959) isimli çalışmasında roman eleştirisi bahsinde "*devrin gazete ve dergilerinde roman eleştirisinin H.James'den çok daha evvel roman teorisi konusundaki bir dizi problemin ve soruların bilincinde olduğu ve bunların tartışıldığını ispat etti.*

5- Sanatla gerçeklik, romanın kurmaca olmasıyla, tarihsel dünyanın, sanatın hayatla ilişkisi sorusunu roman yazarları ha bire tartışmışlar ve farklı farklı çözümler bulmuşlar. Walter Killy, *Wirklichkeit und Kunstcharakter* (München 1963) isimli incelemesinde 19. yüzyıla ait dokuz romanı bu sorunun ışığında yorumlamıştır. Önsözde şöyle diyor. "Güzellik ve sanatla içiçe ve dost olan yeni gerçeklik yazarın orda burda karşılaştığı deneysel gerçekliğin yerine geçer, onu aşarak yeniden düzenler, onu iyice yok etmeyip kendi sanatının içinde eritir. Bu tür düşünceler..... romanın tarihsel düzyazı hayatının kavranamazlığı yerine sanat ürününün kavranabilirliği ve anlamlılığını gerektirdiğini gözönüne serer. Bu arada varoluş ilişkileri ve güçleri temelsizlik ve kudretinden hiçbir şey yitirmez, ama bir bütün olarak ortaya çıkarlar; hatta sanat eseri ne kadar yüksek değere sahipse o kadar daha fazla olarak" (14). Böylelikle konuyla ilgili yeni roman teorisinden baskın olan anlayış kısaca aktarılmış oldu. Kurmaca ve Gerçeklik ilişkisinin "idealist" yorumu, romanın kurmaca gerçekliğinin geçerliliği hakkına sahip oldu. Kimse de buna karşı çıkmadı. Aldous Huxley'in *The Genius and the Goddess* (London 1955 s.7) ile karşılaştırınız." Anlamı olan sadece kurmaca gerçekliktir. Realite hiç bir zaman anlam oluşturmaz. "Kurmaca ve gerçeklik ilişkisi için bakınız: R.Wellek-A.Warren Theory of Literatur, New York 1949. Özellikle XVI. bölüm olan The Nature and Modes of Narrative Fiction." (Söz konusu bu eser Ahmet Edip Uysal tarafından Türkçeye "Edebiyat Biliminin Temelleri" ismi altında kazandırılmıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Ankara 1983-Çevirenin Notu)

6- Mark Schorer, "Techniqve as Discovery", Forms of Modern Fiction, hg. William Von O'Connor, Minneapolis 1948, s.9

7- Alıntılandığı yer: Hans Robert Jauß, Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "A la recherche du temps perdu", Heidelberg 1955,s.15.

8- Özellikle İngiliz ve Amerikan roman teorisyenlerinin ve Almanca konuşulan ülkelerde ise İngiliz filologlarının anlatım konumu, "point of view, konusuyla ilgili uğraşları çok ilginçtir: Percy Lubbock, The Craft of Fiction, London 1921; Normon Friedman," Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", PMLA LXX (1955), s.1160-84; Wayne C.Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago 1961; Robert Weimann "Erzählerstandpunkt und point of view: Zur Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman" Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, Jg.1962, s.369-416; F.Stanzel, Die typischen Erzählsituationen im Roman, Wien-Stuttgart 1955)

9- Walter Papst "Literature zur Theorie des Roman", DVjs. Jg. 34 (1960), s.264.

10- Max Weber, Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen 1922, s.190

11- Karşılaştırınız, Eberhard Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955, s.15/16

12- Roman tiplerine uygun tarihi örnekler göstermek zorunluluğuna yazarın şu çalışmasında değinilmiştir: "Die typischen Formen des englischen Romans und ihre Entstehung im 18.Jahrhundert." Stil- und Formprobleme der Literatur, hg. Paul Bökmann, Heidelberg, 1959, s.243-248.

13- Konuya değinen pek az kişiden biri de Percy Lubbock, The Craft of Fiction, London 1921. Kap.1

14- Publications of Modern Language Assosciation of Amerika, vol. LXX (1955), s.1160-1184

15- Otto Ludwig, "Formen der Erzählung", Gesammelte Schriften Leipzig, 1891, Bol V., s.202 ve devamı.

16- Epik temel biçimlerin farklı sınıflanmasıyla ilgili olarak kısa bakış için bakınız: Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1948, s.182 ve devamı

17- Kurmaca zamanın gerekliliği ve işlevinin roman öğretisi açısından önem taşıyan sorunlarını Käte Hamburger çeşitli makalelerinde yeterince işlemiştir. (DVjs. XXV, s.1 ve devamı, s.329 ve devamı; XXIX. s.390 ve devamı). Kendisinin "Logik der Dichtung" (Stuttgart 1957)'de konu burda anlatılan edebiyat öğretisi sisteminin önemli bir yönüdür. Romanda kurmaca zamanın ben romanı hariç zaman olarak geçmişi, olup bitmişliği değil şu anda kafadan geçenleri ima ettiği ve Käte Hamburger'in savunduğu bu düşünceye elinizde tuttuğunuz kitabın yazarı karşı çıkmıştır. Bakınız, DVjs Jg.33 (1959) s.1-12. Burda konuyla ilgili diğer eserlerde görülebilir.

18- Yazar "Tipik Anlatım Konumlarını" başlangıçta paradigmatik romanların yorumundan hareketle sınırlanuş ve "Die typischen Erzählsituationen im Roman: Dargestellt an "Tom Jones", "Moby Dick", "The Ambassadors", "Ulysses" u.a. Wien-Stuttgart 1955 (1963), (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, Bd. LXIII) çalışmasında da kapsamlı olarak değinmiştir.

19- Thomas Mann, "Joseph und seine Brüder" (Ein Vortrag), Neue Studien, Stockholm 1948, s.165 ve devamı.

20- Jean Paul Sartre, "*Qu'est-ce la litterature?*", Almanca çevirisi Hans Georg Brenner, "*Was ist Literatur*" s.87 (Bu eser türkçeye "Yazı Nedir?" olarak çevrilmiştir. Yayına hazırlayan Enis Batur Hil Yayınları İstanbul, 1987; Ç.N.)

21- Tür öğretisi açısından romanı "Epos" dan ayırma sorununa giriş için bakınız: Herbert Seidler, Die Dichtung-Wesen, Form, Dasein, Stuttgart 1959, özellikle s.535 ve devamına bakınız.

22- J.W. Goethe, Maximen und Reflexionen, Jub. Ausgabe, Bd. 38, Stuttgart 1902, s.255

23- E.M. Forster, Aspects of the Novel, New York 1927, s.54 ve devamı (Roman Sanatı Çev. Ü. Aytür Adam Yayınları, İstanbul 1982; Ç.N.)

24- Roman eleştirisi için önemli bir sorun olan Anlatıcının "güvenirliliğni" ilk defa Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago 1961, Kap. VII, VIII, XI ve XII kapsamlıca işlemiştir. Adı geçen sayfalarda "inandırıcı olmıyan" anlatıcının değişik tipik kullanımları sınıflanmıştır.

25- Karşılaştır: Bertil Romberg, Studies in the Narrative Techniqve of the First-Person Novel, Stockholm 1962, s.40-41

26- Karşılaştır: Wolfgang Kayser, "Wer erzählt den Roman?", Deutschunterricht für Ausländer VII. (1957), s.167 ve devamı.

27- Adı geçen eser s.150/151

28- Adı geçen eser s.151/165

29- Hamburger s.21 ve devamı ve s.220 ve devamı

30- Karşılaştır: F.Stanzel "Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens", DVjs.33 (1959), s.10 ve devamı.

31- Der Grüne Heinrich'in yeniden yazımı ve ben romanının teorik açıdan tesbiti için önemiyle ilgili olarak bakınız B.Romberg, s. 237 ve devamı. Burda başka ilgili kaynaklar da görülebilinir.

32- Karşılaştır G.N.Ray, Thackeray-The Uses of Adversity, London 1955, s.346.

33- Henry James The Art of the Novel (Yayına hazırlayan R.P.Blockmur) New York 1950, s.321) Orda ben-anlatım ilgili olarak şöyle devam ediyor. Sanki "O, romanın en karanlık uçurumu" ve "birinci kişi, eserlerde gevşeklik için ölü doğmuş bir biçim" imiş (s.320) Ben anlatım biçimi konusunda benzer bir yargı da bazı roman eleştirmenleri ve teorisyenlerinde görülebilir. Örneğin esaslı bir Flaubert incelemesiyle bilinen Albert Thibaudet'ten esinlendiği anlaşılan Roman Koskimies (*Theorie des Romans*, Helsinki 1935) ve W. Pobst, "*Literatur zur Theorie des Romans*" s.270, isimleri verilebilinir.

34- İngiliz romanında bu gelişim için bakınız: F.Stanzel: Die typischen Formen des englischen Romans und ihre Entstehung im 18.Jahrhundert", s.247 ve devamı.

35- Alıntı kaynağı Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Leipzig 1910, s.39.

36- Augustinus, Bekenntnisse. Yayına hazırlayan ve çeviren H.Endrös, Goldmanns Gelbe Taschenbücher, München 1963, s.36.

37- K.Friedemann Schiller'e ait olan bu kavramlar, benzer bir konuyu anlatmak üzere kullanmıştır, yani kaynak anlatıcının anlatım tutumu ve bir romanda ardıl anlatıcı arasında ayrım yapmak üzere (Cid-Hamete-Ben-Engeli Und dem eigentlichen Erzähler des Don Quijote) adı geçen esere bakınız, s.42/43

38- Hans Robert Jauß'un adı geçen eseri s.54 ve devamı, burda Leo Spitzer'in, Stilstudien II, s.478'e atıf vardır.

39- Wolfgang Kayser, "Das Problem des Erzählers im Roman", The German Quortetly, vol 19 (1956) s.237

40- adı geçen eser s.233.

41- W. Somerset Maugham, Cakes and Ale, Harmondsworth 1963, s.143 ve devamı, almancaya yazar aktarmıştır.

42- Mektup romanının, bilinç romanının doğuşu için önemini yazar "Innenwelt-Ein Darstellungsproblem des englischen Romans", GRM XII (1962), s.273-286

43- Kavram, Samuel Richardson'un "Clarisso Horlowe" ve "Praface"'inden alınmıştır.

44- Erich Auerbach, Mimesis-Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1959, s.449.

45- G.Flaubert, Lehrjahre des Gefühls, Almanca çevirisi Paul Wiegler, Rowohlts Klassiker, Hamburg 1959, s.97.

46- Karşılaştır K.Friedemann, adı geçen eser s.4 ve devamı.

47- Henry James, "The Wolly Corner", The Short Stories of Henry James, The Modern Library, New York 1948, s.618.

48- Alain Robbe-Grillet, Der Augenzeuge, Almancası Elmor Tophoven, Deutscher Taschenbuch Verloa, München 1962, s.9/10

49- Alain Robbe-Grillet, "Für einen Realismus des Hierseins", Akzente 3, 1956, s.316/17. Roland Barthe te Voyeur'de kurgulamaya çalıştığı düşünceyi daha somut değerlendiriyor. "Voyeur" olumsuzlamanın mutlak uygulaması sayılmaz. Yetkisizce, edebiyatın kendi kendini yok etmek istediği en dar alanlara ..... sızması onun bir özelliğidir..... (Yazar) anlatım biçimini sekteye uğratmaya çalışarak burjuva romanının temel sanatıyla ilgili olarak belki de okuyucuda soğukluk yaratır." Alıntı kaynağı Gerda Zeltner-Neukomm, Das Wagnis des französischen Gegenwartsroman Rowohlts deutsche Enzyklopädie, 1960, s.82.

50- Jean Paul Sortre, Vorwort zur Nathalie Sarrautes Portrait eines Unbekannten. Almancaya aktaran Elmar Tophoven, Köln-Berlin 1962, s.11

51- Bütün bunlara rağmen "Gerçek nedir ki?" sorusu kişisel roman içinde hâlâ geçerliliğini yitirmedi. Soru değişik nedenlerle zaman zaman gündeme gelir. Örneğin "Gerçek" deneyimi hatırlama yoluyla kavranması veya bir karakterin bilincinde imajlarla genişletilmesi ve yeniden şekillendirilmesinden ayırılması sorununda olduğu gibi.

52- Karşılaştır W.C.Booth. The Rhetoric of Fiktion, Kap. XIII, ("The Morality of Impersonal Narration")

53- Sınıflama için bakınız: Die typischen Erzhlsituationen im Roman, s.163 ve 166

54- Emil Staiger Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1946.

55- Günther Müller'in şu çalışmaları çok önemlidir. Erzähzeit und erzählte Zeit" Festschrift für P.Kluckhohn und H.Schneider, Tübingen 1948, s.195-212; "Über das Zeitgerüst des Erzählens" DVjs 24 (1950), s.1-31; "Aufbauformen des Romans des Erzählens, Neophilologus 27 (1953); s.1-14.

56- E.Lämmert, Bauformen des Erzählens, s.42. Tip sıralaması "Grundtypen des Erzählvorgangs" bölümünde s.35 ve devamında incelenmiştir.

57- Günther Müller "Aufbauformen des Romans" s.58.

58- Karşılaştır Reinhold Grimm, "Roman des Phänotyp", Akzente 9, 1962, s.463-79. Burda başka türden eserler de söz konusu edilmiştir.

59- Henry James, The Art of Fiction, s.75

60- Bu kavramla ilgili olarak bakınız. Herman Meyer "Zum Problem der epischen Integration", Trivivm VIII (1950), s.299-318.

61- Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, s.362 ve devamı ve Entstehung und Krise des modernen Romans, Stuttgart 1955, s.23 ve devamı.

62- Edwin Muir, The Structure Of the Novel, London 1928, s.7 ve devamı.

63- "Wesen und Technik des Romans bei den Engländern", (Gesammellte Schriften, VI, s. 59 ve devamı) isimli çalışmasında Otto Ludwig Alman ve İngiliz romanı arasındaki bu türden farklılıkları tesbit etmiştir.

64- Karşılaştır. W.Kayser "Entstehung und Krise des modernen Romans", s. 25 ve devamı

10. BASKININ SONSÖZÜ

1964'te Roman Biçimleri ilk defa yayınlandığında, "*Küçük Güzeldir*" daha henüz insanların diline düşmemişti. Bu, kitabımın kısa zamanda 10. baskıyı yapacak kadar çok okuyucu bulmasının sebebini de açıklar sanırım. Son yıllarda yapılan diğer anlatı araştırmalarını dikkate alarak yeniden düzenlemeye girişmek kitabımızın bahsettiğimiz bu özelliğini yok edeceği için saf dillik de olsa bundan vazgeçtim. Daha da önemlisi ise 10. baskıda kitabın biçiminde ve muhtevasında herhangi bir değişiklik yapmamamın başka sebebidir: Kitabımın büyük bir okuyucu çevresinde sevgiyle kabul görmesi, seminer ve derslerde yaygın kullanımı kitabın olduğu gibi bırakılması gerektiğinin delili olsa gerek. Şimdiye kadar yapılan eleştirilerden anlaşıldığı üzere temel anlatım konumlarının burda yaptığımız ayrımı daha henüz değerinden bir şey kaybetmişe benzemiyor.

Şimdi olsa bir çok şeyi oldukça farklı, daha özenle ifade ederdim. Örneğin tanrısal anlatım romanı veya kişisel anlatım romanı gibi bir kavram her ne kadar ideal bir durumu ifade etse de, şimdi bana biraz iddialı ve çok genel bir yapıyı anlatıyor gözüküyor. Yakından bakıldığında her roman çeşitli anlatım konumlarının bir arada bulunduğu yumaktır. Bunlar arasında genelde tanrısal anlatım konumu ve kişisel anlatım konumu daha baskındır. Böyle bir sonuçta, okuyucu bilincinde tekrarların katkısı vardır. 1964 baskısında tipolojinin kullanımı için yapılmış bazı uyarılar burda tekrar hatırlatılmalıdır.

Herşeyden önce bu yaptığım ayrım, hikaye ve romanları kesin çizgilerle düzenleme ve sınıflama için hazırlanmış bir kılavuz değildir. Belki anlatılar sınıflanabilir ama yalnızca okuyucuya eninde sonunda "bireysel sınırların

izine veya bir eserin değişmeyen zihni fizyonomisinin izine" götüren "anlam yapısının röntgen filmi" olarak (s.10). İdeal tip olma özelliklerine rağmen söz konusu tipik anlatım konumları kavramsal açıdan birbirlerinden ayrı fakat ortak imkanlara sahip olduklarını, yine şöyle ya da böyle birbirlerinin içerisinde bulunabileceklerini hatırlamak gerek. Bunlar sadece anlatım sürecinin akla gelebilecek her bir biçiminin sığınabileceği edebi biçimlerin sürekliliğini belirleyebilir. Böyle düşünürsek farklı anlatımları tipolojik açıdan belirlemek özellikle benzer olanın benzemeyende de algılanmasının desteklendiği yorum çabasının olsa olsa bir ilk adımı sayılmalıdır. Arkasından da dikkatlerin benzeyende benzemeyene yöneldiği bir sonraki adım takib edecektir.

Burda verilen ayrım benim uzun yıllar sistematik anlatı öğretisine ilişkin (*Theorie des Erzählens* Göttingen 1979, UTB 904) yapmış olduğum tartışmalar ışığında geliştirilmiştir. Anlatı araştırmalarının ayrıntılarının incelendiği bu kapsamlı çalışmada elinizdeki kitaba has bir özellik taşıyan yetkin anlatım ve kavramsal olgunluk görmemezlikten gelindi. Benim geliştirdiğim yaklaşım konusundaki bilgi ve eleştirileri aşağıdaki makalelerimden faydalanarak öğrenebilirsiniz: "*Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen*" (Bakınız: Zur Struktur des Romans, hg. Von B. Hillebrand, Darmstadt 1978) ve "*Second Thoughts on Narrative Situation in the Novel: Towards a "Grammer of Fiction*" (Bakınız: Novel. A Forum on Fiction 11 (1978), 247-264.

Son olarak kitabımın önceki baskılarının okurlarına (ve eleştirmenlerine) dikkatleri, bazı eksiklikleri ve dikkatsizlikleri anlayışla karşılayanlara da sabırları için teşekkür etmek istiyorum. Ana hatlarıyla pek değişmeyen metindeki bazı hata ve dikkatsizlikler düzeltildi. Bu konuda yardımcı olan meslektaşlarım Ingrid Buchegger ve Norbert Berger'in katkılarını şükranla anmak istiyorum.

TİPİK ANLATIM KONUMLARI OLUŞTURMA KONUSU (*)

1957'deki bildirime temel olan, daha 1955'te "*Typische Erzählsituationen im Roman*" (1) isimli eserimde önerdiğim anlatı sanatının ideal tipleri ve tarihsel olmayan unsurları sayılabilecek üç anlatım tarzından bahsedilir. Bu ideal tipleri içeren anlatım konumlarının tarihsel karşılıklarına tipik biçim deriz: Defeo'nun biçimlendirdiği ben romanı; Fielding örneğinde tanrısal roman ve H. James'in biçimlendirdiği kişisel roman. O halde tanrısal ve kişisel roman kavramları vb. örneğin "tanrısal anlatımın öncelikli olduğu roman" ifadesinin kısaltılması tarzında anlaşılmalıdır. Demek istenilen ise ideal tip karakterin, tipik anlatım konumuna karşılık gelmesi, ama anlatım konumunun ideal tip kavramının belirli bir tarihsel biçime karakteristik dönüşümü başka bir ifadeyle gerçek tipe yakınlaşmayı sergileyen - örneğin tanrısal romana karşılık gelmemesidir. Bu 1954 ve 1964 (2) baskılarında tamamen vurgulanmamış, roman tipolojimin bir yönüdür.

İdeal tip veya tarihsel olmayan unsurlar veya tarihsel biçimlerle, anlatım konumunun ne oranda statik ve dinamik görülebileceği sorusu birlikte düşünülmelidir. Çalışmama yapılan eleştirilerde, tipler hiç düşünmediğim şekilde durgun algılanmış (3). Nedeni belki de konuyu işlerken yaptığımız düzenlemedir. Anlaşılan konuya tekrar değinmek gerek. Tipik anlatım konumları, kendisinden iki yöne taşınabilirlik

---

* Yayınlandığı yer: "Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen. Originalbeitrag 19767, bak: Zur Struktur des Romans, (Hrsg.) Bruno Hillebrand-Darmstadt, 1978. Sayfa 370-388

özelliği gösteren tasarlanmış yapı modelleri olarak düşünülmelidir. Tip taslağından anlaşılabileceği gibi, her tip (4), bazı özelliklerin eklenmesi veya bir kenara bırakılmasıyla diğer tiplere kaydırılabilir. Anlatım sürecini biçimlendirme imkânlarının zenginliği, biçim çeşitlerinin sürekliliğini göstermesiyle anlaşılır. Kendi içinde kapalı bu süreklilik de, tip taslağını oluşturur. Kapalılık tipolojinin üçlü yapısına dayanır. İkili bir sistemden çok üçlü sisteme öncelik tanımamın nedeni bir çok eleştirmenin sandığı gibi üç sayısının çekiciliğinden çok, en iyi böyle anlatabilecek olan tiplerin kendi aralarında var olan iç dinamikleridir. Yine üç tipin her biri, bir dereceye kadar diğer iki tipin sergilediği karşıtlıkların sentezi anlaşılabilir.

Tipik anlatım konumları bazı roman incelemelerinde çoğu defa durgun olarak anlaşılıp uygulandı. Malesef itiraf etmem gerekir ki yanlış anlamada kitabımda verdiğim örnek metinler ve incelediğim örnek romanların payı vardır. Farklı yazarların anlatım konumuyla ilgili yaptığı bazı incelemelerde bir romanın başı ile sonu arasında anlatım konumunun hep değiştiği ama çoğu zaman diğer iki anlatım konumuna doğru kaydığı başarılı şekilde belirlenmiştir. Bir romanda anlatım konumunu sınıflamaktan çok daha önemli olan Winfried Kudszus'un Kafka'nın "Dava" romanı incelemesinde (6) uyguladığı gibi bu romandaki anlatım konumunun iç dinamiğin tamı tamına analizidir. Joyce sonrası roman sanatında anlatım konumunun değişmesi Kafka'da olduğu gibi süreklilik sergilemiyor, bilakis kırılma gösterir. Çağdaş alman romanında böyle kırılmaların ne oranda olduğunu W. H. Schober'in yeni yayını gösteriyor (7). Leibfried'in söylediği gibi (8) anlatım konumları asla "içine somut metinlerin oturtulacağı kutular" değillerdir, onlar sadece bir romandaki anlatım tarzının ölçülebileceği roman teorisinin bazı ipuçlarıdır.

Tipolojimin bir diğer, belki de faydalı yönü de tipik anlatım konumlarının, tipik ideal edebi tür özelliklerinden ha-

reketle oluşturulmasında söz konusu olmuş altı tipten sadece üçünün, kendi tarihsel arka plânlarından dolayı dikkate alınmalarına dayanıyor olmasıdır. Bu süreç 1955'teki bildiride - konuya uygun olarak- ideal tiplerin tarihsel tipik biçimlerle ilgilerinin bir yönü yani İngiliz roman tarihinde tipik anlatım konumlarının delilleri gözönünde tutulmuştur (9). Diğer yön, yani tarihsel biçimlerin üç ana tip oluşturmada rolü olmamıştır.

Yöntemin tamamen biçimselleştirilmesi ve temel kavramların açıklanması çerçevesinde son yıllarda anlatı araştırmalarındaki gelişmeler konuyu yeniden ele almayı gerekli kılmaktadır.

Tipik anlatım konumlarının oluşturulması romandaki anlatımın dolaysızlığının arkasındaki üç önemli karşıtlık tabanına göre yapıldı:

1- Anlatımın temel biçimleri: Anlatma ve Gösterme

2- Bakış açısı: Dış ve İç bakış açısı

3- Anlatıcının ve karakterlerin varoluş alanları: Ayrılma (o - ilişkisi), Özdeşleşme (ben - ilişkisi)

N. Friedmann'ın gösterdiği gibi anlatma ve gösterme, anlatı araştırmalarının başlangıcından beri geçerliliğini sürdürdüğü için anlatı sanatının temel biçimleri olagelmişlerdir. Unutulmaması gereken ise bu ayrımın kişisel ve kişisel olmayan bir anlatıcıyla özdeşleşmesidir. J. Anderegg'in iletişim teorisine dayanan metin modeli ("kurmaca - ben - sen - metin" ve "kurmaca o - metin") (11) ana hatlarıyla bunu temel alır. Anlatma ve göstermeyi "konuşma unsuru" kavramına dahil eden Klaus W. Hempfer, ayrımın edebi tür teorisinin belli yönleri için önemli olabileceğini gösterdi (12).

İç ve dış bakış açısı karşıtlığı, biraz belirsizlik içerir. Örneğin E. Leibfried (13) dış bakış açısından kendi karakterlerinin kurmaca dünyasına ait olmadığı için dışardan

bu dünyaya bakan bir anlatıcının bakış açısını anlar; buna karşılık iç bakış açısından kurmaca dünyada olaylar içinde yer alan veya gözlemleyen figür olarak bir anlatıcının bakış açısını anlar. Ayrıca içten gözlemlemeye çalışır. Bu anlamı kabul ederiz. Ancak, bir noktada ikincil önemdedir. Asıl olan dış ve iç bakış açısının dış dünyanın (mekan, olay, karakter ve bunların konuşmaları), ve iç dünyanın (düşünceler, bilinç içeriği, karakterlerin duyguları) anlatırken birbirine karşıt eğilimler olarak görülmesidir. İç bakış açısı iç dünya olarak (bilinç akışı tekniği) iç dünyanın anlatılmasını mümkün kılmıştır. Bu esnada dış bakış açısı iç dünyayı sadece iç dünyadaki süreçlerin dış dünyaya yansıması olarak, daha doğrusu bir anlatıcının düşünceleri aktarması yani bir karakterin duygu, düşünceleri ile ilgili dış bakış açısından hareketle bildirimi diye görür. Yetkili anlatıcı için iç dünya yoktur, bir noktada herşey ona dış dünya gibi gelir. E. Spranger'in "anlatma konumu" dış bakış açısı kavramına uygun düşüyor. Ona göre, bakış konumu iç bakış açısıyla kısmen örtüşüyor veya tamı tamına "iç bakış konumunun Spranger'ce yapılan bir çeşidi yani "kendisiyle konuşma biçimi" iç bakış açısına yakın duruyor (14).

Anlatmak, kurmaca dünya veya karakterlerin dünyasıyla tarihsel - yazar ve okuyucu arasındaki aracılık süreci sayılmalıdır. Yazarca tanıtılan kurmaca aracı, anlatıcı, yazar ve okuyucu tarafında durabilir. Bu, anlatıcıyla roman karakterlerinin ayrımına götürür. Bu durumda da bu tür bir anlatımının kendisine yönelik ben - ilişkisini yadsımayan o - biçim anlatımı hakimdir. Eğer anlatıcı roman karakterine yakın olursa, aynı gerçekliği paylaşırsa anlatıcı ve karakterlerin varlık alanlarının ayrımı değil özdeşleşmesi ortaya çıkar. Sonuçta anlatımın ben biçimi söz konusudur. K. Hamburger'in "kurmaca anlatım" (o - anlatım) ve "kurmaca gerçeklik bildirimi" (ben anlatım) arasındaki ayrımı kabaca az önceki sınıflanmaya benzer.

Anlatım konumu tipolojisi karşıtlıklardan sadece birinin değil bilakis her üçünün tasarımda yer almasından do-

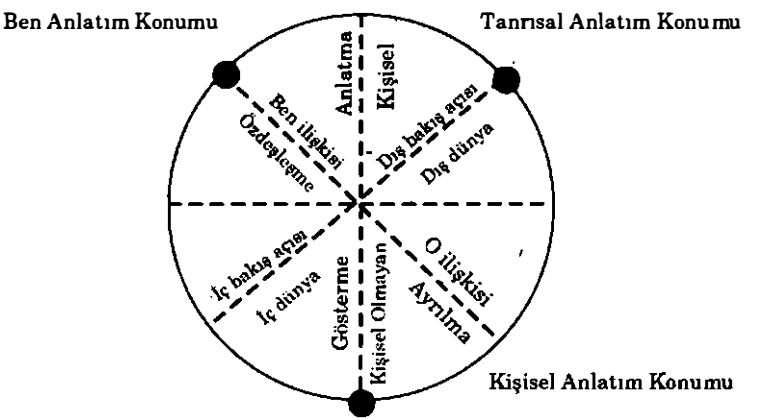
layı diğer tipolojilerden farklıdır. Tipik anlatım konumlarından her biri bu üç karşıtlıkta bulunan unsurların toplamı olarak değil, diğerine göre birine öncelik tanınarak bu unsurların iç düzenlenmesiyle ortaya çıktı:

Tanrısal anlatım konumu: Dış bakış açısının önceliği

Ben anlatım konumu: Kişisel olmayan anlatıcı tarzının önceliği

Kişisel anlatım konumu: Kişisel olmayan anlatıcı tarzının önceliği

Öncelikli unsur taslakta, yanındaki, durumla ve onun karakteristik unsurlarına öyle yakından bağlanır ki, (bakınız şekil) her ne kadar yapısal olarak ikincil sayılsa da bu öncelikli unsuru kendince etkiler. Örneğin kişisel olmayan anlatım tarzından özellik alan tanrısal anlatım konumunun nitelikleri arasında yukarıda belirtilen anlamda onda dış bakış açısından çok iç bakış açısının sunulması ve diğer yandan temel karakter olan kişisel aracıya üçüncü şahıs zamiriyle, ilişki kurulması yer alır, çünkü anlatım insiyatifi ve karakterler iki farklı varoluş alanında bulunur.



Yukarıda verilen karşıtlık tabanında yapılan tipik anlatım konumu oluşturulmasında tarihsel yön de dikkate alınmış oldu. Her üç karşıtlığın iki özelliğinden doğan altı seçenekten sadece üçü tercih edilmiş, bunlardan da tarihsel biçimlere uygulanırken kendi özelliklerini sonuna kadar korumaları beklenilmiştir. Bu şekilde iç bakış açısının veya o - ilişkisinin veya kişisel anlatım tarzının önceliği olduğu anlatım konumlarının oluşturulmasından vazgeçilebilir (Şekilde potansiyel tip noktaları kendilerine uygun karşıtlık ekseninin sonu tip taslağını kesmeyecek denli verilmiştir.) Anlatım konumlarının elenmesi bunların sistemde bulunmayacağı demek değildir, daha çok romanların çoğunda anlatım konumları esasında temel tiplerin derecelerinin tanındığı demektir. Seçilen durumlar taslakta bulunduğu ve belli bir dönemde yapılan seçimin her zaman yenilenebileceği için sistemin bütünselliği ve kapalılığı dokunulmadan kalmalıdır. Joyce sonrası romanda tek tük, son yıllarda ise artan sayıda örneğin iç bakış açısı eğilimi gibi anlatım denemeleri gelecekte bir çok romanın doğal özelliği olabilecekse böyle bir yenileme kaçınılmazdır. Bu sebeple kararı bizim istediğimiz yönde vermek daha mantıklı olur.

En iyisi seçimimizi öncelikler gözönünde tutularak oluşturulmuş tipolojimimize yönelik eleştirilerin nedenleriyle açıklamaktır. Anlatıma öncelik tanıyan bir tipik anlatım konumu tiyatro eserlerine göre anlatı metinleri için önemli sayılan edebi türü en iyi kapsarmış, ama roman tarihinde pek az örnek bulunurmuş. Dünya edebiyatında pek az roman vardır, içinde anlatıcı bildirimi bir yanda kurmaca dünyanın tamamen dışında bulunan ve diğer yandan dış bakış açısını sınırlanan bir kişiden kaynaklansın (Bu tipe has ikincil unsur). Bir metnin kurmaca yayıncısı öteden beri böyle tipik anlatım konumuna uygun düşer. Ben-o ekseni veya özdeşleşme-ayrılma ekseninin sonundaki o-tarafına yerleştirilebilecek olan tipik anlatım konumu 1955 baskısında tanrısal anlatım konumu yani tanrısal ve kişisel anlatım konumunun arasındaki ara durum olarak değerlendirildi. Ve

bu, anlatı sanatının uzun türlerinde seyrek kullanıldığı için ve sistematik sebebiyle temel tip sayılmadı. Belki tip taslağındaki yeri kısa-hikayelerin anlatım konuları tipolojisinde daha fazla ilgi çekebilir. Yansız anlatım konumunun en iyi korunmasına 1955'te Hemingways'ın *"The Killer"* kısa-hikayesi örnek olarak verilmişti. Eğer tipolojinin kullanımı kurmaca olmayan metinlere, nesnel bilgi aktarmayı amaçlayan gazete haberlerine kadar genişletilirse, tanrısal anlatım konumu pek az yadsınabilir. Anlatıcı ve konunun önemsizliğinden dolayı edebiyat tarihlerince ya hiç veya sadece ismi verilen 16. ve 17. yüzyıl romanının bazı tarihsel örnekleri de buraya dahildir. Kısmen mekanik olabileceği ve ne yazar ne de okuyucuda büyük sorumluluk yüklemediği için bayağı romanların çoğunda bu anlatım konumu için öncelik bulunup bulunmadığı denenebilir.

Niçin iç bakış açısı durumundan hareketle herhangi bir tipik anlatım konumunun yapılandırılamayacağı nihayet şimdi açıklanabilir. Bunun sebepleri bu durumun en yakını sayılan iç veya sessiz monologun Joyce öncesi romanda hiç bir yerde olmamasında saklıdır. Bazı kısa türlerde, örneğin Schnitzler'in *"Leutnant Gust"* ve *"Fräulein Else"*, paradigmatik bir biçimde *Ulysses*'in sonuç bölümü Molly Bloom'un uzun bilinç monoloğunda bulunur. Joyce sonrası romanda sessiz monoloğun kapsamında ve sıklığında bir artış gözleniyor, ancak daha çok o - biçime kayma var, yani monolog Broch'un *"Der Tod des Vergils"* inde de olduğu gibi kişisel anlatım konumuna yaklaşıyor. Taslağımızda yer almayan diğer üç anlatım durumundan kuşkusuz sonuncusu modern roman için en ilginç olanıdır. Genelde modern roman, özelde ise deneysel romanı amaçlayan bir tipoloji muhtemelen romanın gelişiminde kabul edilen benim tipik anlatım konumundan daha fazla bu duruma dikkat etmelidir. "Tipik Anlatım Konumlarında" tip taslağında son zikredilen durumun belirsizliği Dorrit Cohn'un kendisinin *Leutnant Gust*'da olduğu gibi sessiz bir monologdan ibaret bir romanı kastettiği "Monolog Romanı" için taslağımda

uygun bir yer olup olmadığı sorusunu sormaya itti (17). Daha önce de anlatıldığı gibi, böyle bir anlatım konumunun tipolojik yeri -tipolojimde yeri boş kalan- iç bakış açısı durumunun hemen yakınında, hatta ben anlatım konumunun önündedir. Kişisel anlatım konumu yönünde iç bakış açısı durumuna bağlı tipolojik yer bundan o - ilişkisine veya tersi geçişlerle karakterize olur, tıpkı bu yerden tip taslağı ekseninin ben ve o - kutubuna olan eşit uzaklıktan anlaşıldığı gibi. Bu yer de boş kalmamalıdır. Stephan ile Bloom'un bilincinin anlatımının ben ve o - ilişkisinde gidip geldiği *Ulysses*'in bu bölümleri, yine belki Max Frisch'in son romanı "*Montauk*" (1975) örnek gösterilebilir.

Aşağıda yaklaşım benzerliklerinin olduğu roman teorisiyle ilgili başka eserlerle tipolojimin ilişkisine değineceğim (18). Önerdiğim anlatım konumu tipleri hakkında yapılan eleştirilerde garip bir süreç gözleniyor. Edebiyat incelemelerinde geniş bir kabul bulan (örneğin Joyce, Kafka, Broch, Sarraute vb. ilgili doktora çalışmaları) kişisel anlatım konumu tipi roman teorisinde eleştiriyle karşılandı. K. Hamburger'in *Logik der Dichtung* ile ilgili tartışmalarda söz konusu düşünce ayrılıklarına anlayışla yaklaşmaya çok önemli şeyler ortaya çıktığı için, değiştirme önerisi içeren eleştirilerin zaman zaman kendi aralarında tartışmaya başladıklarını da açıkça belirtmeliyim. Modern roman teorisi alanında kısmen farklı düşünceler öteden beri kavram ve yaklaşım farklılığına dayanır. En uygun örnekte benim kişisel anlatım konumu kavramının başına gelenlerdir.

Kişisel anlatım konumu kavramına yapılan eleştiriler, roman teorisinin iki yöne ve yaklaşıma ayrılmasına neden oldu. Bu durum gerçi uluslararası ama son yıllarda Almanya'da yapılan çalışmaların da etkisi var. O - anlatımın bağımsız tipi olarak tanrısal anlatım konumun kişisel anlatımı da geçerli kılmaktan kaçınma K. Hamburger'in *Dichtung der Logik*'inde kapsamlıca anlatılan edebiyat-mantık yaklaşımının teorik durumuna karşılık gelir. Bu durumdan

hareketle özellikle W. Lockemann tarafından bağımsız tip olarak kişisel anlatım konumuna eleştiri yapıldı (19). Karşı istek yani benim kişisel anlatım kavramı diye belirlediğim sunma biçimini edebi biçimlendirmenin iki temel imkânından biri haline getirmek Joh.. Anderegg'in "yapısal temele dayanan" *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*" gibi iletişim teorisi ve yapısalcı bir anlatı teorisinde görülebilecek bir şeydir (20).

Edebiyat - mantık yaklaşımına dayanan roman teorisyenleri edebi anlatımın her iki imkânının çizdiği kavramsal sınır o ve ben - biçimi arasıda veya K. Hamburger'in kavramıyla "kurmaca anlatımla" "kurmaca gerçeklik bildirimi" arasında dolaşır. Bu ayrım anlamında kişisel anlatım konumunu tanrısal anlatım konumundan ayırmak çok güç, her ikisi de kurmaca anlatımın biçimleridir. Buna göre K. Hamburger için önemli edebi türlere tipik karşıtlıkların hemen hepsi ben ve o - biçimi arasında sıralanır. Kurmaca - kurmaca gerçeklik, anlatım işlevi - kişisel anlatıcı, kurmaca zaman şimdiki zaman ifade etmez, daha doğrusu yardımcı - geçmiş zaman anlamı içerir. Lockemann, eğer tipik imkân olarak kişisel anlatım konumunu reddetmesini aşağıdaki gibi düşünürse, bunda kabaca K. Hamburger'e dayanıyor demektir: "O ve ben -anlatım karşıtlığı her iki durumda da anlatı dünyası gerçekten farklı şekilde ortaya çıktığı için yazarın dünyasının oluşumunda bir fark ortaya koyar" (21). Bu edebiyat-mantık yaklaşımı için doğrudur ve K. Hamburger'in roman teorisi için çıkarttığı sonuçlar, başka bir yerde de gösterildiği gibi bazı sınıflamalar birtakım değişikliklerle geçerlilik kazanabilir. Anlatı sanatını araştırmak üzere başka teorik yaklaşımlar, farklı sonuçlara götürecek başka hedefleri olan farklı sorular var. Bu Lockemann'ın da itiraf ettiği gibi bilim teorisi açısından bilinen bir gerçek ama gel gör ki pek az kimsece ciddiye alınıyor. Tartışmalı kişisel anlatım konumunu bir kere daha masaya yatıralım. Benim, tanrısal anlatım konumunu ben anlatım konumundan ayıran özellik olarak açıkladığım anlatıcı ve karakterin varoluş alan-

larından hareketle Lockemann şunları söylüyor:

"Tanrısal anlatım konumu gibi, ben anlatım konumunu da belirleyen özellik, her ikisinin birbirinden ayrılmasıdır -her ikisi de o - romanıdır-, farkları sadece kişisel romanda okuyucu bu ayrımı güncelleştiremiyor" (23).

Tarafımdan vurgulanan "sadece" kelimesi Lockemann'ın küçümsediği anahtar kelimedir. Edebiyat - mantıkçısı kimliğini taşıyanlar için önemli olan okuyucunun sunma biçimini algılayıp algılamadığı sorusu, ikinci dereceden daha çok stilistik bir konu. Okuyucuyu temel alan roman eleştirmenlerinin gözünde burda anlatım kavramının önemini gösteren unsur saklıdır.

Okuyucu ve onun metin algılamasını incelemelerinde gözönünde tutan roman teorisi yaklaşımlarının sadeleştirilmesi ve özenle işlenmesi gerektir. Tipik anlatım konumlarını oluşturmada, özellikle anlatma - gösterme karşıtlığı anlatım sürecinin alımlama yönü hesaba katıldı. Anlatmanın ya kişisel daha çok mesafeli aktarma biçimi veyahut bir figürün bilincinde imaj kırıntılarını etkileyen veya kişisel olmayan gösterme biçimi okuyucunun davranışını karşıt iki yöne sürükler. Eğer J. Anderegg'in az önce bahsi geçen iki metin modelinin iletişim teorisi açısından ayrımında bu konu tip oluşturucu unsur diye verilirse şaşırtıcı olmaz. Onun kurmaca ben - sen metin modeli anahatlarıyla kişisel yani daha çok anlatma eğiliminde bir anlatıcının kendini hissettirdiği her iki tip anlatma konumunu kapsar: Tanrısal ve ben anlatım konumu. Kurmaca o - metin modeli (24) buna karşın içinde göstermenin ağırlıkta olduğu kişisel anlatım konumuyla örtüşür. Okuyucu tarafından bir metnin algılanmasının tarz ve biçiminin endişesinde olan iletişim teorisyeninin konumundan edebiyat - mantıkçısının asla geçerli kılmak istemediği yerde tanrısal ve kişisel anlatım konumu arasında bir tipolojik sınır kendini gösterir. Diğer yandan bir edebiyat - mantıkçısına o - ben karşıtlığında

önemli görünen herşey, kendisince değersizdir. Roman teorisinde anlatıcı konusunda en yeni yapısal çalışmaları değerlendiren J.Link, farklı esaslardan hareket etmesine rağmen benzer bir ayrım yapmıştır. Sadece romanla sınırlı kalmayan, ona göre tiyatro, şiir metinlerinin de dahil olduğu "epik söylemin normal tipi" (25) kendisinin de bir açıklama notunda belirttiği gibi (26) kişisel anlatım konumu kavramıyla örtüşür. Link karşıt kavram olarak "ben - sen metin modeli" açıkcası tanrısal ve ben anlatım konumu "kavramıyla özünde aynı olan "konuşarak yabancılayan epik söylemi" (27) kullanır. Burda kişisel anlatım konumu edebiyat - mantıkçılarınca tartışılan tipolojik otonomisini hiyerarşik bir unsurla daha da güçlendirir: Kişisel anlatım konumuna uygun anlatım tarzı "kural" olarak, tanrısal ve ben anlatım konumuna uygun anlatım tarzına da bu kuralın "yabancılaşması" diye nitelendirir.

Karşıt görüşlerin "pervasızlığının" arkasında ilk bakışta görülenden daha fazla "yöntem" sorunu var. Bu "yöntemler" düzeni şöyle ifade edilebilinir: İlgili teorilerin her biri genelde tarafımca tipik anlatım konumlarına temel alınan üç karşıtlıktan birini öne sürerler. K. Hamburger için ben - o diğer ifadeyle varlık alanlarının ayrılması ve özdeşleşmesi arasındaki karşıtlığın önceliği daha geçerlidir. Ve kişisel - kişisel olmayan aktarma hemen hemen önemsiz. Belki de kendi sistemini sekteye uğratan bir unsur diye gözükmektedir. "Anlatım işlevi" kurmaca anlatımda kişisel anlatıcının ortaya çıkmasıyla etkilenir (28), bu da kendi sınırlarını aşmaktır, hem de ben - anlatıma doğru.

J. Anderegg için K. Hamburger anlamında ben - o karşıtlığının açıkca tabi kılındığı kişisel ve kişisel olmayan anlatıcı karşıtlığının önceliği geçerlidir. Nihayet anlatıcı teorisi taslağımdaki üçüncü eksenin bulunduğu önemli bir katkı da vardır. Modern metin bilimin temel sorularından hareket eden E. Leibfried'in yaklaşımı için kişisel ve kişisel olmayan anlatıcı ayrımının dayandığı iç ve dış bakış açısı karşıtlığının

önceliği söz konusu. Lockemann gibi Leibfried de kişisel anlatım konumunu bağımsız bir tip saymak istemiyor. Lockemann onu tanrısal o - anlatım konumuna sokarken Leibfried "ben bakış açısının gereksiz farklılaşması" sayıyor (30). Bir konuya teorik yaklaşımı, başka sistemlerden alınan kavramların nasıl etkilediği açıkça görülüyor. Ben - o karşıtlığının mutlak önceliğinden emin Lockemann, kişisel anlatım konumunu oluşturmak için çok önemli kişisel olmayan anlatım tarzını görmezlikten geliyor. Buna karşılık Leibfried ise kendisince sadece bakış açısı konusu önemli olduğu için bu durumun önemini anlayamıyor. Böylelikle de her iki eleştirmen kendilerince "sistem karşıtı" kişisel anlatım konumunu iki zıt yöne sürüklemişler: Biri o - romanına diğeri ben - romanına doğru. "Peki bu pervasızlık değil mi? Böyle yöntem mi olur?"

Yukarıda bahsedilen anlatı teorilerinin zıttına kendi tipolojimin amacı edebi tür açısından geçerliliği benimsenmiş üç karşıtlık kavramından sadece birine değil, üçüne de dayanan bir ayrım yapmaktır. Yaklaşımımın faydası bu tür oluşturulmuş tipolojilerden kaynaklanır. Bu öyle bir fayda ki doktora ve diğer bilimsel çalışmalarda ve edebiyat seminerlerinde (31) bile geniş kullanım bulmasıyla belgelendi. Fayda uğruna sistemin sınıflamasındaki son edebiyat - mantık sonuçlarından da vaz geçildi. Edebiyat - mantıkçıları, iletişim teorisyenleri ve metin bilimcileri tarafından yapılan bazı itirazlar kendilerinin esas aldıkları özel teorik konum açısından bile kabullenilemez. Bu eleştirilerden hareketle bahsettiğimiz teorik durumlar arasında sistematik bir bağlam kabul edilmesi gerektiği çıkıyor. Farklı teoriler ve bunların kendi aralarındaki ilişkilerinin bir tür konumlarının belirlenmesi zorunluluğu anlaşılıyor. Modern anlatı araştırmaları için tamamen önemli yaklaşımlar sözkonusu olduğu için bu konumların belirlenmesi gerektiğinde gelecekteki tartışmalarda belki şimdilerde tartışmalı gözüken teorik durumların farklı çözüm önerilerini kolaylaştırabilir de.

DİPNOTLAR

1- F. K. Stanzel, Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysees u.a. Wien-Stuttgart 1969.

2- F. K.Stanzel, Typische Formen des Romans, Göttingen (1964) 1976

3- Bak: özellikle Wayne C.Booth, The Rethoric of Fiction, Chicago 1961, s. 411. Anlatım konumuyla ilgili bu önemli Amerikalı teorisyenin durumu, kendi kitabını yayınlamadan önce Alman dilindeki roman teorisi tartışmalarından haberi olmadığı şeklinde açıklanabilir.

4- Bak: Typische Erzählsituationen, s. 161 ve devamı.

5- Bak: Paul Hernadi, Beyond Genre, New Directions in Literary Classification, Ithaca-London 1972, s.72.

6- Winfried Kudszus, Erzählperspektive und Erzählgeschehen in Kafkas Prozess, DVjs, 44 (1970), s. 306-317. Kafka'nın roman ve hikayelerindeki kişisel anlatım konumunun görünümü sorunları için bak. M. Walser, Beschreibung einer Form, München 1961, s. 32 ve devamı. K. Leopold, Breaks in Perspective in Franz Kafka's Der Prozess, German Quart. 36 (1963), s.31 ve devamı, W. H.Sokel, Das Verhältnis der Erzählperspektive zum Erzählgeschehen..., Zs. f. Dt. Philologie 86 (1967), s. 269 ve devamı. Karl Richter Fontane'de de benzeri gözlemleri yapmış. Bak. Resignation. Eine Studie zum Werk Fontanes, Stuttgart 1966, 40, s. 40, 50 ve devamı.

7- Wolfgang Heinz Schober, Erzähltechniken in Romanen, Wiesbaden 1975 özellikle s.83 ve devamı.

8- Erwin Leibrified, Kritische Wissenschaft vom Text, Stuttgart 1975, s. 242. Leibfried'in tanımı bizim "tip" kavramından çok "metin türü" kavramı için uygundur.

9- Bunun için bak: Magdalena Brandt, Realismus und Realität im modernen Roman, Bad Homburg 1968, s. 45 ve devamı.

10- Norman Friedmann, Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept, PMLA 70(1955), s.1160-1184.

11- Johannes Anderegg, Fiktion und Communikation, Göttingen 1977, s. 27.

12- Klaus W. Hemfer, Gattungstheorie, München 1973, s. 165 ve devamı.

13- E. Leibfried, a.g.e., s. 244.

14- Eduard Spranger, Der psychologische Perspektivismus im Roman 1930. İçinde yayınlandığı eser: Volker Klotz, Hrsg., Zur Poetik des Romans, Darmstadt 1965, s. 219 ve devamı. Bizim anladığımız anlamda -Rus biçimcileri şimdilerde de yapısalcılarca kullanıldığı gibi "perspektivik ve perspektivik olmayan" karşıtlığı dış ve iç perspektif karşıtlığıyla pek ilişkisi olmadığına dikkat edilmeli. Tam aksine burda anlatma-gösterme karşıtlığı, başka ifadeyle kişisel-kişisel olmayan anlatımca belirlenmiş bir konudur. Bunun için bak: Jürgen Link, literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, München 1974, s.327-367

15- K. Hamburger, Logik der Dichtung, 1968, s. 56 ve 245 ve devamı

16-Typische Erzählsituationen, 28 ve 97 ve devamı. Yansız (=gösterme) ile kişisel anlatım konumu (=bir anlatı figürünün bilincinden yansıtılımış anlatım konumu) arasındaki ayrım, Typische Formen isimli eserimde söz konusu edilmedi. Bunun sonucunda da "kişisel anlatım konumu" kavramını anlamada bazı belirsizlikler yaşandı. Örneğin Jochen Vogt başlangıçta "kişisel anlatımı" daha çok yansız" olarak anladı. Onun Buddenbrooks'dan verdiği ilk örnek metni yansız anlatım konumunu içeriyor. Daha sonra hata kavramsal olarak düzenlendi. Bak: Jochen Vogt, Aspekte erzählender Prosa, Düsseldorf 1972, s. 26 ve devamı. Yanlış anlama belki, eserimdeki "Kişisel Roman" bölümünde örnek menin kişisel anlatımdan çok yansız anlatım konumunu sergilemesi yol açmıştır. Bu örnek kişisel anlatım konumunun ortaya çıkması için şartların biri olarak kişisel anlatıcının geri planda kalması gerekirdi, yoksa kişisel anlatım konumu değil.

17- Dorrit Cohn, Erlebte Rede im Ich-Roman, GRDM, N. F. 19 (1969), s. 311.

18- Konuyla ilgili eserlerin burda tam bir listesini vermek hemen hemen imkansız. Tipik anlatım konumu kavramını eleştiren veya bu tipolojiyi kullanan araştırmaların kronolojik ve tematik dağınıklılığını göstermek üzere dipnotlarında belirttiğimiz çalışmalara ek olarak aşağıdaki incelemeler zikredilebilir:

Hans Helmecke, Die Funktion des Ich-Erzählers in Herman Melvilles Roman "Moby Dick", München 1957.

Albrecht Neubert, Die Stilformen der "Erlebten Rede" im neueren englischen Roman, Halle (Saale) 1957.

Wolfgang Kayser, die Vortragsreise, Bern 1958.

Bertil Romberg, Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel, Stockholm 1962.

Dietrich Rolle, Fielding und Stern, Untersuchungen über die Funktion des Erzählers, Münster 1963.

Harald Weinrich, Tempus, Besprochene und erzählte Welt, Stuttgart 1964.

Henryk Markiewicz, Glowne problemy wiedzy o literature, Krakau 1965.

Jacquez Souvage, An Introduction to the Study of the Novel Gent 1965.

Edgar Neis, Struktur und Thematik der traditionellen und modernen Erzählkunst, Paderborn 1965.

Dorrit Claire Cohn,The Sleepwalkers. Elucidations of Hermann Broch's Trilogy, The Hague-Paris 1966.

Margit Hennig, Die Ich-Form und ihre Funktion in Th.Manns "Dr. Faustus" und in der deutschen Literatur der Gegenwart Tübingen 1966.

Reinhold Grimm, Hrsg., deutsche Romantheorien, Frankfurt/Main 1968.

Norbert Miller, Der emfindsame Erzähler, München 1968.

Eberhard Dieckmann, Erzälformen im Frühwerk L.N.Toltstois 1851 bis 1857, Berlin 1969.

Karl Migner, Theorie des modernen Romans, Stuttgart 1970.

Margarete Breuninger, Funktion und Wertung des Romans im frühviktorianischen Roman Tübingen 1970.

W. J. M. Bronzwear, Tense in the Novel, Groningen 1970.

Kurt Bräutigam, Romanbetrachtung. Zu ihrer Didaktik und Methodik, Heidelberg 1971.

Volker Neuhaus, Typen multiperspektivischen Erzählens, Köln-Wien 1971.

Günter Steinberg, Erlebte Rede, 2 Bde, Göppingen 1971.

Michaela Ulich, Perspektive und Erzählstruktur in William Faulkners Romanen Heidelberg 1972.

Detlef Schaffer, Untersuchungen zum Fiktions-und Tempusproblem der deutschen Gegenwartssprache, Wien 1972.

Günter Waldmann, Theorie und Didaktik der Trivialliteratur, München 1973.

Therese Fischer, Bewusstseinsdarstellung im Werk von James Joyce Frankfurt/Main 1973.

Gerhard von Graevenitz, Die Setzung des Subjekts. Untersuchungen zur Romantheorie, Tübingen 1973.

Friederike Plessing, Darstellung der Wirklichkeit in den Romanen von Nathalie Sarraute, Maschinenschr. Graz 1973.

H.S.Daemmrich, Literaturkritik in Theorie und Praxis München 1974.

Brigitte Schultze, Der Dialog in F.M. Dostoevskijs "Idiot", München 1974.

Ingrid Hantsch, Semiotik des Erzählens, München 1975.

Christoph Kunze, die Erzählperspektive in den Romanen Alain Robbe-Grillet, Regensburg 1975.

Christian Paul Casparis, Tense Without Time, Bern 1975.

F.Van Rossum-Guyon, Critique du roman. Essai sur "La Modification" de M.Butor, Paris 1975.

Peter-Jürgen Rekowski, Die Erzählhaltung i.d.hist. Romanen von W.Scott u.Ch.Dickens, Frankfurt/M.Amsterdam 1975.

Klaus Kanzog, Erzälhstrategie, Heidelberg 1976.

P.F.Botheroyd, ich und er, The Hague 1976.

Günter Waldmann, Kommunikationsästhetik 1, München 1976.

19- Wolfgang Lockemann, Zur Lage der Erzählforschung, GRM,N.F. 15 (1965), s. 81 ve devamı. Burda bahsedilen anlatım konumu Lockemann tarafından önemli oranda değiştirilmiştir. Bak: Lyrik, Epik, Dramatik, Meisenheim am Glan 1973. (Sayfa 235'de) önerilen anlatım biçimlerinin "üçlü ayrımı" anlatım konumuna çok benzer gözüküyor.

20- Bak: dipnotu 14.

21- W. Lockemann, Zur Lage der Erzählforschung, s. 83.

22- Bak: F.K.Stanzel, Episches Präteritum, Erlebte Rede, Historisches Präsens DVjs.33 (1959), 1-12. Yayınlandığı yer: V. K. Otz, Hrsg., Zur poetik des Romans Darmstadt, 319-338.

23- W.Lockemann, Zur Lage Erzählforschung, s. 82.

24- J. Anderegg, a.g.e., s. 53, ve devamı. Andereeg (ben-sen-metin kalıbından ürettiği) "bildirim modeli" ve (o-metinlerinden ürettiği) "anlatım modeli" kavramlarını da kullanıyor. Ancak dikkat edilmesi gereken Anderegg'in "anlatım modeli" ve buna ait olan "anlatmak" kavramları bizim kullandığımız anlamdadır.

25- Jürgen Link, a.g.e., s. 293 ve devamı

26- a.g.e., s. 367.

27- a.g.e., s. 301.

28- K.Hamburger, a.g.e., s. 153. K.Hamburger daha çok Logik der Dichtung'unun ikinci baskısında "anlatım işlevinin oynaklığı" kavramına daha yakın olmasına dikkat edilmelidir. Bu yeni

ilave edilen bölüm başlığı olan "Kurmaca anlatım-oynak anlatım işlevi" nden hemen anlaşılıyor. Kastedilen ise ben-anlatım ile kişisel anlatım tarzının nerdeyse özdeşleşmesidir.

29- Anderegg'in bahsedilen ben-sen-metin ve o-metinleri arasındaki ayrımı ve onun K. Hamburger ve benimle tartışmaları için bak Fiktion und Kommunikation, s. 77 ve devamı

30- E. Leibfried, a.g.e., s. 244. Leibfried delil vermek amacıyla kendi kavramı olan "anlatım konumu" "bakış açısı" anlamıyla amaçlı olarak sınırlıyor. Konunun böyle olmadığı kitabımda verdiğim açıklamalardan anlaşılır. Bu romandaki anlatıcının ben anlatıcı olarak sınıflamasına J.Paul'un "Flegeljahren" isimli eserinden hareketle geliştirdiği eleştiri, kendimin ben anlatıcı ve tanrısal anlatıcı tanımlamasıyla hiçbir alakası yoktur. Bir ben anlatıcı, olayların içinde yer almadan kenardan gözlemci sıfatıyla roan karakterlerinin dünyasına aittir. (Bak: Typische Formen des Romans, s.27 ve devamı) Ayrıca anlatım sürecinde bir kişisel anlatıcının ben anlatıcıdan tanrısal anlatıcıya dönüştüğü "Flegeljahren" ben anlatım konumu tanımlamama yönelik itirazları göstermek için kötü seçilmiştir, örnektir.

31- Örneğin H.Seidler, Die Dichtung, Stutgart 1959 1965. J.Anderegg Leseübungen, Göttingen 1970. J.Chr., Rojahn,Hrsg., Einführung in das Studium der englischen Literatur, Heidelberg 1974. Jochen Vogt, Aspekte erzählender Prosa, Düsseldorf 1972.

32- Yer darlığı yüzünden burda malesef anlatım konumu temelinde tipoloji tanımlanıp bir sonuca bağlanmamıştır: R.Weimann özellikle, Erzählsituation ve farklı anlatım konumlarındaki bunun bakış açısı kavramıyla "bir yazarın" kendi eserine ve burdaki kurmaca gerçekliğe "yaklaşamını" sadece bir yönünün kavranabildiğine dikkat çekmiştir. Sistemin bu kısaltılması "Typische Erzählsituationnen" isimli eserimde metodik sebeblerden söz konusu edilmemiştir,

Dilbilimi çalışmalarında da üç anlatım konumu ayrımı farklı şekillerde incelenmiştir:

Lubomir Dolezel, The Typlogy of the Narrator: Point of View in Fiction, To Honor Roman Jacobson, 1, 1967, s. 541-542.

Werner Kummer, Sprachsituation, Aussagesystem und Erzählsituation des Romans. Ein Beitrag zu einer Theorie der Kommunikationsspiele, Lili 2 (1972), s. 83-105.

Seymour Chatman, The Structure of Narrative Transmission, in Roger Fovle, Hrsg., Style and Structure in Literature, Oxford 1975, s. 234, 237.

Kitapta geçen romana ilişkin kavramlar

Anlatı-Hikaye	: das Erzählte-die Erzählung
Anlatıcı aracı	: das erzählerische Medium
Anlatıcı ben	: das erzählende Ich
Anlatılan ben	: das erlebende Ich
Anlatım anı	: das Erzählmoment
Anlatım edimi	: der Erzählakt
Anlatım konumu	: der Erzählerstandpunkt
Anlatım süreci	: der Erzählvorgang
Ardıl anlatıcı	: der Nacherzähler
Bakış açısı	: die Perspektive
Durum	: die Position
Duvar seyri	: die Mauerschau
Elçi Haberi	: der Botenbericht
Gözlemci anlatıcı	: Er-Erzähler
Kaynak anlatıcı	: der Quellenerzähler
Kişisel araçlar	: die personalen Medien
Kurmaca dünya	: die dargestellte Welt-die Fiktion
Kurmaca zaman	: das epische Präteritum
Kurucu alay	: die konstruktive Ironie
Sunma araçları	: die Darstellungsmittel
Şahıslandıran anlatıcı	: Dramatized narrator
Tek öykü zinciri	: die Einsträngigkeit
Yaşanmış söz	: die erlebte Rede
Zamanı sıkıştırma	: die Zeitraffung

D İ Z İ N

Agathon 71
Aldous Huxley 66
Alexandria Qvartet 64
Augistinus 35
Balzac 21
Bauformen Des Erzählens 60
Broch 47, 91
Butler 34
Camus 52
Cervantes 21, 25, 26, 69, 71
Clarissa 42
Clarissa Harlow 9
Conan Doyle 30
Conrad Ferdinand Meyer 34
Cyrano de Bergerac 33
Das Erdbeben in Chili 61
Dante 34
Defoe 35, 32, 61, 64, 84
Der grüne Heinrich 32, 62
Der Tod des Vergils 54, 80
Der Zauberberg 53, 56, 58
Der Nachsommer 61
Dickens 21
Die Bekenntnisse des Hochstplers Flexis Krul 72
Die Blechtrommel 39
Die Buddenbrooks 61
Die Hochzeit des Mönchs 34
Doktor Faust 30
Don Kişot 26, 30 ,69
Dorrit Cohn 90
Dos Passos 52
Dostojewski 30
Dr. Watson 30
Du Côté de Chez Swann 53
E. Spranger 87
E.M. Forster 8, 25
Eberhard Lämmert 60, 62
Education Sentimentale 24
Edwin Muir 68
Elveda Berlin 52
Emil Brontes 30, 70
Emil Staiger 59
Emma 24, 48
Entstehung und Krise des modrnen Romans 68
Erich Auerbach' 43
Esch oder die Anarchie 47, 55
Euphesus 65
Faulkner 47, 58, 65
Felix Krull 37
Fielding 8, 21, 24, 25, 27, 30, 63, 72, 84
Finnegens Wake 59
Flaubert 8, 10, 24, 43, 52
Flegeljahre 64
Foundling 61

Fräulein Else 90
Friedrich Schlegel' 64
Geçmiş Zaman Peşinde 36
Gent 64
George Eliot 8
Gerd Gaiser 41, 64
Gil Blas 72
Goethe 8, 25, 42, 57, 71, 73
Gottfried Ben 65, 74
Gottfried Keller 31, 63
Gottsched 8
Grimmelhausen 35, 72
Gutzkow 74
Güliver'in Gezileri 12, 33
Günter Grass 39
Günther Müller 60
Hegel 9
H.R. Jauss 36
Heinrich Lee 9
Hemingway 47, 90
Henry Fielding 61
Henry James 8, 10, 41, 46, 52, 66
J.D.Salinger 40
James Joyce 10, 53, 55, 59, 89
Jane Austen 24, 46, 55
Jean Paul 23, 25, 64
Jean Paul Sartre 52, 74
Joh. Anderegg 86, 92
John Dos Passos 64, 73
J. Link 94
John Lyly 64, 65
Josef K 48, 52
Julien Sorel 9
Kafka 48
Kant 10
Karamazof Kardeşler 30
Käte Friedemann 21
Käte Hamburger 31, 87, 91
Klaus W. Hempfer 86
L'Etranger 52
La Modification 53
La Nouvelle Heloise 42
Lagado 12
Lamartine 71
Laurence Sterne 63
Lawrence Durel 64
Lazarillo de Tormes 29, 71
Le Planetarium 52
Le Sage 40, 72
Le Voyeur 49
Leibfried 85
Leo Spitzer 36
Leopold Bloom 9
Leutnant Gustl 58, 90
Life and Opinions of Tristriam Shandy 64
Lockemann 92
Logik der Dichtung 91
Lucinde 65
Madame Bovary 24, 58
Manhattan Transfer 73
Marcel Proust 10, 36
Mark Shorer 10
Max Frisch 39, 91
Max Weber 12
Meville 37, 39
Michel Butor 53
Moby Dick 37, 39, 41
Moll Flanders 35, 61
Molly Bloom 41, 55
Mrs. Dalloway 35, 59

Nathalie Sarraute 29, 33, 40, 52, 74, 91
Norman Friedmann 15, 41, 86
Otto Ludwig 15, 41, 74
Paul Ernst 8
Portrait d'un Inconnu 29, 33
R. Musil 28
Raabe 8, 21, 30, 44
Rabelais 66
Raphäel 71
Richardson 24
Robbe Grilett 49, 51
Roderick Rondom 72
Romberg 30
Rousseau 42
Samuel Butler 30
Samuel Richardson 63
Savaş ve Barış 66
Schiller 36
Schlussball 41
Schnitzler 41, 58, 90
Scott 65
Shaftesbury 63
Sherlock Holmes 30
Siebenkaes 24, 56
Simplizissimus 35
Smolletts 41, 72
Somerset Maugham 38
Spielhagen 44
Stendhal 8
Sterne 29, 36, 39, 66
Stiller 39
Stifter 61
Stopfkuchen 30
Swift 12, 33
Thackeray 21, 23, 29, 32, 44, 69
The Ambassadors 46, 38
The Awkward Age 46
The History of Tom Jones 61
The Jally Corner 48
The Soundanol the Fury 58
The Waves 54
The Way of All Flesh 30, 34
The Wings of the Dove 46
Thomas Mann 21, 23, 30, 37, 40, 58, 66
Thomas More 33
Thomas Nashe 71
Titan 64
To the Lighthouse 53, 59
Tolstoy 21, 66
Tom Jones 24, 56, 62, 72
Tristiriam Shandy 29, 37, 39
Tropismes 52
Ulysses 53, 55, 59, 65
Unfortunate Traveller 71, 72
Vanity Fair 24, 29, 58
Virginia Woolf 58, 58
W.C. Both 21, 31
W.H. Schober 85
Wahlverwandschaft 73
Werther 42, 72
Wieland 71
Wilhelm Meister 73
Winfried Kudszus 85
Wolfgang Kayser 31, 37, 68
Wuthering Heights 30, 70
USA 64, 73

Romanın kendisine has ayrıcalıklı bir edebi değer içermesi dünyanın belli bölgelerinin veya belli konuların okuyucuya aktarılmasında değil konunun dilsel ve anlatımsal biçimlendirilmesinde saklıdır. Roman kurmacadır, dile dökülmüş dünyadır. Bu dünyada okuyucuya Hegel'in ifadesiyle, güzellik ve sanatın yakını ve dostu olmuş gerçeklik sunulur. Bu tür gerçeklik de bizim günlük hayatta rastladığımız tarihsel ve deneysel gerçeklikten daha önemlidir. Yine bu gerçeklik hayatta karşılaşılan gerçekliğin anlamsız, bütünlüğü olmayan, belirsiz, tamamen karmaşık gözüktüğü yerde önemli bir anlam dokusu sergiler.

5/0000L
KDV DAHİL

ROMAN BİÇİMLERİ
BİLİMSEL ARAŞTIRMA DİZİSİ ISBN 975-8156-01-2