Ian Watt – Roland Barthes

ROMAN VE GERÇEK ETKİSİ

Çeviren: Mehmet Sert



DONKİŞOT YAYINLARI
Corpus 05

Ian Watt
Realisme et forme romanesque/
Poétique, No: 16, 1973

Roland Barthes
L'effet de réel/
Communications, No: 11, 1968

EDİTÖR
Ali Şimşek

KAPAK TASARIMI
Aret Gıcır

REDAKSİYON
Filiz Göver

GRAFİK UYGULAMA
Handan Tekin

© Donkişot Yayınları
I. Baskı, Haziran 2002, İstanbul

BASKI VE CİLT
Trend Yayın Basım Dağıtım

ISBN
975-6511-03-6

Caferağa Mahallesi
Mühürdar Caddesi No: 60/5, 81300
Kadıköy/İstanbul
Tel: (0216) 348 98 03 - 348 97 63

donkisotyayinlari@hotmail.com

Ian Watt – Roland Barthes

ROMAN VE GERÇEK ETKİSİ

İÇİNDEKİLER

Gerçekçilik ve Romansal Biçim
IAN WATT, 7

Gerçek Etkisi
ROLAND BARTHES, 61

Gerçekçilik ve Romansal Biçim

IAN WATT

XVIII. yüzyıl başı romancıları ve onların yapıtlarıyla ilgili olarak sorulabilecek pek çok genel soruya tatmin edici cevaplar verilebilmiş değildir: Söz gelimi, roman yeni bir edebi biçim midir? Ve genel kanıya uyarak biz de bunu kabul ediyor ve romanın Defoe, Richardson ve Fielding'le başladığına inanıyorsak, o zaman, romanın geçmişteki, örneğin Yunanistan, Ortaçağ ya da XVII. yüzyılda Fransa'daki düzyazı kurmaca yapıtlardan farkı nedir? Ve söz konusu farklılığın belli bir yörede ve belli bir dönemde ortaya çıkmış olmasının bir sebebi var mıdır?

Bu tür soruları ele almak hiç de kolay değildir; bunlara cevap bulmaksa daha da zordur: Andığımız ya-

zarlar açısından durum özellikle güçtür, çünkü Defoe, Richardson ve Fielding, alışılmış anlamıyla bir edebi okul meydana getirmezler. Gerçekten de, onların yapıtlarında karşılıklı etkileşime işaret edebilecek belirtiler o kadar azdır ve bu yapıtlar birbirlerinden o kadar farklıdır ki, romanın doğuşu konusundaki merakımıza, ilk bakışta, "deha" ve "rastlantı" sözcüklerinin verebileceğinden daha güvenilir bir cevap bulma şansımız yok gibidir. Edebiyat tarihinin sınır noktalarındaki iki farklı yüzünü gösteren bu terimlerden vazgeçmemiz mümkün değil elbette, ama bunların bize fazla bir yarar sağlamayacağı da ortada. Bu durumda araştırmamaz başka bir yönde ilerleyecek: İlk üç romancımızın aynı kuşağa mensup olmasının salt bir rastlantı sayılamayacağını ve dönemin koşulları elverişli olmasa, dehalarının bu yeni biçimi yaratmaya yetmeyeceğini varsayarak, toplumsal ortamdaki bu elverişli koşulları ve Defoe, Richardson ve Fielding'in bunlardan hangi yollarla yararlandıklarını keşfetmeye çalışacağız.

Bu incelemeyi yapabilmek için öncelikle romanın ayırdedici özelliklerinin pratik bir tanımına ihtiyacımız var. Bu tanım hem daha önceki anlatı tiplerini dışta bırakacak kadar sınırlı, hem de genellikle roman ka-

tegorisi içine sokulan her şeye uyacak kadar kapsamlı olmalı. Doğrusu bu noktada sözkonusu romancılar da bize yardım etmiyorlar. Richardson ve Fielding'in kendilerini yeni bir yazın türünün kurucuları olarak gördükleri ve her ikisinin de, kendi yapıtlarını geçmişteki romansı biçimlerden bir kopuş olarak kabul ettikleri doğrudur; ne onlar ne de onların çağdaşları, bu yeni türün ayırdedici özelliklerini bizim bugün ihtiyaç duyduğumuz şekilde ortaya koymuş değildirler; hatta tasarladıkları şeye atfettikleri yapı değişikliğine uygun bir terminoloji değişikliğine bile gerek görmemişlerdir - bugün kullandığımız *roman* (*romans*'a karşıt olarak *novel*) terimi ancak XVIII. yüzyılın sonunda tam olarak yerleşmiştir.

Daha geniş bir bakış açısı kullanan roman tarihçileri, romansal biçime özgü kişisel çizgileri belirleyebilmek için büyük çaba harcamışlardır. "Gerçekçilik"i XVIII. yüzyıl başı romancılarının yapıtlarını, daha önceki kurmaca yapıtlardan ayıran en önemli özellik olarak kabul etmişlerdir. Birbirinden farklı, ama "gerçekçilik" nitelemesine bağlı olarak karşılaştırılabilecek yazarlara ilişkin böyle bir yaklaşım karşısında öncelikle şu noktaya dikkat etmeliyiz: Gerçekçilik terimi de ek bir açıklama gerektirmektedir, çünkü bu terimin başka

hiçbir açıklama yapılmaksızın, romanın önemli özelliği olarak gösterilmesi, daha önceki tüm yazarlar ve edebi biçimler sanki gerçek olmayan'la uğraşıyorlarmış gibi haksız bir kanıya yol açabilir.

Eleştirmenler "gerçekçilik" terimini öncelikle Fransız gerçekçi okuluna atfederler. "Gerçekçilik" sözcüğü ilk kez 1835'te, yeni-klasik resmin "şiirsellik ideali"ne karşı Rembrandt'ın "insani gerçek"ini belirtmek üzere estetik bir niteleme olarak; daha sonra 1856'da, Duranty'nin yayımladığı *Réalisme* dergisinde tamamen edebi bir anlamda kullanılmıştır.[1]

Ne yazık ki, gerçekçilik sözcüğü "bayatlamış" konular üzerinde yapılan sert tartışmalar ve Flaubert ile izleyicilerinin ahlakdışı diye nitelenen inançları yüzünden ortaya çıkış nedenini büyük ölçüde kaybetti. Bunun sonucunda "gerçekçilik" terimi öncelikle "idealizm"in karşıtı olarak kullanılmaya başlandı; aslında Fransız gerçekçilerinin hasımları tarafından alınan tavrın bir ifadesi olan bu anlam, romana ilişkin pek çok tarihsel ve eleştirel yazı üzerinde bozucu bir etki yarattı. Roman türünü önceleyen dönem genellikle, sıradan bir yaşamı betimleyen daha önceki tüm kurmaca yapıtlarla süreklilik sağlamaya yönelik bir alan olarak görüldü: Efes'li hanımefendinin öyküsü "gerçekçi" sa-

yılıyordu, çünkü cinsel arzunun evliliğin yol açtığı düşkırıklığından daha güçlü olduğunu gösteriyordu; halk masalı ya da pikaresk bir anlatı "gerçekçi" sayılıyordu, çünkü iktisadi ve cinsel gerçekler bu öykülerde aktarılan insan davranışlarının asıl zeminini oluşturuyordu. Gene aynı yaklaşımla, XVIII. yüzyıl İngiliz romancıları ile Furetière, Scarron ve Lesage gibi Fransız yazarları, bu geleneğin en üstün temsilcileri sayıldı. Defoe, Richardson ve Fielding'in romanlarındaki gerçekçilik, Moll Flanders'in bir hırsız, Pamela'nın bir riyakâr ve Tom Jones'un bir zina suçlusu olmalarıyla yakından bağlantılıdır.

Bununla birlikte, "gerçekçilik"in bu şekilde anlaşılması, roman biçiminin en özgün yanını karanlıkta bırakan önemli bir eksikliğe yol açtı. Roman sırf yaşamın "içyüzü"nü ortaya koyduğu için "gerçekçi" olsaydı, ancak eski anlamda, yani tersinden bir roman olurdu; oysa roman yalnızca belli bir edebi bakış açısının işine gelen insan yaşantılarını değil, her türlü insan yaşantısını betimler: Romanın gerçekçiliği sunduğu yaşam tarzından değil, onu sunuş tarzından kaynaklanır.

Bu yaklaşım Fransız gerçekçilerinin tutumuna oldukça yakındır; onlara göre, yazdıkları romanlar, alışılmış pek çok ahlaki, toplumsal ve edebi kalıplar için-

de sunulmuş pohpohlayıcı insanlık tablolarından farklıysa, bunun sebebi söz konusu romanlarda, yaşamın şimdiye kadar ortaya konulmuş en ödünsüz ve en bilimsel biçimde, titizlikle incelenmiş olmasaydı. Bu bilimsel nesnellik idealinin istenir bir şey olduğu kesin değildir ve bunun pratik olarak gerçekleştirilebilmesi de mümkün değildir. Bununla birlikte, bu yeni edebi türün amaçlarında ve yöntemlerinde öngördüğü eleştirel bilince ulaşmak için gösterdiği ilk kararlı çabada, Fransız gerçekçilerinin, romanın bütün edebi biçimlerden daha çarpıcı bir şekilde ortaya çıkardığı bir sorun üzerinde –edebi yapıt ile yansıttığı gerçeklik arasındaki bağlantı sorunu üzerinde– durmuş olmaları çok anlamlıdır. Bu esas itibariyle bilgikuramsal (*épistémologique*) bir sorundur; dolayısıyla, gerek XVIII. yüzyılda gerekse daha sonra romanda gerçekçiliğin özünü aydınlatmanın en iyi yolu, herhalde meslekleri gereği kavramları çözümlemekle uğraşanlara, yani filozoflara başvurmaktır.

I

Konuyla yeni ilgilenmeye başlayanlar dışında kimsenin yadırgamayacağı bir paradokstan söz etmemiz gerekirse, felsefede "gerçekçilik" terimi daha çok, kullanılagelene taban tabana zıt bir gerçekçilik anlayışını yansıtır. Ortaçağ skolastik gerçekçi filozofların görüşü söz konusudur burada: Asıl "gerçekler" duyularla algılanan tikel ya da somut nesneler değil, tümeller, sınıflar ya da soyutlamalardır. İlk bakışta bu yaklaşımın bize ne yarar sağlayacağı belli değildir, çünkü romanda olsun diğer bütün edebi türlerde olsun, genel hakikatler ancak *post res* olarak vardır; ama skolastik gerçekçiliğin bizim için çok şaşırtıcı olan bakış açısı en

azından romanın, günümüzde "gerçekçilik" sözcüğünün anlamındaki felsefi değişikliğe denk düşen ayırdedici bir özelliğine işaret etmemizi sağlıyor: Roman modern çağda ortaya çıkmıştır ve bu çağın genel düşünsel eğilimi, tümelleri reddettiği ya da en azından reddetmeye çalıştığı ölçüde klasik dönemin ve Ortaçağ'ın mirasından tamamen uzaklaşmak yönündedir.[2]

Modern gerçekçilik, tahmin edilebileceği gibi, bireyin duyuları yardımıyla hakikati keşfedebileceği görüşünden yola çıkar: Bu fikrin kökeni Descartes ve Locke'a dayanır ve eksiksiz bir şekilde ilk kez XVIII. yüzyılın ortasında Thomas Reid tarafından formüle edilmiştir.[3] Ancak dış dünyanın gerçek olması ve duyularımızın bize onun hakkında hakikate uygun bir bilgi vermesi edebi gerçekçiliği aydınlatmak açısından bir yarar sağlamaz. Gerçekten de her kişi ya da hemen hemen herkes, her dönemde ve kendi kişisel tecrübesi sayesinde, dış dünya üzerine şu ya da bu biçimde benzer bir sonuca varmıştır, ve edebiyat da bir ölçüde aynı bilgikuramsal naifliğe kapılmıştır. Ayrıca, gerçekçi bilgikuramının en önemli dogmaları ve bunlara ilişkin tartışmalar çoğu kez edebiyatla ilişkilendirilemeyecek kadar özel bir bilgi alanına aittirler. Oysa roman açısından felsefi gerçekçilikte önemli olan şey, çok daha az

özel bir noktadadır; daha çok gerçekçi düşüncenin genel yaklaşımı, kullandığı yöntemler ve ortaya koyduğu sorunların çeşitleridir.

Felsefi gerçekçiliğin genel yaklaşımı eleştirel, gelenek karşıtı ve yenilikçidir; yöntemi ise deneyin karşı karşıya kaldığı tek tek durumların incelenmesidir; bu incelemeyi sürdüren araştırmacı, en azından kural olarak, geçmişe ait varsayımlar ve geleneksel inançlar bütününün ötesine geçebilmiş bir kişidir. Ve bu yöntem anlambilime (*sémantique*) ve sözcükler ile gerçeklik arasındaki bağlantının doğası sorununa çok önemli bir katkıda bulunmuştur. Felsefi gerçekçiliğin bütün bu özellikleri ile roman biçiminin ayırdedici özellikleri arasında benzerlikler vardır; sözkonusu benzerlikler dikkatimizi, Defoe'nun ve Richardson'ın romanlarından bu yana düzyazı kurmaca yapıtlarda gördüğümüz, yaşam ile edebiyat arasındaki bağlantı üzerine çekmektedir.

a) Descartes'ın büyüklüğü, öncelikle yönteminden, hiçbir şeyi incelemeden kabul etmemek gibi önemli bir kural koymuş olmasından kaynaklanır; onun *Yöntem Üzerine Konuşma* (*Discours de la méthode*) ve *Düşünceler* (*Méditations*) adlı yapıtları, hakikat araştırmasını, mantıksal olarak daha önceki düşünce geleneğinden ba-

ğımsız, ve fiilen de, sözkonusu gelenekten kopmuş yeni bir atılımla gerçekleştirilme şansı çok daha yüksek, bütünüyle bireysel bir çaba olarak değerlendiren modern ilkenin yerleşmesine önemli katkılarda bulunmuştur.

Roman bu bireyci ve yenilikçi yönelimi en iyi yansıtan edebiyat biçimidir. Daha önceki edebi biçimler, ait oldukları kültürlerin, geleneğe sadakati hakikatin temel ölçüsü sayan genel eğilimini yansıtıyorlardı: Örneğin klasik döneme ve Rönesans'a ait epik şiirler konularını (*plot*) tarihsel olaylar ya da masaldan alıyorlar ve yazarın üslubu, büyük ölçüde, türün önceden belirlenmiş modellerini esas alan edebi bir beğeniye göre değerlendiriliyordu. Bu edebi gelenekçiliğe ilk kez ve her yönden karşı çıkan tür roman oldu: Romanın başlıca ölçüsü bireysel yaşantı çerçevesinde düşünülen hakikatti ve sözkonusu bireysel yaşantı her zaman benzersiz, dolayısıyla da yeniydi. Böylece roman, son yüzyıllarda orijinalliğe, yeniliğe o zamana kadar görülmemiş ölçüde önem veren bir kültürün en uygun edebi aracı haline geldi: Romanın *novel* diye adlandırılması bu yüzdendir.

Yeniliğe verilen bu önem, eleştirmenlerin genel kanısına göre, romanın ortaya koyduğu güçlüklerden ba-

zılarını da açıklamaktadır. Başka bir edebi türde verilmiş bir yapıtı değerlendirirken, o türün edebi modellerini bilmek genellikle önemlidir, hatta bazen esastır; değerlendirmemiz büyük ölçüde, yazarın o türe özgü biçimsel kuralları kullanmaktaki ustalığını çözümleyebilmemize bağlıdır. Oysa bir roman için, başka bir edebi yapıtla herhangi bir benzerliğe sahip olmak kadar cansıkıcı bir şey düşünülemez. Bunun sebebi herhalde şuradan kaynaklanmaktadır: Romancının ilk görevi insan yaşantısına sadık kaldığı izlenimini vermek olduğuna göre, önceden belirlenmiş herhangi bir kurala bağlılık, onun başarısına gölge düşürmekten başka bir sonuç doğurmaz. Romanda, sözgelimi trajedi ya da od ile karşılaştırıldığında genellikle biçimden yoksunluk gibi gözüken şey, herhalde şöyle açıklanabilir: Romanın biçimsel kurallara fazla bağlı kalmayışı, gerçekçi olabilmek için ödediği bedeldir.

Ancak romanda biçimsel kural eksikliği, geleneksel konuların bir kenara bırakılmasından çok daha az önemlidir. Elbette konu sıradan bir malzeme sorunu değildir, ve konunun orijinalliğinin ya da orijinallikten yoksunluğunun derecesi kolayca belirlenemez; bununla birlikte, roman ile ondan önceki edebi biçimler arasında kabaca, dolayısıyla zorunlu olarak ayrıntılara

girmeyen bir karşılaştırma yapıldığında ortaya önemli bir fark çıkar: Defoe ve Richardson, İngiliz edebiyatının, konularını mitoloji, tarih, efsane ya da eski edebiyattan almayan ilk büyük yazarlarıdır. Bu bakımdan Chaucer, Spenser, Shakespeare ve Milton'dan farklıdırlar; oysa andığımız yazarlar, tıpkı Yunan ve Roma yazarları gibi genellikle geleneksel konulardan yararlanmışlar, yani dönemlerinin genel ilkesine bağlı kalmışlardır: Buna göre Doğa özü gereği tamamlanmış ve değişmez olduğu için, onun yazılı, efsanevi ya da tarihsel dökümü de, insan yaşantısının değişmez bir repertuvarını verir.

Bu bakış açısı XIX. yüzyıla kadar varlığını korudu; sözgelimi Balzac'ın rakipleri, onun boş bir çaba olarak gördükleri, çağdaş gerçeklere önem verme kaygısını alaya almışlardır. Oysa daha o dönemde, hatta Rönesans'tan beri, ortak geleneğin yerine, gerçekliğin nihai ölçüsü olarak bireysel yaşantıyı koymak eğilimi giderek güçleniyordu, ve bu yenilik romanın doğduğu dönemdeki kültürel arka-planın ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır.

Orijinalliğe önem veren akımın ilk kez İngiltere'de ve XVIII. yüzyılda güçlü bir ifade zemini bulması anlamlıdır. "Orijinal" sözcüğü de, "gerçekçilik"teki an-

lam değişmesine denk düşen anlambilimsel bir yerdeğiştirmeyle, modern anlamını gene o dönemde kazanmıştır. Yukarıda sözünü ettiğimiz gibi, tümellerin gerçekliğine inanan Ortaçağ'dan itibaren "gerçekçilik", gerçekliği duyular yardımıyla bireysel olarak kavramak anlamına gelmeye başlamıştır; aynı şekilide, Ortaçağ'da "ezelden beri varolan" anlamına gelen "orijinal" terimi de, "türememiş, bağımsız, birinci elden" anlamlarına gelmeye başlamıştır. Edward Young'un *Conjectures on Original Composition* (1759) adlı ünlü yapıtında Richardson'ı[4] "ahlakçılığıyla olduğu kadar orijinalliğiyle de dikkati çeken bir deha" diye nitelediği dönemde, orijinal sözcüğü, "karakter ya da üslup yeniliği ya da diriliği" anlamında övücü bir terim sayılıyordu.

Romanın geleneksel olmayan konuları işlemesi de, epey erken bir dönemde ortaya çıkan ve herhalde özerk olan aynı eğilimin bir sonucudur. Örneğin Defoe, kurmaca yapıtlar yazmaya başladığında, hâlâ geleneksel konulara ilgi duyan o dönemin egemen eleştirel kuramını fazla ciddiye almamış; anlatı dokusunu kahramanlarının hareketlerine uygun düşeceğine inandığı bir çerçeve çizerek düzenlemeyi tercih etmiştir. Defoe bu şekilde hareket etmekle, kurmaca yapıt

alanında önemli bir eğilimin doğmasına öncülük etmiştir: Konunun tamamen özyaşamöyküsel anılar esas alınarak düzenlenmesi, tıpkı Descartes'ın *cogito*'yla yaptığı gibi, bireysel yaşantılara aşırı bir önem verildiğini göstermektedir.

Defoe'dan sonra Richardson ve Fielding de, gene kendi tarzlarında, romanın bilinen pratiği haline gelecek olan gelenekdışı konuları işleme alışkanlığını sürdürmüşlerdir; bu konular ya bütünüyle hayal ürünüydü ya da çağdaş bir olaydan alınmıştı. Elbette bu yazarlardan herhangi birinin, roman sanatının en yüksek örneklerinde gördüğümüz, konunun, kahraman karakterlerinin ve ahlaksal tema kaygısının birlikteliğini tam anlamıyla sağlayabildiklerini söyleyemeyiz. Ancak, özellikle o dönemde bunun hiç de kolay erişilebilir bir hedef olmadığını belirtmeliyiz; çünkü yazarın düşgücüne açık tek yol, yeni olmayan bir konudan hareket ederek, bireysel bir model ile çağdaş bir anlamı öne çıkarmaktı.

b) Descartes ile Locke'un yöntemi, onlara düşüncelerini bilincin doğrudan verilerinden başlayarak ileri götürmek olanağını sağlamıştı; romanda da, gerçekliğin bireysel düzeyde aynı kolaylıkla anlaşılmasını sağlamak için, kurmaca geleneğinde, konunun yanısıra,

başka pek çok şeyin de değişmesi gerekiyordu. İlk önce tarihsel kişilikler ve onların eylem alanları yeni bir edebi perspektif içine oturtulmalıydı: Eskiden olduğu gibi, genel insan tiplerinin uygun bir edebi çerçevede önceden belirlenmiş bir fon üzerinde boy göstermesi yerine, olay örgüsü tek tek kişiler arasında ve özel koşullarda gelişmeliydi.

Edebiyattaki bu değişiklik, genel değerlerin, tümellerin bir kenara bırakılmasıyla ve felsefi gerçekçilikte olduğu gibi, tek tek gerçeklere önem verilmesiyle bağlantılıydı. Bizi "tikel fikirlere yönelten ve zihnin boş mekânını dolduran" şeylerin[5] duyular olduğunu söyleyen Locke'un bu görüşünü herhalde Aristoteles de kabul ederdi. Ancak onun daha sonra şu noktaya işaret etmesi de beklenmelidir: Tek tek durumların titizlikle incelenmesi başlı başına bir değer taşımaz; çünkü insanın asıl düşünsel hedefi, bir anlamı olmayan duyum akışının karşısında yeteneklerini bir araya getirmek ve tek nihai ve değişmez gerçeklik olan tümellerin bilgisine ulaşmaktır.[6] Bütün farklılıklarına rağmen XVII. yüzyıla kadar hemen hemen tüm Batı düşüncesine özgün bir yakınlık kazandıran nokta, bu genelleştirici yaklaşımdaki sürekliliktir. Aynı şekilde, 1753'te Berkeley'in kahramanı Philonous da "*var olan her şeyin*

tikel olduğu herkesçe kabul edilen bir deyiştir"[7] derken, modern düşünceye Descartes'tan beri belli bir zihniyet ve yöntem birliği kazandıran, karşıt yöndeki modern eğilimi dile getirmektedir.

Bu noktada da, yeni felsefi akımlar ile romanın onlara denk düşen ayırdedici biçimsel özellikleri, egemen edebi anlayışla uyuşmazlık içindedir. Çünkü XVIII. yüzyıl başının eleştiri geleneği genele ve tümele önem veren klasik yaklaşıma hâlâ çok bağlıydı: Buna göre edebiyatın gerçek konusu *quod semper quod ubique ab omnibus creditum est* idi. Eski tarz romanda (*romance*) ağır basan ve genellikle edebiyat eleştirisi ile estetikte önemi artan bu tercih, özellikle yeni-platoncu akımda kendini gösteriyordu. Örneğin Shaftesbury, *Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1709) adlı yapıtında, yeni-platoncu okulun sanat ve edebiyatta tikele duyduğu nefreti vurgularken şunları söyler: "Doğa kendi yarattığı her şeyi özgün bir *tikel* özellikle ayırdetmesini gerektiren büyük bir çeşitliliğe sahiptir; bu kurala eksiksiz uyulduğunda, işlenen konu onu, yanıbaşındaki her şeyden farklı kılan bir özellik kazanacaktır. Ancak bu, iyi şair ile iyi ressamın titizlikle kaçınmaya çalıştıkları bir sonuçtur. Onlar *ayrıntılara takılmaktan* nefret ederler ve *ayrıksılıktan* korkarlar."[8] Shaftesbury daha

sonra şunları ekler: "sıradan portre ressamının şairle pek az ortak yanı vardır; ama o da sıradan tarihçi gibi, gördüğünü aktarmakla yetinir ve her özelliği, tek tek her alışılmamış unsuru özenle çizer" ve ardından da büyük bir güvenle şu sonucu çıkarır: "Ancak, tasarlama ve buluş gücü olan kişiler için aynı durum söz konusu değildir."

Shaftesbury'nin bu hedefi belli yaklaşımına rağmen, tikeli önemseyen karşıt yönde bir estetik akım, bir süre sonra kendini kabul ettirmeye başladı; bu akım daha çok Hobbes ve Locke'un psikolojik yaklaşımının edebi sorunlara uygulanmasından doğmuştur. Lord Kames bu akımın, belki de ilk ve en açık sözcüsüdür. *Elements of Criticism* (1762) adlı yapıtında söylediği gibi, "eğlendirmeyi amaçlayan bir kompozisyonda soyut ya da genel terimler iyi bir etki uyandırmazlar; çünkü imgeler ancak tek tek nesnelerden doğarlar"; ve Kames'e göre, genel kanının tersine, Shakespeare'in çekiciliği "onun betimlemelerindeki her noktanın tıpkı doğadaki gibi tikel" olmasından kaynaklanır.[9]

Bu bakımdan, tıpkı orijinallik konusunda olduğu gibi, Defoe ve Richardson, roman biçimine, eleştirel kuramdan herhangi bir destek gelmezden çok önce ayırdedici doğrultusunu kazandırmışlardır. Herkes Shakes-

peare'in betimlemelerinin "her nokta"sının benzersiz olduğunu savunan Kames'in görüşüne katılmayacaktır; ancak betimlemede benzersizliğin, tikelliğin *Robinson Crusoe* ve *Pamela*'nın anlatım tarzlarının ayırdedici özelliği olduğu her zaman kabul edilmiştir. Richardson'ın yaşamöyküsünü ilk kaleme alan Bayan Barbauld, onun dehasını betimlerken, yeni-klasik genellik ile gerçekçi benzersizlik, tikellik konusundaki tartışmalarda kullanılan terimlere benzer terimlerden yararlanmıştır. Sözgelimi Joshua Reynolds, İtalyan resminin "büyük ve genel fikirleri"ni, Hollanda okulunun "özlü hakikatine ve ...anlık değişimleri içinde sunulan doğal ayrıntılardaki şaşırtıcı gerçeğe uygunluğuna tercih ettiğini belirtirken yeni-klasikliğe aşırı bağlılığını dile getiriyordu;[10] buna karşılık Fransız gerçekçileri, hatırlatmak gerekirse, klasik okulun "şiirsel ideal"inden çok, Rembrandt'ın "insani hakikat"ine bağlıydılar. Bayan Barbauld, Richardson'ın bu çatışmadaki tutumunu çok iyi belirlemiş, onun "sabırlı bir ayrıntı çalışmasıyla, etki yaratmayı yeterli gören bir Hollandalı ressam gibi, çizgi kesinliği aradığı"nı ifade etmiştir.[11] Gerçekte ise, Richardson da Defoe da, Shaftesbury'nin dokundurmalarına kulak asmıyorlar ve tıpkı Rembrandt gibi, "sıradan portreciler ve tarihçiler" olmayı tercih ediyorlardı.

Edebiyatta gerçekçi benzersizlik, tikellik kavramı, somut bir kanıtlamaya konu olamayacak kadar geneldir; böyle bir kanıtlamanın mümkün olması için öncelikle, gerçekçi benzersizlik, tikellik ile anlatı tekniğinin bazı ayırdedici özellikleri arasındaki bağların ele alınması gerekir. Bu özelliklerden ikisinin, *karakter yaratma* ve *arka-planın sunuluşunun*; romanda özel bir yeri vardır: Romanı diğer edebi türlerden ve kendisinden önceki kurmaca biçimlerinden ayıran nokta, kahramanları bireyleştirmeye ve onların çevresini ayrıntılı bir şekilde sunmaya verdiği önemin büyüklüğüdür.

c) Kahramana ilişkin bireyleştirme yöntemi felsefi açıdan, birey olarak kahramanın tanımlanması sorunuyla bağlantılıdır. Descartes'ın bireyin bilincindeki düşünce sürecinin büyük önemini ortaya koymasından sonra, kişisel kimliğe ilişkin felsefi sorunlar, doğal olarak büyük ilgi uyandırdı. Örneğin İngiltere'de Locke, piskopos Butler, Berkeley, Hume ve Reid, hepsi bu sorun üzerinde tartıştılar, hatta polemik *Spectator*'un sayfalarına kadar yansıdı.[12]

Bu noktada, gerçekçi düşünce geleneği ile ilk romancıların getirdiği biçimsel yenilikler arasındaki paralellik açıktır: Filozoflar da romancılar da birey tekine o güne kadar görülmemiş ölçüde ilgi gösterdiler. An-

cak romanda, kahramanın bireyleştirilmesine verilen büyük önem başlıbaşına o kadar kapsamlı bir sorun ortaya koyar ki, biz burada ancak onun en yalın yönlerini ele alabiliriz: Sözgelimi romancının bir kahramanı, tıpkı tek tek bireylerin gündelik yaşamda adlandırıldıkları gibi adlandırıp, bir birey teki olarak sunmaya çalışması bunun tipik bir örneğidir.

Mantıksal açıdan, bireysel kimlik sorunu, özel adların bilgikuramsal statüsüyle sıkı sıkıya bağlantılıdır; çünkü Hobbes'un da belirttiği gibi, "özel adlar tek bir şeyi belirttikleri halde, tümeller bir bütünün herhangi bir terimini gösterirler."[13] Özel adlar da toplumsal yaşamda aynı işlevi görürler: Birey olarak her kişinin tikel kimliğinin sözsel ifadesidirler. Bununla birlikte edebiyatta özel adların bu işlevi ilk kez romanda gerçek yerini bulmuştur.

Hiç kuşkusuz, kahramanların daha önceki edebi biçimlerde de özel adları vardı; ama fiilen kullanılan adların türü, yazarın kahramanlarını bütünüyle bireyleşmiş ayrı varlıklar olarak yaratmaya çalışmadığını gösteriyordu. Klasik edebiyat ile Rönesans edebiyatının kuralları, bazen tarihsel adları, bazen de tipleşmiş adları tercih eden kendi edebiyat pratikleri ile uyum içindeydi. Bu durumda adlar kahramanları, çağdaş yaşa-

mın çerçevesinden çok, geçmiş edebiyattan kaynaklanan, önceden belirlenmiş geniş bir bütünün çerçevesi içine katıyordu. Kahramanları tarihsel değil, yaratılmış kişilerden seçen komedide bile, adların, Aristoteles'in de belirttiği gibi, "karakteristik" olmaları öngörülüyordu,[14] ve bunlar romanın doğuşundan sonra da uzun süre yerlerini korudular.

En eski kurmaca düzyazı türleri de karakteristik ya da tikel olmayan ve bir anlamda gerçekdışı özel adlardan yararlanma yolunu seçmişlerdi. Bu adlar kimi zaman, Rabeais, Sidney ya da Bunyan'da olduğu gibi tikel özelliklere işaret ediyordu; kimi zaman da Lyly, Aphra Behn ya da Bayan Manley'de olduğu gibi, gerçek ve çağdaş yaşamla ilgili her türlü hatırlatmayı dışlayan, yabancı, arkaik ya da edebi göndermeler içeriyordu. Her türlü edebiyatta özel adlar konusuda benimsenen bu alışılmış tutumun en çarpıcı örneği, bu adların, Bay Badman ya da Eupheus gibi, tek bir addan oluşmasıydı; gündelik yaşamda gözlenenin tersine, kurmaca yapıtların kahramanları, hem bir ad hem de bir soyad taşımıyorlardı.

İlk romancılar kahramanlarını, çağdaş toplumsal ortamda yaşayan birey tekleri olarak düşünülmelerini sağlayacak şekilde adlandırarak, gelenekten çok an-

lamlı bir kopuş gerçekleştirdiler. Defoe'da özel adların kullanımı rastlantısal, hatta bazen çelişkilidir; ama Defoe çok ender olarak alışılmış ya da fantezi ürünü adlara başvurur – Roksana kendi kendini çok iyi açıklayan takma bir ad olarak bir istisnadır; buna karşılık Robinson Crusoe ya da Moll Flanders gibi kahramanların çoğu eksiksiz ve gerçekçi adlar ya da takma adlar taşırlar. Richardson da, üstelik daha büyük bir titizlikle, bu tekniği benimser ve başlıca kahramanlarına da, ikinci dereceden kahramanlarına da hem bir ad hem bir soyad verir. Richardson roman yazımı açısından daha basit, ama hiç de önemsiz olmayan bir sorun, en az alışılmış gerçekçi adlar kadar etkileyici, ustaca uyarlanmış ve düşündürücü adlar bulmak sorunu üzerinde durur. Sözgelimi Pamela adının romansal yananlamları, hiçbir özelliği olmayan Andrews soyadının üstündedir; Clarissa Harlowe ve Robert Lovelace adları da birçok bakımdan zekice konmuşlardır; gerçekten de, Bayan *Sin*clair'den Sir Charles *Grand*ison'a kadar, Richardson'ın kullandığı tüm özel adlar hem sahicilik hissi uyandırırlar hem de ait oldukları insanların kişiliklerine uygundurlar.

Çağdaşı olan anonim bir eleştirmenin belirttiği gibi, Fielding de kahramanlarını, "fantastik ve gösterişli ad-

larla değil, kahramanların kişiliğini belirtmekten de geri kalmayan daha modern vurgulara sahip adlarla" yaratıyordu.[15] Heartfree, Allworthy ve Square gibi adlar, tam bir inandırıcılığa sahip olmasalar da, tip gösteren adların modernleştirilmiş versiyonlarıdır; hatta Western ya da Tom Jones adları bile, Fielding'in birey teki kadar genel tiplemeyi de gözönünde tuttuğunu çok iyi göstermektedir. Bununla birlikte bu durum bizim tezimizle çelişmiyor, çünkü Fielding'in kahramanlarını adlandırma tarzı, hatta bu kahramanların betimlenişleri, bu konuların romandaki alışılagelmiş ele alınış biçiminden bir kopuşu belirtiyor. Richardson'ın durumunda da gördüğümüz gibi, sorun romanda özel adları kahramanların kişiliğiyle uyumlu bir biçimde kullanmaktan kaçınmaktan ibaret değildir; önemli olan bu uygunluğun adın en önemli işlevini, yani kahramanın bir tip gibi değil de, bir birey teki olarak görülmesini simgeleştirmek işlevini bozmamasıdır.

Gerçekten de, Fielding, son romanı *Amelia*'yı yazmaya başladığında bu gerçeği anlamış gözüküyor: Bu yapıtında tip adlar kullanma yönündeki yeni-klasik tercihi ancak Justice Thrasher ve Bondum gibi ikinci dereceden kahramanlarla sınırlı kalmıştır; ve önemli tüm kahramanlar –Booth'lar, miss Matthews, Dr. Har-

rison, albay James, çavuş Atkinson, yüzbaşı Trent ve Bayan Bennett– çağdaş ve sıradan adlara sahiptir. Fielding'in de, bazı modern romancılar gibi, sözkonusu adları çağdaş şahsiyetlerin basılı bir listesinden yararlanarak rastgele seçmiş olduğunu bilmemiz –bütün bu adlar Gilbert Burnet'ın 1724 tarihli ve *History of his Own Time* başlıklı listesinde yer alıyordu ve bu kitabın Fileding'in elinde bulunduğunu biliyoruz– büyük bir şanstır.[16]

Durum ne olursa olsun Fielding'in, Defoe ve Richardson'ın başlattığı, kahramanları sıradan çağdaş adlarla yaratmak alışkanlığından önemli ve giderek artan tavizler verdiği kesindir. Bu alışkanlık Smollett ve Sterne gibi XVIII. yüzyıl romancılarından bazılarınca her zaman benimsenmemiş olsa da, daha sonra romanın biçimsel geleneğinin bir parçası haline gelecekti; ve Henry James'in Trollope'nin çalışkan müdürü Mr. Quiverful için söylediği gibi, romancı ancak okuyucunun, kahramanın edebi gerçekliğine inancını sarsarak gelenekten kopabilir.[17]

d) Locke, kişisel kimliği, belli bir zaman aralığına yayılmış bir bilinç kimliği olarak tanımlamıştı; birey, geçmişteki düşüncelerini ve eylemlerini anımsayarak kendi öz kimliğiyle sürekli ilişki halindeydi.[18] Kişisel

kimliğin kaynağının anılar arasına bu şekilde yerleştirilmesi Hume tarafından yeniden ele alınacaktı: "Belleğimiz olmasaydı, neden kavramı hakkında da, buna bağlı olarak, ben'imizi ya da kişiliğimizi meydana getiren o neden-sonuç zinciri hakkında da en küçük bir fikrimiz olmazdı"[19] Böyle bir bakış açısı roman için de geçerlidir: Sterne'den Proust'a kadar, pek çok romancı, kendinin bilinci çerçevesinde geçmişi ve geleceği yorumlayarak bir tanımı yapılabilen kişiliğin keşfini konu almışlardır.

Zaman, daha dışsal bir bakış açısından da, herhangi bir nesnenin bireyliğini tanımlamak sorunuyla bağlantılı temel bir kategoridir. Locke'un kabul ettiği "bireyleştirme ilkesi" aslında zaman ve mekânın belli bir noktasında varolma ilkesiydi: Çünkü Locke'a göre "fikirler zamansal-mekânsal koşullarından koparıldıklarında genel hale gelirler,"[20] demek ki fikirler ancak bu iki koşul belirginleştirildiğinde tikel hale gelebilirler. Aynı şekilde, roman kahramanları da, ancak belli bir zaman ve mekân arka-planı içine yerleştirilirlerse bireylik kazanabilirler. Hem Yunan hem Roma felsefesi ve edebiyatı Platon'un, yaşanan dünyanın somut nesnelerinin arkasında Formlar ya da İdealar, yani nihai gerçekler bulunduğu görüşünden derin bir şekilde etkilenmişti. Sözko-

nusu Formlar öncesiz sonrasız ve değişmez varlıklar olarak tasarlanmıştı ve genellikle de onların kültürünün temelindeki önkabulü yansıtıyordu: Zamanın akışından bağımsız bir temel anlamı bulunmayan hiçbir şey varolmazdı ya da varolmazdı. Bu önkabul Rönesans'tan beri geçerli olan ve zamanı yalnızca fizik dünyanın temel boyutu olarak değil, insanın bireysel ve kolektif tarihinin de temel gücü sayan anlayışa taban tabana zıttır.

Roman, modern düşüncenin bu karekteristik yönelimini yansıttığı ölçüde uygarlığımızın da simgesi haline gelir. E. M. Forster, "yaşamın zamansal terimlerle betimlenmesi"ni romanın, "yaşamı değerlere bağlı terimlerle betimleyen" edebiyatın en eski sorunlarına eklediği ayırdedici tema sayar;[22] Spengler de, romanın doğuşunu, "tarihe aşırı önem veren" modern insanın "yaşamı bütünselliği içinde" ele almaya uygun bir edebi biçime duyduğu ihtiyaçla açıklar;[23] Northrop Frye ise, daha yakın zamana ait bir metinde, "zaman ile Batı insanı arasındaki işbirliği"ni, diğer edebi türlere göre romanın ayırdedici özelliği sayar.[24]

Romanın zaman boyutuna verdiği öneme bir yönüyle değinmiş; onun değişmez ahlaki doğruları yansıtan zamanüstü öykülere dayalı eski edebi gelenekten koptuğuna işaret etmiştik. Romandaki olay örgüsü onu

daha önceki kurmaca yapıtlarından da ayırır, çünkü roman geçmiş yaşantıları şimdiki eylemin nedeni olarak değerlendirir: eski anlatılara güç katan şaşırtmacaların ve rastlantıların yerini, zaman boyunca ilerleyen nedensel bir bağ almıştır. Bu da romana çok daha tutarlı bir yapı kazandırır. Ama romanın bundan da önemli bir ayırdedici özelliği, zamansal süreç üzerinde ısrarla durmasıdır. Bunun en aşırı örneği, bireyin zihninde zamansal akışın etkisiyle olup bitenleri doğrudan doğruya aktarmaya çalışan "bilinç akışı" romanıdır; ancak, genellikle romanın, kahramanların zamana bağlı olarak gelişmelerine diğer bütün edebi biçimlerden daha çok önem verdiği de bir gerçektir. Nihayet, romanda görülen, gündelik yaşamla ilgili kaygıların ayrıntılı betimlenişi de, onun zamansal boyut üzerindeki hakimiyetinin bir işaretidir: T. H. Green'in de belirttiği gibi, insan yaşamının büyük bir bölümü, sırf yavaşlığı nedeniyle edebi tasarımın dışında kalıyordu; oysa roman ile gündelik yaşamın dokusu arasındaki sıkı bağ, romanın daha önceki anlatı biçimlerine göre çok daha iyi düzenlenmiş bir zaman ölçeği kullanmasıyla ilişkilidir.

Zamanın Ortaçağ ve Rönesans edebiyatındaki rolü romandaki rolünden elbette çok farklıdır. Örneğin trajedide eylemin yirmi dört saatle sınırlanması, ünlü za-

man birliği ilkesi, aslında zamanın insan yaşamındaki bütün önemini reddetmek anlamına gelir; çünkü bu durum gerçekliğin zamandışı tümellerden oluştuğuna inanan klasik dünya görüşüyle uyum içindedir; böyle bir sınırlamanın temelinde yaşam gerçeğinin bir günde de tüm bir yaşam boyunca olduğu kadar ortaya çıkabileceği inancı vardır. Zamanı kişileştirmeye yönelik, kanatlanmış savaş arabası ya da elinde orağıyla temsil edilen ölüm gibi ünlü benzetmeler de özü itibariyle benzer bir anlayışı yansıtırlar. Bunlar dikkatimizi zamanın akışına değil, ölümün bütünüyle zamandışı oluşu üzerine çekerler ve kendimizi sonsuzlukla karşılaşmaya hazırlamak üzere gündelik yaşama ilişkin bilincimizi aşmamızı amaçlarlar. Bu iki kişileştirme tarzı zamanın birliği öğretisiyle aynı düzeydedir: Hepsi de esas itibariyle tarihdışıdır ve bu yanlarıyla, romandan önceki edebiyatın büyük bölümünde zamansal boyuta verilen önemin azlığına işaret ederler.

Örneğin Shakespeare için geçmiş tarihin anlamı modern anlamından çok farklıdır. Truva ve Roma, Plantagenetler ve Tudorlar, hiçbiri şimdiden, hatta birbirlerinden çok farklı olacak kadar uzak değildir bize. Shakespeare bu noktada zamanının bakışını yansıtır: "Anakronizm", yani "tarihdışılık" sözcüğü İngilizcede

ilk kez kullanılmaya başladığında o öleli otuz yıl olmuştu,[26] ve Shakespeare hangi dönemde olursak olalım zaman tekerleğinin her yerde geçerli aynı *exemplum*'u harekete geçirdiğini öne süren Ortaçağ tarih anlayışına hâlâ çok yakındı.

Bu tarihdışı yaklaşımın zamanın gün be gün, dakika dakika düzenlenmesine duyulan umursamazlıkla şaşırtıcı bir yakınlığı vardır; Shakespeare'in ve onu Aiskhylos'tan bu yana izleyenlerin pek çok oyununda karşılaştığımız zamansal düzenlemelerde de, sonraki yayımcıları ve eleştirmenleri çok şaşırtan aynı umursamazlık sözkonusudur. İlk kurmaca yapıtların zamanı kullanış tarzında da benzer bir durum göze çarpar; olayların birbirini izleyişi çok soyut bir zamansal-mekânsal süreklilik içinde düzenlenmiş ve insan ilişkilerini etkileyen bir unsur olarak zamana çok az önem verilmiştir. Coleridge'e göre, "*Faerie Queene*'de her şey olağanüstü ve düşlemeye olanak vermeyecek bir şekilde belli bir mekân ve zamandan bağımsız" kurulmuştur;[27] Bunyan'ın alegorilerinde ya da kahramanlık öykülerinde de zamansal boyut iyice belirsiz ve özelleştirilmiş olmaktan uzaktır.

Bununla birlikte, kısa bir süre sonra, modern zaman anlayışı düşüncenin birçok alanında kendini göster-

meye başladı. XVIII. yüzyılın sonunda tarihin daha nesnel bir şekilde incelendiği ve buna bağlı olarak, geçmiş ile şimdi arasındaki farkın daha iyi hissedildiği görülüyordu.[28] Aynı dönemde Newton ve Locke, zamansal sürecin yeni bir çözümlemesini ortaya koydular;[29] zamansal süreç, nesnelerin düşüşünü ya da fikirlerin zihinde sıralanışını ölçmek üzere titizlikle derecelendirilmiş daha ağır ve daha mekanik bir süre olarak belirlenmekteydi.

Defoe'nun romanları bu yeni yönelimleri yansıtır. Onun yapıtı bize bir yandan tarihsel süreç olarak bireysel yaşamı en geniş açılımlarıyla yansıtan bir görüntü sunarken, bir yandan da, daha dar bir açıdan, en sıradan düşünce ve eylemlerin bile arkaplanında olup bitenleri gösterir. Defoe'nun romanlarındaki zaman ölçeklerinin bazen kendi içlerinde çelişkili olduğu ve aynı zamanda, öngördükleri tarihsel konumla uyuşmadıkları söylenebilirse de, bu tür eleştirilerin ortaya konulabilmesi bile, okurun kahramanları zamansal boyuta kök salmış olarak algılanmasını sağladıklarından bir övgü gibi değerlendirilebilir. Sydney'in *Arcadia*'sı ya da *Pilgrim's Progress* için bu tür eleştiriler sözkonusu bile olamaz; bu yapıtlarda zamanın gerçekliği bir çelişki fikri yaratamayacak kadar az vurgulanmıştır.

Oysa Defoe'da böyle bir vurgu vardır. En önemli yapıtlarında, anlatısına konu ettiği özel zaman ve mekânı bize en inandırıcı bir şekilde sunmayı başarır ve onun romanlarından aklımızda kalanlar, büyük ölçüde, kahramanlarının yaşamından aktardığı görüntülerdir; bu görüntüler son derece canlı aktarılmış ve inandırıcı bir yaşamöyküsel perspektif oluşturacak şekilde büyük bir incelikle birbirlerine bağlanmıştır. Yaşantıların akışına bağlı olarak değişmekle birlikte, karşımızda zaman boyunca varlığını koruyan bir kişisel kimlik bulunduğu izlenimine kapılırız.

Bu izlenim Richardson'ın yapıtında çok daha güçlü ve yetkin bir şekilde yaratılmıştır. Richardson anlattığı bütün olayları ayrıntılı ve o zamana kadar görülmemiş bir zamansal şemada büyük bir özenle bir araya getiriyordu: Her mektubun başlığında haftanın hangi günü ve çoğu zaman da günün hangi saati olduğu belirtiliyordu; ve zamansal ayrıntılara nesnel bir zemin hazırlamak açısından, bu durum mektupların kendisinden çok daha önemliydi - örneğin Clarissa'nın 7 Eylül Salı günü öğleden sonra 6.40'ta öldüğü haber veriliyordu. Mektup biçiminin kullanılması da okuyucuda sürekli olarak, eyleme tam anlamıyla, o güne kadar görülmemiş bir doluluk ve yoğunlukla katıldığı duygusunu

uyandırıyordu. Richardson, *Clarissa*'nın önsözünde de yazdığı gibi, dikkati en canlı tutan şeylerin "anlık betimleme ve düşünmelerle yaratılmış kritik durumlar" olduğunu biliyordu; ve pek çok sahnede, anlatının akışı, yaşantıların gerçek akışıyla bir yakınlaşma sağlanıncaya kadar, titiz bir betimlemeyle yavaşlatılıyordu. Richardson'ın bu sahnelerle romana getirdiği şey, D. W. Griffith'in "yakın plan" tekniğiyle sinemaya getirdiği şeye benzer: Her ikisi de gerçekliğin gösterimine yeni bir boyut kazandırmışlardır.

Fielding romanlarında zaman sorununa daha dışsal ve geleneksel bir açıdan yaklaşmıştır. *Shamela*'da Richardson'ın şimdiki zamanı kullanış tarzına açıkça hücum eder: "Bayan Jerwis ile ben kısa bir süre önce yatmıştık, efendimin geleceğini düşünerek kapıyı sürgülememiştik - ne hikâye ama! Efendimin kapıya yaklaştığını duyuyorum. Rahip William'm da belirttiği gibi, şimdiki zamanda yazıyorum. Âlâ. Şimdi o yatakta ikimizin arasında..."[30] *Tom Jones*'da ise, zamansal boyutun kullanımı konusunda Richardson'dan çok daha seçmeci bir tutumu tercih ettiğini belirtir: "Ülkelerindeki büyük değişiklikleri keşfetmeye çalışan yazarların yöntemini benimsiyoruz; sırayı bozmamak kaygısıyla, kendilerini önemli hiçbir şeyin yaşanmadığı ay-

lar ve yılları ayrıntılı bir şekilde anlatmak için sayfalarca yazmak zorunda hisseden verimli ve işgüzar tarihçileri taklit etmektense, insanlık tarihinin en önemli sahnelerinin yaşandığı dikkate değer dönemleri işlemeyi yeğliyoruz."[31] Bununla birlikte, aynı dönemde *Tom Jones* kurmacada zamanın ele alınışı açısından ilginç bir yenilik getiriyordu. Fielding bu noktada, matbaanın yardımıyla nesnel bir zaman duygusunun yaygınlaşmasını sağlamış olan bir almanaktan yararlanmışa benziyor: Pek az istisna dışında, romanındaki tüm olaylar tutarlı bir kronolojiye bağlanıyor; bunlar yalnız birbirlerine ve çeşitli kahramanların ülkenin Batısından Londra'ya kadarki yolculuklarının tek tek bütün güzergâhlarına göre değil, ayın kesin evreleri ve olayın geçtiği 1745 yılındaki Jacobit ayaklanmasının kesin saati gibi dışsal belirlemelere göre de tutarlı bir kronolojiye bağlanıyorlar.

e) Şimdiki zaman bağlamında olduğu gibi başka pek çok bağlamda da mekân zamanın zorunlu bağlaşığıdır. Mantıksal açıdan, tikel, bireysel durum, mekân ve zaman dediğimiz iki koordinata göre belirlenir. Psikolojik açıdansa, Coleridge'in de gösterdiği gibi, zaman fikrimiz "her zaman mekân fikriyle karışmış durumdadır."[33] Gerçekten de bu iki boyut pratikteki pek

çok durumda birbirinden ayrılamaz; "şimdi" ve "şu an" sözcüklerinde olduğu gibi, bunlar sözkonusu iki boyuttan herhangi birine gönderme yapabilirler; aynı şekilde, içebakış da, belli bir anın imgesini, mekânsal bağlamına yerleştirmeksizin kuramadığımızı gösteriyor.

Geleneksel olarak, trajedi, komedi ve eski tarz romanda yer kavramı, hemen hemen zaman kadar belirsiz ve geneldir. Johnson'ın söylediği gibi, Shakespeare, "zaman ve mekânla ilgili ayrımları önemsemiyordu;"[34] ve Sydney'in *Arcadia*'sı da Elisabeth tiyatrosu gibi mekân düzenlemesi açısından belirsizliklerle doluydu. Pikaresk romanda ve Bunyan'da, canlı ve iyi betimlenmiş pek çok pasaj bulunmakla birlikte, bunlar rastlantısal ve parça parçadır. Anlatısının bütününü gerçek bir fiziksel ortamda geçiyormuş gibi sunan ilk yazarımız Defoe'dur. Onun ortamı betimleme kaygısı bazen kesintiye uğramakla birlikte, yer yer anlatısının dokusuna kattığı canlı ayrıntılar vardır ve bunlar Robinson Crusoe'yi ve Moll Flanders'i daha önceki kurmaca kahramanların hiçbirisinde görmediğimiz ölçüde yaşadıkları ortama bağlarlar. Bu çerçeve sağlamlığı, karakteristik bir şekilde, özellikle Defoe'nun fizik dünyadaki "kullanım eşyası"nı betimleme tarzında ortaya

çıkar: *Moll Flanders*'de sayılan altın ve çamaşırın haddi hesabı yoktur; ve okurlar Robinson Crusoe'nun adasının giysi ve hırdavat bakımından ne kadar zengin olduğunu unutmamışlardır.

Gerçekçi anlatı tekniğinin gelişimi açısından en önemli yere sahip olan Richardson, yöntem konusunu çok daha ileri götürmüştür. Doğal dekorların betimlenmesine fazla yer vermemekle birlikte, onun romanlarında iç mekânlar büyük bir özenle ele alınmıştır. Pamela'nın Lincolnshire ve Bedfordshire'daki ikâmetgahları gerçek birer hapishanedir; Grandison Hall'in de çok ayrıntılı bir betimlemesi yapılmıştır; ve *Clarissa*'daki bazı betimlemeler Balzac'ın "çevre"yi gerçekten inandırıcı bir unsur olarak kullanmak konusundaki ustalığını haber vermektedir - örneğin Harlowe şatosu ürkütücü bir gerçekliğe sahip bir fiziksel ve manevi ortam durumuna getirilmiştir.

Fielding bu noktada da Richardson'ın tikellik kaygısından uzak gibidir. İç mekânları bütünüyle betimlemediği gibi, sık sık rastlanan manzara betimlemeleri de oldukça stilize edilmiştir. Bununla birlikte *Tom Jones*'da, roman tarihinin ilk gotik şato betimlemesi vardır:[35] Ayrıca Fielding olay akışının kronolojisi kadar mekânsal boyutu konusunda da titizdir; Tom Jones'un

Londra yolculuğu sırasında geçtiği pek çok yer adlarıyla anılmış, ve başka birçok yer için de, teşhis edilmelerini sağlayacak her türlü bilgi verilmiştir.

Demek ki genellikle XVIII. yüzyıl romanı *Kırmızı ve Siyah* ile *Goriot Baba*'nın ilk bölümlerinde gördüğümüz ve Stendhal ile Balzac'ın yaşamı bütünüyle yansıtmak kaygısıyla önem verdikleri çevre betimlemelerinin düzeyine erişememiş olsa da, gerçekçilik arayışının Defoe, Richardson ve Fielding'i, "insanı bütünüyle fiziksel ortamı içine yerleştirmek" noktasına getirdiği de yadsınamaz, ve Allen Tate'in de belirttiği gibi, roman biçiminin ayırdedici özelliği bu noktadadır. Bu konudaki başarılarının büyüklüğü onları kendilerinden önceki yazarlardan ayırdığı gibi, bu yeni biçimin geleneği içindeki önemlerini de açıklar.

f) Romanın yukarıda açıkladığımız çeşitli ayırdedici teknik özelliklerinin tümü hem romancının hem filozofun ortak hedefidir, yani bireylerin gerçek yaşantılarının sahici bir özetini ortaya koymayı amaçlar. Bu hedef gelenekten, bizim saymış olduğumuz kopmalar dışında başka kopmaları da gerektirmektedir. Belki de bunlardan en önemlisi –anlatı üslubunun tam bir sahicilik havası yaratması– felsefi gerçekçiliğin ayırdedici yöntemsel unsurlarından birine sıkı sıkıya bağlıdır.

Tıpkı dil konusundaki adcı kuşkuculuğun skolastik gerçekçilerin tümeller karşısındaki tutumunu boşa çıkarması gibi, modern gerçekçilik de, bir süre sonra anlambilimsel sorunla karşı karşıya kalmıştır. Sözcüklerin tümü gerçek nesneleri temsil etmiyordu ya da onları tekyanlı bir şekilde temsil etmiyordu, ve bu durumda felsefe onların "sebebi"ni keşfetmek sorunuyla yüzyüze geliyordu. Locke'un *Essay Concerning Human Unerstanding*'inin üçüncü kitabının son bölümleri bu akımın XVII. yüzyılda öne sürdüğü en önemli gerekçeleri kapsamaktadır. XVII. yüzyılda sözcüklerin doğru kullanımıyla ilgili olarak öğretilenler, büyük kitleyi edebiyattan uzaklaştırıyordu, çünkü Locke'un da üzülerek belirttiği gibi, "belagatta da, cinsi latifde olduğu gibi" sevimli bir aldatmaca gizlidir.[37] Diğer yandan, Locke'un da saptadığı bazı "dilsel zorlamalar", örneğin mecazi ifadelere eski tarz romanda sıkça rastlanması, buna karşılık Defoe ve Richardson'ın düzyazılarında olduğu kadar, daha önceki kurmaca yazarlarının düzyazılarında da bu tür ifadelerin pek görülmemesi ilginçtir.

Kurmaca alanındaki eski üsluplar sözcükler ile nesneler arasındaki bağlantıdan çok, retoriğin betimleme ve eyleme ekleyebileceği güzelliklere önem veriyordu. Heliodoros, *Aithiopikon* adlı yapıtında Yunan romanla-

rında kullanılan süslü dil geleneğinin kurallarını belirlemişti; aynı yaklaşım John Lyly ve Sidney'in Eupheus tarzı yapıtlarında da, La Calprenède ile Madeleine de Scudéry'nin *concetti*'lerinde ya da "Apollon" tarzı yapıtlarında da görülür. Ancak, yeni kurmaca yazarları şiir ile düzyazıyı içiçe geçirmeyi amaçlayan eski geleneği bir yana bırakmış olsalar da –bu gelenek Petronius'un *Satiricon*'u gibi, gündelik yaşamı betimlemekten başka amacı olmayan anlatılarda bile gözetiliyordu– edebi açıdan dili basit bir ifade aracından çok, kendisi için önemsenen bir kaynak olarak kullanıyorlardı.

Sonuç olarak klasik eleştiri geleneği dilin bu şekilde kullanılmasının gerektirdiği süssüz, gerçekçi betimlemeyle genellikle ilgilenmiyordu. Sözgelimi *9 th Tatler* (1709) Swift'in "*Description of the Morning*"ini "yepyeni bir yol tutturmuş ve şeyleri karşımıza çıktıkları şekliyle betimleyen" bir yazarın yapıtı olarak sunduğunda, bunu bir alay olarak kabul etmek gerekiyordu. Kültürlü yazar ve eleştirmenlerin açıkça benimsedikleri postulat'a göre, bir yazarın yeteneği sözcükleri gösterdikleri nesnelere uygun bir şekilde kullanmaktaki titizliğiyle değil, üslubunu işlediği konuya yaraşır dilsel süslemelerle bezeyebilecek bir edebi duyarlılığa sahip olmasıyla ölçülmeliydi. Bu durumda, salt betimleyici

ve ifade edici bir düzyazıyla yazılmış ilk kurmaca anlatı örneklerini bulabilmek için, bu manevi akım içinde yer almayan yazarlara dönmemiz olağan karşılanmalıdır. Gene bu durumda, Defoe ve Richardson'ın, o dönemin en kültürlü yazarlarının çoğu tarafından beceriksizce ve genellikle yanlış yazmakla suçlanmalarını da doğal saymak gerekir.

Defoe ve Richardson'ın özü itibariyle gerçekçi yaklaşımları, elbette düzyazı edebiyatın alışılmış tarzlarından çok farklı bir şeye yönelmişti. XVII. yüzyılın sonunda aydınlık ve kolay anlaşılır bir düzyazıya ulaşmak isteyen hareketin, gerçekçi romana eskiye göre çok daha elverişli bir ifade tarzı sağlayacak yönde büyük çabalar harcadığı bir gerçektir; aynı zamanda Locke'un dil görüşü de edebiyat kuramına yansımaya başlamıştı; örneğin John Dennis, gerçekçilik adına retorik oyunlarına başvurulmasını hoş karşılamıyordu: "Hiçbir söz oyunu acıyı ifade etme gücüne sahip değildir. Bir adamın birtakım imgelerle sızlanıp durduğunu görmek beni ya güldürür ya da esnetir."[38] Bununla birlikte, kraliçe Anne döneminde geçerli düzyazı kuralları, Moll Flanders ya da Pamela Andrews'in doğal sesi olamayacak kadar aşırı edebiydi; örneğin Addison'ın ya da Swift'in düzyazı tarzı sade ve dolaysız olmakla

birlikte, ölçülü biçili yalınlığıyla, betimlediği şeyin eksiksiz bir dökümünü yapmaktan çok, etkileyici bir özetini çıkarmaya yatkındı.

Bu durumda, Defoe ve Richardson'ın düzyazının kabul edilmiş kurallarından kopuşunu, rastlantısal bir sapma olarak değil, metnin betimlediği şeyle sıkı sıkıya ve dolaysız bir şekilde birleşmesi için ödenmiş bir bedel olarak görmek gerekir. Defoe'da bu sıkı temas daha çok fiziksel, Richardson'da ise daha çok duygusaldır; ama her ikisinde de yazarın asıl amacının sözcüklerin konuyu kucaklamasını sağlamak ve bize onu tüm somut tikelliği içinde aktarmak olduğunu hissederiz ve bütün bunlar yinelemeler, parantezler ya da sözü uzatma pahasına gerçekleştirilmiştir. Hiç kuşkusuz Fielding'in kraliçe Anne çağının üslup ve bakış geleneklerinden koptuğunu söyleyemeyiz. Bu da onun anlatılarının niçin daha az sahiciliğe sahip olduğunu gösteren bir kanıttır. *Tom Jones*'u okurken, gerçekliği keşfetmeye çıkmış yeni, bizi şaşırtacak bir bakışla karşı karşıya olduğumuz hissine kapılmayız; düzyazının akışından keşif harekâtlarının çoktan sona erdiğini, bunun artık sözkonusu olmadığını ve önümüze, keşfedilmiş şeyin açıklamalı ve özlü bir raporunun konduğunu hemen anlarız.

Burada dikkate değer bir karşıtlık vardır. Bir yandan Defoe ve Richardson gerçekçi bakış açısını ödünsüz bir şekilde dile ve düzyazının yapısına uygular ve böylece başka edebi değerleri geriye iterlerken; öte yandan, Fielding'in üslupsal başarıları onun roman tekniğiyle içiçe geçmektedir, çünkü Fielding'in açıkça seçmeci bakışı, aktarılan şeyin gerçekliğine olan inancımızı sarsmakta ya da en azından dikkatimizin aktarılan şeyin içeriğinden aktarıcının ustalığına doğru yön değiştirmesine yol açmaktadır. Bu durum eski ve kalıcı edebi değerler ile romanın ayırdedici anlatısal tekniği arasında çelişme bulunduğu izlenimini yaratır gibidir.

Fransız kurmaca geleneğiyle yapılacak bir karşılaştırma bunun belki de gerçekten böyle olduğu izlenimini uyandıracaktır. Fransa'da zerafet ve yalınlığı esas alan klasik eleştiri anlayışı, romantizmden önce gerçekten tartışma konusu edilmiş değildi. Belki de bu yüzden, Fransa'da *la Princesse de Clèves*'den *Liaisons dangereuses*'e kadar kurmaca edebiyatı, genel roman geleneğinin dışında tutulmuştu. Bütün psikolojik derinliğine ve edebi ustalığına rağmen, sözkonusu kurmaca edebiyat sahicilik duygusu uyandırmayacak kadar aşırı zarifti. Bu bakımdan Mme de La Fayette ve

Chaderlos de Laclos, Defoe ve Richardson'ın karşı kutbunda yer alırlar; Defoe ve Richardson'ın anlattıklarının sahiciliğinin garantisi olan sözü uzatma eğilimleri, düzyazılarının Locke'un "şeylerin bilgisini aktarmak" diye tanımladığı,[39] dilin asıl amacına uymaktan başka niyet gütmemesi, ve bütünü içerisinde romanlarının gerçek yaşamı –Flaubert'in deyişiyle "yazıya dökülmüş gerçek"i– yansıtmaktan başka bir iddia taşımaması bu durumun en önemli sebebidir.

Buna göre, dilin romandaki işlevinin öteki edebi biçimlere göre çok daha göndergesel olduğu; roman türünün zarif bir yoğunlaştırmadan çok kuşatıcı bir gösterimi esas aldığı izlenimi doğmaktadır. Bu durum romanın niçin çevrilmesi en kolay tür olduğunu; Richardson ve Balzac'tan Hardy ve Dosteyevski'ye pek çok ünlü yazarın niçin çoğu kez tutuk, bazen de tamamen kaba bir şekilde yazdıklarını; ve romanın tarihsel ve edebi yoruma niçin çok az ihtiyaç duyduğunu –biçimsel kuralları onu kendi gerçeklerini bulmaya zorlamaktadır– gösterir.

II

Felsefi gerçekçilik ile edebi gerçekçilik arasındaki benzerlikler üzerinde yeterince durduk. Bunları kesin benzerlikler gibi göstermek sözkonusu değildir: Felsefe başka şeydir, edebiyat başka şeydir. Sözkonusu benzerlikler, felsefede gerçekçi gelenek şu ya da bu şekilde romanda gerçekçiliğin sebebidir türünden bir kanıya dayandırılamaz. Özellikle XVII. yüzyılın tüm düşünsel ortamına nüfuz etmiş bulunan Locke aracılığıyla birtakım etkilenmeler olduğu gerçektir. Ama önemli bir nedensel bağlantı varolsa da, bu herhalde çok doğrudan bir bağ değildir: Felsefi yenilikler de edebi yenilikler de çok daha büyük bir değişimin birbirine

paralel yansımaları olarak değerlendirilmelidir; Rönesans'tan beri süren ve Ortaçağ'ın birlikli dünya imgesinin yerine çok farklı bir yenisini koyan kapsamlı bir dönüşüm sözkonusudur burada; öyle ki, bu yeni imge bize önceden öngörülmemiş ama oluşmakta olan bir bütün sunmaktadır ve sözkonusu bütün de belli yer ve zamanlarda belli tecrübeler yaşamış birey teklerini esas almaktadır.

Bununla birlikte bu noktada, felsefi gerçekçilikle benzerlik romanın ayırdedici anlatı tarzını ortaya koyduğu ve tanımladığı ölçüde, çok daha sınırlı bir değerlendirmeye ulaşıyoruz. Daha önce de belirttiğimiz gibi, burada felsefi gerçekçiliğin hakikate ulaşmak ve onu gözönünde bulundurmak çabası içinde başvurduğu yöntemleri, romanın da insan yaşamını aktarmak üzere yararlandığı edebi teknikler çerçevesinde kullanması sözkonusudur. Bu yöntemler yalnızca felsefeyle ilgili değildir; gerçeği ortaya çıkarmayı amaçlayan her olay değerlendirmesinde bunlara başvurulmak istenir. Demek ki, gerçeği aktarmaya yönelik romansal tarz da, bilgikuramı konusunda uzman bir grup insanın, bir mahkeme jürisinin kullandığı yöntemlere benzer yöntemlerle açıklanabilir. Bir jürinin beklentisi ile bir okurun beklentisi pek çok noktada ça-

kışmaktadır: Her ikisi de tarafların kimliği konusunda aydınlatılmayı talep ederler, ve Sir Toby Belch ya da Mr. Badman adında herhangi bir kişiyle ilgili kanıtları kabul etmeye yanaşmazlar - hele soyadı bile bilinmeyen Chloe adında "herhangi bir kişi" için bunlardan hiçbirini kabul etmeyeceklerdir; ayrıca jüri "kendi ifadeleriyle" olayı anlatacak tanıklar isteyecektir. Gerçekten de jürinin "olaylarla bağlantılandırılmış bir yaşam görüşü" vardır ve T.H. Green'e göre bu, romanın da ayırdedici bakış açısıdır.[40]

Romanın "olaylarla bağlantılandırılmış" yaşam görüşünü canlandırmasını sağlayan anlatı tekniği onun biçimsel gerçekçiliği olarak adlandırılabilir; biçimsel diyoruz, çünkü burada "gerçekçilik" sözcüğü özel bir edebi amaç ya da dogmayı değil, yalnızca, daha çok romanda bir araya gelen ve öteki edebi türlerde pek ender olarak bir araya geldiği için de roman biçimi açısından tipik sayılan bir anlatı yöntemleri bütününü göstermektedir. Aslında biçimsel gerçekçilik Defoe ve Richardson'ın çok örtük bir şekilde kabul ettikleri ama genel olarak roman biçiminin özünde bulunan bir öncülün anlatıda somutlaşmasıdır; bu öncül ya da önkabule göre roman, insan yaşantılarının eksiksiz ve sahici bir dökümünü sunar ve dolayısıyla okurlarına, konu

edilen kişilerin bireysel özellikleri, eylemlerinin zamansal-mekânsal özellikleri gibi anlatısal ayrıntılar vermek zorundadır; ve bu ayrıntılar diğer edebi biçimlerde örneğini görmediğimiz kadar göndergesel bir dil kullanılarak aktarılırlar.

Elbette biçimsel gerçekçilik de, tıpkı kanıtlama kuralları gibi bir önkabulden ibarettir; ve onun insan yaşamından aktardığı dökümün, diğer edebi türlerin çok daha farklı önkabullerle sunduğundan daha doğru olması için hiçbir sebep yoktur. Romanın tam bir sahicilik görüntüsü vermesi aslında bu noktada bir bulanıklığın ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır; ve bazı gerçekçiler ile doğalcıların, somut bir gerçeği titiz bir şekilde aktarmanın gerçekten inandırıcı ya da kalıcı edebi değere sahip bir yapıt yaratmaya yetmeyeceğini unutma eğiliminde olmaları, günümüzde gerçekçiliğin ve gerçekçi yapıtların gözden düşmesinde rol oynamıştır. Bununla birlikte bu gözden düşüş bizi karşı yönde bir yanılgıya sürükleyerek kritik bir karışıklığa yol açabilir; gerçekçi okulun hedeflerindeki bazı eksikliklerin bilincinde olmamız bizi, Joyce'un da Zola'nın da kullandığı ve burada biçimsel gerçekçilik diye adlandırdığımız edebi araçlarla ilgili çok önemli bir alandan kuşku duymaya itmemelidir. Ayrıca biçimsel ger-

çekçiliğin, bir önkabul de olsa, tüm edebi önkabuller gibi kendine özgü avantajları bulunduğunu unutmamalıyız. Farklı edebi biçimler gerçekliği farklı derecelerde yansıtırlar; ve romanın biçimsel gerçekliği ona zamansal-mekânsal çevresi içinde kavranmış bireysel yaşantıları aktarmak olanağını verir. Sonuç olarak, okurlar açısından romanın önkabulleri diğer edebi önkabullere göre çok daha az kısıtlayıcıdır; bu da son iki yüzyılda okurların çoğunun niçin yaşam ile sanat arasında sıkı bir ilişki bulma isteklerine en çok romanda karşılık bulduklarını açıklamaktadır. Ve biçimsel gerçekçilik çerçevesinde gerçek yaşamla sıkı ve ayrıntılı bir bağlantı içinde bulunmanın sağladığı avantajlar yalnızca romanın popülerliğini arttırmakla kalmazlar, bunlar aşağıda da göreceğimiz gibi, onun en önemli edebi nitelikleriyle de bağlantılıdırlar.

Dar anlamda düşünüldüğünde, biçimsel gerçekçilik ne Defoe'un ne Richardson'ın buluşudur; onlar yalnızca biçimsel gerçekçiliği eskiye göre çok daha eksiksiz bir şekide uygulamışlardır. Örneğin Homeros, Carlyle'ın da belirttiği üzere,[41] tıpkı Defoe ve Richardson gibi, onların yapıtlarında sıkça gördüğümüz, "ayrıntılı, kapsamlı ve çok yerinde" betimlemelerdeki "açık görüş"e sahiptir; ve *Altın Eşek*'ten *Aucassin ve Ni-*

colette'e, Chaucer'dan Bunyan'a, sonraki dönemlere ait pek çok kurmaca yapıtda da, kahramanları, onların eylemlerini ve çevrelerini herhangi bir XVII. yüzyıl romanındaki kadar inandırıcı bir tikellikle aktaran pasajlar vardır. Ancak arada önemli bir fark da bulunmaktadır: Homeros'da da, ilk düzyazı kurmaca yapıtlarda da, sözkonusu pasajlar oldukça az sayıdadır ve asıl anlatıya göre dışsal bir konumdadır; bu yapıtlarda, bütünü içinde düşünülmüş edebi yapı, yalnızca biçimsel gerçekçilik yönünde düzenlenmemişti; bunların, çoğu kez geleneksel ve inandırıcılıktan oldukça yoksun şemaları da gerçekçiliğin ilkeleriyle tamamen uyuşmazlık içindeydi. XVII. yüzyılda pek çok yazarın yaptığı gibi, daha sonraki yazarlar da bütünüyle gerçekçi bir hedefe yöneldiklerinde bile bunu içtenlikle yapmıyorlardı. La Calprenède, Richard Head, Grimmelshausen, Bunyan, Aphra Behn gibi kurmaca yazarlarının hepsi, yapıtlarının hakikate uygun olduğunu iddia etseler de, benimsedikleri ilkeler, onlara çok benzeyen Ortaçağ ermiş öykülerinin çoğu için geçerli ilkelerden daha inandırıcı değildir.[42] Her iki durumda da hakikate uygunluk iddiasını, türe hâkim gerçekçi olmayan önkabulleri bir kenara bırakacak kadar içlerine sindirebilmiş değildirler.

İleride ele alacağımız sebeplerden ötürü, Defoe ve Richardson başlangıçtaki niyetlerini engelleyebilecek edebi önkabuller karşısında benzeri görülmemiş ölçüde bağımsız bir tavır aldılar, ve kendilerini sözsel hakikatin gereklerine çok daha büyük bir ustalıkla uyarladılar. Hazlitt'in Richardson üzerine söylediklerini hatırlatan bir ifadeyle Defoe'yu ele alan Lamb, başka hiçbir kurmaca yazarı için kullanmadığı şu benzetmeyi yapmıştır: "Onu okuduğumuzda bir mahkeme tutanağını okumuş gibi oluyoruz."[44] Bunun iyi bir şey olup olmadığı sorunu tartışmaya açıktır; Defoe ve Richardson'ın dikkatimizi çekmek için daha iyi ve başka sebepleri bulunmasaydı, sahip oldukları üne biraz zor ulaşırlardı. Bununla birlikte, böylesine bir etki yaratabilen bir anlatım tekniğinin gelişmesi, kurmaca düzyazıda bizim roman adını verdiğimiz önemli bir değişiklik gerçekleştiğinin en iyi kanıtıdır; demek ki Defoe ve Richardson'ın tarihsel önemi her şeyden önce, "bütünü içinde roman" türünün ortak paydası sayılan biçimsel gerçekçiliği yaratmaktaki çabukluk ve ustalıklarından kaynaklanmaktadır.

NOTLAR

1 Bkz. Bernard Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction 1830-1870*, Londra, 1937, s. 114.

2 Bkz. R.I. Aaron, *The Theory of Universals*, Oxford, 1952, s. 18-41.

3 Bkz. S.Z. Hasan, *Realism*, Cambridge, 1928, I ve 2. bölümler.

4 *Works*, (1773) Bkz. s. 125; ayrıca bkz. Max Scheler, *Versuche zu einer Soziologie des Wissens*, Münih ve Leipzig, 1924, s. 104.; Elizabeth L. Mann, "The Problem of Originality in English Literary Criticism. 1750-1800", *Philoligical Quarterly* XVIII (1939), s. 97-118.

5 *Essay Concerning Human Understanding*, 1690, Bölüm I, Kesim 2, XV.

6 Bkz. *İkinci Analitikler*, I, Bölüm 24; II, Bölüm 19.

7 *Dialogue between Hylas and Philonous*, 1713 (Berkeley Works, Londra, Luce and Jessop, 1949, II. s. 192).

8 Bölüm. IV, kesim 3.

9 1763 baskısı, III. s. 198-199.

10 *Idler*, no 79 (1759). Bkz. ayrıca Scott Elledege. "The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity", PMLA, LX (1945), s. 161-174.

11 *Correspondance of Samuel Richardson*, 1804, I. CXXXVII. Bkz. ayrıca Joseph Texte, *Jean-Jacques Rousseau and the Cosmopolitan Sprit in Literature*, Londra, 1899. s. 174-175.

12 No: 578, 1714.

13 *Leviathan*, 1651, Bölüm I, Kesim 4.

14 Poetika, Bölüm 9.

15 *Essay on the New Species of Writing Founded by Mr. Fielding*, s. 18. Bu sorunu "*The Naming of Characters in Defoe, Richardson and Fielding*" adlı incelememde ele aldım [*Review of English Studies*, XXV (1949), s. 322-338].

16 Bkz. Wilbur L. Cross, *History of Henry Fielding*, New Haven, 1918, I. s. 342-343.

17 *Partial Portraits*, Londra, 1888, s. 118.

18 *Human Understanding*, I. III. Bölüm 3, Kesim IX. X.

19 *Treatise of Human Nature*. I. II. Bölüm 4, Kesim VI.

20 *Human Understanding*. I. III. Bölüm 3. Kesim VI.

21 Platon İdealar'ın öncesiz sonrasız olduğunu açıkça temellendirmez, ama Aristoteles'e ait olan kavram (*Metafizik*, I. XII. VI) onların bağlı oldukları düşünceler sisteminin bütününü desteklemektedir.

22 *Aspects of the Novel*, Londra, 1949, s. 29-31.

23 *Decline of the West*, Londra, 1928, I. s. 130-131.

24 *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, Kesim IV.

25 "Estimate of the Value and Influence of Works of Fictiv in Modern Times" (1862) *Works*, Londra, Nettleship, 1888. III. s. 36.

26 Bk Herman J. Ebeling, "The Word Anachronism", MLN, LII (1937), s. 120, 121.

27 *Selected Works*, Londra, Potter, 1933, s. 333.

28 Bkz. G.N. Clark, *The Later Stuarts, 1660-1714*, s. 362-366; René Wellek, *The Rise of English Literary History*, Chapel Hill, 1941, Bölüm 2.

29 Bkz. özellikle Ernst Cassirer, "Raum und Zeit", *Das Erkenntnisproblem...*, Berlin, 1922-1923, II. s. 339-374.

30 6. Mektup.

31 Kitap II, Bölüm I.

32 F.S. Dickson'ın gösterdiği gibi (Cross, *Henry Fielding*, II, s. 189-193).

33 *Biographia Literaria*, Londra, Shawcross, 1907, I. s. 87.

34 "Önsöz" (1765), *Johnson on Shakespeare*, Londra, Raliegh, 1908. s. 21-22.

35 Bkz. Warren Hunting Smith, *Architecture in English Fiction*, New Haven, 1934, s. 65.

36 "Techniques of Fiction", *Critiques and Essays on Modern Fiction* adlı kitabın içinde, 1920-1951, New York, Aldrige, 1952. s. 41.

37 Kitap III, Bölüm 10, Kesim XXXIII-XXXIV.

38 Önsöz, *The Passion of Byblis, Critical Works*, Baltimore, Hooker, 1939-43, I.2.

39 *Human Understanding*, I. III. Bölüm 10. Kesim XXIII.

40 "A Estimate", *Works*, III. s. 37.

41 "Burns", *Critical and Miscellaneous Essays*, New York, 1899, I. s. 276-277.

42 Bkz. A. Tieje, "A Peculiar Phase of the Theory of Realism; Pre-Richardsonian Prose-Fiction adlı kitabın içinde", PMLA, XXVII (1913), s. 21-252.

43 "Her nesneyi her eylemi sanki gizli bir tanık her şeyi görmüş gibi betimlemeye çalışıyordu" (*Lectures on the English Comic Writers*, New York, 1845, s. 138).

44 Walter Wilson'a mektup, 16 Aralık 1822; *Memoirs of the Life and Times of Daniel Defoe* adlı kitapta, Londra, 1930, III. s. 428.

Gerçek Etkisi

ROLAND BARTHES

Flaubert ile başlayalım. Félicité'nin patroniçesi Mme Aubin'in gelenleri karşıladığı salonu betimlerken, üstad şöyle demektedir: "Bir barometrenin altına yerleştirilmiş eski piyano, piramid gibi yükselen bir yığın mahfaza ve kutunun ağırlığı altında eziliyordu."[1] Ve Charlotte Corday'nin ölümünü anlatan Michelet'ye geçelim. Hücresinde celladı bekleyen Corday'nin, portresini çizen bir ressamı misafir ettiğini açıklayan yazarımız, sözü şöyle bağlıyor: "Bir buçuk saat kadar sonra, kadıncağızın arkasındaki küçük bir kapıya hafifçe vuruldu."[2] Anlatının ana eklemlerini ortaya çıkarmak ve sıralamakla uğraşan yapısal çözümleme, bu

yazarların (ve daha birçoğunun) koyduğu yukardaki türden işaretlemeleri ya da göstermeleri (*notations*), doğrusunu söylemek gerekirse, hesaptan düşmek niyetindedir. Bunlar ya yapıya nazaran "değersiz" ayrıntılar (bu durumda sözkonusu bile edilmezler), ya da üstüste gelerek bir karakter ya da atmosfer yarattıkları, böylece bir şekilde yapıya katılabilecekleri için dolaylı bir değere sahip "katıklar" (katalizler) olarak görülürler (bu satırların yazarı da bu tür bir çalışma kaleme almıştır.)[3]

Ancak şurası da bir gerçek ki, çözümleme kuşatıcı olmak istiyorsa (konusunun bütününü, bizim durumumuzda, anlatı dokusunun tüm yüzeyini hesaba katmayan bir yöntemin değeri nedir ki?) ve bu amaca ulaşmak için her türlü ayrıntıya, bölünmez bütüne, belirsiz geçişe yapıda bir yer atfetmeye çalışacaksa, hiçbir işleve gönderme yapmayan (hatta en dolaylı bir işlevi bile bulunmayan) göstermelere, işaretlemelere rastlaması kaçınılmazdır. Yapı açısından bakıldığında, bu tür işaretlemeler, göstermeler skandaldan başka bir şey değildir, hatta daha da kötüsü, "gereksiz" ayrıntılar saçarak ve böylece yer yer anlatısal bilgilendirmenin fiyatını yükselterek, anlatılamada *lükse* düşkünlük yaratırlar. Örneğin Flaubert'in betimlemesinde piya-

nodan söz edilmesi evsahibesinin burjuva yaşam standardına, kutular ise Aubin'in yerindeki atmosfere gönderme yapan bir düzensizlik ve düşkünlüğe işaret etse bile, barometrenin anılmasını haklı çıkaracak hiçbir sebep gösterilemez. Bu aletin orada bulunmasının yeri de anlamı da yoktur, ve ilk bakışta bir gösterme (*notation*) değeri taşımamaktadır. Aynı şekilde, Michelet'nin cümlesinde de, sayılan ayrıntıları yapısal açıdan hesaba katmakta zorlanıyoruz. Öykü açısından gerekli olan tek nokta celladın ressamdan sonra gelmesidir: Kadının ne kadar süreyle poz verdiği, kapının yeri ve büyüklüğü gereksiz ayrıntılardır (ancak, kapı teması, kapıyı çalan ölümün yumuşaklığı, hiç kuşku yok ki simgesel bir değere sahiptir). Demek ki, sayıca fazla olmasalar bile, "gereksiz ayrıntılar"dan kaçınmak zor görünüyor. Her anlatıda, en azından alışageldiğimiz Batı anlatılarında bunlardan birkaç tane bulunur.

Anlamsız işaretleme, gösterme (anlamsız sözcüğünü, anlatının göstergesel yapısından gözle görülür biçimde ayrılmak olarak almalı) ile, betimleme arasında bir benzerlik vardır; gerçi, sözkonusu edilen nesne burada tek bir sözcükle gösterilmiştir ama, aslında katışıksız sözcük mevcut değildir. Flaubert'in barometresi kendi olarak anılmamıştır; konumlandırılmış, hem

göndergesel hem sözdizimsel bir dizime (*syntagme*) yerleştirilmiştir.[4] Her betimlemede rastladığımız kafa karıştırıcı durum buradan kaynaklanır ve üzerinde durmaya değer. Anlatının genel yapısı, en azından bugüne kadar çözümlediğimiz anlatıların yapısı, özü itibariyle öngörüseldir (*prédictive*); iyice şemalaştırarak ve anlatının geleneksel olarak bu şemaya dayattığı sapmaları, eksikleri, dönüşleri ve bozulmaları hesaba katmaksızın diyebiliriz ki, anlatısal dizimin her bağlantısında, biri kahramana (ya da okura, ne önemi var!) şunları söylemektedir: Şöyle davranırsanız ya da şu seçeneği tercih ederseniz, sonunda şununla karşılaşırsınız (bu öngörülerin bize bir başkası tarafından aktarılmış olması, pratik yanlarını değiştirmez). Oysa betimleme bütünüyle farklıdır. Hiçbir öngörüsel işaret taşımaz; "benzeşimsel" olan yapısı bütünüyle birleştirmecidir ve anlatıya, yalnızca söylemsel değil, göndergesel bir zamansallığı da bulunan gelişmiş bir dağıtım merkezi görünümü kazandıran seçimler ve seçenekler güzergâhından yoksundur. Burada, insanbilimsel açıdan gözardı edilemeyecek bir karşıtlık vardır. Von Frisch'in çalışmalarının etkisiyle, arıların da bir dile sahip olabilecekleri düşünülmeye başlanınca, şu noktanın gözden uzak tutulmaması gerektiği ortaya çıktı. Bu

hayvanların besin toplamak için *öngörüsel* bir dans sistemi geliştirdikleri doğru olsa bile, bunun *betimlemeyle* hiçbir ilgisi yoktur.[5] Buna göre betimlemenin, paradoksal bir şekilde, ancak ortada bir eylem ya da iletişim niyeti bulunmadığı ölçüde, üstdillerin "ayırdedici" bir özelliği olarak kabul edilebileceği anlaşılmaktadır. Betimlemenin (ya da "gereksiz ayrıntı"nın) ayrıksılığı, tekliği, anlatıların yapısal çözümlemesi açısından büyük bir öneme sahiptir. Sorun şöyle ortaya konmalıdır: Anlatıdaki her şey anlamlı mıdır ve anlatısal dizimde bazı anlamsız bölgeler mevcutsa, bu anlamsızlık ne anlama gelir?

Şunu unutmamak gerekir ki, Batı kültürünün en önemli akımlarından biri betimlemeyi hiçbir şekilde anlamlandırmanın dışında bırakmamıştır ve ona edebiyat kurumunun bütünüyle onayladığı bir hedef belirlemiştir. Burada retorikten söz ediyoruz ve ona gösterilen hedefin de "güzel" olduğunu biliyoruz. Betimlemeye uzun süre estetik bir işlev atfedilmiştir: Antikçağ'ın daha başından itibaren, açıkça işlevsel bir kullanımı olan hukuksal ve siyasal söylemlerin yanı sıra, üçüncü bir tarz, dinleyiciyi inandırmayı değil, onda hayranlık uyandırmayı amaçlayan gösterişli bir söylem geliştirilmiş; dilin estetik bir amaca hizmet edebi-

leceği fikri doğmuştu (bu tarzın, bir kahramanı ya da vefat etmiş bir kişiyi övmek gibi birtakım törensel kuralları bulunduğu söylenebilir); sözgelimi İskenderiye kökenli yeni retorikte (İ.S. II. yüzyıl), parlak, ayrı bir parça olarak düşünülen *ekphrasis*'e büyük ilgi gösteriliyordu. Ortaçağ'a kadar devam eden bu tarz, belirli yer, dönem, kişi ve sanat eserlerini betimlemekte kullanılmıştır. Curtius'un da çok haklı olarak işaret ettiği gibi, betimleme hiçbir gerçekçilik kaygısı taşımıyor, gerçeği (hatta gerçeksiliği) pek önemsemiyordu.[6] Sözgelimi bir kuzey ülkesine ait bir betimlemede aslanların ya da zeytin ağaçlarının bulunmasından rahatsız olunmuyordu. Betimleyici tarzın gereklerine uymak yeterliydi. Gerçeğe uygunluk göndergesel değil, açıkça sözsel bir değer taşıyor; söylemin genel kuralları esas alınıyordu.

Flaubert'e kadar uzanacak olursak, betimlemedeki estetik amacın hâlâ çok ağır bastığı görülecektir. *Madam Bovary*'de Rouen'ın betimlenmesi (burada gerçek bir gönderilen sözkonusudur), estetik gerçeksilik diye adlandırabileceğimiz bir kaygının müstebit taleplerine boyun eğmiştir; bu parçanın birbirini izleyen altı redaksiyondan geçmesi de bunu göstermektedir.[7] Bir kere, düzeltmelerin modeli biraz daha kapsamlı bir şekil-

de aktarmayı hedeflediği söylenemez. Flaubert'in gözündeki Rouen hep aynıdır, ya da daha doğrusu bir versiyondan öbürüne az çok değişse de, bunun sebebi, bir imgeyi biraz daha yoğunlaştırmak ya da güzel söyleyiş kurallarına aykırı bir sözcük tekrarından kurtulmak ya da bir ifadeyi "tam yerinde" kullanmak kaygısıdır; bir süre sonra fark edilecektir ki, ilk bakışta *Rouen*'a büyük bir önem atfeden betimsel dokunun (betimlemenin boyutları, ayrıntı kaygısı), aslında konuya nadir süslemelerle bezenmiş bir zemin hazırlamaktan ve bu tatsız sözsel dolgunun da değerli simgesel öze zarf olmaktan başka işlevi yoktur.[8] Sanki Rouen'da önemli olan tek şey, kent manzarasının retorik değişmecelere sağladığı malzemedir; sanki Rouen ancak onun yerini tutabilecek ifadelerle değer kazanmaktadır (bir çam ormanını andıran gemi direkleri; durakalmış dev siyah balıklara benzeyen adalar; bir kayalığa çarpmış gibi sessizce parçalanıp dağılan bulutlar); sonuç olarak, bütün betimlemelerin Rouen'ı bir tabloya benzetmek amacıyla yapıldığı anlaşılıyor. Dolayısıyla, dille çizilmiş bir sahne sözkonusudur ("Yukarıdan bakıldığında, bütün manzara âdeta bir tablo gibi hareketsizlik izlenimi uyandırıyordu"); yazarın burada Platon'un sanatçı için verdiği tanıma uyduğu görülüyor. O, üçüncü de-

receden bir yaratıcıdır, çünkü bir özün bir simülasyondan başka bir şey olmayan benzerini taklit etmektedir.[9] Demek ki, Rouen'ın betimlenmesi *Madam Bovary*'nin anlatı yapısına her bakımdan "aykırı" düşse de (bu betimlemeyi romandaki ne herhangi bir işlevsel sekansa, ne de herhangi bir karakterin, atmosferin ya da bilgeliğin gösterilmesine bağlamak mümkündür), bir skandaldan da söz edilemez; bu betimleme yapıtın mantığıyla olmasa da, edebiyatın kurallarıyla açıklanabilir.

Bununla birlikte, Flaubert'de betimlemenin estetik amacı, "gerçekçi" buyruklarla içiçe geçmiştir. Sanki göndergenin gerçeğe uygunluğu, diğer bütün işlevlerden daha üstün ve onlara yabancıymış gibi, her şeye hâkim ve kendine yeter kabul edilmiştir; genel betimleme açısından da, tek bir sözcüğe indirgenmiş betimlemeler açısından da yeter kabul edilmiştir. Bu noktada estetik gerekler ile göndergesel gerekler içiçedir. Sözgelimi Rouen'a hızla yaklaşıldığında, şehre varan kıyının aşağıya doğru manzarası Flaubert'in çizdiği panaromadan "nesnel" olarak farklı değildir. Estetik ve göndergesel gereklerin sürekli birbirine karışması ikiyanlı bir avantaj sağlar. Bir yandan, estetik işlev "parça"ya bir anlam kazandırarak göndermenin aşırı-

ya kaçmasını önler (söylem, öykülerin yapısal gerekleriyle yönlendirilmediği ve sınırlandırılmadığı zaman, betimlemeyle ilgili ayrıntıları nerde kesmek gerektiği bilinemez); çünkü betimleme estetik ya da retorik bir seçime tabi kılınmazsa söylemin bir "görüntü"yü tüketmesi mümkün değildir (aktarılması gereken bir köşe, bir detay, bir mekân, bir renk her zaman bulunabilir). Öte yandan, göndergeyi gerçek olarak ortaya koyup, onu bir köle gibi izleyen gerçekçi betimleme, kendini düşselliğe dayanan bir etkinliğe kaptırmamış olur (anlatılanın "nesnellik"i için bunun zorunlu bir önlem olduğu düşünülür). Klasik retorik düşsel olanı özel bir değişmeceyle göstererek bir bakıma kurumlaştırmıştır. Canlandırma diye bilinen bu mecaz, "dinleyicinin gözüne" eşyayı donuk bir tarzda, bir tutanak gibi değil de, gösterime arzunun bütün canlılığını aktararak sunmak peşindedir (bu yaklaşım ışıl ışıl parlayan, çizgileri renkli bir söylemin, *illustris oratio*'nun çerçevesine girer). Retorik kurallarının gereklerinden açıkça uzaklaşan gerçekçiliğin ise yeni bir gösterim temeli bulması gerekir.

İşlevsel çözümlemede bertaraf edilemeyen unsurların ortak noktası, genellikle "somut gerçek" (sıradan jestler, anlık tavırlar, önemsiz eşyalar, yinelenen sözler)

dediğimiz şeye işaret etmeleridir. Dolayısıyla, "gerçek"in saf ve yalın "gösterim"i, "varolan"ın (ya da varolmuş olanın) çıplak ifadesi, anlam'a direnmekten başka bir şey değildir. Bu direniş, yaşantı (canlı olan) ile akılla kavrama arasındaki büyük mitsel karşıtlığın onaylanması demektir. Zamanımız ideolojisinin "somut olan"a takıntılı bir şekilde bağlanması (insan bilimleri, edebiyat ve davranışlar düzeyinde gösterişli bir biçimde talep edilen budur), anlam'a savaş açmaktan başka bir şeyle açıklanamaz (sanki yaşayan, canlı olan anlamlandırmayı; anlamlandırma da yaşayanı, canlı olanı dışlamak zorundaymış gibi). "Gerçek"in (elbette yazılı biçimiyle) yapıya direnişi kurmaca anlatıda çok zayıftır (çünkü bu tarz, ana hatları itibariyle, akılla kavrananın gereklerinden başka bir zorlamaya ihtiyaç duymaz); oysa sözkonusu "gerçek", "gerçekten olup bitmiş"i aktarmak iddiasında bulunan tarihsel anlatıda temel dayanak durumuna gelecektir. "Olmuş bitmiş" bulunana gönderme yapıyorsa, bir ayrıntının işlevden yoksunluğunun ne önemi vardır? "Somut gerçek" sözün haklılığı açısından yeterli bir gerekçe sayılır. Tarih (tarihsel söylem: *historia rerum gestarum*), boşlukları yapısal açıdan değersiz göstermelerle doldurmakta sakınca görmeyen anlatıların modeli duru-

mundadır, ve edebi gerçekçiliğin de, birkaç on yıl farkla, "nesnel" tarihin saltanatını paylaşması mantıklıdır ("gerçek"i sahicileştirme ihtiyacından doğmuş bulunan fotoğraf ["orada olan"ın dolaysız tanığı], röportaj, eski eşya sergileri [Tutankamon şov'un başarısı buna güzel bir örnektir], tarihi eserler ve yerler turizmi gibi çağdaş tekniklerin, yapıtların ve kurumların gelişmesi de aynı döneme rastlar). Bütün bunlar "gerçek"in kendi kendine yettiğini; her türlü "işlev" fikrinden vazgeçecek kadar büyük bir güce sahip olduğunu, bir yapıyla bütünleştirilerek ortaya konmaya ihtiyaç duymadığını ve eşyanın *orada-bulunmuş-olmak*'lığının söz açısından yeterli bir gerekçe sayılacağını açıkça göstermektedir.

Daha Antikçağ'dan itibaren, "gerçek", Tarih'i destekleyen bir unsur olduysa, bunun sebebi gerçeksiliğe, yani anlatının (ya da taklidin ve "şiir"in) temel düzenine daha şiddetle karşı koymak kaygısıdır. Bütün klasik kültür yüzyıllar boyunca gerçeğin gerçeksilikle hiçbir biçimde karışmayacağı fikrine dayanmıştır. Bir kere, gerçeksi olan, görüşten, kanaatten başka bir şey değildir; her yönüyle kamuoyunun etkisi altındadır. Nicole bu konuda şöyle diyordu: "Eşyayı kendi haliyle de, onun hakkında konuşan ya da yazan kişinin bildiği bi-

çimiyle de değil, ó kişiyi okuyan ya da dinleyenlerin anladığı kadarıyla gözönüne almak gerekir."[10] İkincisi, Tarih'e ait olanın tikel değil, genel olduğu düşünülüyordu (klasik metinlerde rastladığımız, bütün ayrıntıları işlevsel hale getirmek, güçlü yapılar oluşturmak ve işaret edilen hiçbir şeyi yalnızca "gerçek"in güvencesine terk etmemek eğilimi buradan kaynaklanır); ve nihayet, gerçeksi olanda karşıtlık hiçbir şekilde olanaksız değildir, çünkü işaret edilen şey mutlak olana değil, çoğunluğun görüşüne, kanaatine dayandırılır. Bütün klasik söylemlerin başında rastladığımız ve eskilerin gerçeksilik anlayışından gelen anahtar sözcük *esta*'dır (*diyelim ki, kabul edelim ki...*). Bu yazıda sözkonusu ettiğimiz "gerçek", kısmi, parçalı, boşluklu işaretleme ya da göstermede klasik söylemin yukarda belirttiğimiz örtük girişine yer yoktur ve postulat düzeyindeki bu tür artdüşünceler dışlanmış ve yapısal dokuda yer bulmaları istenmiştir. Bu da eskilerin gerçeksilik anlayışı ile modern gerçekçilik arasında bir kopma meydana geldiğini gösterir. Ama bu durum, aynı zamanda, yeni bir gerçeksilik anlayışının doğduğunun da göstergesidir ki, o da gerçekçilikten başka bir şey değildir (gerçekçi deyince yalnızca gönderileni öne çıkaran ifadelerin dikkate alındığı söylemleri kastediyoruz).

Göstergebilimsel açıdan "somut ayrıntı" bir gönderen ile bir gösterenin bir araya gelmesiyle oluşmuştur; gösterilen göstergeden dışlanmış ve elbette onunla birlikte, bir *gösterilen biçimi* ortaya koyma imkânını, daha doğrusu anlatısal yapının kendisini ortadan kaldırmıştır (gerçekçi edebiyat hiç kuşkusuz anlatısaldır, ama gerçekçilik kendi içinde kısmi, sürekli hareket halinde, "ayrıntılar"a saplanmış olduğu içindir ki, düşünülebilecek en gerçekçi anlatı da ancak gerçekçi olmayan yollardan ilerleyebilir). *Göndergesel yanılgı* dediğimiz şey tam tamına budur.[11] Bu yanılgının esası şöyle açıklanabilir: Düzanlamın gösterileni sıfatıyla gerçekçi anlatının dışına çıkarılan "gerçek", yananlamın gösterileni olarak geri döner; çünkü "gerçek"i doğrudan gösterdiği öne sürülen ayrıntılar aslında onu anmaksızın anlamlandırırlar. Flaubert'in barometresi ya da Michelet'nin küçük kapısı aslında *biz gerçeğin kendisiyiz* demekten öteye geçmezler; bu durumda, gerçeğin olumsal içerikleri değil, "gerçek" kategorisi gösterilen durumuna gelir; başka bir deyişle, gösterilenin sırf gönderen uğruna eksik bırakılması gerçekliğin kendi gösterenine dönüşür; buradan doğan *gerçek etkisi* de modern dönemde sözü edilen tüm yapıtların estetiğine itiraf edilmeyen bir gerçeksilik temelini kazandırır.

· Bu yeni gerçeksilik eskisinden çok farklıdır, çünkü o "türün kuralları"na saygı göstermekle de, bu kuralları maskelemeye çalışmakla da ilgilenmez; onun ilgilendiği şey, göstermeyi, işaretlemeyi, bir nesne ile onu ifade eden şeyin karşılaşmasından ibaret sayarak göstergenin üç kademeli yapısını değişikliğe uğratmaktır. Göstergenin bütünlüğünün bozulması –bunu modern zamanın en büyük başarısı saymak mümkündür– gerçekçi girişimde elbette mevcuttur, ancak bunun daha çok geriye dönük bir çaba olduğu görülüyor; çünkü göndergesel bir yetkinlik sağlamak adına yapıldığı halde bunun göstergenin içini boşaltmaktan ve işlediği konuyu "gösterim"in estetiğini köktenci bir tutumla tartışma konusu edecek kadar geriye itmekten başka bir anlamı olamaz.

NOTLAR

1 *Trois Contes*'da *Un coeur simple* adlı öykü, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893, s.4.

2 *Histoire de France, La Révolution*, V. cilt, Lozan, Rencontre, 1967, s. 292.

3 *Poétique du récit* adlı derlemede, R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Paris, Seuil, 1977, s. 7-57.

4 Bu kısa yazıda, "anlamsız" göstermelere örnek veremeyiz, çünkü "anlamsız" göstermeye ancak çok geniş bir yapı içinde işaret edilebilir: Sadece anılan bir gösterme ne anlamlı ne de anlamsızdır: Onun çözümlenmekte olan bir bağlama yerleştirilmesi gerekir.

5 F. Bresson, "*La signification*", *Problèmes de psycho-linguistique* adlı yapıt içinde, Paris, P.U.F., 1963.

6 *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, P.U.F., 1956, X. Bölüm.

7 Bu betimlemenin birbirini izleyen altı versiyonu A. Albalat'nın *Le Travail du style* adlı kitabında aktarılmıştır, Paris, Armand Colin, 1903, s. 72 ve sonrası.

8 Valéry, *Littérature*'de Baudelaire'in bir dizesini yorumlarken bu mekanizmayı iyi yakalamıştır (*"La servante au grand coeur...."* diye başlayan dize. Valery şöyle diyor: "Önce bu dize aklına gelmişti Baudelaire'in. Sonra devam etti. Ahçı kadını bir çimenliğe gömdü. Bu pek alışılmış bir şey değildi, ama kafiyeye uyuyordu").

9 *Devlet*, X, 599.

10 R. Bray, *Formation de la doctrine* classique, Paris, Nizet, 1963, s. 208

11 Thiers'in tarihçiye atfettiği program bu yanılgıyı açıkça ortaya koyuyor: "Doğruluktan başka kaygısı olmamak, her şeyi nasılsa öyle göstermek, daha fazlasını aramamak ve ancak olgularla, olgular gibi, olgular kadar konuşmak" (aktaran C. Jullian, *Historiens français du XIX siecle*, Paris, Hachette, s. LXIII.

TÜRKÇE'DE RONALD BARTHES:

- Yazı Nedir?
  Yayına Hazırlayan: Enis Batur
  Hil Yayın, 1987
- Yazının Sıfır Derecesi
  Çev: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 1989
- S/Z, Çeviren: Sündüz Öztürk Kaya, 1996, YKY.
- Göstergebilimsel Serüven
  Çev: Mehmet-Semra Rifat, Kaf Yayınları, 1997
- Çağdaş Söylenenler
  Çev: Tahsin Yücel, Metis yayınları, 1998.