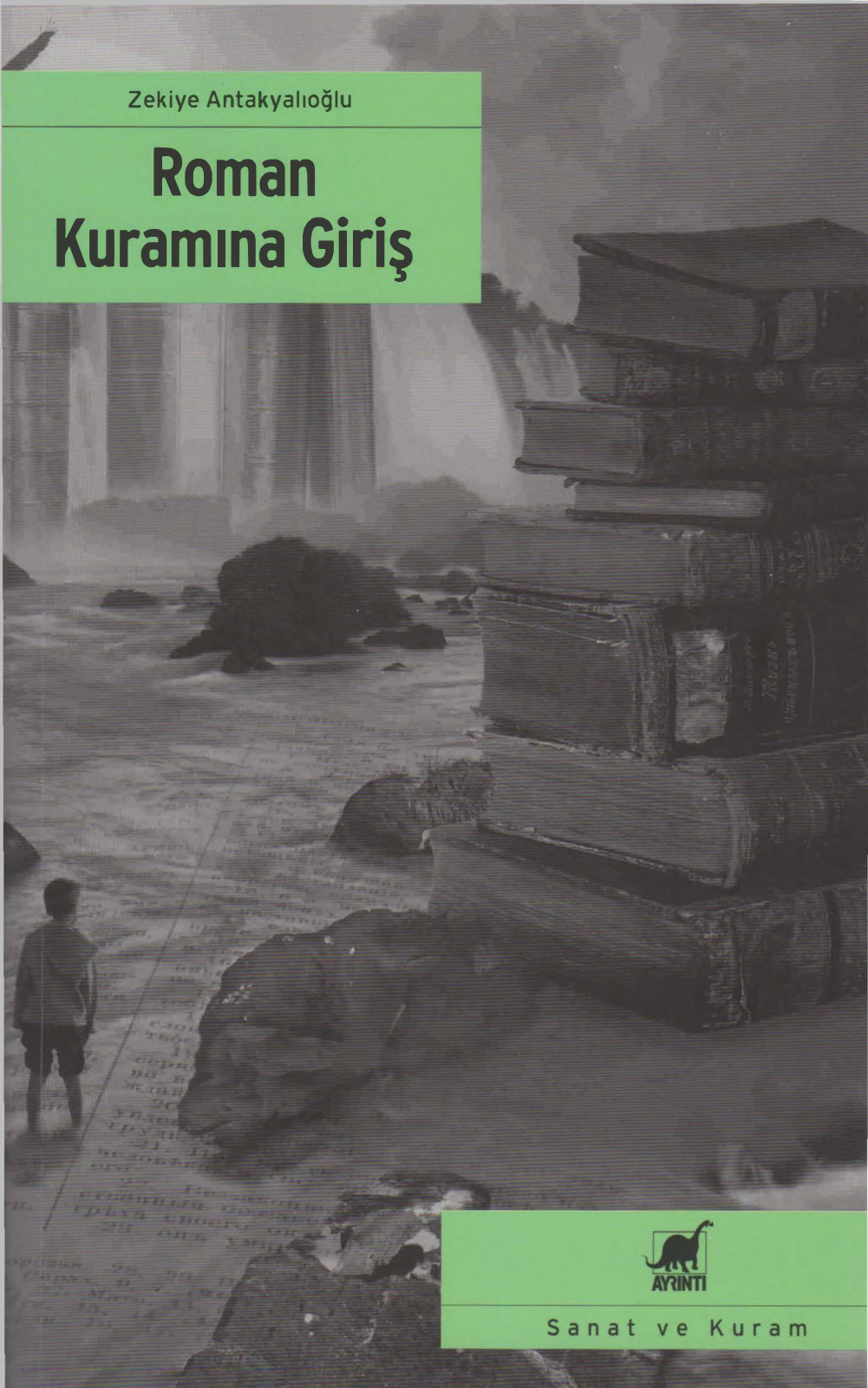
Zekiye Antakyalıoğlu

Roman Kuramına Giriş



AYRINTI

Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları



ZEKİYE ANTAKYALIOĞLU: 1993 yılında, Ege Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. 1995 yılında, Gaziantep Üniversitesi'nde İngilizce Dil Eğitimi alanında yüksek lisansını; 2004 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı anabilim dalında "Stoppardian Drama: Postmodernist and Counter-postmodernist Attitudes" başlıklı teziyle doktorasını tamamladı. 2005-2010 yılları arasında İstanbul Kültür Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalıştı. 2010 yılından bu yana Gaziantep Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde görevine devam etmektedir. Çağdaş roman, drama, resim sanatı ve kuram alanında çeşitli makaleleri yayımlanmıştır.

Ayrıntı: 698
Sanat ve Kuram Dizisi: 36

Roman Kuramına Giriş
Zekiye Antakyalıoğlu

Yayıma Hazırlayan
Gökçe Çiçek Çetin

© 2013, Zekiye Antakyalıoğlu

Bu çevirinin Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Kapak İllüstrasyonu
Keith Kapple / SuperStock / Getty Images Turkey

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.:244 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım
2013, İstanbul

Baskı Adedi *1000*

ISBN 978-975-539-730-6
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım Tic. San. ve Ltd. Şti.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.:3 Cağaloğlu - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Roman Kuramına Giriş

Zekiye Antakyalıoğlu

SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine
Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPTOMU
Francette Pacteau

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ARAP DÜNYASINDA MÜZİK
Tarab Kültürü ve Sanatçılığı
A.J. Racy

ATEŞ ve GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

GERÇEĞİN GERİ DÖNÜŞÜ
Yüzyılın Sonunda Avangard
Hal Foster

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

GÜLERYÜZLÜ SOHBETLER
Mehmet Güleryüz

ZORAKİ GÜZELLİK
Hal Foster

ANALİTİK RESİM ÇÖZÜMLEMELERİ
Leyla Varlık Şentürk

İNATÇI BİR BAHAR
Kürtçe ve Kürtçe Edebiyat
Vecdi Erbay

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

SANAT DÜNYALARI
Howard S. Becker

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

Roman Kuramına Giriş

Zekiye Antakyalıoğlu

Teşekkürler

Çalışmalarım sırasında bana sabırla destek olan kızım Beril'e ve tüm aileme; akademisyenliğin ne olup olmadığını bana öğreten Prof. Dr. Ayşegül Yüksel başta olmak üzere tüm değerli hocalarıma ve beni hep motive eden dostlarıma teşekkürlerimle...

Babamın anısına...

İçindekiler

— Önsöz 15
Tanımım Arayan Edebi Tür 17
Roman ve Gerçek(çi)lik 41
Roman ve Hikâye 62
Roman ve Epik 74
Roman ve Parodi 82
Roman ve Anlatı 91
Roman ve Tarih 110
Realizm, Modernizm, Postmodernizm 144
Roman, Bugün 187
Sonuç 220
— Kaynakça 223
— Dizin 231

Her romancının eseri, içinde roman tarihinin yüksek sesle söylenmemiş bir yansımasını, bir romanın ne olduğuna dair bir düşünceyi barındırır. Benim konuşturmak istediğim, romanlarımın içinde varolan bu roman fikridir.

Milan Kundera, *Roman Sanatı*

Önsöz

Bu çalışmada, romanın daha önce yapılmamış bir tanımını yapma, onu edebi bir tür olarak yeniden sınıflandırma, alt kategorilerini belirleme, romanın bir tarihçesini verme iddiası taşımadım. Belli dönemlere ait roman ve yazarların ana özelliklerini incelemeyi de hedeflemedim.

Amacım, roman sanatıyla ilgili yapılmış çeşitli kuramsal ve felsefi tartışmaları okurla paylaşmak, bunu yaparken de anlatı, tarih, türler ve akımlar üzerine yoğunlaşan kuramların zaman içinde nasıl çeşitlendiğini göstermek ve romanın kurama, kuramın da romana olan katkılarını sunmaktır. Bu kuram ve tartışmaların ışığında romanın bugünün koşullarından etkilenip etkilenmediğini ve onu nasıl bir geleceğin beklediğini sorgulamak ise çalışmamın sonuç kısmını oluşturdu. Romana kuramsal yaklaşabilmek için

ona uzaktan bakma gereği vardır. Bu yüzden çalışma boyunca hiçbir romanın derinlemesine bir analizini sunmadım ama her romanı ilgilendiren yapı, biçim, içerik, temsil, dil, anlatı gibi konuları kuramsal olarak irdelemeye çalıştım. Bu irdelemenin, her zaman eksik bir irdeleme olacağı açık. Zaten ben de hep bu bilinçle ve bu bilince rağmen yazdım. Romanın tanımlanmaya direnen bir sanat dalı olduğunu, onun gerçeklikle olan ilişkisini, anlatı özelliklerini analiz etmeye çalıştım. Romanı "epik", "hikâye" "parodi" ve "tarih" ile mukayese ederken amacım okura romanın beslendiği ana kaynakları sunmaktı.

Bir romanın büyük, yüce, klasik veya evrensel olma sebebi paradigmatik yapısından, kendine has armonisinden, gerçeklikle ve zamanla kurduğu ilişkiden, dilinden ve bütünlüğünden kaynaklanır. Böyle bir romanı ele alıp büyüklüğünü neye borçlu olduğunu analiz etme işi koca bir senfoniyi flütle çalmaya çalışmak, yani çoksesli bir eseri ve onun armonisini, teksesli ve melodik bir şeye dönüştürmek gibidir. Hiçbir inceleme o eserin neden büyük bir eser olduğunu, layığıyla, ortaya koyamaz. Hep eksik kalır.

Edebi eleştiri yapabilmenin, onu yerleşik bir kurum haline getirebilmenin önşartı edebiyat, felsefe, tarih ve kuram hakkında bir şeyler bilmektir. Bu çalışma, en genel anlamıyla "roman okurunu" okuduğu şey hakkında soru sormaya teşvik etmek, roman türü hakkında yeni şeyler düşünmesini sağlamak için yapıldı. Okuru kendi örneklerimle meşgul etmekten de genel olarak kaçındım. Ben istiyorum ki okur, kendi roman okuma deneyimleriyle kendi örneklerini bulsun.

Roman, Batı'ya ait ve Avrupa'dan dünyaya yayılmış bir edebi türdür. Bu yüzden çalışmamın ana kaynakları hep Batı'dan ve genellikle İngilizce eserler seçilerek oluşturuldu. Ben Türkçe yazmayı tercih ettim. Bu yüzden çeviri yapmak, söylenenleri kendi dilimce söylemek, yorumlamak vakit alan ve sorumluluk gerektiren bir süreç oldu. Eser isimlerini ve bazı kuramsal terimleri bilerek orijinal dilinde bıraktım. Hatalarım, eksikliklerim olmuşsa okurumun affına sığınıyorum.

Başlıca amacım bildiklerimi kendi dilimde, kendi insanımla, Türk ve dünya romanı okuruyla paylaşmaktı; çünkü roman da, onunla ilgili kuramlar da, okur da, yazar da evrenseldir.

23 Ekim 2012

Tanımını Arayan Edebi Tür

Biçimsiz şekil, renksiz gölge
Kötürüm güç, hareketsiz jest.
T.S. Eliot, "İçi Boş Adamlar"

Roman ortaya çıktığı günden bugüne geniş kitlelere hitap edebilen ve popülerliğini hiç kaybetmeden varlığını sürdüren, etkili bir edebi türdür. Romana, insanı ve onun hikâyelerini en iyi anlatan kitle eğlence araçlarından biri gibi yaklaşmak mümkünse de, romanın kendine has yazım stratejileri olan bir sanat biçimi olduğu unutulmamalıdır. Dorothy Hale'e göre, "romanın heyecanlı hikâyeler anlatan, yaşamın resmini bire bir çizen kitaplar bütünü olduğunu söylerken unutmamamız gereken şey, onun belirli estetik kaygılara sahip bir sanat dalı olarak yalnız epik, drama veya lirik şiir gibi edebi sanatlara değil, aynı zamanda resim, heykel,

müzik gibi güzel sanatlara da rakip olacak kadar büyük başarı elde etmiş olduğudur" (2006: 18). "Roman" terimi ortaya çıkmadan çok önce benzer biçimde, düzyazıyla kaleme alınmış yergi metinleri [Menippean Satire[1]] vardı. Dolayısıyla romana biçimini XVIII. yüzyıl İngiltere'sinde ortaya çıkan yazın türü vermiştir dersek bir şeyler eksik kalır. İçerik bakımından ele alırsak konusu hep insan, onun yaşadığı zaman ve çevre olduğuna göre yeni veya ilk kez anlattığı bir şey yoktur romanın. Ancak anlatageldiği insan değiştikçe ve bu insanın yaşadığı zaman ve mekân, yani bağlam değiştikçe romanın konusu da doğal olarak değişmiştir. Bugün romanla ilgili kesin olarak söyleyebileceğimiz belki de tek şey onun diğer sözel sanatlar arasındaki ezici üstünlüğüdür. Romanın, bu yönüyle, sinemanın tüm görsel sanatlar arasındaki ezici üstünlüğüyle paralellik içinde olduğunu söyleyebiliriz. Burada şüphesiz "üstünlük"ten kasıt onun kitlelere hitap etmedeki başarısı ve bu başarıyı giderek yaygınlaştırarak hep gündemde kalmayı becerebilmesidir. Marthe Robert, romanın bu ezici üstünlüğe giden yola bir "sonradan görme" olarak adım attığını söylerken haklıdır (2000: 57). Zira roman XVIII. yüzyılda, bu isimle, ortaya çıktığında o dönemin yüksek edebiyatı hâlâ bir avuç elitin tekelinde olan neo-klasik edebiyattı. O dönemin edebi otoritelerinden kabul edilen Samuel Johnson'ın bile, romanı hoşgörüyle kabullenmeye ve ona klasik edebiyatta sıkıca bağlı olduğu ahlaki kıstasları getirmeye çalışırken aklında, "roman avamın ve özellikle genç, cahil okur kitlesinin eğlence biçimidir ama bari onlara doğru ahlak dersleri versin" düşüncesi yatar (1986: 2395). Johnson'a göre roman iyi ve kötüyü, ak ile karayı birbirinden ayırmadan zamane altsınıf gençlerinin beğenisine sunulursa bu büyük bir ahlaki erozyona sebep olabilir. Johnson bu eleştirisini yaparken şüphesiz romanın geldiği sınıfa, yani sonradan görme altsınıfa ya da yükselmekte olan orta sınıfa, ait olduğunu ve asla şiir, drama, epik gibi bilgi birikimi ve estetik bilinç gerektiren ciddi edebi türlere bir alternatif teşkil edemeyeceğini düşünür. Üstten bakar romana. Çünkü romanı yazan da okuyan da sıradan, iyi eğitim almamış ve belirli bir estetik bilinç geliştirmemiş kişilerdir. Bu görüşleri Johnson'ın klasikçi hiyerarşik yapıya, yani şairi, okurun üstü ko-

1. Eski Yunan düşünürü Menippus'tan (MÖ III. yy.) adını alan yergi türü. Bu tür güncelliğini XVI. yüzyıla kadar korumuş ve Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel*'i bu tarzda yazılmıştır.

numuna yerleştiren ve şaire çok sorumluluk yükleyen anlayışa olan bağlılığını ortaya koyması açısından önemlidir. Aynı hiyerarşi edebi türler arasında da mevcuttur ve roman kaçınılmaz olarak listenin en alt sırasındadır. Roman yazarı okurdan daha üstün bir kişi değildir. Roman tavır olarak daha demokratik yeni bir anlayışın meyvesidir; çünkü zaten orta sınıfa aittir. Tabii bu demokratik, burjuva anlayış romanın doğduğunu kabul ettiğimiz XVIII. yüzyılda şiirde de kendini göstermiştir. İngiltere'de ilk kez bu yüzyılın sonunda Romantik şiir akımının önemli figürü William Wordsworth şairi, "insanla konuşan insan" diye tanımlamış ve gerek kullandığı dil gerek seçtiği temalar bakımından klasikçi, yapmacık, süslü dilden tamamıyla vazgeçerek sıradan insanla, günlük dilde iletişim ve empati kurma sevdasıyla bütünleşmiştir (2001: 655). Fransız Devrimi'ni hazırlayan rüzgâr bu yüzyılda köklü değişimlere sebebiyet vermiştir dersek yanlış olmaz. Roman da, aynen Romantik şiir gibi, sıradan kişilerin birbirlerine, yine birbirlerini anlatarak keyif verdikleri, duygu ve düşüncelerini paylaştıkları bir sanat dalıdır. Ancak naif, hayalci, idealist, romantik ruh ile romanın girişimci, gerçekçi ve maddeci burjuva ruhu arasındaki farkları belirtmeden geçmemeliyiz. Romantik ruh, bilimin, yerleşik, sistematik eğitim kurumlarının, bu kurumların ideolojisinin, makineleşmenin, sanayileşmenin insanı ait olduğu yer olan doğadan kopardığını ve bu yüzden insanın özüyle doğanın özünün birbirine yabancılaştığını öne sürerek tüm bu engellere meydan okuyan, doğaya dönüşü ideal edinen ve özle yaşamı yeniden eski çağlardaki gibi bütünleştirmeyi amaçlayan nostaljik bir ideolojiyi benimsemiştir. Öte yandan, roman öz ve yaşam arasındaki kopuşun, gerçeklik ile benliğin birbirinden ayrılışının edebi türüdür; romantik ideoloji gibi nostaljik ve hayalperest değildir. Varlığını zaten tüm bu saydığımız sosyal, bilimsel, ekonomik ve teknolojik gelişmelere borçludur. Romancılar, Johnson'a göre, edebiyatın en önemli iki fonksiyonu olan "öğretme ve keyif verme"nin daha çok keyif verme kısmıyla ilgilenirler. Yani romanın o zamanki işlevi, seviyesi ve değeri bugünkü televizyon dizileriyle aynıdır. Johnson, romanı nasıl yargılayacağını tam olarak bilemez ve tüm düşüncelerini biçimlendiren temel unsur Aristoteles'in *Poetika*'sında* yapılan edebi türler hiyerarşisidir.

* Aristoteles, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 2011. (y.h.n.)

Roman, Aristoteles zamanında ortaya çıkmış bir tür olsaydı şüphesiz böylesine öksüz, sahipsiz ve tanımı hâlâ yapılamamış bir edebi tür olarak kalmazdı. Edebi kurallar bütünü olan *Poetika*'da yeri ve tanımı muhteşem biçimde belirlenirdi. Northrop Frye'ın da isabetli bir şekilde belirttiği gibi romanın bugün hâlâ bir standarda oturamamasındaki sebeplerden biri de klasik düşünürler zamanında ortaya çıkmamış oluşudur (2000a: 13–14). Romanın bu yüzden hâlâ bir poetikası yoktur. Bu kötü müdür? Hâlâ belirli ve standart bir tanıma, biçime ve içeriğe sokulmaya direnmesi, belki de romanın bugünkü başarısının ve diğer türler arasındaki ezici üstünlüğünün, temel sebeplerindendir. Şiirin de bugün belli bir poetikaya göre yazıldığı söylenemez. Hatta, tüm diğer sanat dallarında da artık kural tanımazlık hâkim olmakta diyebiliriz; ancak onların kitlelere hitap etme konusunda roman kadar başarılı olamadıkları kesin.

Wayne C. Booth *Kurmacanın Retoriği*'nde "roman adı verilen eserlerin kaotik çeşitliliğiyle yüzleşirken yerleşik eleştirel geleneklerden destek görmeyen kurmaca eleştirmenlerinin, dogmatikliği göze alma pahasına kendi alanlarına has bir düzen yaratmaya itilmiş" olduğunu söyler. Romana bir nüfus kâğıdı çıkarmaya çalışan eleştirmenlerin kararsızlıklarıyla da şöyle dalga geçer: "Romanın Cervantes, Defoe, Fielding, Richardson ve Austen'la başladığı söylenir. Yoksa Homeros'la mı başlamıştır? Joyce ve Proust tarafından öldürüldüğü, simgeciliğin yükselişi ya da katı gerçeklere itibar edilmemesi –belki de katı gerçeklere aşırı derecede bağlı kalınması– yüzünden öldüğü söylenir. Hayır, hayır, roman hâlâ yaşamaktadır fakat sadece şunun ve şunun eserlerinde. Bu yüzden vesaire vesaire..." (2012: 46)

Mikhail Bakhtin'in *The Dialogic Imagination* adlı eserinin İngilizce'ye çevirisini yapan Michael Holquist, kitabın önsözünde romanın son derece militanca biçim değiştiren (Protean) bir edebi tür olarak tarihi düzçizgisel (kronolojik) biçimde ele almak isteyenlerin yapmak isteği sınırlamalara sürekli direndiğini hatırlatır. Zira roman, doğası gereği kategorize edilmeye, sınırlandırılmaya, türlere ayrılmaya direnir ve bunu bilmeyen edebiyat tarihçilerinin işi zordur (2006: xxvii). Herhangi bir edebi terimler sözlüğünü veya *A Handbook to Literature* gibi bir kitabı açtığımızda orada dedektif romanı, psikolojik roman, toplumsal roman,

duygusal roman, propaganda romanı, bilim kurgu romanı, tarihsel roman, gotik roman, mektup roman, bilinç akışı romanı gibi bir sürü roman çeşidi sıralandığını görürüz (Harmon&Holman, 1995: 353). Ancak Bakhtinci yaklaşıma göre bunların hepsi komik ve faydasız çabalardır. Holquist'e göre diğer edebi türler, o türün kalıpları içinde standartlaşmış biçimsel özelliklere göre yazılırlar; dilleri önceden formüle edilmiş, yani dilleri biçimlerine uyum sağlamış, benzeşmiştir. Roman, bunun aksine, kendi söylem biçimini diğer söylem biçimlerine dayatır; diğer edebi türlerden farklıdır çünkü dille olan ilişkisi tüm söylem çeşitliliklerini kapsayabildiği için hep deneysel ve yenilikçidir. Bu bağlamda roman, diğer edebi türlerin hem içinde hem dışında olan; türleri kendine monte eden, içine alabilen, kurgusal olan veya olmayan tüm yazım tarzlarını deneyimleyen bir üst türdür ya da geleneksel kıstaslarla incelersek bir "tür" bile değildir. İş romanı incelemeye gelince kuram hep çaresiz kalmıştır (2006: xxxi). Holquist, Bakhtin'den yola çıkarak şunları söyler:

> Roman, Bakhtin'in, herhangi bir edebi sistemde kurgusal sınırları ve çıkmazları görünür kılan, iş başındaki güç dengelerinin tümüne verdiği isimdir. Edebi sistemler kanonlarla[2] belirlenir ve görünür kılınır; ancak roman, kanon karşıtıdır. Kökenine veya sistematiğine dair bir söyleme, kurama izin vermez. Çünkü dili monolojik değildir; teksesli bir söylem biçimi olmak yerine edebi olan ve olmayan her söylem arasında diyalog kuran bir tarzdır (2006: xxxi).

The Dialogic Imagination, başlığından da anlayacağımız gibi, Bakhtin'in romanı, diyalog formunda bir imgelem/kurgu olarak ele aldığı ve adına "diyalojik hayal gücü" dediği bir kitaptır. Bu eserde Bakhtin'in roman için yaptığı bazı tespitler şöyle özetlenebilir: Roman, gelişmekte olan, evrimini tamamlamamış tek türdür. Romanın iskeleti henüz kemikleşmemiş, yumuşak bir kıkırdak doku olduğundan onun sınırlarındaki esnekliği öngörmemiz zordur. Omurgası o kadar yumuşaktır ki röntgeni çekilemez. (Bakhtin'in bu önermesi bile, yapısalcıların romandan neden uzak durduğunu bize açıklamaya yeter.) Bakhtin, romanın, diğer tüm edebi türlere kıyasla, yazıdan ve kitaptan genç olan tek tür olduğunu tespit eder. Sessiz/pasif algılamayla, yani okumayla bağı

2. Kanon: Edebi ölçüt, kurallar bütünü, kalıp. Örneğin, Aristoteles'in tanımına ve kurallarına göre yazılmış tüm trajediler bir kanon oluşturur.

en sıkı olan edebi tür romandır. Diğer edebi türler üzerine çalışmak, artık yürürlükte olmayan, kullanılmayan ölü dilleri çalışmaya benzer; öte yandan romanı çalışmak sadece canlı bir dili çalışmaya değil, aynı zamanda çok genç bir dili çalışmaya benzer (2006: 3–4). Romanın bir özelliği de epik, trajedi, romans gibi yüksek edebi türlerin organik bütünlüğüne asla sahip olmayışıdır; roman diğer edebi türlerin sahip olduğu uyum ve düzene sahip değildir. Romanın diğer edebi türlerle arası da pek iyi değildir; onların parodisini yapar, onları alaya alır; biçim ve dillerindeki gelenekselliği yüzlerine vurur; onlardan almak istediği, işine gelen yönleri alır ve kendine has yapısı içinde onlardan faydalanır. Romanın özeleştirel olan tek tür olması onun gelişimini ve değişimini asla sonlandırmayacağma dair önemli bir delildir (5). Kanonlaşmış edebi türlerin parodisini yapmak romanda önemli bir yer tutar. Roman, diğer edebi türleri romanlaştırarak onları esnek ve özgür kılar, dillerini tazeler ve onları kendisiyle diyalog kurmaya zorlayarak ironi, mizah ve gülmeceden nasiplenmelerini sağlar. Diğer türlere diyalog yoluyla yaptığı en büyük katkı onların kesinlikli, tekdüze söylemlerini belirsizleştirmesi, açık uçlu kılması ve sürekli değişmekte, evrilmekte olan gerçeklikle temasta kalmalarını sağlamasıdır (Bakhtin, 7). Zira ancak kendisi de gelişmekte olan bir olgu, gelişimi/değişimi bir süreç olarak kavrayıp yansıtabilir. Roman, bu yönüyle, dünyanın oluşumunu tamamlamamış, hâlâ oluşmakta olan özüyle temsilini en başarılı şekilde yapan türdür (11).

Romanın tanımını en çarpıcı biçimde yapabilenler romancılardır ancak onlar da kendi ürettikleri öznel bir roman tarzının içerik ve biçimini sanki tek doğru roman tarzıymış gibi bir önkabulle yaparlar; yani romanı, kendi romanlarına göre tarif ederler. Roman, şimdinin henüz tamamlanmamış, sürmekte olan kendiliğindenliğiyle temas halindedir. Onu bir tür olarak bitimsiz kılan da budur. Şimdi ile teması, iletişimi aracılığıyla bir olguyu ele alır ve onu oluşmakta/olmakta olan dünyanın, tamamlanmamışın gerçekliğiyle donatır (27). Roman mektup, günlük, itiraf, otobiyografi, biyografi, tarihsel anlatı gibi birçok yazım biçimi ve yöntemden beslenir ve bu yönüyle kurgusal yazım biçimlerinin, yani edebiyatın dışına taşar. Roman melez bir türdür ve kendine ait bir kurallar bütünü yoktur. Roman esnekliğin kendisidir (39).

İşte Bakhtin'in az önce özetlediğimiz tespitleri ışığında ele alırsak, roman, XVIII. yüzyılın ilk yarısında Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* adlı romanıyla başlar diyerek bir edebi tür olarak romanın soy kütüğünü incelemeye çalışırsak Cervantes, Rabelais, Chaucer, Dante ve Boccacio bize çok uzaklardan alaylı birer kahkahayla yanıt verirler. Nitekim Bakhtin de antik Yunan, ortaçağ ve Rönesans gibi XVIII. yüzyıl öncesi dönemlerde düzyazıyla yazılmış kurmaca metinlerin tümüne birden roman der.

Roman "düzyazıyla kaleme alınmış uzun soluklu kurmacadır" diye bilinen en genel tanımı yaparsak ve romanı Daniel Defoe'yla başlatan geleneksel sınıflandırmaya boyun eğersek Johnson *Rasselas*'ıyla bizi çürütebilir. Öte yandan, romanın en büyük ustalarından kabul edilen Virginia Woolf'un, romanlarında kullandığı anlatı biçimi *prosaic verse*, yani şiire çok yakın bir düzyazı biçimi olarak bu tanımı sabitlememizi engeller. Diğer yandan, ne Woolf ne Kafka, Tolstoy ya da Dostoyevski gibi "uzun soluklu" eserler verir. Tolstoy, Dostoyevski, Flaubert, Balzac ve Stendhal'ın ise "kurmaca" betimlemesine söylenecek sözleri vardır; çünkü romanları son derece nesnel yazılmış bir tarih kitabından ayıramayacağımız tarihi detaylarla doludur. Karakterlerine "gerçekten yaşamış kişi" elbiseleri giydirirler ve romanları belli yıllara ve dönemlere ayna tutar. Demek ki, romanı sadece kurmaca olarak nitelemek de doğru olmaz. "Düzyazıyla yazılmış uzun soluklu kurgu" genellemesinden yola çıkarsak Jonathan Swift'in *Gulliver'in Gezileri* adlı eserini roman sınıfına sokmamız gerekmez mi? Bu eser de uzun solukludur ve düzyazıyla yazılmış bir kurmacadır. Ama roman mıdır? Lautreamont'un eseri *Maldoror'un Şarkıları*'na veya Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'üne ne diyeceğiz? Bakhtin bir adım daha atarak, romanın, başat edebi tür olduğu XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren diğer tüm edebi türleri romanlaştırdığını iddia eder. Buna göre Lord Byron'ın *Childe Harold'un Kutsal Yolculuğu* ve *Don Juan* gibi uzun soluklu şiirlerini, Wordsworth'un *Prelüd*'ünü, Henrik Ibsen'in oyunlarını hep romanlaşmış, roman etkisine girmiş yapıtlar olarak ele alır (5). Byron ve Wordsworth'ün bir duygu ifade etmek için uzunca şiirlerde özyaşam öyküleri anlatmaları, şiirin dilini anlatı diline yakınlaştırmaları, bu şiirleri romana yaklaştırırken, Ibsen'in toplumsal gerçekçilik denemeleri ve bağlamsallığı onun eserlerin-

deki romanlaşma ölçütü olarak ele alınabilir. Roman karmaşık bir türdür ve kökeni deneme, romans, tarih, biyografi, komedi, drama, epik gibi birçok farklı türe dayanır. Biçimi esnek ve tutarsızdır. Philip Stevick'in şu tespitine katılmamak neredeyse imkânsızdır:

> Romanın sadece kendine has özelliklerine ve biçimsel geleneklerine dair belirli bir fikir sahibi değiliz; estetik imkânları ve orijinine dair ise çok az fikrimiz var. Roman konusunda tam teşekküllü bir eleştiri kuramları bütünümüz yoksa bunun sebebi onun Aristoteles, Coleridge ve Johnson gibi sentez yapma ve sistematik düşünce geliştirme ustalarından mahrum kalmasıdır. Roman bu yüzden tanımı olmayan bir olgu, estetik yorumlar bütünü olmayan bir sanat ve gelişimini algılamayı sağlayacak kuramdan yoksun bir gelenektir (1967: 1).

Dar bir çerçeveden bakarsak bugün roman saydığımız herhangi bir eserin atasını XVIII. yüzyıl İngiltere'sinde ortaya çıkan eserlerde arayabiliriz. Bu çok daha kolay olur. Ama gerçekçi olmaz. Bu tavırla yapılmış bir roman kuramı veya edebi tür tahlili romana sadece bir pencereden, "geleneksel, burjuva, gerçekçi" roman penceresinden bakmak anlamına gelir. Oysa bu sefer de az önce yaptığımız genel tanımdaki her bir söze takıldığımız gibi "geleneksel", "gerçekçi" ve "burjuva" terimlerine takılabiliriz ve birileri bizi tam da bu terimleri ve onları kullanış biçimimizi ele alarak köşeye sıkıştırabilir. Zira romanın gelenek, tarih ve gerçeklikle olan ilişkisi onun "gelenek karşıtlığı", "felsefe" ve "kurguyla" olan ilişkisine denktir.

Romanın tanımları yapılmıştır elbette ancak her bir tanım o tanımı yapanın kendi roman anlayışını öne sürmesinden öteye geçememiştir. Örneğin Henry Fielding *Joseph Andrews*'a 1742'de yazdığı önsözde romanı "düzyazıyla yazılmış komik-epik şiir" diye tanımlar ve haksız da sayılmaz. Çünkü Fielding'in romanları bu tarife uyar. Hegel'e göre roman "burjuvanın epiği"dir. Henry James'e göre roman milyonlarca penceresi olan bir kurgu evidir ve bu pencereler bireyin arzu ve gereksinimlerine uygun bakış açıları sağlayabilmek için daha da artırılabilir (Stevick, 58). Stendhal için roman yol boyunca taşınan bir aynadır. An gelir mavi gökleri yansıtır, an gelir ayağınıza bulaşan çamuru. Çamuru gören herkes aynayı cebinde taşıyan adamı ahlaksız ilan eder. Oysa o çamurun oluştuğu yolu ve hatta o çamurun o yolda birikmesine sebep olan suyun akmasına izin vereni ayıplamak kimsenin aklına gelmez

(389). Zola'ya göre romancının büyüklüğü hayal gücünden ziyade doğayı ne yoğunlukla betimlediğinden gelir. D.H. Lawrence'a göre roman güçlü bir yaşam ışığıdır. Kitaplar yaşam değildir. Onlar sadece ışıktaki titreşimlerdir. Ama romanın titreşimi yaşayan tüm insanları etkisi altına alabilir, ki bu kudret ne şiir ne felsefe ne bilimsel başka bir kitapta bulunabilir. Novalis'e göre roman yaşamın kitap olmuş biçimidir (406).

Philip Stevick'in derlediği türden binlerce tanım bulabiliriz. Ancak, görüldüğü gibi bu tanımlar bize, bu kişilerin öznel kanaatlarından öte bir şey vermemektedir.

Peki, romanla ilgili yapabileceğimiz hiçbir genelleme yok mudur? Elbette vardır; ancak tüm roman kuramcılarının hemfikir olduğu roman özellikleri kuramcıdan kuramcıya değişen özelliklerinden çok daha azdır. Nedir bu kabul görmüş genellemeler?

* Roman yazılı ve basılı anlatıdır.
* Roman insanı ve onun yaşamla olan mücadelesini tasvir eder.
* Roman kurgusaldır/temsilidir.

Bu üç genellemeyi yapabileceğimiz yergi, itiraf gibi başka edebi türler de vardır. Ama romanın en genel kabul gören unsurları şunlardır: Gerçekliği temsil etme sorunu, bunu yazılı anlatı diliyle yapmaya çalışması, matbaaya olan bağımlılığı ve tasvire dayalı olması. Bu aşamadan sonra yapacağımız her ekleme romanın, edebi kuramcıların etiketleme, kalıba sokma ve biçim, dönem veya içeriğe göre kategorize etme heveslerini kursaklarında bırakacak, göreceli özelliklerdir. Zira aşağıda listeleyeceğimiz özelliklerin tamamı aynı dönemde ortaya çıkabilir. Bu yüzdendir ki roman, zaman içerisinde, düzçizgisel, kronolojik veya ereksel bir düzlemi takip ederek gelişmiştir derken iki kere düşünmek gerekir. Unutmamalıdır ki *Tristram Shandy* çağının diğer tüm romanlarının tam tersi özellikler taşıyan ve onlar henüz klişeleşmeye bile fırsat bulamadan klişeyi öngörerek onların parodisini yapan bir romandır. Kundera, bu yüzden, Laurence Sterne'ün romanın evrimine sırt çevirdiğini düşünmüştür (2005: 27). Roman bir bakıma henüz yeni doğmuş bir türken bile aslında yaşlıdır. Romanı, bu bağlamda, F. Scott Fitzgerald'ın "Benjamin Button'ın Tuhaf Hikâyesi" adlı öyküsündeki karaktere benzetebiliriz. Doğduğun-

da yaşlı, büyüdükçe gençleşen, bazen tersine evrim geçirdiğini düşünebileceğimiz bir türdür roman. Konuya dönersek, nedir romanın zaman ve mekândan bağımsız olarak düşünebileceğimiz diğer özellikleri?

Roman insanı ve onun yaşam mücadelesini anlatırken bunu:

* Dolaylı veya dolaysız yapabilir
* Düzyazı, şiir ve dram diliyle yapabilir
* Tamamen gerçeğe dayalı veya tamamen kurguya dayalı olabilir
* Kendi kurgusallığının farkında olarak (üstkurgu biçiminde) veya olmayarak yapabilir
* Belli bir olay örgüsü izleyerek veya izlemeyerek yapabilir
* Gerçeklikten kastı dış, somut, maddesel dünya da olabilir; tamamen fantastik, hayal ürünü ve romana ait bir dünya da
* Gerçeklikten kastı tamamen içsel, soyut ve psikolojik olabilir
* Gerçekliği tamamen reddedebilir
* Belirli bir hikâye anlatabilir/anlatmayabilir
* Komik, trajik, satirik [yergisel], lirik, epik, parodik veya trajikomik olabilir
* Belirli bir ahlaki/politik/ideolojik söylemi temsil etmek/vurgulamak isteyebilir/istemeyebilir
* İnsana ve onun yaşam mücadelesine tuttuğu ayna çok detaylı tasvirler içerebilir/içermeyebilir

Ve biz bunların tümüne "roman" deriz. Sorun da buradadır. Roman bir edebi tür olarak fazlasıyla esnektir. *Robinson Crusoe* da romandır; *Aşk ve Gurur* da romandır; *Tristram Shandy*, *Don Kişot*, *Dava*, *Ulysses* de romandır; *In Cold Blood** da romandır. Birbiriyle içerik ve biçim yönünden neredeyse hiçbir ortak özellik ortaya koymasalar da hepsine aynı isimle sesleniriz: Roman.

Ancak burada belirtmemiz gereken önemli bir nokta vardır. Birçok farklı tarzda yazılmış olduğu halde az önce saydığımız eserlerin hepsine tek bir isimle, "roman" diye hitap ederken aynı durum şiir veya dramada da söz konusu değil midir? Yani Milton'un, Spenser'ın, Shakespeare'in, Philip Larkin'in, Ted Hughes'un, Orhan Veli'nin, Melih Cevdet'in, Byron, Shelley veya Wordsworth'ün şiirleri de birbirinden büyük farklar gösterirler ve biz bunların hepsine tek bir isimle "şiir" ana başlığında yaklaşırız.

* Truman Capote, *Soğukkanlılıkla*, Çev. Ayşe Ece, Sel Yayıncılık, 2011. (y.h.n.)

Öyleyse burada neden romanda gördüğümüz tarzda bir sorun görmüyoruz? Çünkü şiir ister elejik ister lirik ister dramatik ister anlatısal olsun bu alt kategorilerin tümü belirli birer kurallar bütünü içerir ve biz şiirleri ya yazıldığı tarzdaki kurallara uyumu bakımından ya da yazıldığı dönem bakımından (romantik, neoklasik, metafizik, Rönesans, modern vs) tasnif edebiliriz. Aynı şey dram sanatı için de geçerlidir. Bu sanat da zaman içinde çeşitlenmiş ve değişikliklere uğramıştır ama bir kurallar bütünü (trajedi, komedi, trajikomedi, fars, vodvil için ayrı ayrı kalıp kurallar) hâlâ vardır. Ancak roman sonradan popülerleşmiş ve ortaya çıkarken diğer tüm edebi tarzlardan beslenmiş ve hâlâ beslenmekte olan parazit ve melez bir sanat biçimi olarak, kurallar bütünü kavramını kusmaktadır. Bir roman, *Kara Kitap* örneğinde olduğu gibi, aynı anda hem psikolojik hem postmodern hem epik hem parodik hem dedektif romanı hem romans hem de mektup veya gazetecilik diliyle yazılmış olabilir. Ama bir şiir hem sone hem de dramatik olamaz. Bir esere roman dediğimizde onun çoğul ve kural karşıtı yapısını önceden kabul ediyoruz demektir. Bu yüzden Mark Twain'in *Huckleberry Finn*'in başına koyduğu, okuru uyaran notu, bu çalışmada neden *Tristram Shandy*, *Moll Flanders*, *Ulysses* veya *Dava* gibi romanlara ayrı alt başlıklarda değinmememiz gerektiği, onlara neden şiir veya dramada uyguladığımız tasnif yöntemlerini uygulayamadığımız sorusuna güzel bir cevap niteliğindedir: "Bu anlatıda belirli bir amaç arama gayretinde olanlar dava edilecektir; anlatıda ahlak dersi arayanlar sürülecektir; anlatıda olay örgüsü arayanlar vurulacaktır" (1992: 184).

Çok açık bir şekilde romanı rahat bırakmamızı isterken aslında Mark Twain'in amacı okuru kitapla ve hikâyeyle yalnız bırakmak ve ötesinde olan hiçbir şeyin kıstas olarak araya girmesine izin vermemek güdüsüdür.

Roman çok gelişmiş, derinlikli bir edebi türdür. Bu gelişimi hızla sürerken eleştiri kurum ve kuramlarının roman çalışmaları çok geride kalmıştır. Roman "eleştiri kurumundan ve bir poetikadan yoksun olmasına rağmen gelişebilmiştir" diyebiliriz. Ama roman "eleştiri kurumundan yoksun olduğu ve bu kurum onun hızına ayak uyduramadığı için gelişebilmiştir" de diyebiliriz. Her ikisi de denk önermelerdir. Hatta daha ileri gidip bugün eleştirmenlerin birbirlerini okumaktan ve eleştirmekten roman eleştiri-

si yapmaya fırsat bulamadıklarını bile söyleyebiliriz. Romancının da, özellikle günümüzde, eleştirmenin işini de yapmaya başladığını, özellikle postmodern romanın eleştiri ve kurama katkıda bulunan söylemler içerdiğini de tartışmamıza ekleyebiliriz. Örneğin bugün Baudrillard'ın hipergerçeklik, simülasyon gibi kavramlarını anlamakta zorluk çeken bir kişi gidip Jeanette Winterson'un *The Stone Gods* [Taş Tanrılar] romanını veya Don DeLillo'nun *Beyaz Gürültü*'sünü okuyup Baudrillard'ı çok iyi kavrayabilir. Ya da Julian Barnes'ın *Flaubert'in Papağanı*'nı okuyup Foucault öğrenebilir. Aynı mantıkla Peter Ackroyd'un *Chatterton*'undan da yeni tarihselciliğin ne olduğunu kavrayabilir. Roman bugün, kuramcıların yapamadığı kadar anlaşılır bir dille kuram anlatmaya başlamıştır.

Roman orta sınıfın en önemli keşiflerinden biridir. Yazarı da okuru da orta sınıftandır. Bu yüzden romanın bir özelliği de temsil ettiği sınıf gereği diğer edebi türlerden aşağı görülmüş olmasıdır. Roman yazmak ve okumak için daha az akıl, bilgi ve sanat bilinci gerekir kanısı uzun süre değişmeden kalmıştır. Cervantes'in babası bir berber ve çıkıkçıdır, kendisi de askerdir; Henry Fielding orta sınıf bir hukukçudur; Samuel Richardson matbaacıdır; Daniel Defoe bir kasabın oğludur ve tüccarlık, gazetecilik gibi işlerinin yanı sıra kumar borcu yüzünden hapse düşmüş tipik bir ortadirektir; Laurence Sterne'ün babası alt düzey bir askerdir, hayatı boyunca oradan oraya tayin edilmiştir; Sterne ise Cambridge Üniversitesi'ni bitirerek rahip olmuştur; Tobias Smollet nispeten daha zengin toprak sahibi bir ailedendir ve Glasgow Üniversitesi'nden cerrah olarak mezun olmuştur; Jane Austen'ın babası ortadirek bir öğretmendir; George Eliot bir çiftçinin kızıdır; Thomas Hardy bir taş ustasının oğludur; D.H. Lawrence okuma yazma bildiği bile şüpheli bir maden işçisinin; Dostoyevski ise alkolik bir askeri doktorun oğludur. Liste uzayabilir ama Marcel Proust, Leo Tolstoy veya George Sand gibi atadan zengin, seçkin ailelere sahip romancıların sayısı çok azdır.

Orta sınıfın sanatı olan roman tüketim toplumunun beğenisine hitap eder. Tüketilmek ister. Ancak en iyi romanlar, en iyi sanat eserleri gibi tüketilmeye direnen, kolay tüketilemeyen romanlardır. Deleuze ve Guattari'nin "minör edebiyat" (okur kitlesi bakımından azınlıkta kalmış, marjinal kahramanları konu

eden, popüler olmamış, herkesin kolaylıkla anlayamayacağı türden -*Dava, Dönüşüm, Bayan Dalloway* gibi- edebi eserler) dediği türden romanlar bu kapsama girer.[3] Roman kimi zaman nitelediği toplumun duymak istediği hikâyeleri anlatır, kimi zaman topluma görmek istemediklerini zorla gösteren münasebetsiz bir ayna tutar, kimi zaman da toplumun ancak çok sonraları anlayabileceği bazı kavramları son derece sembolik ve felsefi bir dille irdeler.

Northrop Frye'ın *Anatomy of Criticism* [Eleştirinin Anatomisi] adı altında topladığı, dört denemeden oluşan kitabı edebi türler, onların tanımları ve kökenlerini araştıran herkes için son derece zengin bir kaynaktır. Frye kitabına "tartışmaya açık" [*a polemical introduction*] bir girişle başlar ve amacının asla edebi eleştiri yöntemlerine veya edebi tür tanımlamalarına bir son söz söyleme veya son şeklini verme olmadığını, kitabının asla Aristoteles'in *Poetika*'sı gibi bir kurallar bütünü olmadığını ve kendisinin de bir otorite havasıyla bunları yazmadığını belirtir. Zira Aristoteles'in poetikayla kastettiği şey tüm edebiyata uygulanabilirliği olan, belirli eleştirel metot ve kıstaslar takip eden prensipler bütünüdür. Aristoteles'in edebiyata yaklaşımı bir biyoloğun belirli bir organizmaya yaklaşımı gibidir. Onun kökenini, türünü, var olması için gereken koşullar bütününü araştırır. Frye'ın amacı ise kendince geliştirdiği bazı köken çalışmalarını bir önermeler bütünü olarak sunmaktır. Bu yüzden yazılarını birer "deneme" olarak kaleme alır. Frye bu tevazunun ve belki de endişenin arkasına sığınırken eski Yunan'ın gözü kara, otoriter sesine duyduğu nostaljiyi çabucak sezebiliriz. Zira Frye'ın bu kitabı yazarken asıl hedefi kaosa düzen getirmekten başka bir şey değildir. Onun bu "tartışmaya açık" girişi, okura verdiği "merak etmeyin Aristoteles olmadığımın farkındayım" mesajından başka bir şey değildir. Ancak, Alvin Kernan'a göre, Frye, bize sınıflandırmalar, sistematik ve köken bilimsel bir metodoloji vermeye çalışırken ortaya çıkardığı şey "numerolojiden" öteye gidememiştir (1990: 41). Yine de Frye'ın bu girişinde yaptığı saptama edebiyat öğrencilerinin ve üniversitelerde edebiyat bölümlerinde öğretim üyeliği yapan tüm akademisyenlerin aklında tutması gereken önemli bir noktaya

3. Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (1975) [Çev. Özgür Uçkan-Işık Ergüden, YKY, 2008, İstanbul] adlı kitapta bu konuyu tartışırlar.

vurgu yapar. Edebi eleştiriyi aynen fizik, kimya, matematik veya biyoloji gibi pozitif doğa bilimleri kadar sistematik ve bilimsel bir hale getirmenin, belirli yöntemler çerçevesinde bu bilimi kurumsallaştırmanın mümkün olduğuna inanır. Tüm bilimlerin hammaddesi, dayanak noktası ve araştırma konusu doğadır. Ancak nasıl fizik bölümünde okuyan bir öğrenci "doğa" öğreniyorum demeyip "fizik" öğrendiğini söylüyorsa edebiyat bölümünde okuyan bir öğrenci de "edebiyat" değil "edebiyat eleştirisi" öğrendiğinin farkında olmalıdır. Edebiyat öğrencileri edebiyat "hakkında" öğrenim görürler. Edebiyat öğrenmezler. Verilen edebi eserlere belirli edebi yöntemler eşliğinde eleştirel bakış getirmeyi öğrenirler. Eleştiri çok gereklidir çünkü sanat da aynen doğa gibi kendini anlatmaz. Sanat sadece gösterir, açıklamaz. Onu anlatan şey, hakkında yazılanlar bütünüdür, yani eleştiridir. Edebiyat bölümlerinde öğrendiğimiz şey edebiyat hakkında belirli yollarla geliştirilmiş bilgiler bütünüdür (2000: 3–19).

Frye'a göre edebi kategorilere (drama, epik, roman, lirik şiir vs) hep ihtiyaç vardır. Ancak bu kategorileri değerlendirmede ve ortaya çıkan yeni türleri sınıflandırmada, edebi eleştiriyi sistematik anlamda ilk başlatan Aristoteles'ten öteye gidemedik. Bu yüzden bugün bile hâlâ bir eserin trajedi olup olmadığına karar verirken elimize aldığımız ilk başvuru kitabı ve ölçüt, Aristoteles'in *Poetika*'sıdır. Yani bugün epik, trajedi, komedi gibi türleri birbirinden ayırabiliyorsak bu hâlâ antik Yunan'a borçlu olduğumuz bir şeydir. Frye'a göre, iş Aristoteles'ten sonra ortaya çıkan mask, opera, film, bale, kukla oyunu ve roman gibi yeni türlerin tanımına gelince durumumuz, Galen[4] frengiden hiç bahsetmediği için bu hastalığı tedavi etmeyi reddeden Rönesans hekimlerinden farksızdır (2000: 13).

Bugün düzyazıyla yazılmış kurgu türlerini sınıflandırma, tanımlama ve sistematik bir biçimde analiz etme ihtiyacı vardır. Düzyazıyla yazılmış tüm kurgu biçimlerine roman deme eğilimi göstermemiz yüzündendir ki roman sadece kendini niteleyen bir edebi tür olmaktan çıkmıştır. Lukacs, *Theory of the Novel*'da,* romanın tehlikelere en maruz sanat dalı olduğunu, kendi konu ettiği sorunsallardan ziyade sorunun kendisi olarak algılanabilecek

4. İkinci yüzyılda yaşamış Bergamalı hekim.

* Georg Lukacs, *Roman Kuramı*, Çev. Cem Soydemir, Metis Yay., 2011. (y.h.n.)

bir tür olduğunu söyler. Romanın eğlence romanı/popüler roman adında bir karikatür ikizi vardır. Popüler roman veya marketlerde bile satılan pembe dizi vs türde romanlar biçimsel olarak sanatsal değeri olan romanlardan pek bir fark göstermezler ama özleri ve dayanak noktaları bakımından tamamen anlamsız ve içi boş kitaplardır. Diğer sanat dallarının böylesi yaygın talep gören karikatür ikizleri yoktur. (En azından Lukacs'm bu kitabı yazdığı 1910'larda yoktu). Yüzeysel benzerliğinden dolayı çoğu zaman bir romanı, onun karikatür ikizinden ayırmak zordur (Lukacs, 1974: 73). İşte Frye, edebi eleştirinin, gerçek romanlara hak ettikleri itibarı sağlayabilmek açısından gereğini vurgularken aklında, iyinin kötüden, niteliklinin niteliksizden doğru kriter ve sınıflandırmalarla ayrılabildiği bir kurumun gerekliliği fikri vardır. Oysa bugün artık roman ve tarih bile kategori bakımından birbirinden nerede ayrıldığı konusunda karar veremediğimiz bir hale gelmiştir. Bu yüzden, bu gerekliliği tespit ederken bunun imkânsızlığını da itiraf etmek durumundayız.

Kimya ortaya ilk çıktığı zaman son derece temel bir element sınıflandırması (hava, ateş, toprak, su) yaptı ve bunları da sıcak, soğuk, nemli, kuru diye özelliklere ayırdı. Ama günümüzde, neredeyse her elementin adı, sınıfı, diğer elementlerle ilişkisi, bağları ve doğadaki fonksiyonları son derece sistematik olarak belirlenmiş bir "bilim" haline geldi. Aynı şeyi edebi türler için söyleyemiyoruz. Çünkü hâlâ birçok edebi tarz ve söylem biçiminin hangi kategoriye sokulacağı netlik kazanmış değil. Elimizde olan tek şey dünyanın her yerinde milyonlarca akademisyen ve eleştirmenin kendi sınıflandırmalarını, kendi analizlerini yapmakta olduğu ve bunların ortak bir söylem biçimine dönüştürülemediği gerçeğidir. "Bu şart mıdır?" diye sorulabilir. Edebi çalışmaların bilimsel hale getirilmesi için şarttır diyebiliriz; ancak biliyoruz ki bugün "edebi çalışma", "bilimsellik" gibi kavramların bile içi boşalmakta. Dolayısıyla bu, tüm eser ve türleri doğal seleksiyona ve evrim/mutasyon ilişkisine bırakacak ve kendi kendilerine var/yok oluşlarını izlemekten başka bir şey yapamayacağız demektir. Eskiden, tanımlar belliyken epik, lirik şiir, trajedi ve komedileri bu tanım ve kıstaslara göre üretme geleneği vardı. Klasik dönem bu yüzden edebiyatın mutlu dönemiydi diyebiliriz. Eleştirmenlerin de yeni eserleri incelerken kıstasları belliydi. Ancak, bugün ortaya çıkan

edebi eserlerin çeşitliliği, türlere ve tanımlara meydan okuyuş biçimi, çokluğu ve bu yüzden de takip edilemezliği edebi eleştirmenlerin elini kolunu bağlamakta. Öte yandan yeni edebi tatların, melez yazım biçimlerinin ortaya çıkması edebiyatın zenginleştiğinin bir göstergesi gibi görünse de, bu durumun, edebiyat çevrelerini bugün Mathew Arnoldçuluk veya Samuel Johnsoncılık oynamayacak kadar çaresiz bırakan koca bir kördüğüme döndüğünü de unutmamak gerekir. Elbette bu çaresizliğin kendisine olumlu yaklaşmak mümkündür. Zira indirgemeci, kuralcı ve formalist edebi eleştirmenlik bugünün dünyası için çok gerilerde kalmıştır. Ancak sorun şu ki, "tasnifçi, kuralcı tutum aşılmalı" fikri edebiyatı son derece kaygan zeminlere terk etme riski taşımaktadır.

Türlerin melezleşmesi bir yana kurgu/gerçek, temsil/sunum, edebi olan/olmayan, doğru/yalan, soyut/somut, orijinal/sahte ikili karşıtlıklarını yok sayma eğilimini de görmezden gelemeyiz. Artık her kavramın kendi zıddını içinde barındırdığı görüşü hâkimken, kavramlar bile melezleşirken, türleri bunu yok sayarak sınıflandırmaya çalışmak sonuçsuz kalmaya mahkûm gibi. Aristoteles zamanında trajedinin tanımını yapmak da, onu o tanıma göre üretmek de kolaydı çünkü yaratılan eser toplumca zaten ayrımı kesin olarak yapılmış iyi/kötü, erdemli/erdemsiz, yanlış/doğru karşıtlıkları sayesinde anlamlıydı. Oysa William Blake'in ele aldığı "kuzu ve kaplan için eşit yasalar" bu ayrımın boşunalığının farkına XVIII. yüzyılın başında varıldığını gösteriyor. Belki de bu yüzden Blake kendine, Tanrı'sının Urizen olduğu, cennetle cehennemi evlendirdiği başka bir dünya yaratmayı ve kendi mitolojisini oluşturmayı seçti.

Konuya dönersek, bugünkü en önemli sorunun insanın gerçekliğe ilişkin sorunu olduğunu görürüz. İnsanın kendini, dünyayı ve evreni algılamaya getirdiği yeni bakış açıları sonucu edebiyat ve sanat da değişti. Aristoteles için erdemin, iyinin, kötünün, doğrunun tanımları belliydi. Toplumu için de belliydi. O sadece bunları dillendirdi. Bugünkü sorun bunları bilememe ve birbirinden ayıramama sorunudur. Çağımız ise cevap arama değil, soru artırma çağı haline geldi. Romanın bu kadar popüler bir tür olmasının temel sebeplerinden biri de budur. Çünkü roman hayatı tüm sorunlarıyla kucaklayan, olduğu gibi temsil eden ve sorgulamadan,

ahlak dersi vermeden, net cevaplar aramadan niteleyebilen, melezleşen kavramları büyük bir kolaylıkla işleyebilme gücünü de bir edebi tür olarak kendi melezliğinden alan bir sanat biçimidir. Kuantum Teorisi veya Einstein'm İzafiyet Kuramı Newton için ne ise, roman da Aristoteles için o olabilirdi ancak. Melezleşme ve ikili karşıtlıkları vasıfsız kılma neredeyse tüm bilimlerin başlıca sorunu olduğu içindir ki bugün gen kopyalamasının iyi mi kötü mü olduğu bir karara bağlanamıyor. Sürekli yenisi üretilmekte olan grip aşılarının ve antibiyotiklerin, virüsleri her geçen gün daha güçlü ve farklı hale getirmesinin bize daha iyinin daha kötüye sebep olduğu fikrini vermesi gibi... Bilimsel gelişme, yerini detay artırmaya bıraktığı için bugün edebi çalışmalar detaylarla boğuşmaktan ve yeni detaylar üretmekten öteye gidememekte. Roman, her detayı içine alabilecek kadar esnek bir tür olduğu için bugün diğer edebi türlere karşı ezici bir üstünlüğü var. Tutkun olduğu kaypak gerçeklik adına ödediği bedel de tanımsız kalması ve sabitlenemeyen belirsiz bir tür/tarz olmasıdır. Ancak bu bedeli, ödüle dönüştürebilmeyi başardığını da teslim etmek gerekir.

Frye'a dönecek olursak, o bizde eksik olanı özlemiştir diyebiliriz. Onun *Anatomy of Criticism* adlı kitabında gösterdiği kaosa düzen getirme çabası, dünya çapında hayranlık uyandırmış ve kitaba akademisyenlerin başucu kitabı niteliğini kazandırmıştır. Öte yandan 1957'de yazıldığı günden beri bu kadar dikkate alındığı halde bu kitabın hiçbir kaosa düzen getiremediği de ortadadır. O halde Frye'ı bu anlamda Blake veya Wordsworth kadar romantik bulmamız mümkündür. Frye kitabında edebi çalışmalara bilimsel nitelik kazandırabilecek bir sistem geliştirmeye çalışır. Edebiyatı dört kategoriye ayırır: modlar (*modes*), semboller, mitler ve türler (*genres*). Frye bu kategorilerin edebiyata dışarıdan dayatılmadığma, edebiyatın kendi içinde, kendi doğal, tarihsel sürecinde oluştuğuna inanır. Frye edebiyatın bütününe, Vladimir Propp'un masalların tümüne yaklaştığı gibi holistik ve formalist yaklaşır; bu sistemde realizm ve romans iki simetrik mod olarak karşılıklı etkileşim içindedir. Dorothy Hale'e göre, Frye'ın romans ve realizm modları, iki simetrik köşe taşı olarak birçok diğer kurgusal biçimin gelişimini mümkün kılan bir kare oluşturur ve bu sistemde, romans ve roman birbirinin tersyüz edilmiş biçimine dönüşürken itiraf ve anatomi kareyi tamamlar. Bu dört kategori

kapalı bir sistemde birbirlerinin dereceleri olarak sırayla birer düğüm noktası oluştururlar: Roman dışa dönük ve bireysel; romans içe dönük ve bireysel; itiraf içe dönük ve bilişsel; anatomi dışa dönük ve bilişseldir (Hale, 2006: 28).

Özetlersek, edebiyat kendi kuralları dahilinde, içkin [*immanent*] bir sistem olarak çalışılmalıdır ve bu içkin sistemde kurgu tüm edebi türlerin üst başlığıdır. Frye edebi türleri de kahramanların eylem kapasitesine göre beş alt başlıkta sınıflandırır:

1. Eserin kahramanı çevresinden ve çevresindeki tüm diğer insanlardan özü/türü gereği üstünse, demek ki kutsal/tanrısal bir varlıktır. İnsanüstüdür. Ve onunla ilgili olan hikâye MİT'tir.
2. Kahraman çevresinden ve çevresindeki tüm diğer insanlardan derece bakımından üstünse onunla ilgili olan hikâye ROMANS'tır. Kahramanın tüm eylemleri muhteşemdir ancak kendisi hâlâ bir insandır, insanüstü değildir. Yaşadığı dünya doğa yasalarının hafifçe askıya alındığı bir dünyadır, büyülüdür. Artık MİT'ten bir seviye aşağıya, halk masalına gelinir.
3. Kahraman çevresindeki insanlardan derece bakımından üstün ancak yaşadığı çevreden (doğal ortamdan) üstün değilse, demek ki bir liderdir. Otoritesi, tutkuları ve bizden üstün ifade biçimleri vardır ancak eylemleri toplumsal eleştiri ve doğa yasalarından muaf değildir. Bu kahraman üst temsil modunun kahramanıdır. Yani EPİK ve TRAJEDİ'nin.
4. Kahraman ne çevresinden ne de çevresindeki insanlardan üstün değilse bizden biridir. Sıradan insanlığa aittir. Bu kahraman alt temsil modunun kahramanıdır. Yani tüm KOMEDİ ve GERÇEKÇİ ROMAN'ların.
5. Kahraman fiziksel ve düşünsel bakımdan bizden aşağı seviyedeyse veya biz ona üstten bakabiliyorsak ironik modun kahramanıdır. Okur bilir ki kendisi de her an bu kahramanın durumuna düşebilir. ÇAĞDAŞ ROMAN kahramanı da budur. Burada çağdaş ile kasıt kitabın yazıldığı 1950'li yıllardır (2000: 33–34).

İşte Frye'a göre, Avrupa edebiyatı son 1500 yıldır bu listenin dört ve beş numaralı kahraman tiplerine ve yazın biçimlerine gittikçe yoğunlaşan bir önem vermiştir. Yani dört ve beşinci maddede anlatılan kahraman ve eylem türleri giderek daha önem kazanırken epik, mitik, masalsı ve trajik olan ilk üç tür popülaritesini kaybetmiştir. Son yüz yıllık döneme girdiğimizdeyse en önemli roman biçimlerinin ironik moda bağlı kaldığını gözlemle-

miştir. Conrad'ın kahramanı Lord Jim buna en iyi örneklerden biridir. Sunulacak net bir anlamın olmaması çokseslilik, çokseslilik de ironiyi doğurur. İronik modla beraber eserin yaratıcısı olan yazarın her şeyi kontrol eden tekil sesi, yerini karakterlerin başıboş çokseslilığine bırakmıştır diyebiliriz.

Frye'a göre temsil (mimesis) iki kutup arasında gider gelir:

1. Gerçekçilik: Betimlemeyi aslına bire bir uydurmaya çalışma, aslı gibi olma, doğa yasalarını dikkate alma, sınırları bilme.
2. Gerçek-dışılık: Kahramanları her şeye muktedir özelliklerle donatıp inanması güç, doğaüstü bir ortam yaratma.

Genelde eğilim fantastik, mitik ve destansı olandan gerçekçi olana doğrudur ve bunun en alt basamağı olan ironik modla beraber ok tersine döner ve yeniden mite yönelir (2000: 52).

Mit →romans →epik →trajedi →komedi →ironi →Mit

Romans (gerçekliğin hükmetmediği alan) ile realizm (gerçekliğin hükmettiği alan) arasında yukarıdan aşağıya ve yeniden aşağıdan yukarıya bir gidiş geliş vardır. Yani kurgunun iki temel eğilimi vardır:

1. Kahramanı içinde yaşadığı toplumla bütünleştirmeye olan "komik" eğilim
2. Kahramanı içinde yaşadığı toplumdan soyutlayıp yalnızlığa iten "trajik" eğilim (54)

Romanstan gerçekliğe düşüş çizgisinde trajedi, gerçeklikten romansa çıkış çizgisinde ise komedi yer alır. Frye bunu mevsimsel döngüye benzetir. Edebiyatı konusu bakımından dört kategoriye ayırır ve bu döngüyü açıklar (162):

1. Romantik (yaz)
2. Trajik (sonbahar)
3. Komik (ilkbahar)
4. İronik (kış)

Kurguyu ise biçim bakımından farklı bir dörtlü kategori içinde ele alır (312):

1. Roman
2. İtiraf (otobiyografi)
3. Anatomi (yergi, analiz, deneme)
4. Romans

Bu kurgu türlerinden en esnek olanı romandır çünkü roman diğer kurgu biçimlerinden istediği şekil ve ölçüde beslenir ve onları malzemesi haline getirebilir. Defoe'nun *Moll Flanders*'ı hem roman hem de itiraftır. Rabelais'nin *Gargantua*'sı roman, romans ve aynı zamanda anatomidir. Richardson'ın *Pamela*'sı roman, itiraf ve romanstır. Cervantes'in *Don Kişot*'u ve Sterne'ün *Tristram Shandy*'si roman, itiraf ve anatomidir. Joyce'un *Ulysses*'i roman, romans, itiraf ve anatominin toplamıdır. Roman adeta kara delik gibi istediği her şeyi içine alacak ve olay örgüsüne, hikâyesine yakıştıracak niteliktedir.

Frye'ın düşündüğü sistemde yaratılış mitleri zaman içinde kahramanlık destanlarına, kahramanlık destanları trajedi ve komedilere, trajedi ve komediler de romana dönüşmüştür. Bu dönüşümün nedeni toplumsal değişimlerdir ve bu dönüşüm içinde sabit olan tek şey hikâyeciliktir. Hikâye anlatma güdüsüdür, yani kaosa düzen verme ve yaşamı anlamlandırma güdüsü. Frye *Anatomy of Criticism*'de eleştirinin anatomisini/teşrihini yaparken edebiyata ve onun üzerine çalışma biçimlerine aynen hikâyenin kaosa getirdiği gibi bir düzen getirmeye çalışmıştır. Fredric Jameson, romanın Frye'ın arketiplerini verdiği ve sınıflandırmasını yaptığı edebi türler kapsamına giremeyecek kadar karmaşık bir anlatı biçimi olduğunu söyler (1983: 130). Romana eklektik bir anlatı biçimi olarak yaklaşır ve onu anlamanın tek yolunun seçili herhangi bir romandaki türsel devamsızlıklara [*generic discontinuities*] yapısalcı gözle yaklaşıp onun bir nevi röntgenini çekmek olduğuna inanır. Roman sembolik bir eylem olarak organik bütünlüğe sahip olmadığından, onun içinde heterojen anlatı dizgelerini yeniden bütünleştiren veya çeşitli ideolojik anlamları birbirine bağlayarak onlara düzen veren bir edebi tarz bulunmaz (130). Roman, farklı türsel modları (romans, trajedi, komedi vs) sistematik biçimde dokuyarak verir. Bu yüzden Jameson romana edebi türlerin son bulduğu anlatı olarak bakar. Diğer tüm türlerin biçim ve anlatı dinamikleri romanda birer hammadde olarak bulunur; roman onların anlatı, betim ve gerçekliği yansıtma yön-

temlerini dönüştürür. Bu yüzden roman, bir biçimden ziyade bir süreçtir. Yapısı tamamlanmamış veya programlı bir dizi operasyona indirgenebilecek bir bütünlüğe ulaşmamıştır (137-138). Bu anlamda Jameson'ın da Frye'ın da, Bakhtin'e yakın durduğunu söyleyebiliriz.

Romanı, diğer türlerle ve gerçeklikle ilişkisi bakımından incelediğimizde melez bir politikacıya benzetebiliriz. Üstelik bu melez politikacı son derece gevezedir. Melezdir çünkü birçok farklı yazın türünden oluşur ve beslenir; aynı zamanda tarih, sosyoloji, psikoloji, coğrafya, matematik, botanik, gazetecilik vb diğer disiplinleri de işine geldiği gibi kullanarak zenginleşir. Politiktir çünkü işine geldiği zaman gerçekçi, işine geldiği zaman kurgucudur ve öne sürdüğü tüm tezleri her an inkâr edebilir. Kendi içinde uzun tasvirlerle, uzun söylem ve süslemelerden oluşan detaylarla bilerek veya bilmeyerek hedef şaşırtmada üzerine yoktur. Çelişkilerden beslenir. Politikacıdır çünkü geveler. Hiçbir cümlesi yoktur ki net ve direkt söylensin. Roman yazarları sürekli yalnız, izole, sessiz görünen ama hiç susmayan insanlardır. Nietzsche'nin Zerdüşt'e söylettiği, "O kadar yalnız kalmışım ki susmayı unutmuşum" (2002: 217) cümlesi romancılar için doğrudur.

Terry Eagleton *After Theory** adlı kitabında romanın esnekliğini şöyle izah eder:

> Roman öyle bir yazın türüdür ki yazan kişi ne yalan söyleyebilir ne doğruyu söyleyebilir, ne de hata yapabilir. Romancı yalan söyleyemez çünkü okuru zaten ondan doğruları anlatmasını beklememektedir. Romanın gerçek yaşamdan daha fazla gerçekçi ve doğrucu olma durumu elbette vardır ama romancının yalan söyleme ihtimali yoktur. Bir romancı kitabının herhangi bir yerinde durup okuruna şimdi anlatacaklarının "gerçekten olduğunu" belirtse dahi okur bu cümleyi kurgunun bir parçası olarak değerlendirecektir. Hatta yazar o açıklama cümlesini okuruna dipnot olarak verip altına tarih ve imzasını bile atsa bu onu kurgudan sıyırıp gerçeklik boyutuna taşımayacaktır. Çünkü yazdığı kitabın alt başlığı olan "roman", yazdıklarının tümünün kurmaca olduğunu garanti etmek için oradadır. Romancının hata yapması da zordur. Çünkü ne yazarsa yazsın okurla anlaşmaya varılmış görünmez bir protokol cümlesi vardır: "Burada söylenmiş olan her şey bilerek, belirli bir amaç için söylendi." Yani bir roman yazarı "Napolyon" kelimesini sürekli yanlış yazmış olsa bile okur bunun kurgusal ve sembolik bir

* Terry Eagleton, *Kuramdan Sonra*, Çev. Uygar Abacı, Literatür Yay., 2004. (y.h.n.)

amacı olduğunu düşünecektir. Dolayısıyla hiç kimse romancının cehaletinin maskesini düşüremez (2003: 89–91).

Öte yandan, Frye'ın aksine, edebiyata ve asıl konumuz olan romana bir sistem geliştirerek yaklaşmanın mümkün olamayacağını söyleyen Marthe Robert gibi eleştirmenler de vardır. Robert'a göre fantastik, gerçekçi, ütopik, natüralist ya da ne olursa olsun romanın konusu bize asla romanın tanımını yapabileceğimiz bir kıstas sağlamaz. Romanı sınıflandırmak da mümkün değildir; çünkü romanı coğrafi, tarihsel, toplumsal, psikolojik diye veya karakterlerinin meslekleri bakımından sınıflandırmaya kalkışmak eleştirmeni komik duruma düşürmekten başka işe yaramaz. Eleştirmenin yapabileceği tek şey bir romanı dilediği herhangi bir bağlamda incelemek, yazarın konuları ele alışını, döneminin ve anlatım biçiminin başka yazarlarla olan farkını veya benzerliklerini bulmak olabilir. Roman genelleme kabul etmez. İşte eleştirmenlerin belini büken ve cesaretini kıran da budur. Marthe Robert, Voltaire'in, "Tarih olanı, roman ise olması gerekeni anlatır"; Huet'in, "İyi bir hikâye ne olmadığını ve ne olamayacağını, iyi bir roman ise ne olabileceğini ama olmadığını anlatır" veya "Antikçağda roman yoktu çünkü kadınlar köleydi" cümlelerini; Villemain'ın, "Beyler şunu söyleyebiliriz ki; zarif, tutkulu, erdemli, ahlaki roman modern ulusun epiğidir" cümlelerini örnek vererek bu tür genellemelerin belirli dünya görüşleriyle sınırlanmış kişisel söylemlerden öteye geçemeyeceğini hatırlatır. Bu genellemeler söylem olarak kalır ve analiz konusu edilemez (Robert, 2006: 61–63). İyi roman kimine göre belli bir dünya görüşünü yansıtan, davası olan romandır. Marksist ideolojiyi benimseyenler sosyalist ve antikapitalist söylemleri olan romanları övebilir; ancak, bir romanı iyi yapan onun davası veya söylemi değildir. Bunu bir bütün halinde, şaşırtıcı, etkileyici ve düşündürücü biçimde nasıl sunduğudur. O halde dünyanın büyük romancı olarak kabul ettiği her bir yazar kendi roman patentini almış, kendi roman türünü ve poetikasını geliştirmiştir. Edebi eleştirmen de, örneğin, Kafka romanında uzmanlaşabilir, Balzac, Flaubert, Proust, Joyce, Conrad, Woolf gibi isimlerin herhangi birinde veya birkaçında uzmanlaşabilir. Ama hiç kimse genel olarak "roman" uzmanı olamaz. Bu yazarların her biri ayrı bir roman okuludur. Her bir yazarın ismi kendi roman türünün üst başlığı olmuştur ve eleştirmen, örneğin,

Woolf'un romanlarının her birini Woolf başlığı altında çalışabilir, onları kendi aralarında sınıflandırabilir, başka eserlerle mukayese edebilir, belirli bir kronoloji takip ederek gelişimlerini inceleyebilir ve neticede "Woolf poetikasını" ortaya çıkarabilir. Ne var ki bu tür bir sınırlama sayesinde eleştirmen bir romancının romanlarını ancak tematik, biçimsel veya tarihsel kıstaslarla sınıflandırabilir. İş tüm bu isimlerin eserlerine tek bir başlıkla "roman" diyerek yaklaşmaya gelince eleştirmen bir kördüğüme hapsolur. XVIII. yüzyılın ilk yarısında Defoe, Richardson ve Fielding'in yazdığı sayıca az çekirdek romanların bile kendi içlerinde büyük farklar ve çeşitlilik sergilediğini, onların bile genellemesinin yapılamayacağını Ian Watt bize *The Rise of the Novel*'da* göstermiştir. Romanın henüz doğduğu varsayılan bu dönemde bile her bir romancının gerçekliği ele alış biçimi, tavrı, konusu, anlatı tekniği veya estetik kaygısı bir diğerinden farklıdır.

O halde günümüzde "şu iyi romandır", "bu değildir", "şu romandır", "bu değildir" cümlelerini kim nasıl söyleyecek? Bunu kim takdir edecek? Eli kolu bağlı eleştirmen mi? Yoksa romanın satış istatistikleri mi? Romanı basmaya değer bulan veya bulmayan yayın evleri mi verecek bu kararı? Günümüzde romanın içine düştüğü başıboşluk, eline her kalem alanın romancı olması, klavyenin her başına geçenin kendini Proust zannetmesi durumu, basın ve yayının, tanıtımın ve kitabın ucuzlamasının sağladığı olağanüstü kolaylıkla dünyanın her yerinde her yıl binlerce yeni romanın piyasaya çıkıp okurla buluşması, çoksatar olması ve eleştirmenlerin bu kadar fazla sayıda roman okumasının imkânsızlığı romanın zaten ortaya çıktığı ilk günden beri deneyimlediği başıboşluğu daha da artırmakta. Orhan Pamuk'un bir söyleşide, "Bu ülkenin en çok satan ama en az okunan romancısıyım" demiş olması bile romanın pazarlama ve reklam sayesinde satışının artmasının bize doğru kıstaslar vermeyeceğinin bir göstergesidir. Eleştirmenin görevi nedir bugün? Romanın durumu nedir? Edebiyatın aldığı hal nedir? Bunlar üzerinde önemle durulması gereken sorulardır.

Romanın bugünü ve geleceği elbette üzerinde tartışılması gereken konulardır. Ancak bu konulara gelmeden önce romanın genel özelliklerini, varlığını borçlu olduğu bağlamları, geçmişini

* Ian Watt, *Romanın Yükselişi*, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yay., 2007. (y.h.n.)

bilmek ve onu bir anlatı sistemi olarak nelerin zenginleştirdiğini, dönüşümüne olanak sağladığını betimlemek gerekir. Bu yüzden öncelikle romanın gerçeklik ve gerçekçilik ile ilişkisini; epik, hikâye ve parodi gibi edebi türlerle mukayesesini; anlatı biçimlerini ve tarihle olan akrabalığını mercek altına almayı hedefliyorum. Bunu yaparken sürekli başvurmak ve kullanmak zorunda olduğum "realizm, modernizm ve postmodernizm" kavramlarını ayrı bir bölümde ele aldım; çünkü böylece okurun zihninde oluşması muhtemel kavram karmaşalarına bir çözüm sunabileceğim kanısındayım. "Roman, Bugün" bölümünde ise tüketim kültüründe ve kültür endüstrisi çıkmazında romanın ne tür ekonomik, sosyal mekanizmalar içine girdiğini ve fonksiyonunun bugün ne olup olmadığını sorgulamayı hedefliyorum.

Roman ve Gerçek(çi)lik

Gerçeklik, hayal gücü olmayan insanların icadıdır.
Peter Ackroyd, *Chatterton*

Bu bölüme başlarken yapmamız gereken ilk şey gerçek ve gerçeklik ayrımını kısaca ortaya koymaktır. Gerçek (*Real*), eğer Lacan'ın söylemini benimsersek, hakkında hiçbir şey bilmediğimizdir. Sembolik düzene, yani dile aktarmamız mümkün olmayan alandır. Gerçek, Lacancı ünlü düşünür Slavoj Zizek'in *The Reality of the Virtual* [Sanalın Gerçekliği] başlıklı konuşmasında belirttiği gibi, "bildiğimizi bilmediğimiz" [*unknown knowns*] şeylerin bütünüdür. Ya da Wittgenstein gibi söylersek "üzerinde konuşulamayan konusunda susmamız" gereken alandır (2002: 171). Dilin olmadığı alandır. Gerçeği dil ve söylem yoluyla betimlemeye, izah etmeye, mukayese etmeye veya belirtmeye çalıştığımız an

"gerçek"ten "gerçeklik"e, "şey"den "olgu"ya geçeriz. Yani gerçeklik, gerçeğin dilselleştirilmiş, antropomorfik hale getirilmiş, güvenilir olmayan, değişken görünümlerinden biridir. Gerçeğin insan duyularıyla algılanıp, dille ifade edildiği haline gerçeklik deriz. Gerçekçilik ise, işte, dilselleşmiş olan gerçekliği, sembolik düzenin parçası haline indirgenmiş olanı ya da bir "olgular" bütünü olarak dünyayı olduğu gibi temsil etmektir.[1] Gerçekçiliğin, tüm sanatları olduğu gibi romanı da en çok niteleyen kavram olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekçiliği (realizm) sadece edebi bir akım olarak ele alırsak "klasizm gerçekliği olması gerektiği gibi", "romantizm bireyin öznel algılamalarına göre", "realizm ise olduğu gibi" verir, diye genellemeler yapabiliriz. Genelleme yapma ihtiyacı sosyal bilimlerin en gereksindiği ihtiyaç olduğu için realizmin bir sürü alt ve ara görünümü olan akım isimleri icat edilmiştir. Sürrealizm, fütürizm, empresyonizm, ekspresyonizm, klasizm, romantizm, natüralizm, modernizm, vb akımlar edebiyat tarihçilerinin sınıflandırma yaparken işlerini kolaylaştırmak için vardır. Oysa biliriz ki bu saydığımız akımların hepsi birer gerçekçilik yorumu ve iddiası taşır.

Gerçekçiliğin tanımını yapmak zordur çünkü gerçekliğin tanımı sabitlenemez. Realizm gerçekliğin taklididir, gerçeğin değil; yani Aristoteles veya Platon söylemindeki "mimesis"tir. Realizmden mimetik/yansıtmacı/taklitçi olarak bahsedecek olursak akla gelen ilk isim hep Platon olmuştur. Platon *Devlet*'in üçüncü ve onuncu kitaplarında bize taklit yoluyla temsili formüle etmiştir. Platon'un bakışıyla yaklaşırsak sanat (yani taklit ve kurmaca yoluyla, gerçekliği estetik olarak temsil etme biçimlerinin tümü) bize gerçeği ancak ve ancak üçüncü elden yansıtır ve onun aslından uzak bir kopyasını verir. Platon'un gerçekçiliğe bakışı bu bağlamda bilişseldir. Diğer bir söylemle, Platon'un "İdealar Dünyası" diye adlandırdığı "gerçek", bu dünyada ancak görüngüler, gölgeler halinde yer alır ve sanatçının taklit ettiği şey gölgenin taklidi olduğundan bizi asıl ulaşmamız gereken idealar dünyasından uzaklaştırır. Platon sanatın amacını öğretme kıstasıyla irdeler ve

1. Ludwig Wittgenstein *Tractatus*'ta, "Dünya olguların toplamıdır, şeylerin değil" ["Die Welt is die Gesamtheit der Tatsachen, nict der Dinge"] derken tam olarak ortaya koymaya çalıştığı, gerçek ile gerçeklik arasındaki ayrımdır. Dünya dediğimiz ve dilselleştirdiğimiz her şey olgular toplamıdır. "Olgu" ve "şey" aynı olmak zorunda değildir. Bkz. *Tractatus Logico-Philosophicus*, 2002: 13.

sanatın kötü bir kopya sunduğu için bilgi edinmede son derece sakıncalı olduğunu vurgular. Bilgi iletmede başarısız olduğu için de sanatı ve her türlü temsil biçimini Devlet'inden kovar. Platon'un öğrencisi olan Aristoteles ise bize taklitle öğrenmenin insan doğasına has bir durum olduğunu ve edebiyatın doğruyu, olması gerekeni öğrettiğini ve bunu belirli kurallara uyarak yaptığı sürece faydalı bir bilişsel araç olduğunu öne sürer (*Poetics*, 34).

Rus biçimci ve kuramcı Roman Jakobson, "Sanatta Gerçekçilik Üstüne" adlı yazısında, "gerçekçilik" teriminin yerleşik ve üzerinde uzlaşılmış tek bir anlamı bulunmadığı sorunu üzerinde durur. Bu sorun "idealizm" terimi için de aynen geçerlidir. Felsefi bir dünya görüşünü belirten idealizm ile çıkar gütmeme, salt maddi koşullara boyun eğmeme anlamında kullanılan idealizmin saygısızca birbirine karıştırıldığını belirtir (2010: 91). İdealizm gerçeğin/ideanın maddeden önce geldiğini iddia eder. Materyalizm ise maddenin gerçekten/ideadan önce geldiğini iddia eder. Realizm/gerçekçilik, materyalizmin alanında olan bir akımdır. Jakobson'a göre, iş gerçekçiliğe gelince, sözcüğün içeriği son derece belirsiz olduğundan, durum daha da karmaşıktır. Gerçekçi deyince akla gerçekliği, olabilecek en sadık biçimde yeniden üretmeyi amaçlayan ve en üst derecede gerçeğebenzerliğe ulaşmak isteyen bir sanat akımı gelir. Bize gerçeğebenzer gibi gelen, gerçekliği en yakından yansıtan yapıtların da gerçekçi olduklarını belirtiriz. Anlam belirsizliği daha işte burada göze çarpar. Çünkü ele alınan eserin gerçekçiliğini yazara göre mi, okura göre mi yoksa çağa göre mi tespit edeceğimiz sorusu cevapsız kalır (92). Örneğin Jane Austen'm *Aşk ve Gurur*'u, yazarın kendisine göre son derece gerçekçi olabilir; ancak, karakterlerin mücadele ettiği tüm sorunların üstesinden gelmesi ve hikâyenin âşık çiftin evliliğiyle sonuçlanması okura hiç gerçekçi gelmeyebilir. Daniel Defoe'nun *Moll Flanders*'ta, son derece yoz bir yaşam sürmüş ve hayatta kalabilmek için hırsızlık, dolandırıcılık ve fahişelik yapmış bir kadını, romanın sonunda son derece varlıklı, aşkına kavuşmuş, mutlu bir tövbekâr olarak sunması ve günahları için cezalandıracağı yerde ödüllendirmiş olması, klasik ve ahlakçı bir okur için hiç gerçekçi olmayan ama Defoe için pek gerçekçi olabilecek bir durum olabilir. Sözün kısası, yazarın gerçeğebenzer olarak yansıttığı yapıta mı gerçekçi denir yoksa okurun veya gerçekliğin yansıtıldığı, kişinin

gerçeğebenzer olarak algıladığı yapıta mı gerçekçi denir? Oysa herhangi bir sanat eserinin gerçekçi ya da gerçekdışı olma sorunu sadece bu ikisinden birine indirgenmemelidir. Jakobson'a göre, "klasikler, duygucular, romantikler, XIX. yüzyıl gerçekçileri, dekadanlar, fütüristler ve dışavurumcular gerçekliğe bağlılığın, en üst derecede gerçeğebenzerliğin, yani gerçekçiliğin kendi estetik programlarının temel ilkesi olduğunu belirtmişlerdir" (2010: 92). Bir çeşit parola olan bu sözcük XIX. yüzyılda bir sanat akımına adını vermiştir. Bu sefer de bir üçüncü anlam daha işin içine girmiş ve her "gerçekçilik" dendiğinde sadece XIX. yüzyıl gerçekçiliğinden bahsedilmesi gerekiyormuş gibi yanlış bir algı oluşmaya başlamıştır. Jakobson'a göre herhangi bir sanat eserinin eğretileme, betimleme, resmetme ve bu gibi biçimlerde herhangi bir gerçekliği bir diğerine göre daha gerçeğebenzer şekilde ortaya koyduğu gibi çıkarımlar yanlıştır. Hiçbir şiirin kullandığı mecazın gerçeğebenzerlik derecesi ölçülemez. Gerçekçiliğin tespiti uzlaşmada gizlidir (93). Eseri yaratanın gerçeklikle olan ilişkisi ile onu gören, inceleyen ve okuyanın gerçeklikle olan ilişkisi arasında bir uzlaşma gereklidir. Bazı sanatçılar bu uzlaşmaya meydan okur, riskler alır ve eserin kullandığı dilin uzlaşmalı bir dil haline gelmesi zaman alır. Picasso'nun kübik resimlerinde kullandığı dil böyle bir dildir ve klasik resmin gerçekçiliğinden daha az gerçekçi olduğu söylenemez. Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy*'de sergilediği gerçekçi tutum Defoe, Fielding gibi romancıların gerçekçiliğine bir başkaldırı olarak anlamlıdır ve onların gerçekçiliğiyle uzlaşmış okura meydan okur. Uzlaşma bakımından yaklaşırsak XIX. yüzyılın uzlaşmaya vardığı gerçekçilik, XX. yüzyılın uzlaşılarıyla zıtlık içinde olabilir. Ancak her durumda bir yüzyılın gerçekçiliğinin diğerinden daha gerçeğebenzer olduğu sonucuna varamayız. Olsa olsa uzlaşmanın dili değişmiştir. Gerçek ile gerçekliğin aynılığından asla emin olamayacağımız için hiçbir sanat eserinin veya akımının gerçekliği daha gerçekçi olarak verebileceğinden de emin olamayız.

Öte yandan bir eserin iç dinamikleri, akla yatkın kurgulanışı, tutarlılığı, karmaşayı olasılık kurallarına göre çözümleme girişimleri de o eserin kendi içinde gerçekçi algılanıp algılanmayacağını gösterir. Örneğin, *Macbeth*'in kendi yapısal dinamikleri içinde Birnam ormanlarının yürüyüşe geçmesi gayet olası ve ger-

çekçi bir biçimde çözümlenir ve akla yatkın hale getirilir. Aristoteles'in söylemiyle gereklilik ve olasılık kurallarına göre kurgulanmış metinler her zaman daha gerçekçi oldukları izlenimi verirler. Metnin kurgusu onu gerçekçi (mantıklı) veya gerçekdışı (mantıksız) hale getirir.

Gerçekçiliğin yansıttığı şeyin gerçek değil, gerçeklik olduğu ayrımına yeniden dönersek edebiyatın ve tüm anlatı türlerinin gerçekliğe anlam yükleme, onun üstündeki sis perdesini kaldırma gibi gayeleri olduğunu görürüz. Özellikle yazılı anlatı alanına girdiğimizde bir olguyu anlamlandırma sürecinin aslında o olgunun "gerçekte olduğu şey"i yıkmaya yönelik, onun özüne zarar veren bir edim olduğunu söyleyebiliriz. Felsefi açıdan bakıldığında, özellikle postyapısalcı kuramda anlatının her türü, aslında olanı (gerçeği) bozma, yıkma ve ona zarar verme olarak algılanır. Richard Rorty bu konuda şöyle söyler: "Dünya oradadır ama 'anlamlar' orada değildir; dünya oradadır ama 'doğrular' orada değildir; çünkü anlamlar da doğrular da cümlelerde gizlidir ve cümleler 'orada' değildir" (1989: 5). Anlamı bu dünyanın parçası haline getirme işi dil ile olur. Dünyanın ve onun kendinde olan anlamlarının bizden hiçbir talebi olmadığı halde onları kendimizce yorumlamaya başlarız ve olan ile olgu, gerçek ile gerçeklik arasında gösteren/gösterilen ilişkisi yaratmaya hevesleniriz. İşte bu bizim gerçeğe dil yoluyla verdiğimiz birinci zarardır. Söz (gösterge) ile dünya arasında bire bir ve doğal bir ilişki bulunmaz. Bu ilişkiyi biz yaratırız. Bu ilişkiyi yaratarak verdiğimiz zararı ikinci bir zarar türü izler. Keith Jenkins'in, aslında tarih yazımında yansıtılmaya çalışılan gerçeklik konusunda açtığı bu tartışmaya göre, bu *ikinci* derece zarar ise birinci derecede verdiğimiz zararı daha sonraları unutmamızdır. Verdiğimiz ilk zararı unutmak isteriz; söz ile dünya arasında hiçbir ilişki bulunmadığını, bizim onu göstergelerle yeniden yarattığımızı ve kendimize göre yorumladığımızı, dilin keyfi ve gelişigüzel seçilmiş sembollerden oluştuğunu unuturuz. Unutarak yolumuza, anlamlandırmaya, doğrular bulmaya devam ederiz. Gerçeklik kurgulanarak belleklerimize girer, sonra da tüm kültürü bu kurgunun üstüne kurarız ve bunların tümünün kurgu olduğunu unuturuz (Jenkins, 44-45). Sadece gerçeği değil, aynı zamanda geçmişi de böyle anlamlandırırız ve ondan doğrular/yanlışlar yaratırız. Aslında elde olan tek şey temsilin ve kurgunun

mutlaklığıdır. Gerçeklik, her haliyle, gerçeğin kurgulanmış ve zarar görmüş halidir.

Bu duruma en güzel örneklerden birini Roland Barthes *S/Z** adlı kitabında verir. *S/Z*, Balzac'ın *Sarrasine* adlı kısa romanının yapısalcı bir analizidir veya yeniden yazımıdır. Roman aslında XIX. yüzyıl, gerçekçi akımın üyelerinden biridir. Barthes'ın ise geleneksel gerçekçiliğin ne olduğu konusunda söyleyecekleri vardır. *S/Z*, "gerçekçi" anlam üretme işinin nasıl yapıldığını mercek altına alır. Gerçekçi metin nasıl bir metindir? Anlam yaratma oyununun kuralları nelerdir? Barthes'ın bu incelemesine Rosalind Coward ve John Ellis'in *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory*'de yaptıkları analiz üzerinden yer vereceğim. Coward ve Ellis'e göre, gerçekçilik üretimden ziyade ürüne vurgu yapar. Bu vurgu, serbest pazar mekanizmasının ve onun genel pazarlama taktiklerinin, ürünün nasıl imal edildiğini gizleyerek tüm vurguyu ürünün kendisine yapmasıyla aynıdır. Tüm ilgi ürünün kendisine gösterilir ve ürünün nereden geldiği, nasıl, kim tarafından, niçin üretildiği ve ne amaçla piyasaya sunulduğunun hiç önemi yokmuş gibi davranılır. Önemli olan tek şey maddi kazançtır, yani o ürünün takas değeridir. Gerçekçilik de aynı tavrı benimser ve eserin ne tür bir dille üretildiği, nasıl karmaşık bir süreçten çıktığı ve bize sunulduğuyla ilgilenmez. Tek önemli şey hikâye, içerik ve kurgunun okuru davet ettiği yanılsamadır. Gerçekçi bir metinde vurgulanan ve bizim önem verdiğimiz şey, gerçeğe uygunluktur. Biz Agatha Christie'yi dilinin zenginliği veya romanın yapısı için değil, hikâyesi için ve bu hikâyenin bizde uyandırdığı gerçekçi yaşam izlenimi için okuruz. Biz de üretim biçimiyle değil, ürünle ilgileniriz. Balzac'ın *Sarrasine*'ini de aynı amaçla, hikâye değeri ve hikâyenin gerçekçiliği için okuruz. Barthes, *S/Z*'yi okuru bu rüyadan uyandırmak ve üründen ziyade üretim biçimine yönlendirmek için yazmıştır. Bizi bilerek hikâyeye yabancılaştırır, onun kullandığı dil ve kurgulanma biçimine yöneltir. Gerçekçi eserin o büyülü, tıkır tıkır işleyen, uyumlu dünyasına çomak sokar ve bizi Balzac'ın karman çorman mutfağına götürür. Gerçekçi eserlerde vurgunun üretim yerine ürüne yapılmasının sebebi, gerçekçiliğin gösteren ile gösterilenin özdeş/aynı olduğu yanılsamasına duyduğu ihtiyaçtır (Coward ve

* Roland Barthes, *S/Z*, Çev. Sündüz Örtürk Kasar, YKY, 2006. (y.h.n.)

Ellis, 2000: 594). Bu durumda, gerçekçiliğin aslında bir tür sahtekârlık olduğu çıkar ortaya. Aslında *S/Z* ile Barthes'ın yaptığı şey "okurluk" olan geleneksel gerçekçi Balzac metnini son derece şiirsel bir eleştiriyle "yazarlık" metne dönüştürmektir.[2] İşte gerçekçi eserler, tam da bu açıdan Jenkins'in bahsettiği, birinci derecede zarara uğratılmış ve gerçekliğe indirgenmiş "gerçek" alanına girer. Gösteren ile gösterilenin özdeş olduğu yanılsamasından uyanırsak ve bundan şüpheye düşersek eser bize geleneksel anlamda gerçekçi gelmez. Üretime vurgu yapıldığı an ürünün büyüsü bozulur ve gösteren ile gösterileni bir tutma iddiası çürütülmüş olur. Gerçekçi eserlerde gösteren ve gösterilen eşit tutulduğundan dilin görevi bize gerçeği ileten konumundadır. Dil, yansıttığı dünyayla eş tutulur. O dil kullanılarak yaratılmış gerçekçi anlatı da yansıttığı dünyayla eş olur. Taklit ve gerçeklik eşitlenir. Taklit (mimesis), gerçekçi edebiyatın temelidir. Bize gerçeğin transkripsiyonunu verir gibi yapar (Coward ve Ellis, 594). Bu anlayışta, göstergenin rastlantısal olma özelliği unutulur ve bu yolla Jenkins'in bahsettiği ikinci derece zarara uğratma aşamasına geçilir. Nasıl söz ve dünya eş düşünüldüyse gerçekçi metin de aynen o tek söz gibi bir fonksiyon alır. Oysa dil bir araçtır, gerçekliği yapılandırır, üretir.

Coward ve Ellis bu noktada *Tristram Shandy* örneğini vererek bu romanın, işte tam da gerçekçiliğin ne olduğu konusunda yazılmış bir komedi olduğunu söylerler. Roman aslında Barthes'ın *S/Z* ile *Sarrasine*'e yaptığı şeyin aynını çağdaşı olan diğer gerçekçi romanlara yapar. Onları birer parodiye dönüştürür ve üründen ziyade üretime vurgu yaparak gerçekçiliğin maskesini düşürür. *Tristram Shandy* öylesine gerçekçi bir romandır ki gerçekçiliğin imkânsızlığını kanıtlar, gerçekçilik akımına bağnazca itaat ederek hiçbir detayı es geçmeden bir özyaşam öyküsü anlatmaya çalışır ve elbette neticesiz, karmakarışık, başı sonu belirsiz bir kördüğüme dönüşür. Başka değişle bu roman, gerçekçilik "gerçekliği" aynen yansıtmaya çalışsaydı elimizde olan metnin *Tristram Shandy* gibi olacağının ispatıdır (595). Laurence Sterne bunu Joyce'tan iki asır önce görerek modernist ve hatta postmodernist gerçekçilik

2. Barthes "okurluk" metinle okuru pasif kılan, her anlamın merkezi bir sesle okura hazır sunulduğu geleneksel gerçekçi metinleri; "yazarlık" metinle ise okuru aktif kılan ve anlamı oluşturmada yazarla eşit konuma getiren modernist çoksesli metinleri kasteder. Bkz. *S/Z*, 1974:4.

anlayışının öncüsü olmuştur. Bu roman, gösteren ile gösterileni aynı tutmak yerine okura son derece kaypak bir dizi gösteren sunar ve onları gösterilenden mahrum bırakır. Bu tutumuyla Lacancı gösteren zincirine ve sembolik düzene çok uzaklardan göz kırpar. Geleneksel gerçekçi romanlar bize karmaşadan doğan düzeni [*concordance discordant*] sunmak için gereklilik ve olanaklılık, nedensellik, takip edilebilirlik ve akla yatkınlık ilkelerine bağımlıdırlar. Kurgu bu kurallara göre yapılacağından seçici olmak, birçok detayı elemek ve işine gelen betimlemeleri, karakterleri işine gelen dil ve söylemler içine yerleştirmek zorundadır. Sonuç olarak gerçek sürekli olarak dönüştürülecek, zarar görecek ve yeniden üretilecektir. O halde, aslında geleneksel gerçekçi roman kadar gerçeğe aykırı (anti-realist) bir anlatı biçimi yoktur. Okur gerçekçi romanda gerçeğebenzerlik ilkesiyle hikâyeyi okurken ikna edilmek ister. Onu en çok ikna edebilen eser okura en gerçekçi eser gibi görünür. Oysa bu tamamen yapısal bir özelliktir. Geleneksel gerçekçi metinde, esere hâkim olan ses doğrunun, gerçeğin sesi olma iddiası taşır ve tüm yan olaylar, betimlemeler ve karakterler bu sesle uyum içinde olmak durumunda kalır. Okur bu senfonik düzene bayılır, bundan keyif alır. Hikâyenin içine girer ve kendi gerçekliğinden kurtulur. Bu uykuya ihtiyaç duyar; çünkü onun kendi yaşamsal gerçeklikleri yorucudur. Oysa *Tristram Shandy* gibi "yazarlık" metinler okurun uyumasına izin vermez, rüyalara dalmasını engeller ve onu sürekli rahatsız eder. Gerçekçiliğe fazla sadık kalması yüzünden okura abuk sabuk ve karmaşık, takip edilemez ve saçma gelir. Demek ki geleneksel gerçekçilik aklın uyuma özlemini giderir. İnsana bir vaha, bir sahte cennet, bir başlangıç ve son, bir tatil köyü sunar. Hepimizin tatile ihtiyacı vardır. Aynen Foucault'un *Heterotopia* kavramıyla örneklediği gibi kaçarız buralara. Anlatı başlamak, akla uygun biçimde gelişmek ve bitmek ister. Oysa gerçeğin öyle kaygıları yoktur; "gerçek" bir oluşumdur, süreç değil.

Realist romancının gerçekliği aktarma şekline Roland Barthes, *S/Z*'de şöyle bir örnek verir:

> Her edebi tasvir bir manzaradır. Anlatıcı sanki tasvire başlamadan önce bir pencerenin önüne geçmiş, o pencerenin çerçevesi dahilinde görebildiklerini, yani pencerenin ona sunduğu perspektifi bize tasvir eder. Yani pencerenin çerçevesi, betimlenecek sahneyi yaratır. Tasvir, bu yüzden,

anlatıcının penceresinin ona sunduklarının söze dökülmesi, dönüştürülmesi işidir. Anlatıcı nereye giderse gitsin beraberinde içi boş bir çerçeve götürür ve tasvir edeceği manzaraya o çerçevenin ardından bakar. "Gerçeği" kendi penceresinden, kendi algısıyla ve tarifiyle (çerçevesiyle) bize sunar, yani tablosu içine hapseder. [...] Böylelikle, gerçekçilik "gerçeğin" kopyasını sunma işi değil, zaten belli bir perspektiften kopyalanmış bir sahnenin kopyalanması (söze dökülmesi) işidir. Realizm bu kodların üst üste binmesinden oluşur. Realizme kopyalayan (*copier*) değil kopyayı kopyalayan (*pasticheur*) demek gerekir. Çünkü ikincil derecede bir temsil yoluyla bize zaten kopya olanın kopyasını (pencere çerçevesi dahilinde görülenin sözel anlatısını) sunar. Yani, realizmde bile kodlar vardır ve bu kodlar durağan değildir. Bugün sorun artık bu resimsel kodlamanın neden rağbet görmediği, neden yok olduğudur. Onun yerine ne geçmiştir? Günümüzde temsil kodları o kadar dağınık ve parçalanmıştır ki bize bir resim bütünselliği vermemektedir; anlatıda resmin (görsel temsil türünün) yerini tiyatro (sahneleme/eylem) almıştır (1974: 54-57).

Bu açıdan bakıldığında Barthes'ın bu söylemini James Joyce'un modernist romanı *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'nde kutsadığı dramatik (mimetic) anlatıya koşut kabul edebiliriz. Öte yandan Barthes'ın burada yok olmakta olan anlatı biçimiyle kastı "okurluk metin" adını verdiği metin türüdür. Bu anlatı türü artık yerini "yazarlık metin"e bırakmaktadır. Bunun sebeplerini bulmanın yolu ise anlatıyı ve metnin fonksiyonlarını sorgulamaktır. Barthes'a göre realist bir metni okuma işinin kendisi realist bir iş değildir; kübist bir okuma işidir çünkü realist metinde anlamlar üst üste binmiş, yer değiştirmiş, birbiri yerine geçmiş veya değiştirilmiş ama aynı zamanda birbirinden beslenen ve uzamı bize bütünlüklü bir portre veren küpler gibidir (*S/Z*, 1974: 61). En gerçekçi romanda dahi kastedilenin [*referent*] gerçekliği yoktur. Anlatı belli temsil kodlarının bir araya gelmesinden oluşur ve romanın gerçeği deneyimlenemez (80). Barthes, geleneksel gerçekçiliğin, sanatın veya edebiyatın yumurta-metin olmaktan, içi doğmayı bekleyen göstergelerle dolu, anlama gebe bir dişi gibi ele alınmaktan vazgeçtiği an bittiğini öne sürer. Metin "gösterilenler" [*signifieds*] ile doluysa ve bir eleştirmen veya okurun bunları ortaya çıkarmasını bekliyorsa bu metin klasik, geleneksel gerçekçi, okurluk metindir. Ancak artık herhangi bir gerçekliği temsil etme işi sona ermiştir, bu artık mümkün olamamaktadır ve *Sarrasine*

tam da bu akıl karışıklığını gösteren bir metin olduğundan önemlidir. *Sarrasine*, bir hadımın hikâyesi değildir; o, anlatının kendini anlattığı bir metindir, bu anlatının nesnesi (yani temsil edeceği gerçeklik) yoktur. Hikâye tümüyle, âşık olduğu kadının (Zambinella'nın) güzelliğini sanatla ifade etmek, bire bir temsilini gerçekçi bir stille ortaya koymak ve ölümsüzleştirmek isteyen bir sanatçının (Sarrasine'in), arzu ve temsil nesnesi olan aşkının aslında kadın olmadığını anlayıp çılgına dönmesiyle ve ölümüyle son bulur. Balzac, *Sarrasine* adlı kısa romanıyla gerçekliğin ne kadar aldatıcı olduğunu sorgularken aslında gerçekçiliğin de, bununla yüzleşemeyen gerçekçi sanatçının da sonunun geldiğini ima etmiş olur. Gerçeklik, hayal gücünün kendi dışında olanla uğraşmasıyla oluşan bir yanılsamaya dönüşmüştür.

Özetle, geleneksel gerçekçi romanlar, *gösteren* [*signifier*], yani metnin bütünü ile *gösterilen* [*signified*], yani metnin dışında olan/metnin gösterdiği şeyi bir ve aynı tutma eğilimindedir. Kısaca geleneksel gerçekçilik, gösteren ve gösterileni "aynı" varsayarak kendi gerçekliğini, kendi dışında olan gerçeklikle, yani olgular toplamıyla denk tutar. Burada romanın amacı kendi kurgusallığını unutturup temsil ettiği olgular bütünü hakkında düşünmemizi sağlamaktır. Amaçladığı şey insan ve onun toplumla olan ilişkisini bir süreç olarak algılamamızdır. Geleneksel gerçekçi romanın tavrı gerçekliği icat etmek yerine, onu keşfetmek ve göstermekten yanadır. Adeta gerçeklik zaten oradadır ve roman da ona ayna tutar. Bu biçimiyle gerçekçi roman, bize sıradan veya hiyerarşik düzende en aşağıda olanı bile önemli ve karmaşık olarak sunabilir. Roman için hiçbir gerçeklik basit veya sıradan değildir. Realizm, deneyimi kurgusal olan veya olmayan metinlerde de anlatılacağı gibi anlatır.

XIX. yüzyılın bir diğer önemli unsuru olan Marksist düşünceye göre ise realizm toplumsal gerçekliği yansıtır. Bu gerçeklik sınıf çatışmalarının görüldüğü kapitalist, burjuva toplumun gerçekliği ve görünümleridir. Engels'e göre, "gerçekçilik, tipik karakterlerin tipik koşullar altında, aslına uygun detaylarla, doğrulanabilir temsilidir" (1999: 39).

Bu görüşe göre, gerçekçi romandan anlamamız gereken XVIII. yüzyılda başlamış ve XIX. yüzyılda gelenekselleşmiş roman yazım

biçimidir; yani, dış gerçekliğin yansıtılmasına dayalı, burjuva sınıfın, o sınıfta bireyin ve onun değerlerinin incelendiği, genellikle komik bakış açısıyla (mutlu sonla biten), geliştikçe trajik, sonrasında ise natüralist modla yazılmış roman türü. Romanın gerçekçiliği dediğimizde şimdiye kadar yazılmış tüm romanlar, dönemlerinden bağımsız olarak bu kavramın içine girer. Romanın gerçekçiliği, onun felsefi boyutudur ve bu boyutta Sterne'ün proto-gerçekçiliği, Cervantes'in romantik gerçekçiliği, Kafka'nın fantastik gerçekçiliği ve postmodern romanların öte-gerçekçiliği aynı düzlemde eşzamanlı ve felsefi bir sorun olarak yer alır. Kafka'nın, Proust'un, Hardy'nin, Kundera'nın, Pamuk'un, Beckett'in ve Joyce'un gerçekçilikleri romanın bitmek tükenmek bilmez, esnedikçe esneyen, sınırsız olanakları bulunan gerçekçiliğine birer örnektir. Romanın gerçekliği ölçülemez, her şeyi içine alan bir evrendir. Sınırları yoktur; ne biçimsel ne içerik olarak. Roman, Novalis'in dediği gibi kitap biçimini almış bir yaşamdır. Romanın gerçekliği öyledir ki, zıddım da içine alır. Gerçekliğin zıddı, kurgu, yalan, yanılsama vs anlamlara geliyorsa eğer, işte tüm bunlar romanın içinde vardır. Roman, gerçekliği bir süreç olarak ele aldığı için bize yansıttığı şey olandan ziyade o sürecin oluşumudur. Ian Watt, Georg Lukacs, Walter Benjamin, Gilles Deleuze ve Mikhail Bakhtin bağlamlarında "oluşumu" [*becoming*] yansıttığı için roman sabitlenemez. Ancak her romancının oluşumdan anladığı şey giriş/gelişme/sonuç dizgesindeki süreç olmayabilir. Diğer değişle oluşum her zaman teleolojik/bitimli algılanmak zorunda değildir.

Bu bağlamda Milan Kundera'nın yaptığı tespit yerindedir. Roman gerçekliği bir süreç olarak ele alıyorsa, varoluşu yansıtırken sorduğu sorular tamamen varlıkbilimsel/ontolojiktir (2005: 55). Geleneksel gerçekçi roman, temsil ettiği şeyin bir fotoğrafı ise, XIX. yüzyıl sonrası modern roman, temsil ettiği şeyin üç boyutlu bir filmi gibidir. Kundera, *Roman Sanatı*'nda romanın varlıkbilimsel ve varoluşsal doğasını inceler. Kundera'ya göre, roman modern çağa ait bir türdür. Son dört yüz yılı kapsar. Felsefe ve bilim, insanın varlığını unutmuş olsa da Cervantes'le birlikte bu unutulmuş varlığın keşfi net bir şekilde ortaya çıkmıştır. Tüm varoluşçu temalar, Avrupa romanının son dört yüzyılında açığa çıkarılmış, gösterilmiş ve aydınlatılmıştır. Roman varoluşun farklı görünüş-

lerini kendi tarzında, kendine özgü mantıkla bir bir keşfetmiştir: Cervantes'in çağdaşlarıyla birlikte kendine "Macera nedir?" diye sormuş; Samuel Richardson'la iç dünyada olup bitenleri incelemeye, duyguların gizli hayatını dökmeye başlamış; Balzac'la insanın tarihe kök salışını keşfetmiş; Flaubert'le o zamana kadar günlük hayat için meçhul olan toprakları keşfe çıkmış; Tolstoy'la insanın karar ve davranışlarındaki akıl dışının etkisi üzerine eğilmiştir. Zamanı incelemiştir: Proust'la yakalanamayan, geçmiş anı; Joyce'la yakalanamayan, şimdiki anı ele almıştır. Roman gerçekliği değil varoluşu inceler. Varoluş ise bitmiş bir şey değildir, insani olabilirliklerin alanıdır, insanın olabileceği ve yapabileceği her şeydir. Var olmak demek dünyada olmak demektir. Romancı ne tarihçidir ne de peygamber: O varoluşun kâşifidir (2005: 16–17).

Orhan Pamuk da benzer biçimde, "romana bağlılığın dünyanın kavranamazlığma duyulan bağlılık olduğunu" söyler. Batı medeniyetlerinin ürettiği en büyük sanatlardan biri olarak romanın, görüntülerin ve tarihin arkasındaki büyük hakikati araştırma yeteneği olduğuna inanır (1999: 104).

Gerçekçilik tüm sanatların gerçeklikle olan ilişkisini anlatır. Tüm sanatlar ve akımlar gerçekliğin birer taklidi, temsili ve sunum biçimidir. Platon ve Aristoteles'ten günümüze bu tutum sanat için söylenen en belirleyici genellemedir. Peki, sanat bize gerçekliği bir ayna gibi mi yansıtır? Aynanın yansıtması ile sanatın göstermesi aynı kavramlar değildir. Sanat bir ayna "gibi" bize realiteyi "yansıtmak" istese bile yaptığı şey, gösterme, sunma, yorumlama ve bakış açılarıyla realiteyi/gerçekliği zenginleştirme ve/veya dönüştürmedir. Louis Althusser'in tespiti yerindedir: "Sanat dışarıda olan gerçekliğe gönderme yapar, onu kasteder ve onu bir ayna gibi direkt olarak değil, dolaylı bir şekilde bize sunar. Sanat, görmemizi sağlar" (2001: 1480–3). O halde sanatın yansıtması bir tür göstermedir ve bu, aynanın yansıtmasından ziyade şeffaf bir camdan öteye bakmak gibi algılanmalıdır. Sanatçı ayna tutmaz, gözlük takar diyebiliriz. Ayna saydam değildir; ama sanatın penceresi saydam ve çift yönlüdür. Dışarıyı yansıtırken/gösterirken, görmemize vesile/araç olurken sanatın amacı bize net bir cümle söylemek, bir şey öğretmek değildir. Sanat varlığı ve varoluşu kucaklarken bize milyonlarca farklı pencere/perspektif açabilir. Sa-

natı aynaya indirgemek gerçekliği tekyönlü ve geçişsiz hale indirger. Sanatçının görevi de sadece o aynayı tutan etkisiz elemana indirgenir. Oysa sanatçı bir aynadan ziyade prizma görevi görür; ışığı renk tayfına çeviren prizmadır sanatçı. Gerçeklik ve ayna tutmak bağlantısına (yani yansıtma kuramına) sadık kalsak ve sanatı sadece yansıtmaya indirgesek bile burada gerçekliğe tutulan aynanın yönü, uzaklığı ve aynanın cinsi girer işin içine. Luigi Pirandello'nun aynası kırıktır mesela... Gerçekliğin çoğul, parçalanmış olduğunu kırık ayna imgesiyle verir Pirandello. Rabelais'nin parodik ve grotesk aynası ise kahkaha aynalarına benzetilebilir: İç bükey ve dış bükey hallerde ayna gerçekliği sadece yansıtmaz aynı zamanda dönüştürür, abartır veya bozar. Kafka'nın aynasına da aynı bağlamda yalancı/dönüştürücü diyebiliriz. Geleneksel gerçekçiliğin aynası ise sıradan, olağan ayna olarak kabul edilir. Ama biliriz ki bu ayna bize sadece tekyönlü, tekboyutlu eksik bir görüntü yansıtır. Jorge Luis Borges'in "Fauna of Mirrors" masalına konu olan ayna, gerçekliği içine hapseden ve aynaya bakan ile yansımasının yer değiştirdiği, kopyanın gerçekliğin yerini aldığı ayna olarak postmodern, hipergerçek ayna imgesi oluşturur. Görüldüğü gibi geleneksel yansıtma kuramının "ayna"sı son derece eğlenceli, üretken ama roman veya sanatın gerçeklikle olan ilişkisini anlatmakta tek başına yetersiz kalan bir semboldür. Öte yandan, sanatçı kimi zaman tuttuğu aynanın içine girmek ister, kurduğu çerçevenin dışında kalmak istemez. Bu bağlamda Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy*'de yaptığı ile René Magritte'in "İmkânsıza Kalkışmak" [Attempting the Impossible, 1928] tablosunda (kendisini, karısını çizerken çizmiştir) kalkıştığı şey koşuttur. Bu tavır sanatçının yansıtmak istediği gerçekliğin bir parçası olduğunu, onun dışında olmadığı bilincini eserine katması açısından önemlidir.

Georg Lukacs'a göre "gerçekçilik", yani realizm, diğer sanat akımlarından (yani klasizm, romantizm, modernizm, sürrealizm, sembolizm, empresyonizm, naturalizm gibi akımlardan) biri gibi ele alacağımız bir akım değildir. Yani kuram olarak gerçekçilik ile sanat akımı olarak gerçekçilik (XIX. yüzyıl gerçekçiliği) aynı şeyler değildir. Kuram olarak bakıldığında tüm sanat akımları gerçekçidir ve bu durum asla belli bir yüzyılın estetik programının tekeline indirgenemez. Gerçekçilik, kavram olarak, edebiyatın/

sanatın temelidir; tüm diğer akımlar onun içinden doğar ve onunla olan ilişkileri çerçevesinde anlam kazanırlar (1963: 48–49). Tüm sanat türleri, diğer edebi türler gibi toplumsal ve tarihsel gerçeklikleri yansıtırlar; modernin bunu yansıtma biçimi sadece daha çarpık ve çapraşıktır. İnsan doğası toplumsal gerçeklikten ayrı düşünülemeyeceği için edebi türler onun, "birey olarak insan" ile "toplumsal varlık olarak insan" arasındaki diyalektiğini yansıttığı ölçüde değer kazanırlar. Günümüz gerçekçiliğinin temel konusunu da işte bu, bireyin iç çelişki ve gerilimlerini anlatırken aynı bireyin diğer bireylerle yaşadığı çatışma ve gerginlikleri kapitalizmin gelişim sürecine paralel olarak irdelemek oluşturur (1963: 75).

Bu bağlamda Lukacs'a göre modernizmi "anti-realist" (gerçekçilik karşıtı) kabul etmek son derece dogmatik bir genellemedir. Modernizmin "anti" olduğu durum "gerçekçilik" değil, XIX. yüzyılın "geleneksel gerçekçiliğidir". Lukacs bunu özetle şöyle açıklar: "Geleneksel gerçekçilik insanı sosyal bir varlık olarak ele alır ve karakterin varlıkbilimsel durumunu, onun sosyolojik ve tarihsel bağlamından ayrı tutmaz. Karakterin bir insan olarak önemi ve onun kendine özgü bireyselliği, içinde yaşadığı toplumdan bağımsız değildir. Öte yandan karakterin modern yazarlarca ele alındığı biçim bunun tam tersidir. Bu yazarlara göre insan, doğası gereği yalnızdır, toplum dışıdır ve diğer insanlarla ilişki içine girme yeteneği yoktur. Bu şekilde ele alınan insan diğer insanlarla temas kursa da bunu sadece yüzeysel olarak veya kazara yapabilir. Çünkü diğer insanlar da doğaları gereği eşit derecede yalnız ve insan ilişkilerine yabancıdır" (1963: 144). Dış gerçekliğin reddedilmesi, yani realitenin bir hayalet olarak sunulması, neredeyse tüm modern edebiyatta görülür. Kafka'nın sanatsal dehası, onun endişeyle yoğrulmuş depresyonunu [*angst*] nesnel gerçekliğin yerine koymasında kendini gösterir. Kafka'da "gerçekçi detay" ancak ve ancak hayalet bir gerçekdışının, tek fonksiyonu *angst* uyandırmak olan kâbus bir dünyanın ifadesi olarak vardır (1963: 148). Lukacs modern edebiyatın kendine has realist tavrını natüralizme daha çok benzetir. Natüralizm, Lukacs için, modernizmin yegâne ideolojisidir. Çünkü modernist eserlerde karakterler, içinde yaşanılan düzen açısından bir öncelik sırası, hiyerarşi olmadan sunulurlar. Doğanın tüm insanlara/canlılara yönelik eşitlemeci, ilgisiz

bakışı hâkimdir modern eserlerin ruhuna ve anlamın yokluğu eylemin saçmalığını işaret ederek sanatı natüralist betimlemeye indirgemiştir (1963: 154). Modern realizmde psikopatoloji bir saplantı olur ve kapitalizmin gerçekliğinden kaçışın arzusu halini alır. Modernist yazarların çoğunun ideolojisini dış gerçekliğin değiştirilemez oluşu ve bu yüzden insan eylemlerinin aciz ve anlamsız kalışı belirler. İşte *angst*ın sebebi de realitenin bu statik algılanışıdır. Yani modern gerçekçiliğin deneyimlenme biçimi *angst*tır. Geleneksel gerçekçilik en zalim anında bile tasvir ettiği gerçeklikle yaşamı bir uyum içinde algılar ve insan bu ayrışmaz bütünlük içinde varolur. Oysa modern gerçekçiler için uyum ve bütünlük söz konusu olmadığından, zaman da uzam da öznelleştirilir ve bütünden ayrı tutulur. *Angst* da bu uyumsuzluğun, ayrışma ve parçalanmanın ideolojisi veya duygusudur. Marksist bir düşünür olan ve Engels'i doğrular biçimde düşünen Lukacs'a göre, geleneksel gerçekçilikte her bir betimleyici detay hem bireysel hem de tipik olanı yansıtır. Oysa modern gerçekçilik tipik olanı reddeder. Modernist yazarlar dünyanın uyumunu yok ederek nesnel detayı öznele indirger. Yani somut ve tipik olan, soyut ve kişisel olana dönüşür. Bu bağlamda modern gerçekçilik sanatı zenginleştiren değil ona karşı durandır (160–162). Romanda geleneksel gerçekçilikten modern gerçekçiliğe olan dönüşüm, Lukacs'a göre, III. Napolyon'un 1848'de yaptığı darbeyle başlar. Bundan önce kaleme alınan realist metinler insani gerçekliği dünya ve doğayla uyum içinde yansıtırken, 1848 sonrası metinlerde uyum giderek yok olmaya başlamıştır. 1848'e kadar tarih bir ilerleme süreci olarak algılanmıştır. Ama burjuva devriminin (yani Fransız İhtilali'nin) III. Napolyon tarafından yok sayılması ve otokrasinin yeniden kurulmasıyla tarih yönünü kaybetmiştir. Bu darbeden sonra tarih ve tüm tarihsel dönemler Tanrı'ya eşit mesafede olmuştur. Halen sürekli bir hareket ve değişim vardır ancak artık bu değişim iyiye doğru bir ilerleme süreci olmaktan çıkmış aynı anda her yöne doğru bir hal almıştır; tarih, bu yeni biçimiyle, artık geçmişle ilgili ilginç olguların/bulguların toplanması ve yeniden sunulmasına indirgenmiştir (*The Historical Novel*, 1976: 208). Bu eserde Lukacs tarihin Hegelci, yani evrilmekte olan, bir diyalektik süreç olarak algılanışının bittiğine dikkat çeker. Tarih artık modernleşmiştir ve şimdiden önce gelen geçmiş

zaman gibi algılanması durumu sona ermiştir (209). Fransız Devrimi, Devrim Savaşları, Napolyon'ların tahta çıkıp inişleriyle birlikte tarih aynı anda hem kitlesel hem bireysel bir deneyim haline gelmiştir ve özellikle tüm Avrupa'yı aynı oranda ilgilendirmektedir. Bu durum tarih diye bir şey olduğu hissini her bir bireyde tek tek uyandırmış ve tarihsel değişimlerin bireyin hayatını direkt olarak nasıl etkileyebileceğini ortaya çıkarmıştır (20). Lukacs, Balzac gerçekçiliği ile Flaubert gerçekçiliği arasında, özellikle tarihin temsili konusunda işte bu derin ideolojik farkı tespit eder. Flaubert, bu bağlamda geleneksel gerçekçiliğin nesnel tarih algısı ile modern gerçekçiliğin öznel tarih algısı arasında bir geçiş yazarıdır. Tarihin 1848'deki değişimle birlikte nesnelden öznele dönüşümüyle tarihsel roman ortaya çıkmıştır. Lukacs'ın tespitine, Roland Barthes *Writing Degree Zero** adlı kitabında ve Walter Benjamin, bitiremediği ve ölümünden sonra basılan *Pasajlar*'da yer alan "Tarih Kavramı Üzerine" adlı makalesinde katılır. Benjamin 1848 Devrimi sonrasında emeğin yozlaşmasından ve teknokrasinin güçlenerek daha sonra faşizmi doğuracak olmasından bahseder. Bu yozlaşma emekçinin onu sömüreni onaylamasına imkân veren yeni bir kapitalist dönemi ve vahşi bir burjuvaziyi işaret eder (1995: 39). Roland Barthes ise "Burjuva Yazını" başlıklı makalesinde burjuva sınıfının gerçek gücüne 1848 Devrimi'nden sonra ulaştığını ve bundan böyle, yazılan romanların asla eskisi gibi olmayacağını belirtir. Roman anlatısının modernleşmesi İngiltere'de değil Fransa'da başlamıştır. Flaubert modernist romanda bir dönüm noktasıdır. Barthes'a göre 1850'lerde tarihsel olarak aynı anda üç durum ortaya çıkar: Avrupa'da nüfusun genişlemesi, tekstilin yerini ağır sanayinin alması, yani modern kapitalizmin doğuşu, 1848 Devrimi'yle birlikte Fransa'da birbirine düşman üç sınıfın ortaya çıkmasıyla özgürlükçü hayallerin sonuna gelinmesi. Bu durumlar burjuvaziyi tarihsel olarak yeniden konumlandırır. Bu yıla kadar evrensel doğruları rakipsiz biçimde keşfeden ve gerçekleştirmeye aday görülen, burjuva ideolojisiydi. 1848'den önce burjuva yazar, insanların keder ve dertlerine tercüman olan tek merciyken ve yazarın entelektüel yönüyle toplumsal yönü henüz ayrışmamışken, 1848 sonrası burjuva ideolojisi diğer birçok ideolojiden biri durumuna indirgenir. Sıradanlaşır, hüküm

* Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, Çev. Tahsin Yücel, YKY., 2009. (y.h.n.)

alanı daralır. Evrensellik iddiası artık inandırıcı değildir ve yazar ikilemlere boğulur. Artık yazarın bilinci ile toplumsal kimliği de çatışma halindedir. İşte romanda anlatı biçimlerinin çeşitlenmesi bu anda başlar. Yazar hangi üslupta yazarsa yazsın artık ya burjuva kimliğini kabullenecek ya da reddedecektir. Yazar artık edebiyattan mahrumdur. Onu yeniden yaratmaya, anlamlandırmaya, doğallaştırmaya veya dönüştürmeye çabalaması bundandır. Yazar artık topluma ayna tutan ve nesnel gerçekleri yansıtabilen kişi olamadığından kendini topluma kapatır ve edebiyatın kendisiyle, onun geleceğiyle ilgilenen yalnız bir kişi oluverir. Artık içerikten çok biçimle uğraşmaya başlar. Edebiyat işçisi olmuştur (1977: 60-61). Barthes'ın bu görüşü Lukacs'tan aldığını ve tarihin nesnelden öznele dönüştüğünü teyit eder nitelikte yorumladığını söyleyebiliriz.

Lukacs roman ve gerçekçiliğe bakarken gerçekçiliği tüm romanların sabit amacı olarak görür ve natüralizm, romantizm, sürrealizm vb diğer tüm edebi akımları da gerçekçiliğin ideolojiye göre tavır değiştirdiği farklı görünümleri olarak inceler. Romanı evrensel bir boyuta taşıyabilecek tek söylem biçimi Lukacs'ın belirttiği "aşkın evsizlik veya vatansızlık" [*transcendental homelessness*] duygusudur. Eğer felsefe, yuva özlemi, nerede olursak olalım, yuvamızda olalım itkisinin sonucu olarak doğmuşsa, roman yuvasızlık durumunun yarattığı endişenin dile gelişidir. Roman, bireyi *historico-philosophical* [tarihsel-felsefi] bir varlık olarak, bu bağlamda ele alır (*The Theory of the Novel*, 1974: 29). Yani bireyin belleği (tarihsel olan) ve bilinci (felsefi olan) romanın asıl konularıdır. Lukacs, romanın gerçekçiliğinin Aristoteles'in yaptığı insan tanımına paralel olarak geliştiğini vurgular. Aristoteles'e göre insan sosyal bir hayvandır [*zoon politikon*]. İşte roman, insanı hem olduğu varlık olarak [*homo sapiens*] hem de içinde yaşadığı toplumla birlikte [*zoon politikon*] düşünmek zorundadır. İşte gerçekçilik bu varlığın ele alınış biçimi bakımından farklılıklar geliştirmiştir. XIX. yüzyıl sonrası görülen modernist gerçekçiliğin, insanı sosyal değil de asosyal bir varlık olarak temsil edişi onun *zoon politikon* olduğu gerçekliğini veya gerçekçi sanat biçimlerinden ayrılarak, anti-realist yeni bir akım olan modernizmi ortaya çıkardığı anlamına gelmez. Modernizmin, gerçekçiliği kendince tanımladığı anlamına gelir. Yani modernizm de hâlâ

gerçekçiliğin sınırları içindedir. Modernizmin karşı olduğu gerçekçilik, XIX. yüzyıl geleneksel gerçekçiliği, yani dış dünya betimlemelerine dayalı romanların gerçekçiliğidir.

Lukacs 1915'te yazdığı *Theory of the Novel*'a 1962 baskısı için eklediği önsözde, bir Hegelci olarak, roman kuramındaki kriterlerden birinin, roman kahramanının ruhunun gerçeklikle olan ilişkisinin ne kadar dar ya da ne kadar geniş olarak sunulduğunda yattığını söyler. Örneğin bu bağlamda Don Kişot'un ruhu dar olan sınıftadır, yani realiteyi dışlayan sınıfa dahildir (13). Lukacs bu kitapta edebi türler arasında Hegelci bir diyalektik kurmaya çalışır ve edebi türler ile tarih ilişkisini irdeler. Bunu yaparken de Bergsoncu süreç [*durée*] kavramını unutmaz. Lukacs, romanın gerçeklikle ilişkisini, gerçekliğin XIX. yüzyılda çivisinin çıkmasıyla birlikte romanın buna nasıl bir ayna tuttuğu sorusuyla ele aldığını belirtir (17). Lukacs bu yüzden düzyazıyı gerçekliğin semptomlarından biri olarak görür ve bu semptom, gerçekliğin artık sanat için verimli bir toprak olmayı terk etmesi anlamına gelmektedir. Gerçeklik bütünselliğini kaybettiği için artık kendi içinde tamamlanmış, bütünlüklü bir sanat da kalmamıştır. Gerçeklik artık yerini kendisinin parçalanmış bir imgesine bırakmıştır.

Romanın bireyi ele alırken geliştirdiği bakış açıları ve anlatım biçimleri Sterne'den Proust'a uzanan geniş bir yelpaze içerir ancak birbirinden tamamen farklı görünseler de bu romanların ana konusu birey ve bireyin kendi kimliğini, geçmiş, bugün ve gelecek bağlamında oluşturan "kendi olma" serüvenidir. Lukacs için roman evsizliktir/vatansızlıktır çünkü özün yaşamdan, gerçekliğin benlikten bir daha birleşmemek üzere ayrıldığı anda ortaya çıkmıştır (1974: 41).

Geleneksel gerçekçi romanın üç ana unsuru özne, yer ve zamandır. Özne, belirli bir yer ve zamanda, kendi dışında varolan nesneyle/yaşamla/gerçekle ilişki kurar, etkileşime girer. İlişki kurduğu nesne bilinebilir bir nesnedir. Özne de bilen bir öznedir. Çünkü gerçekçi romanda tüm kurgu öznenin bir şeyleri deneyimleyip öğrenmesi, olgunlaşması ve başına gelenleri neden/sonuç ilişkisiyle mantıklı biçimde yorumlayarak bilebilir olması üzerine inşa edilir. Philip Weinstein, *Unknowing: The Work of Modernist Fiction* (2005) adlı kitabında realist romanın "bilme",

modernist romanın ise "bilmeme" üzerine kurulduğu tespitini yapar. Weinstein'a göre, XX. yüzyıla gelindiğinde "bilmeme"yi konu eden yazarların başında Franz Kafka, Marcel Proust ve William Faulkner gelir. Her üç yazar da gerçekçi romanın titizlikle sakındığı kör noktaların üstüne gider ve "bilme"nin hiç de gerçekçi roman türünün formüle ettiği gibi kolay ulaşılabilecek bir durum olmadığını anlatır.

Ian Watt, *The Rise of the Novel* (1957) adlı kitabında romanın İngiltere'de nasıl doğduğuna ışık tutar ve genel özelliklerini anlatır. Watt'a göre roman, tanımını arayan bir edebi türdür. Ancak bu tanımın sınırları bir yandan romanı kendisinden önce ortaya çıkan edebi türlerden ayıracak kadar dar, diğer yandan da roman kategorisine koyulabilecek tüm eserleri kapsayacak kadar geniş tutulmalıdır. İşte bunu yapmak zordur. Watt'a göre de gerçekçilik romanın belirleyici bir özelliğidir. En azından XVIII. yüzyıl romanını önceki yüzyıllarda yazılmış düzyazı ve kurmaca eserlerden ayıran en belirgin özellik, romanın onlardaki idealizm yerine realizmi benimsemiş olmasıdır. Roman gerçekçiliği, varoluş ve bilincin, içinde yaşanılan dış dünya ve madde tarafından şekillendiği fikrine sarılır. Bu yönüyle insanın doğuştan ona hediye edilmiş bir bilinç, bir akılla dünyayı algıladığına ve özün maddeden önce geldiğine inanan idealizmin tam zıddıdır. Sartre'ın "varlık özden önce gelir" anlayışına, varoluşçuluğa ve felsefede materyalizme yakın bir gerçekçiliktir romanınki. Roman, insanı, onun kendi olma bilincinin ve dolayısıyla kimliğinin oluşum sürecini inceler. Yani romanın anateması gerçekliğin bir süreç olarak tecrübe edilişidir. Kimlik ve bilinç zamanla belirli bir süreç içinde ve yerde oluşur. Bilinci ve dolayısıyla kimliği oluşturan en önemli diğer unsur da bireyin belleğidir. Çünkü ancak belleğimiz sayesinde o süreç anlamlı hale gelir ve nedensellik ilişkisi kurarak anlamlar yaratmamızı sağlayabilir. O halde romanın temel konularından biri de zaman ve mekânın kişinin belleğinde bıraktığı izlerin bütünüdür. İşte bu belleği oluşturan her detay roman için önemlidir. Romanın anlatısal boyutuna tasvir boyutunu da bu detaylar ekler. Dolayısıyla, romanın gerçekçiliği, sadece ne anlattığıyla (yani insan ve yaşadığı ortamda edindiği tecrübeler bütünüyle) ilgili değil, aynı zamanda bunu nasıl anlattığıyla ilgilidir. Bu gerçekçilik evrensel doğrulara meydan okuyan bir anlayıştır,

modern gerçekçiliktir ve XVIII. yüzyıldan önce görülen gerçekçilik biçimlerinden, evrensel ahlaki söylemler yapmamasıyla ayrılır. Modern gerçekçiliğin başrolünde "birey" ve onun kendi doğrularını, kendi algılamaları ve deneyimleriyle oluşturduğu bir gerçekçilik anlayışı vardır. Watt'a göre romanın temel konusu olan modern bireysel gerçekçilik Descartes ve Locke'un başlattığı bireyselcilikten yola çıkar. Doğal olarak her birey biriciktir ve her bir yaşam deneyimi de biriciktir ve biricik olandan evrensel olana varmak zorken görece olana varmak kolaydır.[3]

Watt'a göre roman belirli, önceden kabul görmüş yazım geleneklerini uygulamaz ve geleneksel yazın tiplerini reddeder. Defoe, Richardson ve Fielding gibi ilk romancılar olay örgülerini mitlerden, tarihten, destandan veya eski edebi eserlerden almamışlardır ve bu yönleriyle Shakespeare, Milton, Chaucer gibi şairlerden ayrılırlar. Bu bağlamda hepsi yenilik, orijinallik peşinde olan yazarlardır; konuları ise birey ve onun yaşam mücadelesidir. Özyaşam öyküleri ve hatırat türünde yazmaları merkeze bireyi koyduklarının göstergesidir. Romanın karakter tahlilleri ve onların oluştuğu altyapıyı sunuş biçimi onu "yeni" kılar. Birey ve onu var eden çevre, yani zaman ve mekân ilişkisi ilk kez romanla farklı bir yazın biçimine bürünmüştür.

$$\text{Birey} \Rightarrow \frac{\text{Kimlik+Bellek+Bilinç}}{\text{Zaman+mekân}} \Rightarrow \text{ROMAN}$$

Romanın bireyselciliği gelenekçiliğin karşıtı bir anlam taşır. Gelenek her zaman için toplumsal olanı, genel kabul görmüş olanı niteler. Bireysel ise sıradan bireyin kendi özgürlük alanı ve tercihlerini ve genellikle geleneğe karşı tutumunu niteler. Romanın belirli bir geleneğe oturtulamama sebeplerinden birisi de konusunun, geleneğe tepki olarak yükselen, bireysel değerler olmasıdır. Bireysellik kişinin iç sesi, yalnız yanı, topluma açmadığı, toplumla çatışma içinde olan, toplumdan saklı tutması gereken gizli ala-

3. Watt'ın bu eserinde bahsettiği "modern gerçekçilik" kavramı Descartes'la başlayan modern felsefe ve bireysellik ile anlamamız gereken modern gerçekçiliktir. Watt, Defoe, Richardson ve Fielding gibi yazarların gerçekçiliğini modern gerçekçilik olarak değerlendirirken bunu, on yedinci yüzyıl öncesi klasik anlayışın zıddı olan pozitivist, ampirik XVIII. yüzyıl Aydınlanma Çağı gerçekçiliği bağlamında kullanır. Kastettiği şey Lukacs'ın 1848 sonrası modern gerçekçilikten, yani modernizmden anladığı ile aynı şey değildir.

nıdır. Bu yüzden romanın başarıyla kullandığı bilinç akışı tekniği aslında bireye ve onun iç sesine yoğunlaşma çabasının bir biçimidir. Romanın XX. yüzyılda sıkça başvurduğu bilinç akışı tekniği zamanı tüm boyutlarıyla inceler ve bunu bireyin günlük deneyim, duygu ve düşünceleri üzerinden bize sunar. Bu tür romanlar için geçmiş, bugün ve gelecek anakronik bir biçimde var olur. İç içe geçerler çünkü bireyin bilinç ve belleği bu şekilde çalışır. Watt romanın bu eğilimini mahkemenin bir sanığı yargılama süresine benzetir. Her ikisinin de hedefi ortaktır: Verili bir durumu tüm detaylarıyla, olan bitenin zaman ve mekânla ilişkisi bakımından incelemek, her bir şahidin hikâyeyi kendi cümleleriyle anlatışını duymak. Watt buna romanın biçimsel gerçekliği [formalist realism] adını verir. Yani yaşamı tüm koşul ve bakış açılarıyla anlatmayı hedefleyen biçim (2000: 1–32).

Romanın bireyi ele alış tarzı da onu XVIII. yüzyıldan önce varolan edebi türlerden ayırır. Romanın başlıca konusu birey ve onun deneyimleridir. Her bir birey kadar çok ve çeşitli deneyim söz konusudur ve bunların her biri ayrı ayrı roman konusu olabileceğinden romanın konusu her seferinde yeni olacaktır. İşte bu yüzden İngilizlerin romana "novel", yani "yeni" demesi çok isabetlidir. Trajedi, komedi, epik gibi türlerle mukayese edildiğinde romanın onlar gibi standart bir biçimi olmadığı görülür.

Roman ve Hikâye

Hikâyeler böyledir işte; onlara istediğimizi yaparız.
Jeanette Winterson, *Tek Meyve Portakal Değildir*

Bütün romanlar ister dolaylı ya da dolaysız ister kısa ya da uzun olsun, en az bir hikâye anlatır. Ancak hikâye anlatmak romanın başlıca amacı değildir. Öyle olmadığı içindir ki dinlediğimiz bir hikâyeyi başkasına aktarmak kolayken okuduğumuz bir romanı aktarmak zordur. Roman, hikâyesinin dışında şeylere yoğunlaşan bir anlatı biçimidir. Sorunu sadece olaylar, olasılıklar veya olanlar değil aynı zamanda hayatın olaysız geçen her anıdır. Hikâye nedir? Hikâye insanın en temel gereksinimlerinden biridir. İnsanın yaşadıklarını veya başkalarınca yaşanılmış olayları orada olmayanlara aktarması ihtiyacından doğmuştur hikâyecilik. Yani, hikâye, dilin kullanıldığı ilk zamanlara kadar giden, insanlık

tarihi kadar eski bir iletişim aracıdır. Bu bağlamda hikâyeciliğin ortaya çıkışını haberciliğin arketipi gibi görebiliriz. Hikâye anlatma veya öyküleme işi belki de insan beyninin gerçekliği anlamlandırabilmesinin tek koşuludur. İnsanın şahit olduğu olayları anlamak için "nasıl" ve "niçin" sorularını ilk kez sorup bunlara verdiği cevaplarla hikâyecilik başlamıştır diyebiliriz. Belki, insan beyni/bilinci, her algıladığı şeyi imgeye dönüştüren bir mekanizma olduğundan doğmuştur hikâyecilik. Çünkü hikâye, anlattığı şeyin imgesidir. Bir yerde bir şeyler olur ve birileri bunu diğerlerine anlatır. Bir tür bilgi/malumat verme, bilgiyi/malumatı yayma işidir hikâyecilik. Hikâyecilik öncelikle olanı anlatmakla başlamıştır ve bu bağlamda, herkes bir nevi hikâyecidir demek yanlış olmaz. Ama eksik olur. Herkes şahit olduğu, deneyimlediği, duyageldiği olayları anlatabilir, hikâyeye dönüştürebilir ama herkes edebi anlamda hikâyeci değildir. Hikâyecinin olayı aktarma biçimi kendine has, akılda kalabilen ve başkalarınca anlatılmamış bir biçimde olmalıdır. Yani hikâyecinin anlattığı hikâyenin biçimi biriciktir, kendine hastır. Hikâyeyi habercilikle benzeştirirken malumat aktarma özelliğini vurguladık. Herkesin yapabildiği şey, işte bu, bilgi verme amaçlı hikâye anlatabilme özelliğidir. Ancak bir gazete haberinde ilginç olan suç veya suçu işleyenken, bir hikâyede ilginç olan suçun hikâye ediliş biçimidir. Bu da onu, diğer haber aktaran, gazetecilik yapan herkesten ayırır. Çünkü onun hikâyesi bilgi verirken estetik haz ve keyif de vermiştir. Ne anlattığından öte bir durum vardır hikâyecide: Nasıl anlattığı. Yani ortaya çıkış dürtüsü "haberdar etmek", "olanı, olduğu gibi aktarmak" dürtüsüdür ama amacı başkadır. Zamanla her gün anlatılanlar birikir ve bunların arasında bellekte yer edenler tekrar tekrar anlatılmaya başlanır. Anlatılan her hikâye kalıcı değildir. Bazıları – toplumun ortak belleğinde kalmasının toplumun iyiliğine olacağı düşünülenler, daha önemli olduğuna görünmez bir ortak protokolle karar verilmiş olanlar– nesilden nesile tekrarlanarak zamana direnir. İnsan, sosyal bir varlık olarak, hikâyeler yoluyla ahlakla, gelenekle ve tarihle iletişim kurar, bir araya gelir ve bu birliktelikle güçlenmeye çalışır. Toplumlar hikâyelerle oluşur. Her toplumun atalarına ait hikâyeleri (mitleri, efsaneleri, masalları, tarihi anlatıları) vardır ve bu hikâyeler görsel, işitsel veya yazınsal yollarla (nesir, nazım, resim, obelisk, heykel, yazıt, balad), simge-

ler ve hayal gücüyle yoğrularak gelecek nesillere aktarılırlar ve bu hikâyeler o toplumun ortak hafızasının, kültürünün ve inanç biçimlerinin oluşumunda büyük rol oynarlar. Ortak hafızası güçlü toplumlar beka sorunu yaşamazlar; bu toplumlarda ulusçuluk, milliyetçilik ve gelenek sağlam olduğundan geleceğe güvenle bakılır. Hikâyeyi bu anlamda düşünürsek onun toplumu birbirine bağlayan, bir arada tutan görünmez bağlar bütünü olduğunu söyleyebiliriz. Hikâyeler son derece bireysel deneyimlerle ilgili olabileceği gibi kitleler ve onların yaşam mücadeleleriyle ilgili de olabilir. Anlatım veya haberdar etme işini gazetecilik gibi gördüğümüzde hikâye muhabirin çektiği fotoğraf gibidir. Yaşamdan bir kesiti, bir anı bize gösterir ve ona bakarız. Hikâyenin edebiyatlaşması ise gazetecinin ozan/ressam/sanatçıya, fotoğrafın ise estetik/resim/sanata dönüşümü gibi düşünülebilir. Hikâye sözlü anlatım geleneğiyle başlar. Bir anlatıcısı vardır. Bu anlatıcı ozandır. Ozan, insanın tecrübe ettiği olayları bir bütün içinde anlatandır. Olaylar olur, yaşanır. Ancak olaylar, Hayden White'ın da belirttiği gibi, kendilerini anlatmazlar. Olaylar olur. Anlatılmaya başlandığı anda olay, olguya[1] dönüşür (1990:3). Artık dilselleştirilmiştir. Anlatılagelen olgular gerçeklik halini alır. Yani, olayın olguya dönüşümü gerçeğin, gerçekliğe dönüşümüdür. Olaylar anlatılmaya başlandığında, yani eylemin dilsel anlatıya çevirisi yapıldığında işin içine anlatanın bakış açısı ve olanı belirli bir giriş, gelişme ve sonuç dizgesi içinde anlatma arzusu girer. Yani olay kurgulanmamıştır, sadece oluverir; diğer yandan olgu kurgulanmış, düzene sokulmuş ve belirli bir bakış açısıyla, giriş–gelişme–sonuç düzleminde, bitimli hale getirilerek anlatılmıştır. Kimi ozan gerçeği, ona sadık kalarak, olduğu gibi anlatmaya çalışır; kimisi olması gerektiği gibi anlatmaya çalışır; kimisi ona eklemeler yapar ve yorumunu katar, bundan çıkarılacak dersin peşine düşer; kimi ahlak dersleriyle ilgilenmez ve olayı hayal gücünü de ekleyerek soyutlaştırarak, simgeler yoluyla anlatmaya çalışır; kimisi de olayı farklı bakış açılarından aktarır. Burada sorun şu ki, olayı anlatan ona sadık kalmayı ve olanı olduğu gibi anlatmayı ne kadar hedeflese de bu mümkün değildir. Çünkü artık o olay anlatanın öznel penceresinden dışa vurulan bir anlatım olmuştur. Nesnelliğe en

1. White burada "olay" için "event", olgu için "fact" terimlerini kullanıyor. Yani olay, real/gerçek olan ise olgu, realite/gerçeklik olandır.

sadık anlatıcı bile aslında yeterince nesnel değildir, kaçınılmaz olarak, daima özneldir.[2]

Hikâyeci bazen kendi kurguladığı, kendi hayalinde yarattığı hikâyeleri, bazen kendi deneyimlerini, bazen de şahit olduğu veya duyduğu olayları anlatır. Anlatılanların hafızada yer edebilmesi için ya anlatılan olayların dinleyeni şaşırtacak kadar ilgi çekici olması lâzımdır ya da hikâyecinin belki de sıradan denilebilecek bir olayı anlatım biçimi, kullandığı dil ve olay örgüsü yardımıyla ilgi çekici hale getirerek anlatması. Hikâye dinleyiciyi şaşırttığı ve onda ilgi uyandırdığı ölçüde hafızada kalır. Herkes ozanı dikkatle dinler; çünkü herkes hikâyeyi dinlemeyenlere aktarmak ister. Hikâyeler aktarıldıkça kalıcı hale gelir, nesilden nesile geçirilir ve ortak bellekte yer eder. Aynen baladlar gibi tekrar eden, hatırlanması kolay kalıplar kullanılarak anlatılır. Küçük bir çocuk bile kendisine bir gün önce anlatılmış bir hikâyeyi yeniden anlatmamızı istediğinde aynen bir gün önce anlatıldığı şekliyle, aynı kelime ve kalıplarla yeniden duymayı arzular. Tekrarlandıkça hikâyenin o bellekte yeri sağlamlaşır. Kişiyi birey yapan kendi öznel hikâyeleri ve yaşam deneyimlerinin toplamı ise toplumları da toplum yapan onların ortak tecrübeleri, ortak geçmişleri ve hikâyeleridir. Ancak doğal olarak hikâyeler dilden dile gezerken, aktarılırken eklemelere olduğu kadar eksiltmelere de maruz kalırlar. Bu bağlamda, tarihin kendini sürekli tekrar etmesiyle, hikâyelerin (değişime, dönüşüme uğrayarak) tekrarlanması özde aynı şeydir. Heraklitos'un aynı derede asla ikinci kez yıkanılamayacağı önermesindeki aynı dere ama ayrı su tespiti hikâye, tarih ve yaşamın kendisini yineleme ve yenileme biçimidir. Hikâyenin de her yinelenmesi yenilenmesine yol açar. Yani hikâye yaşam gibi organiktir.

Her roman bir hikâye anlatır ama romanın yegâne varlık sebebi hikâye anlatmak değildir demiştik. İşte romanı hikâyeden ayı-

2. Burada Kant'ın *noumenon* ve *phenomenon* ayrımı hatırlanmalıdır. *Noumenon* gerçeğin/şeylerin/maddenin olduğu gibi olan halidir [Ding an sich], *phenomenon* ise gerçeğin bizim algıladığımız şekliyle olan halidir. Kant'a göre şeylerin gerçekteki hal ve anlamları ile bizim onları algıladığımız haliyle olan anlamları aynıdır diyemeyiz. Böyle bir kesinlik asla yoktur. Bu yüzdendir ki olmuş bir olay ile onun algılanış ve sonrasında anlatılış biçimi, yani *noumenon* ve *phenomenon* istense de aynı olmayabilir. Bu da nesnelliğin ne kadar istenirse istensin öznel algılamanın dışında olamayacağını belirtir. Hiçbir anlatıcı nesnel olduğundan emin olamaz. Bkz. Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason* (1781).

ran en önemli özelliği de sanırım burada yatmaktadır. Her roman (en az) bir hikâyedir ama her hikâye bir roman değildir.

Hikâye ile roman karşılaştırmasını en iyi yapan kişilerden biri Alman düşünür Walter Benjamin'dir. Elbette bu karşılaştırmada Benjamin'in "hikâye" ile kastı, kadim, geleneksel, sözlü anlatı türü olarak hikâyedir. Benjamin, *The Story-Teller*'da (1936) hikâye ile romanın farklarını çok çarpıcı bir biçimde analiz eder. Benjamin, hikâyenin yok olmakta olan bir tür olduğunu ve romanın artık onun yerini almaya başladığını, romanla pek de övünç duymayan bir anlatım biçimiyle vurgular. Bunun nedenlerini irdeler. Roman, matbaanın icadıyla önlenemez yükselişine başlamış ve o yükseldikçe insanlık bilinci, toplum bilinci ve iletişim düşüşe geçmiştir. Bir burjuva sanatı olarak romanın yükselişiyle burjuvanın yükselişi amaç, anlam ve yöntem bakımından birbirinden ayrılamayan iki durumdur. Burjuvanın üretim biçimleriyle romanın üretim, basım ve alım/satım biçimi de doğru orantılıdır. Benjamin'in roman ve beraberinde yükselen orta sınıf kültürüne bakışı bir anlamda Georg Lukacs'ın *Theory of the Novel*'da neredeyse üzüntüyle dile getirdiği kuramını destekler niteliktedir. Her iki düşünür de romana ve romanın temsil ettiği yükselen değerlere kuşkuyla bakar ve romanın hangi bedellere karşılık ortaya çıkan bir tür olduğunu inceler.

The Story-Teller'a dönecek olursak, Benjamin için hikâye anlatıcısının, yani hikâyecinin artık yok olmakta olduğunu görürüz. Dinleyicisiyle arasındaki mesafe giderek artmaktadır. Hikâye anlatma sanatı artık sona ermektedir. Çevremizde bir hikâyeyi/masalı doğru dürüst anlatabilen insanların sayısı giderek azalmaktadır. Aynı zamanda da bir hikâyeyi başından sonuna dinleyecek sabrı göstermek de artık daha az rastlanır bir durum olmuştur. Hikâyeci yok olmaktadır çünkü dinleyici yok olmaktadır. Deneyimlerimizi karşılıklı olarak paylaşma kabiliyetimizi artık kaybetmekteyizdir. Bu durumun sebebi açıktır. Deneyim değerden düşmüştür. Bu düşüşü de hızla devam etmektedir. Bu yüzdendir ki I. Dünya Savaşı'ndan dönen askerler bize deneyimlerini anlatmaktansa sessizliği tercih etmişlerdir (2007: 85). Oysa dilden dile aktarılan deneyim, hikâyecinin başlıca kaynağıdır. Benjamin'e göre iki tip hikâyeci vardır: Birinci tip, hakkında bir şeyler anlatabileceği seyahatlere çıkar, gezgindir; ikinci tip ise yer-

leşiktir ve evinde, vatanında oturduğu yerde en az gezgin hikâyeci kadar ilginç yerel ve geleneksel hikâyeler anlatır. Gezgin hikâyecinin ataları denizcidir, yerleşik hikâyecinin ataları ise tarımla uğraşan çiftçi veya köylüdür. Hikâyeciler anlatılarını dinleyicinin yaşam pratiğine, gündelik kaygılarına ve ihtiyaçlarına göre çeşitlendirir. Anlattığı hikâyeler gerçek yaşamı niteleyen, faydalı bilgiler içerir. Bu bilgiler ahlaki kodlarla örülmüştür ve halkın atasözleriyle, inanç biçimiyle, gelenekleriyle çelişmez. Yani, hikâyeci dinleyicisine tavsiyeleri olan, öğreteceği ahlak dersleri bulunan, hayat bilgileri veren, yol gösteren, ışık tutan bir kişidir. Toplumun ortak aklını temsil eden bilge kişidir hikâyeci. Bugün eğer başkasının fikrini sorma, tavsiye alma demode bir durum haline gelmişse, işte bunun sebebi deneyimlere verilen önemin azalmasıdır. Deneyim artık gözden düşmüştür ve bununla beraber akil adamlara, bilge kişilere de ihtiyaç kalmamıştır. Çünkü bilgelik/ortak akıl/hikmet artık gündem dışıdır. Hikâye, dinleyicisine yararlı olacak bilgece söylenmiş bir söz/söylem içerir. Sözlü hikâyecilik bugün gözden düşmüş ve sona ermekteyse bunun sebebi doğrunun destansı yanı olan bilgeliğin, ortak aklın ölmesidir (86). Benjamin'in buradaki önermesini şöyle yorumlayabiliriz: Destan (epik) yazabilmek için mutlak ve ortak doğrularımızın, ortak bir aklımızın ve bundan oluşan bir bilgeliğimizin olması gerekir. Bunlar olmadan destan yazılamaz. Bunlar yoksa kahramanlık ve kahramanca davranışlar da yoktur. Çünkü "doğru" yoktur. İşte tüm bu çürüme ve yozlaşmanın (toplumsal hastalığın) ilk belirtilerinden biri hikâyenin yerini romana bırakmasıdır. Bu hastalığın adı modernleşmedir. Benjamin'e göre roman, modernleşme denilen bu illetin meyvesidir ve modernleşme, yani kapitalizm devam ettikçe roman güncelliğini yitirmeyecektir.

Romanı geleneksel hikâyeden ayıran en temel şey, onun kitaba olan bağımlılığıdır. Romanın yaygınlaşması bu yüzden matbaanın icadıyla ve yaygınlaşmasıyla mümkün olmuştur. Roman epik, hikâye, masal, romans gibi sözlü gelenekten gelmediği gibi oraya da gitmeyecektir. Yazılı ve basılı olmak zorundadır. Hikâyeci, anlatısını kendisinin veya diğerlerinin deneyimlerinden oluşturur ve bu deneyimleri anlatarak dinleyicisinin deneyimlerine katar. Romancı ise kendisini tecrit etmiştir. Romanın doğum yeri deneyimlere ayrıcalık tanımayan, kimseye bir ahlaki ders verecek du-

rumda olmayan, iletişim kurmakta beceriksiz bireyin yalnızlığıdır. Roman yazmak, başka kimse tarafından yaşanamayacak kadar öznel, kahramanlıkla ilgisi olmayan, çoğu zaman eylemden bile yoksun bireyin deneyimlerini olabildiğince abartarak, detaylandırarak, çok önemli süsü vererek insan yaşamını temsil etme sanatıdır.

Bu bağlamda Benjamin, Roland Barthes'ın 1968 tarihli "The Reality Effect" adlı denemesinde dile getirdiği, romanın tasvire bağımlılığına yakın bir şey söyler. Barthes'a göre roman temelde gereksiz tasvirlere bağlı bir anlatım biçimidir. Örneğin Flaubert'in "A Simple Heart" adlı hikâyesinde betimlediği, piyanonun yanındaki duvarda asılı duran barometre detayı, eserin bütünüyle hiç ilgisi olmadığı ve herhangi bir sembolik anlam yüklenmediği halde tasvir edilmiştir. O halde tasvir, yani gereksiz detaylar, yazılı her şeyin çok da gerekli olmadığını gösterirken, roman anlatısında önemsiz detaylar neden bu kadar önemsenir? Flaubert'de tasvirin estetik amacı çok belirgindir. Barthes'a göre bunun nedenleri romanın temsil ettiği gerçekliğin belirsiz olması, tasvirin anlama direnmekte etkili bir yöntem olması, anlamı sürekli ertelemenin romansal bir taktik olması ve gerçekliğin parmakla işaret edilecek kadar net olarak dışarıda bir yerde durmamasıdır. Barthes'a göre gerçekçi edebiyat tasvire dayalıdır ancak onun algıladığı gerçeklik parçalanmış, tutarsız ve detaya bağımlı olduğundan romanın gerçekliği pek de gerçekçi olmayan uzun betimlemelere teslim olur. Romanda "gerçeklik", özellikle XIX. yüzyılın sonundan itibaren, sözlük anlamından [*denotation*] çıkar ve çağrışımla güçlenen çok anlamlılığa [*connotation*] teslim olur. Yani gösterilenin [*signified*] yokluğu, kastedilenin [*referent*] faydasına, gerçekçiliğin en belirgin gösterenidir [*signifier*]. Sonuç, üçlü bir mekanizması bulunan göstergenin (gösteren+gösterilen=gösterge) yapısının bozulmasıdır. Modern gerçekçiliğin amacı göstergenin içini boşaltmak ve gösterileni sürekli erteleyerek geleneksel temsil anlayışına radikal bir biçimde meydan okumaktır (2006: 229–235). İşte, romanın tek amacının hikâye anlatmak olmadığı bu önermeyle doğrulanabilir.

Geleneksel hikâyecinin kaynağı deneyimlerdir. Kendisi veya başkalarınca yaşanmış olayları dinleyicisine anlatır ve onun deneyimi haline getirir. Öte yandan, romancı kendini toplumdan uzaklaştırır, yalnızdır ve bu yüzden romanın doğum yeri yalnız ve

anlatmaya değer deneyimi olmayan bireydir. Yükselen orta sınıf, epik kahramanın da, hikâye kahramanının da sonunu getirmiştir. Artık eski kahramanların çok aşağısında olan, deneyimleri paylaşmaya bile değmeyecek kadar önemsizleşen, sıradan roman kahramanı vardır. Hikâyecilikte, anlatılan hikâyenin hatırlanması anlatılan deneyimin netliğinden ileri gelir. Oysa roman öyle değildir. Okuduğumuz bir romanı başkasına anlatmakta güçlük çekeriz, anlatabildiğimiz kısım ise genellikle romanın hikâye kısmıdır. Romanın anlatamadığımız kısımları genellikle hatırlayamadığımız detaylar, tasvirler bütünüdür. Dolayısıyla romanın, hikâyenin yerini alması, hatırlayamadığımız şeyleri okuduğumuz anlamına gelir ki bu da kolektif hafızamızı geriletir.

Benjamin'e göre romanın konu ettiği birey yalnızdır, deneyimleri artık önemsizleşmiştir, dinleme ve dinlediğini aktarma yeteneği yok olmaktadır. Eğer uyku fiziksel dinlenmenin doruk noktasıysa sıkıntı da zihinsel dinlenmenin doruk noktasıdır. Sıkılan kişi eyleme yönelir. Yani, sıkıntı, deneyimin yumurtasını yumurtlayan hayali kuştur. Yapraktaki en ufak kımıltı onu eyleme geçirir. Yuvaladığı yer, yani sıkıntının oluşum yeri, bugünün şehir hayatında zaten kalmamıştır. Birey artık zihinsel dinlenmeden mahrum olduğu için sıkılamaz bile (2007: 91). Gitgide daha eylemsiz, daha yalnız, daha soyut bir hayalete dönüşmektedir birey. İşte roman bu bireyi kahramanı yapar. Sonuç olarak, hikâye anlatmanın yerini geveleme alacaktır. Roman bu gevezeliğin enstrümanıdır.

Benjamin'e göre, burjuva düzeni ölümü unutmaya çalışır. Eskiden ölüm halkla paylaşılırdı, açık edilirdi. İdamlar bile herkesin gözü önünde gerçekleşirdi. Hiçbir ev odası yoktu ki ölüme sahne olmasın. Yakınlarımız evlerinde ölürdü. Ama bugün ölüm evde olmuyor. Ölümün dokunmadığı, girmediği ev ve odalarda yaşıyoruz; hastanelerde ölüp morga konuyoruz, oradan da şehrin uzağındaki, dışındaki kalabalık mezarlıklara gömülüyoruz. Oysa eskiden mezarlıklar yerleşim yerlerine daha yakındı. İşte Benjamin bu tespitiyle hikâyenin ölüme gereksinim duyan bir anlatı geleneği olduğunu söyler. İnsan yaşamı nasıl ancak ölümle anlam kazanabiliyorsa, hikâyenin de anlamı bitimindedir. Ölüm anlamın önkoşuludur. Ölüm bitimdir ve bu fikir olmadan başlangıcı ve sonu belli olan şeyler anlatılamaz. Hikâyeci bir kronolojiye gerek-

sinim duyar; çünkü hikâye ereksel/bitimli ve düzçizgiseldir. Öte yandan roman formu, tasvire merakı, uzunluğu itibariyle zaten ölümü, yani anlamı, erteleme çabasından ibarettir. Hikâye bilinen en eski iletişim araçlarından biri olmasına rağmen zaman içinde iletişim onun başlıca amacı olmaktan çıkmış ve yerini estetik ve sanatsal olma amacına bırakmıştır. Yani zamanla konu değerden düşüp biçim değer kazanmıştır. Konunun, iletilmek istenen mesajın değerden düşmesi ise gerçeklik ve doğrunun gözden düştüğü, pozitivizmin yerini fenomenolojinin aldığı, varlığın nasıl "olduğu" değil nasıl "göründüğünün" önem kazandığı zamanlara denk gelir. Artık "sanat bir şeyin sanatsallığımn deneyimlenme biçimidir ve şeyin kendisi önemli değildir" (Shklovsky, 1965: 12).

Benjamin'in hikâye lehine yaptığı ve romana kuşkuyla yaklaştığı bu ünlü denemesi hikâyecilikle ilgili önemli bir detayı, belki bilinçli olarak, göz ardı eder. Hikâyecilik artık sözlü bir anlatı türü değildir. Kökeni mitler, halk masalları, anekdotlar olsa da hikâye, Chaucer ve Boccacio gibi Rönesans dönemi yazarlarınca yazılı bir geleneğe geçiş yapmıştır. İngilizce'de "story" [hikâye] ile kasıt hikâyeciliğin en genel adı iken bir de "short story" [kısa hikâye] adı verilen yeni bir tür XIX. yüzyılın başından itibaren kendini belli etmeye başlar. Bu noktada "story" ve "short story" ayrımını bilmek önemlidir; çünkü Türkçe'de "kısa hikâye" diye bir edebi tür sınıflaması bulunmaz. Biz "kısa hikâye" dediğimizde "kısa" kelimesini sıfat olarak sözlük anlamıyla kullanmakta ve uzun olmayan hikâyeyi kastetmekteyiz. Oysa İngilizce'de "kısa hikâye" hikâyenin kısa veya uzun olmasından öte bir anlam taşır ve eski hikâyeyi yenisinden ayırır. "Kısa hikâye" sözlü olmayan, basılı olan ve roman geliştikçe gelişmiş, hatta zaman içinde romanlaşmış, hikâyeden [*fabula*] ziyade onun anlatılış biçimine [*sjuzhet*] vurgu yapan bir yazılı anlatı ve kurgu türü olarak "modern hikâyeyi" imler.

En büyük örneklerini O'Henry, Mauppassant, Poe, Çehov, Joyce, Kafka, Mann, Mansfield, Bowen ve Woolf'un verdiği hikâyeler İngilizce'de "kısa hikâye" olarak adlandırılırlar. Bu anlatı türünün romandan görünürde ilk farkı romana göre kısa oluşudur. Öte yandan olay örgüsü, anlatı teknikleri, bakış açısı, dil kullanımı, imgelem, yer/zaman ilişkisi, karakterler, betimleme teknikleri bakımından romandan pek ayırt edemeyeceğimiz özellikler göste-

rirler. Romanlaşmış hikâyeye "kısa hikâye" adı verilmiştir diyebiliriz. Bu hikâyeler de genellikle ruh halleri, izlenimler, imalar yoluyla bir anlamı bize dolaysız olarak verme amacı taşımayabilir. O'Henry, Mauppassant ve Poe dışındaki isimler giriş, gelişme ve sonuç dizgesini çok da umursamamışlardır. İlk üç ismin anladığı hikâyecilik kadim sözlü hikâye geleneğine daha bağlıdır; net bir şey anlatırlar ve vurucu etkileri vardır. Kısa hikâyenin atasının romans, halk ve peri masalları, mitler; romanınkinin ise epik, tarihsel anlatı ve seyahatnameler olduğunu söyleyen kuramcılar vardır. Buna göre kısa hikâye, romans ve masala daha yakındır çünkü bütünseldir ve tek noktaya odaklıdır. Yani bugün, kısa hikâyeyi romandan ayıran özellik sadece uzunluk/kısalık kıstası değil aynı zamanda türlerinin orijinidir. Kısa hikâyenin yapısı daha derli toplu, etkisi ise daha direkt ve yoğundur. Betimsel detaylar bizi konuya, anatemaya yönlendirmek ve onun etkisini artırmak için konulur. Oysa romanda betimleme ve detay artırma teknikleri yayılmacıdır; konudan sapma, okur oyalama ve anlam erteleme için mevcuttur. Kısa hikâyede tüm amaç son satıra, sonuca ulaşmaktır. Kısa hikâye fotoğrafa, roman ise filme benzetilebilir. İlki yaşamdan sadece bir kesit ele alıp âna odaklanırken, ikincisi yaşamdan birden fazla kesit alır, çoğulcudur ve sürece odaklanır. Hikâye bakmamızı ister, roman ise izlememizi. Bu yüzden hikâye okurun zamanını çok çalmaz. Hikâyede süregiden hayat okurunkidir; aynen bir yerde bir olay olurken oradan geçen, kısacık bir bakış atan ve sonra yoluna devam eden kişi gibidir okur. Roman okurunun ise hayatı romanı okurken durmak zorundadır; okuduğu şeyin süreci okurun yaşam sürecinin yerine geçer. Bir olay olurken oradan geçen kişinin durup olayı izlemesi gibidir roman okumak. Ancak unutmamalıyız ki kısa hikâye modernleştikçe değişmiş ve fotografik imgeden kısa filme dönüşmeye başlamıştır.

Hikâyecilik özellikle modernizmin etkisiyle XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başında aynen romanın geçirdiği değişimleri geçirmiştir. Suzanne C. Ferguson modernist roman ile modern kısa hikâye arasında şu ortak özellikleri tespit etmiştir:

1. Bakış açısına getirilen sınırlama;
2. Geleneksel olay örgüsünde bulunan bazı özelliklerin dönüştürülmesi veya anlatıdan atılması;

3. Duygu ve içsel deneyimlerin sunumuna yapılan vurgu;
4. Olayların sunumunda metafor ve metonime daha çok ağırlık verilmesi;
5. Kronolojik zaman dizgesinden vazgeçilmesi;
6. Biçim ve üslupta minimalist davranılması;
7. Üslubun anlatıdan daha önplanda olması. Bu ortak özellikler, kısa hikâye ve romanın, modernizmle birlikte, izlenimci bir anlatı biçimini benimsediği anlamına gelir (1994: 219).

En genel anlamıyla kısa hikâye, düzyazıyla yazılmış, kısa edebi kurgudur. Aynı tanımı düzyazıyla yazılmış uzun edebi kurgu olarak yaparsak bu kez romanı tanımlamış oluruz. Ancak kısa hikâye ile romanın tek ayırıcı özelliği boyutları ise o zaman "uzun hikâye" nedir? "Kısa roman/novella" nedir? "Ivan İlyiç'in Ölümü" (Tolstoy), "Venedik'te Ölüm" (Mann) veya "Ebedi Koca" (Dostoyevski) uzun hikâye midir yoksa novella mıdır? *Dönüşüm* (Kafka) ve *Yabancı* (Camus) kısa roman mıdır yoksa uzun hikâye midir? E.M. Forster onları uzun hikâye olarak sınıflandırmıştı. Kısaca eserin adını ne zaman tırnak içinde, ne zaman italik yazacağımıza dair yerleşmiş ve yaygın olarak kabul görmüş bir edebi türler sınıflaması var mıdır? Kısa hikâye ve romanı birbirinden ayrı edebi türler olarak sınıflandıran ve her birinin ayrı türsel özelliklerini beyhude çabalarla saptamaya çalışan bir sürü edebi eleştirmen olmuştur. Kısa hikâyenin bir tür olarak formüllerini vermeye çalışırken Edgar Allan Poe'nun yaptığı şey aslında kendi hikâyelerinin formülünü vermekti. B.M. Eichenbaum, Brander Matthews, Randall Jarrell, Charles E. May gibi isimler kısa hikâye, roman ve novella farkları üzerine epey kafa yormuş ama bugün bu çabalarının hepsi sonuçsuz kalmıştır. Burada anahtar kelime hikâyenin zaman içinde romanlaşmış olması ve romanın kendisi melez bir tür olduğu için her ikisinin de sınıflandırmasının veya kanonik tanımlarının yapılamamış olmasıdır. Bütün zamanların bütün baladları, mitleri, rüyaları, fıkraları, mektupları, özyaşam öyküleri, şiirleri, destanları, masalları, dini ve tarihsel metinleri ve yaşamları aslında birer hikâyedir. Ama iş, bir edebi tür olarak hikâyenin, yani anlatının estetize edilmiş halinin tür ve köken çalışmalarına gelince hep çaresiz kalınmıştır. Anlatının uzun oluşu onu roman yapmaya yetmeyeceği gibi kısa oluşu da hikâye yapmayabilir. Edebi tür okurla yazar arasında imzalanmış görünmez

bir kontrat gibidir. Okur bir trajedi okuyorsa metinden bekleyeceği şeyler kontrata bağlı olarak bellidir. Oysa ne roman ne de kısa hikâye kontrat tanımaz (Culler, 1976: 147).

Poe ünlü makalesi "Kompozisyonun Felsefesi"nde hikâyeye formalist yaklaşır ve her bir parçasının bir bütüne hizmet etmesi gerektiğini söyler. Bir tek cümle bile çıkarılsa anlam eksilmelidir. Her bir detay anlama ve sonuçta yaratılmak istenen etkiye hizmet için bulunmalıdır. O zaman bütün dedektif romanlarına uzun hikâye dememiz gerekmez mi? Eichenbaum'a göre hikâye aynen uçaktan atılan bir bomba gibi hedeflendiği noktaya ve yerçekiminin de etkisiyle hızla aşağıya, yani sonuca/amaca doğru ilerleyen bir anlatı türüdür (1994: 81). Oysa romanda geciktirme teknikleri iş başındadır; birbiriyle ilgisi olmayan şeyleri birleştirme, onları episodlara ayırma, birden fazla merkez yaratma ve paralel gelişen durumlar ekleme söz konusudur. Bu yüzden romanın sonu, etkisi yoğun olarak hissedilmeyen bir sondur. Büyük bir sürpriz ve sarsıcı bir sonla biten romanların çok nadir görülmesi bu yüzden doğaldır (82). Bugün bu çeşit tür ayrımları ve karşılaştırmaları yapmanın artık kelime enflasyonundan başka bir işe yaramadığı ortadadır. Çünkü hikâyecilik, Çehov, Joyce gibi ellerde zaten anlamın uçaktan atılan bomba gibi hedefi vurmadığı biçimlere yönelmiştir. Belki bugün edebi tür tasniflerine ihtiyaç kalmadığı için durum böyledir. Keşke her şey Aristoteles'in düşündüğü kadar basit olsa ve biyolojide yapılan tür ayrımlarını edebiyata da uygulayabilseydik. Biyolojik tür sınıflandırma ve tanımlamalarında insana ait olan tek kısım sınıflandırma ve tanımlama kısmıdır. Oysa edebi türlerde hem türler hem de sınıf veya tanımlar insan üretisidir (Hirsch, 1976: 121). Allan Pasco bu yüzden edebi tür tanımları yapmanın belki de tek yolunun o türün sonunun gelmesi, ölü bir türe dönüşmesiyle mümkün olabileceğine inanmaktadır. Epik bugün ölü bir tür olduğundan tür tanımı ve tasnifi yapılabilmektedir. Çünkü artık epiğin herkesçe kabul gören yerleşik bir tanımı ve nitelediği genel bir epik anlatı biçimi mevcuttur. Ancak iş hikâye ve roman gibi yaşamakta, gelişmekte ve dönüşmekte olan organik türlere gelince çaresiz kalırız (1994: 116). Epik, trajedi, romans, komedi gibi türlerin aksine kısa hikâye ve roman birbiriyle hep yan yana durmuş, iç içe geçmiş iki anlatı türüdür. Bu yüzden de ayırıcı özellikleri belirsizdir.

Roman ve Epik

Cennete duyulan özlem, insanın insan olmamaya duyduğu özlemdir.
Milan Kundera, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*

Jose Ortega y Gasset ünlü makalesi "Meditations on Don Quixote"de epik ile romanın farklarını şöyle anlatır:

> Roman ve epik birbirinin tam zıddı iki kutupta yer alır. Epik geçmişi konu eder; ancak bu geçmiş eskiden olmuş olan ve artık olmayandır, antikçağlara dayanır ve bizim anladığımız anlamda tarihsel olan bir geçmiş değildir. Ne kadar uzun bir geçmişimiz olursa olsun Achilles ve Agamemnon'un yaşadığı zaman katmam bize ait değildir, bu katmanın bizim varlığımızla uzaktan yakından bir alakası yoktur; zaman içinde adım adım geriye giderek onların geçmişine ulaşamayız. Epik geçmiş bizim geçmişimiz değildir. Epiğin konusu ideal bir geçmiştir, mutlak bir antikçağdır. Arkaizm[1] epiğin edebi biçimi ve şiirsellik aracıdır. Epiğin

1. *Archaism*: Antik olan, eski çağlara ait olan ve bugün var olmayan.

dünyasıyla bizim bugün içinde yaşadığımız dünya arasında en ufak bir iletişim yoktur. Bizim yaşamımız bugünleri ve dünleriyle ikincil derecede bir kozmik yaşamdır. Biz düşük seviyede ve çürümüş bir gerçekliğin parçasıyız; bugün etrafımızdaki insanlardan Ulysses'ler veya Hektor'lar çıkmaz (2000: 277–278).

Helen, Achilles, Hektor gibi epik figürler belli bazı tiplerin temsili değil, tek ve biricik kahramanlardır. Sadece bir Achilles ve sadece bir Helen var olmuştur. Eğer biz Helen'e Menelaus'un hain karısı veya kocasını aldatan sıradan bir kadın gibi yaklaşsaydık Homeros, Homeros olamazdı, hikâyesine de destan denmezdi. Helen'e Emma Bovary, Anna Karenina veya Lady Chatterley muamelesi yapamayız.

Romanda karşılaştığımız şey epiğin tam zıddıdır. Epiğin konusu bahsettiğimiz gibi bir "geçmiş" ise, romanın konusu ancak ve ancak "şimdi"dir. Epik figürler yoktan var edilmiş ve biriciktir. Kıyas kabul etmezler ve kendi içlerinde şiirsel birer değer taşıyan varlıklardır; romanın karakterleri ise tipik ve şiirsel olmayan, mitlerden değil sokaklardan, fiziksel dünyamızdan, romancının ve okurunun gerçek çevrelerinden alınmışlardır. Epik figürler birey değildir. Romanın karakterleri ise bireydir. Romanda asıl ilgimizi çeken ise tasvirdir, anlatı değil. Tasvir edilen bizi çok da ilgilendirmez. Sancho'yu, Madame Bovary'i veya onun saf kocasını gerçek hayatta görmek için bir metelik bile vermeyiz. Onlar bizim için ilginç değildir. Ama onları, parçası oldukları romanların (*Don Kişot* ve *Madame Bovary*) sınırları, bağlamı içinde görmek için dünyaları verebiliriz. Yani romancı enerjisini, epik veya romans ozanlarının aksine, ilginç olaylar yaratma işine adamaz. Don Kişot'un bir şövalye olarak istemi/niyeti gerçekti (macera istemi); ama niyet edilen şey gerçekdışıydı. Epiğin dünyası bu tür bir ikileme yabancıdır.

Georg Lukacs, *The Theory of the Novel*'a tam da bu konuyla başlar. Romanın yabancı olmadığı ama epiğin yabancı olduğu bu tür olguları nedenleriyle şöyle tahlil eder:

Epik/antikçağlarda ruh macera aramaya çıkar; maceralar sayesinde hayat bulur; ama ne arayışın gerçek acısından ne de bulmanın gerçek tehlikesinden haberi vardır. Böyle bir ruh asla korkmaz; henüz kendini kaybedebileceğinden haberi yoktur, kendini aramaya çıkması gerekeceğini henüz bilmez. İşte epik çağ böyle bir çağdır. Ruhun yücelik, sorun

çözme ve bütünlük için niyet ettiği tüm içsel talepleri eylemlerince karşılanır. Epik, Homeros'un, "Yaşam nasıl öz/gerçek olabilir?" sorusuna cevap verir. Epik, yaşamın bütününe biçim verir. Epik figürlerin dışsal ve içsel deneyimleri arasında bir ayrım yoktur. Epiklerde zaman ve uzam belli değildir. Dolayısıyla hiçbir epik, tarihsel ve felsefi bağlamda ele alınamaz. Epik figürler, bu yüzden, birey olamazlar. Bireysellik zaman/mekâna bağlıdır ve tarihsel/felsefi bağlamda değerlendirilir. Epiğin çocuksuluğu karşısında roman, olgun insanı temsil eden bir sanat biçimidir. Epik dünya, tanrıların terk etmediği bir dünyadır (1974: 30–33).

Lukacs kıyaslamasını şöyle sürdürür: Roman vatansızdır. Epik, zaman içinde yerini romana bırakmıştır çünkü yaşam ve onun değişmez özü/gerçeği birbirinden sonsuza dek ayrılmıştır. Artık yaşam ve öz, gerçeklik ve benlik birbirine yabancı kavramlardır. Roman, yaşamın bütünselliğinin yok olduğu zamanların epiğidir. Modern epiktir. Epiğin önüne "modern" sıfatını koyduğumuz an yerçekimi olan bir alana gireriz. Zaman ve uzama bağımlı olarak varolan sıradan insanın, bireyin kendi benliğini oluşturmaya çalıştığı tarihsel ve felsefi alana gireriz. Bu yaşam anlayışında anlamın her yerdeliği/içkinliği artık tartışmalıdır. İşte bu yüzden roman kahramanları, arayışın kahramanlarıdır. Arayışın acısını da, aranılana ulaşmanın tehlikesini de bilirler. Romanın kahramanı olan epik birey, dış dünyadan yabancılaşmanın bir ürünüdür. Aradığı şeye giden yol hep belirsizdir; hiçbir şey ona dolaysızca sunulmaz. Dış dünyaya yabancılaştığı için, arayışı içe dönük ve psikolojik bir hal almıştır. Bu yüzden romanın öğeleri tümüyle soyuttur ve tüm karakterlerinde sonsuza dek kaybettikleri ütopik mükemmeliyete (yani epiğin dünyasına) duyulan bir nostalji vardır. Romanın görünen biçimi genellikle biyografiktir. Bu yüzden bireyi yaşadığı zaman ve yerde tarihsel bağlamı içinde ele alır. Roman Tanrı'nın, yani mutlak anlamı garantileyen otoritenin terk ettiği dünyanın epiğidir. Bu dünyada anlam gerçeklikle tam olarak örtüşmez ve gerçeklik genellikle hiçliğe veya göreceliğe indirgenir. Roman içsel serüvenlerin anlatımıdır; konusu kendini bulmaya çıkan ruhun/benliğin arayışıdır; ruh bu serüvenler sayesinde varlığından emin olmak ister ve kendini sınayabildiği ölçüde özüne ulaşacağını düşünür. Tanrı'nın olmadığı yerde insan özgürlüğe mahkûmdur. Özgürlüğü onun lanetidir. Romanda bellek, kimliği oluşturmak ve dönüştürmek için gerekli olan bir

yaratıcı güçtür. Bellek, ruhun kendini arayış sürecinde hangi noktada olduğunu hatırlaması için gereklidir. Bellek sayesinde kahraman, yaşam sürecini belirli bir nedensellik dizgesi içinde analiz edebilir.

Lukacs, yaşam ve özün birbirinden ayrılmasından ruhun/öznenin ötekisinin oluşumunu, realitenin izafi hale gelişini anlar. Epik çağda, yani antikçağlarda böyle bir ayrım yoktur; yaşam özle/varlıkla birdir çünkü ruh tanrıdır, onun dışı veya ötekisi yoktur, gerçeklik ise içkindir (*Theory of the Novel*, 30). Bu yüzden, günümüz insanının Homeros'la empati kurma şansı yoktur. Homeros cevapların çağında yaşamıştı, biz ise soruların çağındayız. Antikçağlarda ev, aile ve devletin ruhu ile bireyin ruhu bir ve bütündü. Paylaşılan ve içkin olan ruh/varlık birdi. Bu ruh tek merkezli bir çemberin içinde olan herkesin tekil ruhuydu; tehlike bu çemberin dışındaydı ve tehlike anında çemberin içindeki ruh tek vücut olarak kendini savunurdu. Oysa bugün bizim çemberimiz o kadar genişledi ki, sonunda parçalandı. Artık içinde güvende olduğumuz bir çembere ve sınırlara sahip değiliz. Lukacs'a göre biz, ruhun/varlığın üretkenliğini keşfettik; yapabildiğimiz tek şey eskiye yaklaşık olanı kurgulamak ama asla yaklaşık olandan tam ve bütün olana geçememektir. Biz biçimi yarattık ve bu yüzden hiçbir yaratımız tamamlanmış değildir. Tek yaşamsal özü kendi ruhumuzda bulmayı keşfettik ve bireysel çemberler yaratıp kendimizi oraya hapsettik. Bu tekil ve bağımsız çemberlerimiz, yani bireyselliğimiz sonucunda eylem ile bilgi, ruh ile yaratı, benlik ile dünya arasındaki tüm köprüleri yıktık. İşte Lukacs'a göre yaşam ve özün birbirinden ayrılması budur. Totalitenin o koruyucu çemberi artık yok. Varlığın bütünselliği, homojenlik ve uyum artık yok. Bu kırılma epik formdan trajediye geçişte kendini gösterir. Trajedinin kahramanı, kaybolmuş özün acısını çeker; bu yüzden filozoftur ve bitmez sorular sorar (35). Felsefenin tüm soruları ve kaybolanı arayış süreciyle paralel olarak sanat da artık kendini niteleyen bir hale dönüşür. Artık sanatın kopyası olduğu bir ana model kalmamıştır (37). Şeytanın yaratılışı da yaşam ve özün ayrıldığı zamanlara rastlar. Şeytanın yaratılışından sonra insanın yeni evi kilise/cami/sinagog gibi tapınaklar olmuştur. İnsanlık oralarda, kaybettiği bütünlüğü yakalamaya çalışmıştır. Trajedi zaman içinde solarak bile olsa halen varsa bu, yitirilmiş

olan öze bir özlem duyulduğu içindir. Ancak artık epik yoktur, asla olmayacaktır ve yerini romana bırakmıştır. Lukacs, "Roman evsizliğin sanatıdır, vatansızdır" derken, işte o tek ruha/bütünsel varlığa ait olan ev, aile, devlet fikrinin, o tekil koruyucu çemberin parçalandığı, evin artık olmadığı zamanlara ait olduğunu söylemek ister (41). Eski Yunan trajedilerinde o özün sesi olan, her şeyi aydınlatan ve netleştiren koro, modern trajedide yerini çelişik çokseslilige veya tam bir sessizliğe bırakır. Yalnızlık trajedinin özüdür. Trajik kadere teslim olan ruhun bu dünyada dostu yoktur. Trajik kahramanın o mutlak yalnızlığının sesi liriktir, monolojiktir ve diyalog kursa bile bunu kendi "ben"inin ötekisiyle yapar (45). Epik, yaşam ve özün birliğiyle ilgiliyken trajedi, o özün nasıl yaşanacağıyla ilgilidir. Öz yok olduğu için durum trajiktir. Trajedinin kahramanı bilişsel bir "ben" iken epiğinki deneysel bir "ben"dir. Dramada "yapmalısın", "olmalısın" kalıbı, yani yasadan kaçış sorgulamaları söz konusu iken epikte öyle bir sorun yoktur; çünkü deneysel ben yasayla uyum içindedir. İşte yasadan bu kaçış, trajik kahramanı felsefi bir sorun yapar (48). Homeros epik yazmak için kendi dünyasının, kendi bütünlüğünün özünü kullandı. Dante ve Milton'ın epik yazabilmesi için önkoşul bu dünyadan göçmek, ahrete gitmekti. Bu dünyayla ilgili epik yazmanın olanaksızlığı Rönesans'ta nettir.

Lukacs'a göre roman, geniş anlamda, bir bütünselliğin artık direkt olarak verilmediği, anlamın içkinliğinin artık bir soru haline geldiği ama hâlâ bütünlük fikrine sahip bir dünyanın epiğidir. Bu dünyada ve çağda bütünlüğün kendisi yoktur ama fikri vardır. Epik, yaşamın bütünselliğine biçim verir ve bu bütünlük zaten kendi içinde tamdır; roman ise, yaşamın yitirilmiş bütünlüğünün arayışıdır. Bu yüzden başlıca roman kahramanları arayışın kahramanlarıdır. Arayışın basit doğası gereği roman kahramanlarına ne net bir amaç ne de yolunu çizebileceği net bir güzergâh verilir. Bu arayış tamamen psikolojiktir (60–61). Doğa, ona yabancılaşmış insan için artık yuva değil, onun hapishanesidir ve mantığına yabancı ikinci bir doğa halini almıştır (64). İnsan eliyle yapılan her şey sadece gerektiği için ve insanlığın faydasına yapıldıysa işte o zaman tüm yaratı ve tasarımlarıyla insanın yaşadığı yer evidir; ancak insan, kendi yaratı ve tasarımlarına, kendi inşa ettiği yapılara yabancılaşmış ise artık ruhunu kaybetme tehlikesiyle karşı

karşıyadır. Çünkü artık yaratısı ruhundan beslenmemektedir ve ruhuna geri dönüşümü yoktur; oradan gelmediği için oraya da gitmeyecektir. İnsan doğadan/"evinden" koptuğu an kendi "yasa"sını oluşturur. Bağlı olması gereken, onu diğer insanlarla bir arada, uyum içinde tutabilen bir "yasa" gerekir. Yasa insana hükmederek evrenselliği, bütünselliği geri getirecektir. Ancak, insan eliyle yapılmış hiçbir yasa sonsuza dek yitirilmiş olan epik bütünlüğü, düzeni ve ruhun birliğini geri getiremez (65). Lukacs'm burada anlatmaya çalıştığı şey bireyselliğin doğumu ve buna bağlı olarak bütünselliğin ölümüdür. Epik birey, yani romanın kahramanı, işte bu, dış dünyadan kopuşun, doğaya yabancılaşmanın ürünüdür. Dünya homojen iken insanın nitelik bakımından bir başka insandan farklı olmasını gerektirecek bir durum yoktu; tabii ki o zaman da kahramanlar, hainler, iyi adamlar ve kötü adamlar vardı. Ancak, en büyük kahraman bile özde halkından farklı değildi, akil adamların söylediklerini en aptallar bile anlayabilirdi, iletişim sorunu yoktu. Yaşamın özü içselleşmişti. Diğer yandan epik kahraman asla bir birey değildi. Epiğin konusu kişilerin değil toplumların kaderidir. Epik kozmosun değerler sistemi herkes için eşit bir değerler sistemiydi.

Romanda bütünlük veya tamamlanmışlık ancak soyut olarak sistematize edilir. Romanın sisteminde organik bir bütünlük bulunmaz, her şey tasarımdır. Bu bütünlük, romanın dışında bir bütünlüğe işaret etmez. Sadece romanı tutarlı hale getirmek için vardır. Bu anlamda romanın tüm unsurları soyuttur: karakterlerin ütopik mükemmeliyetçiği soyuttur; tek bir doğruya olan özlem soyuttur; toplumsal yapıların varlığı, onların doğrulanabilir oluşu, devamlılığı soyuttur; roman kahramanlarının deneyimleri ve bu deneyimlerin romanın dışındaki gerçek deneyimlere benzeyip benzememesi soyut bir durumdur. Romana biçimsel sistematik ve bütünlüğü ancak ve ancak bu soyutluk verebilir (70). Romanın mutlak gerçekliği yaşamın tamamlanmamış, eksik doğasıdır. Romanın kendine has ve onu diğer tüm sanat biçimlerinden ayıran özelliği varlığın ve özün içkinliğini deneylenebilir bir yaşamın lehine reddetmesidir. Roman, insanlığın yetişkin ve olgun dönemini niteleyen ve bu yönüyle epiğin çocuksuluğundan ayrılan bir sanat dalıdır. Romanın yetişkin ve olgun ruhu onu melankolik yapar; çünkü epik gençliğin inanç ve umut dolu sesi kı-

sılmış veya tamamen kesilmiştir. Seslendiği dış gerçeklik/dünya ona öğrenmeyi arzu ettiği şeyleri gösterecek bir rehber olmayacaktır. Gidecekleri yolun sonu ölüm, tehlike veya mutluluk da olsa epik gençliğin kahramanlarına tanrılar rehberlik eder, o yolda asla yalnız ilerlemezler. Gençlik ağlayabilir, yas tutabilir, herkesçe terk edilebilir, cehenneme bile düşebilir ama yine de güvenli bir atmosfer her seferinde onları sarıp sarmalar ve kollar. Kahramanın gideceği yolu hep Tanrı çizer ve ona rehberlik eder. Oysa romanın yetişkin ve olgun kahramanı için yaşam istemi yaşamın kendine rağmendir (85).

Mikhail Bakhtin epik ile romanın farklarına değinen bir başka düşünürdür. *The Dialogic Imagination*'da epik geçmişi ele alırken düşünceleri Lukacs ve Gasset'le aynıdır. Bakhtin için de epik mutlak bir geçmişte yer alır; epikler kurucularla, atalarla, ilklerle ve en iyilerle ilgilidir. Epik zaman ve mekân ile bizim zaman ve mekânımız arasında bir boyut farkı veya mesafe vardır. Dolayısıyla epik dokunulmazdır. Kehanet, epiğin özelliklerinden biridir. Bu yüzden epik asla şimdiyle ilgilenmez, hep geçmiştedir. Bu epik mesafe epik dünyayı şimdiki dünyadan tamamen ayırır. Epik dünyada görecelik yoktur, kahramanlar gayri-şahsidir [*impersonal*] ve epiklerde açık uçluluğa, kararsızlığa, arada kalmışlığa yer yoktur. Epik kahramanın "ben"i asla kendisi için olan veya kendinde olan "ben" değildir. Daima sonraki nesiller için olan "ben" dir. Bu "ben" ile diğerleri arasında bir boşluk yoktur. Epik kahramanın kendisinde gördüğü ve bildiği şeylerle ötekilerin onda gördüğü ve bildiği şeyler aynıdır. Doğrular çelişmez (2006: 34). Lukacs aynı kavramı epik kahramanın "deneysel bir ben" olduğunu söyleyerek açıklar. Bu "deneysel ben"de [*empirical "I"*] "olması gereken" kavramı yatar (*Theory of the Novel*, 1974: 47). Epik kahramanı sıradandan ayıran ve yücelten budur. Epik, kalıplaşmış bir geleneği olan tüm diğer edebi türler (yani trajik, lirik, komik edebi türler) gibi direkt ve dolaysız bir söz söyler. Yani söylemi nettir. Bu yüzden Northrop Frye, epiği üst temsil moda yerleştirirken romanı alt temsil moda koyar. Çünkü romanın kahramanı, epik kahramanın aksine, çevresindekilerden üstün olmadığı gibi, yaşayacağı şeyler de bizim deneyimlerimizden farklı değildir. Romanın dünyasında ben ve öteki ayrımı vardır. Epik kahraman kaderiyle varken ve onun dışında bir hiçken, roman kahramanı-

nın önüne birçok alternatif olasılık serilir. Roman kahramanı için her zaman gerçekleştirilmemiş hedefler ve adım atılmamış yollar olacaktır. İşte romanın ortaya çıkışı tam olarak bu epik mesafenin yok olmaya başladığı zamana denk gelir. Joseph Conrad'ın romanı *Lord Jim* epik değerlerin ve bütünlüğün yitmiş olduğu bir dünyada "kahraman" olmaya çalışan sıradan bireyin epiğidir. *Don Kişot*, aynı bütünselliğin yok olduğu modern dünyada (Rönesans'ta) şövalye olmaya, iyi adına kötüye savaş açmaya çalışan bireyin epiğidir. Joyce'un *Ulysses*'i bireyin kendini arayışının ve bulmasının imkânsızlığına vurgu yapan, bilincin yerçekiminde hareketsizleşmiş sıradan bireyin epiğidir. Dolayısıyla epik ancak parodi yoluyla romanlaşmıştır. Her üç romanda da kahramanın "soyut kabiliyetleri"[2] vardır ve bunlar eyleme dökülemez.

2. "Ability in the abstract": Conrad'ın romanında Lord Jim için kullanılan sıfat. Jim'in, bir karakter olarak kabiliyeti olan tek alan soyut alandır. İş ne zaman eyleme gelse korkak, tutuk, çekingen bir figür çıkar karşımıza. Oysa iş hayal kurmaya, ideallerden bahsetmeye gelince Jim çok yeteneklidir.

Roman ve Parodi

Tzara: Bizim çok iyi bildiğimiz nedenler daha az bildiklerimize, onlar da hakkında hiçbir şey bilmediklerimize dayanıyor. Ve sanatçının görevi, bu çok açık nedenin kaba ifadesinden gerçek etkilerin sonsuz yaratılarının çıkabilmesi için bu yanılsamayı püskürtmek ve onunla dalga geçmektir.

Tom Stoppard, *Travestiler*

Roman ile parodi ilişkisi çok eskilere dayanır. Romanın nasıl bir tür olduğunu kavramak için parodinin ne olduğunu bilmek gerekir. Parodi bilinen en eski edebi üsluplardan biridir ve amacı ele aldığı konu, söylem veya eseri alaya almak, ondan güldürü malzemesi çıkarmak, ona farklı ve genellikle ironik bakış açısıyla yaklaşmamızı sağlamaktır. İngiliz romanının ilk örnekleri paro-

diden beslenmiştir. Sadece kendinden önce gelen anlatı türlerinin parodisini yapmakla kalmamış aynı çağda ortaya çıkan romanların da parodisini yapmıştır. *Tristram Shandy* hem roman türünün parodisidir hem de otobiyografinin; *Joseph Andrews* ise *Pamela*'nın. Ne gariptir ki XXI. yüzyılın ilk on yılını devirdiğimiz bugünlerde de roman aynı işle, yani parodiyle uğraşmaktadır. Günümüz romanının bir bengi dönüş içinde olduğu söylenebilir. Ancak elbette *Pamela*'nın parodik üslubu ile postmodern romanların parodi algısı arasında farklar bulunmaktadır.

En eski anlamıyla parodi, bir şeyin dalgasını geçmek için, onu gülünç duruma düşürmek için onu taklit etmektir. Örneğin bir kişinin şarkı söyleyişini komik biçimde taklit etmek onun parodisini yapmaktır. Yani parodi her zaman kendi dışında olan, onu önceleyen bir konu, durum, söz, söylem, performans veya esere bağımlıdır. Ele aldığı konuyu gülünç biçimde bize yeniden sunarak aslında ona yukarıdan bakar. Amacı ele alınan konuyu başka, eğlenceli, gülünç bir bakış açısından bize yeniden düşündürtmektir. Bu bağlamda, her şeyin parodisi yapılabilir. Örneğin epiğin parodisi epiğin tüm söylem biçimini, anlatı tarzını, ölçü ve ritmini, kelimelerini alıp onları daha hafif bir söyleme dönüştürüp biraz da hiciv ekleyerek dalga konusu yapar. Ortaya çıktığı ilk zamanlarda parodi, burlesk, travesti, ironi ve hicivle iç içe bir söylem türüydü. Örneğin Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'üne bu bağlamda kutsal metinlerin parodisi olarak bakabiliriz. Kutsal metinler gibi şiirsel bir dil kullanır, onlar gibi buyruklar verir, bölümlerden/tabletlerden/bablardan oluşur, Zerdüşt'e yeni bir peygamber edası verir ama içerik bakımından hayli alaycı ve kutsalı yadırgatacak kadar garip ("Komşunu sevme!" gibi) telkinlerde bulunur. Parodinin ele alacağı konu, eser, söylem tekil olmak zorunda değildir. Örneğin, *Tristram Shandy* aynı anda tüm otobiyografilerin, tüm romanların, tüm yazarların ve roman yazma sürecinin, dönemin dini vaazlarının, adli ve akademik kayıtlarının, mitlerin, savaş ve kahramanlık hikâyelerinin, hatta felsefi ve bilimsel metinlerin ve ansiklopedilerin parodisidir. Hepsini alaya alır, tonu komiktir. Parodi özü itibariyle mizaha yakın bir edebi üsluptur. Parodiye sadece edebi üsluplardan biri gibi değil de felsefi bir tavır olarak bakan düşünürlerin başında Mikhail Bakhtin gelir.

The Dialogic Imagination'da Bakhtin, romanın başta epik olmak üzere, tüm edebi türlerin parodisi olduğunu, edebi türlerin biçim ve dil geleneklerini açığa vurmaya çalışan bir anlatı biçimi olduğunu söyler (2006: 5). Parodiye bakışı onun sadece dalga geçen, güldüren tavrıyla sınırlı değildir. Bakhtin parodinin başka özelliklerine yoğunlaşır. Bu özellikleri sayesinde roman kuramına yepyeni bir bakış açısı getirir. Bakhtin'e göre roman el attığı her anlatı biçimini romanlaştırabildiği için parodiktir. Diğer türleri, süreç ve bitimsizliği eşzamanlı irdelemek yoluyla ve bu ikilemle zehirleyerek romanlaştırır. Romanın kendisi edebi olarak son şeklini almış bir tür değildir. Öyle bir şekli de asla almayacaktır. Parodiler de her şeye uygulanabildiği için son şeklini almış ve kanonlaşmış bir tür gibi düşünülemez. Her sanat eseri, biçimi, içeriği, türü, tavrı ne olursa olsun parodiye malzeme olabilir. Bu da parodinin her bir yazım, yaratı veya üretim moduna göre dönüşebilen esnek bir yapısı olduğunu ve asla sabitlenemeyeceğini imler. Romanın asla kanonlaşamama sebebini Bakhtin, işte bu parodik özünde bulur. Kanonlaşmış türlerin parodik bir üslupla anlatısı romanda çok önemli bir yer tutar (6). Parodi bir anlatı biçimi olarak başka bir edebi türün direkt olarak söylediği sözü taklit eder. Örneğin "sone" kanonlaşmış bir şiir türüdür ama sonenin parodisi bir edebi tür değildir (51). Sone, parodisinin tüm biçimini oluşturmaz, onun sadece temsil nesnesidir. Roman her şeyi temsil nesnesinin bir imgesi olarak ele aldığından her şeyi parodik olarak ele alır. Her şeyin parodisini yapabilir çünkü her şeyin komik/ironik bir karşılığı/karşı-imgesi vardır. Örneğin Don Kişot, şovelyenin parodisidir, Sançe da Don Kişot'un. Epik, lirik, trajik türler, söyleyecek direkt bir sözü olan teksesli anlatı biçimleridir. Roman ise çoksesli, çokkatmanlı ve çeşitli söylem biçimlerinin bir araya geldiği ve etkileşime girdiği bir anlatı biçimidir. Kanonlaşmış türler hep mutlak bir dogmaya, önceden belirlenmiş ve yerleşmiş yapısal kurallara bağlıdır. Oysa romanın böyle bir bağlayıcılığı yoktur. Çünkü kendisi sabitlenmiş bir edebi tür olmadığından kanonlaşmamıştır (60-61).

Bakhtin'in roman ile parodi arasında bulduğu bir diğer benzerlik ise her ikisinin de çokseslilikleri [polifoni] ve diyalojik özellikleriyle, dilin asla tek bir dil olamayacağını ve bütünlük içinde ele alınamayacağını söylemeleridir. Dil hem kendi içinde çokses-

lidir [*heteroglossia*] hem de tekil olmadığından başka dillerle etkileşim halindedir [*polyglossia*]. Dil, her zaman, birinin başka biriyle konuşmasıdır, o başka biri kişinin kendi iç sesi/ötekisi bile olsa. Bahktin'in diyaloji terimiyle kastı dilin her zaman diyalog kurmak için kullanıldığını hatırlatmaktır. Her parodi diyalojiktir çünkü çift-seslidir. Bu çift-ses, orijinalin/parodisi yapılan şeyin sesi ve parodinin sesidir (76). Parodi en klasik haliyle kendi sesinin, nesnesinin sesine yukarıdan baktığı bir yol izleyerek gülmece yaratır. Parodi, konu ettiği şeyin imgesini/taklidini onun komik bir versiyonunu sunarak, bir karşı sunum biçiminde yapar. Parodisi yapılan şeyin bütünlüğünü bozar, hiyerarşik anlatısını yıkar. Emma Bovary, bu anlamda, Troialı Helen'in parodisidir.

Parodi diyalojiye ve çokseslilige elverişli olduğundan romanın gerek gizli gerek açıktan en yakın arkadaşı olmuştur. Roman, çeşitli toplumsal ve bireysel söylem biçimlerinin sanatsal olarak organize edildiği anlatıdır (262). Romana konu olan kişi, konuşan kişidir. Roman da hep konuşur, diyalojiktir. Hem karakterler birbirleriyle konuşur hem de yazar okurla konuşur. Roman, en sessiz halindeyken dahi yazarın ya kendi iç sesiyle ya da okurla yaptığı diyalogdur. Bir söz söyleyen kişinin mesajına, o mesajı alacak kişilerin beklentileri şekil verir. Tarafsız sözcük diye bir şey yoktur. Her söz, karşıdakinin nasıl etkileneceği hesaplanarak söylenir, onun muhtemel tepkilerine göre değiştirilir. Dolayısıyla Bakhtin'e göre hiçbir mesaj hesapsız iletilmez. Hiçbir mesaj da alınmadan iletilmiş sayılmaz (Parla, 51). Diyaloji, anlatının okurda odaklanmış anlamlarıdır. Romanı bir tarz olarak biricik kılan özelliği, birbirinden bağımsız, ikinci derecede önemli olan parçaların bir araya gelerek bütünlük oluşturmasıdır. Romanın tarzı farklı üslupları bir araya getirebilmesinde yatar; romanın dili "diller sistemidir" (Bakhtin, 262). Bu özelliğiyle de edebi parodiye yakın bir yapıdadır. Parodi de en az iki dilin (parodisi yapılan eser ile yapan eserin) birbiriyle etkileşiminden/diyaloğundan doğar.

Örneğin, roman XVIII. yüzyılda İngiltere'de ortaya çıktığında okur kitlesi, düzyazıyla yazılmış romans türünün yapısal özelliklerine zaten aşinadır. Northrop Frye'a göre roman, romansların gerçekçi bir tavırla yer değiştirmesi sonucu ortaya çıkar ve kendine has yeni yapısal özellikler taşır. *Robinson Crusoe*, *Pamela*, *Tom Jones* gibi romanların tümünde romans türünün genel yapıtaşları

gözlemlenebilir; ama bu yapıtaşları günlük deneyimleri anlatmak amacıyla dönüşüme uğratılmıştır. İşte bu yer değiştirme, romanı, romansın parodisi yapar. Defoe'dan Henry James'e roman yapısı romansın parodisi olarak sürmüştür (2000b: 141). Bu tür romanlarda roman kahramanı, genellikle kendi romantik hayalleri ile gerçekliğin ona sundukları arasında çelişki yaşar ve bu durumlar parodiktir. Frye bu kahramanlara Emma Bovary, Anna Karenina, Lord Jim ve Isabel Archer örneklerini verir. Aynı örnekleri roman/epik ilişkisi için de verebiliriz. *Lord Jim* epik anlatı özelliklerini romanlaştıran bir parodidir. *Ulysses* de öyle. Hegel romana "burjuvanın epiği" derken ima ettiği şey epiğin parodisi oluşudur. Elbette romansın gerçekçi parodisinin en önemli örneği ise *Don Kişot*'tur. *Don Kişot* işte tam bu yüzden, bir kurgu türünün ölümünü, diğerininse doğumunu göstermesi bakımından önemlidir (141). *Don Kişot*'un parodik özelliği Jale Parla'nın *Don Kişot'tan Bugüne Roman* başlıklı kitabının ana konusu olmuştur. Parla, roman kuramı üzerine kafa yoranlar için çok zengin bir kaynak oluşturan bu çalışmasında *Don Kişot*'u roman türünün miladı olarak görür ve sonrasında yazılmış tüm roman türlerinin de ana iskeletini oluşturduğunu düşünerek derinlikli bir analiz sunar. Rabelais ve Cervantes ile Rönesans'ta başlayan roman/parodi serüveninin bugünün metaromanın da ana özelliği olduğunu vurgular.

Parodi, romanın diyalojik yapısına çok uygundur; çünkü hem bize bir şey söyler hem de parodisini yaptığı esere. Bu yönüyle her zaman çift sesli, çift aksanlı ve çift anlamlıdır. Bakhtin'e göre parodi yazarı başkalarının sözlerini tekrar ederek kendi söylemek istediği şeyi söyleyen kişidir (Rose, 1993: 128). Roman yazarı da böyle bir kişidir. Parodide en az iki dil ve aynı zamanda iki üslup, iki bakış açısı ve iki konuşan özne karşı karşıyadır. Diyalojik olarak bir araya gelerek melez bir anlatı oluştururlar. Parodi kendinden önce gelen, yani geçmişten aldığı sözü, eseri, söylemi konu edinerek onu çağdaşlaştırır ve günceller (Bakhtin, 21). Parodi sayesinde geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki mesafe yok olur. Parodinin bu özelliği onu, tarihe ve geçmişe son derece meraklı postmodern romanın vazgeçilmez bir öğesi kılar. Parodi, edebiyatın gelişimine oldukça katkı sunan bir üsluptur. Ancak, Bakhtin vurguyu, gülmeceye ve birbirine karşıt seslerin arasındaki husu-

mete yaparken postmodern romanın bu tutumdan vazgeçtiğini düşünen eleştirmenler vardır. Parodinin romanın gelişimine katkılarından biri de üstkurguya çok elverişli oluşudur. Parodi, ele aldığı eseri bize karikatür ikiziyle sunarken kendi varlığının bu tür bir kurgu olduğunu hatırlatabilen bir tarzdır. Yani bir şeyin taklidini yapmakta olduğunu bize fark ettirebildiği sürece komik olacak, istediği etkiyi yaratabilecektir. Bir kişinin şarkı söyleyişini taklit eden kişi bize bir taklit sunduğunu söylemedikçe etkisi komik olamaz. Ya da orada, o anda olmayan şeyi taklit ettiğini anlamayız da, tamamen o kişinin kendi performansım izlediğimizi sanırız. Güldüğümüz şey ise performansı yapan kişinin kendisidir. Oysa taklit yaptığını bilirsek (yani üstkurgu işbaşındaysa) güldüğümüz şey taklidi yapılandır, yani orada olmayandır. Özellikle postmodern romanın parodiden en iyi beslendiği kısım işte bu üstkurgu kısmıdır. Kurgunun kendi kurgusallığının bilincinde olduğu ve okura bunu unutturmadığı kısımdır.

Parodiye hem bir mizah/güldürü unsuru hem de romanı zenginleştiren ve mizah unsurları içermesine gerek olmayan bir edebi tavır olarak yaklaşılabilir. Malcolm Bradburry, David Lodge, Charles Jencks ve Umberto Eco parodinin gülmece ve mizahla ilişkisi üzerinde duran düşünürlerdir (Rose, 1993: 272). Ama Linda Hutcheon, Susan Sontag, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Fredric Jameson ve Patricia Waugh gibi düşünürler onun gülmece içermeyen ama yapı itibariye başka bir eseri/söylemi/metni taklit eden yanıyla, yani metinlerarası, üstkurgusal yapısı ve geçmişi güncellemeye elverişli yanıyla ilgilenirler.

Özetlersek, parodi komik taklittir, üstkurgusaldır, çiftkodlu ve çift seslidir (Bakhtin); özgünlük eksikliğinden doğan güldürüdür (Nietzsche); yorumun imkânsız olduğu çağda elde kalan tek söylem biçimidir ve yoruma karşı çıkıştır (Sontag); gerçekliğe yapılan eleştiridir (Foucault); güçsüzlük, amaçsızlık ve farksızlıktan doğar (Baudrillard); metinlerarasıdır (Todorov, Kristeva, Bakhtin); farkın içinde tekrar yapmaktır ama komik olması gerekmez (Hutcheon); içi boş ve normsuzdur (Jameson) (Rose, 282-283).

Linda Hutcheon'a göre parodi, verili bir şeyin dalgasının geçildiği komik bir taklitten ibaret değildir. Parodi, verili şeyin eleştirel bir mesafe gözetilerek yinelenmesidir. Bu mesafe benzerliğin içinden, hem de tekrar yaparak ironik farklar çıkarmayı elverişli kılar.

Waugh ise parodiye, karşı çıkmak istediğimiz kültürel olgunun dışında bir konuma sahip olmadığımız için bize içeriden eleştiri yapma olanağı tanıyan bir yöntem olarak bakar (1992: 205). Her iki halde de eleştiri "içeriden" ama belli bir "mesafeyle" yapılmış olacaktır. Parodi, hem değişimi hem de kültürel devamlılığı aynı anda gözetir (Hutcheon, 1988: 26). Parodisi yapılan eser geçmişe aittir ama parodi onu ele aldığı an bugünün bir parçası olur, yeniden hatırlanır ve kültürel devamlılığa katkı sunar. Hutcheon, parodiye Jameson gibi olumsuz yaklaşmaz. Örneğin tarihin parodisini yapmak tarihe zarar vermez, onu yeni bakış açılarıyla ele almamızı sağlar, bugünün bir parçası yapar ve zenginleştirir. Susan Sontag'a göre parodi, her şeyin ve anlamın yapısöküme tabi tutulduğu ve bu yüzden hiçbir şeyin yorumlanmasının artık mümkün olamadığı çağın (günümüzün) yorum indirgemeciliğinden kurtulma biçimidir (1978: 10). Eleştirinin görevi eserin ne anlama geldiğini bulmak, yorum yapmak değildir artık, o eserin nasıl o eser olduğunu göstermeye çalışmaktır. Yorum eserin içeriğiyle ilgilenir. Oysa metinsellik, metinlerarasılık kavramları ve yazarın, yani anlamı garantileyen otoritenin, ölümüyle birlikte "içerik" gözden düşmüştür. İçeriğin gözden düşmesi de yorumu anlamsız kılmıştır. Parodi, günümüzde içerik ve yorumla değil biçimle ilgilenir; bu yüzden de güldürü unsuru geri planda kalır. Margaret Rose, Hutcheon ve Jameson gibi düşünürlerin parodinin güldürme özelliğini anlatmaktan kaçınmalarını eleştirir. Öyle ki, Hutcheon'ın postmodernizm üzerine incelemelerini okuduğumuzda parodik postmodern romanların sanki hiç güldürme amacı taşımadığı, son derece felsefi ve ciddi konularla uğraştığı hissine kapılabiliriz. Oysa Margaret Rose bize Umberto Eco'nun *Gülün Adı* adlı romanını hatırlatır. *Gülün Adı*, gülmenin yasaklandığı bir ortamda geçen, ortaçağ kostümleri giymiş, metinlerarası bir dedektif romanıdır. Roman, gülmenin yasaklanmasını alay konusu eder. Olayları çözen dedektif keşişin adı ise (bizi gülümsetmekten hiç bıkmayan meşhur Arjantinli üstada göndermeyle) Jorge of Borgos'tur (Rose, 247).

Hutcheon, postmodern romanın en belirleyici özelliklerinden birinin parodi olduğunu ve parodinin geçmişle şimdiyi bir araya getiren bir araç olarak özellikle "tarihsel üstkurgu" [*historiographic metafiction*] dediği roman türünün vazgeçemediği bir anlatı

tekniği olduğunu söyler. "Tarihsel üstkurgu" Hutcheon'ın günümüz postmodern romanına verdiği isimdir. Parodi, geçmişle şimdinin birbiriyle kurduğu diyalogdur. Günümüz romanının parodiden ziyade pastişe yakın olduğunu söylerken Jameson'ın amacı bu romanın güldürü öğesi taşımadığını vurgulamaktı. Pastiş, boş parodidir. Eğlendirmeyi, güldürmeyi, hicvetmeyi, alternatif bir görüş öne sürerek eleştirmeyi amaçlamaz (Jameson, 2009: 17). Hutcheon, Jameson'ın bu olumsuz tutumuna karşı çıkar. Öncelikle postmodern romanı tartışırken ısrarla parodi terimini kullanır ve postmodern parodinin (yani pastişin) asla gelişigüzel, prensipsiz, içi boş bir tekrardan ibaret olmadığını, her şeyin bilinçli olarak seçilip belli prensiplerle parodiye dönüştüğünü iddia eder (1988: 27). Bir eserin ironik ve oyunbaz olması, o eserin amaçsız, ciddiyetsiz ve içi boş olduğu anlamına gelmez. Modernizmin yenilikçilik ve gelecek adına ideolojik ve estetik olarak geçmişi reddetmesi, Hutcheon'a göre naif bir tutumdur. Postmodernizm geçmişin parodik ikizi olarak modernistlerin tarih korkusunu veya nefretini eleştirir. Parodi, sanatçının belli bir söylem hakkında o söylemin tam da içinden, o söyleme verdiği zararı da telafi ederek konuşabilmesini sağlar. Bu tavrıyla günümüzün en belirgin eleştiri yöntemidir (35).

Örneğin, John Fowles'un romanı, *Fransız Teğmenin Kadını*'nın anlatıcısı, bugünün üstkurgusal sesi olarak XIX. yüzyıl roman anlatı biçimini hem deneyimler hem de onun parodisini yapar. Romanda birçok anlatıcı (Fowles, anlatıcı, Charles, Sarah) romanın konuları olan özgürlük ve güç, yaradılış ve kontrolü kendi pencerelerinden bize sunar. XIX. yüzyılın romancılarından; Thackeray, Eliot, Dickens ve Hardy'den beslenir. Romanda geçmiş eleştirel olarak sunulur, nostaljik olarak değil. Amaç geçmişe yukarıdan bakmak değildir; onu, bugünün bilinciyle yeniden ele alarak zenginleştirmektir. Özgürlük ve güç konularına varoluşçu ve Marksist bir bakış açısıyla yaklaşır; Victoria dönemi determinizmini, tutuculuğu eleştirir ancak bu tarihsel bağlamı aynı zamanda bugünü de sorgulamak için kullanır (Hutcheon, 45).

Postmodern parodi hem baskın söylemleri yıkmak ister hem de bu söylemlere bağımlı olduğunu bilir. Zaten söylenmiş olandan beslenir. Bu ikilem ortaya çıktığında ise postmodernizmin tavrı "ya o... ya da bu" değildir. İki şeyden birinin yanında taraf

olmaz. Her zaman "hem o... hem de bu" tavrını benimser. Hutcheon bu söylemiyle Ihab Hassan'ın *The Postmodern Turn* ve *The Dismemberment of Orpheus*'ta, modernizm ve postmodernizm mukayesesini ortaya koyarken yaptığı o meşhur listelemeye, yani "ya o ya da bu" tavrına karşı çıkar. Çünkü postmodernizm aynı anda hem modernizmdir hem de değildir (52).

Parodi, Bakhtin'e göre tüm romanların belirleyici yapısal özelliğidir. Bunun sebebi diyalojik, çoksesli, metinlerarası ve kanonlaşmamış olmasıdır. Esnek bir tarzdır. Her anlatı biçimine adapte olabilir. Roman da tüm edebi türlerden beslenen, edebi olsun olmasın tüm metin ve söylem biçimlerini kullanabilen ama kendisi bir tür olmayan bu tutumuyla Bakhtin incelemesinde parodinin diğer adı gibi ele alınır. Parodi tüm romanların bilinçaltıdır.

Günümüz romanına geldiğimizde ise romanın Bakhtin'in ve kuramının farkında olarak yazıldığını belirtmemiz gerekir. Postmodern roman bilinçli olarak diyalojik ve parodiktir. Yani romanın bilinçaltında gizli olan parodi artık bilincinin ana konusu olmuştur.

Roman ve Anlatı

Şimdiki zaman ve geçmiş zaman
Belki birliktedir gelecek zamanda.
Ve gel-zamanı kapsar geçmiş zaman.
Zamanların hepsi ölümsüzce varsa
Zamanların hiçbiri kurtarılamaz.
T.S. Eliot, Dört Kuartet

Roman kuramı basit bir iş gibi görünse de bu son derece aldatıcıdır. Öncelikle romanı "kurgu" üst başlığı altına sokarsak –ki genel eğilim böyledir– bu o kadar genel bir bakış olur ki romanı diğer kurgusal türlerden hangi noktada ayırmamız gerektiğini bulmak zorlaşır. "Kurgusal anlatı" diye bir sınırlamaya gidecek olursak "kurgusal" terimi gerçekliği dışlar; "anlatı" ise hikâye biçimi almamış, yani bir olayı giriş, gelişme ve sonucuyla anlatmayan

tüm söylemleri romandan çıkarmamızı gerektirir. "Kurgusal betimlemeci anlatı" dersek romanın hikâyesi dışında yer verdiği yüzlerce sayfalık betimlemelere bir çözüm bulmuş olabiliriz. Kurgusu olan tüm metinler anlatıdır. Bu çok genel yaklaşımla bakarsak tüm trajediler, epik şiirler, komediler de anlatı tanımının içine girebilir. Yaklaşımımızı daraltırsak anlatıcısı olan tüm metinler anlatıdır diyebiliriz. Roman, tarih ve kısa hikâye, anlatıcısı olan anlatı çerçevesinde ele alınabilir. Onega ve Garcia Landa'ya göre "anlatı, zamansallık ve nedensellik ilkeleriyle ve mantık çerçevesinde birbirine bağlanmış bir dizi olayın göstergesel/semiyotik temsilidir" (1996: 3). Temsilin kendisini, biçimsel özelliklerini, yani kurgulama yöntemlerini çalışma işine ise "anlatı bilim", yani *narratoloji* adı verilir. Roman öyle çeşitli anlatı özellikleri gösteren bir türdür ki anlatı bilim bile onu belli bir şablona oturtmayı başaramamıştır.

Roman, son iki yüzyıldır diğer tüm kurgusal anlatılara öyle ezici bir üstünlük sağlamıştır ki onun kurgusal anlatı olması, sadece kendini niteleyen bir durum haline gelmiştir. Roman sadece kendi kuramlarını yaratmakla kalmamış, edebi eleştirmenlerin, dilbilimcilerin, felsefecilerin, antropologların ve tarihçilerin son yüzyılda geliştirdiği, romandan bağımsız tüm kuramları da kendine katmayı, adapte etmeyi başarmıştır. Günümüz romancıları çeşitli kuramlardan ve disiplinlerden beslenerek o kuram ve disiplinlere sonsuz kaynak sağlayacak türde romanlar yazmaya devam etmektedir. Bugün Peter Ackroyd, Jeanette Winterson, Umberto Eco, Julian Barnes, Angela Carter, Iris Murdoch, Orhan Pamuk, John Fawles, John Barth, Don DeLillo ve daha birçok önemli romancının yapısalcılık, postyapısalcılık, *différance*, metinlerarasılık, yeni tarihselcilik gibi kavramları ve bunları üreten Foucault, Derrida, Barthes, Baudrillard, Lyotard, Deleuze gibi kuramcıları okumadıklarını, bilmediklerini, onlardan beslenmediklerini söylemek imkânsızdır. Aynı şekilde, birçok filozof ve farklı disiplinlerde kuramcıların da romanlardan faydalanmadıklarını söylemek yanlış olur. Roman kendini en çabuk güncelleyen, toplumsal, bilimsel, teknolojik ve bireysel hassasiyetleri en çabuk görebilen ve onlara ifade edilme şansı tanıyan edebi türdür. Günümüzde gittikçe yaygınlaşan medya ve internet kültürüne rağmen okumayı, kitabı ve edebiyatı insanlığın hâlâ bir parçası

kılabildiği içindir ki roman bugün, edebiyatın sorgulanmakta olan varlığına kanıt teşkil etmektedir.

Romana çeşitli kuramlarla yaklaşmak mümkündür: türler kuramı, yapısalcılık, feminist kuram, Marksist kuram, psikanalitik kuram, postmodernist kuram vs. Bu kuramların hiçbiri sadece romanla ilgilenmez, sadece romana has bir kuram yoktur; ama roman bu kuramların her biri için çok zengin bir kaynaktır. Yeni tarihselci eleştirmen Catherine Gallagher "The Rise of Fictionality" adlı makalesinde romana şöyle yaklaşmaktadır: "Roman uzun soluklu, kurgusal anlatıdır. 'Roman' ve 'kurgu' terimleri arasındaki tarihsel bağ çok güçlüdür; her iki terim de birbirini var etmiştir. Ancak romanın, kurgusallığını XVIII ile XX. yüzyıllar arasındaki iki yüzyıl boyunca gerçeğe bire bir benzeme ve onu aynen anlatma amacı arkasına gizleyen, yani kurgusallığını gizlemeye meyleden bir tür olduğunu da unutmamamız gerekir. Kısaca roman kurguyu hem keşfeden hem de o yokmuş, anlattığı her şey gerçekmiş gibi davranan bir sanattır (2006: 336–337). Gallagher'in bu tespitinin geleneksel gerçekçi romanların bütünü için doğru bir tespit olduğunu ancak çağdaş romanda dönüşüme uğradığını, romanın bugün artık kendi kurgusallığını saklamayan bir yöne saptığını söyleyebiliriz.

Roland Barthes ise romanın kurgusal kısmını bırakır ve onun anlatımsal ve betimlemeci olan diğer iki özelliğini ele alır. Barthes'a göre anlatı büyük bir trafik kontrol merkezine benzetilebilir, betimleme ise başkadır. Betimlemenin kendini önceden belli eden bir işareti yoktur. Betimleme bir sürü önemsiz belirtmelerden oluşur. Anlatı zamanla bire bir ilgilidir, yani bitimlidir. Betimleme ise böyle bir endişe taşımaz ve bir eylemin sonunu veya bir durumun izahını dille aktarma kaygıları gütmez. Betimleme veya gereksiz detay, şu soruları sormamıza yol açar: Öncelikle, anlatının içinde yer alan her şey önemli midir? Eğer değilse, tüm bu gereksiz detayları gerekliymiş gibi anlatmanın gereği nedir? Anlatı, romanın zamansal boyutuyla ilgiliyse, betimleme uzamla ilgilidir. Betimleme antikçağlardan beri vardır ve kendini hiçbir gerçekçilik prensibiyle sınırlamaz. Onun doğru veya yanlış olması önemli değildir. Ayrıca, gerçekliği de önem taşımaz. Bu yüzden betimlemelerde, Kuzey Kutbu'nda aslanlar veya zeytin ağaçları bulabiliriz. Olanaklılık betimlemenin sorunu değildir.

Betimlemenin en büyük kaygısı estetiktir. Bu yüzden romanın kurgu ve anlatının yanı sıra betimlemeye sıkı sıkıya bağlı olmasının sebebi gerçekliği olduğu gibi aktarmak kaygısında aranamaz. Betimleme, roman estetiğinde, "anlam"a direnme gücünü artırdığı için vardır ("The Reality Effect", 2006: 231–233). Yani, roman anlatısı veya kurgusallığı her ne kadar Catherine Gallagher'ın dediği gibi kendi kurgusallığını gerçeklikle gizleme çabası gibi görünse de, Barthes'a göre, romanın tasvirle olan sıkı bağı, anlatının dayandığı gerçekliğe, yaşamı rasyonel dizgede sunmaya ve bu yöntemle "anlam"a ulaşmaya ket vuran, onu değilleyen ve sürekli erteleyen bir yöntem olarak bulunur. Burada dikkat edilmesi gereken nokta romanın bu anlam ertelemeci yaklaşımını sağlayan betimlemenin romanın "durum"dan ziyade "süreç"le ilgili olduğu noktasıdır. Roman bireyi, onun bilincini ve gerçeklikle, yaşamla kurduğu ilişkiler bütününü bir süreç olarak ele aldığından betimleme onun en güçlü yapıtaşlarından biri olmuştur. O halde roman, gerçekliği yansıtır demek eksik bir tespit olur. Roman, gerçekliği bitimsiz bir süreç olarak konu edinir demek daha doğrudur. Erich Auerbach'ın ünlü eseri *Mimesis*'te bahsettiği "geciktirme unsuru" da Barthes'ın yaptığı tespite paralel niteliktedir (2003:4–5). Auerbach, İkinci Dünya Savaşı sırasında büyük Atatürk'ün ülkemize davet ettiği ve hayatlarını kurtardığı ünlü Alman bilim adamlarından biridir. İstanbul Üniversitesi'nde görev yaptığı dönemde, bugün hâlâ birçok edebi ve tarihsel araştırmaya kaynaklık eden *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* adlı eseri kaleme almıştır. Auerbach, bu eserinde Homeros'tan başlayarak, Eski Ahit'i de içine alarak sırasıyla XVIII, XIX ve XX. yüzyıl Batı edebiyatından seçtikleriyle bize mimesis'in (yani gerçekliğin taklidinin) zaman içinde ne gibi değişiklikler geçirdiğini anlatmaya çalışır. Kitabın yeni baskısına önsöz yazan Edward Said bize, yapılan bu kronolojik incelemenin, zaman içinde temsil ve yansıtmanın ne denli yoğunlaşarak ve bakış açısını daraltarak değişim gösterdiğini Auerbach'ın tespit ettiğini söyler. Burada dikkat etmemiz gereken husus Auerbach'm "mimesis" ile kurguyu değil "anlatıyı" kastediyor olmasıdır. Auerbach anlatı ve kurguyu neredeyse eşanlamlı kullanmıştır diyebiliriz. XVIII ile XIX. yüzyıllarda gerçekliğin yansımasına, yani anlatıya, nedensellik eklenmiştir. Ancak antikçağlarda, epik at-

mosferde veya Eski Ahit'teki dini atmosferde olaylar nedensellik ilkesine bağlı gelişmez. Daha çok episodik anlatıya tabi olurlar ve bu dizge apokaliptiktir. Auerbach buna nedenselliğin sembolik modu diye tarif ettiği *Erfüllung (fulfillment)*, yani "tamamlanma" adını vermektedir. *Erfüllung* doygunluğa ulaşma, belli bir olgunluğa erişme, boşlukların dolması, anlamın tamamlanması gibi düşünülebilir. *Erfüllung* kendi öncesinde oluşan bir durumun nedeni veya mantıklı sonucu olmayabilir. Bir tür performanstır, tamamlanma ve sona erme halidir. Bu bağlamda, verili bir tarihsel olay daha önce meydana gelmiş başka bir tarihsel olayın doygunluğa ulaşıp tamamlanması anlamına gelir. Nedensellik ilkesi önşartı olmadığı için hiçbir olay önceden tahmin edilemez. Auerbach "Odysseus' Scar" adlı bölümde Homeros'un ünlü epiğinde tasviri, erteleyici, geciktirici bir element olarak dinleyicinin dikkatini sürekli uyanık tutmak için ve hikâyeye bir heyecan katmak için kullandığını anlatır. Homeros eserine, ana olayın akışını erteletecek şekilde, geçmiş ve gelecek başka olayların tasvir edildiği (zamanda bir ileri bir geri giden) bölümler ekleyerek dinleyicinin dikkatini sürekli kontrol altında tutmayı ve onun kafasında her şeyi en net hale getirmeyi hedeflemiştir. Homeros'tan bugüne anlatının gerçeklikle ilişkisi tarihselci bir yaklaşımla irdelendiğinde, zaman içinde kurgusal anlatının gerçekliğe tuttuğu mercek (Homeros'tan Virginia Woolf'a) teleskoptan endoskoba ve hatta mikroskoba doğru giden bir yoğunlaşmaya tabi tutulmuştur. Tabii ki Auerbach'ın, epikte kullanıldığı haliyle erteleme unsuru için yaptığı "her şeyi netleştirme aracı" yorumu, Barthes'm roman için yaptığı yorumla çelişir; zira Barthes betimlemeyi "anlam"a, yani anlamın kafada netleşmesine bir engel olarak görürken Auerbach epiğin doğasında anlama ulaşma sorunu bulunmadığından buna daha pozitif yaklaşır. Betimleme klasik çağlarda anlamı netleştirmek için kullanılan bir yöntemken modern çağda anlamı erteleme, bulandırma fonksiyonu kazanmıştır diyebiliriz. Bunu süreç ve zamansallık algısındaki değişimlere bağlamak mümkündür. Günümüzde anlatıyı oluşturan dinamikler Genesis/Apokalips fikrinden bağımsız olarak şekillenmekte. Yaratılış ve Kıyamet, doğum ve ölüm, başlangıç ve bitiş gibi kavramlar fikir olarak halen var olsalar da, altı giderek boşalmakta olan birer kavrama dönüşmüşlerdir. Modernizmle birlikte sonu açık uçlu bırakılan olay ör-

gülerinin benimsenmesi de bu durumla alakalı. Anlatı, anlamlı olabilmek için yaşamı ve varlığı Genesis/Apokalips arasında geçirilen süreçte ele almak zorundaydı. Ancak bugün bu fikir giderek terk edilmekte. Süreç fikrinin sahneden çekilmesiyle birlikte anlam da romantik bir kavram haline geldi. Çağdaş romanın anlatıyla olan boğuşması da daima, süreç fikrinden vazgeçilmesiyle ilintili olarak ele alınabilir.[1]

Romanın epiğin rahminden doğduğunu hatırlarsak zaman içinde nasıl çeşitli biçimsel ve yapısal değişimler geçirdiğini daha iyi kavrayabiliriz. Hayden White, *Figural Realism* adlı kitabında, Auerbach'ın *Mimesis*'te öne sürdüğü edebi tarih kavramının sadece edebi eserler arasındaki ilişkiyi anlamlandırmakla kalmayıp, aynı zamanda, her bir edebi metnin ait olduğu tarihsel bağlamla (yani yer ve zamanla) da ilişkisine vurgu yaptığını belirtir. Bir edebi metin, gerçekliği temsil etmenin yanı sıra şu dört şeyi de yapabilir:

1. Kendinden önce yazılmış bir eserin anlamını tamamlar (*erfüllung*), doygunluğa ulaştırır.
2. Kendinden sonra yazılacak olan bir esere örneklem oluşturur.
3. Yazarının yaşamış olduğu tarihsel bağlamla ilişkisini sembolize eder.
4. Yazardan bağımsız bir tarihsel gerçekliğin doygunluğa ulaşmasına sembolik katkıda bulunur (2000: 88–91). Yani edebi eserin üretimi sadece yazarın içinde yaşadığı tarihsel gerçekliği deneyimleyip sonra da onu yansıtması işi değildir. Tam tersine, deneyimin kendisi de onun anlatısı da bir semboldür [*figure*] ve kendinden sonra yapılacak olan tüm temsillere bir içerik veya referans katkısı olacak ve onun doygunluğu, anlamının tamamlanması başka edebi eserlerce sağlanacaktır. Dolayısıyla her edebi eserin başka edebi eserlerle, yansıttığı içerik bakımından, dikey [*paradigmatic*] ve yatay [*syntagmatic*] ilişkisi vardır. Auerbach'ın gerçekliğin temsili ve edebi metnin tarihselliğine yaklaşımı, bir bakıma, T.S. Eliot'un "Tradition and Individual Talent" makalesinde öne sürdüğü tarih kuramına benzer. Bu makalede Eliot, tarihin her zaman anakronik olduğunu, geçmiş, şimdi ve geleceğin aslında bir olduğunu, Homeros'un bugünün edebiyatına yaptığı katkı kadar çağdaş edebiyatın da Homeros'a (yorumlamada zenginlikle) katkı yaptığını söyler (2001: 1093).

1. Frank Kermode'un *The Sense of an Ending: Theories on Fiction* (1967) adlı çalışması, anlatının Genesis ve Apokalips fikrine olan bağımlılığı, varlığı anlamlandırabilmenin tek koşulunun doğum ve ölümün, Yaratılış ve Kıyamet'in kabullenilmesi olduğu üzerinedir.

Roland Barthes *Writing Degree Zero*'da anlatıyı, biçimsel bir özellik olarak, roman ve tarihin ortak unsuru olarak ele alır ve anlatının belirli bir tarihsel anın seçilerek anlamlandırıldığını belirtir (1977: 29). Anlatının konusu ve dili geçmiş zamandır ve amacı gerçekliği zamanda belirli bir noktaya indirgemek, onu çoğul deneyimlerin karmaşasından soyutlayarak saf bir sözlü eyleme dönüştürmek, diğer eylemlerle arasında rasyonel bir bağ kurmak, diğer süreçlerle seçili anlatı zamanı arasında belirli bir hiyerarşik doğrular ve gerçekler dizgesi oluşturmaktır. Anlatı tüm bunları geçmiş zaman çerçevesinden yaparken nedensellik ilkesini unutmaz. Geçmişte olan her şey belli bir sıra içinde ve belli bir neden/sonuç ilişkisine göre oluşur. Anlatı, bu nedenselliğin niyetini bulmak ister; çünkü olmuş olayları zaman sırası ve nedensellik kuralına göre aktarırken amacı kavrayışı kolaylaştırmaktır. Bu yüzden anlatı, dünya düzeninin her türü için en ideal araçtır. Barthes'a göre anlatı; tarih, roman, mit ve evrenin doğuşuyla ilgili tüm hikâyelerin gerçekdışı zamanıdır. Anlatının arkasında görünmez bir Tanrı durur. Bu yüzden anlatı dünyayı ve varlığı hikâyeleştirerek açıklanabilir kılar ve mantığa hitap eder. Aslında gerçekliğin kendisi bize anlatı yoluyla gelir. Bir roman veya tarih kitabındaki herhangi bir cümle özü olmayan bir geçmişten doğar; bu cümle varlığın bilinemezliğinden arındırılmıştır ve aritmetik bir sisteme göre şekillenir. Tutarsız değildir. Geçmiş zamanın anlatısı bir düzenin ifadesidir, yani huzur ve mutluluğun. Anlatı sayesinde gerçeklik ne saçma ne de gizemlidir; anlatı gerçekliği netleştirir, tanıdık hale getirir. XIX. yüzyıl hikâyeleri için dünya acı doludur ama her şeyin yine de bir açıklaması vardır. Bu hikâyelerde, temsil edilen gerçeklik ile deneyimlenen gerçeklik arasında anlam boşluğu veya fark bulunmaz. Anlatıcı yazarak deneyimlenen gerçekliğe anlam kazandırıp, anlamı yaratabilir; çünkü anlatı sonludur. Anlam ile ölüm ayrılmaz iki kavramdır ve ancak ölüm/son/bitiş varsa anlamdan söz edilebilir. Anlatı ve *telos* et ve tırnak gibidir. *Telos*, yani belirli bir hedefe doğru ilerleyen ve sonu olan süreç, anlatının hem roman hem de tarihle bağını açık kılar (1977: 31). Bu açıdan bakıldığında 1700–1900 yılları arasında, yani Defoe'yla başlayan ve Conrad'a kadar devam eden süreçte, romanın anlatı özellikleri bakımından tarifini yapmak, ne olup olmadığına karar vermek daha kolaydı. Çünkü anlatı özellikleri,

anlam arayış ve gerçeklikle kurgu ilişkisi henüz çetrefil haller almaya başlamamıştı.

Kendisi de bir romancı olan eleştirmen David Lodge, romanın bugününü ve modern romanı değerlendirirken bu kadar geniş bir kıtanın haritasını nasıl ve neye göre çizeceğini bilemediğini söyler. Romanı tanımlamaya ve sınıflandırmaya kalkıştığında kişinin elindeki veriler genelleme yapmaya uygun güçlü veriler de olsa bir romancının tüm bu verileri ve genellemeleri çürütecek bir romanla çıkıp gelebileceğini söyler. Ancak edebi eleştirinin genelleme yapmadan, sınıflandırma ve ayrım yapmadan sağlıklı bilgiye ulaşmasının söz konusu olmayacağını bilir. Bu yüzden *After Bakhtin* adlı kitabının "Mimesis and Diegesis in Modern Fiction" adlı bölümünde, son 150 yılın romanlarını üç dönemde incelemeyi uygun bulmuştur: Geleneksel Realizm, Modernizm ve Postmodernizm. Bu ayrımı da yazısının başlığında belirttiği mimesis [taklit/gösterme] ve diegesis [anlatma] kavramları, yani romanın anlatı özellikleri üzerinden yapar. Platon, bu iki kavramı *Devlet*'in üçüncü kitabında açıklamıştır:

> Şair veya masalcılar, olmuş olan veya olacak olan şeyleri anlatırken bunu ya doğrudan doğruya ya taklit yoluyla ya da her iki yolla yaparlar. Homeros *İlyada*'da bazı bölümleri kendi ağzından anlatır. Bir başkasının konuştuğu sanısını uyandırmak istemez. Ama bazı bölümleri de karakterin ağzından anlatır. Şair bize başkalarının söylediği sözleri, bu sözlerin nerede nasıl söylendiğini anlattığı zaman yaptığı iş bir anlatmadır sadece (yani diegesis). Ama şair bu sözleri söylerken, kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranıyorsa, bir başkasının yerine geçip sözünü bir başkasının kişiliğine uydurarak söylüyorsa yaptığı iş benzemek istediği kişiyi taklit etmektir (yani mimesis). Yani tüm şairler, Homeros gibi, anlatmalarında taklide başvururlar. Şair kendini hiç gizlemez, doğrudan doğruya kendi sesini kullanırsa (diegesis yaparsa) buna taklit (mimesis) karışmaz (2007: 83–84).

Bu bağlamda, şairin sadece kendi ağzından anlattığı edebiyat türleri lirik, sadece taklit yoluyla başkalarının ağzından anlattığı dramatik, hem kendi ağzından hem de başkalarının ağzından anlattıklarını karışım olarak sunduğu tür ise epiktir. Ancak David Lodge'a göre Platon'un mimesis ile diegesis arasında yaptığı ayrım roman söylemindeki nüans ve çeşitliliklerle baş edemeyecek kadar basittir (1990: 28). Platon epiği mimesis ve diegesis'in bir ka-

rışımı olarak, yani hem yazarın kendi ağzından betimleme, özet ve yorum yaptığı hem de karakterlerin ağzından tırnak içi konuşmaları aktardığı bir tür olarak ele alırken bunu en basite indirgeyip mimesis'i karakterlerin, diegesis'i yazarın anlatıları olarak düşünmüştür. Ancak roman anlatılarındaki çeşitli ve karmaşık söylem biçimleri bu iki türü aynı anda kapsayabilmektedir. Lodge'a göre Volosinov ve Bakhtin bunu fark eden usta düşünürlerdir. Volosinov, aktarma türü anlatımı düzçizgisel ve resimsel/görsel olarak ikiye ayırır. Düzçizgisel anlatı aktaran ile aktarılan arasmda sıkı bir bağ kurar. Roman öncesi dönemlerdeki anlatı/aktarma biçimleri böyledir. Volosinov, Samuel Johnson'ın *Rasselas*'ını buna örnek verir. *Rasselas*'ın bütününde homojen, direkt, dengeli ve kibar bir dil kullanılır ve söylem farklılıkları dille değil bilgi bazında verilir. Yani eseri yazanın sesi ile karakterinin sesi/dili aynıdır. Eser tekseslidir (monolojik). *Rasselas*'ın roman kategorisine girememesindeki sebeplerden biri de işte bu, bireyin kullandığı dildeki değişim çeşitliliklerini heterojen bir yapı içerisinde gerçekçi olarak sunamamasıdır. Volosinov'a göre romanın yükselişi, düzçizgisel, homojen, teksesli anlatımın yanı sıra heterojen, çoksesli ve resimsel (görsel) anlatımı geliştirmesiyle mümkün olmuştur. Yani mimesis ve diegesis'in mükemmel karışımıyla. Lodge'a göre ise XVIII. yüzyıl İngiliz romanı mimesis'e yeni anlatım olanakları eklemesiyle gelişmiştir. Defoe'nun sahte otobiyografileri, Richardson'ın sahte mektuplaşmaları, anlatısal söylemin, yani anlatının taklit edildiği "diegesis'in mimesis'inin" yapıldığı yeni anlatı biçimleridir (1990: 30). Geleneksel XVIII. yüzyıl romanı Fielding'in "düzyazısal komik epik şiir" adını verdiği romanlarında ilk tohumlarını attığı anlatısal dengeyi takip eder. Yani her bir karakterin bireyselliği onun kendine has, karakterine özgü konuşmalarının yeniden temsiliyle sunulur. Fielding'in anlatısını, Johnson'un *Rasselas*'ının aksine, tüm karakterlerin yazarın kendisiyle aynı dil dizgesinde konuşmadığı, yazarın kendi sesini karakterlerin sesinden tamamen ayırarak, yani mimesis ve diegesis'i karıştırmayarak kurduğunu görürüz. Bunu takip eden XIX. yüzyıl romanında mimesis/diegesis ayrımı daha da sağlamlaşır; gösterme ve anlatma, sahneleme ve sunma tam bir dengeye oturur. Ancak bu arada, yazarın sesi de nesnelliğini ve karakterlerin dünyasından bağımsızlığını gitgide yitirmekte, karakterlerden

biriymiş gibi bir hal almaktadır. Dostoyevski göstermeci anlatımın bu türünü en iyi romanlaştırmış yazardır. Bakhtin Dostoyevski'nin polifonik romanlarını ve diyalojik anlatım tarzını işte bu yüzden monolojik, diegetik romanlardan ayırır. İngiliz romanındaki karşılığı ise Henry James, Joseph Conrad ve D.H. Lawrence'tır. Henry James *Yürek Burgusu*'nda güvenilir olmayan bir yazar-anlatıcı kullanır; Conrad ve Lawrence ise hiçbirine üstünlük vermediği birden fazla anlatıcı kullanarak polifonik bir çerçeveden yazar romanlarını.

Roman düzyazıyla yazılmış kurgusal, betimlemeci bir anlatıdır derken kullandığımız "anlatı" kavramı kendi içinde o kadar karmaşık bir hal alabilir ki romanların "anlatı" olduğunu söylemek öyle kolaylıkla geçiştirebileceğimiz bir durum olmaktan çıkar ve birçok farklı felsefi, dilbilimsel, anlatı bilimsel tartışmalara kapı açabilir. David Lodge'un burada özetlemeye çalıştığımız düşüncelerinden şu çıkarımı yapabiliriz: Geleneksel realist roman, modern romandan anlatı biçimindeki toyluğu sebebiyle ayrılır. Çünkü geleneksel realist romanda mimesis/diegesis henüz karmaşık hallere girmemiştir. Geleneksel realist roman XX. yüzyılın başına dek giderek azalmakla birlikte mimesis'i hep diegetik bir çerçeveden, yani romanın yazar-anlatıcısmın hüküm alanı dahilinde ve onun kontrolü altında vermeyi seçmiştir. Modernist roman düşünüldüğünde Henry James ve Joseph Conrad birer geçiş dönemi yazarıdır. Bu yazarlar ne tam anlamıyla geleneksel realist ne de modernisttir.

Henry James'in roman sanatı ve kuramı üzerine dilimizde yazılmış en değerli incelemelerden biri Ünal Aytür'ün *Henry James ve Roman Sanatı* adlı çalışmasıdır. Aytür incelemesinde Henry James'in roman sanatına en büyük katkısının bakış açısı konusunda olduğunu belirtir. "Bakış açısı, bir roman ya da öyküde olayların okura kimin gözünden, kimin ağzından ulaştığı sorusuyla ilgili bir kavramdır" (2009: 19). Bundan ötürü, gizlemeye çalışsa da anlatıcının kişiliği ve dünya görüşü romanın ayrılmaz parçasıdır. Aytür, James'in yazar-anlatıcı, tanrısal anlatıcı ve görgü tanığı anlatıcı bakış açılarıyla ilgili tüm tespitlerini ve çeşitli anlatı biçimlerinin romanın bakış açısına neler kattığıyla ilgili düşüncelerini bize son derece detaylı bir biçimde açıklar. Bunu yaparken, az önce David Lodge'dan aktardığımız, Platon kadar eskilere uzanan

mimesis-diegesis farklılıklarını da tartışmaya açar. Aytür, "Tanrısal bakış açısı kullanan romancının elinde, gerektiğinde olayları özetlemesini, gerektiğinde bir tiyatro oyunundaki gibi okurun gözü önünde canlandırmasını sağlayan bir araç bulunmaktadır" (2009: 25) derken epik türün anlatı biçimi olan mimesis ve diegesis karışımından bahsetmektedir. Aytür burada çok yerinde bir saptama yaparak geleneksel realist romanın anlatı türlerini modern romana bağlarken James Joyce'un *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi* adlı romanının son bölümünde, kahramanı Stephen Dedalus'un ağzından tüm edebiyat türlerini "lirik, epik ve dramatik" diye üçe ayırdığını hatırlatır. Joyce burada edebi metinleri üçe ayırırken lirik türden kastı Platon'un diegesis tanımındaki, yazarın doğrudan doğruya kendi sesiyle konuştuğu metin türü; dramatik türden kastı, Platon'un mimesis'le kastettiği, olayların olayları deneyimleyen karakterlerin ağzından anlatıldığı metin türü; epikten kastı ise her ikisinin karışımı olan türdür. Ancak modernist bir yazar olan Joyce'a göre bu üç türün ayrımını sanatsal değer veya olgunluk dönemlerine göre yapacak olursak en üstün metin türü, ele alman kişi ve olayları yazarın varlığını hissettirmeden, müdahalesi olmadan doğrudan doğruya kişiler aracılığıyla gözler önüne seren dramatik metin türüdür. Joyce burada Aristoteles'ten beri süregelen epiği tüm edebi türlerin üstünde sayma geleneğini alaşağı ederek tepeye dramatik türü koyar. Joyce'un *Ulysses*'ine bu yüzden Homeros'un ünlü epiği *Odysseus*'un dramatik formatla (salt mimesis dinamikleriyle) yeniden yazımı olarak bakabiliriz. Dramatik metinde sanatçı kendi kimliğinden arınarak görünmez olmuş, evreni yaratarak bir kenara çekilen Tanrı gibi kayıtsızca "tırnaklarım kesmektedir" (*A Portrait of the Artist*, 1992: 215). Görüldüğü üzere romanın evreni zaman içinde, yaratıcısı olan yazara yaklaşımı bakımından *teist* bir düzenden *deist* bir düzene doğru yol almıştır. Dolayısıyla Joyce'un modern romana en büyük katkısının romanı dramaya yaklaştırmasındaki, yani mimesis'i diegesis'e üstün kılmasındaki becerisi olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'nde epik anlatı biçimini kullanan Joyce, *Ulysses* ve *Finnegans Wake*'te tamamen dramatik anlatı biçimine dönmüştür. Bu değişimle birlikte artık ne geleneksel anlatıcının ne de geleneksel realitenin yer aldığı yepyeni bir roman anlayışına geçilmiştir.

Henry James, "The Art of Fiction"da roman konusunda kendine has bir poetika oluşturmaya çalışmıştır. Aytür, James'in XIX. yüzyıl sona ererken tanrısal anlatı geleneğinden uzaklaşmaya başladığını söyler. James bunu dramatik anlatıya en elverişli olan yansıtıcı-bilinç tekniğiyle yapmaya çalışmıştır. Yansıtıcı-bilinç yöntemiyle anlatı "yazarın kendi sesini ve varlığını elden geldiğince roman sahnesinden silecek, olayların baştan sona kendi içyapılarının ilke ve geleneklerine göre gelişmelerini sağlayacak" bir yöntemdi. Henry James bu yolla, tanrısal bakış açısı ile özyaşam öyküsü ya da gözlemci anlatımın bakış açısı arasında olan, bunların karışımı olan bu yöntemi geliştirdi. Yansıtıcı-bilinçle anlatımda roman tanrısal yöntemdeki gibi yazar-anlatıcı tarafından üçüncü kişi zamir kullanılarak anlatılır; ancak öyküdeki her şey özyaşam ya da gözlemci-anlatıcı yöntemindeki gibi, tek bir kişinin gözünden görüldüğü ve zihninde algılandığı biçimde sunulmaktadır. Zaten romandaki görüş alanı, bakış açısı kullanılan kişiyle ve onun bilinciyle sınırlıdır (Aytür, 2009: 55). İşte Joyce'un bir adım daha atarak yaptığı şey tüm sınırları, kaosa teslim olma pahasına kaldırmak olmuştur. Joyce ve James'i en iyi ayıran nokta da zaten Henry James'in en yenilikçi denemelerinde bile bilinç akışına, (aynen Virginia Woolf gibi) düzen getirme çabası, düzene olan hassasiyeti olmuştur. Oysa Joyce karmaşayı kendine iş edinir. Ne gariptir ki Henry James de, James Joyce da, Virginia Woolf da roman yazmanın tek amacının gerçek yaşamı göstermeye çalışmak olduğu konusunda hemfikirdir. Ancak ortaya koydukları eserler, o gerçekliğe olan bakış açıları ve anlatı özellikleri bakımından ayrılır. Henry James, romanın ilke ve kurallara en az yatkın olan edebi tür olduğunu bilir. Zaten roman türünün büyüklüğü de yazara tanıdığı bu geniş özgürlükten ileri gelir. Roman, yaşamı doğru yansıtmalı ve bunu özgürce yapmalıdır. Bu bakımdan Henry James, Woolf'un "Mr. Bennet and Mrs. Brown" ve "Modern Fiction" adlı denemelerinde belirttiği, insanı tüm yönleriyle, iç dünyasını göz önünde tutarak anlatma fikrini paylaşır. James'e göre de roman sanatının konusu ve ilgi alanı insanın bilinç dünyasıdır. James, romanı resim sanatına benzetirken daha sonra Joyce ve Woolf gibi ellerde modernize edilecek olan bu türün diegesis'ten mimesis'e doğru artan bir ağırlık vereceğini öngörmüştür diyebiliriz. Çünkü roman, bir "anlatı" sanatı olarak

olayları "sahnelemeyi" görev edinmiştir. Artık teksesli ve olayları kronolojik olarak anlatan ve dış gerçekliği, görünenleri yansıtmayı iş edinen geleneksel realist romandan, çoksesli, olayların oluş sırasıyla anlatılmadığı, çoğu zaman olay örgüsünün bile olmadığı, iç dünyaya yönelen, durum ve ruh analizleri yapan modernist romanın zemini hazırdır.

Modern romandan ne anlamamız gerektiğini bize Woolf anlatır. Artık anlatıcı, metnin içinde sessizliğiyle varolan bir figüre dönüşür. Karakterler ve onların bilinç akışı romancının bir yaratısı olarak ama onun kontrolü altında tutulmadığı hissi verilen bir biçimde sunulur. Woolf, "Modern Fiction" adlı denemesinde H.G. Wells, Arnold Bennet ve John Galsworthy gibi romancıları, okurun tüm beklentilerini havada bıraktıkları için eleştirir ama onlara bir romancının artık nasıl "olmaması" gerektiğiyle ilgili ibret oluşturdukları için şükranlarını da sunar. Woolf bu yazarları fazlasıyla maddeci bulur; onların insan ruhundan ziyade bedene ve fiziksel yaşama, maddi gerçekliğe odaklandığını söyler. Bu yazarlar her şeyi somut olarak ele alır ve öyle yansıtırlar. Dış gerçekliğe bağımlıdırlar. Öylesine bağımlıdırlar ki, en önemsiz ve beyhude detayı bile çok önemliymiş gibi sayfalarca anlatabilirler. Bunu ne amaçla yaptıkları sorusu ise hep yanıtsız kalır. Yaşamı yansıtayım derken öyle detaylara boğulurlar ki yaşam, romanlarından kayıp gider. Woolf, modern gerçekliğin artık bu tür kalıplara, anlatım biçimlerine sokulamayacak kadar belirsiz bir hal aldığını belirtir. Modern gerçeklik belli bir olay örgüsü dahilinde anlatılamayacak kadar karmaşıklaşmıştır. Bilinen hiçbir trajedi, komedi veya kanonlaşmış hiçbir yazın türü ve olay örgüleme formülü artık modern gerçekliği yansıtamaz. Hepsi demode olmuş ve geride kalmıştır. Geleneksel gerçekçiliğin geleneksel romanı artık hayatı ve onun karmaşasını kavrayamamakta ve bu yüzden yansıtamamaktadır. Modern zamanlarda insan aklı binlerce imgenin hücumuna uğrar ve bu imgeler bitmek bilmez bir atom yağmuru gibi zihnimizi ele geçirerek günlerimizi şekillendirirler. Artık yazar, eserini geleneğe karşı üreten hür bir birey olarak yaratmalıdır. Yaşam bir dizi neon ışığı gibi değil, yarı-geçişken bir kılıf gibi bilincimizi saran bir ışık huzmesi olarak algılanmalıdır. Artık yazar gerçekliği bize parmakla işaret etmeyen, onu çoğul ve bütün boyutlarıyla algılayıp ima eden, ona gönderme yapan kişi olmalıdır.

Modern zamanların gerçekliğe bakışı artık indirgemeci ve basitleştirici değildir (2000: 739-744).

Woolf, benzer saptamaları "Mr. Bennet and Mrs. Brown"da da yapar. 1910 yılının Aralık ayı civarında insan karakterinin değişmiş olduğunu, bu değişimin birdenbire olmadığını ama değişimin kendisinin kesin olduğunu söylerken Woolf'un aklındaki modern gerçeklik aynen Georg Lukacs'ın daha önce belirttiğimiz saptamaları gibidir. Bireyselliğe geçiş ve bütünselliğin yok oluşu artık romanı biçim ve içerik açısından değişmeye zorlayacaktır. Roman artık olay odaklı değil karakter odaklı olmalıdır der. İyi roman unutulmaz karakterler yaratan ve onları bize farklı bakış açılarıyla sunabilen romandır. Roman unutulmaz olabilmek için çok sahici karakterler yaratmalıdır. Yazar, Arnold Bennet gibi karakterin ne giydiği, nerede oturduğu, nerede doğduğu, neler söylediği, ailesi, yaşam tarzı, eşi ve dostuna zaman ayırmak yerine onun iç dünyasına, anılarına, özlemlerine, isteklerine ve içsel sorunlarına yoğunlaşmalıdır. Hiçbirimizin görünen yaşamı asıl yaşamı değildir. Maskelerimiz vardır ve rol yaparız. Woolf'a göre, sadece görünen gerçekliğe yoğunlaşan geleneksel roman bu yüzden artık bayatlamıştır ve daha gerçekçi bir roman türüne ihtiyaç vardır (2000: 746-748).

İşte James Joyce, Virginia Woolf, D.H. Lawrence gibi romancılar, bu ihtiyacı görüp gerçeklikle yeni ilişkiler içinde olan, biçim ve içerik bakımından daha önce denenmemiş tema ve tarzlara başvuran deneysel romanlar yazmışlardır.

Erich Auerbach, *Mimesis*'te Woolf'a bir bölüm ayırır ve Woolf'un *Deniz Feneri* [*To the Lighthouse*] adlı romanını inceler. Auerbach'a göre Woolf'la birlikte nesnel gerçeklik ve durumların anlatıcısı olarak görülen yazar tamamen yok olmuştur. Neredeyse anlatılan her şey *dramatis personae*'nın bakış açısı ve düşünceleri aracılığıyla verilmiştir. Romanın kendi gerçekliğinin dışında ve bundan bağımsız bir gerçeklik artık yoktur. Bu haliyle romanın gerçekliği temsil etme şeklinin ne Goethe ne Dickens ne Meredith ne Balzac ne de Zola'yla uzaktan yakından ilişkisi yoktur. Auerbach saydığı bu yazarlarda, karakterlerin kendileriyle ilgili bilmedikleri şeyleri bilen ve onları yorumlayan tanrısal bir pozisyon görür. Onlar karakterleriyle ilgili her şeyi bilirken Woolf, hiçbir

şeyden emin olamamaktadır. Woolf'tan önce de tanrısal anlatı yerine birinci tekil şahıs bakış açısıyla anlatan, otobiyografik tarzda, karakterin iç dünyasına yoğunlaşan ve olanı biteni tek bir karakterin bilincinden aktaran yazarlar vardı. Ancak Woolf'un modern perspektifi bambaşkadır; çünkü Woolf bize hiçbir şeyi sadece tek bir karakterin bakış açısıyla vermez, birçok karakter ve bakış açısını eşzamanlı kullanır. İşte bu çoksesli bilinç akışı yönteminin zamanla ilişkisi çok önemlidir. Geleneksel gerçekçilikte kronolojk dizgede anlatı bedenin zamanıyla bilincin zamanını böler. Yani fiziksel/zihinsel zaman ayrımı vardır ve bedenin zamanına odaklanılarak artzamanh [*diachronic*] anlatı yapılır. Oysa bilinç akışı yönteminde zamana sadece içsel/zihinsel olarak ve eşzamanlı [*synchronic*] yaklaşılır.

Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği*'nde, modern romanın en etkileyici yönünün yazarın sahneyi terk edişi olduğunu söyler. Roman artık dramatik (göstermeci/*mimetic*) hale gelmiştir ve yazar artık yorum yapmak için anlatıya burnunu sokmaktan vazgeçer (2012: 35). Booth'a göre, açıkça her şeyi bilen hikâye anlatıcı, modern kurmacada neredeyse yok olmuştur (50). Ancak Booth, iyi romanın anlatmacı (*diegetic*) değil sadece göstermeci (*mimetic*) olması gerektiği tezine de karşı çıkar. Yazarın sahneden çekilmesi diye bir şey söz konusu değildir. Zira en *mimetic*, dramatik, göstermeci roman bile yazarın bir konu, bir anlatı biçimi/türü seçimiyle başlar. Yazar, seçimiyle her zaman oradadır. Başlığı seçen de yazardır, retorik dil kullanımına karar veren de. Booth'un retorikle kastı, kurgulanan eserin gerçeklik etkisini artırıcı, yanılsamanın yoğunlaşmasına sebep olabilecek her tür anlatım, bakış açısı, karakter, alt-olay örgüsü vs'dir. Örneğin Gloucester alt-olay örgüsü, *Kral Lear*'da trajik etkiyi artırmak için tasarlandığından fonksiyonu retoriktir (2012: 113). Booth'a göre, yazar konusunu seçtiği an konuyu alenileştirilebilecek bir şey olarak düşünür, iletilen bir eser haline gelebilecek bir şey olarak tasavvur eder. Konu yazarın iç dünyasından çıkıp, kamu mülkü haline gelmelidir (115). Retorik, kısaca, eseri üretirken yazarın okuru düşündüğü her an karşımıza çıkan anlatı tarzıdır. Okur konuyu anlamakla kalmamalı, yazarla en azından geçici olarak hemfikir de olmalıdır. Bunu sağlayan, retoriktir (122). Booth'a göre yazar sadece ne konuda ve nasıl yazacağını değil, okurunu da seçer. En başarılı

okumalar tasarlanmış/idealize edilmiş olan okur ve yazar benliklerinin tam bir mutabakata vardığı okumalardır.

Henry James, hakiki sanatın retoriği dışlaması ve yazarın eserinden, yazarın sesinin tasfiye edilmesi gerektiğini düşünüyordu. Bunun için de bakış açısı tekniklerini geliştirmeye çalıştı. Modern eser ve yazarlar estetik mesafe peşindeydi. Oysa Booth'a göre yazar retorikten kaçmayı seçemez, sadece hangi retoriği kullanabileceğini seçebilir (161). Booth'un tezi her bir romanın kendine has retorik dinamikleri olduğu ve bunların genellenemeyeceği, sınıflandırılamayacağı, bu yüzden de her bir romanın kendi içinde bir tür gibi ele alınıp analiz edilmesi gerektiği üzerinedir. *Kurmacanın Retoriği*'nde en büyük problem yazarın kimin için yazması gerektiği sorusudur. "Yazar kendisi için yazar" cevabının ancak "kendi"nin bir tür kamusal benlik olması, başka insanların onun kitaplarına gelirken maruz kaldıkları sınırlara maruz kalması halinde anlam ifade eder (408). Elbette Booth'un analiz ve düşünceleri 1960 yılında yazılmış bir eser olarak 1960 yılına kadar yazılmış romanlar üzerinedir. Booth 1982'de, yani kitabın ilk basımından 22 yıl sonra kitaba yeni bir bölüm ekler ve ona yapılan postyapısalcı, yapısalcı eleştirilere cevap verir. Zira Booth'un metinsellik, metinlerarasılık, "yazarın ölümü" söylemlerinden sonradan haberi olmuştur. 1982 baskısında ise onu demode bulanlara bir cevap yazar. Booth yapısalcılardan ayrılır çünkü ona göre kurmacalar sadece dilden yapılmaz; kurmacalar eylemlilik halindeki karakterlerden yapılır ve "dilde anlatılır" (419). Onu sert biçimde eleştiren Jameson'ı dünkü çocuk olarak ele alırken 1970'lerde keşfedilen Bakhtin'i okumaktan büyük zevk aldığını belirtir.

Roman ile anlatı ilişkisine en büyük katkılardan birini Mikhail Bakhtin yapmıştır. David Lodge, "After Bakhtin" adlı makalesinde Bakhtin'den sonra ne eleştirinin ne de roman yazımının aynı olamayacağını belirtir. Lodge'a göre Bakhtin'in söyleminin aslında postyapısalcı kuramcıların söylemlerinden pek bir farkı yoktur. O, anlatıcının ölümünü ilan etmek yerine ona çeşitli karakterlerden oluşturduğu bir orkestranın maestrosu görevini verir. Bakhtin'in en başarılı gördüğü maestro ise Dostoyevski'dir.

Lodge'a göre Bakhtin'in dil ve edebiyat üzerine düşünceleri aslında ikili karşıtlıklardan oluşur; yani Bakhtin kavramları zıtlarıy-

la birlikte ele alır: monolojik/diyalojik, nazım/nesir, kanonik/karnavalesk gibi. Bu düşünce biçimi aslında Ferdinand de Saussure'ün dile *langue* (bir dilin gösterge sistemi oluşturabilmesi için gereken soyut kurallar ve farklılıklar bütünü, yani dil teorisi) ve *parole* (o dilin bireysel olarak kullanılması, tüm konuşma eylemleri, yani dil pratiği) ikili karşıtlığı aracılığıyla yaklaşımından farksızdır. Aynı yaklaşımı Jakobson'un metonim/metafor, Barthes'ın okurluk metin/yazarlık metin ayrımlarında da görebiliriz. Geleneksel olarak ikili karşıtlıklarda kavramlardan birinin hiyerarşik olarak diğerinden hep daha üstte tutulduğu da yapısalcılıkta bilinen bir tavırdı (1990: 89). Derrida, *différance* kavramıyla ortaya çıkıp bu hiyerarşiyi alaşağı edene dek bu böyle sürmüştür. Örneğin varlık/yokluk ikili karşıtlığında varlığı yokluğa üstün görürüz. İyi/kötü karşıtlığında da iyiyi kötüye üstün görürüz. Aynı mantıkla Bakhtin de diyalojik olanı monolojik olandan üstün görür. Bu tavrıyla da diyalojik (çoksesli) bir anlatı türü olan romanın, monolojik (teksesli) epik, lirik şiir ve trajedi gibi edebi türlerden daha gelişmiş bir anlatı biçimi olduğunu söyler. Monolojik anlatı türleri bize gerçekliğin tek ve baskın bir bakış açısından temsilini verirken diyalojik olan roman birbirinden farklı söylemleri, değişik ideolojik görüşleri, değişik karakterlerin ağzından bir orkestrasyonla verir. Bu sayede de değindiği konular hakkında kolay genellemeler, indirgemeci saptamalar, hükümler veya yorumlar yapmamıza engel olur. Bakhtin bu önemli anlatı biçiminin keşfini Dostoyevski'nin yaptığına inanır. Romanın gelişimine baktığımızda da XVIII. yüzyılda ortaya çıkan örneklerin daha monolojik bir tavırla yazıldığı, XIX. yüzyılın sonundan itibaren diyalojinin yavaş yavaş roman anlatı biçimine girmeye başladığı görülür. Clark ve Holquist, romanın en başarılı örneklerinin teksesli XVIII. yüzyıl romanında değil, XIX. yüzyıl sonuna doğru ortaya çıkan çoksesli romanla görüldüğünü belirtirler. Bunun böyle olmasının sebebi ise çoksesli romanın farklılıklara daha açık, özbilincin gelgitlerini sunmaya daha elverişli olmasıdır. Yani, çoksesli roman benlik ve özneyi daha iyi işleyebilmiştir çünkü "ben"in içinde saklı olan "öteki"yi keşfetmiştir (1984: 276). Benliğin aslında ben/öteki ikili karşıtlığından oluştuğu bilinci XIX. yüzyılın sonunda ortaya atıldıktan sonra modern romanın da anateması olmuş ve romanın anlatısı kaçınılmaz olarak çok-

sesli bir hale gelmiş, yazarın diğer her sesi bastıran sesi sahneden yavaş yavaş çekilmiştir. Modern romanın keşfettiği bilinç akışı tekniği de zaten benliğin (id-ego-superego) katmanlarını, bilincin bilinçaltıyla mücadelesini anlatır. İnsanın kendi sesi bile tek değildir. Her zaman iç ve dış ses olmak üzere en az iki sesi vardır.

Anlatı, ister kurgusal olsun ister olmasın, en genel anlamıyla üç öğeden oluşur: öykü, söylem ve olay örgüsü. Öykü bir dizi olay; söylem bu olayları anlatmak için kullanılan dil; olay örgüsü ise olayların ne tür bir sırayla ve düzende anlatılacağını gösteren yapısal özelliktir. Tüm anlatılar aslında kurgusaldır. Hepsinde bir seçim yapma gereği vardır. Seçim, anlatıcının bakış açısını belirler ve aslında masum bir şey değildir. Kişi ideolojisine, vermek istediği mesaja, ahlaki normlara, yer ve zamana, kendi karakterine, faydasına veya toplumun güç ilişkilerine göre bir seçim yapabilir. Seçmek demek olayları hangi organizasyon ve yorumla öyküleştireceğini belirlemek demektir. Dolayısıyla anlatıda hiçbir şey doğal değildir. Her şey sunidir. Bir anlatıdaki en küçük detay bile o anlatının kendi dinamikleri, yapısı içinde anlamlı ve önemli bir fonksiyona sahiptir. Detaylar bazen Barthes'ın belirttiği gibi anlamı ertelemek, anlama direnmek için kullanılır, bazen de Auerbach'ın belirttiği gibi anlamı netleştirmek, tamamlamak için. Anlatı bazen anlama sırtını tamamen döner ve Beckett'in eserlerinde gördüğümüz kaotik hali alabilir. Ancak en karmaşık haliyle bile anlatı, her zaman, bir seçimle başlar ve şekillenir. Bu yüzden tüm anlatılar retorik ve özneldir. Bir anlatı, olan olaya her zaman belli bir bakış açısı getirir. Hiçbir anlatı, olan olayların bire bir kaydı değildir. Çünkü olay anlatıldığı an olgu haline dönüşür, yani kurgulanır. Anlatı, hikâyeciliğin, romanın, tarihin, hatta biyolojinin, kimyanın, fiziğin ve diğer tüm bilimlerin olmazsa olmazıdır. Sonuçta Stephen Hawking, Büyük Patlama Kuramı'nı, Darwin, Evrim Kuramı'nı, Einstein, Görecelik Kuramı'nı anlatı yoluyla ifade etmiştir. Bilim de sanat da anlatıyla var olabilir. Gerçeklik bize öyküler yoluyla ulaşır derken kastımız budur. Gerçeklik, anlatıldığı sürece bizim gerçekliğimizdir. Hangi anlatının kabul edilebilir, doğrulanabilir, güvenilir veya meşru olacağına ise güç ilişkileri karar verir. Güç el değiştirdikçe, bilimsel anlatının daha önce etik olarak yanlış kabul ettiği şeyler bir anda doğru kabul edilebilir. Postyapısalcılıkla birlikte anlatıdaki, kurgusal olma-

olmama ayrımı son bulmuştur. Lyotard, Jameson, Foucault gibi düşünürler özellikle Nietzsche ve Wittgenstein'dan etkilenerek bu yeni bakış açılarını geliştirmiştir. Bugün romanın kuram, tarih, felsefe ve diğer disiplinlerle bu kadar iç içe geçmiş bir tür olma sebeplerinden biri de anlatının, kurgu olan ile olmayanı ayırmamıza izin vermeyen dinamikleridir.

Roman ve Tarih

Tarih, belleğin kusurları ile belgelerin yetersizliği bir araya geldiğinde üretilen kesinliktir.

Julian Barnes, *Bir Son Duygusu*

Romanı epikten ayıran en büyük unsurlardan biri onun bireyi tarihsel bağlamda ele alışıdır. Roman, Lukacs'm *historico-philosophical* [tarihsel ve felsefi] adını verdiği bir biçimde ele alır bireyi. Tarih, bireyin belleğine, yaşadığı yer ve zamana, yani bağlama ışık tutar. Belleksiz, birey olunamaz. Birey ancak yaşadığı zamanı bitimli bir süreç olarak deneyimler ve onu geçmiş, şimdi ve gelecek biçiminde üç şekilde algılarsa bireysellik mümkündür. Tarih, bireyin ve bireyin içinde yaşadığı toplumun zamanıyla, zaman algısıyla romana girer. *Bildungsroman*, yani bir bireyin çocukluğundan itibaren yaşam sürecini anlatan roman türü tarih bilinci

olmadan yazılamaz. Biyografik ve otobiyografik yazım biçimleri geleneksel, kronolojik zamanın hüküm alanına girerler.

Amerikalı eleştirmen Irwing Howe'un "History and the Novel" [Tarih ve Roman] başlıklı makalesi roman ve tarihin bu ilişkisine dikkat çeker. Howe tartışmasını şu cümlelerle açar:

> Defoe'nun Moll Flanders'ı Londra'nın derinliklerinde kaybolmaktan korkar; Balzac'ın Lucien'i şöhret ve şans için didinip durur; Dostoyevski'nin Raskolnikov'u kısmen para için cinayet işler; Joyce'un Bloom'u bir gazete için ilan/reklam satışı yapar. Tüm bu karakterlerin büyük hayalleri, yüksek motivasyonları vardır. Geçimlerini sağlayabilmek için bir yol bulmak zorundadırlar; hepsi aynen gerçekte bizim de olduğumuz gibi, yaşam koşullarının baskısı altındadır. Ne var ki, Aeneas'ın, Tristan'ın veya Faust'un böyle dertleri yoktur. En liberal kafalı okur bile onların ekonomik durumu için endişelenmez. Romanda "evvel zaman içinde..." yoktur. 1840'ların Londra'sı, 1950'lerin Moskova'sı vardır. Zaman, hükmeder; yer, ruhsal değişimleri belirginleştirir; karakterler toplumsal rolleriyle kimlik edinirler. Romanda bir seri karmaşık durum bize zamandan bir kesit olarak sunulur ve bu zaman da tarihsel süreçten ödünç alınmış bir parçadır. Tarihin belli bir noktasında durulur; bu duraklama gerekli bir yanılsamadır ve romanın içeriğini doldurur. Ama tarih sadece duraklanan bir noktasıyla değil, aynı zamanda süregitmesiyle de romanın içindedir (2001: 1536).

Howe, romanın bu tarih bilincine kavuşmasının temelini teizmden deizme geçişte bulur. Deizm Tanrı'ya her şeyi başlatan güç olarak yaklaştıktan sonra onu sonsuz uykusuna yatırır ve insan aklını orijin mitlerinden kurtararak tarihsel bir bilinç geliştirmesini sağlar. Romanın da zaten doğa yasalarının üstünde bir irade fikrine ihtiyacı yoktur. Roman, bireyin kendi istemiyle ilgilidir. Bu isteme Tanrı müdahale etmez. İnsan da toplum da Tanrı'nın müdahil olmadığı bir düzen içinde kendi varlığını anlamlandırmaya çalışır. Roman, bunu anlatıya dökmenin enstrümanıdır. Bu anlayış Aydınlanma Çağı'yla birlikte yerleşir. Bu sayede benlik değer kazanır (1537). Elbette Howe'un bu genellemeleri geleneksel gerçekçi romanlar üzerinedir. Roman gerçekçilikten natüralizme, oradan modernizme ve sonra postmodernizme geçerken tarihle olan ilişkisi daha karmaşıklaşır. Tarihe bazen benliği yaratan unsur gibi bakılırken bazen bunun tam tersi bir tavır benimsenebilir ve Beckett romanlarında olduğu gibi tarihin, benliği yok eden bir şey olarak algılandığı görülebilir. Natüralist-

ler tarihe kaderci bir teslimiyetle yaklaşırken modernistler tarihin kâbusunu görürler. Postmodern roman ise, modernizmin sırt çevirdiği tarihi yeniden baş tacı eder ama parodisini yapmak için.

Roman ile tarih ilişkisi birbirini besler nitelikte bir ilişkidir. Roman tarihe, tarih de romana çok şey katmıştır. Hatta bu ilişki bugün öylesine sıkı fıkı bir hal almıştır ki yeni kuramlar tarih ve romanın birbirinden nerede ayrıldığını dahi pek kestirememektedir.

Romanın tarihsel anlatıyla olan ilişkisi sadece edebiyat kuramcılarının değil, tarih kuramcılarının da ana meselelerinden biridir. Michel Foucault, Hayden White, Louis Montrose, Paul Ricoeur, Michel de Certeau, Stephen Greenblatt, Keith Jenkins gibi isimler kurguya tarih, tarihe de kurgu penceresinden yaklaşan kuramcılardan en bilinenleridir. Bu kuramcılar tarihi ele alırken, onu anlatı, öyküleme, betimleme ve yorumlama gibi kavramlardan ayrı, kurgu ve hayal gücünden bağımsız, pozitif ve nesnel bir bilim gibi değerlendirmezler. Tarihi kurguya, imgeleme, yazılı metne ve anlatıya olan bağımlılığıyla ele aldığımız zaman, onu romandan nerede ayıracağımız sorusu cevaplaması çok zor bir soru haline gelir. Günümüzde, tarihin metinselliği, metnin tarihselliği[1], yeni tarihselcilik, metinlerarasılık ve yazarın ölümü gibi düşünce biçimleri, tarihi, yani geçmişte olanların nesnel biçimde anlatımı ile kurguyu; yani Aristoteles söylemiyle olması muhtemel ama aslında olmamış her şeyi nerede ayıracağımızı gittikçe daha imkânsız kılmıştır. Hatta bugün, tarih ile kurguyu illa birbirinden ayırmamızın gerekip gerekmediği, postmodern tarih kuramının da postmodern romanın da anatemalarından biri olmuştur. Kurgu ve tarih mukayesesini Aristoteles veya Sir Philip Sidney gibi yapıp bu iki kavrama birbirinden çok farklı evrenler gibi yaklaşarak onları birbirinden kesin bir dille ayırma işi bugün inandırıcılığını yitirmiştir. Sidney "The Defense of Poesy" (1595) adlı denemesinde edebiyatın ve şiir sanatının, yobaz Püriten kafalara karşı savunmasını yaparken edebiyatın tarihten üstün olduğunu öne sürer. Sidney'e göre tarihçi, ikinci el, kulaktan dolma bilgilere, fare kemirmiş, örümcek bağlamış arşiv sayfalarına ömrünü vakfeden, bunu yaparken bugünkü yaşamı sürekli olarak kaçıran, başkaları-

1. Bkz. Louis A. Montrose, "The historicity of texts and textuality of history" (1989: 23).

nın, kendinden önce kayıt tutmuş tarihçilerin yazıp çizdiklerini değerlendirerek ömür tüketen bir kişidir. Tarih belli bir millete, zamana, coğrafyaya özel söylemler içerir; yani özel ve yerel olanı, olmuş olanı yansıtır. Tarihçi, genellikle, anlattığı şeylere bire bir şahit olmamıştır. Dili sıkıcı ve kuru, içeriği ise verdiği örnekler ideali değil de olanı yansıttığı için, ahlaki açıdan zayıftır (1986: 511). Tarih, sadece kurgunun hüküm alanı dahilinde olan, İlahi Adalet'i bilmez. Tarihte, hak etmediği halde yenilgiye, ihanete uğramış uluslar ve kişiler vardır. Oysa edebiyat, olanı değil, olması gerekeni yansıtabildiği için hem daha evrenseldir hem de ahlaki açıdan daha faydalıdır. Diğer yandan, tarih, aynen felsefe gibi bilgi vermeyi hedefler; ancak bunu yaparken okurunu, daha fazla öğrenmek için motive edemez. Bir tarih kitabını okurken sayfaları merak ve heyecanla çevirmeyiz çünkü öğretmek istese de heyecan uyandıramaz; heyecan uyanmayan yerde merak oluşmaz, merak yoksa keyif unsuru yok olur ve sonuç olarak okuma isteği kalmaz. Bu yüzden Sidney, tarihi, felsefe ve hukuk öğretileriyle aynı sınıfa sokar ve tamamını edebiyatın aşağısına yerleştirir. Oysa edebiyatın büyülü dünyası okuru eğitirken keyif de verdiği için bilgi, okurun merakla, heves ve heyecanla motive olarak öğrendiği, her bir sayfayı büyük iştahla çevirdiği bir dünya içinde edinilir. Çünkü edebiyat keyif vererek öğretir. Aristoteles, "Tarih olmuş olanı, hikâye ise olabilir olanı anlatır" diyerek net bir ayrım yapar. Yetenekli bir şair veya anlatıcı bunu nedensellik, gereklilik dizgesi içinde, mümkünse karmaşık ve zekice tasarlanmış bir olay örgüsü veya öykülemeyle yapılandırır. Olay örgüsü sağlamsa anlatı evrensel ve kalıcı olabilir. Çünkü Aristoteles eserin mükemmeliyetini ne anlattığından ziyade nasıl anlattığında, kurgulanış biçiminde, şairin mühendislik kabiliyetinde arar. Oysa tarihçinin bu tür kaygıları yoktur. Amacı duygulara değil akla hitap etmektir ve kendini epistemolojik bir disiplin olarak sınırlandırır. Tarihçi, geçmişin bilgisini aktarandır. Bunu yaparken olay örgüsüne ihtiyaç duysa da kendini bir edebiyatçı gibi titizlenme mecburiyetinde hissetmez. Zamanın kendi örgüsünü yansıtmakla yetinir. İşte konuya tam da buradan girecek olursak günümüz tarih kuramcılarının tarihi anlayış biçiminin klasik tarihçilikten çok uzak olduğunu anlarız. Hoş, günümüz edebiyatı da klasik kuramın o sınırlayıcı, kuralcı, kanonlaşmış özünden ayrılalı çok olmuştur.

Tarih sadece geçmişte olan olayları oluş sıralarına göre listeleme kaygısı gütseydi "anallar" (yıllık/vakayiname) ve "kroniklerle" sınırlı kalırdı. Yani, kabaca yapılan yıllık, aylık veya günlük kronolojik olay listelemeleri yeterli olurdu. Oysa zaman içinde tarih, bununla yetinmeyip olayları yorumlayan, birbirine bağlamaya çalışan, aralarında nedensellik bağı kuran ve belirli bir kronoloji içinde olayları "öyküleyen" bir anlatı biçimine dönüşmüştür. Dahası olayları öykülerken belge eksiklikleri veya bilgi boşlukları olma durumunda tarihçinin hayal gücünü kullanarak bu boşlukları doldurabildiği gerçeği de kabul görmüştür. İşte tarihçi ile romancıyı birbirine yaklaştıran da bunlar olmuştur.

Bugün ele alınan bir başka sorun ise tarihi sadece geçmişe indirgeme sorunudur. Çünkü geçmiş, şimdi ve gelecek ayrımı artık giderek kaybolmakta olan, aslında dilin dışında var olmayan bir ayrımdır. O halde tarihçi geçmişin anlatısını bugün yaparken aslında yazmakta olduğu şey geçmiş değil şimdinin bilincinin kâğıda yansımasıdır. Yani artık geçmiş, şimdinin mutlak ötekisi olarak görülmemektedir. İşte, tarihçi o "sözde" geçmişi anlatırken bunu zihninde kurgular, görselleştirir, hayal gücünü kullanarak bir bütünlük içinde bize sunmaya çalışır. S.T. Coleridge'in *Biographia Literaria*'sını anımsayacak olursak, bir eserin bütünlüğe kavuşması ancak bağlayıcı ve bütünleyici güç [*esemplastic power*] olan hayal gücüyle sağlanır (1986: 386). Aralarında bağlantı kuramadığı, bilgi ve kaynak eksiği olduğu durumlarda tarihçi varsayımlarda bulunur, olasılıkları sıralar ve yorum yapar. Yorumlarının gerçeği, gerçekte olmuş olanı ne derecede yansıttığı ise her zaman tartışmaya açıktır ve bu yüzden anlatısının içinde her zaman bir kurgu boyutu, bir tür öznellik yer alır. Bu özellikleri tarihçiyi romancıya ve hikâyeciye çok yaklaştırır. Kısacası, doğruluğundan yüzde yüz emin olabileceğimiz tarihsel bir gerçeklik yoktur. Aynen tamamıyla kurgusal olduğundan emin olabileceğimiz bir roman olmadığı gibi. Her tarihçinin yorumu değişebilir ve bu yorum değişikliği tarihçiyi, aynen romancı gibi, eserinin yazarı yapan iç sesinden kaynaklanır. Bir yazar ve anlatıcı olarak tarihçinin bakış açısı, tarihi nakletme biçim ve içeriğine tesir eder. Tarihçinin cinsiyeti, dili, dini, ırkı, ideolojisi ve içinde yaşadığı kültür işin içine girdiğinde nesnel tarihçilikten söz edilemez. O halde tarihin bir disiplin olarak nesnel bilgiler aktardığı anlayışı da bugün tartışmaya açıktır.

Tarih ile roman ilişkisini daha iyi kavramak için tarih kuramcılarının konuyu nasıl ele aldığına bakmak gerekir. Bu yüzden günümüz tarih kuramcılarından Hayden White'la işe başlayabiliriz. Hayden White yazmış olduğu *Metahistory* (1975), *The Content of the Form* (1987) ve *Figural Realism* (1999) başlıklı kitaplarında tarih/kurgu ilişkisine odaklanır.

Metahistory, White'ın daha sonra *The Content of the Form* ve *Figural Realism*'de detayıyla ele alacağı anlatı/tarih/kurgu ilişkisine bir giriş niteliğindedir. Kitabın odak noktası tarih felsefesinin neden gerekli olduğu ve ancak tarih felsefesi sayesinde tarih yazımcılığımn/tarihçiliğin kendi iç dinamiklerinin farkında olunabileceği üzerinedir. *Metahistory* bir tarih kitabı değildir; tarihçiliğin ontolojisi üzerine felsefi bir yorum getirmek amacı taşır. Bu kitapta tarih yazımının stratejileri, yapılandırılması, söylem farklılıkları, tarihçinin benimsediği yazım stilleri, bağlamsallık ve bu gibi konular önemli bir edebi eleştiri yöntemi olan formalist (biçimci) yaklaşımla ele alınır. Kitap, temelde edebi bir eleştiri türü olan formalist yöntemi, tarih yazımı analizlerine uygular. Ancak seçtiği formalist yöntem, öncülüğünü Victor Shklovsky'nin yaptığı Rus Biçimciliği değil, Kanadalı eleştirmen Northrop Frye'ın *Anatomy of Criticism*'de uyguladığı biçimcilik yöntemidir. Kısaca, White *Metahistory*'de tarih yazım türlerini, Frye'ın *Anatomy of Criticism*'de edebi yazım türlerini ele aldığı biçimde inceler ve tarih yazımının bir anatomisini çıkarır. Kitap, tarih yazımını XVIII. ve XIX. yüzyılda görülen tarih yazım biçimlerine odaklanarak inceler ve bunu yaparken aynen Frye gibi çeşitli kategori ve sınıflandırmalar yapar. Örnek verecek olursak, White'a göre tarihsel anlatının üç ana boyutu vardır:

1. Epistemolojik
2. Etik
3. Estetik

Anlatım stratejileri ise üç genel başlıkta değerlendirilir:

1. Formel bir argümanla anlatı
2. Kurgulama [*emplotment*][2] yoluyla anlatı
3. İdeolojik bir tutumla anlatı

2. "Emplotment" terimi aslında olayları belirli sırayla örgüleme olarak anlaşılsa da Hayden White ve Paul Ricoeur, metinlerinde bu terimi "kurgulama" olarak ele aldığından çevirisini "kurgulama" olarak yapmayı uygun buldum. Aynı sebeple "plot" terimini de olay örgüsü anlamının yanı sıra "kurgu" anlamında kullandım.

Formel argümanla anlatı "Biçimci, Organik, Mekanik ve Bağlamsal"[3] bir biçimde; kurgulama yoluyla anlatı "Romans, Komedi, Trajedi ve Yergi" biçiminde; ideolojik bir tutumla anlatı ise "Anarşist, Tutucu, Radikal ve Liberal" bir biçimde yapılabilir (1975: ix-xii).

Görüldüğü üzere White'ın bu sınıflandırmaları, Frye'ın edebi türleri biçim, konu, karakterin eylem kapasitesi, temsil gibi açılardan tasnifleme şekline çok yakındır. Bu sınıflandırmalardan sonra White, tarih yazımını amacı, gerçeklikle ilişkisi, söylem tarzı ve şiirselliği bakımından XVIII. ve XIX. yüzyıl tarihçilerini kıyaslayarak tartışmaya açar ve kitabına neden "Metahistory" (üst/ötetarih) adını verdiğini açıklar:

> Tarih yazımı çeşitli veriler elde edip, bu verileri kuramsal bir açıklama zeminine oturtarak ve anlatı biçimine sokarak geçmişte olmuş olayları bize aktarma işidir. Buna ek olarak da her bir tarih yazımı kendine has bir derin yapıya [*deep structure*] sahiptir ve bu derin yapı onun şiirselliğini ortaya koyar. Çünkü her bir tarih anlatısı kaçınılmaz olarak edebi bir doğaya ve kendine has dil özelliklerine sahiptir. Bu şiirsellik ve dilsellik o tarih anlatısının diğer anlatılardan ayırıcı özelliği olan paradigmasını oluşturur. İşte bu paradigmaya "metahistory" denir. Kısaca "metahistory" tarihsellik bilincinin tarihiyle ilgilidir. (1975: ix).

Anlatının dinamiklerini oluşturan her bir usul, tavır veya anlatı türü belli bir tarih anlatısının diğer tarih anlatılarından farkı olan üst dilinden, yani edebi dinamiklerinden kaynaklanır. Ancak, hiçbir tarih yazım türü, ister formel argüman ister kurgusal ister ideolojik olsun, bir diğerinden daha "doğru" tarih değildir.

White, Frye'ın kullandığı formalist yöntemi tarih anlatılarını incelerken aynen uygulayarak tarih yazım dinamiklerinin edebi yazım dinamiklerinden çok da farklı olmadığını ortaya koyarak bilhassa roman ve tarih gibi anlatı türlerinin benzerliğine dikkat çeker. Ancak bu iki türün benzerliği sadece biçimsel veya yapısal değildir. Her iki anlatı biçimi de yazıldıkları dönemin kültürel hareketlerinden etkilenerek gerçeklikle zaman içinde farklı etkileşimlere girer. White'a göre XVIII, XIX ve XX. yüzyıl romanları temaları, gerçekliği yansıtma biçimleri, kurgulama teknikleri ve dil özellikleri bakımından nasıl birbirinden ayrılıyorsa, çeşitli

3. "Formism", "Organicism", "Mechanism", "Contextualism" (çevirileri kendi yorumumdur).

yüzyıllara ait tarih anlatıları da birbirinden öyle ayrılır. White, bu kitabında XIX. yüzyılın dört büyük tarihçisinin; Michelet, Ranke, Tocqueville ve Burckhardt'ın anlatı ve kurgulama biçimlerindeki farklı/benzer özellikleri XVIII. yüzyıl tarih anlatılarıyla kıyaslar ve son derece ilginç çıkarımlarda bulunur. Bu dört tarihçide öne çıkan ve bir önceki yüzyıl tarihçiliğinde görülmeyen en önemli unsurun kuramsal öz-bilinç [*conceptual self-consciousness*] olduğunu söyler. Yani, bu dört tarihçinin her biri, tarihi/geçmişi kendi algı biçimi ve perspektifinden anlatmakta olduğunun bilincindedir. Oysa XVIII. yüzyıl tarihçisi anlatısını mesafeli, nesnel ve soğuk bakış ilkesiyle yazdığına o kadar inanır ki anlatısının öznel bir anlatı olduğu ihtimalinin farkında bile değildir. White tarihsel olayların edebiyatı ve edebi anlatı türlerini etkileme biçimiyle tarih yazım biçimlerini etkileme biçiminin aynı olduğunu öne sürer ve XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde romantizmin sadece edebiyatı değil, tarih yazımını da empatiye dayalı bir hale dönüştürdüğüne dikkat çeker. Hegel'in, "Doğa, fikrin uzamdaki gelişimi ise, tarih de ruhun zamandaki gelişimidir" cümlesini aktarır ve tarihin fonksiyonunun aynen edebiyat gibi insanlığın bilincindeki değişimlere tanıklık etmek ve bunları sunmak olduğunu belirtir (1975: 102). Yine aynı yüzyılın daha sonra romana etki eden realist/pozitivist tavrını ve anlatının gerçekçilik iddiasını tarih yazımında da görmek mümkündür. XIX. yüzyıl, tarihsel bilgi sorununun felsefi bir sorun olmaya başladığı dönem olduğu için önemlidir. Bu yüzyıl Hegel, Marx ve Nietzsche'nin tarihe birbirinden farklı ama yepyeni yaklaşımlar getirdiği bir yüzyıldır. Tarih ve gerçeklik ilişkisiyle roman ve gerçeklik ilişkisi birbirine denk olmaya başlar ve tarihçinin nesnellik ve gerçekçilik ölçütleri sorgulanır hale gelir. Tarih felsefesi de bu sebeple ortaya çıkar. Balzac, Stendhal, Flaubert ve Scott'un gerçekçilik ve tarihsellik tutumlarındaki farklılık ve benzerlikleri Michelet, Ranke, Tocqueville ve Burckhardt'ta da gözlemlemek mümkündür. Roman da tarih anlatısı da o dönemin pozitivizm, idealizm, natüralizm, realizm, sembolizm ve liberalizm gibi kültürel hareketlerinden etkilenir. White'a göre gerçekçilik hem şeyleri net olarak, gerçekte oldukları gibi görmek iddiası taşır hem de bu verilerden akla uygun sonuçlar çıkararak insanlık durumunu analiz etmeyi hedefler. Bir yandan da bu analizi anlatıya etkileyici bir dille aktarma kaygısı taşır.

Yani gerçekçiliğin amacı romanda da tarih anlatısında da hem epistemolojik hem estetik hem de etiktir (1975: 39-46).

Fransız İhtilali'nden Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar (1789-1918) gerçekçilik bu şekilde algılanmış ve toplumsal gerçekçiliğin ne olduğuna dair kafa yorulmuştur. Aydınlanma Çağı'nın iyimser ve ilerlemeci gerçekçiliğine şüpheyle bakılmaya başlanır; zira Aydınlanma Çağı'nda görülen bu iyimserliğin sebebi gerçekliğe nesnel, mesafeli yaklaşılarak "doğru"ya ulaşılabildiği inancıdır. Tarihçilerin bu çağda tek derdi geçmişi ve gerçekliği "doğru" sunabilmektir. Oysa XIX. yüzyıla gelindiğinde "doğru"ya ulaşmanın tek aracının saf akıl olduğu fikrinden şüphe duyulmaya başlanır. Bu yüzyıldan itibaren mantık ve hayal gücü, akıl ve duygular bir arada düşünülmeye başlanmış, hayal gücü ve mantığın iç içe geçmiş, birbirini besleyen olgular olduğu fikri yerleşmiştir (1975: 51). White, bu yeni durumun ve algı kırılmasının Hegel ile kurumsallaştığını belirtir. Hegel'le birlikte insanlık, tarih yazımının aslında kurgulanmış olay örgülerinden oluştuğunu ve aklın hayal gücüyle beslendiğini öğrenir (93). Tarihçi, anlatısını aynen romancı gibi epik, komedi, trajedi, romans veya yergi biçiminde kurgulayabilir. Örneğin eğer tarihçi iyimser ve ilerlemeci bir tavırla yazıyorsa anlatısı kaçınılmaz olarak komedi dinamikleriyle şekillenecektir. Metonimik, yani düzçizgisel, sebep-sonuç ilişkilerine dayalı bir anlatı stili benimsenecektir. Marx'm anladığı haliyle tarih bu şekilde bir anlatı olur. Oysa Nietzsche hiç iyimser veya ilerlemeci olmadığından, zamanı düzçizgisel algılamadığından, "doğru"nun varlığını asla kabul etmediğinden ve gerçeklikle kurulan ilişkinin her zaman, kaçınılmaz olarak eğretileme yoluyla olduğunu bildiğinden, onun tarih algısına trajedi dinamikleri ve metaforik anlatı stili hâkim olacaktır.

Tarihin şiirselliği, kurgusallığı ve gerçeklikle kurduğu karmaşık ilişki meseline White, Carlyle'dan bir alıntıyla açıklama getirmektedir:

> Tarihte yazılı olan hiçbir olay, aslında olduğu gibi anlatılamaz: Gerçek olayların ortaya çıkış biçimlerinin, bir çocuğun anne-babasıyla olan nesep ilişkisi gibi tekil bir varlık ilişkisi yoktur. Hiçbir olay sadece tek bir başka olayın neticesi değildir; tam aksine her bir olayın geçmişte ve şimdi olmakta olan başka olaylarla karmaşık bir etkileşimi vardır ve oluşan her bir olay birbiriyle etkileşime girerek yeni başka olayların meydana

gelmesinde bir etmen olur. Bu, sürekli canlı olan ve sürekli işleyen bir varlık karmaşasıdır [*Chaos of Being*]; bu karmaşanın içinde her bir unsur birbirini, başka sayısız unsur oluşturmak için yeniden biçimlendirir. Tarihçi, işte ancak bu bilinçle ve varlıksal karmaşayla yüzleşerek anlatısını hem bilimsel hem de şiirsel bir seviyeye getirebilir (White, 1975: 147).

Burada Carlyle'dan aktarılanla vurgulanmak istenen, tarihin tarih felsefesinden haberdar olması gerektiğidir. Tarih geçmişte "ne oldu" sorusuyla ilgilidir, tarih felsefesi ise, asla doktriner olmadan, "ne olmuş olmalıydı" sorusunu sorar. Tarih felsefesinin bu tutumu, geçmişte belirli konjonktürlerde kaçınılmaz olarak ne olmuş olmalıydı, ne olmuş olsa akla daha yatkın halde izah edilebilirdi gibi sorularla tarihin "ne oldu" sorusunu zenginleştirir.

Hayden White daha sonraki iki kitabının ana fikrini oluşturacak olan tarih/kurgu tartışmasına, tarihin sadece dil yoluyla edinilecek bilgiler bütünü olduğunu söyleyerek girer. Tarihin tarih olabilmesi için önce yazılı olması gerekir ve yazılı söylem olduğu için de tarihin birçok farklı söylemlerini bulmak mümkündür. Bu açıdan bakıldığında tarih sadece çalışarak öğrendiğimiz ve ürettiğimiz bir bilim değil, aynı zamanda yazılı söylem çeşitlerinden biridir. White bu yüzden tarihe edebi söylem çeşitlerinden biri gibi bakmanın, tarihe edebi kuramlar ışığında yaklaşmanın yanlış olmayacağını vurgular. Tarih okuyarak öğrenilir; ancak, bunun için önce yazılması gereklidir. Anlatının olmadığı yerde tarihsel söylem de olmaz. Ancak anlatının bulunduğu her yerde söylem ve yorum farklılıkları bulunur. Dolayısıyla tarih bize geçmişi değil, onun temsilini sunar (*Figural Realism*, 2000: 2–3).

White'a göre tüm tarihsel anlatılar mecazidir (tropolojik): Geçmişte olmuş olay sanki bir kronolojisi varmış gibi sunulur; kurgulama yoluyla olay hikâyeleştirilir ve belli biçimsel tartışmalara konu edilerek bilişsel, ahlaki veya estetik sorulara konu olur. Olayları kronolojik sıralamaya koyma işi bilimsel değil şiirsel bir çabadır. Yazılı anlatım metotları rasyonel alandan ziyade kurgusal alanın kontrolündedir. Kronikleri bir hikâyeye dönüştürme işi birçok olay örgüsü çeşidinden birini seçmeyi gerektirir ve bu seçim tarihçinin kültürel geleneğine göre belirlenir. Hiçbir olay kendinde trajik veya komik değildir; ama her olay tabi tutulduğu anlatı biçimi ve olay örgüsü sayesinde trajedi veya komediye dö-

nüştürülebilir. Çünkü hikâyeler yaşanmaz, olaylar yaşanır ve gerçek hikâye diye bir şey yoktur. Bütün hikâyeler kurgudur. Bu yüzden tarihsel anlatı, bir öyküleme biçimi olarak, aslında ikinci derecede bir kurgudur. Bu tespitler geleneksel tarihçiliğin veya tarihin geleneksel algılanış biçiminin külliyen yanlış olduğu anlamına gelmez. Tarihin içerdiği doğrular iki çeşittir demek daha doğrudur: Olgusal [*factual*] doğrular ve temsili/kurgusal [*figurative*] doğrular (2000: 10).

White, *The Content of the Form*'da üç temel tarih yazım biçiminden bahseder: Anallar, Kronikler ve Tarih. İlk ikisinin tarihi kaydetme biçimi eksik ve kusurludur çünkü açıklayıcı olmayı hedeflemek yerine olayları oluş sırasıyla listelemekle sınırlıdırlar. Üçüncü biçim ise bugün bildiğimiz tarih yazımıdır ve ortaya çıkış nedeni olayları açıklama, yorumlama ve anlamlandırma arzusudur (1990: 4).

White'ın tarih yazımı üzerine söylediklerine çok yakın şeyleri Michel de Certeau *The Writing of History* adlı kitabında tartışmaya açar. Fransızca'dan İngilizce'ye çevirisi 1988'de yapılmış olan kitap Amerikan tarih kuramcılarını birçok bakımdan destekler niteliktedir. Certeau, tarih yazımı ve edebiyatın Aydınlanma Çağı'ndan bu yana birbirine yaklaştığını öne sürer. Certeau, arşivcinin görevinin başka (geçmiş) zamanlara ait metin ve söylemlerde gizli kalan ilişki biçimlerini deşifre etmek, yaratıcı yazarın görevinin de aynı söylem ilişkilerini geçmiş ve gelecek için birbirine harmanlayarak kendi zamanının şiirsel dokusuyla aktarmak olduğunu söyler. Certeau'ya göre tarih ve kurgu yarı-özdeştir [*quasi-identical*] (1988: xi). Bir olayı her anlatışımızda onu yeniden yaratırız, yani "olay" aslında anlatının bir neticesidir. "Tarih yazımı" [*historiography*] etimolojik olarak *history* [tarih]- *graphy* [yazımı] kelimelerinin bir araya gelmesinden türer. Certeau'ya göre bu melez terimin yapısı aslında bir çelişki doğurur, hatta "tarih yazımı" neredeyse bir *oxymoron*[4]dur. Zira "tarih" ve "yazım" kelimeleri, ilki gerçeği, ikincisi öyküleme/söylemi nitelediğinden zıt iki kavram olarak ele alınmalıdır. Yani tarih yazan kişi iki zıt işle aynı anda uğraştığının farkında olmalı ve her iki terimin birbiriyle "sanki" uyum içindeymiş gibi olduğunu bilmelidir (Certeau, 1988: xxvii). Zira tarihçi ölülerden bahseder ve ölülerin

4. İçinde anlamı çelişkili iki sözcük bulunan ifade: "sıcak buz", "soğuk ateş" gibi.

hayaletleri yazılı anlatıya sonsuza dek sessiz kalabilecekleri koşuluyla girerler. "Tarih" terim olarak iki anlama gelir: ilk anlamı bir "bilim dalı olarak tarih"tir; ikinci anlamı ise ana konusu ve çalışma alanı olan "geçmiş"tir. Bu durum örneğin "fizik" biliminde bulunmaz. Fizik, hem fizik hem de doğa anlamına gelmez. Yani tarih, diğer bilim dallarının aksine, bilimsel uygulamanın ve uygulandığı gerçekliğin aynı veya iç içe geçmiş olduğu bir alandır. Bir yandan gerçekliğe gönderme yapan bir pratiktir; diğer yandan tamamlanmış bir söylem biçimi olarak, belli bir algılama/idrak tarzında çıkarımlar yapan bir metindir (1988: 21). Öte yandan yazma işi, pratikten metne doğru giden bir eylemdir. Pratikle kasıt, hakkında yazılması gereken konuyla ilgili yapılan araştırmaların bütünü, metinle kasıt tüm o araştırmaların belirli bir yönde dönüştürülerek yazının hizmetine sunulması işidir. Araştırma edimi sonsuz, metin ise kaçınılmaz olarak sonludur. Bir metni yazan onu bitirmek ister; bu yüzden de giriş, gelişme ve sonuç dizgesini takip eder. Tarih yazımı ise yaşayan bir şehrin ortasına mezarlık yerleştirmek gibidir. Ölüler, yaşayanların arasına yerleştirilir. Tarih yazımı her zaman, aynı anda hikâye anlatma, tarih üretme işidir. Ölüler giriş, gelişme ve sonucu olan metnin içine yazarın tayin ettiği güzergâha uyarak girerler. Onları yöneten zaman metnin ve söylemin zamanıdır. Bu zaman dilenildiği ölçüde esnetilir veya daraltılır. Anlatının zamanı, gerçek zamana mesafeli durur (1988: 86-88).

Certeau'nun kitabı *The Writing of History*, bize, XVII. yüzyılda başlayan, tarihsel bir pratik olarak tarih yazımının modern bir yorumunu sunar. Tarih ile kurgu arasındaki ilişkiyi din, tarih ve psikanaliz gibi disiplinlerin prensipleri doğrultusunda analiz eder. Çalışmasının özünü oluşturan sav, tarih yazımının, belirli bir yerin/geçmişin, bir başka yer olan bugünden ve bugünün güvenli suları ve perspektifinden ortaya çıktığıdır. Dolayısıyla tarih yazılmaz, yapılır. Tarih anlatıları, geçmişle ilgili neleri hatırlayıp, neleri unutmamız gerektiğine bizim adımıza karar veren metinler bütünüdür.

Hem Hayden White hem de Michel de Certeau, tarihe Paul Ricoeur'ü doğrulayıcı nitelikte yaklaşır. Paul Ricoeur, *Time and Narrative* başlıklı üçlemesinde tarihin bir anlatı biçimi olarak aynen roman gibi kurgulanmaya ihtiyaç duyduğunu nedenleriyle

açıklar. Ricoeur'e göre tarih bilimsel ve bilişsel kaygıları olan bir disiplindir ama bu, onun, yazınsal ve anlatısal olmasından ayrı düşünülemez. Ricoeur'e göre, tarih geçmiş olayları açıklama ihtiyacına girdiği dönemde kroniklerin yerini anlatı-tarih almıştır. Açıklama ihtiyacı geçmişte yer alan olayların neden ve nasıl oluştuğunu "anlama" ihtiyacından doğar. "Anlam" her şey gibi inşa edilmiş ve yapılandırılmıştır. Dünyaya bu gözle baktığımızda onu insan gözüyle ancak parçalar halinde algılayabiliriz. Global bir yargıdan, tümü kuşatıcı genel bir görüşten söz edilemez. Bu nedenle dünyanın anlamlarına getirilecek yorumlarda her zaman bir çoğulluk söz konusudur. Bir başka değişle, bir yerde anlam varsa, bu anlamı yorumlamanın da birçok yolu vardır (Rıfat, 2008: 55). Ricoeur'e göre anlatının özelliği, zamanı ortaya çıkarmaktır. Anlatı, zamanın bekçisi ve koruyucusudur. Yani zaman bir öyküleme (anlatma) biçimine göre eklemlendiği ölçüde insana özgü zamana dönüşür; anlatı da, zamansal varoluşun bir koşulu olduğunda tam anlamına kavuşur (*Time and Narrative I*, 1990: 52). Metafor (eğretileme/mecaz) ve anlatı Ricoeur'e göre aynı şeylerdir. Normalde metafora edebi sanat, anlatıya da edebi tür olarak bakılsa da her iki şeyin de yaptığı aynıdır: Anlamın yerini değiştirmek, onu ait olduğu bağlamdan çıkarıp başka bağlamlarda sunmak. Metaforun kelime bazında yaptığı şeyi, anlatı olay örgüsü bazında yapar. Bir olayın aktarımında amaç, sebep ve şans faktörleri ancak olay örgüsü sayesinde bir araya gelerek bize tamamlanmış ve bütünlüklü bir eylem olarak sunulabilir. İşte anlatıyı metafora yaklaştıran şey çoğul ve heterojen olanın sentezini yapabilmesidir (*Time and Narrative I*, 1990: ix). Anlatı olayları organize eder; metafor ise daha önce ifade edilmemiş bir hissi dile kazandırır. Gerek metafor yaratmak gerek anlatı oluşturmak için gerekli olan şey ise hayal gücüdür. Hem anlatı hem de metafor temsil kaygısı taşır ve gerçekliği, yani "olan şeyi", "görülen şey"e dönüştürürken yansıtma ve taklidi kullanır. Aristoteles'in de dediği gibi olay örgüsü (*plot*/kurgulama) eylemin taklididir. Ricoeur, *Time and Narrative* üçlemesinin ilk kitabında anlatının açık ettiği, açıklamaya çalıştığı dünyanın, daima, zamansal [*temporal*] bir dünya algısı içerdiğini söyler. Anlatının dünyası geçici, bitimli ve zamanla sınırlıdır. "Anlatı ve Zamansallık Döngüsü" adlı bölümde Ricoeur anlatının zaman ve kurguyla ilişkisini netleştir-

mek için Aristoteles ve Augustine'e başvurur. Augustine'den zamanla ilgili çelişkilerimizi, Aristoteles'ten ise anlatıyı organize ederken izlenmesi gereken yolla ilgili ipuçları toplar. Hippo'lu Augustine "İtiraflar"ında, zamana, yaşayan her canlının düzene olan özlemine sürekli sekte vuran, düzen bozucu ve uyumsuzluk sebebi bir etmen olarak yaklaşır. Yani vurgu, karmaşa ve düzensizliğedir [*discordance*]. Aristoteles ise *Poetika*'da vurguyu düzensizlikten doğan düzeni [*concordant discordance*] sağlayan olay örgüsüne yapar.

Ricoeur anlatının üç mimetik safhasından bahseder. *Mimesis–1* dediği safha anlatıdan önce gelen, gerçekte olmuş, yaşanmış, tanık olunmuş, insanlarca aşina olunan, bildik olan her şeydir. Ricoeur bu safhaya öntasarım alanı [*prefigurative*] olarak bakar. *Mimesis-2*'de, *Mimesis–1*'de deneyimlenen her şeyin yazılı yolla, kurgulama yoluyla konu edilebildiği bir yansıtma safhasına geçilir. Bu safhaya kurgulama/yapılandırma alanı [*configurative*] olarak yaklaşılır. *Mimesis–3* ise *Mimesis–2*'de kurgulanan yapıtın okurun elinde aldığı ve yeniden anlamlandırıldığı [*refigurative*] safhadır. *Mimesis-3*'ten anlamamız gereken şey Wolfgang Iser ve Stanley Fish'in Reader-Response (okur odaklı yorum/eleştiri) kuramına ve Roland Barthes'ın "yazarlık metin" önermesine yakındır; anlamın ancak okura iletildikten sonra tamamlanabileceğini ama bu tamamlanmanın aslında anlamı çoğullaştıran bir sürece de sokacağını imler. Özetlersek *Mimesis–1* eylemin kendisini, metnin öncesini; *Mimesis–2* onun kurgulanmasını, yazılı anlatıya dönüştürülmesini, metnin içini; *Mimesis–3* ise okur tarafından nasıl algılandığını, yani metnin sonrasını gösteren üç yansıtma safhasıdır. *Mimesis–1* daha çok belleğin hâkimiyet alanındadır. Birçok eylemin içinde veya dışında şahit veya aktör olarak yer alırız. Bu olay, durum veya eylemleri hatırlarız ve her yeni eylemi belleğimiz sayesinde daha önce olmuş olanlarla ilişkilendirerek anlamlandırmaya çalışırız. Belleğimizde depoladığımız tüm olay, durum veya eylemler aslında zihnimizde mimetik bir ifade olarak saklanır. *Mimesis–2* daha çok beklentiyle ilgilidir. Bu kez kurguyu, gerçekte olan, deneyimlediğimiz, aşina olduğumuz ve belleğimizde tuttuğumuz olaylarla karşılaştırırız. *Mimesis–3* ise bu iki safhanın birleşiminden sonra algılarımızda bıraktığı etki, oluşturduğu anlamlar bütünüdür. Ricoeur'e göre tarihsel kurgulama eğ-

retilemeye yakınlığı ve hayal gücüne başvurması sebebiyle edebi bir eylemdir ama Kant'ın "üretken hayal gücü" (*productive imagination*) dediği alana girer; yeniden üretim veya sadece çağrışımla çalışan hayal gücü [*associative/reproductive imagination*] alanına girmez. Çağrışım ve yeniden üretim yoluyla hayal gücü, tarihçinin değil edebiyatçının hammaddesidir (*Time and Narrative I*, 1990: 68).

Ricoeur anlatıdan bahsederken sıkça Aristoteles'e başvurur: Kurgudan [*plot*] ve kurgulamadan [*emplotment*] bahseder. Kurgu, deneyimlediğimiz eylemler ile öyküleme arasında ilişki kurmamızı sağlar. Yani parçalar halinde birçok eylem, olay veya durumu anlamlı bir bütün haline sokarak "concordant discordance"a ulaşabiliriz. Dolayısıyla kurgu için bir olay kendi kendine oluşmuş bir vakadan ziyade anlatı içindeki fonksiyonu ve diğer olaylarla bağlantısının kuruluş biçimiyle anlam kazanır (*Time and Narrative I*, 1990: 65). Ricoeur'ün burada yaptığı şey metnin ontolojisini keşfetmektir. Metni belirli bir olay örgüsü olan yazılı anlatı olarak ele alır ve roman ile tarihi nerede ayırmak gerektiği sorusunu sorar. Tarihsel anlatının gerçekte olmuş olaylar ve kişilerden bahsettiğini, bu kişilerin birer karakter olmadığını unutmaz. Tarih ile romanı birbirine yaklaştırdığı nokta kurgulama [*emplotment*] sayesinde ulaşılan metafordur.

Ricoeur'e göre anlatının her türü, ister tarihsel anlatı ister roman olsun, *Mimesis-2*'ye, yani zamanın temsili olarak sunulduğu anlatı-zamana girer. Kurgusaldır (83). Zaman ise Augustine, Heidegger ve Husserl gibi fenomenolojik açıdan bakıldığında ne olduğunu hepimizin bildiği ancak, "Zaman nedir?" diye sorulduğunda hiçbirimizin cevaplayamadığı bir olgudur. Fakat anlatının poetikasını yapabilmek için zamanın ne olduğunu anlamak gerekir. Ricoeur'e göre zaman geçmiş, bugün ve gelecek (veya geçmiş olan, geçmekte olan ve geçmemiş/gelecek olan) diye üç ayrı kategoriden oluşmaz. Sadece bugün/şimdi/geçmekte olan vardır. Biz "geçmişin şimdisinden", "şimdinin şimdisinden" ve "geleceğin şimdisinden" bahsedebiliriz. Çünkü geçmişten bahsederken de, onu anımsarken de, geleceği kurarken de aslında şimdinin sınırları içindeyizdir. Geçmiş artık olmayan, gelecek daha olmamış ve şimdi ise akıp giden olarak ele alındığında zaman aslında yoktur. Derrida'yı anımsarsak şimdiyi bir gösterenle imlediğimiz, ondan

bahsettiğimiz her an şimdi geçer. Şimdi, bir andır ve geçer; yakalanamaz ve sabitlenemez. Derrida'nın, ünlü *différance* kavramının özünü oluşturan şimdinin/varlığın yokluğu [*absence of presence*] ile anlatmak istediği budur. O halde nasıl oluyor da şimdiye indirgediğimiz ve sonrasında varlığı ile yokluğu aynı dediğimiz "zaman"a milyonlarca anlatı atfedebiliyoruz? Kuramcıların buna cevabı, zamanın sadece dile ait ve anlatının vazgeçilmez parçası olarak kurgulanmış antropomorfik bir olgu olduğudur. Zaman kavramı/mefhumu olmadan herhangi bir anlatı yapmak mümkün değildir. Zaman, anlatının olmazsa olmaz ruhudur. Anlatının açıklayıcı olmasına, nedensellik ilkelerine başvurarak yorumlama yapmasına olanak tanır.

Ricoeur'e göre tarih bir anlatı biçimi olarak aynen roman gibi takip edilebilirlik/akıcılık kuralına tabidir. İçindeki hikâye anlaşılır olmalıdır. "Tarihsel bir olay" dediğimizde ontolojik olarak geçmişte aslında ne olduğunu kastederiz. Yani olayın geçmişteliği onun asıl özelliğidir ve bizim onu nasıl kurguladığımızdan muaftır. Bu özellik hem toplumsal olaylar hem de doğa olayları için ortaktır. Olan her şeyde aktif rol oynayan çeşitli ara durumlar, ikincil etmenler bulunur. Tarihçinin amacı bu etmenleri ortaya çıkararak olayı açıklamaktır (*Time and Narrative I*, 96). Felsefi olarak sadece şimdi, geçmekte olan an varsa dahi anlatıda geçmiş, şimdi ve gelecek ayrı tutulmalıdır. İnsanlığın geçmişi anlatının ruhuna göre mutlak bir ötekiliktir. Bu da unutulmamalıdır. Yani bugün geçmişte atalarımızın yaşadıklarını söyleme dökmeye çalıştığımızda bizi asla içine almayacak olan mutlak bir ötekiyi anlamlandırmaya çalışıyoruz demektir. Bir anlatı türü olarak tarih için üç ana önermeden bahsedilebilir:

1. Olanın mutlaklığı
2. Geçmişin mutlaklığı
3. Ötekinin mutlaklığı

Epistemolojik olarak bakarsak da:

1. Her olay biriciktir, sadece bir kez olur ve tekrarlanamaz.
2. Her olay aslında başka türlü de meydana gelebilir.
3. Ötekilik her bir olay ve onun kurgulanış modeli arasında yoruma açık bir anlam boşluğu oluşturur (1990: 97).

Ricoeur, bu noktada, Raymond Aron'dan şu cümleyi aktarmaktadır:

> Bir olayı anlamaya çalışmak, aynen günlük yaşamda bir insanı anlamaya çalışmak gibi, asla dolaysız bir görüş bildirmek değil ama her zaman onu yeniden yapılandırmaktır. Anlamak her zaman basit bir empati kurma girişiminin fazlasıdır. Sonuç olarak tarihsel gerçeklik diye, hazır bulunan bir şey yoktur ve bilim onu bize sadakatle ileten bir kurum olamaz (97).

Aron'a göre her tarihsel anlatı geçmişte olanları nedenleriyle anlatmaya çalışırken olasılıkları kullanır. Olasılık işin içine girdiği anda insan zihni işin içindedir. Çünkü olasılık şeylerin kendinde değil zihinde oluşur. Bu açıdan bakılınca tarihçi bir bilim adamından ziyade yargıca benzer. Sonuç olarak geçmiş, tarihçinin epistemolojik ulaşım alanı içinde değildir. Öte yandan tarihsel bilgi başkalarının şahitliğine muhtaç olduğu için bir bilim değildir; ancak inanma yoluyla elde edilen bilgiler bütünüdür. Tarih gerçeği anlatır dediğimizde bile bu gerçek aslında en az iki tanedir; çünkü hem geçmişle ilgilidir hem de tarihçinin şahadetiyle. Hem geçmişte yaşamış insanlarla ilgilidir hem de tarihçinin içinde yaşadığı yüzyılla. Bu açıdan bakıldığında tarihe Kant'ın *noumenon/phenomenon* ayrımı bağlamında yaklaşmak gerekir. Tarihçinin şahitliği isteğe bağlıdır. Dolayısıyla bir olaya istemeden tanıklık edilmesinden farklı bir durum söz konusudur. İşte bu yüzden tarihçide yanlı bir tutum, algıda seçicilik veya olayları çarpıtma ihtimali vardır (100). Tarihçi nedenleri tahmin etmez, aramaya koyulur. Dolayısıyla geçmişte olan olaylarla ilgili her tarih okumamızda aslında belli bir tarihçinin belli olayları anlatış biçimine tanıklık ederiz. Yani o olaylarla ilgili bir modele ulaşırız. Tarihsel anlatı episodik gibi görünse de aslında temsili ve kurgusaldır. İşte bu yüzden tarih ile anlatı arasında epistemolojik bir kırılma vardır (143). Bu kırılma da roman ile tarihi nerede ayıracağımızı müphem kılar. Her tarihsel anlatı (aynen roman anlatısı gibi) kaçınılmaz olarak seçicidir. Bazı olaylar bir araya getirilerek verilirken bazıları gerekli görülmeyerek elenir (148). Anlatının açıklayıcılık amacı, olayı sadece anlatmaktan ibaret olmadığının kanıtıdır. Anlatı, aynı zamanda akıcı ve takip edilebilir olması gerektiğinden, tarihçi her bir cümleyi de bu bütünlüğe göre seçmek

ve yerleştirmek zorundadır. Bu da tarihsel anlatının öykülemeyle olan akrabalığını ortaya koyar. Bir hikâye, belli sayıda insan tarafından yaşanan bir dizi olayı ve deneyimi belli bir sıraya sokarak tasvir eder. Bu eylem, kişi ve deneyimler gerçek veya kurgu olabilir. Bu kişiler ya değişken durumların içinde ya da değişimlere tepki verirken temsil edilirler. Hikâyedeki değişimler, kişilerin rol aldığı durumların gizli yanlarını açık eder ve onları yeni eylem ve düşüncelere sevk edecek biçimde ilerler. Her yeni duruma verilen cevap veya tepkilerle hikâye sona doğru ilerler. Ricoeur buna *emplotment* [kurgulama] adını verir. İdealde her hikâye kendi kendini açıklayıcı olmalıdır. Hikâyeyi okurken kendimizi belirli bir yöne doğru ilerlerken hissettiğimiz an hikâyenin erekselliğini (teleoloji) duyumsadığımız andır. Hikâyenin sonu önceden tahmin edilebilir olmaktan ziyade kabul edilebilir olmalıdır. Hikâyenin akıcı ve takip edilebilir olması demek, içinde geçen olayların bilişsel olarak kabul edilebilir, mantıklı olması demektir. Hikâye ile tarihsel anlatı arasındaki ayrım epistemolojiktir. Bu ayrım anlatının amacındaki farkta yatar.

Bir anlatı biçimi olarak tarih belli toplum veya ulusların, birlikte yaşamış ve çalışmış insanların bellibaşlı başarı veya başarısızlıklarıyla ilgilidir. Ancak tüm tarihsel anlatılara organik bütünlüğünü, kurgulama ve olayları takip edilebilir bir dizgede anlatma işi verir. Bu açıdan bakıldığında hikâye nasıl kurgunun çocuklarından biriyse, tarih de hikâyenin çocuklarından biridir (152). Anlatılar "niçin" sorusuna cevap verirken aynı zamanda "ne" sorusuna cevap verirler. Ne olduğunu anlatmak demek, niçin olduğunu da anlatmak demektir. Bu bağlamda tarihçi ve romancı anlatılarında aynı endişeyi, nedensellik ilkesiyle birbirine bağlı olaylar dizgesi kurma endişesini taşır. Tarihçinin fonksiyonu dilbilimciden veya edebi eleştirmenden farklı değildir. Bir dilbilimci veya metin analizcisi nasıl belirli bir metin veya yorum okurken göze çarpan aykırı, bütünlüğü bozan unsurları ayıklayıp akla uygun hale getiriyorsa, tarihçi de her tarihi muammayı inceleyerek takip edilebilir ve akla uygun formata sokarak yazmak ister. Yazımın her türü, aslında, yeniden yazımdır (155). Tarihçinin görevi olayları bize aktarmanın ötesindedir. Oyun bittiğinde tarih başlar ve tarihçi olayları belirli bir mantık düzlemine sokarak (indirgeyerek) *concordant discordance*'a ulaşmayı hedefler.

Hayden White'a göre tarih, özde tarih yazımıdır (*historiography*), yani edebi bir sanattır. White, tarihin artık eskisi gibi bilimsel niteliği sorgulanmadan yaklaşılabilen, nesnelliğinden şüphe edilmeyen bir disiplin gibi ele alınamayacağını göstermek için *metahistory* (öte-tarih) kavramını ortaya koymuştur. "Metahistory" tarihsel anlatıları sözel kurgulara indirger ve onları biçim ve içerik bakımından edebiyatla bir tutar. Sonra da şu soruyu sorar: Tarihi özünde bilimsel ve sadece bilgi verme amaçlı olarak kabul ederek onu aynı zamanda edebiyatın bir alt türü gibi yeniden sınıflandırmak mümkün müdür? Aristoteles'e göre bu yanlıştır çünkü Aristoteles tarihçinin kaçınılmaz olarak episodik anlatıya mahkûm olduğunu, görevinin geçmişte ne olduğunu, oluş şekli ve sırasıyla bize aktarmak olduğunu söyler. Gerçekte olanın etki alanı tarihçinin kontrol alanı dışındadır; yani klasik anlamda tarihçi, oturup bir romancı gibi olay kurgulayamaz ve onları kendi kontrolü altında tutamaz.

Tarihi, gerçekliğin temsili olarak gören ve hayal/kurgu alanından ayıran Aristoteles ve Auerbach'ın aksine White, tarih ve kurguyu aynı kefeye koyar. Ricoeur *Time and Narrative I*'de, White'ın 1972'de yazdığı bir makalede[5] tarih ile hikâye arasında kurgulama [*emplotment*] bağını kurduğunu ve hikâyeden kastının "hikâye anlatma", yani belirli bir olayı giriş, gelişme, sonuç sırasıyla anlatma olduğunu ve asıl söylemek istediği şeyin hikâye değil öyküleme olduğunu hatırlatır (163). Buna göre tarih ile roman arasmda yöntem birliği vardır. Her ikisi de öyküleme tekniklerini kullanır: tarihçi gerçekliği öyküler, romancı ise kurgusunu.

Tarih de aynen roman gibi kitaba bağımlıdır. Varoluşsal, yani insanın varlığı ve doğasıyla ilgili bir kavram değildir. İnsanın zihinsel faaliyetleriyle, kültür ve gelenekle ilgilidir. Neyin nasıl olduğunu açıklamaya girişen bir tarihçi kendi kendine, "Aslında ne olmuş olabilir?" sorusunu sorar. Bu yüzden Aristoteles, tarih olanı, edebiyat olasılıkları anlatır ayrımını ortaya koyarken bir şeyler eksik kalır. Çünkü hem olgu hem de kurgu olasılık ve gereklilik kurallarına tabidir.

Ricoeur *Time and Narrative*'in *Mimesis–2*, yani kurguya odaklanan ikinci cildinde roman ve kurgulama temalarına değinirken özellikle modernist romanda olay örgüsünün nasıl değişken bir

5. Hayden White, "The Structure of Historical Narrative", *Clio 1* (1972: 5-19).

yapılanma içine girdiğine dikkat çeker. Modernist roman genellikle olay örgüsüne savaş açan ve düzeni kaos lehine reddeden bir anlayışa sahiptir. James Joyce ve Virginia Woolf gibi romancılar olay odaklı olmayan romanlar yazdıkları için herhangi bir olay örgüsüne de ihtiyaç duymamıştır. Bu dönemde olay örgüsü, adeta romancının aşması gereken bir engel olarak algılanmıştır.

Aristoteles'in *Poetika*'sında tanımı yapılan olay örgüsü (yani eylemin taklidi) zaman, yer ve eylem birliğini gözeten, olayın ortasında [*in medias res*] başlayan ve hikâyeyi tarihsel değil de edebi bir anlatı olarak işleyen bir tutumda olmalıdır. Bu kurallar gözetildiğinde olay örgüsü, eseri/anlatıyı akıcı hale getiren, düzene sokan ve karmaşadan düzene doğru ilerleyerek son bulan bir şekle sokar. Aristoteles için karakter olay örgüsünün alt unsurlarından biri olarak ve ikincil derecede önem verilerek ele alınırken, modernist romanda durum tersine döner ve karakter olayın ve olay örgüsünün önüne geçer. Romandaki bu devrimsel değişikliğin sebepleri vardır:

1. Roman artık pikaresk masallar gibi dar bir çerçeveye hapsolmak istemez ve daha geniş çaplı sosyal katmanları içermeyi hedefler. Efsanevi ve merkezde olan kahramanının eylemlerine odaklanmak yerine artık, sıradan kadın ve erkeklerin ilginç olmayan yaşamlarına eğilir. XVIII. yüzyıl romanı hâlâ pikaresk ve ana karakterin eylemlerine odaklı bir görünüm çizerek romanın çocukluk dönemini yansıtır.
2. Karakterin olay örgüsünün önüne geçmesinin bir başka nedeni *Bildungsroman* tarzının Schiller ve Goethe'nin ellerinde en yüksek seviyeye getirilmesi, doygunluğa ulaşması ve bunun sonucunda XX. yüzyılın ilk otuz yılında yavaş yavaş terk edilmesidir. Sanki artık her şey özbenliği uyanan ana karaktere odaklanmaktadır. Bunu anlatma işi de sosyal ve psikolojik etmenler gözetilerek yapılır. Romanın altın çağı olan XIX. yüzyılda, Balzac'tan Tolstoy'a uzanan süreçte anlatı taktikleri hâlâ eskiyle aynı görünse de içerik ve karaktere odaklanma tarzı gelişmektedir. Bu tür romanlarda karakter ve olay örgüsü birbiriyle sürekli etkileşim içindedir (*Time and Narrative II*, 1985: 7-9).

XX. yüzyıla gelindiğinde bilinç akışı tekniğiyle yazılmış romanlarla karşılaşırız ve bunun en büyük ustalarından biri de Virginia Woolf'tur. Woolf'un eserleri zaman algılaması üzerine başyapıtlardır. Ricoeur'e göre Woolf'ta dikkat edilen şey kişiliğin tamamlanmamışlığı, bilincin katmanları, arzuların bizi nasıl yönlendirdiği ve duyguların uçucu ve belirsiz doğasıdır. İşte bu tür

romanlarda olay örgüsünün başı beladadır. Çünkü dilin bile kendini yetersiz hissettiği bilinç akışı/bilinçaltı alanına geçilmiştir. Ancak durum ne kadar karmaşık olursa olsun, Ricoeur'e göre, bu romanlar Aristoteles'in *muthos* [eylemin taklidi] kurallarına halen tabidir ve eserler bu kurallara göre kurgulanır (*Time and Narrative II*, 1985:10). Zira romanda eylemle kasıt sadece kahramanın yapıp ettikleri, fiziksel eylemleri veya dışarıdan görülen yaşamı değildir. Eylem aynı zamanda karakterin ahlaki değişimlerini, eğitim ve büyüme sürecini, yaşama adım attığı anları da içerir. Karakterin iç dünyasındaki değişimler de *muthos*, yani olay örgüsünün eylem tanımı alanındadır. Eylemin taklidi olarak olay örgüsü sadece eylem romanına indirgenemez. Fikir, karakter, durum odaklı romanlar da olay örgüsünün eylem tanımı dahilindedir. İşte Ricoeur'e göre modern romanın olay örgüsüne en büyük katkısı taklit edilen eylemin kapsama alanını genişletmek olmuştur. Yoksa bu roman türünde de kompozisyonun tüm biçimsel prensipleri iş başındadır.

Romanın XVIII. yüzyıldan bugüne en büyük çabası gerçekliği en ikna edici, inandırıcı biçimde yansıtmak olmuştur. Gerçekliğe benzeyiş [*verisimilitude*] tüm romanların en belirleyici özelliğidir. Ricoeur burada şu soruyu sorar: Yaşamı yazıya dökerken gerek duymayacağımız suni kurallar nelerdir; hangi yolla yazımda mükemmel bir aslı gibilik [*simulacrum*] sağlanabilir? Bu büyük bir sorundur (1985: 13). Bu soruya James Joyce gibilerin verdiği cevap olay örgüsü olmayan, karakteri veya zamansal organizasyonu bulunmayan romanın gerçekliğe en sadık roman olduğudur. Çünkü gerçeklik özde parçalı ve tutarsızdır ve XIX. yüzyıl romanı böyle değildir. Geleneksel roman Genesis ve Apokalips[6] ile yönlendirilen bir bilinçle yazılır. Başlangıç ve sona, doğum ve ölüme, yaratılış ve kıyamete ihtiyaç duyar. Ancak modernist roman, açık uçlu bitmemiş hikâyeleriyle Apokalips duygusunu aşmaya çalışır. Düzen, yerini, Beckett'te olduğu gibi karmaşaya ve bölünmüşlüğe bırakır; bu dünyada ruhun kurtuluşuna veya öteki dünya vaatlerine yer yoktur. Ricoeur, romanın modernist romanla girdiği dönüşüm süreci incelemesini, Walter Benjamin'in hikâyeciliğin sonunun geldiği tespitini anarak bitirir. Belki romanın da sonu gelmektedir. Ancak Ricoeur'e göre asıl korkulacak şey anlatının

6. Yaratılış ve Kıyamet.

sona ermesiyle kültürün de sonuna gidiliyor olmasıdır. Çünkü anlatı olmasaydı, kültür de olmazdı (28). Bunun bugün üzerinde düşünmeye değer bir konu olduğu açıktır.

Tarih ve roman ilişkisine günümüz kuramcılarından yaptığımız seçkiye ek olarak Tarihsel Roman diye adlandırılan türe de değinmek gerekir. Zira "kurgusal tarih" kuramından bu kadar bahsedip "tarihsel kurgu/roman" kavramını es geçmek olmaz.

Georg Lukacs 1936'da kaleme aldığı *The Historical Novel* adlı önemli eserinde bize tarihsel romanın bir soy kütüğünü verir. Bu Marksist inceleme, romanın zaman içindeki değişimine ışık tutması açısından önemlidir. Ayrıca romanda "tarihsellik" ile ne kastedildiği hususuna açıklama getirdiği için bugün önemli başvuru kaynaklarından biri olmuştur. Lukacs, tarihsel romanın XIX. yüzyılın ilk yarısında III. Napolyon'un, halkın büyük oyuyla, monarşiyi yeniden kurmasıyla ortaya çıktığını düşünür. Devrim için bunca mücadele vermiş Fransız halkı özellikle 1815-1848 yılları arasmda Cumhuriyet adı altında yaşanan karmaşadan, iç ve dış siyasetin çalkantılı yapısından usanmıştır. I. Napolyon dönemindeki güçlü, teksesli, ulus bilinci yüksek, homojen ve istikrarlı Fransa'ya özlem duymaktadır. Halk sürgünde olan III. Napolyon'u bu özlemle seçer. Monarşi restore edilir ama bu monarşik yapı cumhuriyet değerlerine ve Devrim'le kazanılmış özgürlük, eşitlik, kardeşlik kavramlarına da sahip çıkmalıdır. Lukacs gibi Marksist bir düşünürün elbette monarşinin restore edilmesi fikrine olumlu yaklaşmayacağı kesindir. Lukacs *The Historical Novel*'da 1848'de yaşanan bu değişimin XIX. yüzyılın ikinci yarısında tarih algısını, burjuva yaşam biçimini nasıl değiştirdiğini mercek altına alır. Lukacs'a göre bireyin ve ulusun tarih bilinci bu dönemde köklü bir değişime uğrar.

Elbette tarihi konu alan romanlara XVII. ve XVIII. yüzyıllarda da rastlanır. Hatta ortaçağın mitlerine ve klasik tarih uyarlamalarına tarihsel romanın ataları olarak bakmak mümkündür; ancak bu örnekler gerek yapıları gerek içerikleri bakımından XIX. yüzyılda Walter Scott'la başlayan tarihsel romandan çok farklıdır. Örneğin, XVII. yüzyılın sözde tarihsel romanları sadece tema ve kostüm bakımından tarihseldir. Karakterlerin psikolojisi, dünya görüşü ve davranış biçimleri tamamen yazarın kendi çağını yansıtır. Horace Walpole'un XVIII. yüzyılda yazdığı *Otranto Kalesi* (1764) de sadece kostüm bakımından tarihseldir. Kısaca, Sir Wal-

ter Scott'tan önce yazılmış olan tarihsel romanların tek eksiği tarihsellikleridir. Bununla kasıt, kahramanların şekillendikleri ve bilinçlendikleri tarihsel bağlamın özellikleri yerine yazarın kendi tarihsel bağlamının özelliklerini yansıtmalarıdır (1983: 19). Bu romanlara, genellikle tarihsellik kamuflajı altında, yazarın kendi çağının söylemleri hâkimdir. Neyin, ne sebeple zaman içinde olduğu hale geldiği konusu tartışılmaz. Tarihsel bakış açısı bağlamdan yoksun veya bağlam karışıklığı içinde yansıtılır. Odaklanılan şey, daha ziyade, yazarın kendi çağının gerçeklerini en detaylı ve dolaylı biçimde yansıtmaktır. *Moll Flanders* ve *Tom Jones* böyledir. Bu romanlar belirli tarihsel ve bağlamsal süreçlerin neden öyle olduğu sorusuyla ilgilenmez, bunları sorgulamazlar. Tarih bilinçleri yoktur. Henry Fielding, kendini burjuva toplumunun tarihçisi diye adlandırırken sadece kendi çağının zaman ve mekân dinamiklerine odaklandığının farkında bile değildir (1983: 20). Zaman ve mekân bilinci tarihselliğin en önemli iki özelliğidir. Ancak, XIX. yüzyıla kadar tarihi, bir süreç ve şimdinin mutlak sebebi olarak görme bilinci yerleşmemiştir (21). Oysa tarih, geçmişte yaşayan isimlerin repertuarı değildir. Tarihsellik bilincinin yerleşme süreci, Fransa ve İngiltere'de XVII. yüzyılın sonundan itibaren gerçekleşen ekonomik, siyasi ve ideolojik zemin değişimleri ve bunların burjuva devriminin tamamlanmasına yaptığı katkı sayesinde ulus devlet bilincinin yerleşmesiyle oluşur.

Tarihi ilk kez, en azından Avrupa'da, kitle deneyimi haline getiren şey Fransız Devrimi, devrim savaşları ve Napolyon'un çıkışı ve çöküşünün izlendiği süreçtir. 1789-1814 yılları arasında Avrupa'daki her ulus, geçmiş çağlarına nazaran çok daha derin iniş çıkışlar yaşamıştır. Sık sık yaşanan ayaklanmalar, uluslara değişik bir bilinç kazandırmış ve tarihsel karakterin ne olduğuyla ilgili daha çok şey katmıştır. Napolyon'un ve Fransız ordusunun istila etmeye çalıştığı her toprak parçasında yaşayanlar aynı zamanda Fransız Devrim ruhuyla da tanışmıştır. Kitleler, artık hiçbir şeyin doğal süreçler sonucu olmadığını kavramıştır. Sürekli değişen hükümetlerin insanın bireysel gelişimini nasıl etkilediği bilinci hâsıl olmuştur. Sonuç olarak tarih diye bir gerçeğin varlığı daha güçlü bir şekilde ayırt edilmiş, tarihin aralıksız, sürekli bir değişim süreci olduğu ve her bireyin yaşamına direkt etkide bulunduğu anlaşılmıştır (22-23).

Fransız Devrimi'ne kadar halkın görevi kralın mutlak gücünü kabul edip, ülkelerinde barışı sağlamak için uslu durmaktı. Savaşı, kralın paralı askerleri yapardı. Ancak devrimle birlikte halk kitle ordusuna dönüştü ve kendi çıkarları için savaşmayı öğrenerek, kendi kaderini yaratmakta aktif rol aldı. Propagandayı öğrendi. Rol oynadıkları ayaklanmanın tarihsel sürecini idrak etti ve yaşadığı zorlukların sebebini kavradı. Bu şekilde ulus devlet bilinci ortaya çıktı. Halk ilk kez kendini devletin sahibi olarak gördü ve burjuva devrimini gerçekleştirdi. Fransa, ancak devrimden sonra Fransızların anavatanı oldu (25). Halk kendi tarihini yapmaya başladı.

Ulusal bağımsızlık ve ulus bilinci kaçınılmaz olarak ulusal tarih bilincini doğurur. Her ulus kendi geçmişini, hikâyelerini, milli değerlerini ama aynı zamanda ulusal başarı ve başarısızlıklarını bilerek ulus bilincine ulaşır. Bu noktadan sonra da toplumsal dönüşüm başlar ve gittikçe daha fazla insan ulusal tarihi ile dünya tarihi arasında bağ kurmaya başlar. Bu bilinç sayesinde tarihsel gelişimin özellikleri halkın siyasi kararlarını, ekonomik atılımlarını ve sınıf mücadelelerini etkiler. Aydınlanma Çağı, insan doğasının değişmez olduğunu düşünerek buna uygun bir tarih anlayışı benimser. Buna göre tarih boyunca yaşanan her değişim sadece kostüm değişikliğidir; aynı insanın ahlaki iniş çıkışları üzerinedir. Oysa Hegelci felsefeye göre tarih ilerlemeci bir süreçtir. İnsan, bu sürecin ürünüdür ve kendi kendini öznel eylemlerle var eder. Kendini sürekli diyalektik olarak aşmaya çalışır ve her bir insanın öznel hayatı da tarihsel bir süreç haline gelir. Hegel'le birlikte başlayan bu yeni algı beraberinde yeni bir hümanizm, ilerlemeci bir hümanizm kavramı getirdi. Fransız Devrimi'yle başlayan ve kazanılan bu yeni bilinç insan ilerlemesinin önkoşulu ve kaybedilmemesi gereken özü haline geldi. Ancak, Lukacs bu yeni insan algısının ve burjuva hümanizminin, asla kapitalizmi savunmak için bir mazeret olarak kullanılamayacağının altını çizer. İşte tüm bu gelişmeler elbette 1848 Devrimi'ne kadar güçlenmiş yeni bir tarihselci bilinç ortaya çıkarmıştır. Oysa 1848 Devrimi'nden sonra Stendhal ve Scott gibi realist tarihsel roman yazarlarının yerini Gustave Flaubert, Emile Zola, Thomas Hardy, Guy de Maupassant gibi natüralist isimler alır. 1848 sonrası tarihsel algı değişimini liberal kapitalizmin güçlenmesinden ayırama-

yız. Scott'la ilk örnekleri görülen tarihsel roman algısında 1848 sonrası bir kırılma görülür (28-29).

Scott'un tarihsel romanı, büyük, toplumsal gerçekçi XVIII. yüzyıl romanının devamıdır. Scott, XVIII. yüzyıl yazarlarını, işin fazla teorisine girmeden fakat detaylı biçimde çalışmıştır. Ancak kendi eserleri bu yazarlardan oldukça farklı, yeni bir tavır içerir. Scott'un eserlerinde somut eylemler, bu eylemleri hazırlayan koşullar ve diyalog gibi unsurlar öne çıkar. Stendhal'ın *Siyah ve Kırmızı*'sından (1830), XIX. yüzyıl Fransa'sıyla ilgili, Scott'un *Ivanhoe*'sundan (1819), XII. yüzyıl İngiltere'siyle ilgili, *Weaverly*'den (1814) İskoç tarihiyle ilgili birçok şey öğrenebiliriz. Scott'un ilk örneklerini verdiği bu yeni tarzın İngiltere'de ortaya çıkması, Lukacs'a şaşırtıcı gelmez. İngiltere, XVII. yüzyılda gerek kanlı gerek kansız devrimler görmüş geçirmiş bir ülkedir. Bu devrimleri 1688'de barışla sonuçlandırarak ekonomik, siyasi ve kültürel açılardan yükselişe geçmiş ve Sanayi Devrimi'yle burjuva hümanizmini Fransa'da gördüğü devrim ruhuyla besleyerek kuvvetli bir tarih bilincine sahip olmuştur. Diğer Avrupa ülkeleri bu süreci karmaşa içinde yaşarken İngiltere ilerlemeyi tutarlı olarak sürdürmüştür. Dolayısıyla bu bilinci sanatsal söylemlere aktaracak vakit bulabilmiştir (31-33).

Scott, karakterlerin zorluk ve mücadele anlarını onların iç dünyasına inerek toplumsal eğilim ve tarihsel gerçeklikler bakımından resmeder. Karakterlerine bireysel değil, toplumsal olarak yaklaşır. Hep orta sınıftan sıradan tipler seçer. Eksantrik veya aşırı uç tiplerden uzak durur. Scott, her zaman realisttir ve romantisist tavrı asla benimsemez. Scott'un büyüklüğü, yaşayan bireyi, tarihsel/toplumsal bir tipe dönüştürebilmesinde yatar. Tipik insanı –ama belirli bir ulusun tipik insanını– vererek tarihsel eğilimi anlamamızı sağlar. Bu açıdan bakıldığında, Scott'un romanları epik özellikler taşır. Elbette epikte tipik olan daima şiirselдir, romanda ise düzyazısaldır. Epik kahraman, etrafında gezegenler dönen bir güneş gibidir; oysa roman kahramanı sıradan insandır (34-36).

Tekrarlamak gerekirse, burjuva gerçekçiliğinin dönüm noktası, Lukacs'a göre 1848 Devrimi'dir. Bu devrimle birlikte sınıf ayrışması ve algısında önemli bir değişim olur. Paris işçi sınıfının Haziran 1848'de girdiği savaş, tarih için uluslararası çapta bir dönüm noktası olmuştur. İşçi sınıfı dünya tarihinde ilk kez silahlı bir

orduya dönüşerek kitle bilinci oluşturmuştur. Devrimci demokrasi daha umut veren özgürlükçü bir yapıya bu devrimle kavuşmuştur. Marx, bu dönemi detaylı biçimde çalışmış ve şu sonuca ulaşmıştır: Fransız Devrimi'ni, feodal monarşik yapıya karşı gerçekleştiren burjuvazi kendi mutlak hâkimiyetini kurmuş, şimdi de işçi kitle tarafından aynı silahla vurulmuştur. Çünkü 1789 öncesi monarşik düzenden devrimle kurtulan halk, bu devrimle farklı bir bilinç edinmiş ve haklarını arar hale gelmiştir. Yeni bir orta sınıf bilinci ve beraberinde yeni bir tarihsellik algısı ortaya çıkmıştır. Orta sınıfın siyasi, ekonomik ve kültürel yaşamı tepkisel olarak değişmiş ve bu değişim o dönem romanlarına aynen yansımıştır. İşçi sınıfı burjuvaziyi, burjuvazinin onlara hediye ettiği silahla (bu yeni bilinçle) alt etmiştir. Burjuvazinin özgürlükçü, ilerlemeci ve evrimci tarih bilinci tüm halka egemen olur ve tarih artık ilerleyerek evrilen bir süreç olarak algılanmaya başlanır (172-174).

Ancak Lukacs'a göre, XIX. yüzyılın ikinci yarısında Darwinizm gibi yeni yaklaşımların liberal kapitalizmi destekleyici bir kanıt olarak öne sürüldüğü ve liberal kapitalizmin bu yüzden mazur görülmesi gerektiğinin savunulduğu yeni bir döneme girilir. Bu dönemde tarihe bakış da, sosyolojiye Darwinizmin eklemlenmesi neticesinde değişik bir biçim alır. Artık büyük balığın küçük balığı yuttuğunu ve ancak güçlü olanın hayatta kalabildiğini söyleyen ebedi yasa, varlığın tek çabası olarak kutsanmaya başlanır. Nietzsche, kendi varlık algısını bu temel üzerine inşa eder. Bir yana Darwinizmi, diğer yana antik Yunan'ın "agon"unu[7] koyar (175). XIX. yüzyılda doğan yeni tarihsellik bilinci, bu yüzyılın sonlarına doğru değişik bir yöne sapar ve Hegelci, ilerlemeci tarih felsefesi demode olur. Schopenhauer'le başlayan bu yeni algıya göre tarihin bir yönü yoktur; zirvesi veya buhran dönemleri, bir yere doğru ilerlemesini sağlayan bir evrilme süreci de. Tarihin tüm çağları Tanrı'ya eşit uzaklıktadır. Varolan tek şey sonsuz devinimdir, oluşumdur ve süreç yoktur. Tarih ise geçmişle ilgili ilgi çekici olguların biriktirilmesi ve yeniden üretilmesinden başka bir şey değildir (176). Sonuçta onca devrim yapan Fransızlar hep dönüp dolaşıp Bonaparte ailesinin monarşi kurmasına izin vermiştir.

7. Mücadele, çaba.

Artık tarih, şimdiden önce olan değildir. Lukacs bu duruma tarihin modernleşmesi olarak bakar. Modernize edilip yeniden yorumlanan tarih, biricikliğini kaybeder. Artık tarih için ilginç olan "şimdi"dir. Şimdiyi daha iyi anlamak için geçmişin ekonomik ve ideolojik yapısı, bugünün penceresinden, bugünü daha iyi anlamak için araştırılır. Sonuç olarak tarih, geçmişte olmuş bir dizi garip olaylar ve münferit saçmalıklara indirgenmiş olur. Tarihsel anlatı ise bunlarla ilgili bütünlüksüz anekdotların toplamıdır. Sürekli olarak modernize edilerek yorumlandığında tarihte en antikçağlarda bile kapitalizm veya sosyalizmin bulunduğu saptanabilir. Dahası Nietzsche, insanın "doğru" ile yaşayamayacağım ve bu yüzden de sanatın özünün olguları ve gerçekleri bilerek ve isteyerek yeniden düzenlemek, çarpıtmak ve bilişsel, kesin, mutlak ve nesnel olan her şeye savaş açmak olduğunu söyler. Nietzsche'ye göre, yaşayan her insanın doğruya verdiği tepki biçimi "yalanın felsefesidir". Tarihin görevi ise insan mutluluğunun tek şartı olan "eylem"i duraklatan "hafıza"ya, anımsama yeteneğine savaş açarak unutma kabiliyetini geliştirmesinde yatar. Tarih, ancak neleri unutmamız gerektiğine karar verebildiği ölçüde anlamlıdır (179-180).

Lukacs'ın geleneksel tarihi roman üzerine düşünceleri ile günümüzde tarihsel üstkurgu dediğimiz romanın güzel bir mukayesesini Hutcheon yapmıştır. Lukacs'ın anlattığı biçimiyle geleneksel tarihi romanda kahraman bir tiptir, genel ve öznel olanın bir sentezidir ve çağının tüm insani ve sosyal özelliklerini taşır. Oysa tarihsel üstkurguda kahraman makbul bir tip değildir, genellikle marjinal, kenarda kalmış bir figürdür, kültürü evrensel olarak algılamaz (Hutcheon, 1988: 114). Lukacs'a göre tarihsel roman detay kullanmaya önem verir, tarihsel bağlamı göz önüne sermek ve tarihe sadık olduğunu göstermek ister ve bu sayede, anlatacağı olay somut bir olgu halini alır. Tarihsel üstkurgu ise hem "doğru"yu alaya alır hem de tarihsel kayıtların yalan olabileceğini göstermeye çalışır. Tarihin bilinen ve aktarılagelmiş halinin yanlış olduğunu göstermekten zevk alır. Geleneksel tarihsel roman, detayları doğrulanabilir olmak için kullanırken, postmodern tarihsel roman bunlarla çelişmeyi sever (114). Tarihsel üstkurgu, tarihsel gerçeklik ve kurguyu birbirinden ayıran yöntemleri reddeder. Hem tarih hem de kurgu insan yapısıdır, her ikisi de birer göster-

ge sistemidir ve doğruyu sunma konusunda birbirleriyle yenişemezler (93). Tarihsel üstkurguda geçmişin hikâyesi bugünün metnine parodi olarak girer (118). Tarih de kurgu da asla deneyimleyemeyeceğimiz, sadece hayal edebileceğimiz bir anlamlılık, tamamlanmışlık ve doymuşluk maskesi takar. Yani geçmişi ancak anlatı yoluyla doğru gibi algılayabiliriz. Tarihsel üstkurgunun anlatı dinamikleri Hayden White, Michel de Certeau ve Paul Ricoeur gibi çağdaş tarihçilerin görüşlerini konu edinir. Geçmişin şu anki varlığını ve sadece metinler yoluyla öğrenilebileceğini vurgular (125). Geleneksel tarihi roman geçmişi ciddiye alır; ancak, tarihsel üstkurgu onun parodisini yapar. Geçmişi hem kutsar hem de sorgular. İster kurgusal olsun ister olmasın hiçbir metnin merkezinde saklı bir anlam veya tek bir sonuca varan bir yol olmadığını bilir (127).

Hayden White, bu yeni tutumun başlangıç noktası olarak görebileceğimiz Nietzsche'nin radikal tarih algısına *Metahistory*'de uzunca yer verir. Nietzsche'nin, dünyayı saf metafor olarak, saf fenomen/olgu olarak algılayarak, algıyı özgürleştirmek istediğini belirtir. (White, 1975: 334) İnancı yok etmek onun başlıca amacıdır. Bilinç, özgürleşmek için her şeyden önce kör inançtan kurtulmak zorundadır. İyi ve kötü ayrımı son bulmalı, iyinin kötüye üstün tutulduğu ezber düzen (*Putların Alacakaranlığı*'nda putlarla kastedilen düzen) yıkılmalı ve yeni bir ahlak tanımı yapılmalıdır. Tarih, ancak geçmişin iradesini [*will*] anlamak açısından önemlidir. Sadece neden–sonuç yasalarına bağımlı yaşayan, yaptıkları kolay tahmin ve hesap edilebilen, kendisi de hesaplı hareket eden insan asla "kahraman" olamaz (White, 1975: 337). Bu tür insan "kahraman"ın olabilecek en zıt halidir. Unutmak, eylemin önkoşuludur. İnsan, belleğinden kurtulamadığı için tarih vardır. Ancak insan neyi hatırlaması neyi unutması gerektiğini "irade" gücüyle ve istemine bağlı olarak bilmelidir (348).

Lukacs da White da modern tarih algısı üzerine tartışmalarında Nietzsche'nin *The Use and Abuse of History*'de anlattığı biçimde tarihsellik bilincine uzunca yer vermektedir. Nietzsche, tarihe parodik olarak yaklaştığı bu eserinde hatırlamak/unutmak, tarihsel olan/olmayan gibi konulara değinir. İnsanın baş edemediği şeyleri unutmak ve bunlar hiç olmamış gibi davranmak istediğini vurgular. Bunun sebeplerini araştırır. Bunun evrensel bir yasa olduğu

sonucuna varır. Nietzsche'ye göre insan kendine hep bir hedef, amaç, ufuk çizgisi koymak ister ki o yolda başardığını, sağlıklı, güçlü ve verimli biçimde ilerlediğini hissederek ruhu doyuma ulaşsın. Başaramadığını hissettiği an unutmak onun en büyük ilacıdır. Unutmak, başarısızlık sonucu yitirilen ufuk çizgisinden, kaybedilen hedeften kurtulup yeni bir hedef edinmesini sağlar. Tarih, işte bu egonun aynasıdır ve bireyin özel ihtiyaçlarını karşılamak için ve gerektiği ölçüde kullanılır. Tarih kaostur; kendinde bir anlam ifade etmez ama herkes kendine en yakın bulduğu anlamı yüklemek ve bunun ispatını yapmak için tarihten bir bölümü kullanabilir. Nietzsche üç çeşit tarih biçimi olduğunu söyler: Anıtsal, Antik ve Eleştirel. Bu yaklaşımlardan hiçbiri tarihte nesnel bir gerçeklik aramaz. Her biri kendine has gereklilikler doğrultusunda, işine geldiği gibi tarihi uyarlar ve sınıflandırmalar yapar. Nietzsche'nin bu yaklaşımı tarihin romanlaşması bilincine varıldığının bir göstergesidir. Hayden White da Georg Lukacs da Nietzsche'ye tam bu noktada başvurur. Tarihin bir metafor olarak ele alınması White, Certeau ve Ricoeur için son derece doğal bir durumken Lukacs'ın Marksist ideolojisine ters düşer. Lukacs, Nietzsche'nin bir filozof olarak değerini asla inkâr etmez. Onun derdi kapitalist sistemledir. Tarihsellik algısındaki bu değişimlerin liberal kapitalist burjuva kültürsüzlüğünü gizlemek için kullanılmasından hoşlanmaz. Lukacs burjuva realizminin çöküşüyle başlayan natüralist XIX. yüzyıl romanlarında Flaubert, Maupassant ve Zola gibi yazarların eserlerinde görülen tavrı Marksist, materyalist eleştiri kuramı yardımıyla incelemeye alır. Lukacs'a göre kaderci natüralizm, romanı, tarihin neden/sonuç ilkeleriyle işleyen önemli itici kuvvetinden kaynaklanan dinamikten mahrum kılar. Scott sonrası tarihsel roman bir dizi episodik anlatıma indirgenir. Bu romanlarda bireyin öznel deneyimleri ile tarihi olaylar arasında bağ kurulmaz. Karakterler tarihsel olmaktan çıkar; tarihi olaylar ise egzotik, dekoratif bir arka plana dönüştürülür. Tüm bunlar 1848 Devrimi sonrasında burjuvazinin sanatla bağdaşmayan sosyal ve politik tavrından kaynaklanır. Kapitalizm tüm enerjisini onu besleyen kültürsüzlüğü kamufle etmeye harcar (Lukacs, 1983: 206). Öznel tarih, kişisel geçmiş algısı yaygınlaştıkça tarihsel roman yazımı azalır; çünkü tarihsel romanın konu edeceği ve tüm halkı eşit derecede ilgilendiren bir tarih algısı kalmamıştır. İnsan-

ların en son 1848 Devrimi'yle deneyimlediği, beraber hareket ederek, aktif rol alarak bir süreç olarak hayata geçirdikleri ve ortak belleklerinde sakladıkları tarih, artık "tarih" olmuştur. Flaubert'de tarih bu yüzden sadece egzotik ve dekoratif bir unsurdur, ötekileşmiştir. Kişiyi bugünün gri, soluk ve kuru burjuva yaşamından alıp götürmek için kullanılan ve kurgulanan bir imge olarak vardır. Burjuva realizminin çöküşü, natüralizmin nedensellik ilkelerini hiçe sayarak yaşamın anlamlandırılamayan kendiliğindenliğine eğilmesiyle başlar. Natüralizm bireyi anlatırken, tarihsel gerçeklikler onun yaşamını hiç şekillendirmiyormuş gibi yapar. Dolayısıyla her zaman soyuttur. Natüralist anlatıda tarihsel dayanak yoktur (Lukacs, 1983: 214). Bunu anlatının zamanın kurgusallığını keşfetmesi ve geçmiş, şimdi ve gelecek ayrımım minimize ederek daha ziyade bireyin şimdiki zamanına (anlara) yoğunlaşması olarak ele alabiliriz.

Lukacs'a göre, Scott'un tarihsel romanında kendi çağının sorunlarını daha iyi anlayabilmenin yolu o toplumun tarihini iyi bilmekten geçer. Yani, toplum kendi geçmişiyle barışık ve o geçmişin devamı niteliğinde bir bilinçle tasarlanır. Ancak Flaubert gibi yazarlarda toplumun geçmişle arasındaki bağın zayıfladığı, tarihin kitlesel değil, bireysel algılandığı görülür. Bu tür yazarlar için tarih, yabancılığı yüzünden çekicidir. Bu yüzden egzotik bir arka plan olarak kalır (231). Tarihe olan bu yaklaşım, nostaljik romantizmin ortaçağda bulduğu o büyülü kaçış yeri gibi veya romantik ruhta bulunan o tepkisel ve reformist ideoloji gibi bir yaklaşım değildir. Flaubert gibi romancıların egzotik konulara sığınarak protesto ettikleri şey tepkisel bir ideoloji taşımaz. Tek dertleri kapitalizmin getirdiği acımasız, çirkin, faydacı ve ikiyüzlü yaşam koşullarından duydukları evrensel tiksintidir; ancak bu tiksintiyi giderecek belirli reformist idealleri yoktur. Kaçış yeridir egzotik tarih; ancak, "kaçmak" konusu, "nereye kaçmak" konusundan daha önemlidir. Tarihi şimdiden uzaklaşmak için fon olarak kullanırlar ama asla romantiklerin tepkisel, ütopik idealleriyle değil. Flaubert geçmişe, onu Scott veya Stendhal gibi sosyo-tarihsel bağlamda araştırmak için değil, görsel etkiyi güçlendirmek için gider. Betimlemelerindeki yer ve zaman kesinliği ve detaylı tasvirler bu amaca hizmet eder. Sonuç olarak tarihin/geçmişin, bugünle bir bağı kalmamıştır ve artık belirsiz ve karanlık olan ta-

rih değil, bugündür (Lukacs, 233-235). Balzac'm tarihe gidişi ile Flaubert'in gidişi işte tam da bu noktada ayrılır. Flaubert şimdiden duyduğu tiksinti sebebiyle tarihe kaçamak yapar.

Jameson'ın Georg Lukacs'tan kotardığı çok önemli bir tespit de İngiliz romanının, Fransız romanından çok daha geç bir tarihte modernleştiği tespitidir. Çünkü İngilizler 1848 dönemi Fransız siyasi buhranlarını geçirmemiştir. Walter Benjamin ve Roland Barthes da Lukacs'a katılarak 1848'i, gerek tarih bilgisinin dönüşümünde gerek romanın geleneksel gerçekçilikten kopuşunda bir milat olarak kabul eder. Jameson bunu şöyle özetlemektedir:

> İngiliz romanı Conrad'a kadar konuşmaya dayalıdır; halbuki Balzac'm ölümünden sonra Fransız geleneğinde bu tarzın bir eşdeğeri yoktur. XVIII. ve XIX. yüzyıl İngiliz romanları doğrudan ve yarı dolaysız toplumsal iletişimi biçimlendirirler. Dolayısıyla bu romanlarda yazılı kompozisyondan ziyade sözlü dile öncelik tanınır. İngiliz romanının retorik boyutu, İngiliz sınıf uzlaşmasını son derece açık biçimde yansıtır; bu uzlaşmada, eski feodal aristokrasi, bir yandan burjuvaziye ayrıcalık tanıyarak, bir yandan da burjuvazinin ticaret ve üretim etkinliğinin tekniklerini kendine mal ederek, Birinci Dünya Savaşı'nın ortasına kadar devlet aygıtının denetimini elinde tutmayı başarmıştır. Buna karşılık, Fransa'da romandaki retorik, 1857'de tek bir darbeyle, *Madam Bovary*'nin yayımlanmasıyla ortadan kalktı. Artık roman özü itibariyle, yarı sözlü bir hikâyeciliğin yazıya dökülmüş hali değildir; daha çok, tekil cümlelerle biçim vermenin, üslup pratiğinin mazeretidir. Bireysel yazarın sessizliğine ve yalnızlığına bürünür. 1830 Fransız Temmuz Devrimi, aristokrasinin yönetimi denetleme alanından kesin olarak çekilmesine işaret ederken, 1848 Haziran Katliamı bundan böyle burjuvazi ile proletarya arasındaki kalıcı karşıtlığı teyit eder. Bu yüzden Fransa'da 1848'den sonra, orta sınıfın önceliği, toplumsal atomlaşma ve monadlaşma sürecinin başlangıcını ilan eder; retorik olmaktan çok üslupçu, kolektif olmaktan çok derinden öznelci modern edebiyat dili, bu sürece verilen ideolojik tepkilerden biridir (Jameson,"Tarihte Eleştiri", 2008: 58-59).

Flaubert'den itibaren yazar realist yazar gibi bir hikâye anlatmayacak, bunun yerine anlatmanın hikâyesini yazacaktır. Proust, Joyce, Beckett, Woolf bunu yaparlar. Örnek aldıkları modeller ise Cervantes ile Sterne'dür.

Nietzsche'ye dönecek olursak onun *The Use and Abuse of History*'de üçe ayırdığı tarihsel anlatı biçimlerinin bize romana ilişkin ipuçları vereceğini görürüz.

"Anıtsal Tarih" bir toplumun atalarıyla övünmesi, atalarının geçmişte elde ettiği başarıları hatırlaması ve şimdiki durumu ne olursa olsun ataları bunu başardıysa kendilerinin de bir gün yine başarabileceği örneğini vermek için yazılır. Bugün Türkiye'de görülen Neo-Osmanlıcı Tarih yazımı buna tipik bir örnektir. Toplum geçmişte Osmanlı sultanlarının fetih ve başarılarını, o dönemlerde ülke topraklarının nasıl da geniş olduğunu, Osmanlı'nm tüm Avrupa'yı nasıl da tir tir titrettiğini gerek tarih kitaplarından gerek romanlardan okuyarak ve televizyon dizilerinde izleyerek bir tür geçmişiyle övünme haline bürünür ve "kim tutar bizi; istesek gene aynı olabiliriz" gibi duygularla beslenir. Anıtsal tarih, toplumları eylemleri ve mücadeleleri açısından anlatır. Toplum kendi geçmişindeki asaleti, büyük kahramanları görür ve o toplumun bireyleri, kahramanların evlatları olduğu bilinciyle gurur dolu, geleceğe güvenle bakan ulusal bir kimlik oluşturur. Nietzsche'ye göre bu tür tarih anlatısı romantiktir, geçmişi romantize eder. Romantik romanlar da bu tür tarih anlatısına benzer.

"Antik Tarih" ise geçmişi bir ağacın kökü gibi düşünür ve her toplumun geçmiş ve gelecek nesilleri arasındaki ilişkiyi ağaç sembolü kullanarak, ait olunan soy bilinci üzerinden anlatır. Hiçbir toplum gelişigüzel oluşmaz; tam tersine köklü bir geçmişin vârisi olarak vardır. Bu anlatı türüne göre geçmişteki her şey ne kadar önemsiz olursa olsun takdir edilir, önemli önemsiz ayrımı yapılmaz. Eski olan her şey, sadece eski olduğu için, şimdiden daha iyidir ve şimdiye hep şüpheyle yaklaşılır. Yani özde anıtsal tarihe benzese de geçmişe bakışında fazlasıyla nostaljik, bugüne bakışında fazlasıyla didaktik ve geleceğe bakışında fazlasıyla kuşkucu olduğundan anıtsal tarihten iyimserlik/kötümserlik bazında ayrılır. Antik tarih algısında geçmiş kesin olarak bugünden saygındır.

"Eleştirel Tarih" ise insanın geçmişin esaretinden azat olma arzusunu besleyen bir ilaç gibidir. Hayden White'a göre bu tür tarih önceki iki türün panzehiri niteliğindedir. Anıtsal tarih insanı geçmişten aldığı gazla geleceğe iterken ve antik tarih köklere beslenen saygıyla kişiyi sürekli geçmişe hapsederken, eleştirel tarih ona geçmişle olan efendi/köle ilişkisinden kurtulma fırsatı verir ve bugünü yaşamasını mümkün kılar. Eleştirel tarihçi geçmişi

sorgular, yargılar ve mahkûm eder. Bugün yapılan her iyi şeyin sebebinin geçmişte olmayabileceğini, illa orada aranmayabileceğini göstermek ister. Bu tarih anlatısına göre geçmiş, bugün veya gelecek birbirinden daha soylu veya soysuz değildir; çünkü her şey ölümlüdür. Yaşam ve adaletsizlik hep iç içedir ve insan yaşamak için unutmayı da bilmelidir (White, 1975: 350). Nietzsche bu üç türün hiçbirinde aşırıya kaçılmaması gerektiğini söyler. Anıtsal tarihin fazlasıyla gelecekçi, antik tarihin fazlasıyla geçmişçi (arkaik), eleştirel tarihin de fazlasıyla bugüncü olması halinde tarihsel bilinç tehlikeli hale gelir. Bu üç türün de aşırılıklarından korunmanın yolu "metaforik" tarih algısını yerleşik kılmaktır. Nietzsche'ye göre tarih ancak ve ancak bir sanat türü olarak algılanır ve bilhassa *The Birth of Tragedy*'de anlattığı üzere trajedi modunda yazılabilirse, yani, üst-tarihsel [*superhistorical*][8] veya tarihsel olmayan [*unhistorical*][9] gibi ele alınabilirse insanlık için anlamlı hale gelebilir. Tarih, ancak sanatsal bir biçim olarak ele alınırsa insan yaşamına hizmet edebilir. Sanatsal yaklaşıldığında tarih geçmişi bugün ve geleceğin hizmetine sunabilir. Hayden White tarihin kurgusallığının idrakinin tarihsel bir olgunlaşma olduğuna inanır (1975: 352). Tarih anlatılarının tarihsel sürecine bakarken onları komedi, trajedi, romans ve yergi çatılarında incelemesinin bir sebebi de budur. Tarihçi çalıştığı belgelerden devşirdiği "doğruları", bu doğruların aslında göründüklerinden farklı anlamları olabileceği şüphesiyle ele alır ve daha sonra anlatısına bu dört edebi yazım modundan biriyle biçim verir. Her seferinde, her tarihçinin anlatısı, incelediği belgelerden devşirdiği doğrunun "aslında ne oldu" sorusunun cevabı olduğu inancıyla kaleme alınmış halidir. İşte bu yüzden Nietzsche tarihçinin anlatısının saf kurmaca olduğunu ve şiirsel imgelemle üretildiğini savunur. Önemli olan, bunun gayet doğal bir durum olduğunun kabul edilebilmesidir. Zira Roland Barthes'ın *The Pleasure of the Text*'te* söylediğini anımsarsak "her anlatı, doğrunun üzerindeki örtüyü kaldırma, onu açık etme amacı taşır" (1975: 10). Oysa Nietzsche'ye

8. White, Nietzsche'nin "superhistorical" terimiyle kastının insanın tarihi bir süreç değil sonsuz bir döngü olarak algılaması, Dionysos ve Apollo'nun birleşiminden doğan bir varlık bilincinde olması olduğunu belirtir (1975: 355).

9. "Unhistorical" terimiyle Nietzsche'nin kastının, sanatın unutma/unutturma gücü olduğunu ve bu gücü kullanarak kişinin kendi ufuklarının sınırını kendi eliyle çizme becerisini kazanması olduğunu söyler (355).

* Roland Barthes, *Metnin Hazzı*, Çev. Şule Demirkol, YKY, 2007. (y.h.n.)

göre, doğru yoktur. Bu yüzden kurgusal/kurgusal olmayan diye bir ayrımdan söz edilemez. Tüm anlatılar kurgusaldır.

Tüm bu tartışmalara bakıldığında Nietzsche'nin günümüz tarih kuramına ne denli büyük bir etkisi olduğu gerçeği ortaya çıkar. Anlarız ki White da, Ricoeur de, Certeau da ve burada değinmediğim ancak her üç ismin de sıkça başvurduğu Foucault da Nietzsche'den beslenmiştir.

Nietzsche tüm külliyatıyla günümüz post-yapısalcı kuramın omurgası niteliğindedir. Yeni-tarihselcilik anlayışı da roman ile tarihi, kurgu ile kurgusal olmayanı birbirine denk tutarak bu kuramın en önemli ayaklarından birini oluşturur.

Realizm, Modernizm, Postmodernizm

Ah şu -izm'ler...

Realizmden modernizme, oradan da postmodernizme geçerken romanı gerçeklikle ilişkisi, ele aldığı konular, anlatı teknikleri ve yazarla okur ilişkisi bakımından incelemek gerekir. Bu üç akımın roman tavırları birbirine bazen benzer, bazen de birbirinden radikal biçimde ayrılır. Realist romanla XVIII-XIX. yüzyıllarda yazılmış ve bugün geleneksel gerçekçi roman dediğimiz romanı, modernist romanla XX. yüzyılın ilk yarısına damga vuran ve deneysel anlatı teknikleri kullanan romanı, postmodern romanla da XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren egemen olan, üstkurgu ve metinlerarasılık gibi yazım teknikleri kullanan romanı ele alacağız. Ancak bu üç akıma, onları ele alırken tarihsel süreç veya ardı-

şık edebi dönemler olarak bakmanın yanıltıcı olabileceğini de göz ardı etmemek gerekir. Zira realizm, modernizm ve postmodernizme yazım ve anlatı teknikleri bakımından eşzamanlı olarak da yaklaşmak mümkündür. Örneğin David Lodge mimesis/diegesis açısından bakıldığında ne realist ne modernist ne de postmodernist romanların öyle beklendiği gibi tutarlılık gösteren, kendi içinde homojen, tekrar edilegelen ve bozulmadan kalan kurallarla yazıldığını bize hatırlatır (1990: 26). Bu yüzden, genellemeler yapmak, akımları körü körüne belli yüzyıllara göre sınıflandırmak yanıltıcı olabilir. Günümüzün romanı postmodern romandır diye bir genelleme yapamayız çünkü bugün aynı anda hem realist hem modernist hem de postmodern anlatılarla romanlar yazılmaktadır. Bu üç akımı belirli yüzyıllarda hâkim olan anlatı özellikleri olarak ele alacağız ve bunu yaparken her üç akımın da *mimesis* üzerine değişik teorileri bulunan akımlar olduğu fikrini unutmayacağız.

Realist roman, tüm telleri sağlam, akordu yerinde bir lirdir. Orpheus'un liridir.[1] Bu lirin tınıları doğayla, dış dünyayla ve gerçeklikle uyum içindedir. Ozan/Orpheus ilhamı doğadan alır. Ozanın iç dünyasıyla dış dünya entegredir. Modernist roman ise, Ihab Hassan'm *The Dismemberment of Orpheus* adlı kitabında dediği gibi söyleyecek olursak, telleri kopmuş bir lirdir. Ozanın türküsü artık sessizliktir. Form, ezgi, tını bozulmuştur. İçerik kaotik hale gelmiştir. Ozan dış dünyaya yabancılaşmıştır ve bu durum patetiktir. Modernist sessizlik olumsuzdur, iç burkar, yas tutar. Bilincin cehennemine, iç sese yönelir. Öyle ya, ozanın ne şarkı söy-

1. Orpheus/Orfe: Eski Yunan'ın efsanevi şair ve müzisyeni. Mitolojiye göre lir çaldığı zaman tüm doğayı ve canlıları etkilediği ve büyülediği düşünülür. Karısı Eurydice bir satirin saldırısına uğrayıp öldüğünde Orpheus o kadar üzülür ve acı dolu ağıtlar yakar ki tanrılar ona acır. Karısını geri alabilmek için Hades'e (ölüler dünyasına) gitmesine izin verirler. Tanrı Hades ve eşi Persephone ona karısını ölüler dünyasından çıkarabileceğini söylerler. Ancak bir şartları vardır: Orpheus ölüler dünyasından gerçek dünyaya doğru yürürken karısı onu takip edecektir ama Orpheus asla bundan emin olmak için arkasına bakmayacaktır. Orpheus dedikleri gibi yapar ve yürümeye başlar; ancak tam Hades'ten çıkmak üzereyken şüpheye düşer ve emin olmak için arkasına bakar ve o anda Eurydice bir daha dirilmemek üzere ölür. Bu olaydan sonra Orpheus artık kendine gelemez; şairliği de ezgileri de artık kimseye tat vermemeye başlar. Orpheus tanrıları inkâr etmeye ve isyankâr bir figür olarak yalnız yaşamaya başlar. Dionysos'a hakaretlerde bulunur. Bir gün Dionysos'un Bacchante'leri (hizmetindeki kadınlar) Orpheus'u görür ve onu paramparça ederek vahşice öldürürler. Orpheus'un kesik başı ve parçalanmış liri Akdeniz'de Lesbos Adası kıyısına vurur. Oranın halkı Orpheus'un başını gömer.

leyecek hali kalmıştır ne de şarkı söyleyecek olsa bile ona eşlik edecek bir liri. Konuşan ve bilen özne edebiyattan kovulmuştur. Sessiz, hiçbir şey bilmeyen özne, artık başkişi olur. Ozanın bu dönüşümü, dinleyicisi tarafından da pek benimsenmez. Modernist roman okuru gerçekçi romanın neşeli okuruna göre çok daha azdır. Postmodern roman da, modernist roman gibi öznenin bilgisine şüpheci yaklaşır. Ama modernist için patetik, trajik olan postmodern için parodik bir unsur haline gelir. Modernist için olumsuz olan sessizlik, postmodernist için olumludur. Lirin telleri kopmuşsa oturup ağlamak yerine enstrümanı ters çevirip darbuka olarak kullanmak çözümü bulunur. Eski ezgileri, yeni bir yorumla çalmaya çalışır. Yeni tıngırtılara eşlik etmesi için de hemen iki hoparlörden yayın yapan elektronik bir ses sistemi yerleştirilir ve müzik devam eder. Yani, postmodern romanın ezgisi orfik ezgilere "cover" yapmaya denktir. Okuru da tanıdık tınıları duyup hemen eski yerine döner. Postmodern romanın okur kitlesi geniştir. Realist romanda metinsel belirsizlik, tamamlanmamışlık veya bilgisel boşluk yoktur. Yazarı da okuru da birer "bilen" öznedir. Temsil edilen dünya ile gerçek dünya arasında ayrılık yoktur. Kurgu, gerçekliğe çok yakın veya onun aynısıdır. Bu yönüyle realist roman postmodern romanla benzeşir. Ayrıldığı nokta ise postmodern romanda gerçekliğin kurguyla aynı olduğu bilincidir. Realist roman bir taraftan kurgunun gerçeklikle aynı olduğu hissini verirken, diğer taraftan gerçekliğin kurgunun aynısı olduğu hissini yok sayar. Postmodern roman işte tam da burada realist romandan ayrılır.

Hem modernizmin hem de postmodernizmin XIX. yüzyıl geleneksel gerçekçiliğiyle sorunları vardır. Geleneksel gerçekçilik edebiyat ve sanatta yaratılan dünyanın gerçekte yaşadığımız dünyayla bire bir örtüşen, son derece olası bir kopyasını sunduğu yanılsamasını yaratan bir anlatı biçimidir. Realist roman, bize her zaman yaşamdan bir kesit sunar ve sanki okuduğumuz roman belirli bir gerçeklikten kesilip alınmış bir anlatıymış gibi davranır, tipik olanı yansıtır ve okurun bilmediği bir yer, yıl veya durumdan bahsediyor dahi olsa ona, bunu olduğu gibi deneyimleme şansını verir. Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ını okuyan bir kişi kendini o yüzyılın Rusya'sında bir deneyime bırakmış olur. Okur, o yüzyılın Rusya'sına gitmiş kadar olur. Tekrarlamak gerekirse, realizm

gerçekliği "aslı gibidir" kaşesiyle ve mimesis pratiğinin gerekliliklerine göre temsil etme iddiası taşır. Bran Nicol'a göre realizm sadece estetik bir pratik değil aynı zamanda gerçekliği bir görev olarak aslı gibi temsil etme amacı taşıyan bir inanç sistemidir (2009: 18).

Realist roman diegetik (anlatmacı) romandır. Anlatıcı, yani yazar, romanı var eden ve sahnede başrol oynayan kişidir. Modernizmle birlikte anlatıcı/yazar sahneyi terk eder ve roman diegetik olmaktan çıkıp mimetik (göstermeci) olur. Wayne C. Booth'un da belirttiği gibi "yazar artık yorum yapmak için anlatıya burnunu sokmaktan vazgeçer" (2012: 35). Açıkça her şeyi bilen anlatıcı, modernist romanla birlikte neredeyse yok olmuştur. Realist roman, okurunu yazarla işbirlikçi haline getirmez. Okuru yazar yapmaz. Edilgen kılar. Okura "Kurgu nedir?" sorusunu sordurtmaz. Kurgu yokmuş da gerçeğin ta kendisini okuyormuş yanılsamasını yaratır. Realite, bu roman türüne göre, bir veridir, hazırdır, eserden önce oradadır. Eserin görevi onu okura nakletmektir. Realist roman, realitenin de bir kurgu olduğunu "bilmeyen" romandır. Bu yüzden aklıselimdir. Şizofreni, paranoya, depresyon izleri taşımaz. Öznesi burjuva bireydir; konusu ise bu bireyin oluşturduğu çekirdek aile ve bu ailelerden oluşan toplumdur. Bu bireyin dünü, bugünü ve yarını vardır. Belleği sağlamdır. Deneyimleri önemlidir. Yaşamı bir süreçtir. Başlar, gelişir ve biter. Evrensel doğruları vardır. İnanç sistemi vardır. Bunlar sayesinde topluma entegre olur. Bu birey için mutluluğun bir tanımı, yaşamın bir anlamı vardır. Birey vardır ama onun öznelliği yeterince öznel değildir. Çünkü vurgu bu bireyin toplumca şekillendirilmiş bilincine, egosuna ve süper egosunadır. Realist roman bireyin bilinçaltını bilmez. XIX. yüzyıl romanları mobilya, kostüm, ev dekorasyonu gibi detaylarla dolup taşar. Bu detaylara her bir karakterin fiziksel özelliği, tipi, boyu, yüz ifadesi, teninin rengi, beden ölçüleri, giyim tarzı, saç ve göz rengi eklenir. Ailelerin soyları sopları verilir. Okurun bir resme bakması, bir yaşam kesintisi görmesi istenir. Betimleme, bu yüzden geleneksel gerçekçi romanın ağırlıklı anlatı özelliğidir. Realizmin realist olmadığı şey kurgunun ne olduğu konusudur. Kurgusallığım felsefesini yapmaz. Bu yüzden realist eserler kendilerine gönderme yapmaz, sadece dış dünyayı yansıtır.

Realist yazar ile okur arasında bir kontrat vardır. Okur elbette romanın kurgu olduğunu bilir ama inançsızlığı askıya alarak, kontrat gereği gerçeği okuyormuş gibi yapar (Bran Nicol, 2009: 23). Realist roman, toplumun bütün bir resmini vermek ister ve bunun için tarihten, ekonomiden, sosyolojiden ve günlük yaşam pratiklerinden beslenir. Kurgusallığı neden sonuç ilkesine göre kurar. Gerçekliğe bakışı diyalektiktir. Tarihin kurgusal olduğunu bilmez, kurgunun olgusallığma yoğunlaşır. Seçer, organize eder, anlatır, kurgular, betimler ve bitirir. Anlamın bir yaratı olduğunu, anlatıcı tarafından inşa edildiğini kasten göz ardı eder. Realist roman diyalojik olduğunu, yani anlatıcının okurla sohbet/diyalog halinde olduğunu bastırmayı tercih eder. Anlatıyı dominant, merkezi bir sese verir, diğer tüm sesleri kısar. Bu yüzden polifonik (çoksesli) değil, monolojik (teksesli) olur. XVIII. ve XIX. yüzyıl geleneksel gerçekçi romanları, tüm insanlığın nesnel ve ortak biçimde paylaştığı bir dünya tarihi olduğu fikri üzerine kuruludur. Modernist roman bu fikre ve dünyada tarihsel birlik olgusuna inançsızlığın romanıdır.

Ian Watt realist romanın anlatı yöntemine "biçimsel gerçekçilik" adını verir. Biçimsel gerçekçilik, karakterleri bilinen lokasyonlara, tarihsel dönemlere yerleştirmek; gerçek hayatta karşılaşmamız çok olası insanlara benzer özelliklerle donatmak; neden/sonuca dayalı bir olay örgüsü içinde sunmak ve dili her zaman göndermeci [*referential*] ve kelimeleri sözlük anlamlarına denk [*denotative*] biçimde kullanmak demektir (Bentley, 2008: 34). Demek ki gerçekçilik aynı zamanda bir anlatı özelliğidir. Roland Barthes realizmin sadece gerçekliğin yansıtılması olarak değil aynı zamanda gerçeğe benzerliğin sağlanabilmesi için gerekli tüm anlatı kodları ve metinsellik geleneklerine uygun yazım biçimleri olduğunu savunur. Barthes'a göre realizmden anlaşılması gereken şey bir dizi anlatı tekniğidir ve bu teknikler okunan metnin gerçekliğe direkt olarak gönderme yaptığı yalanım mümkün kılar. Realist roman, işte, aslında dilin belli yapıda kullanıldığı bir anlatım tekniğidir (1978: 124). Catherine Belsey'e göre realizm, belli karakterlerin söylemlerinin diğer karakterlerin söylemlerinden öncelik taşıdığı bir dizi söylemler hiyerarşisi olan bir roman geleneğidir (1980: 47). Raymond Federman'a göre geleneksel realist roman, söyleyecek bir sözü, anlatacak bir hikâyesi olan ro-

mandır. Eseri okurken okurun da aradığı hep o romanın ne söylemeye çalıştığıdır. Bu arayış benlik ve dünya algısında önemli yer tutar. XIX. yüzyılda romantizm benliğin ifade edilebilirliği, realizm de dünyanın yansıtılabilirliği üstünde durmuştur. Aslında Federman'a göre, her iki akım bir madalyonun iki yüzüdür (1993: 2). Realist roman yazarı içinde yaşadığı dünyayı kucaklayarak anlamaya çalışır çünkü yaşadığı yer ve zamandan bağımsız var olamayacağını bilir. Bu yüzden realist roman bize gerçekliğin pozitif bilgisini, modernist roman ise negatif bilgisini sunar.

O halde realist romanın Orpheus'una ne oldu? Bir ezgisiyle sadece insanı değil, aynı zamanda tüm hayvan ve bitkileri, dağları ve taşları etkileyen, coşturan yaratıcı, dâhi Orpheus (ozan, şair, sanatçı, yazar) yaşamın sırrına, benlik ve doğanın bütünlüğüne, kısaca Lukacs'ın epik kahraman için söylediği yaşamın bütünselliğine sahip bir figürdü. Realist roman yazarını Orpheus'a, anlatısını da orfik bir müziğe benzetecek ve analojiyi Ihab Hassan çizgisiyle yapacak olursak soracağımız son soru o bütünselliğin nasıl olup da kaybolduğu, lirin tellerinin nasıl olup da koptuğu, Orpehus'un neden parçalanarak yok edildiği, şarkıların nasıl sustuğu ve sırrın nasıl unutulduğu sorularıdır. İlginçtir ki Hassan'dan çok önce Barthes da Orpheus mitini edebiyat/yazar/anlam ilişkisini anlatırken kullanmıştır. Bu ilişkiye Roland Barthes'ın gözünden bakacak olursak modernist romanın realist romandan ayrıldığı "anlamlandırma" konusunu daha iyi kavrayabiliriz. Barthes'a göre:

> Edebiyat yeraltı dünyasından dönen Orpheus gibidir; yolunu ardına bakmadan yürüdüğü ve onu birinin takip ettiğini bildiği sürece, onu izleyen, yeraltı dünyasından çıkmak ve adsızlıktan kurtulmak üzere ardı sıra giden gerçeklik nefes alır, yürür, yaşar ve anlamın ışığına ulaşmaya çalışır; ama ne zaman ki edebiyat sevdiği, aşk beslediği ve onun ardından gelmekte olan şeye bakmak için arkasını döner, işte o zaman geriye kalan şey artık adlandırılmış bir anlam, yani ölü bir anlamdır (1972: 268).

Burada anlatılmak istenen şeyi realist roman ile modernist romanın farkı olarak görebiliriz. Realist roman anlam vermeye, anlamlandırmaya çalışan romandır. Bunu her yapışında anlamı sabitler ve öldürür. Oysa modernist romanın sessizliği, adlandırılamaza olan aşkı, onu çok sevdiği ve anlamlandırmaya çalışmak-

tan artık vazgeçtiği gerçekliğe daha da bağlar. Yine Barthes'a göre, örneğin "Mallarmé'nin dili sevdiğini kurtarabilmek için ondan vazgeçen Orpheus'a benzer... Bu, edebiyatı, Vadedilmiş Topraklar'ın kapısına getirir" (1977: 76).

Lukacs, *Theory of the Novel*'da, epik ruhun ölümünü romanın doğuşuna bağlarken, Hassan *The Dismemberment of Orpheus'ta* realist romanı zaten epik anlatıya yakın tutar çünkü her ikisi de tarih, temsil, romans ve masaldan beslenir. Hassan realist roman anlatıcısını Orpheus'a benzetirken epik ve mitik olana yaklaştırma sebebi budur. Modernist roman ise tarihe yabancılaşır, temsile kuşkuyla bakar, romansın hayal âleminden dünyanın acı gerçeklerine düşeli çok olmuştur ve masal anlatma işi artık kimseye zevk veremeyecek durumdadır. Orpheus, Eurydice'yi yitirdikten sonra bir daha ne lir çalar ne şarkı söyler. Yitirilen şey anlamdır. Sonrasında Orpheus parçalanmıştır, katledilmiştir ve lirinin telleri kopmuştur. Modernist roman yazarı, ölen Orpheus'un yasını tutar ve telleri kopmuş olan lirini miras alır (1982: 5). Geriye mutlak bir sessizlik kalır. Modernist roman yazarı sessizliğin yazarıdır. Yaratıcı olan sanatçı artık absürdü yaratmaya mahkûmdur. Hassan, aynen Barthes gibi, sessizlik benzetmesini dilin modernist romanda dönüştüğü özel biçime bir metafor olarak kullanır. Bu dil artık iletişimin dili değildir, formu bozulmuştur. Tanrı'nın yokluğunun mantığını, duyumunu imler. Artık romanın öznesi konuşan, iletişim kuran özne değildir. Lukacs bu yüzden Kafka'da realizmin sonunu görür. Proust, Mann, Joyce, Yeats, Rilke, Eliot, Strindberg, Pirandello, Beckett bozulmuş sinirlerin sessiz çığlıklarını bize iletirler. Artık edebiyatın dili, bilincin iletişimini kuramamaktadır ve kültür edebiyata ne yeni bir lir armağan edecek ne de eski lire yeni teller takacak durumdadır (Hassan, 139). Dil artık iletişimin dili değilse geriye kalan, sessiz öznenin kendi sesiyle oynadığı yalnızlık oyunlarıdır. Beckett bunun ustasıdır (222).

Trajik olan sadece ozanın çalgısını kaybetmesi, öznenin ölümü veya dilin artık iletişim aracı olmaktan çıkması değildir. Bu aynı zamanda edebi biçimlerin de trajedisidir.

Yine de modernizmin sessizliğinde bir bilgelik yatar. Postmodernizm liri tekrar ele alır ama telleri olmadığı için bir tür darbuka olarak kullanır demiştik. Yani eseri üreten araç fonksiyon

değiştirir. Tınısı değişir, parodik olur. Neo-Orpheus artık bestecili̇ği bırakıp DJ olmuştur. *Remix* ve *cover* yaparak kitleleri eğlendirir. Anlatı biçimi olarak da ne realizm gibi sadece "anlatmacı" ne de modernizm gibi "göstermecidir". Postmodern anlatı biçimi bir yandan hem realist hem modernist anlatı tekniklerini birleştirirken, bir yandan da "teşhircidir". Üstkurguya bayılır. DJ Orpheus, Eurydice'nin cesedini alır ve yaşam ünitesine bağlar. Eurydice ölmüştür ölmesine ama teknoloji sayesinde hâlâ bir şekilde yaşatılmaktadır, yaşayan ölüdür. Zaten artık Hades diye bir yer de kalmamıştır.

Modernist roman her ne kadar metinsel belirsizlikler veya tamamlanmamışlık hisleri, dilin bilineni iletmedeki becerisine yönelik şüphecilik veya epistemolojik kuşkularla donanmış olsa da genel olarak bakıldığında modernist bir metne hâkim olan şeyin, onu belirleyen özelliklerin, onu dönüştüren sürecin tamamının epistemolojik olduğu düşünülebilir. Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (1987) adlı kitabında modernizmi epistemolojik, postmodernizmi ise ontolojik sorularla ilgilenen iki ayrı akım olarak ele alır. Buna göre modernizmin asıl cevap aradığı şey, "Parçası olduğum dünyayı nasıl yorumlayabilirim? Bu dünyada ben neyim? Bu dünyada bilebileceğim şeyler nelerdir? Bunları kim bilebilir? Nasıl bilebilirler? Bilinebilir olanın sınırları nelerdir? Doğru nedir? Bilgi nedir?" gibi sorulardır (1987: 9). Bu yüzden modernist romanlarda her şeyi bilen anlatıcıdan vazgeçilmiş ve anlatmacı metinden, göstermeci metne geçilmiştir. Modernist metinlerde artık anlatıcının konusu neyin bilinebilir olduğudur. Genellikle de anlatıcının en iyi bildiği şey, hiçbir şey bilmediğidir. Bunun yasını tutar, dile dilin tam içindeyken sırt çevirir. Biçimle dalga geçer ve her şeyi bildiğini sanan realizmi çocuksu ve nahif bularak ona yukarıdan bakar. Her şeyi bildiğini sanan realizmin geriye dönüp bakarak sevdiğinin ölümüne yol açan Orpheus'tan farkı yoktur. Modernizm, realizmin tersine aslında yansıtılması, taklit ve temsili imkânsız olan bir durumu yansıtmaya çalışmaktadır. Postmodernizme hâkim olan ontolojik tavır ise gerçeklik ve dünya ilişkilerini sorgular. "Bu hangi dünya? Bu dünyayla ne yapmam gerekiyor? Benliklerimden hangisiyle bunu yapacağım? Dünya ne demektir? Başka ne tür dünyalar vardır? Başka dünyalar nasıl oluşur? Birbirinden nerede ayrılır? Bir metnin varlık biçimi nedir?

Gerçeklik nedir?" gibi sorular sorar (McHale, 1987: 10). McHale'e göre, aslında bu ontolojik sorgulamaların hepsi modernistlerin yaptığı epistemolojik sorgulamaların sınırlarının zorlanmasıyla ortaya çıkar. Ontoloji, bir evrenin kuramsal tasvirini vermeyi amaçlar. Evrenin değil, herhangi bir evrenin kuramsal tasvirini yapmaya çalışır; çünkü birçok evren olması ihtimali hep vardır. Evren tekil olarak ele alınamaz (27). Patricia Waugh'un da belirttiği gibi modernizm bilinçle kafayı bozmuştur; aklın nasıl çalıştığıyla ve bireyin aslında hiç de realizmin anlattığı gibi tutarlı, ne yaptığını bilen kişilerden oluşmadığıyla ilgilenmiştir (1984: 14). Modernizmin bir başka kilit noktası da realizme sırt çevirirken vurguyu "yeni" fikrine yapmış olmasıdır. Dil kullanımında yenilik, deneysel biçimler oluşturmada yenilik, karakter seçiminde yenilik, özneyi ele alış biçiminde yenilik vs. Modernizm gerek biçim gerek içerikte "yeni"yi hedefler. Geleneksel gerçekçi romanın ele aldığı biçimiyle zaman ve uzamı reddeder. Şimdi ve burada olana ağırlık verir. Şimdi ve burada olan ise yaşamın anlamsızlığı, anlamın yokluğudur. Modernizm, insanın kendi gerçekliğiyle ilgili keşfettiği hayal kırıklıklarının bütünüdür. Patricia Waugh'a göre modernist metinler dünyanın yapılandırılma süreciyle ilgilenirler ama bunu bilinç aracılığıyla yaparlar. Postmodern metinler ise kurgusal dünyanın yapılandırılma süreciyle ilgilenirler ve bunu "yazıyla" yaparlar (1984: 102). Modernist metinler ontolojik bakımdan sorunlu özellikler taşımazlar. Yani varlık/yokluk tartışmalarına girmezler. Asıl meseleleri varlığın/yokluğun bilgisi ve anlamıdır, yani epistemolojiktir. Modernist metinlerde tüm karmaşasına rağmen kurguyu ve bilinç akışını organize eden ve onun başlangıç noktası olan, karmaşıklıktan bütünsellik ve uyum yaratan merkez, yazardır. Modernist roman biçime ve yenilikçiliğe önem verir, elitisttir; varolan sistemleri yıkıp ideal yeni bir düzen getirme arzusu taşır; yazmanın anlamsızlığına saplantılıdır; geçmiş onun kâbusu, şimdiki zaman onun melankolisi ve depresyonunun sebebi; gelecek ise hevesle tasarladığı ve yenilikçi ruhuyla/deneysellikle üzerinde çalıştığı şeydir. Postmodernizm ise modernist dogmaların bazılarına, örneğin sanatın otonom ve yaşamdan kopuk olması gerektiğine; bireysel öznelliğe olan vurgusuna; kitle kültürü ve burjuva yaşam tarzına duyduğu tiksintiye karşı çıkar (Hutcheon, 43). Huyssen'in de belirttiği gibi postmoder-

nizm yüksek sanat ve elitizm ile kitle kültürünü ve popu birleştirir. Her ikisine de hiyerarşik yaklaşmaz, birini ötekinden üstün görmez. Bu yüzden de modernist romanın aksine postmodernist roman hep çoksatarlar arasında yer bulur. Modernizmden devraldığı özellikler ise özbilinç, kendini yansıtma/üstkurgu, ironik ikilemler, geleneksel gerçekçi temsil moduna karşı çıkışıdır (1986: 53).

Aslında modernist metnin epistemolojik; postmodernist metnin ise ontolojik olduğu gibi genel ayrımlara şüpheyle yaklaşmak da mümkündür. Örneğin Brian Edwards'a göre epistemoloji ve ontoloji birbirinden ayrı düşünülemeyecek, iç içe geçmiş düşünce pratikleridir. Bu yüzden de postmodernist metinlerin epistemolojik olarak yaklaştığı olgu metinsellik, anlam, bağlam, yazar ve okur rolleriyken, ontolojik olarak yaklaştığı olgu gerçeklik ve kurgu kavramlarıdır diyebiliriz (1998: 39). Philip Tew, Brian McHale'ın yaptığı epistemolojik/ontolojik ayrımını kabul etmeyen bir diğer eleştirmendir. Modern romanların hemen hepsinde ontolojik soruların ele alındığını iddia eder. Hatta biraz da Lukacs gibi, modernist/postmodernist ayrımından öte, bugünün romanının da diğer tüm zamanların romanları gibi realist olduğu görüşündedir (Tew, 2007: 94).

Postmodernizmi ontolojik, modernizmi epistemolojik olarak sınıflandırmaya çalışan McHale'in aksine Kundera'ya göre tüm romanlar ontolojiktir. Zira Milan Kundera, *Roman Sanatı*'nda, romanları dönemlerine göre ayırmadan tüm zamanların tüm romanlarının zaten ontolojik olduğunu vurgular. "Cervantes'in Hor Görülen Mirası" başlığı altında ele aldığı tartışmasını Husserl ve Heidegger'in, yani olgu bilim (fenomenoloji) ve varlık bilimin (ontolojinin) iki büyük filozofuyla açar. Her iki filozof da insanın "bilme arzusu" yüzünden "varlığın unutuluşu" hastalığına tutulduğunu ima eder. Kundera'ya göre insanı bu hastalıktan kurtaracak yegâne anlatı biçimi romandır. Roman unutulmuş varlığın keşfinden başka bir şey değildir ve bu keşif Cervantes ile başlar (2005: 16). "Tanrı kâinatı ve değerler düzenini yönettiği, iyiyi kötüden ayırdığı ve her şeye bir anlam verdiği yeri yavaş yavaş terk ederken, Don Kişot evinden çıktı ve artık dünya tanınmayacak hale geldi. Dünya ilahi yargıcın yokluğunda birden kuşku verici bir bulanıklığın içinde kaldı; tek ilahi gerçek insanların paylaştığı

yüzlerce görece değer halinde parçalandı. Böylece, Modern Çağ'ın dünyası, onunla birlikte de yansıması ve modeli olan roman doğdu" (17). Kundera'nın, bu tespitini Lukacs'ın, Ortega y Gasset'in, Benjamin'in ve Bakhtin'in epikten romana geçiş bağlamında ele aldıkları biçimde yaptığını düşünebiliriz. Varoluşun, varlığın deneyimlendiği haliyle *belirsizlikten doğan bilgeliğin* anlatısıdır roman (19). Kundera'ya göre:

> Roman, totaliter dünyayla bağdaşamaz. Bu bağdaşmazlık [...] varlık bilimseldir. Bu şu demektir: Tek bir gerçeğe dayalı dünya ile romanın çokanlamlı ve görece dünyası birbirinden tamamen farklı bir hamurdan yoğrulmuştur. Totaliter gerçek göreceliği, kuşkuyu, sorgulamayı tanımaz ve bu yüzden benim *romanın ruhu* diyeceğim şeyle asla uzlaşamaz (26).

Kundera'ya göre romanın ruhu, karmaşıklıkların ruhudur. Her roman, okuruna, "Durumlar senin düşündüğünden karışık" der. Bu, romanın ezeli gerçeğidir. Romanın ruhu, sürekliliğin ruhudur: Her eser, kendinden önceki eserlere bir cevaptır. Roman keşfedilmeyeni keşfetmeye devam etmek istiyorsa, roman olarak ilerlemek istiyorsa bunu ancak dünyanın ilerlemesine karşı yapabilir (31-32).

Elbette romana Kundera gibi holistik ve felsefi olarak yaklaşıp tüm zamanların romanlarına ontolojik diyebiliriz. Ama bu tutum işimizi pek de öyle kolaylaştırmaz. Realist, modernist ve postmodernist romanların birbirlerinden nerede ayrıldıklarından ötürü bu sıfatları aldığı sorusuna da cevap olmaz. Bu yüzden mukayeseye geri dönmekte fayda görüyorum.

Epistemoloji insanın "bilme/bilememe" tarafıyla ilgilenir. Tüm konusu bilinçtir. Realist roman "bilme", modernist roman ise "bilmeme"ye yoğunlaşır. Philip Weinstein *Unknowing* (2005) adlı kitabında bu durumu özne/zaman/uzam ilişkilerini inceleyerek analiz eder.

Realist romanın öznesi, Aydınlanma Çağı'nın öznesidir. Bu özne (yani soyut bilinç), nesneden (yani maddi dünyadan) ayrımını bilir. Bireysel algı ile dünya birbirinden ayrı kavramlardır. Realist romanın "ben buradayım" diyen öznesi "ben"in de farkındadır, nerede olduğunun da. Realist romanın olay örgüsü güvende bir egonun uyuşabildiği bir uzamda, düzçizgisel ve belleğe

nakli mümkün bir zamanda eylemlerini anlatır. Gerçekçiliğin prensipleri iş başındadır:

1. Yapılandırıcı araç olarak ego
2. İçsel taleplerin dış dünyayla arabulma ihtiyacı
3. Önceki deneyimlerin hayata geçirilebilirliği
4. Egonun ilerlemek mi, gözden geçirmek mi yoksa terk etmek mi zorunda olduğuna karar verebilirliği

Yapılandırıcı ego Newton fiziğine göre dizayn edilmiş dünyayla ve düzçizgisel zamanla ne yapacağını bilir; gerçekçiliğe düşen de bunu temsile dökmektir. Temsile dökülen şey öznenin bilincidir. Realist roman, biri kapıyı çaldığında bize gelenin kim olduğunu söyler (2005: 82,83).

Weinstein'a göre, realist romanın "bilme" durumu birey ve dünyanın rasyonel bir ilişki biçiminde ele alınması durumundan kaynaklanır. Bilen özne, kendi dışında olan bilinebilir dünyayla, haritalanabilecek bir yerle ve eylemi mümkün kılan zamanla ilişki kurar, etkileşime girer. Kahraman sanki özgür bir bireymiş gibi davranır ve realist roman bu kahramanın aslında her hareketinin önceden kurgulanmış olduğunu inkâr eden bir anlatıya girer. Örneğin romanın sonunda gerçekleşecek olan evlilik aslında en başından planlanmış ve romanın kurgusu, yer/zaman/özne seçimi buna göre yapılmıştır. Yani realizm iskambil destesini önceden karıştırıp oyun kartlarını işine geldiği gibi sıraladığını inkâr eder (2). Oysa kahramanın oynayacağı kartlar önceden bellidir. Realist roman sağduyu ve mantık üzerine kuruludur. Aydınlanma Çağı sosyal, politik, teknolojik ve entelektüel alanlarda yaşanan değişim, burjuvazinin güçlenmesi, kapitalizmin yerleşik hale gelmesi, bilimin kurumsallaşması, insanın doğa ile ilişkisinin felsefi bir konu olması, rasyonalite ve nedensellik ilkelerinin tümünü kapsayan ve XVII. yüzyılın sonundan XIX. yüzyılın sonuna dek süren 200 yıllık bir dönemdir. Realist roman bu çağın romanıdır (23). Yaşanılan dünya son derece tanıdıktır. Tarih devamlılık arz eder ve özne tarihsel süreçte yer alarak var olur. Deneyimlenen ve algılanan gerçeklik kolektiftir. Aklın zaman ve uzamla ilişkisi uyumludur. Yer ait olunan yer, zaman da geleceğe doğru akan zaman olduğu sürece birey kimlik oluşturabilir, onu geliştirebilir ve eyleme geçebilir. Bireyin deneyimlediği yer ve zaman Pierre

Bourdieu'nun "habitus" kavramıyla özetlediği yer ve zamandır. Dünya bilinmek için oradadır, bölgelere ayrılmak ve haritası yapılmak için oradadır ve öznenin hükmedebildiği ve kavrayabildiği bu dünyada maceralara atılmasından daha doğal bir şey yoktur (96). Realist romanda kahraman, içinde büyüdüğü dünyayı bilmeye doğru gelişen bir öznedir ve bu da ancak sağduyu zemini sağlamsa olanaklıdır. Kültürel uzlaşma zemini, gerçekliğe nesnel ve kolektif bakabilme yeteneği gereklidir. Bu süreç hem hayatı öğrenme, anlama, bilme hem de kendini anlama, bilme sürecidir (24).

Weinstein'a göre büyük realist romanlar üç ana kaynaktan beslenir:

1. Öznenin karşı karşıya geldiği nesnenin de özneyle aynı şekilde karşı karşıya geldiği ve onunla denk ama ona karşıt bir güçle etkileşim kurmasına olanak veren Newton fiziği
2. Öznenin kavrayabildiği ve betimleyebildiği, haritalanabilen dünyaya olanak veren Descartesçı ve Lockeçu epistemoloji
3. Öznenin insaniliğinin onun diğer insanların insanlığım kabul etmesiyle ölçüldüğü Kantçı ahlak (98)

Realist romanda özne kendini ne derece garip, anlaşılmaz veya çetrefil durumlarda bulsa da bu durumlar sonuçta hep bize tanıdık gelen, kavranabilir ve yasal zeminde çözümlenir.

XX. yüzyıla gelindiğinde romanın kendine "bilmemeyi" iş edindiğini görürüz. Modernist roman, realist romanın bilgisinin, özbilincinin ve bireye yüklediği bilebilme yetisinin kör noktalarını görmekte ve bunlara meydan okumaktadır. Weinstein, özne/zaman/uzam denklemini bu sefer "bilmeme" üzerinden yeniden yorumlayarak modernist romanın realist romandan ayrıldığı noktaları analiz eder.

Modernist roman, kahramanın yer ve zamanla ilişkisini kaypak zeminlerde ele alır ve kahramanın bu durumda bilinebilen dış dünya/gerçeklikle kurduğu ilişki karmaşık bir hal alır ve özne özgür eylem veya istem kabiliyetini yitirir. Kafka, Proust ve Faulkner gibi modernist romancılar işte bu uyumsuzlukların üzerinde durur. Modernist romanda bilmenin yerini bilememenin getirdiği şok alır; eylemde bulunabilen öznenin bilinci travma geçirir; belli bir kronolojik dizgede ilerleyen ve gelişen yaşam hikâyesinin yeri-

ni bireyin hiç de özne olmadığı anlar alır. Uzam tekinsiz [*uncanny*] ve bireyin hak iddia edemeyeceği, kendini de pek öyle ait hissedemediği yabancı bir ortama indirgenir. Zaman da uzlaşıya izin vermeyen, bireyin düzçizgisel bir süreç gibi algılayamadığı bir hal alır. Dış dünya veya nesnel gerçeklik ise yabancı hale gelir. Bunların ortasında kalan özne de artık tanıdık bir özne değil, yabancı bir figürdür. Modernist romancılar Aydınlanma Çağı'nın özne, yer ve zaman tanımlarını ve liberal özneyi güçlendirici anlatılarını reddeder. Özne bu şartlarda bireyselliğini oluşturup bir kimlik sahibi olamaz. Oysa kimlik ideolojinin, yaşamı anlamlandırmanın ana unsurudur. Uzam tekinsiz, zaman kontrolsüz ve özne öteki olur. Tekinsiz uzamda rasyonel yasalar bulunmaz, her şey yabancılaşır. Kontrolsüz zaman düzçizgiselliğini kaybeder, ilerleyen süreç kavramının ortadan kalkmasıyla geçmiş, bugün ve gelecek ayrımları anlamsızlaşır. Realist romanın yarınlara, akla yatkın bir geleceğe gebe kahramanı modernist romanda gelecekten yoksundur. Kendine yabancılaşmış ve kendi içindeki ötekiyi keşfetmiş özne modernist romanın en büyük keşfidir (2005: 1-4). Buna, modernist romanla birlikte tarihin sahneden çekilişi olarak bakabiliriz.

Bilmenin tüm çeşitlerini reddeden bu tavır, örneğin, Kafka'nın kahramanlarını çaresizlik, vertigo ve tutukluluk pençesinde kıvrandırır. Özne artık kendini hiçbir tutsaklıktan azat edecek, özgürleştirecek ve hatta kendi insan suretini koruyacak durumda değildir. Kafka'da kahramanın tek deneyimi yakalanmışlık, gafil avlanmışlık hissi ve endişedir. Modernist romanın kahramanı da aynen realist romanın kahramanı gibi "Ben buradayım" der ama bu kez nerede olduğundan, kim olduğundan ve hangi zaman diliminde olduğundan pek emin değildir. Bilinç onun cehennemi haline dönüşür. "Ben" artık "ben" gibi davranamaz çünkü eyleme olanak veren uzam ve süregiden zaman ortadan kalkmıştır (11). Hegelci diyalektik bile bu tür bir kriz ortamından nasıl çıkılabileceğini açıklayamaz. Defoe'nun romanlarında hep bir kriz yaşayıp bundan kârlı çıkan tipler görürüz. Ölüm, modernist romanda yaşamın bittiği an veya yaşamın ötekisi değil, yaşamın en yakın arkadaşıdır, onun günlük sırdaşıdır (14). Joseph K., Gregor Samsa, Marcel, Septimus, Clarissa Dalloway ölmeden önce ölümü tatmış karakterlerdir. Özne eylemsizleşince olay örgüsü romandan çıkar çünkü kurgulanacak bir olay yoktur. Özne eylemsizdir. Weinstein

bu bağlamda Freud'un terimlerinden hareketle, realist romanı "canny", yani bilinebilen, tanıdık şeylerden bahseden, eyleme, hareket edebilmeye olanak sağlayan roman olarak ele alırken, modernist romanı "uncanny", yani bilinemeyen, tanıdık gelmeyen, hareket edebilmeye olanak sağlamayanı konu alan roman olarak ele alıyor. Kafka'da öznenin bilebilme yeteneği ve onun kültürel birikimi onu hiçbir yere götürmez. Modernist roman gerçeklik dediğimiz dış dünyanın olgular toplamı olduğunu ve bizim onları algılama biçimimizin en doğru biçim olduğu iddiasının çürütülebilir olduğunu bilir. Modernist romanda algılanan gerçeklik bu yüzden bilinç tarafından algılandığı ve arzu edildiği şekliyle temsil edilir. Realist roman özne, yer ve zamanı birbirinden ayrı ama etkileşim halinde kavramlar olarak işlerken modernist roman bu üçünü bir tutar. Her biri aynı anda ötekidir. Realist roman başkişinin gerçeklikle başarılı oryantasyonunu merkeze alır. Bu kişi romanın başında fikirsiz, yanlış bilgilenmiş veya cahildir. Ancak bakarız ki öğrenmeye, kavramaya, fikir sahibi olmaya başlar ve biz onun bilme sürecini izleriz. "Tüm realist romanlar", Weinstein'a göre, "bilmeye doğrudur" (198). Modernist romanlar ise "bilmemeye doğrudur". Dolayısıyla modernist romanın hikâyesi anlatılamaz olandır. İşte bu bilememe alanı modernist romanın parçalanmış realist paradigmasıdır (199).

Freud'un ortaya attığı şekliyle tekinsizlik [*uncanniness*] "yapabilen, edebilen" öznenin tersine çevrilmiş halidir. Uzam geçişsiz ve mat bir hal alır ve özne ona neyin dokunduğunu göremez; zaman temsil edilebilirliğini yitirir ve özne onu neyin tutsak ettiğini veya onu gelecekte salıverip vermeyeceğini bilemez. Bu durum özneyi şoka sokacak durumların yok oluşunu da ardından getirir. İşte Kafka'nın, Proust'un ve Faulkner'ın öznesi bu tür öznedir. Bu özne nereye giderse gitsin İthaca'ya gitmediği kesindir. İşin içine bilinçaltı da girince, yani bilinç kendi ötekisini keşfedince gerçekçilik ilkesinin yerini modernizm alır. Uzam tekinsiz, zaman ise travmatiktir. Egonun kolektif gerçeklikle olan protokolü feshedilir ve tekinsizlik doğar (85). Modernizm zamanı temsili zaman olarak ele alır, yani zaman nesnel olarak, dış dünyada akar ama öznel olarak, yani duygu, düşünce ve kavrayışta akmaz. Woolf bu yüzden *Bayan Dalloway*'de bize her saat başı Big Ben'in çalışını, zamanın akışını gösterir; ama aynı zaman, Clarissa ve Septimus

için durmuştur. Akıl bilinçli yanıyla zamanın akışını bilir ama bilinçaltında zaman kavramı yoktur. Bilinçaltı geçmiş, şimdi ve gelecekteki her bir ana eşit uzaklıktadır. Modernist roman aklın bilinçli yanını değil bilinçdışı alanını ve bilincin akış alanı olan serbest çağrışımı konu edinir. Bilinç akarken zaman akmaz. Şimdiki zaman, sadece modernist romanda geçmişten önce gelir. Muntazam bir yer ve zaman mefhumu bulunmadığından özne gelişimi diye bir şey de söz konusu olamaz (96).

Modernist romanı realist romandan ayıran bir başka unsur ise, Fredric Jameson'a göre, içerikten vazgeçip kendini gerçekleştirme olanağını biçimcilikte, töze ve insan doğasına ilişkin bütün önkabullerin reddinde ve metafizik sistemin yerine yöntemin geçirilmesinde yatar ("Üstyorum", 2008: 33). Modernist romanın yegâne handikapı ise, bir yandan yorumlamaya karşı giderek artan bir isteksizlik duyarken, bir yandan da yoruma yazgılı olduğu bilincidir (37). Biçimcilik ve eleştiride bir yöntem olarak benimsenen Rus Biçimciliği, yorumu reddedenlerin temel yorum tarzıdır. İyi kurgulanmış olay örgüsünün "felsefi" etkisi her şeyden önce bizi bu tür bir mantığın var olduğuna, olayların kendi gelişimlerinin yanı sıra kendi içsel anlamlarının olduğuna ve imgelere dönüştürülmesinin gerekmediğine inandırmaktır. Olay örgüsü romanı (yani geleneksel gerçekçi roman) deneyim koşullarının ta kendisinin deneyimlenmesi olarak, bizi insan eyleminin, insan yaşamının bir biçimde, tam, kenetli bir bütün, biçimi ve anlamı tekil bir töz olduğuna inandırır (40). İşte Jameson'a göre, edebiyat tarihi açısından daha çok önemli olan, olay örgüsü romanının yerini psikolojik roman adını verdiğimiz romanın almasıdır. Bu da eylem birliğinin yerini kişilik birliğinin almasından ibarettir; bu noktada felsefi tatmin, olayların bütünlüğü duygusundan monadın veya onun bakış açısının zaman içindeki özdeşliği ya da sürekliliği duygusuna kayar. Kitabın eyleminin yavaş yavaş kahramanın bilinciyle örtüştüğü bakış açısı romanında yorum bir kez daha içselleştirilir, yapıtın kendisine içkin hale gelir (42). Öznenin, yani bakış açısına yön veren bilincin ölümüyle, hem eylem hem karakter birliğinden yoksun kalan roman, bu andan itibaren ortak bir tutumla "olay örgüsüz" olarak adlandırdığımız roman haline gelir ve yorum, olay örgüsüz romanla birlikte, iddialarını yeniden daha güçlü olarak gündeme taşır (43).

Postmodern romanın realist ve modernist romandan ayrıldığı noktalara gelirsek ilk olarak özne/zaman/uzam denklemini artık sadece bir ironi olarak kullanması göze çarpar. "Bilme" realist romanda, "bilmeme" ise modernist romanda bağlayıcı unsur demiştik. O halde her iki akım da epistemolojinin alanında kalır. Bu bakımdan Weinstein'ın bilme/bilmeme diyalektiği Brian McHale'in modernizmi epistemolojik, postmodernizmi ise ontolojik olarak sınıflandırmasıyla çelişmez. Çünkü Weinstein için postmodernizm bilme/bilmemenin ötesine geçer ve diyalektiğin artık mümkün olamadığı alana girer; çünkü gerçekliğin, zaman ve uzamın varlıklarının sorgulanır hale geldiği yerçekimsiz alana, ontolojiye girilmiştir. Postyapısalcı felsefeyle el ele veren postmodernizm yapısökümün ana hedefi olan temsil ve ara hedefi olan realizmi kendine konu edinir. Postmodernizme göre realizm bilişsel olarak nahif bir akımdır çünkü gerçekliği kelimelere dökerek aynen aktarabileceğine inanır. Oysa kelimeler birer göstergedir ve gösterge= gösteren+gösterilen formülü çoktan rafa kalkmıştır. Metinsellik keşfedilmiştir. Artık gösterenler zinciri vardır ve hiçbir gösterilen sabit değildir. Elde sadece doğası rastlantısal olan gösterenler varken herhangi bir gerçekliği aynen ve nesnel olarak dile dökmek mümkün değildir. Realist öznenin zamanı süreç olarak algılayan ve kendini yaşadığı yere ait hisseden mutlu halleri, modernizmle zamanın bilinçaltıyla içselleşmesi ve uzamın da ancak ve ancak tutsak eden ve özneyi hareketsiz, endişeli, korkak ve eylemsiz kılan şekline dönüşmüştü. Postmodernizmde bu durumlar aynen korunur ama modernist endişe veya Lukacs gibi söylersek *angst*, ortadan kalkar. Çünkü Weinstein'a göre postmodernizmde "Ben buradayım" diyebilen özne zaten yoktur ki sonrasında "Burası neresi?" sorusu gelsin (2005: 96). Postmodernist tavır "orada olan" gerçekliğin bilgisinin güvenilir ve geçerli bir bilgi olduğu fikrini terk etmiştir. Dolayısıyla bu tür bir gerçeklik temsil edilemez. Yani postmodern roman temsilin sonunu getirerek epistemolojinin ötesine geçer. Olay örgüsü postmodern romanda sadece gölgesiyle, ironik bir tavır olarak bulunur. Postmodern özne artık tanıdık, bildik bir dünyada yaşamayan öznedir. Realist yazar usmerkezci [*logocentric*] bir otoriteye sessizce itaat eder (Donovan, 2005: 3); oysa postmodernizmle usmerkezcilik, yerini akıl dışılığa bırakmıştır. Bu durumun neticesi olarak da öznenin bir şeyleri bilme/

bilememe sorunu çözülemez görülmekten çıkıp gereksiz bir sorun haline gelmiştir. Burada sağlam bir şüphecilik iş başındadır. Kişinin gerçeklikle olan zamansal ve uzamsal ilişkisi önemini yitirir ve temsilin alanından çıkılır. Kişinin artık kendini bulabileceği bir "şimdi" ve "burada" yoktur. Kişinin "Neredeyim?" sorusunu bile sormadığı bir ortamda "Ben buradayım" cümlesi dayanaksızdır. Bu ortama yerçekimsizlik hâkimdir. Bilme/bilmeme sorununun ötesine geçildiğinde gerçeklik diye adlandırdığımız hiçbir olgunun gerçekten nesnel olarak bilinemeyeceği kabulü vardır; bunları gerçekten bildiklerini iddia edenler ise artık sadece polis ve devlettir. Modernizmden miras kalan "bilmeme" yerini, asla tekrar "bilmeye" indirgenemeyecek olan bir "kabullenme"ye[2] bırakır. Kabullenmek, bilme/bilmemenin ötesidir (Weinstein, 253).

Postmodern romanın asıl konusu kurgunun kendisidir. Konu bu olunca da binlerce farklı stilde yazılmış postmodern roman çıkar karşımıza. Bu çeşitlilik öyledir ki postmodern romanın ne olduğunu saptamayı zorlaştırır. Öte yandan "postmodern roman" terimini "Victoria romanı" gibi bir terim olarak kullanmak da, tarihsel bir sınıflandırmaya girmek de mümkün değildir. Biliriz ki Laurence Sterne *Tristram Shandy*'i XVIII. yüzyılda yazdı. Böyle bakıldığında XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan romanların tümüne postmodern roman demek imkânsız ve saçma bir genelleme olur. Ancak yine biliriz ki hiçbir dönemde Sterne bilinciyle yazmak, XX. yüzyılda ve günümüzde olduğu kadar popüler ve yaygın olmamıştır.

Bran Nicol, Brian McHale, Patricia Waugh, Linda Hutcheon gibi isimler, her şeye rağmen, postmodern romanı diğerlerinden ayırt etmemize yarayacak belli ipuçları, bu tür romana "hâkim" belli üslupların olduğu iddiası taşırlar. Bu da işimizi kolaylaştırır elbette. Postmodern romanda baskın olan, yani bu roman türünü yöneten, belirleyen, onu oluşturan öğeleri dönüştüren, yapısında belli bir bütünlük olmasını garantileyen ve edebiyat tarihçilerinin işini kolaylaştıran özellikler vardır (McHale, 1987: 6).

Nicol bu özellikleri üç başlıkta sıralar:

1. Metnin kendi varlığının kurgulanmış, yapılandırılmış estetik değer taşıyan bir sanat eseri olduğunun farkında olması

2. Knowing → Unknowing → Acknowledging: (Bilme → Bilmeme → Kabullenme).

2. Gerek anlatıda gerek kurgusal bir dünyanın temsilinde görülen gerçekçi yaklaşımların tümüne bazen gizlice bazen de açıktan eleştiri yapması
3. Okurun dikkatini, metni okurken kendi yapacağı yorumlara yönlendirme eğilimi (2009: xvi)

Postmodernizmin realizme olan inançsızlığı da bu açıdan ele alınmalıdır. Postmodernizm gerçekliğin aynen olduğu gibi verilemeyeceğini söylemez, sadece gerçekliğin artık XIX. yüzyıl gerçekçiliği gibi ele alınamayacağını çünkü algının değiştiğini söyler. Postmodernizme göre gerçeklik orada duran ve temsil edilmeyi, aktarılmayı bekleyen bir veri değil, kurgu sırasında "yaratılan" bir olgudur. Realizme, modernizmin karşı çıktığı gibi karşı çıkıp alternatif bir gerçekçilik inşa etmeye kalkmak yerine gerçekçiliğe kararsızlık (*ambivalans*) duyarak, gerçek ile kurguyu birbirinden ayırmada ikileme düşerek yaklaşır. Nicol'e göre postmodernizm, realizmin zıddı değildir; sadece realizmi yeniden kavramsallaştırır. Postmodernizmin realist olduğu en önemli şey kurgunun ve fonksiyonunun ne olduğu sorusudur. Bu konuda realizmden de modernizmden de daha gerçekçidir. Kurgunun belli bir gerçekliği dile dökme işi değil gerçekliği yapılandırma işi olduğuna inanır (2009: 23).

Nicol, postmodern romanın realist romandan iki ana noktada ayrıldığını söyler. Realist roman kurguya gerçek dünyaya benzerlik kıstasında yaklaşır, yani yazma işi her zaman dışarıda olan gerçekliğe gönderme yapma işidir. Oysa postmodern romancı gerçekliği kurgu yoluyla inşa eder ve romanın dışında daha gerçek bir gerçeklik olduğu fikrini tartışma konusu yapar. Realist romancı anlattığı hikâyenin doğal, tanıdık ve zaten yaşanmakta olan bir hikâyeye aracı olduğu hissi yaratmaya çalışır. Postmodern romancının böyle bir derdi yoktur (24). Dolayısıyla postmodernizmin realist romana karşı çıkışı ideolojik değil teorik ve estetik bir karşı çıkıştır. Realist romanın gerçekliği okura yansıtma biçimini mantıksız bulur. Roman yazma işi, ister gerçekçi ister modernist ister postmodern olsun, aslında bir dünya yaratma işidir. Realist romancı yarattığı dünyanın bizimkiyle benzer olmasına çalışır. Oysa hem gerçeklik kurgunun bir parçasıdır hem de kurgu gerçekliğin bir parçasıdır. Postmodern romancıya göre kurgusal dünya, realist romancının itiraf edebildiğinden daha

karmaşıktır. Realistlerin sığ kaldığı konu tam da anlatının anlamı ve amacı konusudur. Realizm, anlatıyı kavramlaştırmadan anlatı işiyle uğraşır.

Modernist roman, realist romanın temsil yöntemleri ve bağlamsallığından kurtularak otonom olmak için ne kadar uğraştıysa, postmodern roman da modernizmin tarihsel ve bağlamsal dogmalardan uzak duran estetik mekanizmalarından kurtulmak için o kadar uğraşmıştır. Postmodernizm, hem realizmin hem de modernizmin geleneklerini işine geldiği şekilde kullanır. Bu yüzden aynı anda hem tarihsel hem üstkurgusal; hem bağlamsal hem kendine dönük, özyansıtmacı [*self-reflexive*] bir anlatı haline gelir (Hutcheon, 53).

Nicol ayrıca, postmodern romanı daha iyi bir şekilde kavramanın yolunun, onu, önceleyen modernist romanla değil direkt olarak XIX. yüzyıl romanıyla karşılaştırmak olduğunu savunur. Madem realizmde metnin kurgusallığı yaygın olarak göz ardı edilmiş veya bastırılmıştır, tüm dikkatini kurgusallığa veren postmodernizmi realizmle mukayese etmek aydınlatıcı olacaktır (xvii). En belirleyici realist roman özelliklerinden biri anlatının sanki doğal olarak gelişip çözümlenen bir olaylar dizgesi gibi aktığı, yazar tarafından hiç eğilip bükülmediği veya şekillendirilmediği, yazarın görevininse sadece okura tutarlı bir hikâyeyi olduğu gibi naklettiği izlenimi vermesidir. Postmodernizm buna karşı çıkar ve anlatının baştan sona bir seçim ve yorum işi olduğunu söyler. Özellikle üstkurgu yöntemiyle yazılan postmodern romanlarda yazar okura hep aslında bir roman, kurgulanmış bir hikâye okuduğunu hatırlatır (12). Kısaca, realist roman kurguyu hiçbir ironi olmadan sunarken, postmodernist roman baştan sona ironiktir. Yani söylenen şey ile kastedilen şey her zaman farklıdır. İroniye sıkça başvurulmasının sebebi ise gerçekliğin kendisinin zaten bir kurgu, bir tasarım veya ideolojik olarak ortaya konmuş bir yanılsama olduğunun bilinmesidir (13). Bu açıdan, postmodernist roman hem realist romana hem de gerçekliğin kendisine inançsızlığın söylemidir. Gerçekliğin sorgulanır duruma gelmesiyle birlikte temsilin, yani representasyonun da sonuna gelinir.

Postmodern roman otonomi, aşkıncılık, kesinlik, otorite, bütünlük, tamamlanmışlık, bitimlilik, hiyerarşi, homojenlik, de-

vamlılık, biriciklik, özgünlük gibi liberal hümanist kavramların tümünü sorgular (Hutcheon, 57). Bunları işine geldiği biçimde konu eder ama aslında her birinin içine bir Truva atı olarak girer. Bugünün kültürü de postmodern romandan tutum olarak farklı değildir. Liberal hümanist söylemler her yerde bol keseden kullanılırken aslında hepsi geçmişin liberal hümanist kavramlarının birer karikatür ikizi olarak vardır. Bunları, yani günümüzün gerçeklik algısını aynen yansıtabildiği için postmodern romana realisttir diyebiliriz. Ama bu yansıtmanın, zaten simüle olmuş, kopyası aslının yerini almış bir gerçekliğin yansıtılması işi olduğunu unutmadan.

"Üstkurgu" postmodernizmin teknik unsurlarından en temel olanıdır. Kısaca tanımlarsak "kendi kurgusallığının bilincinde olan kurgu" veya "kurgu üstüne kurgu" olarak ifade edebiliriz. Bu tür bir kurgulama tekniğinin amacı Bran Nicol'e göre okurun ilgisini realizmin genellikle gizlemeyi tercih ettiği kurgu kalıplarına çekmektir (35). Üstkurgunun anateması kurgunun kurgusallığının gerçeklikten daha kurgusal olmadığı fikridir. Kurgu, bu yolla, gerçeklikten pay iddia eder. Postmodern üstkurgunun *Tristram Shandy* veya *Don Kişot*'ta uygulanan üstkurgu yönteminden farkı ise o dönemlerde gerçeklik ile kurgunun günümüzdeki gibi birbirine geçmiş olmamasıdır. Bir diğer farkı da postmodern romanın bilerek kuram ve felsefeden beslenen bir eleştirel yönü olmasıdır. Nicol'e göre postmodern romanın yapmaktan en büyük haz duyduğu şey okuru pasif kılarak onu romanın hayali dünyasına sokmak yerine, onu aktif kılarak girdiği dünyanın kurgu olduğunu ona sürekli olarak hatırlatmasıdır. Kurgu dünyası da gerçek dünya kadar çetrefil ve karmaşıktır ve bize içinde yaşadığımız gerçeklikle ilgili çok şey öğretebilir (39). Postmodern roman, yazarın nasıl yazdığıyla olduğu kadar okurun nasıl okuduğuyla da ilgilenir. Bu bağlamda Roland Barthes'ın yazarlık metin dediği, okuru aktif bir eş-yazar kılan tavırla kaleme alınır. Okurun içerik kadar biçim hakkında da kafa yormasını sağlar. Aynı tavrı tarih yazımına da uygulayan Barthes'a göre, postmodern romanın yeni tarihselci yaklaşımları da üstkurguyla iç içe geçerek tarih yazımının kurgusallığını gözler önüne serer (99). Tarihin de en az gerçeklik kadar kurgusal olduğu vurgusu tipik bir postmodern roman özelliğidir. "Roman ve Tarih" bölümünde irdelediğimiz günümüz ta-

rih kuramlarının bütününden haberdar bir anlatı biçimi benimsenir. Metinsellik vurgusu yapılarak tarihsel anlatıların bilhassa öyküleme yoluyla kurgunun hâkimiyet alanına girdiği fikri savunulur.

Klasik, geleneksel tarihsel romanda örneğin Walter Scott, Fenimore Cooper, Victor Hugo, Balzac veya Tolstoy'da tarihten alınmış gerçek kişi ve olayları romanın kurgusal dünyasına koymanın Brian McHale'e göre üç yolu vardır:

1. Tarihsel gerçeklikler (kişi, olay, nesne, yer, zaman) romana tarihte anlatıldıkları, resmi tarihçe tarif edildikleri biçim ve bağlamda, bunlarla asla çelişmeden koyulurlar. Eğer kişinin, örneğin Napolyon'un yaşamında bilinmeyen, gizli kalmış alanlar varsa, bu bilinmeyenler romanda da gizli kalır. Yorum yapılmaz, tarih çarpıtılmaz.
2. O kişi, olay veya nesnelerin romanda sunuluş biçimi tarihsel bağlam ve tüm kültürel altyapı aynen romana aktarılarak kullanılır. Kişiler sadece resmi tarihle çelişmeden değil, tüm maddi gerçeklik, kültürel altyapı, çevre ve bağlamla da örtüşerek sunulur.
3. Gerçekliğin alanından kurgusal alana geçen tarihsel kişi veya durumlar romanın kurgusal dinamiklerinde de gerçeğe çok yakın bir yapıda sunulur. Yani, geleneksel tarihsel roman, gerçekçi roman olmak zorundadır (1987: 87,88).

Özetlersek tarihsel romanların özelliği üretim modunu, altyapı/üst-yapı diyalektiğini gözeterek yazılmış olmalarıdır.

Postmodern romanın realist romandan gerçekliği anlatmadaki farkı tarihsel anlatıyı realist metot kullanarak yapmamasında yatar. Tolstoy, Stendhal veya Scott'un geleneksel tarih romanları geçmişi tüm dekorlarıyla ve bağlamına sadık kalarak, tarihsel materyalizmin de bilincinde olarak yansıtmaya çalışır.

Oysa Linda Hutcheon'ın belirttiği gibi, tarih de roman da birer anlatı biçimi olarak ortak geleneklerden, yani seçicilik, organizasyon, anlatmacılık (diegesis), anekdot, zamanda ardışıklık ve öyküleme tekniklerinden yararlanır (1988: 111). Postmodern anlatının farkı "anlamın" da bir kurgulama olduğunun bilincinde olmasıdır. Bu yüzden verili bir anlamı bize aktarmak gibi saçma bir görev üstlenmez.

Postmodern üstkurgunun, modernist üstkurgudan farkı tarih ve politikayla modernist romanın hiç olmadığı kadar ilgili olma-

sıdır. Postmodern üstkurgu, Hutcheon'a göre, temsilin kalkıp yerine metinselliğin yerleşmesi olarak sınırlanamaz (52).

McHale'e göre postmodern romanın tarihi ve tarihsel gerçekliği ele alış biçimi çarpıtmacı, kurgusal [*apocryphal*] tarih biçimindedir. Tarih her zaman anakronik sunulur. Kurgudan gerçekliğe, gerçeklikten kurguya nerede geçildiği muğlak bırakılır. Gerçek/kurgu ayrımı bilerek belirsizleştirilir. Resmi tarihle bilerek çelişilir, resmi tarihin değinmediği, bilgi vermediği karanlık kalmış noktaların üstüne gidilir, alternatif tarih yorumları yapılır. Tarihsel fantezi serbest bırakılır. Postmodern roman tarihsel romanı iki biçimde dönüştürür:

1. Tarihsel kayıtları, onları yeniden yorumlayarak, genelin bildiği şeklini bozarak ve gizemden arındırarak sunar.
2. Tarihsel roman yazım tekniklerini, norm ve geleneğini kullanmaz. Ya resmi tarihi destekler ama eksikliklerini, onun ortaya çıkaramadığı varsayılan karanlık noktaları aydınlatır ve eklemelerde bulunur ya da resmi tarihi tamamen alaşağı eder ve yanlış yazıldığını iddia ederek doğru versiyonunu ortaya koyduğunu savunur. Her iki durumda da aslında tarihin parodisi yapılır. Her iki durumda da resmi tarihin yerini komplo teorileriyle zenginleşmiş yeni tarih yorumları alır. Bu bazen gizli tarih olarak sunulur ve paranoyanın hep iş başında olması sağlanır (1987: 90).

Postmodern romanın en az üstkurgu kadar belirleyici bir başka özelliği de işte tarihselliğe olan bu hevesidir. İşte bu yüzden Hutcheon bu tür romanlara "tarihsel üstkurgu" adını vermiştir. Tarihsel üstkurgu biçiminde yazılan romanlar hem tarihi veya geçmişi temsil eden bir anlatı kisvesine bürünür hem de aynı anda bu anlatının bir kurgu olduğunu okura sürekli olarak hatırlatır. Kısacası bir tarih kavramı öne sürer. Okura sunduğu şey, tarihi, bir kavram olarak benimsetmek ve bu yolla kurguyu da bu kavram üstüne bir kuram olarak algılatmaktır. Bunu bazen dolaylı bazen de dolaysız yapar ve okura tarihle olan ilişkisini sorgulatır. Bu yolla da tarihi bitimli, ereksel ve indirgemeci olmaktan kurtarır. Tarihsel üstkurgu, anlamı garantileyen her olasılığa şüpheyle bakar. Bu tutumuyla Foucault'un ve ama aslında Nietzsche'nin tarihten mutlak doğru çıkarılabileceğine yönelik şüphesine yakın durur (Hutcheon, 55). Tarih, modernistlerin kâbusuyken, postmodernistlerin en temel konu kaynağıdır. Tari-

hin bilinemez ve geçici olduğunu söylemek tarih bilgisini yok saymak demek değildir. Postmodern romancı hem tarihsel bağlamları önemli ve belirleyici öğeler olarak yeniden konumlandırır hem de tarihsel bilgi kavramının tamamını sorunsallaştırır (85). Umberto Eco'ya göre modernistlerin sessizliği tarihi yıkmalarından, yok saymalarından, ondan uzak durmalarından kaynaklanır. Postmodernistler ise tarihe geri döner ama ironik olarak döner, masumca değil (1983: 67).

Romanın geçtiğimiz yüzyılın son çeyreğinden itibaren daha çok üstkurguya yönlenmiş olduğu fikri Patricia Waugh tarafından da kabul edilir. Üstkurgu yöntemiyle yazılmış romanlar hem kendine gönderme yapan [*self-reflexive*] hem de biçimsel belirsizliklerden beslenen romanlardır. Waugh, tüm üstkurgu yazarlarının roman yazma pratiği aracılığıyla bir kurgu teorisi arayışı içine girdiğini söyler (1984, 2). Roman çerçevesi içinde kurgulanan karakterlerin öznellik arayışları bizim kendi hayatlarımızda kurguladığımız kendi öznelliğimiz hakkında fikir verdiği için önemlidir. Artık okur kurgu yoluyla gerçekliği felsefi olarak daha derinlemesine öğrenebilir ve gerçekliğin nasıl kurgulandığı hakkında bilgi sahibi olur (3). Üstkurgu belli bir olgunun nasıl betimlenebileceğinin olanaklarını sorgular. Dünyanın temsil edilebilmesinin ne kadar mümkün olduğunu konu eder ve yazarın yaptığı şeyin dış gerçekliğin temsili değil, ancak ve ancak bu gerçeklik hakkındaki söylemlerin temsili olduğunu gösterir. Kullanılan dil, dışarıda olan bir gösterilene işaret eden gösterenlerden oluşmaz. Fonksiyonu ancak ve ancak bir başka dile gönderme yapmaktır ve bu başka dil, öte bir dilin gösterileni olur (4).

Waugh, üstkurgu üzerine kafa yoran, bu konuyu çalışan kişinin aslında romanın gerçek kimliği üzerine çalıştığını söyler ve burada Bakhtin'e katılarak tüm romanların üstkurgusal olduğunu belirtir.

Romanlar için asla tek bir ayrıcalıklı kurgu dili yoktur. Romanlar birçok farklı dilin (gazetecilik, hatırat, günlük, tarih, adli kayıtlar ve belgeler) kullanıldığı ve bu dillerin birbiriyle ayrıcalık savaşma girdiği anlatı biçimleridir. Bakhtin buna romanın iskeletindeki esneklik olarak bakıyordu. Bakhtin bu yüzden romana kendi başına edebi bir türden ziyade tüm diğer edebi sanatlardan beslenen asalak bir anlatı biçimi olarak yaklaşmıştır. Romanın bu

görece melezliğine de onun diyalojik potansiyeli adını vermiştir. Waugh'a göre üstkurgu işte tam da romanın bu potansiyelini açık eden bir kurgulama türüdür. Hatırlarsak Bakhtin'e göre tüm romanlar başka anlatı ve türlerden beslenen bir türler parodisiydi. İşte postmodern roman bu bilinçle, bu özelliğin farkında olarak yazılmış romandır. Bakhtin'in tüm romanların bilinçaltını bize açık eden ilk Freud olduğunu düşünürsek, postmodern romanın kendi varlığını psikanalize tabi tutan ve kendi bilinçaltını konu edinen roman türü olduğunu söyleyebiliriz. Bu da, Freud'un kendi kendinin psikanalizini yapması gibi bir durumdur. Ki zaten belki de fazlasıyla kuram okumaya hevesli postmodern romancıların Bakhtin okuduktan sonra bir daha asla başka biçimde yazmaları da beklenemezdi.

Bakhtin de Waugh da, realizmin bu diyalojik potansiyeli bastırdığını tespit eder. Aynı tespiti Catherine Belsey de yapar. Yani realist roman diller ile söylemler arasındaki karşıtlıkları bu dillerden birini baskın ses haline getirip diğerlerini daha az duyulur kılarak sorunları çözer. Bu baskın ses de genellikle tanrısal anlatıcıdır. İşte Bakhtin'in diyalojik dediği romanlar baskın sese izin vermeyen, polifoniden beslenen ve zenginleşen ve en iyi örneklerini Dostoyevski'nin verdiği romanlardır. Bu bilinç, üstkurgu için eşi bulunmaz bir kaynaktır ve diyalojik çokseslilliği iş edinerek, her şeyi bilen ve gören anlatıcının o sıkıcı didaktizminden kurtularak karmaşadan, çokseslilikten beslenir.

Waugh üstkurgu yöntemiyle yazılmış romanların tipik özelliği, görünürde aynen geleneksel gerçekçi romanlarda olduğu gibi kurgusal bir yanılsama yarattıktan sonra bunun tamamen yanılsama olduğunu okura sürekli açık etmesidir. Diğer bir değişle aynı anda hem kurgu yapar hem de bu kurgunun ortaya çıkış ve yapılandırılış biçimini tartışmaya açar (6). Bu tavır Waugh'a göre günümüzün çoğulcu, belirsizlikten beslenen, güvensiz, kendini sorgulayan kültürüne ışık tutmaya çok elverişlidir. Bu dönemde, realizmi eskiden beslemiş olan materyalist, empirik ve pozitivist dünya görüşü geçerliliğini yitirmiştir.

Waugh, romanın artık ölmekte olan bir tür olduğunu söyleyenlere de katılmaz ve tam tersine roman açık uçluluk, esneklik ve belirsizliklerden beslenip üstkurgunun verdiği özbilinçle hayatta kalmayı başarmış ve son 300 yıldır kendini toplumsal değişimlere

kolayca adapte etmiştir. Roman artık geçmişte kalmış tüm eski akım, üslup ve tekniklerden, onları kurguyu sorgularken konu edinerek yeni ve zengin bir hammadde yaratmıştır. Bugün romanın hâlâ büyüyen, gelişen ve talep gören bir tür olma sebebi bu kolay adapte olma özelliğidir (9).

XVIII. ve XIX. yüzyıl romanlarında birey, toplumla ne kadar çatışır görünürse görünsün sonunda hep bir bütünleşme içine girmiştir. XX. yüzyıl modernist romanında ise bireysellik ve bireyin özdenetimi ancak ve ancak toplumla, kurumlarla ve geleneklerle çatıştığı ölçüde korunabilmiştir. Bu çatışma sonucu birey kaçınılmaz olarak, topluma yabancılaşmış ve akli melekelerini büyük ölçüde kaybetmiş olarak sunulur. Günümüz romanında ise toplumsal kurumlar ve kapitalist güç mekanizmaları öylesine etkin biçimde kutsanmıştır ki postmodern romancının ne onları temsil edebilmesi ne bireyi onlarla özdeşleştirmesi ne de onlarla çatıştırması kolaydır. Bu durumda iş üstkurguya düşer. Her üstkurgu bilinçli biçimde bireyi geleneksel romanın kod ve geleneklerinin "dil"ine, yani Saussure'ün kullandığı anlamda "langue"a karşı bir "parole" (söz) ile donatır. Yani romanın kendi formuna karşı bir savaşı tam da içinden verir (10). İşte bu tutumla, yani edebiyatın kalıcı ve düzen içinde işleyen kurallarını kullanarak geçiciliği ve karmaşa hissini nasıl temsil edebileceğine kafa yorarak, romanın edebi bir tür olarak gelişimine çok önemli katkıda bulunur. Üstkurgu yeni ile kanıksanmış olanı, bildik geleneklere üstten bakarak ve onları yeniden işleme tabi tutarak, birleştirir (12). Bunu mümkün kılmanın yolu da hem anlatılan hikâyenin biçimsel anlamda ancak metin olarak var olacağını hem de o metnin varlığını, metinsel anlamda algılanmış bir dünyada devam ettirdiğini sürekli olarak hatırlatmaktır (15).

Bu noktada, Waugh da Nicol gibi düşünerek üstkurgu yöntemini kullanan postmodern romanı realist romanla karşılaştırmanın daha faydalı olduğuna inanır. Çünkü üstkurgunun başlıca amacı realist romanın yazım geleneklerini açık etmektir; bu gelenekleri hiçe saymak veya onlara sırt çevirmek değil (18). Postmodernist romanda vurgu bilince, bireyin bilinçlenme sürecine değil, yazma ediminin kendisinedir. Çünkü bir roman yazma işinin, özde, bir kişinin kendi gerçekliğini kurgulamasından veya oluşturmasından farkı yoktur (24). İşte bu yüzden postmodern

romanda belki de her şeyden çok biçimin nasıl çerçeveleneceği sorunu üstünde durulur. Waugh burada çerçeve [*frame*] ile yapılandırma, planlama ve sistematize etmekten bahsetmektedir. Bunu kavrayabilmenin önkoşulu bireyin kendi gerçekliğini gerçek yaşamında nasıl yapılandırdığını gözlemlemek ve bunu felsefi bir soru olarak sormaktır. Üstkurgu kendi biçimlendirme teknikleri ile gerçek yaşamın kurgulanma teknikleri arasında bir fark olmadığı tezi üzerine kuruludur.

Realist roman ile postmodern romanın bir başka benzerliği de anlatmacı (*diegetic*) olmalarıdır. Modernist romanda yazarın sahneden çekildiğini ve daha dramatik, göstermeci (*mimetic*) bir üslup benimsediğini belirtmiştik. Postmodern romanlar modernist romanın aksine gayri şahsî anlatıyı benimsemez; tam tersine gayet şahsi metinlerdir ve anlatıcının ironik biçimde kendini teşhir etmesinden hoşlanırlar. Yazar, sıkça kurguladığı dünyaya girer ve ontolojik gerçek/kurgu ayrımım yok eder. Üstkurgu yönteminde yazar neredeyse karakterlerden biri gibi davranır (Waugh, 131). Realist romandan farkı ise bunu parodik amaçla yapması ve anlatmacılığı/*diegetic* yöntemi yapısöküme uğratması ve "teşhirciliği" benimsemesidir. Bu yolla kurgu, sürekli olarak bir yazar tarafından üretildiği bilinciyle okunur.

Üstkurgu, yazarı zımni yazardan, anlatıcıyı zımni okurdan, zımni okuru da genel anlamıyla okurdan ayıran gelenekleri alaşağı ederek yazarların işinin hikâye uydurmaktan ibaret olmadığını gösterir. Yazar dilsel, sanatsal ve kültürel geleneklerden beslenir. Yazarın kendisi dahi okurun kendine has dilsel, sanatsal ve kültürel birikimine göre uydurulmuş bir kavrama dönüşür (134).

Öte yandan realist roman metinsel çelişkileri olay örgüsü, modernist roman ise bakış açısı seviyesinde çözme ve temizleme eğilimindeyken postmodern roman veya üstkurgu yöntemiyle yazılmış metinler çelişkiden beslenir, okura eserin sonunda bir rahatlama sağlamaz. Üstkurgu, "Yalancı Çelişkisine" sıkça başvurur: " 'Tüm romancılar yalancıdır' der üstkurgucu, samimiyetle" (137). Çelişki, üstkurguya çok uyan bir düşünce biçimidir çünkü tezatı verir vermesine ama iki önermeden hangisinin tezinin doğru olduğunu, hangisinin o tez tarafından çürütülebileceğini göstermez.

Romanın çerçeveleri, biçimsel ve yapısal özellikleri realist romanda gözle görünmezken, modernist romanda algılanabilir ol-

muş, postmodernist romana geçildiğinde ise üstkurgu yöntemi sayesinde tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilmiştir (30).

Tüm bu tartışmalarda da görüldüğü üzere postmodern roman biçimsel açıdan realist roman ile modernist romanın kesişme noktasında yer alır. Bir yandan gerçekçiliği hedefler (ama gerçekliğe tamamen radikal bir yaklaşımla), diğer yandan da modernizmin deneysel kurgulama tekniklerinden faydalanır. Üslup olarak hem realisttir hem de modernist. Ama aslında ikisi de değildir.

Üstkurgunun "sevgili okur"u artık pasif bir okur değildir. Aktif biçimde oyuna katılmış ve eş-yazara dönüşmüştür. Bunun en güzel örneklerinden biri de Italo Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* adlı romanıdır. Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı da metnin içine gizlenmiş akrostişler, bilmecelerle okuru oyuna davet eder. Hileli açıklamalar yaparak, bilinçli tutarsızlıklar yaratarak okuru aynı zamanda eleştirmen yapar. Okurla bire bir kurulan ve "Ey okur" diye başlayan bölümler de işin cabasıdır. Paul Auster ise *New York Üçlemesi*'ne kendi adıyla girer.

Waugh üstkurguyu, roman sanatını ölümden döndüren bir can simidi olarak ele alır ve romanın, ölmek bir yana, evrim geçirmesine olanak sağladığını düşünür. Roman bugün televizyon dizileri, sinema, medya ve internetle baş edebilir durumdaysa bunu, içselleştirdiği üstkurgu ve parodi gibi tekniklere borçludur. Roman parodi yoluyla yürürlükten kalkmış ve talep edilmeyen eski biçimleri yeniden dönüştürür ve günün taleplerine göre işlev kazanmalarına olanak verir (65). Postmodern roman eski roman ve anlatı türleriyle barışıktır ve asla onlardan kopuk bir yola girmez. Dahası kendinden önce gelen romanlardan farklı olarak "kimden etkilenmiş" gibi sorularla da muhatap olmaz. Örneğin John Fowles'un *Fransız Teğmenin Kadını* adlı romanını okurken "Fowles açık biçimde Victoria dönemi roman yazımından etkilenmiştir" diye bir eleştiride bulunup Fowles'u kınarsak saçmalamış oluruz. Çünkü Fowles'un o romanı yazma amacı, bugünün bakış açılarını ve dilini kullanarak Victoria dönemi romanlarının parodisini yapmaktır. Öte yandan Paul Auster, Kazuo Ishiguro ve Orhan Pamuk geleneksel dedektif roman biçimini kullanarak ve onun parodisini yaparak postmodern eserler üretmişlerdir. Konu parodi olunca her dönem, her yazar, her durum, her gelenek, her metin ve anlatı biçimi, her edebi tür işin içine girebilir. Bu da ro-

mancıya çok zengin bir hammadde sunar. Ancak unutmamamız gerekir ki romancının hammaddesi zaten üretilmiş olan bir şeydir (geçmiş eserler/söylemler) ve postmodern roman bu yüzden, yeniden üretimin romanıdır.

Waugh, değişimin yönünün realizmden modernizme, oradan da postmodernizme doğru akarken, gerçekliği günlük nesnel bağlamlarından koparıp daha bir metinsel bağlama ve dilin alanına kaydırmaya doğru olduğunu vurgular (87). "Gerçek", Lacancı bağlamda, zaten dilin alanı dışındadır ve temsil edilemez, anlatılamaz. Gerçeklik dediğimiz olgular toplamı ise ancak metin yoluyla üretilebilir ve Wittgenstein'm dediği gibi, dilin alanı içindedir. Dolayısıyla postmodern roman bir roman kahramanının da bir varlık olarak gerçekte yaşamış bir kişiden daha az kurgusal olmadığını iddia eder. Bu iddiasından dolayı postmodern roman ontolojiktir.

Modernist romanlar dünyanın ve gerçekliğin *bilinç yoluyla* kurgulanışına dikkati çekerken, postmodernistler kurgulama sürecinin kendine ve kurgusal dünyanın oluşumuna *yazı yoluyla* dikkati çeker (Waugh, 102). Bu tür metinler kolaj, brikolaj veya melanj gibi yöntemlere sıkça başvurarak gazetecilik, coğrafya, doğa tarihi, siyasi metinler, masallar, mitler, romanslar ve daha birçok farklı anlatı biçimlerinden, onları edebi yama işi gibi (pastiş yoluyla) yapıştırarak faydalanır ve metnini bu tür bir parçalılıkla oluşturur. Bu parçalılıktan oluşan kurgu ise gerçekliğin kendisi gibi çoğuldur.

Her ne kadar Waugh gibi üstkurguyu özellikle postmodern romanın belirleyici estetik pratiği gibi düşünenler olsa da tamamen üstkurgu kullanarak hâlâ "geç modernist" olarak değerlendirilebilecek yazarlar olduğu fikri de vardır. Örneğin Joseph Francese'e göre Calvino ve Barth görünüşte postmodern teknikler kullanan yazarlar olsa da eserleri aydınlanmış aklı teyit eden epistemolojik projelerdir. Calvino, yazara bilinç akışının organize edildiği merkez, başlangıç noktası olarak yaklaştığı için postmodernist değil modernist tavırla yazar (1997: 9). Burada Francese'in Wayne C. Booth'a yakın bir görüşte olduğunu söyleyebiliriz. Booth da hangi yöntemle yazılmış olursa olsun tüm metinlerin bir seçim ve kararla ortaya çıktığını, bu seçim ve kararın da yazara ait olduğunu savunur. Bu düşünceye göre, örneğin Roland Barthes'ın "From

Work to Text" adlı denemesinde bahsettiği ve yazarın ölümünü ilan ederek devam ettirdiği düşünce biçimi benimsenmez. Francese, John Barth'ın da en az Italo Calvino kadar radikal bir öznellik tavrıyla yazdığını söyler. Her iki romancı da açıkça sanat, yaratıcı sanatçılık ve yazarlık üzerine endişelerini dile getirdiği için, Francese'e göre, postmodern sayılmaz. Postmodernist tavır tezi olmayan, eleştirisi veya alternatif bir önerisi bulunmayan bir tavırdır. Oysa bu yazarların yazma sanatıyla ilgili endişeleri vardır ve her ikisi de yöntemsel olarak postmodern gibi görünse de aslında bu ciddiyetleriyle modernist sayılmalıdır. Bu yazarların anladığı biçimde üstkurguda, yazarın eseri bütünleyen bilincinin kendini onaylaması söz konusudur. Dolayısıyla, XIX. yüzyıl realist romanının veya XX. yüzyılın başındaki modernist romanın anlatıcının yerçekimine ve bilincinin hüküm alanına giren anlatı merkezi Calvino ve Barth'ta da görülür. İşte bu bütünlük arzusu Calvino ve Barth'ı bütünselliği dalgaya alan postmodernist tavırdan ayırır. Bu yazarlar tek gerçekliğin, yazarın yazdığı şeyi kontrol ettiği, ona hükmettiği gerçekliği olduğunu bilerek yaratırlar üstkurgularım. Bu haliyle de üstkurgu, Calvino ve Barth'ın ellerinde yazım süreci olmaktan çıkıp yazının ana konusu haline gelir (Francese, 50). Yazma süreci, bilincin kendine yaptığı bir eleştiri olarak anlamlıdır. Bu tür metinlerde yaşam kurgu tarafından ele geçirilir ve yaşam yaşanan deneyimlerden ibaret değil de bu deneyimlerin metne nasıl dönüştürüldüğü ve kurgu tarafından ele geçirildiği hakkındadır. Eğer bütün romanlar bir kişinin yazma deneyimleri üzerineyse demek ki artık zaten dışarıda yansıtılmayı bekleyen, kurgudan bağımsız varolan, onu önceleyen bir "doğru" ve "gerçeklik" kalmamıştır. Francese'e göre eğer bir yazar sadece yazma üzerine yazıyorsa onun üstkurgusu postmodernist değil modernist bir kurgudur (54).

Yazma üzerine yazmak tutumu ise yazarın sadece kendi imgelemi, duygu ve düşüncelerini yazma biçimine odaklanması anlamına gelmez. Yazar kendinden önce veya başkalarınca yazılmış eserlerin de nasıl yazılmış olduğunu konu edinebilir. John Barth "Literature of Exhaustion" adlı denemesinde romanın varlığını sürdürme olanağını tam da bu yeniden yazma, eski eserleri kendine konu edinmede bulur. Ancak bu şekilde roman sanatı tükettiği tüm stillerden, yeni bir üslup geliştirememe ıstırabından ve

denenecek, anlatılacak yeni bir şey kalmadığı gerçeğinden kendini kurtarıp içine düştüğü krizden kurtulabilir. Barth, kendine Borges'i örnek alır ve edebiyatın labirentlerine, şimdiye kadar dış dünya dediğimiz gerçekliğe sırt çevirip kurguyu hammaddesi görerek, geçmiş roman veya metinlerden beslenmeye yönelir (Barth, 1984: 71). Bunun sonucunda ise asıl/orijin/köken kavramlarına ihtiyaç duymadan var olabilen ve Baudrillard'ın "benzeşimin öncesizliği" diye adlandırdığı *simulacra* alanına girilir. Eskiden dış dünyayı taklit etme görevi bulunan roman artık başka romanları kendine hammadde yapmış, kopyanın kopyası olmuş; ama kopyanın da aslı zaten ortadan kalktığı ve gerçekliğin yerini aldığı için geçişsiz hale gelmiş, bunun sonucu olarak da temsil etme görevi son bulmuştur. Roman artık temsil (representasyon) değil sunumdur (presentasyon).

Borges, *Don Kişot*'u kendine Pierre Menard adında yeni bir anlatıcı icat ederek yeniden yazdığında, günümüz edebiyatının, geçmişin ölümsüz hikâyelerinde, romanlarında, mitlerinde, türlerinde ve yazım tekniklerinde çok zengin yeni bir yazı kaynağını bulabileceğini göstermiştir. Fowles'un *Fransız Teğmenin Kadını* adlı eseri böyle bir romandır. 200 yıl önceki yazım tekniklerini, karakter analizlerini, betimleme yöntemlerini bugünün gözünden bize sunar. Winterson'un *Tek Meyve Portakal Değildir* adlı romanı ise İncil'i yarı-otobiyografik bir romanın çatısı olarak kullanarak yeniden yazar. Romanın bölümleri Eski Ahit'ten bölüm isimleri olarak verilir; anlatının kendisi de Yeni Ahit gibi, bir kişinin yaşamı üzerinedir. Ancak bu kişi İsa yerine Jeanette'tir. Her iki halde de eski kaynaklar yeni bilinçle ve parodik olarak yeniden ele alınmıştır.

Francese'in Barth ve Calvino'yu postmodern değil de modernist romancılar olarak değerlendirmesi konusu üstkurgunun sadece postmodernist bir estetik olmadığı üzerinedir. Postmodernist kurgunun tavrındaki fark özne/nesne, yazar/okur ayrımını yok saymasında ve bunun sonucunda anlatının merkezsiz kalmasında yatar. Bütünsellik ve bunu sağlayan merkezi ses ortadan kalkar. Calvino'nun *Bir Kış Gecesi* her ne kadar çokmerkezli gibi görünse de her bir parça aslında tek bir romanın yeniden yazılmış hali olarak bütünlük hissi verir. Francese postmodernist bütünsüzlük durumunu haber bültenlerinde veya gazetelerde haberlerin bütünlüksüz, bir-

birinden kopuk ve bağımsız olarak verilmesine eş tutar. Gazetecilik dilinde olaylar tarihsel bağlamları göz ardı edilerek haberleştirilir, neyin nedeni, neyin sonucu olduğu anlatılmadan verilir ve metalaştırılarak tüketime sunulur. Biz de onları tüketir ve unuturuz. Postmodernizm bireysel ve tarihsel durumların birbirinden bağımsız yaşandığı, çokparçalı, bağıntısız birer kolaj gibi verildiği bir yazım tavrı kullanır. Bize bilgi yerine malumat verir. Tarihi de böyle kullanır. Bu yüzden de okurunu, ona bir şey öğreterek dönüştürmeyi hedeflemez. Medyanın zaman algısını kırma yöntemini ve gazeteciliğin anlatı tekniklerini kullanan postmodern roman, edebiyattan da sürekli alıntı yaparak veya eski eserlere gizli/açık göndermeler (pastiş ve parodi) yoluyla zaman/uzam algısını kırıp geçmiş ve geleceği şimdiye hapseder ve bunu üstkurgu yoluyla okura sunar. Postmodern üstkurgu bunu yaparken geçmişin ve geçmiş metinlerin *aura*sını bozar (157). Postmodern üstkurgu dünyayı sorgulamaz, sadece olduğu gibi kabullenip tadını çıkarır (158). İşte bu "kabullenme" işine Weinstein, postmodern romanın bilme/bilmemenin ötesine geçtiği tavır olarak bakar.

Hiçbir roman türü kuramla, postmodern roman kadar iç içe geçmemiştir. Postmodern romancı dilbilim, yapısalcılık, postyapısalcılık, psikanaliz, yeni tarihselcilik, okur odaklı yorum, edebi eleştiri ve edebiyat tarihçiliği, feminist kuram, cinsiyet kuramları, travma çalışmaları, kültürel materyalizm gibi birçok kuram alanıyla ilgilidir, bunları okur ve romanlarını bu kuramlara zenginlik katacak birer örnek gibi tasarlar. Postmodern romancı kuram ve felsefeye romanla katkı sunan düşünür gibi ele alınabilir. Örneğin Italo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'da edebi kuramla ilgilenir, okuma macerasını bir kadın ve bir erkek okur kullanarak romansa çevirir ve metinsellik, bağlam, metinlerarasılık, anlam, yazar ve okur üzerine hem epistemolojik hem de ontolojik sorular sorar. Metinsellik, bağlam, yazar ve okur, gerçeklik/kurgu konularına eğilir. Bunlar üzerine fikir edinmek isteyen kişi kuramın kendisini okumuş kadar çok şey öğrenir Calvino'dan. Francese, bana göre, Calvino'daki ontolojik tutumu göz ardı ettiği için onu geç modernist bir yazar olarak ele almıştır. Roland Barthes'ın kendisini okuduğumuzda felsefe, eleştiri ve kuram hakkında ne öğreneceksek aynısını Italo Calvino'dan, Jorge Luis Borges'ten, Paul Auster'dan, Jeanette Winterson'dan, Umberto Eco'dan veya Ange-

la Carter'dan da öğrenebiliriz. Aynı fikri Orhan Pamuk da paylaşır ve romanın hiç de krizde olmadığını söyler. Roman, tam tersine oldukça sağlıklı, canlı ve neşeli, hayat dolu bir şekilde, uzun ömrünün tadını çıkarmaktadır. Örgütlü dinin, siyasetin ve akademizmin koridorlarında boğulan felsefenin artık yapamadığı şeyleri yapıyor bugün roman: Hayatımızı anlamlandırma ve bu anlamla hayatın içine güçle karışma işini de üstleniyor (*Öteki Renkler*, 105).

Waugh, *Practising Postmodernism, Reading Modernism* (1997) adlı kitabında postmodernizmin kuramla nasıl da iç içe olduğunu şöyle anlatmaktadır:

> Postmodernizmin modernizmden farkı metinlerarasılık kavramını daha kapsamlı ele alışıdır: yaşadığımız dünya birbirine rakip olan ama aynı zamanda varlıklarını da birbirlerine borçlu olan çeşitli söylemler ve dil oyunlarıyla oluşur. Bu şartlar altında edebi metinlerin otonom ve bağımsız kalması düşünülemeyeceği gibi, kuramın kurgudan söylem bakımından radikal biçimde ayrıldığı bir yere konulması da düşünülemez. Bu yüzden postmodern kuram ve edebiyat, metinlerarasılık ağına takılı kalmış, birbiriyle çakışan ve dünyayı anlamlandırmada veya sorun çözmede birinin diğerinden daha üstün olamayacağı bir haldedir. Çünkü her ikisi de kesin ayrımların yok olduğu bir dünya düzeninde yer almaktadır. Bu bağlamda, postmodern edebiyat okumak, zaten, kaçınılmaz olarak kuram çalışmakla eştir. Örneğin Julian Barnes'ın *Flaubert'in Papağanı* gibi bir roman, eleştiri, otobiyografi gibi anlatı türleri arasındaki ayrımı alaşağı eder ve dil aracılığıyla arayışına girilen "doğru"nun tamamen kurgusal olduğunu açık eder (1997: 50-51).

Elbette bunun tam tersini de örnek verebiliriz. Bugün edebiyat bölümlerinde Balzac'm *Sarrasine*'inden çok Barthes'ın *S/Z*'si okutulmaktadır. Eleştiri, kuram ve edebi metnin postmodernizmde olduğu kadar birbirine geçtiği bir başka yazın biçimi yoktur. İç içe geçmiş olan şey sadece kuram, kurgu ve gerçek değil tüm anlatı biçimleri ve edebi türlerdir. Postmodernizm tür kavramını bulanıklaştırarak onu aşar ve türleri birbirinden ayıran sınırları ortadan kaldırır. Tür, postmodernizmde anakronik bir kavramdır. Tarih de öyle. Metinsellik ve metinlerarasılık gibi kavramlar edebi tür ayrımlarından veya tür teorilerinden uzak durmanın diğer adı gibidir. Metin kelimesi her şeyi kapsar. Bu sayede türler arası hiyerarşi ve tür sınıflandırmaları ortadan kalkmış olur (Cohen, 1988, 11).

Ian Watt geleneğinde tarif edilen ve her zaman "birey"in gelişimini anlatmaya adanmış olan roman, postmodernizmle birlikte "birey" kavramının da sorgulanmaya başlanmasıyla, metne odaklanır. Birey de aynen gerçeklik gibi kültürel bir kurgudan ibarettir. Her bir roman bize gerçeklikle ilgili milyonlarca yorumdan çok azını verebilir. Hiçbir romanda anlatılan gerçeklik daha doğru değildir; hiçbir roman anlamı sabitlemeyemez. Bu yüzden postmodern anlatı "anlama" dinamik bir olgu olarak bakar. Bu tavır metnin potansiyeline vurgu yapar. İşte Calvino bu metinselliğin, dinamik ilişkinin, okur odaklı anlam yaratma sürecinin, anlamın tek kaynağı ve otoritesinin yazar olmadığı tezinin, yapısökümün romanını yazmıştır. Postmodern roman kuramsaldır. Brian Edwards'ın Derrida'dan aktardığı gibi söylersek: "Tarih, gerçeklik, yazar, söz, varlık ve Tanrı'ya kesin anlama ulaşmak için verilen otorite geri alındığında elde kalan şey metinsellik, anlamın verili değil de kurgulanmış bir olgu olduğu, yazının sözün önüne geçtiği ve gösterenlerle yapılan bir oyundan ibaret olduğu, bunun sonucunda da yeniden yorumlamanın tek devamlı eylem olabileceği gerçeğiyle baş başa kalırız" (Edwards, 1998: 57). Yapısöküm metne, yazılı olduğu bilinciyle yaklaşır ve bu metni okuma işi de yeniden yorumlama, yeniden düzenleme ve metinle anlam üzerine pazarlık etmekten ibarettir. "Oyun" adını verdiğimiz bu şey, Derrida'ya göre, aşkın gösterilenin yokluğu sonucu ulaşılan sınırsızlıkta varlığın ontolojik ve metafizik yapısökümüdür (1976: 50). Postmodern yazara göre ne doğru, keşfedilebilir bir şeydir ne de dil bize doğruyu gösterebilir bir olgudur; dolayısıyla geriye oyunbazlık, parodi ve ironinin hâkim olduğu sonuçsuz metinler kalır.

Postmodernizmin "us"u dilden bağımsız düşünülemez. Dolayısıyla hiçbir "us" bize evrensel doğruların kapısını açamaz. Yapısökümü ve postmodernizmin ortak noktası eleştiriye tabi tutulacak şeyin ötesinde/dışında bir konuma sahip olmadığımız bilincidir. Bu bilinç, retorik aklı desteklemek yerine onu bastırmak için kullanılır. Yapısökümün [*deconstruction*] en bildik özellikleri, Waugh'un özetini kullanırsak şöyledir:

1. İkili karşıtlıkları tersine çevirmek
2. Yer değiştirmek [*displacement*]
3. Parodi yoluyla köken mitlerini altüst etmek

4. Tekrarı, fark yaratmak için kullanmak
5. Doğrunun metafordan başka bir şey olmadığını göstermek (Waugh, 1997: 71)

Waugh'a göre postmodernizm, aynen romantizm gibi, aydınlanma usunu kurtulunması gereken bir hastalık olarak görür. Ancak, romantizme has olan, kurtuluşun olanağını estetik ve sanatta arama işini görev edinmez çünkü "kurtuluşun olanağı" postmodernizmin ilgi alanına girmez.

Derrida'nın saptadığı bu durum, postmodern romanların neden oyunbaz olduğunun ve anlama yaklaşımda çelişki ve belirsizlikten beslendiğinin bir açıklamasıdır. Derrida'ya göre hiçbir anlam bir kişinin veya yazarın merkezinde, onun otoritesinde belirgin hale gelemez çünkü hiçbir güç anlama sınır getirebilecek seviyede değildir (61). Her şey, her zaman metinlerarası olduğundan ve orijin/köken/ilk söz gibi şeyler Derrida tarafından logosentrik (usmerkezci) bulunup yapısöküme uğratıldığından, Northrop Frye gibi eleştirmenlerin edebi türlere köken aramaya yönelik arketipsel eleştiri yöntemleri beyhude çabalardan ibarettir. Zira yapısöküm saf köken mitlerini kabul etmez. Her bir "yeni" metin hem ev sahibidir hem de misafir. Hem metindir hem de metinlerarasıdır. Aslında ne Derrida ne de Barthes gösterilenin varlığını reddeder. Reddettikleri şey gösterilene, anlama ulaşmada verilen yetkidir (69). Postyapısalcılık sadece yeni sorularla ilgilidir, cevaplarla değil. Bu yönüyle hem yapısalcılıktan hem de biçimcilikten ayrılır. Septiktir ve şüpheciliğin en sevdiği oyun varlık/yokluk oyunudur. Çünkü postmodern metinler üstdili olmayan metinlerdir. Postmodern bir eseri okumak soğan soymaya benzetilebilir. Her bir katmanı tek tek soyarak asla merkezde saklı bir çekirdeğe/anlama ulaşamazsınız. Soğan dibine kadar soğandır ve içinde bir çekirdek/anlam/daha lezzetli bir katman filan saklamaz. Postmodern bir metni okurken de aştığımız hiçbir katman bizi anlam açısından daha derin, daha doğru bir katmana götürmez. Dolayısıyla postmodern metinler yapısalcıların "derin yapı" analizlerine tabi tutulamaz. Bu duruma kimileri "*jouissance*/oyun" diyerek olumlu, kimileri ise burjuva yozlaşması diyerek olumsuz yaklaşır.

Postmodern romanda yazar, metnin ana okurudur. Öyle ki bizim okumalarımıza sürekli müdahale ederek kendi varlığını ve

okunmakta olan metnin kurgusallığını hatırlatır. Bu vurguyla üstkurguya ulaşılır. Üstkurgunun yazarın sesine yaptığı vurgu, ironik olarak, bizim Roland Barthes'ı hatırlayıp "Hani yazar ölmüştü?" sorusunu sormamıza neden olur. Öyle ya, yazar öldüyse ve artık sadece dil ve o dilin metni oluşturma biçimleri varsa, yazar da "yazman"a indirgenmişse üstkurguda sürekli öne çıkıp "Ben buradayım" diyen kişi kimdir? Joseph Francese'e göre üstkurgusal metinler yazar/okur, özne/arzu nesnesi öğelerinin yok olduğu, yokluğa vurgu yapan metinler değil, tam tersine hem öznenin (yazarın) hem de arzu nesnesinin (ideal okurun) var olduğu, varlığa vurgu yapan metinlerdir. Üstkurguda metnin kendisi "kullanım değeri" gözetilerek ve bir iç monolog olarak bulunur. Yazarın müdahale ettiği ve sesini yükselttiği, yorumu maniple ettiği anlarda iç monoloğun yerini yazar/okur diyaloğu alır ve üstkurgu "takas değeri" ile var olur (1997: 50-51). Francese, Edwards gibi düşünen eleştirmenlere karşı çıkarak, Calvino ve Barth gibi yazarlarda yazarın ortadan kalması fikrinin yazarın varlığına bir ispat olduğu görüşünü benimser. Bu tutum yazarın bilerek yapılandırdığı, seçime, organizasyona ve kurgulamaya tabi tuttuğu metnin eleştirel bir metin olma sürecidir. Üstkurguda yazar ayrıcalıklı okur kisvesiyle anlatıya girer ve kendini yazar değil okur olarak takdim eder (52). O halde, "Hani yazar ölmüştü?" sorusu, Roland Barthes zaten "okurun doğumu"nu müjdelediği ve roman yazarının da artık romanın "ilk okuru" gibi davrandığı ve bu ayrıcalığı benimsediği için cevaplanmış olur. Yazar ölmüştür, okur doğmuştur. Aynı duruma Barthes yazmak fiilinin geçişsiz fiile dönüşmesi olarak bakar. Realist romanların kullandığı haliyle yazmak fiili geçişlidir, yani nesnesi vardır. Barthes'a göre fiil geçişsiz olduğu zaman yazılan metin özel bir önem arz eder (1986: 18). Geçişsiz yazı opaktır, kendisi bir olgu değil olaydır ve temsil değil sunumdur. Edebiyatın kendisi yazının ana hedefi olur.

Postmodernizm tanımlardan kaçan, herhangi bir tanımın tam olarak açıklayamadığı şeylerle ilgilenir. Tanımın elinden kaçan olgu, durum vesairenin bu direncini kutsar. Çünkü bütün çatısını, Lacan'ın anlattığı şekliyle, bitimsiz gösterenler zinciri üzerine kurmuştur. Tek çeşit postmodernizm olmadığı gibi, tek çeşit modernizm de yoktur. Beckett'in modernizmi Proust'tan, Proust'unki Joyce'tan, Joyce'unki Woolf'tan farklıdır. Aynı şekilde Auster'ın

postmodernizmi de Fowles'tan, Eco'dan, Winterson'dan farklıdır. Modernist sanat kurumsallaşmış ve kanonlaşmış geleneklere karşı çıkar. Her modernist yazar da deneysel olarak kendi sanat idealini bazen direkt biçimde bazen de manifestolar aracılığıyla ortaya koymaya çalışır. Her biri için gerçekliğin temsil edilebilme şekli ve olanağı farklıdır. Sürrealistler düşleri kullanmayı, Dadaistler saçmalık ve şans faktöründen beslenmeyi, fütüristler teknolojik gelişmeleri kutsamayı iş edinir (Malpas, 2005: 17). Sanatın kendine dönük eleştirisi modernizmle başlar diyebiliriz. Postmodernizm ise modernizmin aksine sanatı yeniden tanımlama, bu tanımla ilgili manifestolar yazma, yeni kurallar çıkarma işlerini saçma bulur. Hiçbir sınıflandırma ve tanımlamadan hoşlanmaz.

Postmodernizme sanatsal bir dönem değil de bir yazım tarzı olarak bakarsak tüm edebiyat tarihinde örneklerini (Joyce'un *Ulysses*'i, Sterne'ün *Tristram Shandy*'si, Cervantes'in *Don Kişot*'u, Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında*'sı vs) bulabiliriz. Lyotard'a göre de realizm, modernizm ve postmodernizm ardışık dönemler olarak ele alınamaz. Her üç sanat anlayışı da her zaman aynı anda var olmuştur. Realizmin aksine, modernizm ve postmodernizm sunulamayacak veya gösterilemeyecek olanın varlığını sunmaya/göstermeye çalışır. Realizm ise günlük yaşamda şahit olup günlük dille ifade edebildiğimiz şeyleri sunar ve gösterir. Lyotard burada hiyerarşik bir sınıflama yapar ve sunulamayanı, gösterilemeyeni, iletişim dilinin sınırları dışında kalanı, söyleme dökülemeyeni sunmaya kendini adamış olan eserlere "yüce" [*sublime*] olarak yaklaşır. Modernizm bunu içeriğiyle, postmodernizm ise biçimiyle yapar. Örneğin Proust, sunulamayanı geleneksel bir anlatı tarzıyla, yani geleneksel biçime yabancı bir içerik ekleyerek yapar. Oysa *Ulysses*'i yazan Joyce'un ne içeriği tanıdıktır ne de biçimi (1992: 1-16).

Roman, XVIII. yüzyılda edebiyatı özgürleştirmiş, demokratik hale getirmiş, gerçekliği, bireyin ve toplumun gerçekliklerini en ince detayına kadar anlatmayı becermiş bir türdür. Anlatacak çok şeyi olmuş geveze, çok bilen, çok inceleyip gözlemleyen ve topluma ayna tutan orta sınıf yazarın kendini edebi olarak ifade etme aracı olmayı başarmıştır. Kişinin günlük ve sıradan yaşamını romans, masal, mit ve epikten beslenerek edebiyata dönüştüren roman yazarı romansın aksine, çok enteresan hikâyeler yaratmak

zorunda da değildir. Romanın hikâyesi hiç de şiirsel veya estetik özelliği olmayan kişi ve olaylardan oluşabilir. İşte Roman, ortaya çıktığı yüzyılda sıradan kişilerin, sıradan gerçekliklerini estetik biçimde anlatma sanatı olmuştur. Ortega y Gasset'e göre realist romanın amacı, çekici ve büyülü olmayan karakterleri öyle algılatarak temsil yoluyla onları ilgi çekici kılmaktır. Gerçekçi romanın konusu, işte bu, şiirsel olanın gözden düşüşüdür. Gerçekte varolan, yaşayan kişiler ilgimizi çekmez; ama onlarla ilgili anlatılar ilgimizi çeker. Dolayısıyla gerçekliğin şiirsel özelliği kendisinde değil, anlatısında saklıdır. Bu realitenin temsili ancak romanla mümkündür. Ortega y Gasset'e göre bunu ilk Cervantes keşfetmiştir (2000: 283). Roman XX. yüzyılın başına dek bu gerçekçi çizgiden kopmamış, binlerce sayfayı, binlerce detaya adamaya devam etmiştir. Konuşkan yazarın koca kelime torbası olan roman, modernist romanın ortaya çıkacağı güne dek heybesi ezgiyle dolu Orpheus gibi o köy senin bu diyar benim dere tepe dolanıp türkülerini söylemiştir. Yazarın takipçisi, dinleyicisi boldur. Popülerdir. 200 yıl boyunca romancı hep süperstardır. Her yerde konser verir. Defoe, Richardson, Fielding'le başlayıp Austen, Dickens, Gaskell, Thackeray, Eliot'la devam edip Hardy, Conrad ve James'e dek ezgileri sürmüştür. Bu ezgilerin kimi neşelidir kimi hüzünlü. Ne olduysa XX. yüzyılın başında olur ve ezgi durur, roman sessizleşir. Romancının lirinin telleri kopar, romancı susar. Kafka, Proust, Joyce, Musil, Woolf sessizliğin Orpheus'larıdır.

Gerçi 1950'li yıllarda popüler olan savaş sonrası gerçekçi romanlar da vardır. Yani modernizmden postmodernizme geçişte karşımıza J.D. Salinger, William Golding, Graham Greene, Evelyn Waugh, Kingsley Amis, Martin Amis, Malcolm Bradburry, George Orwell gibi büyük isimler de çıkar. Bu isimler modernizmin deneysel, anlaşılması ve okunması güç biçimsel özelliklerini bir kenara bırakır ve geleneksel gerçekçi roman yazım yöntemlerini kullanırlar. Ancak kendilerini Thackeray, Dickens, Austen, Eliot veya James'in mirasçısı olarak görüyorlardı demek de mümkün değildir. Bu yazarlar, Richard Bradford'a göre, hem XIX. yüzyıl realizmine hem de XX. yüzyıl modernizmine karşıydılar. Kendi alternatiflerini buldular (2007: 8). Geleneksel anlatı biçimlerini kullanarak hem kendi çağlarını ve zamane gerçekliğini yansıtabiliyorlardı hem de kültürel, etik değerlere son derece ilgisiz, üstten

bakan bir tutum sergileyebiliyorlardı. 1940'lı ve 1950'li yıllarda, iki büyük dünya savaşından sonra gerçeklik zaten o kadar karmaşık bir hal almıştı ki gayet geleneksel bir tarzda anlatılması bile bu durumu zedelemiyordu. Savaş sonrası değişim o kadar köklü ve hızlı biçimde geldi ki romancıya düşen onu aynen yansıtmaktı zaten. Kısa süreliğine de olsa *mimesis*'e geri dönüldü (2007: 11). Roman kahramanlarını yargılamaktan kaçınıyor ve otoriteye karşı çıkıyorlardı ama alternatif bir ahlaki, politik tavır da sergilemiyorlardı. Biçimleri realist olsa da içerikleri modernistti. Realistlerdi ama geleneksel değil; modernistlerdi ama anlaşılmaz değil. 1950 ve 1960'larda bu tür romanlar geniş bir okur kitlesine kavuştu. *Fransız Teğmenin Kadını*'nın 1969'da yayımlanmasıyla birlikte postmodern üstkurguya ilk adım atıldı diyebiliriz. Postmodernizmin sıkça başvurduğu metinsellik, metinlerarasılık ve yeni tarihselcilik gibi yeni kavramları da aynı tarihlerde, yani 1960'larda Fransa'dan dünyaya yayılan ve öncülüğünü Barthes, Derrida, Foucault, Lyotard, Baudrillard, Deleuze ve Guattari gibi isimlerin yaptığı postyapısalcılıktan ayıramayız.

XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gördüğümüz ve postmodern roman olarak karşımıza çıkan şey ise Orpheus'un eski türkülerine "cover" yapan bir parodik romandır. Yaratıcı yazar öldürüleli çok olmuştur. Postyapısalcılık yazarın ölümünü ilan etmişse şu an okunmakta olan şey okur yaratısıdır. Yeniden üretimdir, *remix* ve *cover*dır. Artık okurlar birbirini okumaktadır. Bu "okur" ise çok da bel bağlanmaması gereken, geç kapitalist dönemin ürünü olan, bireyselliğini yitirmiş, duyguları solmuş, bellek sıkıntısı çeken, tüketim saplantısı olan bir zıpırdan başkası değildir. Kendi tercihleri yoktur; kültür endüstrisi neyi seçer ve pazarlarsa onun kuyruğuna takılır.

Eğer postmodernizmin bir estetiği varsa, bu estetik, saydam ve geçişli olagelen ve kendi dışında bir gerçekliğe gönderme yapan sanatı mat ve geçişsiz hale getirmiş olmasında aranabilir. Roman represantasyon (temsil) olmaktan çıkıp presentasyon (sunum) halini almıştır. Onu önceleyen, verili olan, kendi dışındaki gerçekliği taklit fonksiyonunu yitirmiştir. Çünkü gerçeklik ve kurgu zaten aynı şey olmuştur. O halde roman, kendi varlığını bir gerçeklik olarak sunmaya başlar ve kendi varlığıyla dünyaya/gerçekliğe eklemlenir. Yüzyıllardır kurumsal kimliğini muhafaza etmiş

olan "gerçeklik" ise kurgunun tanım alanına girmiştir. Sanat artık kendini niteleyen, kendi dışında bir olguya gönderme yapmayan, izlerkitleye kendi opak varlığını sunan ve kendi kurgusallığının bilincinde olan bir tutum benimsemektedir. Postmodernizm bu yüzden üstkurguyu [*metafiction*] sever. Üstkurgu, postmodernizmin romanı ölümden döndüren ve can simidi olan estetik bilincidir. Estetik, sanatın temel içgüdüsüdür. Sanatın güzel ve yüce olana ulaşma enerjisi ve bunun belirleyici kıstaslarını veren tüm duygular, düşünceler, duyumsamalar ve zevk estetiğin alanı içindedir. Estetik genel anlamıyla sanat felsefesinin diğer adı gibi düşünülebilir. Özel anlamıyla da bir sanat eserinin bireye yaşattığı haz olarak algılanabilir. Binlerce yıldır insanlık estetiğe çeşitli kıstaslar getirmeye çalıştı. Dolayısıyla estetiğin de sanat felsefesinin de gündemi değişip durdu. İçinde bulunduğumuz yüzyılda ise "estetik" üzerine yapılan tartışmalar daha ziyade estetiğin ontolojisi (varlığı/yokluğu) sorununa yoğunlaştı ve estetik, sanatın alanı içinde görülmekten çıkıp daha ziyade kuramın alanında görülmeye başlandı. Estetik, güzel ve yüce olanın bize verdiği hazdır. Tüm sanat eserleri bize bu hazzı vermek ister. Bu iddiayı taşımayan bir esere estetik diyemeyiz, dolayısıyla sanat eseri de diyemeyiz. O halde XX. yüzyıl avangard ve modernist sanat anlayışı dediğimiz ve özünde karşı-sanat (*anti-art*) olan ve estetiğe, güzele ve yüceye karşı başlayan akımlar aslında estetiğin artık mümkün olamayacağı bilinciyle yapılmış propaganda niteliğindedir. Terry Eagleton *The Ideology of the Aesthetic*'te* Marksist bir tavırla estetik, sanat, ideoloji konularını ele alır ve estetiği, üretim biçimleri değiştikçe değişen ve belki de yok olan bir kültürel öğe olarak değerlendirir. Eagleton'a göre estetik, öznel ile nesnelin, kişisel ile toplumsal olanın, bireysel ile evrenselin uyum içinde bir araya geldiği alandır. Bir sanat eserinin estetik değeri o eserin bütünü ile o bütünü oluşturan parçaların uyumlu iç ilişkisinde yatar. Bireysellik yoksa estetik de yoktur (2010: 347). Sanat eseri, kendi oluşumuna izin veren toplumsal şartlardan bağımsız değildir ama o şartlara belli bir mesafede durmalıdır. Bir sanat eseri ancak ve ancak karşı durduğu, eleştirdiği değerlere, olgulara varlığını borçlu olduğunu sessizce itiraf edebiliyorsa otantiktir (349). Sanat, dünyada takas edilemeyen değerler olduğunu ispat etmek için var ol-

* Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, Çev. Ayfer Dost vd, Doruk Yay., 2010. (y.h.n.)

malıdır (353). Kurtuluş fikrine, daha iyi bir toplum tasavvuruna, iyiye doğru değişme inancına sahip olmayan, belli bir ütopyası (değişim hayal etme becerisi) bulunmayan sanat eseri ancak ve ancak bir yeniden üretimdir; otantik veya yüce değildir.

Eagleton, bu saptamaları yaptıktan sonra günümüz kültürel yapısını analiz eder ve insanlığın ortak aklını, ortak duyarlılıklarını, ortak bir ahlak anlayışını, kısaca evrenselliği yitirdiği; bilgi, bilim, etik ve siyasetin birbirinden ayrıştığı ve birbirini beslemediği bir dünyada estetiğin de var olamayacağını iddia eder. Bu tür bir dünyada insanlık hiçbir olgudan "değer" üretemez. "Değer" üretemeyen toplumlar sanat yapamaz (366). Garip bir şekilde bugün sanat otonom, dış dünyadan bağımsız, onu pek nitelemeyen, pek de dert etmeyen bir hale gelmiştir. Burada "otonom" ile kasıt, toplumsal fonksiyonunu yitirme ve sadece kendini niteler durumda olmaktır. Etik, politik ve bilişsel alanlardan tamamen kopuk bir durumdadır. Diyebiliriz ki zaten aslında gerçek, otantik, yüce olan sanat evrenseli özler. Evrenseli özleyen sanat etik, politik ve bilişsel olan, yani sürekli değişen, geçici kavram ve olguların üstünde bir pozisyonda olmalıdır; dolayısıyla şu anki otonom durum aslında iyi bir durumdur. Ancak bu otonomi sağlanırsa sanat gerçekten sanat olabilir. İşte bu iddiaya karşı Eagleton'un her zamanki hinliğiyle yaptığı tespit, sanata sözümona otonom/bağımsız/özerk statüsünü bugün veren şeyin kapitalizm olduğudur. İşte burada büyük bir çelişki yatar. Sanatın bugünkü otonom yapısını, bağımsızlığını ona kazandıran şey para ve serbest piyasa ekonomisi ise burada bir sıkıntı var demektir. Estetiğe, güzele ve yüceye özlem duyan sanat bu özlemini kapitalizm sayesinde hayata geçiriyor demektir. Sanat bugün otonom dahi olsa aslında göbeğinden piyasaya bağlı olduğundan bir tür üretim biçimi haline gelmiştir. "Yaratı" olmaktan çıkıp "üretim" olmuştur. Dolayısıyla artık yaratıcı sanatçı yerine "çok üretken sanatçılar" vardır. Sanatçı artık ideal bir izlerkitle/okur hayal etmeden üretim yapmaktadır. Sanat metalaşmıştır, alım satım ve takas değeri sisteminin bir parçasıdır. Sanat, dünyada değiş tokuş (*exchange*/takas) yapılamayacak şeyler/değerler olduğunu unutturmamak için vardır fikri demode olmuştur. Sanat eseri meta olduğunda geleneksel sosyal fonksiyonlarını yitirmiş demektir. Yani artık dini, kültürel, politik, etik ve bilimsel alanlarla organik bağı yok demektir. Bunları

iyileştirmeyi, değiştirmeyi hedefleyen eleştirel görüşü yok demektir. Bunlarla olan suni birlikteliği sadece kendini daha çok satma istemi, pazarlama endişeleri yüzünden mevcuttur. Sanatın bugün kendini atfettiği alan, pazar ekonomisinin ona verdiği sözümona özgür alandır. Sanat artık belli bir takipçi kitlesi için değil ondan haz almak isteyen, onu beğenebilecek ve cebinde parası olan herkes için vardır.

Eagleton, aynen Adorno gibi, estetiğin yeniden hayat bulması için sanatın şu an birbirinden kopuk biçimde varolan etik, siyasi, bilimsel değerlerle yeniden bütünleşme içine girmesi gerektiğine, bu üç alan (ahlak, siyaset ve bilim) birbirini besler hale gelmedikçe estetiğin asla var olamayacağına inanır. Bugün ahlak, bireysel yaşam tarzına ve keyfiyete, bilgi insan aklına keyif veren her tür ıvır zıvıra, siyaset ise kişiye ayrıcalık sağlayan her tür yalana indirgenmiştir. Bilim ahlaktan, ahlak siyasetten, siyaset ise bilimden uzaktır. Oysa bu üçü birbirini beslemedikçe insanlık iyiye doğru değişim yaşayamaz. Bu ayrışma sonucu etik, politik ve bilimsel olandan hiçbiri "doğru", "iyi", "güzel" ve "yüce" olanı aramamaktadır. Bu istem yoksa estetik özlemi ve istemi de yoktur (368). İşin *tuhafı*, sanat bugün bilgi, ahlak ve siyasetten bağımsız olarak varsa en başa dönmüş demektir. İlk doğduğu ana. Tarih öncesine! Estetik karşıtı sanat kendine karşı sanat demektir. Aynen kuramın bittiği, artık teori üretilemeyeceği üzerine yazılan binlerce postmodern kuram kitabı olması gibi garip bir üretim biçimi söz konusudur sanatta da. Kant'a göre estetik, "güzel ve yüce" olanın duygusal, duyumsal ve bilişsel olarak herkese eşit olarak verdiği hazdır. Bu haz evrenseldir. Bir kişi bir şeye "güzel" demişse bunun "bana göresi" yoktur. Bana göre güzel olan, yani görece olan sadece bireysel zevkle ilgilidir. Bireysel zevkler ise yüce/kalıcı olamaz. Bütün sanat eserleri bir çiçeğe baktığında tüm insanlığın duyumsadığı "güzel" hissini vermek ister; özneden özneye değişim göstermeyen estetik güzellik tüm sanat eserlerinin temel içgüdüsüdür. Sanat bu içgüdünün, insanın estetiğe duyduğu aşkın dile geliş biçimleri olarak anlamlıdır.

Provokatif ve hınzır diline alışık olduğumuz Eagleton şu örneği verir: Bugün bir bankerin ofisinde Picasso tablosu bulunuyorsa bu kapitalistin devrimciye şunu söylediği anlamına gelir: "Sizin devrimci sanat eseriniz çok muhteşem veya anıtsal önemde oldu-

ğundan değil, sizin kitle hareketiniz (anti-kapitalizm) başarısız olduğundan değerlidir." Sonuç olarak ya hiç sanat yapmayacaksın ki zengin alıp onu duvarına asmasın ya da sanat eseri yerine belli jestler, gösteriler, olaylar, rahatsızlık vermeler tertipleyeceksin ve bu geçicilik, yani eserin ortaya çıkmasıyla yok olması bir olan durum sayesinde tüketici onu elde edemeyecek ve sanat, eleştirdiği düzenle entegre olmamış olacak. Bugün "doğru", Beyaz Saray sözcüsünün ağzından çıkanlara; ahlak, ikiyüzlü burjuva ahlakına; güzel ise dergi kapağındaki çıplak kıza indirgenmiştir (372). Doğru, ahlak, güzel kavramları olmadan sanat da olmaz. Kapitalizmin en başarılı olduğu şey ise parayı estetize etmiş olmasıdır. Para, bugün, evrensel hazzın diğer adıdır. Postmodern, geç kapitalist, küresel toplum her alanda ikiyüzlüdür. Bir yandan tarihe otorite, devamlılık, miras anlamları yükler, diğer yandan tarihe vakti yoktur. Devrim söylemleri yapar ama sadece facebook ve twitterda! Doğruya çok önemli bir olgu olarak yaklaşıyormuş gibi yapar oysa doğru kimsenin ilgi alanına girmez. Ne doğrunun ne güzelin ne ahlakın ne de bilimselliğin kriteri yoktur ve her gün, kritere gerek duymadan, bunlar hakkında yeni hükümler verir.

Fredric Jameson'a göre avangard veya modernist dönemde hâlâ estetiğe, gerçek sanata ulaşmak mümkündü. Modernist dönem sanatta devler, efsane kişiler yaratmıştır. Modernist sanat yüce ve güzelden kopmamıştır. Bugün biliyoruz ki postmodern dönemin dev sanatçıları, efsane kişileri veya eserleri olmayacak. Gelecekte bugünler için geçmişe bakıp çağın en iyi romancısı, ressamı, şairi gibi saptamalar yapılamayacak. Bugünlerin Picasso'su, Kafka'sı, Proust'u, Dali'si yok. Çünkü postmodernizm "geçmiş" fikrinin, estetiğin, değişimi hayal etme becerisinin, yaratıcılığın yok olduğu dönemdir (2009: 309). Estetiğin ideolojisi ütopyacılıktır; daha iyi bir geleceği düşleme, güzel ve yüce olana erişme, değişimi hayal etmedir. Gün, ideolojinin bile yok olduğu gündür. Dolayısıyla bugün, estetiğin ideolojisinden söz etmek artık var olmayan iki olgudan (estetik ve ideolojiden) nostaljiyle bahsetmekten öte bir çaba değildir. Eagleton'la bitirirsek: "Bugün sanatı veya estetiği bu girdaptan kurtarmak için yapabileceğimiz tek şey, Munch'un sessiz çığlığını atmaktır" (369).

Roman, Bugün

Dolu bir boşluğu doldurup boşaltmak işimiz
Ölülerle, gecelerle, sümbüllerle...
M.C. Anday, "Bu Kırlangıçlar Gitmemiş miydi?"

Nietzsche, Tanrı'nın ölümünü ilan ettiğinde, son derece romantik bir hayalle üstinsanın kendini gerçekleştirebileceği, insanın kendini aşabileceği ve kendi doğasına en uygun ahlakı (verili olan iyi ve kötünün ötesinde) bulup yeniden inşa edeceği yeni bir zeminin olanağını görüp bunu kutsamak istemişti. Oysa insan, bunun yerine, "Tanrı'yı öldürdüğünü gizledi ve cesedi itinayla saklayarak, Tanrı sanki ölmemiş gibi yaşama yolunu tercih etti" (Eagleton, 2003: 58). Hamurunda üstinsan yoktu. Nietzsche de yanılacağını biliyordu. Üstinsan hoş bir hayal olarak kaldı ve yerine "son insan" keşfedildi. Bunu, insanın sonu, insan-dışı, gayri-

insani denilen yeni insan algısına doğru geçirilen mutasyon izledi. Yazarın ölümüyle ilan edilen metinsellik de şu anda aynı durumda. Çünkü son, insanın yüzeyselliğine indirgenmiş bir tür "Newspeak"[1] metinselliğine dönüştü. Bugün romandan bahsedebilmek için önce sanat ve edebiyattan bahis açmak gerekir. Bu bahis açılırsa karşımızda namazı bir türlü kılınmayan koca bir cenaze durur. "O aslında ölmedi, kalbimizde yaşıyor" ezgileri eşliğinde. Oysa bu ezgi DJ Orpheus'un son "hit" parçasıdır.

Edebiyat ve sanatın öldüğü üzerine bahisler 1960'larda başladı.[2] Başlarda bu tür söylemler, Tanrı'nın ölümü gibi son derece fiyakalı söylemlerdi. Genel görüş Beckett, Joyce, Woolf, Faulkner ve Proust'un tüm sınırları zorladıkları ve yeni anlatı biçimleri denedikleri örneklerden sonra yeni ve denenmemiş bir anlatı biçiminin kalmadığı, romanın kaçınılmaz olarak ya eskiyi yinelemeye devam edeceği ya da ölüp gideceğiydi. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerikan ve İngiliz romanında görülen duraklama, bir daha asla Kafka, Joyce ve Woolf gibi romancıların olamayacağına işaretti. Doğal olarak bunu yazarın ölümü izledi. Yazarın ölümü, yazılı metinde belli bir anlamın varlığını garanti eden kişinin ölümüdür. Yaratıcı hayal gücünün ölümüdür. Yani, tüm güzel sanatların baş tacı ettiği yaratıcı dehanın, sanatçının ölümüdür. Sanatçı/yazar ölürse geriye kültürel kolaj niteliğinde metinler kalır ve bunlar yaratıcılık yoluyla değil, yeniden üretim yoluyla ortaya çıkar. Yazarın ölümü, düşünen, bilge, yaratıcı insanın da ölümü demektir. Bilgi kaynağının kuruması ise bilginin yerini enformasyonun almasıyla, bilginin metalaşmasıyla kendi-

1. Newspeak/Yenikonuş: George Orwell'in *1984* adlı romanında bahsi geçen totaliter rejimin oluşturmaya çalıştığı yeni dil. Romanın kahramanı Winston Smith'in bu dile direndiği, özellikle otorite tarafından bu dilden çıkarılan sıfat, isim ve fiilleri kullanmaktan vazgeçmediği görülür. Dil bütün düşüncemizi şekillendiren bir sistemdir. Dil yoksa düşünce de yoktur. Örneğin, bir dilde "özgürlük" diye bir kelime yoksa o dili konuşan halkın da "özgürlük" talebi olmayacaktır. Totaliter sistemler böyle dillerle kurulur. Bir dil kelime haznesi bakımından ne kadar fakirse, o dili konuşanın düşünce yapısı da o derece fakir olur. Günümüzün dili işte totaliter, küresel kapitalist sistemin medya aracılığıyla bize empoze ettiği tüketim dilidir. Bir tür Newspeak'tir (Bu dilin romanda açıklanan bölümü için bkz. Orwell, 1961: 49-55).

2. Örneğin Jago Morrison 1970'lerden itibaren romanın ölmeye başladığı tezleri üzerine yazar ve günümüz romanının durumunu irdeler. Bkz. *Contemporary Fiction*, London: Routledge, 2003. Leslie Fiedler, Hemingway ve Faulkner'dan sonra Amerikan romanının sonuna gelindiğini iddia eder. Bkz. *Waiting for the End: American Literary Scene* (1965).

ni gösterir. Ciddi, gerçek edebiyat denilen şey ise üniversitelerde edebiyat bölümlerinin çalışma alanı olan standart bilgi alanı olarak vardır. Bugün çoksatarlar ve bunlar üzerine oluşturulan edebi eleştiriler bütünü ise bir endüstri haline gelmiştir. Her iki tarafın da varlığı birbirine bağlıdır. Bir yazar çok satmalıdır. Azıcık metinlerarası, yeni tarihselci, bir tutam da üstkurguyla yazarsa tadına doyum olmaz; hem çok satmayı garantiler hem de akademisyenlere bir sürü yeni yayın yapma olanağı sağlar. Hemen yeni konferanslar, kongre ve sempozyumlar düzenlenir, hemen uluslararası hakemli dergilere başvurulur ve bir sürü "bilimsel" çalışma yapılır ve akademisyen kariyerinde yükselirken yazar da zaten çok satmaktan, popüler olmaktan memnundur. Akademisyenler de yazarın çok daha fazla satmasına dünyanın her yerindeki binlerce öğrenciye derslerde bu kitapları okutarak, onlara bu kitapları satın aldırarak katkıda bulunur. Anlayacağınız, al gülüm ver gülüm! Bir yanda hiç olmadığı kadar çok roman, şiir, oyun yazılmakta, basılmakta ve satılmakta, diğer yanda her yerde internet tabanlı bilgi ağı yayılmakta ama öte yandan da herkes "Newspeak" konuştuğu için okuma yazma oranı ve dili konuşanların kelime hazneleri gittikçe gerilemektedir. Bugünün eğitim sisteminin öğrettiği dildir Newspeak. Günümüzde eğitim sistemi uyumlu çalışan/işçi/eleman, iyi tüketici ve pasif vatandaş yetiştirmekte. Eleştirme yeteneği olmayan ve olayları birbirine bağlama kabiliyetinden yoksun bir insan tipi hedeflemekte. "Bugünün okulları demokratik bir eğitim sistemi değil, sömürge eğitim sistemi ile çalışıyor" (Petrovic, 2003: 51). "Newspeak" konuşan sadece okur değil aynı zamanda yazardır artık. Lyotard dil, yazar ve metin ilişkisini şöyle açıklamaktadır:

> Yazının düşmanı ve işbirlikçisi, Büyük Biraderi (hatta O'Brien'ı) dildir [Saussure'ün anladığı şekliyle *langue*]; dille kastım sadece anadil değil, sözün tüm mirasıdır, edebi kültürü oluşturan tüm eserlerdir. Kişi kaçınılmaz olarak dille ama dile rağmen yazar. Kişinin dile zaten dilin bildiği şeyi söylemesi yazım değildir. Kişi dilin söylemeyi bilmediği şeyi söylemek ister; söyleyebilmesi gerekeni. Dile zarar verir, onu baştan çıkarır ve onu daha önce bilmediği yeni bir deyimle tanıştırır. Ancak, zaten söylenmiş olanı değil de ondan başka bir şeyi söylemeye çalışma arzusu bittiğinde ve dil geçişsiz, içe kapalı hale geldiğinde tüm yazı boşunalaşır ve işte o yazıya Newspeak denir (Pefanis, 1991: 83).

Çağımız, daha ziyade, görsel imgelerin çağıdır. Elif Şafak çıkar, ilk baskısı pespembe bir kapakla yayımlanan *Aşk* adlı romanını yazın, erkekler "gay" gibi görünmesin diye erkeklere özel bir siyah kapak dizaynıyla yeniden bastırır mesela... Orhan Pamuk çıkar, romanına konu ettiği fetiş malzemelerini sergilediği bir müze açar ve paraya para demez. Piyasa önemlidir. Film, dizi ve belgesel tipi görsel sanatlar daha rağbet görür olmuştur. Roman da, Dan Brown, Stephen King, Stephenie Meyer, J.K. Rowling örneklerinde olduğu gibi, kolaylıkla senaryolaştırılabilecek biçimde yazılarak bu piyasadan pay alır. Roman, zaman içinde toplumsal değişimlere ayak uydurmayı çok iyi başarmış ve değişen ekonomik sisteme ve yaşam tarzlarına kendini başarıyla adapte etmiştir. Bugün roman da küreselleşmiştir. Türkiye'de, Hindistan'da veya Avrupa'da basılan herhangi bir roman (elbette piyasaya iyi lanse edilirse) dünya vatandaşlarınca okunmaktadır. Romanın ulusal, etnik, içe dönük kimliği küresel dönüşüme ayak uydurmuş ve çokkültürlü, çokkimlikli, çokuluslu bir hale gelmiştir. Artık romanın gerçekliği belli bir ülke vatandaşının değil, dünya halkının gerçekliğidir. Fredric Jameson bu duruma kuşkuyla yaklaşıp romanın kaçınılmaz olarak ruhsuzlaşacağını, sığlaşacağını, ölü üslupların tekrarından başka bir şey olmayacağını söylerken Linda Hutcheon ve Patricia Waugh gibi eleştirmenler romanın bugün son derece üretken, gelişmekte olan ve gayet kanlı canlı bir edebi tür olduğunu savunmaktadır. Jameson, postmodernizme karamsar yaklaşırken Hutcheon ve Waugh, bu durumu romanın faydasına görür. Bugün hem kültürel hem edebi çalışmalarda hangi romanlara kanonik statü verileceği sorunu mevcuttur. Hangi romanların antolojilere dahil edilecek kadar değerli, evrensel ve kalıcı olduğu konusu sorunlu bir alandır. Nick Bentley'e göre, İngiliz romanında kanonik statü elde etmiş çağdaş yazarlar vardır. Bunların arasından şu gibi isimleri sayabiliriz: Martin Amis, Zadie Smith, Salman Rushdie, Angela Carter, Hanif Kureishi, A.S. Byatt, Julian Barnes, Graham Swift ve Jeanette Winterson (2008: 194). Ama yine de dünyada her yıl en az 10.000 yeni roman basıldığını düşünürsek eleme yapmanın ne kadar zor olduğu gerçeği çıkar karşımıza. Bentley, 1960 ve 1970'lerde moda olan "romanın sonu" tartışmalarının bugün aşıldığını söyler. Bugün de en az eskiden olduğu kadar çok çeşitli sosyal, politik, bilimsel değişimler yaşan-

maktadır (195). Romancı sadece yalın, geleneksel gerçekçi bir anlatı türüyle bile son derece yeni eserler üretebilir. Örneğin 9/11 olayları, terör, Arap Baharı, Ortadoğu krizleri ve küresel düzlemde yaşanan travmatik olaylar, yeni iklim koşulları, internetin sosyal yaşama etkisi sürdükçe roman asla konusuz kalmayacaktır veya aynı hikâyeleri anlatma döngüsüne girmeyecektir.

Öte yandan, roman en başından beri yazılı, yani metin odaklı bir alandır ve içeriğini biçimselliğinden alır. Bunu takdir etmek ise birikim, zaman, derinlik ve sabır gerektirir. Oysa bugün bireyin bunlara ayıracak zamanı yoktur, zamanı olsa sabrı yoktur, sabrı olsa birikimi yoktur. Bugünün okurunun romanı sevme biçimi, Andy Warhol'un görsel sanatları sevme biçimiyle aynıdır: Yeniden üretir, tüketir ve atar. "Gerçek edebiyat" denilen şey ise XX. yüzyılın ilk yarısına dek yazılmış, kütüphane raflarında akademisyenleri bekleyen kitaplara indirgenmiştir. Richard Bradford *The Novel Now* adlı kitabında akademinin iyi roman dediği şey ile sıradan okurun iyi roman dediği şeyin genellikle pek örtüşmediğini; edebi kuramın iyi romandan bekledikleriyle sıradan okurun beklentileri arasında büyük fark ve ayrışmalar olduğunu söylemektedir (2007: 247). Kuram, roman ve eleştiri aslında hiçbir dönemde bugün olduğu kadar iç içe geçmiş ve birbirini besler durumda olmamıştı. Ancak unutmamalıyız ki roman XVIII. yüzyıldan beri sıradan insana, onun yaşamına, onun zevk ve beklentilerine hayat vermiş bir türdür. Defoe, Fielding, Richardson gibi yazarlar akademi, eleştirmen veya kuramcılar için değil, kendi sınıflarının çilekeş insanı için, o insana keyif vermek için eserler üretmiştir. Bugünün kuram, eleştiri ve kurgu kıstaslarıyla bakacak olursak bu romancıların günümüz deyimiyle "market romanı" ve "pembe dizi" yazarlarından tek farkı, belki de romanın ilk örneklerini vermiş olmalarıdır.

Kapitalizm gücünü kalıcılıktan değil geçicilikten alan bir sistemdir. Bu sistem, kültürün tüm alanlarına hükmettiği sürece gerçek, klasik, kalıcı edebiyat diye bir şey söz konusu olamaz. Üslup, biçim ve yapı gibi kavramlar da zaten yapısökümün soğuk bakışlı eleştirmeninin ellerinde feda edileli çok olmuştur (Kernan, 1990: 72). Okur ise Ortega y Gasset'in "kitle" adını verdiği şehirli barbarlardan, eğitimli cahillerden [*specialized ignoratum*]

ibaret bir nüfustur.[3] İşte entelektüellerce böyle değerlendirilen bu nüfus, aslında romanın, ortaya çıktığı günden beri, yegâne varlık nedenidir. Roman, bu yüzden elitist bir tür olmayı reddetmiştir.

Romanın doğum sebebi Benjamin'e göre deneyimin, topluluk bilincinin ve belleğin gözden düşerek, bireyin doğumu, burjuvazinin yükselişi, kapitalist düzen, matbaanın yaygınlaşması vs ile ortaya çıkan yalnızlık, hareketsizlik, izolasyon ve yabancılaşma idi. Bugün durum aslında çok da farklı sayılmaz. Tüm bu koşullar halen devam etmekte ama bazı farklarla: Bireysellik bugün romantik bir kavram, topluluk ve ulus bilinci küresel bilince dönüştü, matbaa gitgide gözden düşüyor ve kapitalizm son derece vahşi bir hal aldı. İnsani değerlerin sonuna geliniyor olması romanın da sonu olur mu? Bu son, bir başka şeyin başlangıcı mıdır? Hegelci diyalektik hâlâ evrimsel olarak işliyor ve romanın hikâyenin yerini alışı gibi yeni bir anlatı türü sırasını mı beklemekte? Örneğin diyalektik düşünürsek realist roman tez, modernist roman antitez ve postmodern roman da sentez midir? Öyleyse postmodern romana diyalektik süreçte antitez olarak çıkabilecek yeni bir tür müjdesi verebilir miyiz? Buna biraz Benjamin ve Lukacs gibi yaklaşıp hiçbir şeyin iyiye gitmediğini, sadece kara deliğin büyüdüğünü de söyleyebiliriz. Benjamin hikâyeye, Lukacs epiğe ağıt yazdı. Yani romanı yüceltip kutsamadılar. Onun edebiyatta bir gelişme olduğu fikrine kuşkucu yaklaştılar. Çünkü roman Sanayi Devrimi'nin, burjuva sınıfının ve kapitalist sistemin edebiyata armağanıdır. Epik ve hikâyenin yerini romanın almasına sadece Bakhtin ve onun takipçileri sevinmiştir.

Sadece öyle hissettiğimiz için romanın ölmekte olduğunu söylemek yeterli midir? Belki de kapitalizm sürdükçe roman da yok olmayacaktır. Bilemiyoruz. Keşke psikanaliz ortaya çıkmadan psikolojik romanlar yazmayı başaran ve Nietzsche'nin gelmiş geçmiş en büyük psikiyatr olarak gördüğü Dostoyevski gibi, kapitalizmin bugünlerini yaşamadan gören Marx gibi veya romanın bugünkü parodik, metinsel, üstkurgusal yapısını bilmeden bunu

3. *Kitlelerin Ayaklanması*'nda Ortega y Gasset 1930'larda şehirleşmeyle başlayan kalabalıklaşma, kümelenme ve kitle haline gelme durumunun değerlendirmesini yapar. Artık her şey kitlelerin hüküm alanındadır. Kitle sıradan insanlardan oluşur. Ortega'mn 1930'lar için söylediği bugün için de aynen tekrar edilebilir: "Yaşadığımız anın özelliği sıradan ruhun, kendi sıradanlığını bile bile, sıradanlık hakkını ileri sürmesi ve onu her yerde dayatmasıdır" (2010: 46).

öngören Laurence Sterne veya Cervantes gibi biz de romanın geleceğini daha onu yaşamadan tahmin edebilsek. Bunu yapabilenin, yani 200 yıl sonrasının romanının ne olup olmayacağını veya o yıllarda romanın var olup olmayacağını doğru tahmin eden kişinin adının unutulmayacağı kesin.

Romanın ölmekte olan bir tür olduğu hissiyatını dillendirmeye çalışırsak şu tahminleri yapabiliriz. Öncelikle matbaa/basın yayın artık e-text veya Windows Office/Word ortamlarına dönüşmekte. Elektronikleşmekte. Roman bile e-roman olmaya başladı. Gazeteler oldu bile. Kütüphanelerin de yerini yavaş yavaş e-library gibi sanal kitap rafları almakta. Okuma eylemi kitaba dokunulmadan yapılabilmekte. Bir klavyeniz, bir de fareniz olsun yeter. (Bu durumdan bir tek ağaçların kârlı çıkacağını söyleyebiliriz.) Kitap, artık bir obje olmaktan çıkıp sanal âlemde bir dosya veya link halini alıyor. Ona ulaşmak ise bir tıkla mümkün. Kitaplara dokunamayacağız, satırların altını çizemeyeceğiz, onu paketleyip hediye olarak veremeyeceğiz. En somut haliyle ancak CD'lerde veya flaş belleklerde duracak romanlarımız. Sıkıştırılmış olarak. Sayfalara veda edeceğiz; parmak izlerimiz kalmayacak kitaplarımızda. Belki de elektronik cihazların bize ekranda parmakla sayfa çevirme olanağı vermesi bize yetecek. Diyebiliriz ki bu durum romanın değil kitabın bittiğini, dönüştüğünü gösterir. Roman elektronik ortama girdi ve eski formunu yitiriyor diye bu, romanın bir tür olarak sonunun geldiğini göstermez. O halde romanın yazılı ve basılı, kitaba bağımlı bir edebi tür olması geleneği dönüşüme uğramakta diyebiliriz.

Benjamin deneyimin gözden düştüğünü, insanın sanayileşmeyle birlikte bir keşmekeşe girdiğini, sürekli koşturduğu ve sürekli meşgul göründüğü halde şehir yaşamının ona sanal bir deneyimden başka bir şey vermediğini, hayatın rutinleştiğini, insanın doğadan koptuğunu, makineleştiğini, bir çarkın dişlisine indirgendiği için öznel deneyimlerinin artık anlatmaya değer olmadığım anlatıyordu 1930'larda. Bugün durum nedir? Deneyim, e-deneyim halini almakta. Kelimeler eylemin yerini almakta. Her şey metin ve metnin dışı diye bir yer yok.[4] Hatta "bugün artık her şey e-metin ve e-metnin dışı diye bir yer yok" diyerek Derrida'yı güncelleyebiliriz. İnsanlar artık alışverişe bile gitmiyor; e-çarşılar

4. "Il n'y a pas de hors-texte" (Derrida, *Of Grammatology*).

var. Sinemaya gideceğine film indiriyor. Çiçek göndermek veya yemek sipariş etmek için iki tık yetiyor. Fiziksel, bedensel hareket gitgide azalmakta ve fareyi tutan, klavyeye yazan parmak ve ekrana bakan gözler dışında hiçbir yerimiz oynamıyor. Tüm dünyamızı kelimeler ele geçirmiş durumda. Ama hep aynı kelimeler: Newspeak! Kelimeler ve anime edilmiş imgeler sarmalında kelimelerle gülüyor, kelimelerle ağlıyoruz ve gerçeklik etkisini artırmak için "emoticon"lar kullanıp ağlayan surat filan yapıyoruz. İmgeler bizim yerimize sırıtıyor, kızıyor ve mimiklerimizin yerini alıyor. Oysa ne gülüşlerimiz gerçek ne de gözyaşlarımız. Bedenler arasında kablolar var artık. Eve, ofise gitgide daha çok hapsoluyoruz. Bilgisayar ortamında eş arıyor, sevişiyor, âşık oluyoruz. Macera ruhumuz ise internette sörf yapmaktan ibaret. Romancı neyi anlatıyordu? Bireyin zaman/uzam bağlamında tarihsel/politik yaşam savaşını, anlamını, diğer bireylerle ve gerçeklikle kurduğu ilişkileri, yalnızlığını, düşünsel/ruhsal deneyimlerini... Şimdi ne anlatacak? Bugün? Yarın? Yaşamın kendisi yaşamın bir kopyası olmuşsa, gerçeklik yerini benzeşime bırakmışsa ve zaten temsili yaşamlar yaşıyorsak, yaşamımızı kapitalist sistem kurguluyorsa, roman temsilin temsilini mi yapacak? Son 50 yıldır bunu yapageldiğini söyleyebiliriz. Ancak bu kaynaktan beslenme işi de artık bir klişeye dönmekte.

Ian Watt romanın varlık sebebinin bireyi ve onun gerçeklikle ilişkisini anlatmak olduğunu söylemişti. Bugün romanın gerçekten konu edeceği birey ya da gerçeklik var mı? Bireysellik öldüyse roman neyi anlatacak? Roman bugün neyi taklit etmek için var? Ölü üslupları mı?

Kitap kültürünün bittiğini ve beraberinde sadece edebiyatı değil toplumda önemli görülen birçok başka pratiği de bitirdiğini Alvin Kernan da düşünüyor. Bir sürü roman basılıp satılıyor olması, akademinin hâlâ edebiyattan başını kaldıramayacak kadar yeni yayınlarla meşgul olması ise sadece bir endüstri sorunu. Pefanis'e göre, geç kapitalist dönemde "üretim sadece üretimi üretmek için üretir, başka bir deyişle üretim artık yeniden üretimin araçlarından biri olmuştur" (1991: 64). Derin ve yaygın kültürel değişimlerin yanında edebiyatın başına gelenler küçük bir yer kapsar. Değişen sadece sanat değil, aile kurumu, geleneksel tüm kurumlar, kanunlar, din ve devlettir. Eskiden yaratıcı deha

olarak görülen yazar bugün ölmüştür; eskiden anlam bakımından yoğun ve derin görülen eserler bugün anlamsızlaşmıştır. Thomas Kuhn'un paradigma değişimi dediği şey yaşanmaktadır (Kernan, 1990: 8). Eskiden edebiyatın anahtar kelimeleri olan hayal gücü, yaratıcılık, üslup, mit bugün demode ve romantik kavramlardır.

1987'de *Los Angeles Times*'m kitap editörü Jack Miles, *The Times*'m bundan böyle şiir kitapları hakkında inceleme yazısı yayımlamayacağını duyurdu. Bunun sebebi de dergiye gönderilen kitap sayısındaki artış yüzünden editörlerin hangi kitabın yorumlanmaya değer olduğunu ayırt edememeleri ve insanlar şiir yazmaktan çok hoşlansa da artık kimsenin şiir okumaktan hoşlanmadığıydı (Perloff, 1988: 5). Artık nereye dönsek bir şair, nereye baksak bir romancı görebiliyoruz. Bugün okur sayısıyla yazar sayısı daha önce hiç olmadığı kadar yakın oranda. Ama aynı zamanda biliyoruz ki her yerde olan, hiçbir yerde değildir. Sanatın popüler kültürle, kitle zevkleriyle ve eskiden modernistlerin avam görüp tiksindiği "düşük sanat" ile bütünleşmesiyle birlikte iyi sanat/kötü sanat ayrımı da bitti.

Her an milyonlarca vasat eserin basılıyor olması, gerçekten yeni fikirler öne süren, sanat değeri olan eserleri ayıklamayı imkânsız kılıyor. Hatta akademide bile o kadar fazla yayın yapılıyor ki Alvin Kernan, Harvard Tıp Fakültesi'nin, öğretim üyelerinden daha az yayın yapmalarını rica ettiğini belirtiyor. Öte yandan 88 milyon civarı eser stoku olan Kongre Kütüphanesi'ne her gün 31.000 yeni kitap ve dergi geldiği ve bunların 7000'i kütüphaneye kabul edildiği için bu büyük kütüphanenin bile gelecek on yıl içinde ne yapacağı bilinmiyor. Kernan kaçınılmaz olarak kitaptan vazgeçilip mikroçip, sanal bellek yöntemlerine geçileceğini söylüyor (1990: 139). Kitabın son 500 yıldır süren itibarı –bir şey kitap olarak basılmışsa o şeyin bilimsel ve sanatsal değeri vardır fikri– bugün yok olmakta. Kitap artık kitlelerin bilgi kaynağı değil ve kullanım değeri yerine takas değeri için alınıp satılmakta.

Richard Ohmann bir romanın çok satmasının sebeplerini ve çok satabilmenin bize bugün o romanın sanatsal bir değeri olduğu fikrini verip vermediğini analiz etmiştir. Buna göre, örneğin çok satan bir kitabı alıp okuyanların yüzde 58'i kitabı bir arkadaş veya akraba tavsiyesiyle almış oluyor. (Bugün sosyal medyanın da etkisini unutmamak gerekir.) Okur kitlesi ise genellikle vasa-

tın az üstü bir eğitim ve gelir seviyesinde olan, genellikle orta yaşlı, büyük şehir merkezlerinde yaşayan kişilerden oluşuyor. Bu kişiler genellikle ülkenin köklü gazetelerinden en az birini takip ediyor ve gazetelerdeki kitap önerilerini de dikkate alıyor. Gazetelerin hangi yeni çıkan romanı halka tavsiye edeceğine ise bir yayın yönetmeni ve editör karar veriyor (2001: 1882). Bu editör Türkiye'de yaşıyorsa mutlaka *The New York Times*, *The Guardian* gibi önemli gazetelerin çoksatarlar listesini kontrol edip genellikle bire bir yayımlıyor. Yani bugün dünyanın neyi okuyacağına karar veren merci medya. Kültür endüstrisi de bu şekilde işliyor. Aynı endüstri en iyi 100 roman listesi yaptığında o listedeki romanların yeniden basımı yapılıyor. Editörün bireysel zevkleri de hangi romanı önerip önermeyeceğinde etkili olduğuna göre onun işaret ettiği ve satışında patlama yaşanan romanların başyapıt haline dönüşmesi işten bile değil. Bugün akademinin *Harry Potter* çalışmaya başlaması herhalde sadece bu roman serisinin, varsa eğer, edebi ve sanatsal değerinden kaynaklanmıyor. Yine aynı akademinin normalde unutulmuşken Tolkein'in *Yüzüklerin Efendisi* romanı üzerine birden bu kadar çok makale yazmış olması da, o romanın, çok büyük gişe yapmış filmlerinin çekilmesiyle ilgili. Ohmann, çok sattığı halde sanatsal değer atfedilmeyen romana *Love Story*'i örnek gösteriyor. Tüm zamanların en çok satan kitaplarından biri olan bu kitabı neyin bu denli yoğun bir okur kitlesiyle buluşturduğu ise içeriğinde saklı. İnsanlar aşk hikâyeleri, melodramatik öyküler okumaktan hiç vazgeçmemiş. Bugün çoksatarlara romantik vampir hikâyelerini de ekleyebiliriz. Kısaca bugün hangi romanın değerli/değersiz olduğuna kitleler karar veriyor gibi görünse de asıl merci medya. Medya insanları o kadar güzel maniple edebilir ki hangi romanın sanatsal, hangisinin işe yaramaz olduğuna bile karar verebilir. Belki bugün bu tür bir tarihsel süreçten geçmiyor olsaydık postmodern sıfatıyla basılıp akademinin, üzerine binlerce makale yazarak taltif ettiği romanların büyük bölümüne çöp gözüyle bakabilirdik. Yazar artık var olabilmek için piyasanın nabzını tutmak, medyayla iyi ilişkiler içinde bulunmak, kitabını en az bir TV programında tanıtmak, yani "moda" olmak zorunda. Yazar kavramı hiç bu kadar gözden düşmemişti. Akademisyen kavramı da öyle.

Rus Biçimcileri yazarı bir kenara itti ve çok geçmeden postyapısalcı Barthes yazarın öldüğünü ilan etti. Öznellik yok edilmeliydi çünkü öznenin bir yanılsama olduğu keşfedildi. Sean Burke'e göre biçimciler yazarı bir kenara ittiğinde tepkileri biyografik eleştiri biçimineydi. Oysa postyapısalcılık özneyi öldürerek biyografiyi zaten öldürdü. Biçimcilerin yazarı bir kenara itmesi metodolojik bir gerekçeyken, postyapısalcıların yazardan vazgeçmesi ontolojik bir tavırdır. Bu tutum hümanizmin de sonunu imler (1999: 16). Artık yazar öldüyse hiçbir metnin gizli bir sırrı ifşa etmesi, saklı bir anlamı ortaya çıkarması beklenemez (24).

Bu tutumun benimsendiği evren tasarımı Newtoncu değil Einsteinci evren tasarımıdır. Bu tasarım da kaos ve kuantum teorileriyle anlamlandırılmaya çalışılan cesur yeni bir dünyanın kapılarını açar. Hümanist eleştirinin merkezinde kusursuzca bütünlük içinde olan bir "ben" vardır ve onun diğer adı "insan"dır. Bu hümanist ideolojiye göre özne ve onun bilinci, tarihin ve edebi eserlerin tek yazarıdır. Bu yazar tanrısal, eril ve yetkindir. Eserle ilişkisi Tanrı'nın dünyayla ilişkisi gibidir. Anlatısı da bu eşsiz, biricik öznenin kendini ifade ediş biçimidir. Böyle bakıldığında tüm edebiyat otobiyografik olur, özne kendi penceresinden dünyaya ve kendine bakar ve edebiyata anlamını verir (Burke, 42). Postyapısalcılıkla birlikte bireyselliğin ve öznelliğin öldüğünü söyleyebiliriz. İnsan bugün gayri insanidir. Lyotard bu duruma dikkat çeker ve ütopyası, gelecek aşkı ve idealleri olmayan insanın gayri insani olacağını söyler. Sistem bizi rehin almıştır ve rehineler gelecek planları yapamaz. Bu insan teknoloji üreten değil, teknoloji tarafından üretilen insandır (1991: 7-12). Harraway de benzer bir tespit yapar ama buna olumlu yaklaşarak cyborg'un, insanın yeni ontolojisi olduğunu söyler. Harraway'e göre insan ile makine arasında bir fark kalmamıştır. Hepimiz artık cyborg'uz ve bu yüzden hem sosyal hem de kurgusal yaratıklarız (1991: 149). Modifiye edilmiş insanlarız. Ampüte bacaklı, takma gözlü, kalbi pille çalışan, dişleri protez, transplantasyonla yedek parçaları değişen otomobiller gibiyiz. Otomobiller gibi yıllık bakıma giriyoruz. Yağımız, suyumuz değişiyor. Takma tırnak, porselen diş, estetik operasyon, saç ektirme gibi şeylerle kendimizi sürekli modifiye ediyoruz. Aynaya baktığımız şeyin kendi aslımız olmadığını biliyoruz. Harraway'in burada olumlu baktığı yan, cinsiyet

ayrımcılığının sonunu müjdeleyen değişimleri yaşıyor oluşumuzdur. Lyotard ise tamamen insanlığımızı kaybettikten sonra cinsiyetin konu bile edilemeyeceğini düşünüyor. Elbette, insanlığın dönüştüğü, gelişim fikrinin yerini öncesiz/sonrasız bir oluşumun ve *rhizome*'un (Deleuze & Guattari, 2001: 1601),[5] hümanizmin yerini ise anti-hümanizmin aldığı bir ortamda yazarın varlığı, ölüp ölmediği artık tartışma konusu bile değildir diyebiliriz.

Burke, Rus kuramcı Bakhtin'in, Barthes'tan kırk yıl kadar önce mimetik ve teksesli metin kuramına karşı çıkılması gerektiğini fark ettiğini hatırlatır. Bakhtin, Rabelais, Dostoyevski ve Swift gibi yazarların polifonik anlatılarında yazarın sesinin diğer metinsel seslere hükmetmediğini görmüş ve bunu ideal bir örnek olarak

5. Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin birlikte yazdığı *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1980) adlı çalışma varlık ve oluşuma Nietzscheci bir yaklaşımla (bengi dönüş fikri üzerinden) eğilir. Varlık, geleneksel algının tersine ağaç gibi (*arboresk*) şekillenen, başı ve sonu, yeri ve kökü belli olan, diğer varlıklardan ayrı ve bağımsız bir varlığa sahip parçalardan oluşan bir kavram değildir. Deleuze ve Guattari varlığı, döngüsel bir oluşum, organsız bedenlerin bir araya gelmesinden oluşan bir makine olarak görür. Ancak bu makine organiktir, mekanik değil. Bu sistemde canlı cansız her şey birbirine bağlıdır ve her şeyin etkileşime girdiği başka birçok şeye göre farklı fonksiyonları vardır. Ağaca *rhizomatik* bakacak olursak onun var olabilmesi için sadece toprağa değil aynı zamanda üzerinde yuvalanan, ondan beslenen canlılara, gökyüzüne, havaya ve suya, bulutlara, yağmura, mevsimlere de ihtiyacı vardır. Kökleri bile sadece kendisine ait değildir. Tüm varlık aslında tek bir kök, sarmaşık biçiminde bir *rhizome* olarak tasvir edilmelidir. Bu kök ise çoğul ve heterojendir. Kökün başlangıç noktası yoktur. İşte bu döngü bir oluşumu imler. Bitimli, ilerlemeci veya gelişen bir süreç değildir. Oluşumdur. Başı ve sonu belirsizdir. Organsız beden bu makinenin içinde farklı fonksiyonlara sahiptir. Örneğin bir el ve bir makas bir araya geldiğinde makas saç kesmek için kullanılıyorsa elin ve makasın fonksiyonu ayrıdır, adam öldürmek için kullanılıyorsa ayrı. Bir elin kalem tutarken fonksiyonu ayrıdır, fırçayla resim çiziyorken ayrı. Bu oluşumda hiçbir parçanın yeri ve fonksiyonu sabit değildir. Sürekli olarak yer değiştirilir. Ağaç kuş için ev, âşıklar için gölge, kâğıt imalatçısı için hammadde, çevreci için oksijen kaynağıdır. Hiçbir şeyin oluşum denen o makinedeki görevi tekil veya sabit değildir. Her şey birbiriyle etkileşime girer; her zaman birbirine kenetli, bağımlı olarak vardır. Bu tür bir sistem birey, özne, ilk, son, irade, istem gibi kavramları tanımaz. Başlığında da anlatıldığı gibi binlerce platodan/yayladan oluşur. Platolar yan yana, üst üste, iç içe çeşitli biçimlerde bir araya gelir. Bir platodaki bir nokta her zaman binlerce başka noktayla bağlantı kurabilir. Ay/dünya ilişkisi de *rhizomatik*tir. Örneğin, ay olmasa yerçekimi şimdiki yoğunlukta olmayacaktı. *Rhizomatik* sistemde hiyerarşi yoktur. Sonsuz bir oluşum vardır ve bu oluşuma iyimser/kötümser, olumlu/olumsuz yaklaşılamaz. *Rhizome*'un kendi istemi vardır. Bu istem evrensel oluşumdur. Varlığa bu tür bir perspektiften bakıldığında yazılı her metne de *rhizomatik* yaklaşılabilir ve varacağımız yer metinlerarasılık, metinsellik gibi kavramlardır. Dilin kendisi de böyle bir sistemdir. Öznenin olamayacağı böyle bir sistemde yazar da olmaz, hiçbir ikili karşıtlık da barınamaz (2001: 1601-1605).

önermiştir. Geleneksel anlatılar ve epik anlatıda daha sık gördüğümüz tekseslilik yerine çoğulcu, katılımcı ve karnavalesk bir karşı gelenek gerektiğini ve bu gelenekle seslerin hiyerarşisinden kurtulunabileceğini belirtmiştir. Bu sayede yazarın anlatıya hükmetmediği bir söylem geliştirebilecektir. Yani, Bakhtin yazarın ölümünü ilan etmek yerine onu çoksesli roman anlatısında diğer seslerle eşit seviyede tutmayı tercih etmiştir. Bakhtin için yazar hâlâ aktiftir ve eylemi belirli bir diyalojik tavır içerir. Bir yazar olmak için illaki epik bir tekseslilik gerekli değildir. Dostoyevski'nin kahramanları sesleri çıkmayan birer köle değil, yaratıcılarının yanında durabilen, gerektiğinde yazara karşı gelen ve hatta ona isyan eden özgür kişilerdir (Burke, 49). Tanrı'nın ölümünün ilan edildiği yüzyıl aslında Aydınlanma Çağı insanının ölümü, yeni bir insan tipinin doğumudur. Tanrı'yla birlikte Rönesans hümanizmi, Aydınlanma Çağı'nın kendini beğenmiş bireyi, Kartezyen düşünce ve Newtoncu evren de ölmüştür. Bunlar ortadan kalkınca insan kendini yeniden keşfetti, özgürlüğüne kavuştu ve yeni dünyasında çoğulculuk ve çokseslilik belirleyici oldu. Aslında Nietzsche, Tanrı'yı öldürürken geleneksel insan tasarımını da öldürmüş oldu. Bengi dönüşün hâkim olduğu evren tasarımında diyalektik düşüncenin yok oluşuyla birlikte geleneksel tanımıyla insan da yok oldu.

İşte Tanrı, insan, temsil, metafizik, kitap ve burjuva hümanizminin ölümüyle yazar da kaçınılmaz olarak ölecekti. Kuramsal olarak öldüğü iddia edilse de yazarların seslerindeki ve anlatılarındaki farklılıkları dehaya, yaratıcılığa, üsluba değil de sadece dile, metinselliğe bağlamak yeterli miydi? Peki, neden sadece bir tane James Joyce var? Postyapısalcıların buna cevabı yazarın artık anlatının ilk okuru ve yeniden yazan kişisi olduğudur. Bu cevap da, yazarın öldüğü fikrini benimsemeyen Sean Burke'a göre, yeterli bir cevap değildir. David Lodge, Milan Kundera gibi hem eleştirmen hem roman yazarı olan kişilere göre de yazarın ölümü kabul edilemez bir önermedir.

Bugünün romanının ayrılmaz sıfatı ve belirleyici özelliği olan postmodernizme, Jean François Lyotard'ın söylediği gibi, enformasyon çağında bilginin dönüşümüyle ortaya çıkan durum olarak bakabiliriz. Fredric Jameson'ın söylediği gibi, enflasyon ekonomisinin ve geç kapitalist dönemin, küreselleşmenin ve ço-

kuluslu şirketlerin ortaya çıkardığı kültürel mantık olarak da bakabiliriz. Post ve modernin (şimdi olanın sonrası) birleşiminden doğan terimin kendisindeki kararsızlıktan bahsedip ne idüğü ve dediği belirsiz bir çelişkiler yumağından başka bir şey olmadığını söyleyebiliriz. O zaman da şimdinin sonrası, yani gelecekten bahseden bir dizi varsayımsal kuramdan ibaret olduğu yanılgısına düşebiliriz. Elbette bir edebiyatçı gözüyle modernist edebi akımın sonrası olarak değerlendirip XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hâkim olan bir edebi tavır olarak da ele alabiliriz.

Joseph Francese, *Narrating Postmodern Time and Space* (1997) adlı kitabında modernizasyonun değişim anlamına gelen, üretim modunda ve dağıtımında görülen değişime vurgu yapan ve Sanayi Devrimi sonrası ortaya çıkan sürecin adı olduğunu söyler. Postmodernite ise, modernite sürecinde görülen değişikliklerin dramatik biçimde hızlanmasıyla ortaya çıkan, yapıların yeniden biçimlendirilmesi, bilgi teknolojilerindeki hızlı gelişmelerle şekillenen ve 1970'lerden itibaren de kendini belli eden durumun adıdır. Sürecin dramatik biçimde hızlanması sonucu kaybedilen, eskiden olan ama artık olmayan şeyler postmoderniteyi belirler. Atalarımızın uzun geçmiş ve gelecek algısı bugün yoktur. Geçicilik, bireyi tamamen şimdiye hapsetmiştir. Gelecek beklentilerinin yerini şimdiye dair korkular almıştır ve birey kendini artık tarihsel bir devamlılığın parçası olarak görememektedir. Bunların sonucu olarak da kişinin aidiyet hissi kaybolmuştur ve kendini gittikçe daha güçsüz ve sindirilmiş hissetmektedir. Dahası, enformasyonun hızlı akışı, internet ve teknolojik gelişmelerin belleğe savaş açtığı bu dönemde kişinin bilmesi, kavraması, hatırlaması gereken çok fazla şey olduğundan kişi kendini gittikçe daha endişeli bir ruh hali içinde bulmaktadır. Gelişime ayak uyduramamak, geride kalmak, zamanı yakalayamamak gibi endişeler günlük korkuları olmuş, küreselleşme sonucu kültürlerin benzeşmesi ve dünyanın küçülmesiyle aidiyet hissi zayıflamaya başlamış, kişi yönünü kaybetmiş ve yeniden yön bulmasına olanak sağlayacak büyük söylemlerden de mahrum kalmıştır. Her yeni gün yeni bir oryantasyon bozukluğu yaşamaktadır (1997: 1-4).

Enformasyon ve iletişim, günümüz toplumunu düzenleyen başlıca iki prensiptir. Bilginin yerini enformasyon (malumat) almıştır. Bilgi uzun çabalar sonucu, emek ve zaman vererek öğreni-

len ve bellekte yer eden çalışmaların toplamı ve sonucu varılan yerdir. Enformasyon ise kapitalist toplumda parayla alınıp satılan, kolayca elde edilip kolayca unutulan, polemikten beslenen ve uçucu olduğu için belleğe gereksinim duymayan kelime trafiğidir. Bilgi insanından enformasyon insanına geçiş sadece sosyolojik değil aynı zamanda biyolojik değişimlere de sebep olmaktadır. Bellek yitimi çağımızın en büyük rahatsızlıklarından olup çıkmıştır. Belleğin yerini ise bilgisayarlar, cep telefonları, sanal bellekler ve mikroçipler almıştır.

Postmodernizmin en sık pazarladığı söylem "sonların" söylemidir. Tarihin sonuna gelinmiştir (Fukuyama). Büyük anlatıların sonuna gelinmiştir (Lyotard). Sanatın sonuna gelinmiştir (Danto). Bilimin sonuna gelinmiştir (Horgan). Gerçekliğin sonuna gelinmiştir (Baudrillard). Sonların zamanında yaşamaktayız (Zizek). İşin komiği, aynı zamanda "son"un da sonuna gelinmiştir. Yaşadığımız dönem sonların sonrası olarak postmodern dönemdir. Sonun sonuna gelinmesi ereksel düşünce biçiminin ve beraberinde zamanı süreç olarak algılamanın sonuna gelindiği anlamını taşır. Günümüz düşüncesi doğruya, kesinliğe, evrenselliğe, öze, sisteme, özgürlükçülük ve devrimle ilgili olan büyük söylemlere sırt çevirir ve yapısökümü yüceltir. Ulus devlet bilincinin yok olmasıyla ve küreselleşmeyle ortaya çıkan yeni insan tipi hibrid kimlikli göçebe insan tipidir. Postmodernizm her düşünce ve kurama şüpheyle yaklaşır ama eleştirdiği hiçbir düşünce biçimine karşı sav geliştirmez. Her düşünceye kuşkucu yaklaşır ama yerine yenisini önermez. Karşı-savı yoktur. Bir doğruyu eleştirirken yerine başka doğru koymaz. Bu yüzden hicvi değil ironiyi benimser. Belirli bir konuda iddialar bütünü yoktur. İdeolojisi yoktur. Jameson bu yüzden postmodernizme "geç kapitalist dönemin ideolojisi" demek yerine "geç kapitalist dönemin kültürel mantığı" demiştir. Postmodernizmin bir ideoloji olabilmesi için kendi içinde tutarlı bir savlar bütününe sahip olması gerektiğini ama bunun olmadığını görmüştür. Postmodernizmin tavırları ve tutumları vardır ve bunların merkezinde tüm tavır ve tutumlardan kuşku duymak yatar. Bu yüzden hiçbir postmodern eserde doruk noktası [*climax*] bulunmaz. Postmodernizm "anticlimactic"tir, yani doruğa ulaşma, doyum hissi duyma gibi durumlara zemin olamaz (Kellner &Best, 1997: 22).

İdeolojinin var olması Althusser'e göre gerçeklik/hayal ayrımının var olmasına bağlıdır. Zira Althusser'e göre ideoloji "bireylerin gerçek yaşam koşullarıyla kurduğu hayali ilişkinin adıdır" (2008: 39). İdeoloji, bireyin gerçekliği çekilir kılabilmek için edindiği sahte bilinçtir. Bugünse durum zaten gerçeklik ile hayalin birbirine karışmış olması, postmodernizmin temsil, gerçeklik, doğru, bilinç, benlik/özne gibi kavramlara kuşkuyla bakması durumudur (Eagleton, 1991: xxi).

Fredric Jameson kapitalizmin üç safhasından bahseder:

1. Pazar ekonomisi
2. Emperyalist, tekelci kapitalizm
3. Geç kapitalizm

Realist roman birinci dönemin, modernist roman ikinci dönemin, postmodernist roman ise üçüncü dönemin ağırlıklı anlatı biçimidir. Üçüncü safhada kapitalizm küreselleşir ve dünyanın her bir köşesinde etkili olur.

> Eklektizm günümüz kültürünün sıfır noktasıdır: Reggae dinlersin; western film izlersin; öğlen McDonald's'ta yer, akşam yerel bir lokantada karnını doyurursun; Tokyo'da Paris parfümü kullanırsın; Hong Kong'da Retro tarz giyinirsin; bilgiye sadece TV yarışma programlarında gereksinim duyarsın... Her yol uyar, bu sistemde her şey kabul görür. Realizmin bu her yol uyar hali, paranın realizmidir. Bu realizm her tür eğilime aynen kapitalizmin her tür ihtiyaca hitap ettiği gibi yer verir, yeter ki bu ihtiyaçların bir alım gücü olsun (Lyotard, 1992:8).

Üçüncü safhada tüketim de küreselleşir ve hâkim kültür haline gelir. Sonuç, kültürel eklektizmdir. Artık dünyanın her yerinde herkes aynı şeyleri yemekte, içmekte, giymektedir. Aynı filmler, diziler, haberler izlenmekte, aynı kitaplar okunmakta, aynı müzikler dinlenmektedir. Yaygın kültür, kültürsüzlüktür, geçiciliktir. Tüketim kültürüdür. Bu durumu, adına postmodernizm demeden, en erken öngörüp eleştirisini yapanların başında Theodor Adorno ve Max Horkheimer gelir. 1940'lı yıllarda bu iki düşünür, *Dialectic of Enlightenment** başlıklı kitapta, kapitalizmin dönüştürdüğü toplum düzenini Marksist bir bakış açısıyla ele almış ve

* Theodor Adorno & Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev. Elif Öztarhan & Nihat Ülner, Kabalcı Yay., 2010. (y.h.n.)

tüketim toplumunun birey, sanat ve kültür üzerindeki etkisini incelemiştir. Kültürün kapitalist sistemde kaçınılmaz olarak nasıl bir endüstri haline geldiğini adım adım anlatmışlardır: Kültür endüstrisi film, radyo ve magazinin yaygınlaşmasıyla, kısaca medya yoluyla bütünsel, her şeyi kapsayıcı bir hal alır. Kapitalizmin mutlak gücünün tekelinde tüm kültür kitleselleşir ve herkes için aynı şey oluverir. Sinema filmleri ve radyo programları artık sanatsal olmak zorunda değildir; sanatçılık bir iş kolu halini alır. Bilerek ürettikleri şey artık çöptür ve yaptıkları üretim artık ekonomik sektörü ilgilendiren üretim biçimleridir. Para için, maddi kazanım için vardır artık film. Kendilerine endüstri demeye başlarlar. Toplum da bu endüstrinin içinde aktif rol oynamaya başladığından artık her yerde herkes için ihtiyaç üretilmeye başlanır. İhtiyaçlar da özdeştir, onu tüketenler de (2010: 121). Örneğin, Baudrillard da modaya, ihtiyaç üretme sanatı olarak bakar (1998: 75). Sistem ihtiyaç duyduğumuz şeyleri değil ihtiyacın kendisini üretmeye başlar ve sonuç olarak, bizim neye ihtiyaç duyup duymayacağımıza bizim yerimize karar veren de sistemin kendisidir. Bir anda yeni bir şey moda olur ve dünyanın her yerinde herkes aynı ihtiyacı, o şeyi satın alma ihtiyacını duyar. Sistem hep kitlenin ihtiyaçlarını ürettiği yanılsamasını yarattığı için kitle tarafından direnç görmez. Kültür endüstrisi işte bu tekelci sistemin bütünlüğünden doğar ve yayılır. Halk hem sistemin bir parçasıdır hem de kültür endüstrisini var eden aktör.

En büyük ve güçlü medya kuruluşları bile elektrik endüstrisine, en büyük film yapım şirketleri bile bankalara bağımlıdır. Bu sistemden bağımsız bir varoluş yoktur. Kimse sisteme küsemez veya sırt çeviremez. Çünkü neyin popüler, faydalı, ahlaki, sağlıklı olup olmayacağına sistem karar verir. Sistem kapitalizm olduğuna göre tüm bunlar aslında paranın ahlakı, paranın ideolojisi, paranın faydası içindir. Adorno ve Horkheimer bu duruma "aynılığın kültürü" der (2010: 134). Baudrillard ise "aynılığın cehennemi". Sistem öylesine başarılı bir hayal âlemi kurgular ki, bu sistem içinde varolan kişiler kendi tercihleriyle, kendi kararlarıyla yaşadıklarını zannederek sahte bir bireysellik oluştururlar. Yaşamlarını kendi iradeleriyle biçimlendirdiklerini, planladıklarını sanırlar. Oysa sistem, aynen Jameson'ın da belirttiği gibi bireyselliğe izin vermez. Kültürün endüstri olması durumunda ve tüm endüstrile-

rin bir araya gelerek *rhizomatik* bir varoluş şekline girmesinde sonuç bireyin ölümüdür; aynı zamanda kültürün de, sanatın da, gerçekliğin de. Varolan tek şey sistemdir. Adorno ve Horkheimer'a göre artık gerçek yaşamın sinemada izlediğimiz kurgusal yaşamdan farkı yoktur. Film, kişinin hayal kurmasını, düşünmesini veya kendi zihninde bir şeyler canlandırarak, kendi beynini kullanarak olayları anlamasını engeller. Kişinin yerine kurgular, düşünür ve hazır yapım olarak bunu izleyiciye sunar. Filmin içindeki gerçeklik tasarımı da verilidir, filmin dışında, gerçek hayatta deneyimlenen gerçeklik de. Her ikisi de üretilmiş gerçekliktir (126). Sistem sadece bunları değil bireyi de üretir. Sistemin varlığını devam ettirebilmesi için ihtiyaç duyduğu birey tüketmekten, geçicilikten hoşlanan bireydir. Kültürün bir endüstri haline gelmesiyle sanat üslupsuz kalır. Oysa yüzyıllardır sanatçıyı var eden, değerini anlamamızı, dehasını ve yaratıcılığını takdir etmemizi sağlayan özelliği hep üslup olmuştur. Sanatçıları üsluplarındaki farklara göre ayırırız. Oysa kültür endüstrisi üslup fikrini benimsemez. Çünkü kalıcılık onun en büyük düşmanıdır. Her şeyin geçici olmasını, tüketilip demode olmasını ve sürekli yeni şeylerin alınıp satılmasını hedefler. Üslup yoksa estetik bilinç de olamaz. Üslup, bir eserin gerçekliği aşmasını, onun ötesine geçmesini sağlayan özdür. Bugün gelinen noktada ise gerçekliğin ötesi diye bir kavram kalmamıştır; zira gerçeklik kalmamıştır. Kültür endüstrisi üslup fikrini yok ederek her şeyin kopyalanmasını, yeniden üretilmesini gereksinir. Üslubu olmayan sanatçı sisteme biat eden ve o sistemi dönüştürmeye, eleştirmeye muktedir olmayan bir kişiye indirgenir (131). Bu sistemde gelişme durumlar üzerinden olur, fikirler üzerinden değil. Çünkü sistem ancak ve ancak fikir üretemeyen, düşünemeyen kişiler çoğunluktaysa varlığını sürdürebilir. Bu kişileri kandırma yolu ise onlara sürekli olarak vaatlerde bulunmaktır. Kişiler sistemce sürekli olarak aldatılır. Adorno ve Horkheimer bunu yemeğe giden bir kişinin eline aldığı zengin menüyle oyalanıp, neler yiyebileceğini hayal etmesine ama gecenin sonunda herhangi bir yemek yemeden sofradan kalkmasına benzetir. Sistem menülerle kandırır ve doyurma amacı taşımaz. Hiçbir duygunun, açlık veya tokluğun bile doruğuna ulaşmamıza izin vermez (139). Sistem bireyi de seri olarak üretir. Bugün kişiler bireyselliklerini bıyık veya saç şekilleriyle, aksanlarıyla, giyim

tarzlarıyla, dinlediği müzik türüyle, kullandığı otomobil veya cep telefonuyla ortaya koymaya çalışmaktadır. Oysa herkes birbirinin kopyasıdır. Seri olarak üretilmiş sahte birey, kültür endüstrisinin piyasaya sunduğu tüm yeni şeylerin buluşma noktası olur (155). Lyotard'ın kültürel eklektizm dediği şey tam da budur. Dünyanın her yerinde sahte-bireyin aynı telefonu kullandığı, aynı filmi izlediği, aynı romanı okuduğu, aynı müziği dinlediği görülür. Ama reklam sektörü bireyi hep belli bir ürünü alarak/seçerek bireyselliğini ortaya koyduğuna inandırır. Kültür endüstrisi merkeziyetçi ve tekelcidir. Birey sıradandır, sisteme hizmet eder. Bu sahte-bireyin doyurulamaz arzuları vardır. Hep daha fazla ister. Lyotard'ın "libidinal ekonomi" dediği sistem arzulayan birey üzerine kuruludur. Arzu, doyurulamaz. Baudrillard da benzer biçimde, tüketim sisteminin doyurulamaz bir "eksiklik" üzerine kurulduğunu söyler. Tüketim sadece tüketmek adına yapılır ve göstergelerin sistematik biçimde maniple edilmesiyle canlı tutulur. Tüketim sınırsızdır ve yaşamın yegâne amacı haline gelir (1996: 218-224). Tüketim toplumu liberal demokrasiyle yönetilir. Francis Fukuyama liberal demokrasinin yönetim biçimi olarak insanın ulaşabileceği en üst değer olduğunu ve Hegel'in "Mutlak Doğru"sunu imlediğini, bu yüzden de diyalektik sürecin sonuna gelindiğini söyler. Kapitalizmin bir antitezi olmayacaktır. Marx'ın komünizm hayalleri safsata olarak kalacaktır. Artık liberal demokrasiye (yani özgürlükçülük ve eşitlikçiliğe) bir antitezle karşı durulamaz. Bu yüzden tarihin de sonuna gelinmiştir. Fukuyama, tarihin sonunda yaşayan, liberal demokrat, son insan için şu tanımı yapmaktadır:

> Tarihin sonunda, son insan bir dava için canını feda etmeyecek insandır; çünkü bilir ki tarih Hıristiyan, Müslüman, Katolik, Protestan, Alman, Fransız davaları için yapılmış bir sürü saçma savaşla doludur. Son insan bilir ki belli davalar için yapılmış savaşlar, cesaret ve fedakârlık söylemleri çocukça önyargılardan kaynaklanır. Modern eğitim almış insan evinde vakit geçirmekten hoşlanır; fanatik olmadığı ve geniş düşünebildiği için kendini kutlar (1992: 307).

Fukuyama'mn son insan dediği kişi, ideolojisi olmayan, özgürlükçü, eşitlikçi bir ortamda yaşayan ve tüketmekten hoşlanan tavırsız kişidir. Zizek'e göre aslında bu kişi eşitlik ve özgürlük

beklerken eline bir muz ve biraz da cips verilerek oyalanan bir şebekten başka bir şey değildir. Yaşadığı gerçeklik kafeinsiz kahve, şekersiz kola gerçekliğidir. İçi boştur. Kapitalizm, insanı bakan gözler ve hazmeden mideye indirgemiştir. Bu insanın belli bir ideoloji, dava, tutum, düşünce sahibi olmasını sağlayacak bir öznesi yoktur. Sistem kişiye Starbucks'tan aldığı bir bardak kapuçino ile Somali'ye yardım edebildiğini söyler. Kişi gider daha fazla tüketir ve tüketerek insanlığa katkıda bulunduğu, asil davrandığı hüsnü kuruntusuyla yaşar (2010: 117). Zizek, Fukuyama'nın aksine, demokrasinin aynen Churchill'in bir zamanlar belirttiği gibi, öyle matah bir yönetim biçimi olmadığını, hatta olabilecek en berbat sistem olduğunu, vasatı yücelttiğini ve yozlaşmayı kolaylaştırdığını düşünür ama insanlığın bu sistemden daha iyisini bulamadığını da itiraf eder (2008: xxviii).

Jameson, modernizmin doğa ve varlıkla olan ilişkisinde hâlâ klasik bir tavır taşıdığını, kültürün bu akım için hâlâ doğayı dönüştürme görevine devam ettiğini anlatır. Oysa postmodernizmde durum farklıdır. Postmodernizm, modernizmin "kültürün doğayı dönüştürme" sürecini bitirdikten sonra elde kalan durumun adıdır. Bu süreç bittiğinde dünya artık tamamen insana aittir ve kültür doğanın yerini alır. Bir diğer değişle kültür bizim ikinci doğamız halini alır ama eskiden anladığımız haliyle gerçek (birinci) doğa zaten artık yoktur. Dünya (yani bizim onu anlamlandırma biçimimiz/kültür), yerküreyi (gezegeni/doğayı) kaplamıştır. Dolayısıyla postmodernizmi anlamanın yolu kültürün ne ara doğanın yerini aldığını ve bunun nasıl olduğunu kavramaktan geçer. Gerçek (Lacancı Real) artık tamamen estetize edilmiştir. Postmodernizmde "kültür" bir üretidir; alım satım değeri ve kendi iç dinamikleri vardır. Tüm geç kapitalist dönem pazarı bu kültürel üretime tabidir ve onun bir sonucudur. Modernist dönemde üretilen mal [*commodity*] hâlâ üst insani değerler için üretilen ve gelişmeye, kültürel evrim sürecine hizmet eden, eleştiriye tabi bir konumdayken postmodernizmde meta artık her şeyin yerini almıştır. Marx'ın erken kapitalist dönem için yaptığı takas değerin kullanım değerinin yerini alıp mal fetişizmine sebep olması durumunu postmodernizm en uç noktada yaşar. Her şeyin yerini aldığı ve her şeyi bu amaçla dönüştürdüğü için metalaşmanın dışı diye bir konum yoktur ve bu konum olmadığından eleştiri kuru-

mu işlememektedir. Postmodernizm, metalaşmanın bir süreç olarak tüketimidir. Meta, hem Marksist hem de Freudyen anlamlarda fetiş haline gelmiştir. Arzu nesnesi doyurulmayacaktır. Geç kapitalist sistem, tüm enerjisini libidodan, doyumsuz arzulardan alarak devam eder. Tüm yaşam daha çok tüketmek ve bunun için yeniden üretmek çıkmazına hapsedilir. İşte geç kapitalist dönem kültürü de bu şekilde endüstri haline getirmiştir. Kültür bugün yeniden üretilen, alınıp satılabilen diğer her şey gibi dönüştürülür ve medya yoluyla kitlelere empoze edilir. Kültür tüketim kültürüdür. Bunun devamı için moda, yeni ihtiyaçlar yaratma sanatı olarak, her zaman iş başındadır. Postmodernizmin kendine has bir ruhu varsa bu sadece tüketim ruhudur. Bu ruhun derinlikleri, çetrefil dehlizleri yoktur. Dehlizlerinde kaybolduğumuz bir labirent olamaz; koridorları olan bir alışveriş merkezidir sadece. Her şey yüzeyde ve yüzeyseldir. Derinlik yoktur. Bu çağın kendine has bir ruhu olamaz çünkü büyük anlatıları yoktur. Küçük anlatıları ise genellikle anlatının sonu üzerinedir. Bu çağ film, imaj, medya, televizyon, video ve bilgisayarla birlikte, okumaktan ziyade bakmaya odaklı, mesajlarını harflerle değil şekillerle ileten bir çağ olarak Benjamin'in hiyerogliflere geri dönüşün izleklerini bulduğu bir çağdır. Çağın tüm semptomları kendi ürettiği hastalıklardır ve hastalığı tedavi edecek derin bir mantığı yoktur. Çağın sonu ancak hammaddenin sonuyla gelebilir. Postmodernizm özneyi, düşünen, eleştiren, varlıksal endişeleri ve yaşamsal gayeleri olan bireyi de yok etmiştir. Bugün herkes aslında birer nesnedir. Tüketimin nesnesi. Tüketim ise tek öznedir. Postmodernizm sosyo-ekonomik her alanda global sermayeye işçi olabilecek postmodern insan üretir. Bu insanların derisi/teni postmodern kültürdür. Postmodernizm dünyanın sonu, kıyamet ciddiyetinde konuları bile dekoratif hale getirip filmini yapar, gişede hasılat rekoru kırar ve üstünde düşünmeye değer bulmaz. Ölüm konusu bile sürekli yok farz edildiğinden postmodernizmde gerçek sanat imkânsızdır. Geç kapitalist sistem mantığı sonucu doğan çokuluslu sermaye, şirketleşmiş devletler, imaj toplumları, medya sermayesiyle çevrilmiş postmodern dünyada fikrin yerini spekülasyon, ideolojinin yerini paranoya ve komplo teorileri alır ve hepimiz birer kuklaya indirgeniriz. Laf salatalarıyla jöle kıvamına gelmiş, bellek problemi yaşayan beyinlerimiz küçülmeye başlamıştır. Tüm bu iç

karartıcı ama tamdık tespitler kapitalizmin nasıl da yeni doğamız olduğunun, kültürün nasıl da doğanın yerini aldığının sadece birkaç örneği. Bu yeni yapıda Marx'ın ünlü altyapı/üretim biçimi [*base*] ve üstyapı/kültür [*superstructure*] ayrımı bulunmaz. Artık üstyapı ve altyapı, yani kültür ve üretim biçimi tek ve birdir. Jameson tüm bu sözde global ama aslında, Amerikan postmodern kültür(süzlük)ün üretilen ve yeniden üretilen her şeyin özünü teşkil ettiğini söyler. Asıl amaç Amerikan militarizmini güçlendirme ekonomisini en güçlü kılmaktır. Demokrasi, özgürlük adına duyulan endişeler ise boş birer performanstan ibarettir (Jameson, 2009: x-xviii).

Postmodernizm elitizme karşıdır. Sığlıktan beslenir; üst tabakaya ait olanı alt tabakaya ait olanla harmanlar ve piyasaya sunar. Böylece sınıf bilincini de yok etmiş olur. Her şeyin bir takas değeri vardır, olmak zorundadır. Kitleler bireyin yerini almıştır. Belirleyici güç medyanın yönetimi altında olan kitle eğilimleridir. Jameson, bu dönemin insanının, burjuvanın tarif ettiği birey olmadığını söyler. Egosu yoktur. Ego olmayınca egoyu belirleyen tüm psikopatolojik olgular da son bulur. Jameson buna "duyguların solması" adını verir. Duyguların solması üslubun sonunu getirir; artık ressamın kendine has fırça darbeleri olmayacaktır. Her tür bireysel duygunun da sonuna gelinmiştir çünkü bu hisleri duyacak bir "benlik" kalmamıştır. Bireysellik bitmiştir (2009: 15). Bu birey anemiktir (Zizek 2010: 47) ve fikir kabızlığı çekmektedir (Zizek, 2008: xvii).

İnsanlık bugün her şeyi "-mış gibi" yaşamaktadır. Humanistmiş gibi, demokratikmiş gibi, Somali'de açlıktan ölenlere üzülürmüş gibi, adalet varmış gibi, kendi seçimleriyle kararlar alırmış gibi, küresel ısınma konusunda hassasmış gibi, Tanrı ölmemiş gibi yaşamaktayız. Tüm duygular sahteleşmiş durumda. Bu durum böyleyken romanların geneli de "romanmış gibi" yazılan, basılan ve okunan şeylere dönüşmez mi? İnsan bile kendi müsveddesiyle, insanımsı olanla yer değiştirmişse, roman da romanımsıyla yer değiştirmiş olamaz mı?

Jameson'a dönersek, duyguların solması aynı zamanda büyük modernist zamansallık söylemlerinin de solmasına sebep olmuştur diyebiliriz. Yani artık süreç ve bellek gibi konular gündem dışıdır. Postmodern dönemde yaşadığımız yerde, zaman eşzamanlılık

kurallarına bağlıdır, artzamanlılık bitmiştir. Bu yüzden günlük pratikler artzamanı imleyen geleneksel zaman fikrinden değil uzam fikrinden beslenir (2009: 16). Siyaset, sanat, ahlak gibi alanlarda üslup ve söylem bazında heterojen bir yapı söz konusudur ve çoktürlülük/heterojenlik esas alınırken hangi üslubun, söylemin diğerinden üstün olduğunu belirleyici hiçbir norm yoktur (17). Her şeye yeni bir bakış getirilir ama postmodernizmde yeni, "new" anlamıyla bulunmaz; "neo" anlamıyla bulunur. Neo-Muhafazakârlık, Neo-Osmanlıcılık, Neo-Nazilik, Neo-liberalizm, Neo-Realizm vb. Hemen her şeyin önüne bir "neo" konulabilir. Ortada olmayan tek şey "yeni" dir. Neo ise ölü-söylemlerin taklididir. Neo ile başlayan her terim geçmişin boş bir parodisi olarak vardır. Aslında hiç olmamış bir geçmişin bire bir kopyası olarak, yani "benzeşim" [*simulacrum*] olarak vardır. Bu durum, hemen her alanda derinliksizlik/sığlık durumudur. Tarihsel bir sürece ait olma hissinin ve beraberinde öznelliğin bitimiyle ortaya çıkmıştır. Tarih bilinci zayıflamış ve tarih metne indirgenmiştir. Parodi bile yergi amacını yitirdiği için içi boş bir şekilde yapılır ve Jameson, parodinin bu içi boş haline pastiş demeyi tercih eder. Pastişin parodiden farkı alternatif bir ahlaki söylemi savunan bir eleştiri barındırmamasıdır. Parodi hiciv amaçlıdır, pastiş ise amaçsızca bir araya getirilmiş parçalardan oluşan edebi yama işidir. Güldürme, eleştirme, hicvederek meydan okuma amacı taşımaz.

Sanayi Devrimi sonrası, enformasyon, medya ve tüm kitle iletişim araçlarıyla yön verilen geç kapitalist küresel dönemin en dramatik neticelerinden biri otantik ve gerçek denilecek şeylerin ne olduğu konusuna yabancılaşma durumudur. Günlük rutinimiz ve çalışma hayatımız bize gerçek gelirken aslında uğraştığımız hiçbir işin çiftçilik, gemi inşaatçılığı, marangozluk, tarım ve hayvancılık, ayakkabı imalatçılığı gibi eski ve ustalık isteyen işler kadar gerçek olmadığını biliriz. Günlerimizi ofis masalarında gerçekte hizmet ettiğimiz şeyin ne olduğunu bilmeden geçirdiğimiz için varoluş mücadelemiz gerçeklikten ziyade sanalın hüküm alanında geçmekte. Deneyim dediğimiz şeyi ise TV, haber bültenleri, bilgisayar, internet, chat odaları, sosyal medya ve e-postalar yoluyla edinmekteyiz (Nicol, 2009: 4).

Roman bugün, özellikle Amerika'nın ilk sırasında yer alan sanat türü değil. Onun yerini yaygın biçimde film endüstrisi, popü-

ler görsel ve işitsel TV ve radyo kültürü, sinema, video, CD, CDRomlar ve World Wide Web (www), yani internet almış durumda. Christopher Donovan gazetelerden derlediği bazı istatistik bilgileri şöyle aktarıyor: "Günde 4 saatten fazla TV izliyoruz, 3 dolu saatimiz radyo dinleyerek geçiyor, okumaya ise en fazla 50 dakika ayırıyoruz. Çoğumuz, 65 yaşına girdiğimizde 102.000 saat TV izlemiş, 25.000 saat radyo dinlemiş, 300.000 adet komik sayfa/karikatür okumuş, 3559 film izlemiş ama bir saat bile 'doğru nedir' üzerine düşünmemiş olacağız. Öte yandan son 30 yılda basılmış roman sayısı şimdiye kadar basılmış roman sayısından binlerce kat fazla. Talep kolay okunabilen kitaplara olduğundan yazar eserini popüler kültüre sunmak için fahişe yazar olmak durumunda. Bunlara bakıldığında bugün hâlâ roman yazılabiliyor olması bir mucize" (2005: 17-18). Elbette, Donovan'ın verilerine internet başında geçirdiğimiz yüzlerce saati de eklersek zihnimizi "doğru nedir" üzerine bir dakika bile kullanmayacağımız sonucu ortaya çıkar.

Mal takasının yerini gösterge takası üzerine kurulu yeni bir ekonomik sistem almış bulunuyor. Bu sistemde her şey diğer her şeyle takas edilebilir olduğundan, tüm göstergeler birbirinin yerine rahatlıkla geçebildiğinden "ihtiyaç fazlası" gibi unsurlar ekonomi dilinden silinmeye başlıyor. Göstergelerin birbiri yerine rahatlıkla geçebilir olması sistemin ana kodudur. Bu kod gerçeklik üretir ve biz gerçekliği bu kodlar üzerinden deneyimleriz. Sistemin Nicol'a göre bir başka özel yeteneği de bu kodları ve gösterge sistemini rahatlıkla kopyalaması ve her bir gösterge kopyasıyla aynı anda üretilebildiği için orijinal ile taklit arasındaki farkın ortadan kalkmasıdır. Sistem reprodüksiyonu mükemmelleştirir. Netice, gerçekliğin yerini benzeşime veya simülasyona bırakmasıdır (2009: 5).

Platon gerçeklik/kurgu ilişkisini ele alırken üç aşamadan bahsediyordu. Birinci aşama "idealar dünyası" adını verdiği ve mutlak gerçeğin ait olduğu değerler düzenidir. İkinci aşama üreticinin, yani idealar dünyasından fikir alıp onu pratiğe döken ve insanlığın hizmetine kullanım değeri ile sunan düzendir. Üçüncü aşama ise sanatçının düzenidir. Bu aşamada sanatçı artık değerler sistemi olan birinci ve üreticinin imal ettiği, kullanım değeri olan ikinci düzenden uzaklaşmıştır. Çünkü sanatçının taklit ettiği ger-

çeklik, ikinci aşamanın görüngüler dünyasının, gölgelerin taklidi-dir. Sanatçı ne birinci aşamadaki "mutlak gerçeği" yansıtır ne de bize üreticinin yaptığı gibi kullanım değeri olan bir şey sunar. Dolayısıyla bilinen en saf haliyle sanat eseri takas değeri üreten sisteme, üçüncü düzene aittir. Bu düzen kopyanın (yani ikinci aşamada üreticinin yaptığının) kopyasını sunar. Bu yüzden de akla zararlıdır ve insanın mutlak gerçeğe ulaşmasına engeldir. Mutlak gerçeğin düzeninden üç aşama uzaktadır. Toparlarsak, sanat eseri zaten en genel anlamıyla kopyanın kopyasıdır zaten. İşte Baudrillard burada devreye girer. Platon'un bizi uyarıp uzak durmamızı tembih ettiği üçüncü düzeni, yani temsil ve taklit düzenini yeniden ele alır. Normalde üreticinin ürünü ideaya/gerçeğe ve onun gölgeler dünyasında anlaşılmasına hizmet eder. Yani soyutu somutlaştırır. Sanat ise soyutun zaten kopyası olan somutu/görüntüyü taklit eder. Sanatçı kullanım değeri olan hiçbir şey üretemez; ürettiği şey gölgenin gölgesidir. Baudrillard, Platon'un bu analojisine ve epistemolojik felsefesine karşı çıkar. Baudrillard simülasyon, simulacra, hipergerçeklik gibi terimlerle, üçüncü düzenin, yani representasyonun/taklidin filozofudur. Ancak günümüzün üçüncü düzeni Plato'nun anladığından radikal biçimde ayrılır. Çünkü artık ikinci düzen olan, yani kullanım değeri için üretim yapan düzen de üçüncü düzene geçmiştir. Sonuç, birinci düzenin, yani mutlak gerçeğin alanı olan idealar dünyasının yok olmasıdır. Bugün hangi nesneyi, üretilmiş bir malı ele alırsak alalım, ürün takas değeri için üretildiğinden ve aslında hep yeniden üretildiğinden zaten temsilin düzenine düştüğünü rahatlıkla görebiliriz. Marksist söylemle ifade edecek olursak artık üretilen mal bir fetiş ürünüdür ve ne üretimi ne de kullanımı bakımından kullanma değeri için bir talep kalmamıştır. Artık bu ürün tamamen takas değeriyle vardır. İdealar dünyası da görüngüler dünyası da artık tek bir düzene hapsolmuştur. Temsil düzeni olan üçüncü düzene (Pefanis, 1991: 60). Bunun sonucunda da birinci ve ikinci düzene ait tüm argümanlar, kuram ve felsefe de temsil düzenine girmiştir. Yani artık hiçbir konu, metafizik önerme, anlam arayış, kural veya norm dayanaklı değildir. Birinci düzen, yani mutlak doğrunun alanı feshedilmiştir. Göstergenin artık bir referans noktası yoktur. Gösteren, gösterilensizdir. Elde olan tek şey gösterenlerin sonsuzca takas edildiği sistemdir. Üçüncü

düzen gösterenler zincirinin düzenidir. Baudrillard buna sembolik takas sistemi, Lacan ise sembolik aşama adını verir. Bu düzene geçişle birlikte orijin/köken mitleri, asıl/kopya ayrımı da son bulur. Aralarında hiyerarşik bir ayrım bulunmaz. Kurgu gerçekliğin yerini alınca sanata ihtiyaç kalır mı? Baudrillard'a göre, "Sanat artık ölmüştür; sadece eleştirel aşkınlığı bittiği, yani gerçekliğin ötesine geçebilme kabiliyeti son bulduğu için değil, artık gerçeklik kendi yapısından bağımsız bir estetiğe izin vermediği ve kendi imgesiyle karıştırılır hale geldiği için" (1983: 156). Artık her şey bitimsizce ve öncesizce kopyadır, yani simulacradır. Pefanis, Baudrillard'ın bu tutumu Nietzsche'den miras aldığını söyler. Çünkü Nietzsche'nin tüm konusu zaten, "gerçek" dediğimiz şeylerin mesnetsiz, gerçek dünya dediğimiz şeyin bir yanılsama; buna karşılık yanılsama, taklit, kopya dediğimiz şeylerin asıl gerçekliğimiz olduğuydu. Sembolik takas sistemi, gerçeklik dediğimiz tüm olguların aslında gösteren olduğu, birer simge olduğu ve simgelerin takasıyla, eşleşmesi veya yer değiştirmesiyle oluşan sistemdir. Paranın sistemidir. Kapitalizmin gerçekçiliğidir. Bu yeni gerçekçilik, bir gerçeklik dayanağına ihtiyaç duymadan vardır. Her şeyi kendi sembolik potasında eritip dönüştürebilir. İşte postmodernizm dediğimiz şey, Fredric Jameson'a göre, tam da bu sistemin mantığıdır. Bu sistemde üretim yoktur, sadece yeniden üretim vardır. Her şey *aura*sız olarak, karikatür ikiziyle vardır.

Gündelik hayat dediğimiz gerçeklik aslında bizim kendimizi "gerçek" hissetmemiz için kodlanmış bir kurgudan başka bir şey değildir. Gerçeklik artık bize verili olan, bizden önce olan, içine doğduğumuz şey olmaktan çıkıp sürekli olarak yeniden üretilen ve altına kolektif olarak imza attığımız bir kurgudur (Nicol, 8).

Gerçeklikle temasın kaybedilmesinin sonucu olarak yaşadığımız binlerce şeyden biri de ruhsal bozukluklar, depresyon ve psikozun türleridir. Postmoderniteyi en iyi tanımlayabilecek sıfatlardan biri de ona şizofreni çağı demektir. Şizofreni akıl bölünmesi anlamına gelir. Fredric Jameson da postmodernizmi şizofreni, histeri, nostalji, paranoya ve duyguların solmasıyla ilişkilendirir. Şizofren kişiden ne istediğini bilen, kendini tanıyan, sağlıklı, kendine yeten, gelecek planları olan, sağlıklı bir zaman algısı olan bir birey ortaya çıkmaz. Dolayısıyla günümüz öznellik ve bireyselliğin mümkün olamayacağı bir gündür (Jameson, 2009:

15). Deleuze ve Guattari bu yüzden psikanalizin yerini şizoanalizin, yani şizofren, dağılmış, bölünmüş benlik/ruh analizinin alması gerektiğini öne sürer.

Kapitalizmin üçüncü safhası olan geç kapitalizm kalıcı bir "şimdi" yaratır ve geçmiş-gelecek algılarımızı zayıflatır. Sonuç olarak kendimizi tarihsel bir bağlamda değerlendirme yeteneğimiz de zayıflar. Tarih, üslup ve anlatı sorununa indirgenmiş metinler bütünü haline gelir ve pastiş yoluyla sürekli olarak yeniden yazılır. Gerçeklik/kurgu ayrımı da elden gidince tarih, postmodern romanın en büyük ekmek kapısı, hatta arka kapısı oluverir. Gerçeklik/kurgu ayrımının sona ermesiyle nesnelliğin anahtarı olan eleştirel mesafe de imkânsız hale gelir. İşte Jean-François Lyotard tam da burada büyük anlatılara inançsızlığın postmodernizmin en büyük göstergesi olduğunu söyler. Artık çağ, küçük ve çoklu anlatıların çağıdır. Bu tür anlatıların hiçbiri "doğruluk", "gerçeklik", "nesnellik" kıstaslarıyla değerlendirilemez. Zaten bu anlatılarda kurulan cümlelerin tamamı da oradan buradan tırtıklanmış ama tırnak içinde verilmemiş alıntılardır. Artık ortada ne norm kalmıştır ne de ölçüt.

Postmodernizm doğru/yanlış, gerçek/kurgu ayrımını yapmasına imkân verecek ölçütleri olmadığı için öncesinde yer alan hiçbir akıma, söyleme, ideolojiye karşı olamaz. Hiçbir söylem türüyle diyalektik bir ilişkiye giremez ve her zaman tutarsız ve çift anlamlı kalır. Linda Hutcheon'a göre postmodernizm "ya o... ya da bu" gibi tercihler yapmak yerine her zaman "hem o... hem de bu" söylemini benimsemiştir. Dolayısıyla postmodernizm, modernizmin yerine geçen, onun karşıtı bir söylem değildir; ama yanında da yer almaz. Hem modernisttir hem de değildir. Hem realisttir hem de değildir. Tarihin nesnelliğini hem kabul eder hem de etmez. Diyalektik ilişki içinde olmadığı için de yeni sentezler üretemez ve zamanın evrilen bir süreç olması durumunu rafa kaldırır. Postmodernizm sürecin bitimidir.

Romanın, bugün tüm çabası kendi kanonunu (eğer öyle bir kanon varsa) dönüştürerek ironi, parodi ve pastiş yoluyla tarihin diyalektik akışına (eğer öyle bir akış varsa) müdahalede bulunmaktır. Roman postmodern romanın kesinlikten kaçan, belirsizlikten, oyunbazlıktan hoşlanan, hiçbir fikri çok da ciddiye almayan, yüksek edebiyatla popu, avama ait olanı birbirine karış-

tıran tavrıyla toplumsal olarak pasif, fonksiyonunu yitirmiş bir duruma gelmiştir. Yaşamın çokparçalılığını kendi çokparçalılığı ve iç içe geçmiş metinleriyle yansıtırken toplumu dönüştürme istemi kalmamıştır. Diyalektik süreçten koptuğu için de gelişim fikrine artık uzaktır. Şu anki hali fonksiyon olarak natürmorttan farksızdır. İdeolojinin, gelecek hayallerinin ve ütopik düşünme kabiliyetinin mümkün olmadığı bir ortamda romanın bu tür fonksiyonları olması da beklenemez.

Raymond Federman günümüz romanının okuru dış dünya dediğimiz gerçeklikle veya deneyimlerden oluşan yaşam öyküleriyle meşgul etmek yerine kurgunun olanakları, anlatı gelenekleri, tarihin metinselliği, dilin çoklu anlam üretmeye elveren açık uçluluğu, çelişkiler, zıtlıklar ve ironiyle meşgul ettiği tespitini yapar. Federman'a göre, son kırk yıldır roman tartışmalarının merkezinde YENİ (yenilikçi/deneysel) roman ile ESKİ (geleneksel/gerçekçi) roman arasındaki temsil sorunu, diğer değişle mimesis'e yaklaşım sorunu yatmaktadır (1993, 2). Geleneksel bakışla bir roman veya öykünün temelinde yerleşik bir anlam (söylenecek bir söz) olduğu beklentisi vardır. Eser okunurken okurun aradığı, ulaşmaya çalıştığı işte hep o romanın okura "ne söylemeye çalıştığıdır". Bu arayış benlik ve dünya algısında önemli yer tutar. Yani, romanın benliğin belirli yönlerini ifade edebilmesi, dünyayı da belirli yönleriyle yansıtması beklenir. Bu XIX. yüzyılda yerleşmiş bir tutumdur. Bu yüzyılda ortaya çıkan iki başat akımdan romantizm benliğin ifade edilebilirliği, realizm ise dünyanın (gerçekliğin) yansıtılabilirliği üzerinde durur. Federman'a göre bu iki akım aslında bir madalyonun iki yüzü gibidir. XX. ve XXI. yüzyılda ise gerçeklik, benlik, dünya algısı radikal değişimlere uğramıştır. Bugün, Victor Hugo veya Balzac gibi yazılamaz. Bugün anti-kurgu, üstkurgu, ötekurgu yazılabilir ama artık tek başına kurgu yazılamaz. Çünkü gerçeklik/kurgu ayrımı iptal edilmiştir. Bu durum varoluşçu dönemin 1950 sonrası düşüşe geçmesiyle başlar. Sartre, 1947'de "Edebiyat Nedir?" adlı kitabı yazdı. Burada tezi adanmışlık, belli bir dünya görüşü üstünden insanlığı ve dünyayı anlamaya çalışmak idi. Sartre'a göre bir yazar böyle yazmayacaksa hiç yazmasın daha iyiydi. Marksist bakış açısına göre yazar, içinde yaşadığı yer ve zamandan bağımsız var olamadığı bilinciyle onu kucaklamaya ve anlamaya çalışmalıydı. Yani hem belli bir vicdan

hem de belli bir bilinçle yazmalıydı. Oysa *1960* sonrası durum hiç de öyle olmadı. Son 45 yılın romanı sadece kendi kendiyle ilgilendi, edebiyatla ilgilendi, edebiyatın içinde bulunduğu krize ışık tuttu, dil ve iletişim sorunlarını tartıştı, bilgi krizini sorguladı ve asla toplumsal veya siyasi gündemle ilgilenmedi. Yani Sartre'a sırt çevirdi. (2-4). Yeni roman ahlaki ve ideolojik amaçlardan sıyrılıp estetik ve biçimsel kaygılarla yazıldı. Artık yazarlar postmodern dönemde yazı yazılamayacağı üzerine yazı yazmakta.

Calvino, Borges, Cortazar, Barth, Robbe-Grillet, Handke gibi yazarların ana konusu dünyadaki adaletsizlikler filan değildir. Onlar kurgulamanın, roman yazmanın ne olduğu üzerine romanlar yazmıştır (5). Yani Sartre'ın 1947'de eleştiriye tabi tutup alay ettiği şey bugünün romanının manifestosu olmuştur. Sartre eleştiriye tabi tuttuğu, toplumdan kopuk, onu dönüştürme amacı veya ahlaki bir adanmışlık duymayan yazarların önce bir retorik krizi, sonra da dil sorunuyla ilgilendiğini söyler. Sartre'a göre çoğu yazar artık yazarlık yapmak yerine bülbül gibi ötmeye başlamıştır. Çoğu yazar için edebiyatın amacı dili yok etmektir; bunu başarmak için de ötmeye ama hiçbir şey söylememeye devam edilir (Federman, 7). Bugünün yazarının yaptığı şey aslında aynen budur. Ancak Sartre'ın bu duruma koyduğu aşağılayıcı tavır artık demode olmuştur.

Günümüz yazarları dünyayı veya gerçekliği anlamanın mümkün olmadığını veya bununla ilgili olan bilgi arttıkça bu bilginin gittikçe anlamsızlaştığını idrak etmiştir. Olan hiçbir olayda ne kesin bir gerçekliğe ne de kesin bir doğruluğa ulaşılabilir. Federman, edebiyatın bilgi arayışının Proust, Joyce ve Beckett ile son bulduğunu belirtir (9). Örneğin Beckett'in tüm eserleri edebiyatın dünyayı, dış gerçekliği veya insanın ruhunu temsil edemese de hâlâ var olabileceği üzerinedir. Yeni roman dış dünyayla bağlarını koparark kendi gerçekliğine yoğunlaşmayı tercih eder. Bu anlamda kendi otonomluğunu onaylar, kendini yansıtır. Anlattığı hikâyelerin uydurma, yanlışlarla dolu ve hatta sahte olduğunu ifşa eder. Mutlak bilgiyi ve buna ulaşma çabalarını, bu tür bir gerçekliğin olmadığı bilinciyle anlatı dışı bırakır. Gerçek yoktur, zaman yoktur, bireysellik yoktur. Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'su da kendini iptal eden, değilleyen bir anlatı süreci olarak yazılmıştır. Sonuç olarak bugün şiir üzerine şiirler, oyun üzerine

oyunlar ve roman üzerine romanlar yazılmakta. Bu anlatı türüne John Barth "tükenme edebiyatı" derken Federman "üstroman" [*surfiction*] adını vermektedir. Yazar için gerçek dünya artık dilin içindedir ve ancak dille söyleme dökülebilir. Bu tavırla yazılmış romanlarda karakterler de dilin içinde yaşayan varlıklardır ve yaşamın veya dış gerçekliğin ötesinde var olurlar (13). Dünya artık ne önemlidir ne de saçma; sadece *vardır*. Ona anlamlar yüklemek, onun gerçekliğini çözmeye çalışmak ise saçma çabalardır. Gerçek kurgu zaten her gün sokaklarda yaşanır, televizyon haberlerinde izlenir, internette deneyimlenir olmuştur. Ancak Federman'a göre bu durum romanın yansıtacak bir gerçekliği kalmadığı için öldüğü anlamına gelmez. Bugün gerçekten var olabilen ve okur için bir anlamı olan roman, kurgunun olanaklarını kendi sınırlarına rağmen keşfetmeye çalışan; ona hükmeden geleneklere meydan okuyabilen; insanın çarpık gerçeklik algısından ziyade onun zekâsına ve hayal gücüne olan inancımızı yenileyebilen; insanın o övünç kaynağı aklı yerine onun oyunbaz akıl dışılığını ortaya çıkaran romandır. Federman bu roman türüne üstroman der. Üstroman gerçekliği değil gerçekliğin kurgusallığını yansıtan romandır (37). Federman 1993'te yazdığı kitabında üstromanın manifestosunu da verir. Bu manifesto özetle şöyledir:

1. Roman okuma eyleminin kendisi artık sınırlayıcı ve sıkıcı bir eylem olmuştur. Bu yüzden okuma eylemini belirleyen gelenekler sorgulanmalı, tartışılmalı ve yürürlükten kalkmalıdır.
2. Eğer yaşam ve kurgu artık birbirinden ayırt edilemiyorsa bundan böyle olayların düzçizgisel ve kronolojik anlatılarım yapmak mümkün değildir.
3. Romanın dışında olan ve temsil edilmeyi bekleyen bir doğru ve gerçek yoktur. Eğer romanın yapıtaşı yeni şeyler icat etmekse roman yazma artık kurgunun yapıtaşını geliştirme ve üretme süreci olmalıdır.
4. Üstromanın ana özelliği karmaşaya olan yakınlığı ve kasti tutarsızlığıdır. Dilin öncesinde bir anlam olmadığına göre üstroman anlamlı, doğru veya gerçekçi olmaya çalışmayacaktır (41-47).

Ancak bu manifestonun yeni hiçbir şey söylemediği, hatta Tristram Shandy'cilikten öte bir şey yapmadığı görülür. Bu manifestodaki her madde zaten Sterne tarafından denenmiş, Shklovsky tarafından da tipik roman özellikleri olarak adlandırılmıştı.

Federman'ın dikkate almaya değer tespiti ise romanın ölmekten çok uzak olduğu, bunun yerine süreç fikrinin öldüğü tezidir. Roman, Federman'a göre, ölümü bir süreç olarak yaşamayı başarmıştır. Postmodern roman ise kıpırtı halindeki bir durağanlıkta, eylemsizliğin eylemi olarak vardır (111). Daha alaycı yaklaşırsak, roman bugün ölmeyi bile başaramayacak durumdadır. Bu kötü bir durum mudur? Sistem, romanı veya genel olarak sanatı yaşamda ölüme terk ettiği için ve canlı/ölü ayrımı da pek kalmadığı için bilemiyoruz. Bildiğimiz bir şey varsa o da ölüm/kıyamet/apokalips gibi kavramların eskisi gibi her an olabilecek, kapıda bekleyen, ansızın gelecek [*imminent*] kavramlar olmaktan çıkıp içkin [*immanent*] hale dönüşmüş olmalarıdır. Ölüm artık bir süreç olarak yaşanmaktadır; sürecin bitiminde bizi bekleyen son olarak algılanmamaktadır. En azından postmodern zamanlar böyle zamanlardır. Bu yüzden yaşam, ölümü beklerken geçen süreç, ölüm geldikten sonra da hesabı verilecek eylemler dizisi olarak görülmemektedir.

Süreç kavramı ve algısının ölümü, postmodernizmin aynı anda tüm akım, üslup, anlatı türü, dönem ve söylemden beslenebilmesine, hepsine eşit uzaklıkta olmasına sebep olmuştur. Postmodernizm, kendini sürecin ölümüne (içselleştirmiş olduğu anti-diyalektik tavırla) kolayca adapte edebildiği için bu durumu en iyi karşılayan akım/durum/olgu/kavram olmuştur. Süreç öldüyse geriye sadece klişelerin imparatorluğu, eskinin allanıp pullanıp yeni diye sunulduğu, hiçbir yeninin "yeni", hiçbir eskinin de "eski" olamadığı bir ortam kalmıştır. Artık her şey yeniden yazılır, yeniden üretilir. Süreç ölürse bitimlilik, ereksellik de ölür. Gelişim kavramı anlamsızlaşır. Yaşam/ölüm döngüsü birbirine karışır. İlerleme kavramı nostaljiden ibaret olur. Bugün her şey aslında ölüdür ama yaşamaktadır. Birer replika olarak, *aura*sız. Önce, sonra, şimdi, dün, bugün, yarın, geçmiş, gelecek kelimeleri artık gösterileni olmayan gösterenlerdir. İçleri boştur. Postmodernizm etimolojik olarak bitmemiş bir şeyin, yani modernizmin sonrası anlamını taşır. Yani bitmemiş/ölmemiş bir şeyi ölü farz eder. Ruhu ve özü bu ikilemle beslenir. Ölüm ise bu sistem için doğal değil anormaldir. Çünkü süreç ve *telos* kelimeleri bu sistemin yeni dilinden, Newspeak'ten atılmıştır.

Bugün şiir üzerine şiirin, oyun üzerine oyunun, resim üzerine resmin, roman üzerine romanların, yani temsil üzerine temsilin günüdür.

Sürecin bitimi konusuna ise Zizek'in söyleyecekleri vardır. Biz kuramsal olarak sürecin bittiğine ne kadar inanırsak inanalım, hâlâ takvimlere, saatin tik taklarına göre yaşamaktayız. Hepimiz hâlâ doğum günleri veya yıldönümleri kutluyoruz. Öte yandan kapitalist sistem sayesinde dünyanın da yıkımını hızlandırdığımız, doğal kaynakları yok ettiğimiz için bir gün her şeyin biteceği, dünyanın sonunun geleceği endişemiz de var. Biz günlük pratiklerimizi, sistemin lehine bu fikri öteleyerek devam ettirsek de gelecekle ilgili kaygılı olmak için bir sürü sebep var.

Zizek, insanlığın temel ve acil çözüm bekleyen dört sorunu olduğunu söylemektedir:

1. Nüfus artışı
2. Doğal kaynakların bilinçsizce tüketimi
3. Karbon gaz emisyonu/ küresel ısınma
4. Canlı türlerinin kitlesel olarak yok oluşu (2010: 327)

Yani, insanlığın kendi kıyametini kapitalist vahşilikle, bile isteye hazırlaması durumu devam ederse ve insanlık ve yeryüzü bu yüzden sona hızla yaklaşmaktaysa, zaten insanlığın romanın veya genel olarak sanatın ölmekte olup olmadığından çok daha ciddi sorunları olacağı görüşündedir. Ahir zamanlarda yaşayan insanın bir an önce ekonomik sistemi ve tüketim kültürü ve endüstrisini değiştirmesi, bu gidişe bir son vermesi gerekmektedir. Yoksa insanın sanattan ziyade hava, su ve gıda ihtiyacı önplana çıkacaktır ve sanatsal türlerin varlığından/yokluğundan ziyade kendi türünün varlık/yokluk savaşına girmesi kaçınılmaz olacaktır.

Slavoj Zizek gibi düşünüp kapitalist tüketim toplum sisteminin, o sistemin kültür endüstrisinin, tüketimin hammaddesinin bitmesiyle sona ereceğini; insanlığın bunu, yani felaketi/apokalipsi beklemek yerine, kendi türünün lehine, buna bir dur demesini umut edebiliriz. Oysa sistem kendi sonunu hazırlıyorken, dünya ve doğal yaşam alarm veriyorken biz, bu uyarıları bile moda yapıp üstünden para kazanmayı başarabiliyoruz. Bugün dünyanın sonuyla ilgili belgeseller, filmler, romanlar, şarkılar, "ecocriticsm"

gibi yeni eleştiri yöntemleri çok "moda". Takas değerleri bakımından çok tatminkârlar.

O halde, ya Zizek'in dediği gibi ahir zamanlarda yaşamaktayız, sonumuz gelmekte ve hatta kapıda beklemekte [*imminent apocalypse*] ya da son fikrini o kadar kanıksadık ki onu dönüştürüp yaşamın içkin bir parçası haline getirdik [*immanent apocalypse*] ve süreç kavramının da sonunu getirdiğimiz için sonun sonrasına vardık. Sonun sonrası fikri, genellikle Hegel'e gönderme yapar. Çünkü tarihin ve sanatın sonundan felsefi olarak ilk bahsedenlerden biri Hegel'dir. Sanatın, tarihin ve insanın sonu söylemlerinin bugün dönüştürüldüğünü, içkin hale geldiğini ve sanatın sonundan sonra sanat, insanın sonundan sonra insan ve tarihin sonundan sonra tarih kavramlarının ortaya çıktığını görürüz.

Sonuç

"Geri kalmayacağız araştırmaktan
Ve bütün araştırmalarımızın sonu
Yola çıktığımız yere varmak
Ve orayı ilk kez tanımak olacaktır."
T.S. Eliot, Dört Kuartet

Roman, bugün, romanın sonundan sonraki romandır. Bu kavramın hâkim olduğu atmosferde üretilen sanat eserleri ve yazılan romanlar artık yenilikçi, çığır açabilecek olan, denenmemişi deneyen ve yeni akımlar gibi ele alınabilecek eserler değildir. İlerlemenin yerini artık genleşme, zamanın yerini uzam almıştır. Bugün sanatın sonundan sonraki sanat, XX. yüzyılın ikinci yarısına kadar gelişimine devam etmiş ama artık gelişmeyecek olan sanat anlamını taşımaktadır. Roman için de aynısını söyleyebili-

riz. Sanat da roman da artık ne canlıdır ne de ölü. Hâlâ dünyanın her yerinde sanata talep vardır ve çok çeşitli eserler üretilmektedir. Ancak bu duruma bakıp, yeni şeyler üretilmekte ve sanat gelişimine devam etmektedir denemez. Hegel, estetik üzerine verdiği derslerde [*Lectures on Aesthetics*] sanatın "romantik sanat" ile son bulacağını söylemişti. Çünkü sanatın amacı ruhun/bilincin kendini tam olarak kavrayabilmesini sağlamaktı. Bu tür bir sanat anlayışı yerleşik hale geldiğinde sanat da işlevini yitirmiş olacaktı. Elbette Hegel'in "romantik sanat" ile kastettiği şeyin XIX. yüzyılda ortaya çıkan romantik akım olmadığını, Goethe gibi şairlerin Hegel okumaları sonrasında kendilerini öyle adlandırdıklarını belirtmek gerekir. XX. yüzyıla gelindiğinde modernizmle birlikte, Hegel'in varsaydığı romantik sanata ulaşıldığı düşünülür. Zira sanat, temsil ettiği dış ve iç gerçeklikle mutlak ruhu birleştirebildiğinden ruhun kendini anlama, arama ve mutlak ruha giden diyalektik süreçte geliştirme görevi de artık son bulmuştur. Arthur C. Danto, Hegel'in romantik sanatla kastettiği şeyin modernizme denk düştüğünü ve sanatın son noktasının modernizm olduğunu ifade eder. Çünkü bu dönemden sonra sanat yeni bir şey yapmamış, devrimci niteliğini yitirmiştir. Sanat eserleri üretilmeye devam edecektir ama sanat "tarihsel bir olgu olarak" artık gelişmeyecek veya bir antitez, yeni akım veya türler üretmeyecektir (Danto, 1997: 25-35). Belki günümüz o gündür. Bu durumda sanat ornamental, yani dekoratif bir fonksiyona sahip olacak ve eski yüce işlevlerini zaten tamamladığı için yeni bir işlev yüklenmeyecektir. Bu açıdan bakarsak roman bugün devrimci, gelişimci, eskiyi alt eden, deneyci ve yenilikçi değildir. Bilakis eskiye, geleneğe, tarihe yeniden dönüp onları malzeme etmektedir. İşte Danto'ya göre günümüz sanatı gelişimini tamamlamış bir sanat olduğundan yeni türler ortaya çıkmamakta ve eskinin yeniden üretimi yapılmaktadır. Sanata talep hâlâ vardır. Ancak yeniye talep yoktur. Zaten sanatçının da, bunun olanaksızlığını bildiğinden yeni şeyler yaratma gayesi kalmamıştır.

Bugün dünyanın her yerinde romana talep vardır. Televizyon, internet ve sinemaya inat bu talep hiç bitmemiştir. Dünyanın her yerinde roman yazılmakta ve okunmaktadır. İnsanlık, roman okumaktan hiç vazgeçmedi. Ancak bu durum, yazılan her bir roman değerlidir anlamına gelmez. Elbette her şeyin olduğu gibi

romanın da sahtesi, değersizi, çöpü vardır. Bugün okur ve yazar sayısının neredeyse denk olması sanatsal dehanın değil, çöpün gittikçe arttığı anlamına gelmektedir. Genleşme tüm hızıyla devam etmektedir. Ancak bu yoz genleşmeye rağmen, gerçekten sanat değeri taşıyan romanlar da mucizevî biçimde yazılmaktadır. Takas değeri için yazılan, satılan ve alınan romanlar doğal seleksiyonda zaten yok olmaya mahkûmdur. Akademisyen ve eleştirmenlerin gerçek romanları tespit etme ve antolojilere dahil etme ehliyeti ise sistemin işçiliğini yapmaktan vazgeçtikleri ölçüde mümkündür.

O halde, ne etrafta gittikçe artan insan nüfusu bugün yeterince "insan" ne de hemen her yerde karşımıza çıkan sanat eseri yeterince "sanat" gibi düşünebiliriz. Durum böylesine iç karartıcı olsa da çağımız Kundera, Marquez, Fowles, Eco, Auster, Murdoch ve niceleri gibi büyük yazarları olmuş bir çağ. Onların varlığı gerçek romanın varlığının garantisidir. Romanın sonundan sonra roman, bu büyük yazarlar sayesinde hâlâ vardır. Gerçek romanın varlığı ise son cümlesini okumakta olduğunuz *Roman Kuramı* türünde, okur ve romanla dost kitapların nicelerinin yazılabileceğinin olanağı olarak görülmelidir.

Kaynakça

Adorno, Theodor W., Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Londra & New York: Verso, 2010.

Althusser, Louis, "A Letter on Art in Reply to André Daspre", *Norton Anthology of Theory and Criticism*, Der. Vincent Leitch vd., New York & Londra: WW Norton and Company, 2001.

----------, *On Ideology*, Verso: Londra & New York, 2008.

Aristotle, *Poetic*, Çev. Stephen Halliwell, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.

Auerbach, Erich, *Mimesis:The Representation of Reality in Western Literature*, 15. Yıl Basımı, Çev. Willard R. Trask, Princeton U.P., 2003.

Aytür, Ünal, *Henry James ve Roman Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Çev. Michael Holquist & Caryl Emerson, ABD: University of Texas Press, 2006.
Barth, John, *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, New York: Putnam, 1984.
Barthes, Roland, *Critical Essays*, Çev. Richard Howard. Evanston: Northwestern U.P., 1972.
----------, *S/Z: An Essay*, Çev. Richard Miller, New York: Hill & Wang, 1974.
----------, *The Pleasure of the Text*, Çev. Richard Miller, New York: Hill&Wang, 1975.
----------, *Writing Degree Zero*, Çev. Annette Lavers& Colin Smith, New York: Hill & Wang, 1977.
----------, "Introduction to the Structural Analysis of Language", *Image, Music, Text*, Çev. Stephen Heath, New York: Hill & Wang, 1978.
----------, *The Rustle of Language*, Çev. Richard Howard, New York: Hill & Wang, 1986.
----------, "The Reality Effect", *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*, Der. Dorothy J. Hale, ABD: Blackwell, 2006.
Baudrillard, Jean, *Simulations*, Çev. P. Beithman, New York: Semiotexte, 1983.
----------, *The System of Objects*, Londra: Verso, 1996.
----------, *The Consumer Society: Myths and Structures*, Londra: Sage, 1998.
Belsey, Catherine, *Critical Practice*, Londra: Routledge, 1980.
Benjamin, Walter, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
----------, "The Story-Teller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov", *Illuminations: Essays and Reflections*, Der. Hannah Arendt, New York: Schocken Books, 2007.
Bentley, Nick, *Contemporary British Fiction*, Edinburgh: Edinburgh U.P., 2008.
Booth, Wayne, C., *Kurmacanın Retoriği*, Çev. Bülent O. Doğan, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
Bradford, Richard, *The Novel Now*, Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

Burke, Sean, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida,* Edinburgh: Edinburgh U.P., 1999.
Certeau, Michel de, *The Writing of History*, Çev. Tom Conley, New York: Colombia U.P., 1988.
Clark, Katerina & Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin,* ABD: Harvard U.P., 1984.
Cohen, Ralph, "Do Postmodern Genres Exist?", *Postmodern Genres,* Der. Marjorie Perloff, Londra: University of Oklahoma Press, 1988.
Coleridge, S.T., "Biographia Literaria", *Norton Anthology of English Literature*, I. Cilt, 5. Baskı, Der. M.H. Abrams vd, New York: W.W. Norton & Company, 1986.
Coward, Rosalind & John Ellis, "Language and Materialism:
Developments in Semiology and the Theory of the Subject", *The Theory of the Novel*, Der. Michael Mc Keon, Baltimore & Londra: John Hopkins U.P. 2000.
Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics,* New York: Ithaca, 1976.
Danto, Arthur C, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History,* New Jersey: Princeton U.P., 1997.
Deleuze, Gilles & Felix Guattari, "A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia", *Norton Anthology of Theory & Criticism*, Der. Vincent Leitch vd, New York & Londra: WW Norton and Company, 2001.
Derrida, Jacques, *Of Grammatology,* Çev. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: John Hopkins U.P., 1976.
Donovan, Christopher, *Postmodern Counternarratives*, New York & Londra: Routledge, 2005.
Eagleton, Terry, *Ideology: An Introduction*, Verso: Londra & New York, 1991.
----------, *After Theory,* Londra: Penguin Books, 2003.
----------, *The Ideology of the Aesthetic,* ABD: Blackwell Publishing, 2010.
Eco, Umberto, *Postscript to the Name of the Rose,* Çev. William Weaver, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
Edwards, Brian, *Theories of Play and Postmodern Fiction*, New York & Londra: Garland Publishing, Inc., 1998.
Eichenbaum, B.M., "O'Henry and the Theory of the Short Story",

The New Short Story Theories, Der. Charles E. May., Ohio: Ohio U.P., 1994.
Eliot, T.S., "Tradition and Individual Talent", *Norton Anthology of Theory & Criticism*, Der. Vincent Leitch vd, New York & Londra: WW Norton and Company, 2001.
Engels, Friedrich, "On Realism", *Marxist Literary Theory*, Der. Terry Eagleton & Drew Milne, ABD: Blackwell, 1999.
Federman, Raymond, *Critifiction: Postmodern Essays*, New York: State University of New York Press, 1993.
Ferguson, Suzanne C., "Defining the Short Story: Impressionism and Form",*The New Short Story Theories*, Der. Charles E. May, Ohio: Ohio U.P., 1994.
Foucault, Michel, "Of Other Spaces: Heterotopias", http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en .html, 03.02. 2012.
Francese, Joseph, *Narrating Postmodern Time and Space*, ABD: State University of New York Press, 1997.
Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton U.P., 2000(a).
----------, "The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance", *The Theory of the Novel*, Der. Michael Mc Keon, Baltimore & Londra: John Hopkins U.P. 2000(b).
Fukuyama, Francis, *The End of History and the Last Man*, Penguin Books: Londra, 1992.
Gallagher, Catherine, "The Rise of Fictionality", *The Novel: Vol. I.*, Der. Franco Moretti, Princeton U.P., 2006.
Hale, Dorothy J. (Der.), "Introduction", *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*, ABD: Blackwell, 2006.
Harmon, William& C. Hugh Holman, *A Handbook to Literature*. 7. Baskı, New Jersey: Prentice Hall, 1995.
Harraway, Donna, J. *Simians, Cyborgs & Women: The Reinvention of Nature*, Londra: Free Association Books, 1991.
Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward A Postmodern Literature*, 2. Baskı, Londra: University of Wisconsin Press, 1982.
Hirsch, E.D. Jr., *The Aims of Interpretation*, Chicago: University of Chicago Press, 1976.
Holquist, Michael (Çev.), "Introduction", *The Dialogic Imagination*, Mikhail Bakhtin, ABD: University of Texas Press, 2006.

Howe, Irwing, "History and the Novel", *Norton Anthology of Theory Criticism*, Der. Vincent Leitch vd, New York & Londra: W.W. Norton and Company, 2001.
Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and Londra: Routledge, 1988.
Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, ABD: Indiana U.P., 1986.
Jakobson, Roman, "Sanatta Gerçekçilik Üstüne", *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri*, Der. Tzvetan Todorov, Çev. Mehmet & Sema Rıfat, İstanbul: YKY, 2010.
Jameson, Fredric, *The Political Unconscious*, Londra & New York: Routledge, 1983.
----------, "Üstyorum", *Modernizmin İdeolojisi*, Çev. Kemal Atakay & Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
----------, "Tarihte Eleştiri", *Modernizmin İdeolojisi*, Çev. Kemal Atakay & Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
----------, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, İngiltere: Verso, 2009.
Jenkins, Keith, "On the Necessary Conditions of Possibility for a Radical History", *Culture and Power: The Plots of History in Performance*, Der. R.V. Miyares& C.R. Gonzales, İngiltere: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
Johnson, Samuel, "On Fiction", *The Ramble*, Sayı: 4, Mart 1750, *Norton Anthology of English Literature* I. Cilt, 5. Basım, Der. M.H. Abrams vd, 1986.
Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, İngiltere: Wordsworth Classics, 1992.
Kellner, Douglas & Steven Best, *The Postmodern Turn*, ABD: The Guilford Press, 1997.
Kernan, Alvin, *The Death of Literature*, ABD: Yale U.P., 1990.
Kundera, Milan, *Roman Sanatı*, Çev. Aysel Bora, İstanbul: Can Yayınları, 2005.
Lodge, David, *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*, Londra & New York: Routledge, 1990.
Lukacs, Georg, *The Meaning of Contemporary Realism*, Çev. John & Necke Mander, Londra: Merlin Press, 1963.
----------, *The Theory of the Novel*, Çev. Anna Bostock, ABD: MIT Press, 1974.

----------, *The Historical Novel*, Çev. Hannah & Stanley Mitchell, Middlessex: Penguin Books, 1976.
----------, *The Historical Novel*, Çev. Hannah & Stanley Mitchell, Lincoln & Londra: University of Nebraska Press, 1983.
----------, "The Ideology of Modernism", *Marxist Literary Theory*, Der. Terry Eagleton & Drew Milne, ABD: Blackwell, 1999.
Lyotard, Jean-François, *The Inhuman: Reflections on Time*, Çev. Geoffrey Bennington& Rachel Bowlby, Oxford: Polity Press, 1991.
----------, "An Answer to the Question: What is Postmodernism?", *The Postmodern Explained*, Çev. Don Barry vd, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
Malpas, Simon, *The Postmodern*, Londra & New York: Routledge, 2005.
McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York: Routledge, 1987.
Montrose, Louis A., "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture", *The New Historicism*, Der. H. Aram Veeser, New York: Routledge, 1989.
Nicol, Bran, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, İngiltere: Cambridge U.P., 2009.
Nietzsche, Friedrich, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Çev. Turan Oflazoğlu, İstanbul: Cem Yayınevi, 2002.
Ohmann, Richard, "The Shaping of a Canon: U.S. Fiction, 1960-1975", *Norton Anthology of Theory and Criticism*, Der. Vincent Leitch vd, New York & Londra: W.W. Norton and Company, 2001.
Onega, Susana & Jose Angel Garcia Landa, (Der.), "Introduction", *Narratology*, Londra & New York: Longman, 1996.
Ortega y Gasset, Jose, "Meditations on Don Quixote", *The Theory of the Novel*, Der. Michael Mc Keon, Baltimore & Londra: John Hopkins U.P. 2000.
----------, *Kitlelerin Ayaklanması*, Çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.
Orwell, George, *1984*, New York: Signet Classic, 1961.
Pamuk, Orhan, *Öteki Renkler*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
Parla, Jale. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Pasco, Allan H, "On Defining Short Stories", *The New Short Story Theories*, Der. Charles E. May, Ohio: Ohio U.P., 1994.
Pefanis, Julian, *Heterology and the Postmodern: Bataille, Boudrillard and Lyotard*, Londra: Duke U.P., 1991.
Perloff, Marjorie (Der.), "Introduction", *Postmodern Genres*, Londra: University of Oklahoma Press, 1988.
Petrovic, Lena, "Hear the Voice of the Artist: Postmodernism as Faustian Bargain", *Beyond Postmodernism*, Der. Klaus Stierstorfer, Berlin: Walter de Gruyter, 2003.
Platon, *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu & M. Ali Cimcoz, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2007.
Rıfat, Mehmet, "Daha İyi Anlamak İçin Daha Fazla Açıklamak İsteyen Bir Yorumbilimci: Paul Ricoeur", *Cogito: Paul Ricoeur*, Sayı: 56, Güz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
Ricoeur, Paul, *Time and Narrative*, I. Cilt, Çev. Kathleen McLaughlin & David Pellauer, Londra: University of Chicago Press,1990.
----------, *Time and Narrative.* II. Cilt, Çev. Kathleen McLaughlin & David Pellauer, Londra: University of Chicago Press,1984.
Robert, Marthe, "Origins of the Novel", *A Critical Anthology: Theory of the Novel: A Historical Approach*, Der. Michael McKeon, Baltimor & Londra: John Hopkins UP, 2000.
Rorty, Richard, *Contingency, Irony, Solidarity*, Cambridge: Cambridge U.P.,1989.
Rose, Margaret A, *Parody: Ancient, Modern & Postmodern*, İngiltere: Cambridge U.P., 1993.
Shklovsky, Victor, "Art as Technique", *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Çev. & Der. Lee T. Lemon & Marion J. Reis, Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
Sidney, Philip, "The Defense of Poesy", *Norton Anthology of English Literature*, I. Cilt, 5. Baskı, Der. M.H. Abrams vd, New York: W.W. Norton & Company, 1986.
Sontag, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Dell, 1978.
Stevick, Philip, *The Theory of the Novel*, New York: The Free Press, 1967.
Tew, Philip, *The Contemporary British Novel*, 2. Baskı, Londra: Continuum, 2007.

Twain, Mark, *Tom Sawyer and Huckleberry Finn*, Wordsworth Classics, 1992.
Watt, Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, İngiltere: Pimlico, 2000.
Waugh, Patricia, *Metafiction: Theory & Practice of Self-Conscious Fiction*, Londra & New York: Routledge, 1984.
----------, *Postmodernism: A Reader*, New York & Londra: Routledge, 1992.
----------, *Practising Postmodernism, Reading Modernism*, Londra & New York: Arnold Press, 1997.
Weinstein, Philip, *Unknowing: The Work of Modernist Fiction*, Londra: Cornell U.P., 2005.
White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore: The John Hopkins U.P., 1975.
----------, *The Content of the Form*, ABD: The John Hopkins U.P.1990.
----------, *The Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, ABD: The John Hopkins U.P. 2000.
Woolf, Virginia, "Mr. Bennet and Mrs. Brown", *The Theory of the Novel*, Der. Michael Mc Keon, Baltimore &Londra: John Hopkins U.P. 2000
----------, "Modern Fiction", *The Theory of the Novel*, Der. Michael Mc Keon, Baltimore & Londra: John Hopkins U.P. 2000
Wordsworth, William, "Preface to *Lyrical Ballads*", *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Der. Vincent B. Leitch vd, Londra: Norton & Norton Company, 2001.
Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
Zizek, Slavoj, *The Reality of the Virtual*, (DVD) Yönetmen: Ben Wright, Olive Films, 2007.
----------, *The Sublime Object of Ideology*, Londra: Verso, 2008.
----------, *Living in the End Times*, Verso: Londra & New York, 2010.

Dizin

A
Ackroyd, Peter 28, 41, 92
Adorno, Theodor 185, 202, 203, 204, 223
Althusser, Louis 52, 202, 223,
Amis, Martin 181, 190
Aristoteles 19, 20, 21, 24, 29, 30, 32, 33, 42, 43, 45, 52, 57, 73, 101, 112, 113, 122, 123, 124, 128, 129, 130
Aristotle 223
Aron, Raymond 126
Auerbach, Erich 94, 95, 96, 104, 108, 128, 223
Augustine 123, 124
Austen, Jane 20, 28, 43, 181
Auster, Paul 171, 175, 179, 222
Aytür, Ünal 100, 101, 102, 223

B
Bakhtin, Mikhail 20, 21, 23, 37, 51, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 98, 99, 106, 154, 167, 168, 192, 198, 224, 226, 227
Balzac, Honore de 23, 38, 46, 50, 52, 56, 104, 111, 117, 129, 140, 165, 176, 214
Barnes, Julian 28, 92, 110, 176, 190
Barthes, Roland 46, 48, 49, 92, 182, 224, 225
Barth, John 92, 172, 173, 174, 179, 215, 216, 224
Baudrillard, Jean 28, 87, 92, 174, 182, 201, 203, 211, 224
Beckett, Samuel 51, 108, 111, 130, 140, 150, 179, 188, 215
Belsey, Catherine 148, 168, 224
Benjamin, Walter 25, 51, 56, 66, 68, 69, 70, 130, 140, 154, 192, 193, 207, 224
Bentley, Nick 148, 190, 224
Blake, William 32, 33
Booth, Wayne C. 20, 105, 106, 147, 172, 224
Borges, Jorge Luis 53, 174, 175, 215
Bourdieu, Pierre 156
Bradford, Richard 181, 191, 224
Brown, Dan 102, 104, 190, 230
Burckhardt, Jacob 117
Burke, Sean 197, 198, 199, 225
Byron, Lord 23, 26

C
Calvino, Italo 171, 172, 174, 175, 177, 179, 215
Carlyle, Thomas 118, 119
Carroll, Lewis 180
Carter, Angela 92, 176, 190
Certeau, Michel de 112, 120, 121, 137, 138, 143, 225
Cervantes 20, 23, 28, 36, 51, 86, 140, 153, 180, 181, 193
Clark, Katerina 107, 225
Clark, Kenneth 6
Cohen, Ralph 176, 225
Coleridge, S.T. 24, 114, 225
Conrad, Joseph 35, 38, 81, 97, 100, 140, 181
Cortazar, Julio 215
Coward, Rosalind 46, 47, 225
Culler, Jonathan 73, 225

D
Danto, Arthur C. 201, 221, 225
Defoe, Daniel 20, 23, 28, 36, 39, 43, 60, 86, 97, 99, 111, 157, 181, 191, 230
Deleuze, Gilles 28, 29, 51, 92, 182, 198, 213, 225
DeLillo, Don 28, 92
Derrida, Jacques 87, 92, 107, 124, 177, 178, 182, 193, 225
Descartes 60, 156
Dickens, Charles 89, 104, 181
Donovan, Christopher 160, 210, 225
Dostoyevski, Fyodor 23, 28, 72, 100, 106, 107, 168, 192, 198

E
Eagleton, Terry 37, 183, 184, 185, 186, 187, 202, 225, 226, 228
Eco, Umberto 87, 88, 92, 167, 175, 180, 222, 225
Edwards, Brian 153, 177, 179, 225
Eichenbaum, Boris 72, 73, 225
Einstein, Albert 33, 108
Eliot, T.S. 17, 28, 89, 91, 96, 150, 181, 220, 226
Ellis, John 46, 47, 225
Engels, Friedrich 50, 55, 226

F
Faulkner, William 59, 156, 158, 188
Federman, Raymond 148, 214, 215, 217, 226
Ferguson, Susanne 71, 226
Fiedler, Leslie 188
Fielding, Henry 20, 24, 28, 39, 44, 60, 99, 132, 181, 191, 230
Fish, Stanley 123
Fitzgerald, Scott 25
Flaubert, Gustave 23, 38, 56, 133
Foucault, Michel 28, 48, 87, 92, 109, 112, 143, 166, 182, 225, 226
Fowles, John 89, 171, 174, 180, 222
Francese, Joseph 172, 174, 175, 179, 200, 226
Freud, Sigmund 158, 168
Frye, Northrop 20, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 38, 80, 85, 115, 116, 178, 226
Fukuyama, Francis 201, 205, 226

G
Galen 30
Gallagher, Catherine 93, 94, 226
Garcia, Landa 92
Goethe, Johann Wolfgang von 129, 221
Golding, William 181
Greene, Graham 181
Guattari, Felix 28, 29, 182, 198, 213, 225

H
Hale, Dorothy 17, 33, 224, 226
Hardy, Thomas 28, 51, 89, 133, 181

Harmon, William 21, 226
Harraway, Donna 197, 226
Hassan, Ihab 90, 145, 149, 150, 226
Hegel, Georg W. F. 24, 86, 117, 118, 133, 205, 219, 221
Heidegger, Martin 124, 153
Hirsch, E.D. 73, 226
Holman, Hugh 21, 226
Holquist, Michael 20, 107, 224, 226
Horkheimer, Max 202, 203, 223
Howe, Irvin 111, 227
Huet 38
Hugo, Victor 165, 214
Husserl, Edmund 124, 153
Hutcheon, Linda 87, 88, 89, 90, 136, 152, 161, 163, 164, 165, 166, 190, 213, 227
Huyssen, Andreas 152, 227

I
Ibsen, Henrik 23
Iser, Wolfgang 123
Ishiguro, Kazuo 171

J
Jakobson, Roman 43, 107, 227
James, Henry 24, 49, 86, 100, 102, 104, 106, 129, 130, 181, 199, 223, 227
Jameson, Fredric 36, 87, 88, 106, 109, 140, 159, 186, 190, 199, 201, 202, 203, 206, 208, 212, 227
Jenkins, Keith 45, 47, 112, 227
Johnson, Samuel 18, 23, 24, 99, 227
Joyce, James 20, 36, 38, 47, 49, 51, 52, 70, 73, 81, 101, 102, 104, 111, 129, 130, 140, 150, 179, 180, 181, 188, 199, 215, 227

K
Kafka, Franz 23, 29, 38, 51, 53, 54, 59, 70, 72, 150, 156, 157, 158, 181, 186, 188
Kant, Imanuel 65, 124, 126, 185
Kellner, Douglas 201, 227
Kernan, Alvin 29, 191, 194, 195, 227
King, Stephen 190
Kundera, Milan 13, 25, 51, 74, 153, 154, 199, 222, 227
Kureishi, Hanif 190

L
Lacan, Jacques 41, 179, 212
Lautreamont, Comte de 23
Lawrence, D.H. 25, 28, 100, 104
Locke, John 60, 156
Lodge, David 87, 98, 100, 106, 145, 199, 227
Lukacs, Georg 30, 51, 53, 54, 57, 58, 60, 66, 75, 76, 77, 78, 80, 104, 110, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 149, 150, 153, 154, 160, 192, 227
Lyotard, Jean-François 92, 109, 182, 202, 228

M
Magritte, René 53
Mallarmé, Stephane 150
Malpas, Simon 180, 228
Mann, Thomas 70, 72, 150
Marx, Karl 117, 118, 135, 192, 205, 206
Maupassant, Guy de 133, 138
McHale, Brian 151, 153, 160, 161, 165, 166, 228
Meyer, Stephanie 190
Michelet, Jules 117
Milton, John 26, 60, 78
Montrose, Louis 112, 228
Morrison, Jago 188
Munch, Edward 186
Murdoch, Iris 92, 222

N
Newspeak 188, 189, 194, 217
Newton, Isaac 33, 155, 156
Nicol, Bran 147, 148, 161, 162, 163, 164, 169, 209, 210, 212, 228
Nietzsche, Friedrich 23, 37, 83, 87, 109, 117, 118, 135, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 166, 187, 192, 198, 212, 228
Novalis 25, 51

O
Ohmann, Richard 195, 228
Onega, Susana 92, 228
Orpheus 90, 145, 149, 150, 151, 181, 182, 188, 226
Ortega y Gasset, Jose 74, 154, 181, 191, 192, 228
Orwell, George 181, 188, 228

P
Pamuk, Orhan 39, 51, 52, 92, 171, 176, 190, 228
Parla, Jale 85, 86, 228
Pasco, Allan 73, 229
Pefanis, Julian 189, 194, 211, 229
Perloff, Marjorie 195, 225, 229
Petrovic, Lena 189, 229
Picasso, Pablo 44, 185, 186
Pirandello, Luigi 53, 150
Platon 6, 42, 52, 98, 100, 210
Propp, Vladimir 33
Proust, Marcel 20, 28, 38, 39, 51, 52, 58, 59, 140, 150, 156, 158, 179, 180, 181, 186, 188, 215

R
Rabelais, François 18, 23, 36, 53, 86, 198
Ranke, Leopold von 117
Rıfat, Mehmet 122, 229
Richardson, Samuel 20, 28, 36, 39, 52, 60, 99, 181, 191, 230
Ricoeur, Paul 112, 121, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 137, 138, 143, 229
Robert, Marthe 18, 38, 229
Rorty, Richard 45, 229
Rose, Margaret 86, 87, 88, 229
Rowling, J.K. 190
Rushdie, Salman 190

S
Salinger, J.D. 181
Sartre, Jean Paul 59, 214, 215
Scott, Walter 25, 117, 131, 133, 134, 138, 139, 165
Shakespeare, William 26, 60
Shklovsky, Victor 70, 115, 216, 229
Sidney, Philip 112, 229
Smith, Zadie 188, 190
Sontag, Susan 87, 88, 229
Spenser, Edmund 26
Stendhal, Marie-Henri B. 23, 24, 117, 133, 134, 139, 165
Sterne, Laurence 25, 28, 36, 44, 47, 51, 53, 58, 140, 161, 180, 193, 216
Stevick, Philip 24, 25, 229
Strindberg, August 150
Swift, Jonathan 23, 190, 198
Şafak, Elif 190

T
Tew, Philip 153, 229
Thackeray, William M. 89, 181
Tocqueville, Alexis de 117
Tolkein, J.R.R. 196
Tolstoy, Leo 23, 28, 52, 72, 129, 146, 165
Twain, Mark 27, 230

V-W
Voltaire 38
Walpole, Horace 131
Warhol, Andy 191
Watt, Ian 51, 59, 60, 230

Waugh, Patricia 161, 167, 170, 172, 176, 178, 181, 190, 230
Weinstein, Philip 58, 154, 155, 156, 157, 160, 175, 230
White, Hayden 64, 96, 112, 115, 116, 118, 119, 120, 128, 137, 141, 142, 143, 230
Winterson, Jeanette 28, 62, 92, 174, 175, 180, 190
Wittgenstein, Ludwig 41, 42, 109, 172, 230
Woolf, Virginia 23, 38, 70, 95, 102, 103, 104, 129, 140, 158, 179, 181, 188, 230
Wordsworth, William 19, 23, 26, 33, 227, 230

Z

Zizek, Slavoj 41, 201, 205, 208, 218, 219, 230
Zola, Emile 25, 104, 133, 138

Romanla ilişkimiz tıpkı Aziz Augustinus'un "Zaman nedir?" sorusuna verdiği yanıttaki gibidir: Sorulmadığında biliriz ama sorulunca bilemez, şaşırırız. Hemen herkes roman denince ne kastedildiğini bilir. Herkesin romanın ne olduğu veya olmadığıyla ilgili kendince bir görüşü, bir hissi vardır. Ancak "Roman nedir?" sorusuyla karşılaşınca aynı şekilde hemen herkes bocalar, kendince tarifler yapmaya başlar. İşte bu da romanın en belirgin özelliklerinden birine işaret ediyor: Roman tanımlanmaya, sınıflandırılmaya direnen bir kurgusal anlatı biçimidir.

Roman, ortaya çıktığı günden beri sıradan insanın, sıradan hikâyelerini anlatır. Ama konu ve karakterler ne kadar sıradan görünürse görünsün, bir romanın bağlamına girdiklerinde sıradan olmaktan çıkarlar. O yüzden belki de roman okuru, kendi yaşamını yansıtan ve bakmaktan hiç bıkmadığı bu aynanın kendisi üzerine de düşünmelidir. Bunu yapabilmek için ise romana felsefi ve kuramsal açıdan yaklaşmak gerekir. Felsefe ya da kuram okumak belki roman okumak kadar zevkli sayılmaz ama eğer romanın kuramını bilirsek roman okumak artık bambaşka bir anlam kazanacak, ölçülemeyecek kadar zevkli olacaktır. *Roman Kuramına Giriş* kitabıyla Zekiye Antakyalıoğlu, roman okurunu okumaktan zevk aldığı şeyin doğası ve özü üzerine düşünmeye davet ediyor; bunu yaparken de kuramın da keyifle okunabileceğini gösteren yalın ve samimi bir dil kullanıyor.

Dünyanın önde gelen roman kuramcılarının düşünceleri ışığında romana türsel, yapısal ve felsefi olarak yaklaşıyor Zekiye Antakyalıoğlu. Roman üzerine geliştirilmiş kuramların zaman içinde nasıl çeşitlendiğini ortaya koyarken romanın kurama, kuramın da romana yaptığı katkıları gösteriyor. Roman okurunu, okuduğu şey hakkında soru sormaya ve roman türü hakkında yeni şeyler düşünmeye teşvik etmeyi amaçlıyor. Bu sebeple romanın epik, hikâye, parodi ve tarihle ilişkisine ışık tutuyor.

Bu kitapta, hemen her roman okurunun kafasını karıştıran "realizm", "modernizm", "postmodernizm" gibi akımların özet anlatımları yanında, romanın bugün bizler için ne anlama geldiği, bir geleceği olup olmadığı sorularına verilen yanıtları da bulacaksınız.

Roman Kuramına Giriş, yalnızca edebiyat öğrencileri ve akademisyenler için değil, roman okumayı seven herkes için yararlı bir başvuru kitabı.

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-975-539-730-6
9 789755 397306



20 TL