Fransız Devriminden Günümüze ROMAN

MICHEL RAIMOND

Türkçesi:
Dr. Mehmet Yazgan

HECE YAYINLARI

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR, 8.

ÇEVİRENİN NOTU, 8. –FRANSIZCA BASKI EDİTÖRÜNÜN NOTU, 8.

JEAN-FRANÇOİS LOUETTE'İN ÖNSÖZÜ, 9.

BÖLÜM I

BALZAC ÖNCESİ FRANSIZ ROMANI

GELENEKSEL BİR TÜR, 21. Romanın Sosyolojisi, 21. –Kara Roman (Kara Kurgu), 23. –Duygusal Entrika Romanı, 25. –Romanesk Durumlar, 26. –Kahramanların Portresi, 27.–Geleneksel Epizodlar, 27. –Romanın Yöntemleri, 28. –Roman Teorisi, 29.

HAYATIN GERÇEKLİĞİ, 31. Romanın Bunalımı, 31. –Mme De Staël ve İdeolojinin Cazibesi, 32. –Romanın Avatarları Chateaubriand'ın İlk Öyküleri, 34. –Destanın Çekiciliği, 34. –"René", Entellektüel Bir Biyografi, 36. –Bir Analiz Romanı: *Adolphe*, 37.

TÜRÜN YENİLİŞİ, 39. Tarihsel Roman, 39. –Walter Scott'ın Katkısı, 40. –*Cinq-Mars*, 42. –*Les Chouans*, 43. –*Ix. Charles'in Saltanat Günlüğü*, 44. –*Notre-Dame De Paris*, 45. –Tarihî Roman ve Romantizm, 47.

BÖLÜM II

MODERN ROMANIN DOĞUŞU

STENDHAL'IN ROMAN ANLAYIŞI, 53. Geç Kalmış Bir Romancı, 53. –Stendhal'de Roman Kavramı, 54. –*Armance*, 56. –*Le Rouge Et Le Noir* Eserin Ortaya Çıkışı ve Yüklendiği Anlam, 58. –Törelerin Tasviri, 61. –Karakterler, 62. –Kompozisyon, 65. –Julien'in Bakış Açısı, 67. –Yazarın Müdahaleleri, 69. –Lucien Leuwen, 70. –Romancının Çalışma Süreci, 70. –Balzac Tarzı Bir Roman mı?, 72. –Asalet ve Mizah, 73. –La Chartreuse De Parme, 74. –Dehanın Zorlaması, 74. –Karakterlerin Cazibesi, 75. –Eşyayı Yerli Yerinde Betimleme, 77. –Roman ve Otobiyografi, 78.

BALZAC VE BİR DÜNYANIN YARATILIŞ SÜRECİ, 80. Dehanın Oluşumu, 80. –İlk Denemeler, 80. –Özel Yaşamdan Sahneler, 81. –*Les Études Philosophiques* (Felsefî İncelemeler), 83. –Balzac Tarzı Romanın Formülü, 85. –*La Comédie Humain*e (İnsanlık Komedyası), 87. –*Goriot Baba*'nın Anlamı, 93. –La Comédie Humaine, 94. –İnsanlık Komedyası'nın Zirvesi, 96. –Illusions Perdues: Kaderin Şiiri, 97. –*Splendeurs et misères des courtisanes* Romantizmin Baştan Çıkarıcılığı, 99. –Balzac ve Tefrika Romanı, 100. –Balzac ve Roman Sanatı, 101. – Balzac'ın Yaratıcılığı, 101. –Balzac'ın Temsilî Karakterleri: Tip ve Birey, 102. –Romanın Yapısı, 105. –Vizyoner Bir Realizm, 107.

GEORGE SAND'IN İDEALİST ROMANI, 110. –George Sand'ın Romantizmi, 110. –George Sand'ın Toplumsal Romana Yönelimi, 112. –George Sand ve Kırsal İlham, 114. –George Sand'ın İdealist Romanı, 115.

ROMANTİZM VE ROMAN, 117.

BÖLÜM III

REALİST ROMANIN DORUK NOKTASI

GERÇEKÇİLİĞİN ZİRVESİ, 121. Yönelişlerde Çeşitlilik, 121. –Victor Hugo Başka Bir Çağın Bir Romancısı, 124. –*Les Misérables*'in Doğuşu ve Anlamı, 125. –Romanın Mimarisi, 126. –Roman ve Destan, 127.

FLAUBERT: ROMANESK'İN TERS YÜZÜ, 130. Mutlu Bir Bereket, 130. –Çıraklık Döneminin Bilançosu, 131. –Flaubert'in Doktrini, 132. –Bilimsel Nesnellik Eseri Olarak Roman, 133. –Tarafsızlık Doktrini, 134. –Gerçeklik ve Güzellik, 136. –*Madame Bovary,* 137. –Romaneskin Ters Yüzü, 137. –Yeni Bir Yapı, 138. –Sanatsal Gelişim, 139. –Gerçekliğin Dönüştürülmesi, 139. –Hayalin Payı, 140. –Flaubert'in Varlığı, 141 –*Madame Bovary*'den *Salambô*'ya, 141. –*L'éducation Sentimentale,* (Duygusal Eğitim), 142. –Bir Hayatın Romanı, 142. –Bir Neslin Hülâsası, 143. –Hayal Kırıklığının Destanı, 144. –Flaubert Tarzı Yaklaşım, 146. –Romanın Mimarisi, 148. –"Görünüşler" Dünyası, 149. –Romanın Ötesinde, 152.

GONCOURT KARDEŞLER VE FİZYOLOJİK VE SOSYAL İNCELEME, 154. –Günümüzün Tarihçileri, 154. –Vak'a Monografileri, 156. –Romanesk Yapı, 159. –Empresyonist Bir Gerçekçilik, 161.

ÉMİLE ZOLA'NIN DESTANSI GERÇEKÇİLİĞİ, 166. İlk İlkeler, 165. –*Rougon-Macquart* Projesi, 166. –*Les Rougon-Macquart*'ın Doğuşu, 167. –Bir Ailenin Doğal Tarihi, 168. –Toplumsal Bir Çağın Resmedilmesi, 169. –*L'assommoir*'ın Başarısı, 170. –Naturalist Doktrin, 172. –*L'assommoir*, Gerçekleri Yansıtan Bir Eser, 173. –*Germinal*'in Doğuşu Romancının Yöntemi, 175. –*Germinal*'in Yapısı, 177. –*Germinal*'in Evreni, 179. –Gerçeklik ve Mitler, 180. –Doğalcılıktan Mesihçiliğe, 182.

NATÜRALİST ROMANCILAR, 183. Romancı Daudet, 183. –Maupassant: Bir Mirasçı, 185. –Öykü ve Roman, 187. –Maupassant'ın Roman Sanatı, 188.

NATÜRALİST ROMANCILAR, 190. –Jules Vallès, 193.

BÖLÜM IV
BAŞKALAŞIMLAR ÇAĞI

TÜRDEKİ GENEL DEĞİŞİMLER, 195. Natüralist Romanın Bunalımı, 195. –Beşler Manifestosu, 195. –Realizmin Gelişimi, 196. –İdealist Tepki Romancıları, 197.–Egzotik ve Şiirsel Roman, 200. –Jules Renard'da Sembolist Realizm, 201. –Psikolojik Roman, 202. –Romandaki Dönüşümler, 203. –Resmî Üstadlar Dönemi, 203. Tüketim Romanı, 203. –Etiketlerin Çeşitliliği, 204. –Yapıların Sürekliliği, 205. –İdeolojinin Romanı İstila Etmesi, 206. –Estetik Kategorilerin Çözülmesi, 207. –Savaş Sonrası Patlama, 208. Endüstriyel Edebiyat, 208. –Edebî Nesiller, 209. –Edebî Kozmopolitizm, 210. –Yeni Cazibe Merkezleri, 210. –Kaçış Romanları, 211.–Kaygı Romanları, 214.

ROMAİN ROLLAND VE NEHİR ROMANI, 216. Dramatik Düzenlemenin Ortadan Kalkışı, 216. –Jean-Christophe, Bir Hayatın Romanı, 218. –Bir Hûlâsa, 221. –Şiirin Cazibesi, 222. –Deneme'nin Cazibesi, 223. –Lirizm ve Analiz Arasında, 224. –Anlatının Öğreticiliği, 224. –Tartışmacının Konuya Dâhil Olması, 225.

MARCEL PROUST VE ROMANDAKİ BAŞKALAŞIMLAR, 225. "Bir Tür Roman", 225. –Proust'un Eserinin İki Yönü, 227. –Hafızanın Macerası, 228. –Bilincin İçeriği, 230.

–Analizin Taşıdığı Lirizm, 231. –*A La Recherche Du Temps Perdu*'de Şiirsel Unsur, 233. –*A La Recherche Du Temps Perdu*'nün Yapısı, 237. –Anlatıcının Bakış Açısı, 240. –Gerçeği Arayış, 242. –Günümüzden Bir Montaigne, 243. –Proust'un Karakterleri, 243. –Sembolist Kuşağa Ait Bir Roman, 245.

YENİ ROMAN TEKNİKLERİ, 247. İç Monologun Ortaya Çıkışı, 247. –Valéry Larbaud'nun İç Monologları, 248. –Romanda İç Monologun Kullanımı, 249. –Bakış Açısı ile İlgili Özel Durumlar, 251. –Romancının Her Şeyi Biliciliği ve Tevazuu, 253. Müzikal Kompozisyon, 254. Yeni Roman Psikolojisi, 255. Bir Hülâsa, 256. –Romanın Romanı, 258. –Anlatının Ötesinde, 260. –Kendisinin Romanı, 262.

BÖLÜM V

TARTIŞMALAR DÖNEMİ

İKİ SAVAŞ ARASI DÖNEMDE FRANSIZ ROMANI, 265. Çok Verimli Bir Dönem, 265. –Formüllerin Sürekliliği ve Kariyerlerin Devamı, 267. –Burjuva Romanı, 270. –Yenilenmeyle Gelen Güç, 272.

TOPLUMSAL TARİH FRESKLERİ, 277. *Les Thibault,* 278. –*L'été 14*, 280. –Les *Pasquier*, 283. –*Les hommes de bonne volonté* (İyi Niyetli İnsanlar), 285. –Modern Dünyanın Romanı, 287. –Bireylerin Romanı, 290.

İNSANLIK DURUMUNU ANLATAN ROMANLAR, 292. Romanın Başkalaşımı, 292. –Roman Bir Tanıklığa Dönüşüyor, 293. –Değerler Krizi, 295. –Tekniklerin Genel Kullanımı, 296. –Tekniklere Genel Bakış, 296. –Anlatım Tekniklerinin Çeşitliliği, 298. –Meslek ve Aşırı Serbestlik, 300. –Anlatımdaki Esneklik, 302. –Çıplak Gerçekçiliğin Giderek Büyüyen Payı, 304. –İnsanlık Durumu ile İlgili Eser Veren Romancılar, 305. –André Malraux, 305. –L.-F. Céline, 310. –Mort À Crédıt (Taksitli Ölüm), 312. –Aragon, 315. –Mauriac, 320. –Bernanos, 325. –Montherlant, 331. –Giono, 338.

VAROLUŞÇU ROMAN, 344. Sartre: *La Nausée*, Metafizik Bir Günlük, 346. –*La Nausée*'deki Ayrıcalıklı Deneyimler, 347. –Romaneskin Ölümü, 348. –Sartre ve Roman, 351. –*Les Chemins De La Liberté*, 354. –Albert Camus, 356. –Absürd Teması, 356. –Absürdü Taklit Etmek, 357. –Absürd'ün Ötesinde, 358.

YENİ ROMAN, 360. –Gelenek ve Yenilik, 360. –Romanın Ötesinde, 362. –Yeni Roman /Teoriler ve Eserler, 364. –Nesnel Gerçekçilikten Öznel Gerçekçiliğe, 366. –İç Monologdan Alt Konuşmaya, 369. –Realizm ve Mitoloji, 371. –Yeni Romanın Zorlukları, 372. –İmkânsız Roman, 372. –Yeni Roman'ın Sosyolojisi, 374. –Yeni Roman ve Roman Krizi, 375. –Romanın Çeşitliliği, 377. –Tarihe Dönüş, 378. –"Ben" Romanları, 379. –Işıklar ve Gölgeler, 379.

EKLER

KRONOLOJİ, 381.

BİBLİYOGRAFYA, 397.

KİŞİSEL ROMAN HAKKINDA,

400. KİTAPTA GEÇEN ESER ADLARI,

410. DİZİN, 428

KISALTMALAR

Çevirenin Notu:

Michel RAIMOND'un *Le Roman depuis la Rolution* adlı eseri, Arman Colin Yayınevinin 2022 Ağustos baskısı esas alınarak "Fransız Devriminden Günümüze Roman" adıyla Türkçeye tercüme edilmiştir.

Eser isimleri ilk geçtiği yerde orijinal şekli *eğik harflerle* ve hemen ardından Türkçe karşılığı parantez içerisinde normal karakterlerle verilmiştir. Daha sonra tekrar geçmesi hâlinde sadece yabancı dildeki (Fransızca, İngilizce vb.) orijinal biçimiyle yetinilmiştir. Ayrıca, Ekler Bölümü'nde kitapta adı geçen tüm eserlerin bir listesi yer almaktadır.

A.g.e.: Adı geçen eser.
A.g.y.: Adı geçen yer.
A.g.m.: Adı geçen makale
Bkz.: Bakınız.

FRANSIZCA BASKI EDİTÖRÜNÜN NOTU:

Bu tür bir çalışma kapsamında koskoca bir roman tarihî yazmak imkânsızdı. Fransız Devrimi'nden günümüze kadar roman türünün gelişimini, yalnızca temel eserlerle sınırlı kalsak bile, açıklamak için birkaç cilt gerekirdi. Burada yalnızca bir kronik sunmayı, bir evrimin aşamalarını işaretlemeyi ve bu türün başlıca yönelimlerini tanımlamayı amaçladık. Genel ifadelerde kaybolmaktansa, biraz hızlı bir şekilde olsa da birkaç büyük eserin analizine odaklanmayı tercih etmek daha uygun göründü. Bazı seçimler yapmak gerekiyordu ve biz de seçimlerimizi yaptık. İsimler ve başlıklar sıralamaktan özellikle kaçındık; yalnızca, genel bir bakış içinde ayrıcalıklı eserlerin analizini konumlandırmaya çalıştık.

JEAN-FRANÇOİS LOUETTE'İN ÖNSÖZÜ

Fransız Romanına Hizmet Etmek

İşte karşınızda "yazım üslûbu bakımından" zarif, "analizlerinde" derinlikli, romana uygulanan edebiyat tarihî açısından dönüm noktası sayılabilecek önemli bir eser. Onu yeniden yayımlamak için pek çok iyi nedenimiz var. Ancak bu eser 1967'de yayımlandı. Düşünsel eserler elbette muzlara nisbetle daha dayanıklı, uzun ömürlüdür ama yine de, yaklaşık kırk beş yıl sonra, bu eseri neden yeniden yayımlıyoruz - hele ki çalışmanın ele aldığı külliyat, zorunlu olarak, 1966'nın ötesine geçmiyorken?

Öncelikle bunun öncü bir eser olduğunu belirtelim. 1960'ların başında Fransız romanının tarihini ele almak isteyenlerin elinde hangi kaynaklar vardı? Bir an için *Le Roman depuis la Révolution* (Fransız Devriminden Günümüze Roman) adlı eserin bibliyografyasının ilk bölümünü inceleyelim: Yalnızca üç eleştirmen XVIII. yüzyılın sonunu, XIX. ve XX. yüzyılları bir arada kapsıyordu: Albert Thibaudet, ünlü 1789'dan Günümüze Fransız Edebiyatı Tarihi adlı eseriyle (ki bu, en iyi ihtimalle, 1930'ların başını kapsar, çünkü eser 1936'da yayımlandı); Gaëtan Picon, Raymond Queneau'nun yönettiği *Histoire des Littératures*'ün üçüncü cildine (1958) yaptığı katkılarla (Pléiade Ansiklopedisi için); ve René-Marill Albérès, *Modern Roman Tarihi* (1962) adlı eseriyle. Göreceğimiz üzere, Michel Raimond, özellikle bu isimlerle diyalog kurmaktadır.

Bu öncü eser, aynı zamanda roman tarihine klasik bir bakış açısı sunmaktadır. "Klasik" kelimesi burada asil anlamıyla kullanılmıştır: Derslerde okutulmaya değer bir bakış açısı. Zira Michel Raimond'un yargıları oldukça güvenilirdir: Asla sıradan bir romancıyı yüceltmez; ele aldığı metinler, birkaç istisna dışında, Fransız romanının kanonunu oluşturur. Bu, eserlerin çoğaldığı, halen çoğalmaya devam ettiği ve mihenk taşlarının kolayca kaybolduğu bir alanda macera aramak isteyenler için vazgeçilmez bir vizyon sunar. Peki, bu vizyonun dayandığı temel nedir?

Öncelikle, işe türü net bir şekilde tanımlayarak başlar: Roman, "bir dizi maceranın anlatımı ve varlığına inanmamızın sağlandığı karakterlerin sunumudur" (s. 117[1]). Bu cümle üzerinde biraz düşünelim: Bu tanım, ilk bakışta göründüğünden biraz daha az tarafsızdır ve ilerde bu konuya tekrar değinmemiz gerekecektir.

Bu tanım, bir anlamda seçilen dönemleştirme yöntemini de belirler. Michel Raimond, "Stendhal, *Kızıl ile Kara*'da aktarılan olayların sorumluluğunu üstlenerek modern romanı temellendirdi" (s. 62) diye yazar. Bu, Stendhal'in, XVIII. yüzyılda hayli revaçta olan ve yazarın bir "bulunmuş el yazması" ya da "kendisine emanet edilen bir hikâye" gibi kurgusal kılıfların arkasına saklandığı anlatı oyunlarından vazgeçme cesaretini gösterdiği anlamına gelir. Ancak bu gözlem, Albérès'in *Modern Roman Tarihi*'ni XVII. yüzyılın değerli ve olağanüstü romanlarıyla başlatan dönemselleştirmesine de karşı çıkar. Michel Raimond'un sunduğu roman tarihinin temeli, Stendhal ve Balzac'ta somutlaşan -birbirinden hayli farklı iki gerçekçilik türü olsa da- gerçekçi romandır. Bunun öncesinde kalanlar, bir anlamda yalnızca ön hazırlık niteliğindedir; değerli ama ikincil.

Klasik bir bakış açısının temelinde, kendi yönteminin bilincinde olan bir yaklaşım yatar. Fransız romanının Devrim'den bu yana olan seyrini yaklaşık 220 sayfalık bir metin içerisinde sunma iddiası, öncelikle tutarlı bir alan belirlemeyi gerektirir. Michel Raimond bu bağlamda, Sainte-Beuve'ün deyimiyle "endüstriyel" ya da ticari edebiyatı dışarıda bırakır; ancak bazı durumlarda bu tür ile "büyük" edebiyat arasındaki sınırın ne denli muğlâk olabileceğinin farkındadır — nitekim Simenon örneğini verir: 2003 yılında *Bibliothèque de la Pléiade*'de yer alma onuruna erişmiş bir yazardır. Alan belirlemek, burada, seçmeyi göze almak; yani bir o kadarını dışarıda bırakmak demektir. Bu işlem başta kendiliğindenmiş gibi görünebilir; ancak Albérès'in bugün tamamen unutulmuş Michel de Saint Pierre hakkında yazdığı

[1] Bu önsözde parantez içinde verilen tüm sayfa referansları, *Fransız Devriminden Günümüze Roman* (*Le Roman depuis la Révolution*, Armand Colin, "collection U", 1992) adlı esere atıfta bulunmaktadır.

coşkulu satırlar ya da kimi zaman neredeyse kışkırtma düzeyine varan değerlendirmeleri okunduğunda, bu ayrımın önemi açıkça hissedilir. Örneğin, "post-realist" roman hakkında şunu yazar: "Jacques de Lacretelle'in ve Gaston Chérau'nun sanatı, Proust'un, Musil'in, Joyce'un ya da Michel Butor'nunkinden çok daha ince ve kusursuzdur."[2] Ardından hemen ekler: "O kadar kusursuz ki sonuçta kısır ve kalıplaşmış hâle gelir." Ama bu itiraf, doğrudan kendi paradoksunun değersizliğini ortaya koymaz mı? Nitekim Chérau'yu (Berry bölgesinin saygın ama sınırlı kalmış bir romancısı) Proust'tan üstün gören bu yorum, okuyucunun değer yargısını —hiç değilse bir anlığına— altüst eder. Oysa Michel Raimond'un hassasiyetle korumaya çalıştığı şey, tam da budur: romanı, kendisine miras kalan biçimde bırakmayan yazarlarla, yalnızca mevcut formları ustalıkla sürdürenler arasındaki farkı ayırt edebilme yetisi. İşte bu nedenle Raimond'un ilgisi, "büyük" romana yöneliktir; özellikle de Fransız büyük romanına — ki burada Stendhal ile Bernanos, Proust ile Sartre gibi aslında birbirine taban tabana zıt yazarlar bir araya gelir. Albérès ise Avrupa romanını ele alır: Joyce üzerine yazdıkları gibi kimi bölümleri etkileyici olsa da, sık sık yönünü şaşırır; örneğin İskandinav romancılarına dair oraya buraya serpiştirilmiş birkaç satır, ikna edicilikten uzaktır. Araştırmanın yerini listeleme alır. Michel Raimond'da ise böylesi bir dağınıklık yoktur: Yabancı "etkileri" göz ardı etmese de odaklanma alanı kesinlikle Fransız edebiyatıdır.

Çünkü onun tarih anlayışı, aynı zamanda bir coğrafya anlayışıdır ve bu da onu doğrudan belirli bir ülkeye, belirli bir edebî toprağa bağlar. Burada mesele, bir edebiyat arazisi üzerinde dağ silsilelerinin ya da kütlelerin, çizgilerin ya da soyların ve onları birbirine bağlayan yapısal gerilimlerin belirginleştirilmesidir. *Kütleler* –ki bu terim Albert Thibaudet'nin tarihçi-coğrafyacı eleştiri tarzını akla getirir– örneğin artık iyi bilinen şu oluşum: "Goncourt'lardan Zola'ya, Flaubert'den Maupassant'a" uzanan ve 1850–1890 yılları arasında

[2] *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, 1962, s. 82.

Fransız romanına egemen olan realizm ve natüralizm bloku (s. 111). Bir diğeri, "Pasquier ailesinden Thibault'lara ve oradan da *İyi Niyetli İnsanlar*'a" uzanan çizgide görülür (s. 257): çok ciltli toplumsal tarih anlatılarının oluşturduğu çağdaş roman bloku. Ve son olarak: "Fransız romanının tarihinde *La Nausée* (Bulantı), Balzac'tan Flaubert'e, Proust'tan Sartre'a uzanan büyük zincirin son zirvesi gibidir" (s. 325). Öte yandan "soylar" vardır: "Fransız psikolojik romanının büyük soyu" (s. 200) olarak adlandırılan ve Benjamin Constant'ın *Adolphe*'undan Gide'in *La Porte étroite* (Dar Kapı)'ına uzanan, eklenmesi gereken bir başka halka olarak ise Constant'ı dikkatle okumuş olan Drieu'nün *Le Feu follet* (Sönmüş Ateş)'sine kadar genişleyen bir gelenek. Bu soylar bazen açıkça görünür, bazense daha silikleşerek "çizgi" hâlini alır: "*Sylvie*'den *Le Grand Meaulnes*'e ve Proust'un *A la Recherche du Temps perdu* (Kayıp Zamanın İzinde)'süne; *Aurélia*'dan *Nadja*'ya kadar uzanan, saf ve gizli bir çizgi vardır" (s. 108). Ve nihayet, bu edebî coğrafyanın temelini oluşturan yapısal gerilimler: Fransız romanında kendine yönelen yazarlar (Gide) kadar dünyaya ya da tarihe yönelenler (Aragon, Malraux), toplumsal gözlemciler (ki bunlar çok da fazla değildir) kadar düş gücünün prensliğinde anlatı kuran hayalperestler (Giraudoux, Jouve), sezgisel bir atılımla yazanlar (Stendhal) kadar sabırla ve ustalıkla inşa eden zanaatkârlar (Balzac) da yer alır.

Michel Raimond, roman türünün evrimini keskin kopuşlar zincirine dönüştürmekten özellikle kaçınır. Onun yaklaşımı sürekliliğe dayanır: Avangardların modernist mantığına, yani sıfırdan başlama iddiasıyla radikal yenilikler yaratma eğilimine kolayca kapılmayı reddeder. Raimond'a göre, "Eserler, eserleri doğurur. Bir sanatçı, daha önce ele alınmış temaları yeniden işleyerek ustalığını ve yeteneğinin özgünlüğünü ortaya koyar"(s. 133). Burada bahsedilen yalnızca temalar değil, aynı zamanda biçimlerdir. Örneğin, Proust, Chateaubriand veya Nerval'ın duygusal hafıza üzerine yazdıkları sayfalar üzerine derinlemesine düşünmüş; Gide ise *Les Faux-Monnayeurs* adlı eserinde, Stendhal tarafından kullanılan bakış açısı tekniğin-

den mektup kullanımına kadar romanın tüm yöntemlerini içeren bir "roman festivali" sunmuştur (s. 276). Bu süreklilikçi yaklaşım, özellikle XIX. ve XX. yüzyılların birlikte ele alınmasını derinlemesine gerekçelendirdiği için önemlidir. Michel Raimond, bu noktada, Gaëtan Picon'un *Pléiade Ansiklopedisi*'nin Edebiyat Tarihine yaptığı katkıda savunduğu kopuşçu görüşe örtük bir şekilde karşı çıkar. Picon, "XX. yüzyıl romanı, bütünüyle, Balzac'tan natüralizme kadar uzanan roman geleneğinden çok farklıdır" diyerek Proust ve Gide'i bu kopuşun tanıkları olarak sunar. Ona göre, bu iki yazar, romanı "hayatın görünüşlerine boyun eğmekten" kurtarmak istemiştir. Bu bağlamda, Picón, XIX. yüzyılın "nesneye odaklı temsil romanı" ile XX. yüzyılın "özneye odaklı ifade romanı" arasında bir ayrım yapar[3]. Ancak bu ayrım ne kadar sağlamdır? Huysmans örneğini ele alalım: XIX. yüzyılın sonlarında eser veren bir romancı olarak, başlangıçta natüralist döneminde nesneye odaklanmış görünse de, sonrasında kendisini karakterleri aracılığıyla tanımlayan (örneğin *À Rebours* (Tersine)'daki dekadan dandy portresi ya da *Là-bas* (Orada)'daki karanlık dindarlık) bir yazara dönüşmüştür. Öte yandan, XX. yüzyılın çok ciltli roman döngüleri özneden ziyade topluma ve tarihe yönelmiştir. Michel Raimond, bu iki dönemi birbirinden ayırmak yerine, aralarındaki gerilimi roman tarihinin yapısını belirleyen bir unsur olarak sunarak daha ikna edici bir yaklaşım sergiler.

Le Roman depuis la Révolution adlı eser, kapsamlı bir okuma koleksiyonunun yanı sıra güçlü bir sentez yeteneği sunar. Özellikle Stendhal, Balzac ve Flaubert gibi üç büyük gerçekçi arasındaki karşılaştırmalar ya da Sartre ile Proust arasındaki farklar gibi bölümler bu açıdan dikkat çekicidir. Eser, Ramuz'un büyüklüğünü net bir şekilde ortaya koyan sezgisel anlayışı ve çeşitli roman tekniklerinin jargon içermeyen kesin açıklamalarıyla da öne çıkar. Ancak kitabın bir başka önemli katkısı da kendi sınırlarının farkında olan bir yöntem

[3] Gaëtan Picon, "La littérature du XXe siècle", *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures,* cilt III, Raymond Queneau'nun editörlüğünde, *Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,* 1958, s. 1326-1327.

sunmasıdır. Michel Raimond, Zola'nın başarı rakamlarını aktarırken bir gün yazılması gereken "roman sosyolojisi"ni ima eder (s. 157). Bu, bibliyometrik analizlerin yanı sıra, Sartre'ın *Qu'est-ce que la littérature* (Edebiyat Nedir?) adlı eserinde sorduğu ünlü soruyu yeniden ele almayı gerektirir: "Kim için yazıyoruz?" Örneğin, Stendhal, hizmetçi kadınların (ki bunlar bol bol cinayet ve kaçırılma hikâyesi ister) değil, zarif markizlerin ilgisini çekmek ister. Bu nedenle üslubu daha aristokratik, melodramdan uzaktır. Mamafih, Stendhal'ın eserlerinde de cinayetler ve kaçışlar vardır.

Ey mevsimler, ey edebiyat tarihinin kaleleri: hangi ruh, hangi göz, hangi eser kusursuzdur? *Le Roman depuis la Révolution*'da, yazarın belirtmediği birkaç kusura işaret edilebilir: ancak bunlar, tutulan külliyat, önerilen hiyerarşiler ve (yüzyılın, romanın) sonu sorunuyla ilgilidir.

Michel Raimond'un *Le Roman depuis la Révolution* adlı eseri, Fransız romanı tarihine dair kapsamlı bir analiz sunarken, doğal olarak bazı eksiklikler ve eleştirilerle karşılaşmıştır. Öncelikle, eserin yalnızca Ramuz ve Simenon gibi birkaç frankofon yazara değinmesi ve genel olarak frankofon roman dünyasını göz ardı etmesi dikkat çeker. Örneğin, Kateb Yacine'in *Nedjma* (1956) adlı eseri, Cezayir Savaşı'nın sadece beş yıl ardından yazıldığı için zor bir dönemde tartışılabilecek bir eser olsa bile, bu tür romanların dâhil edilmesi, kapsamın fazla genişleyerek kontrol edilemez hâle gelmesine yol açabilirdi. Ancak bu tercihler, belirli alanları ihmal etmek pahasına bir seçicilik olarak değerlendirilebilir. Raimond, eserinde erotik romanlara neredeyse hiç yer vermez. Rousseau'nun deyimiyle "tek elle okunan kitaplardan" bahsetmek bir yana, Sade'ın romanları veya Bataille'in *Histoire de l'œil* (Gözün Hikâyesi) (1928) ve *Ma mère* (Annem) (1966) gibi eserleri tamamen dışlanmıştır. Bu durum, erotik unsurların Fransız romanı tarihindeki yerini tartışma fırsatını kaçırdığı yönünde eleştirilebilir. Raimond'un, toplama kampları ve soykırım deneyimlerine odaklanan "kamp edebiyatı"na yeterince yer vermediği de bir eksiklik

olarak belirtilmiştir[4]. Ama 1947'yi değerlendirecek olursak: bu yılda, Jean Cayrol'un "Lazareen"[5] romanlarının ilkinin (*Je vivrai l'amour des autres*, Prix Renaudot) yanı sıra Robert Antelme'nin (*L'Espèce humaine,* yazarın önsözüne göre yine de hayal gücünü kendini ifade etmeye çağıran bir tanıklık) ve David Rousset'nin (*Les Jours de notre mort,* yazarın deyişiyle "roman tekniğiyle" inşa edilmiş, ancak tüm "uydurmaları" reddeden) eserleri yayınlandı. Daha sonra Jorge Semprun (*Le Grand Voyage*, 1963), Charlotte Delbo ve diğerleri, ardından da sürgün edilenlerin çocuklarının metinleri (Perec, La Disparition) gelir. XX. yüzyılın trajik tarihinin bütün bir bölümü, böylece, dehşeti gizlediğinden ya da telafi ettiğinden şüphelenilen ama aynı zamanda akıl almaz, temsil edilemez, dile getirilemez olan karşısında gerekli bir başvuru olan roman formuyla ikircikli bir ilişki yoluyla kendini ifade etmeye çalışmıştır.

Dolayısıyla *Le Roman depuis la Révolution*'a bazı eklemeler yapılması gerekeceği aşikârdır[6]. Biraz düzeltme yapmak da gerekebilir: XIX. ve XX. yüzyılların Fransız romanına genel bir bakış atmak için 1967 yerine 2013 yılında olmak daha uygun. Gerçek şu ki perspektifler değişti ve dolayısıyla Michel Raimond'un önerdiği hiyerarşiler de. Bunu söylemek kolay, ancak bu ifademiz bir sertlik içermiyor: Sadece Malraux'nun *L'Homme précaire et la Littérature* eserinde "estetik zamanın dönüşümleri" dediği şeyleri, yani hayranlığın ve onun değişimlerini dikkate almak gerekiyor. Birkaç örnek: George Sand'ın, Balzac ve Barbey üzerinde önemli bir etkisi olmuştur ve oku-

---

[4] Bkz. François Azouvi, *Le Mythe du grand silence* (Büyük sessizlik efsanesi), Fayard, 2012. Başlık, yazarın bu sözde baskıya ilişkin pozisyonu hakkında yeterince şey söylüyor.

[5] "Roman lazareen" terimi, genellikle toplama kamplarındaki yaşamı ve deneyimleri anlatan edebî eserleri tanımlamak için kullanılır. Bu tür eserler, insanlık hâli, acı ve hayatta kalma temalarını işler. (Ç.N.)

[6] Akademik açıdan bakacak olursak: Jacques Lecarme ve Bruno Vercier, *La Littérature française depuis 1968* (1968'den bu yana Fransız edebiyatı), Bordas, 1982 ve Dominique Viart ve Bruno Vercier, *La Littérature française au présent* (Günümüzde Fransız Edebiyatı), Bordas, 2008: her ikisi de edebiyat tarihî ile ilgili ve antoloji çalışmalarıdır. Ya da *Histoire de la France littéraire. Modernités, XIXe-XXe siècle* (Fransa Edebiyat Tarihi. Modern Dönem, XIX.-XX. Yüzyıl), Patrick Berthier ve Michel Jarrety eds, PUF, 2006. Yazarlar için, diğer birçok olası referansın yanı sıra: *Le Roman du XXe siècle* (Yirminci Yüzyıl Romanı), La Nouvelle Revue Française, Jean Rouaud ed, No. 596, Şubat 2011.

yucular arasındaki popülaritesi 1870'e kadar sürekli artmıştır; ancak yıldızı birkaç on yıl içinde belirgin şekilde sönmüş. Bu durumda, *Le Roman depuis la Révolution*'un içindekiler tablosuna baktığımızda, onu Stendhal ve Balzac'la aynı düzeye koymak biraz fazla cömertçe bir yaklaşım olmuyor mu? Bununla birlikte, Marguerite Yourcenar'a (1939 tarihli *Le Coup de grâce* ve 1951 tarihli *Mémoires d'Hadrien*) bir satır bile ayrılmamış olması ilginçtir. Jules Verne ise hiçbir şekilde anılmıyor, oysa o yalnızca "çocuklar için basit bir yazar" olmaktan çok daha fazlasıdır.

1967'de, 2013'te (haklı ya da haksız) artık pek keşfedilmeyen, zirveleri Duhamel, Martin du Gard ve Jules Romains olan roman döngüsü külliyatını öngörmek muhtemelen mümkün değildi. Ancak Romain Rolland'ın *Jean-Christophe* adlı eserine beş sayfadan fazla yer ayırmak, her ne kadar çekinceler içerse de, bu çok uzun metne fazlasıyla iltifat etmek değil mi? Sartre'ın 1939'da oldukça sert bir şekilde "iğrenç bir müshil[7]" dediği (ancak 20 yaşındayken kendisini ağlatan) bir eser olmasına rağmen. Pierre-Henri Simon'dan bir başlık alıntılayıp Morand'ın hiçbir romanından, hatta *L'Homme pressé*'den bile bahsetmemek ve Drieu la Rochelle'in hem *Rêveuse bourgeoisie*'sini hem de *Gilles*'ini unutmak çok üzücü[8]; dahası, sıradanlık üzerine gelişim (Diderot'dan Stendhal'e ve ardından Aragon'a), Nimier ve Hussards ekolüne biraz daha fazla ilgi gösterilerek doğal olarak zenginleştirilebilirdi. Céline'e dizinde bu kadar küçük bir yer verilmesi -*Voyage au bout de la nuit*'nin[9] üslup buluşunu göz ardı eden bir yargıyla- ve Louis Guilloux (*Le Sang noir* büyük bir romandır) ve Raymond Queneau (aynı şey *Le Chiendent* için de geçerlidir) dizin-

[7] *Carnets de la drôle de guerre* (Tuhaf Savaş Günlükleri), 1 Aralık 1939 (Les Mots (Kelimeler) ve diğer otobiyografik yazılar, Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*, 2012, s. 354).

[8] Ama bu durum açıklanabilir: Belki de 1967'de İkinci Dünya Savaşı hâlâ çok yakın bir geçmişte olduğu için Morand ve Drieu'yu işbirlikçilerden (kesinlikle öyleydiler: biri Vichy rejiminin, diğeri Almanların) başka bir şekilde görmek mümkün değildi.

[9] "Céline'de tamamen teknik kaygılar, ilhamın dizginlenemez akışı karşısında arka planda kalır" (*Le Roman depuis la Révolution, A.g.e.*, s. 199). Gaëtan Picon daha fazla ilham almış, "kendini sürekli bir yaratım olarak sunan bir dil" çağrıştırmıştır. Hiddeti, şiddeti ve icadıyla takdire şayan ve argonun katkısıyla, konuşma dili aracılığıyla edebiyatı yenileme olanaklarının belirleyici bir örneğini sunmaktadır" (*Histoire des littératures*, C. III, A.g.e., s. 1345).

den radikal bir şekilde çıkarılırken, Giono'ya herhangi bir özel yer ayrılmamış olması (Gaëtan Picon ona daha iyi bir yer vermiştir) özellikle üzücüdür. Bu romancılar, günümüzde bize, Montherlant kadar (hatta onun mizojinist tutumundan rahatsız olacak hanımların söyleyeceği gibi belki daha fazla) takdiri hak ediyormuş gibi görünüyor. Son olarak, 1967'deki bağlam göz önüne alındığında kaçınılması zor olan bir perspektif hatasına dikkat çekmek gerekir: *Yeni Roman* üzerine ayrılan sayfalarda, Robbe-Grillet ve Butor'a Beckett ve Claude Simon'dan daha fazla önem verilmiştir.

Le Roman depuis la Révolution üzerinde yeniden çalışmak, son olarak ve en az diğerleri kadar önemli olan (*last but not least*), romanın sonu gibi zorlu bir soruyu düşünmeyi de gerektiriyor. Bu soru çeşitli yönleriyle ele alınabilir: teleolojik, kronolojik ve apokaliptik. Michel Raimond, roman türünün içsel sonu hakkında çift yönlü bir tez ileri sürer. "Roman, kökenlerinden itibaren hayata yaklaşmayı amaçlar" (s. 108) ve örneğin bu nedenle gotik ya da frenetik olarak da adlandırılan kara romanın geleneklerinden vazgeçmiştir. Ancak hayat nedir? Michel Raimond, bunu "sosyal hayat" ve "bilincin derin yaşamı" olarak yanıtlar. Peki, bu tür bir teleoloji tamamen savunulabilir mi? Albérès, "sanat üzerinde realizmin ipoteği"ni[10] eleştirerek bunun aşırıya kaçtığını savunmuştur; çünkü gerçekte birçok roman, hayattan uzaklaşmayı amaçlar. Örneğin, sıkı bir şekilde önceden belirlenmiş biçimsel kısıtlamalar temelinde inşa edilen romanlar buna örnek oluşturur: Queneau'nun 1930'lardan itibaren romanlarına rakamlar ve kafiyeler dâhil etme çabası, Perec'in 1960-1970'lerdeki eserleri veya daha yakın dönemde Jacques Roubaud'nun çalışmaları gibi. Diğer taraftan, roman için önerilen tanımı hatırlayalım: bir anlatı, bize inanabileceğimiz karakterler sunar. Bunun sanıldığı kadar apaçık olmadığını söylemiştik. Nedeni, sadece başka tanımların da mümkün olması değil (Albérès: roman "başka bir şeyi ifade etmek için bir anlatı kullanan edebî bir yaratımdır"[11]). Ama hepsin-

[10] *Histoire du roman moderne* (Modern Romanın tarihi), *A.g.e.*, s. 241.

[11] *A.g.e.,* s. 441.

den önemlisi, okurun inancını, bağlılığını ve yanılsamasını romanın gerekli bir bileşeni hâline getirirken, Michel Raimond, daha kısa bir süre içinde ve fazla empati kurmadan da olsa, *La Crise du roman* adlı tezinin bir bölümünde incelediği şeyi biraz ihmal ettiği için. Natüralizm sonrası dönemden 1920'lere kadar, yani "roman içinde romanın sorgulanması" olarak adlandırılan süreç, bu sorgulama, hatta alay etme, kaçınılmaz olarak "inandırıcılık taleplerine" meydan okur.[12] Albérès, bu "heterodoks roman" damarını daha az mesafeli bir şekilde tarif eder. Ona göre bu damar, sembolizmden kaynaklanan ironiyle daha belirgin bir hal alır (örneğin, Schwob'un *Le Livre de Monelle* (Monelle'in Kitabı), Barrés'in *Jardin de Bérénice* (*Bérénice*'in Bahçesi), Gide'in *Paludes ve Les Caves du Vatican* (Vatikan Mahzenleri) eserlerinde). Daha genel anlamda, heterodoks romanların yönü, içlerindeki bilmece ve gizem, yapboz ve baş döndürücü unsurlar ile tanımlanır. Bu romanlar özellikle, okuyucunun güvenini sorgular, inancıyla oynar, hatta onu boşa çıkarır; bu, hem eleştirel hem de özeleştirel bir jesttir. Bu bağlamda, *Le Roman depuis la Révolution'da Cocteau*'ya verilen sınırlı yer, Queneau'nun unutulması, Delteil'in *Choléra* (Kolera)'sının (1923), Giono'nun *Noé* (Nuh) (1947) ve özellikle *Âmes fortes* (Güçlü Ruhlar) (1950) gibi eserlerinin göz ardı edilmesi daha anlaşılır hâle gelir. Özellikle *Âmes fortes*'te, birbiriyle çelişen anlatıcılar okuyucuyu "hakikatten" tamamen uzaklaştırır. Romanın tarihini ve yapısını daha geniş bir bağlamda incelemek için bu eksiklikler dikkate alınabilir.

"Son" kelimesi aynı zamanda kronolojik bir anlam taşır. *Le Roman depuis la Révolution* üzerinde yeniden bir çalışma yapılacak olsaydı, 2013'te bu çabayı XX. yüzyılın sonunda durdurmaya karar verilebilirdi. Ama edebiyatta XX. yüzyılın sonu tam olarak ne zamandır? Tarihçilerin gördüğü şekliyle yüzyılın sonuna mı denk

[12] *La Crise du roman. Des lendema-ins du naturalisme aux années vingt.* Corti, 1966, s. 246 (Üçüncü Bölüm'de yer alan tüm V. Kısım, "Romanın Romanı" başlıklı kısmına bakınız). Bu eser, yayımlandığı tarihten bu yana edebiyat araştırmalarının başka bir klasiği hâline gelmiştir.