65. Camille Laurens'ın özkurmaca romanlarında metinlerarasılık[1]

Fatma KAHRAMANOĞLU[2]

APA: Kahramanoğlu, F. (2023). Camille Laurens'ın özkurmaca romanlarında metinlerarasılık. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (33), 1091-1101. DOI: 10.29000/rumelide.1288012

Öz

Kendi yaşamından izleri romanlarına yansıtan Camille Laurens Çağdaş Fransız yazınında önemli özkurmaca yazarları arasında anılır. Yazın eleştirmeni ve yazar Serge Doubrovsky 1977 yılında ortaya attığı özkurmacayı özyaşamöyküsünün postmodern bir değişkesi olarak ele alır. Postmodern yazının en belirgin özelliklerinden biri olan metinlerarasılık, postmodern yazının tüm olanaklarından izleksel bir bütünlükle yararlanan Camille Laurens'ın yazın evreninin en belirgin özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Yazar başka metinlerin kendi romanlarına dayanak olduğunu hem romanları üzerine yaptığı konuşmalarında hem de anlatıcı-kişileri aracılığıyla romanlarında açıkça dile getirir. Camille Laurens farklı metinlerden kimi kesitlere yer vererek, anlatı içine bir başka anlatı sokarak ve kendi yapıtlarını yeniden yazarak farklı metinlerarası yöntemlere sıklıkla başvurur. Metinlerarasılığı somutlaştıran örneklere süreksizliğin, kopukluğun ve parçalılığın ilk anda göze çarptığı *Ni toi ni moi* ve *Cet absent-là* adlı romanlarında sıklıkla rastlarız. Gerçekten de *Ni toi ni moi* ve *Cet absent-là* başka metinlerin kesişme noktası gibidir. Bu da söz konusu romanların çoksesli bir özellikte olduğunu gösterir. Bu çalışmada, yazarın başka metinlerden aldığı kesitleri hangi metinlerarası yöntemlere başvurarak *Ni toi ni moi* ve *Cet absent-là* adlı özkurmaca yapıtlarına nasıl yerleştirdiğinin üzerinde duracağız.

Anahtar kelimeler: Metinlerarasılık, brikolaj, kolaj, çokseslilik, kopukluk

Intertextuality in Camille Laurens's autofictions

Abstract

Camille Laurens, who reflects the instances of her own life in her novels, is one of the most important autofiction writers of contemporary French literature. Literary critic and writer Serge Doubrovsky defines the term autofiction, which he propounded in 1977, as a postmodern variation of autobiography. Intertextuality as one of the most distinct characteristics of postmodern literature-, is a significant determinant of the literary universe of Camille Laurens, who benefits from the entire potential of postmodern literature with thematic integrity. The author clearly manifests in her own statements about her novels and through her narrators that other texts have become sources for her novels. Camille Laurens frequently applies different intertextual methods by using certain sequences from other texts, integrating a narrative within a narrative, and rewriting her works. We frequently come across intertextual examples in her novels *Ni toi ni moi* and *Cet absent-là,* in which discontinuity, disconnection, and fragmentariness are quite apparent. *Ni toi ni moi* and *Cet absent-là* are indeed like a point of intersection of different texts, which proves the polyvocality of these

[1] Bu makale, Fatma Kahramanoğlu'nun Prof. Dr. Nurmelek Demir yönetiminde hazırladığı Camille Laurens'ın Yazın Evreninde Özkurmaca, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2022, künyeli doktora tezinden üretilmiştir.

[2] Arş. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, (Tekirdağ, Türkiye), fatmaer@nku.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-9414-8190. [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 22.01.2023 kabul tarihi: 20.04.2023; DOI: 10.29000/rumelide.1288012]

novels. In this context, this study attempts to discuss the ways Camille Laurens takes certain parts from other texts and applies them to her autofiction novels, *Ni toi ni moi* and *Cet absent-là* and to identify the ways she uses intertextual methods.

Keywords: Intertextuality, bricolage, collage, polyvocality, disconnection

Giriş

Postmodern dönemde metinlerarasılık kavramının öne çıkarılmasıyla birlikte brikolaj ve kolaj yöntemleri yazın eleştirmenleri tarafından sorgulanmaya ve üzerinde çalışılmaya başlanılmıştır. Bu dönemde yazın eleştirmenleri brikolaj ve kolaj tanımlaması yapıp, brikolajı ve kolajı bir çözümleme ve eleştiri yöntemi olarak kullanırlar. Böylece brikolaj ve kolaj önemli metinlerarası yöntemler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Camille Laurens özkurmaca yapıtlarında postmodern yazının tüm olanaklarından izleksel bir bütünlükle yararlanır. Dolayısıyla metinlerarasılık olgusu Laurens'ın anlatısının çatısı durumuna gelir. Yazı ve yaşam arasındaki denklemi kuran Camille Laurens başka metinlerin kendi romanlarına dayanak olduğunu sürekli dile getirmekten geri durmaz. Bu çalışmada, yazarın başka metinlerden aldığı kesitleri hangi metinlerarası yöntemlere başvurarak *Ni toi ni moi* ve *Cet absent-là* adlı özkurmaca yapıtlarına nasıl yerleştirdiğini incelemeyi amaçlıyoruz.

Brikolaj

Brikolaj teriminin farklı alanlardaki kullanımlarına ek olarak, yapısalcı düşüncenin önde gelen isimlerinden Claude Lévi-Strauss, söylensel düşünceyi tanımlamak için brikolaj imgesine başvurur:

> Günümüzde de, bricoleur (yaptakçı) dediğimiz kişi, meslek adamının kullandığından daha dolambaçlı araçlar kullanarak elleriyle çalışan kişi olarak kalır. Söylensel düşüncenin özelliği de anlatacağı şeyi karışık öğelerden oluşan ve geniş olmakla birlikte sınırlı kalan bir repertuar yardımıyla anlatmaktadır; amaçladığı iş ne olursa olsun, bunu kullanmak zorundadır, çünkü elinin altında başka hiçbir şey yoktur. Böylelikle, söylen bir tür düşünsel yaptakçılık olarak belirir (Lévi-Strauss, 2018, s. 44).

Üstelik La Bruyère'in de dile getirdiği gibi, "Her şey daha önce söylenmiştir", "Yedi bin yıldır insanlar vardırlar ve düşünmektedirler" (Akt., Aktulum, 2014, s. 16). Öyleyse günümüz insanı uzun bir düşünsel geleneğin kalıtçısıdır; bununla birlikte, kendinden önce gelenler gibi elinin altında yinelemekten başka bir seçenek yoktur.

"Mühendisin evreni sorguya çektiği, yaptakçınınsa insan elinden çıkma işlerden oluşmuş bir toplama, yani kültürün alt-bütününe seslendiği söylenebilir" (Lévi-Strauss, 2018, s. 47). Lévi-Strauss'un sözünü ettiği mühendis ve yaptakçı ayrımından yola çıkarak Gérard Genette *Figures I* adlı yapıtında brikolajın yazınsal eleştiri düzleminde de uygulanabilirliğini dile getirir. Bu ayrımı mühendis yerine "yazar" (romancier), yaptakçı yerine "eleştirmen" yerleştirerek yeniden düzenler. Böylelikle, brikolaj imgesi yazınsal düzlemde de kullanılmaya başlanır (Genette, 1966, s. 147).

Metinlerarası yöntemlerden biri olan brikolajı, Genette *Palimpsestes* adlı yapıtında "eskisinden yola çıkarak yenisini oluşturma sanatı" (Genette, 1982, s. 451) olarak tanımlar. Genel olarak Lévi-Strauss'un tanımlamasına bağlı kalmakla birlikte, yananlam düzeyinde Genette üstünkörü onarım gibi pejoratif nitelik taşıyan bir terim olduğundan da söz eder. Yine de, ona göre brikolaj "bilerek üretilmiş ürünlerden daha derli toplu, daha tat verici nesneler üretme" (Genette, 1982, s. 451; Akt. Aktulum, 2014, s. 216)

olanağını sunar yazara. Brikolaj etkinliğine bağlı olarak, "eski bir yapıya yeni bir işlev yüklenir, ikisi üst üste konur. Ortaklaşa bir arada bulunan bu iki unsur arasındaki uyuşmazlık bütüne kendi tadını verir." (Genette, 1982, s. 451; Akt. Aktulum, 2014, s. 216).

Genette'in ifade ettiği bu brikolajda, elindeki öğeleri yeniden düzenlemekten ileri gidemeyen yaptakçı gibi yaptakçı-yazar da önceden var olan metinlere ait kesitleri yeni bir işlev yükleyerek başka bir metne montajlar. Bunu yaparken de yazar gönderge metinle "oyun" oynar. Böylelikle anametin oyunsal bir düzende yer alır:

> Anametinsellik biçimi bir parça oyun olmadan olmaz; var olan biçimlerin yeniden kullanımında tözsel olarak bir parça oyun bulunur. Yaptakçılık bir oyundur, şu anlamda ki bir nesneyi beklenmedik bir biçimde kullanır. Aynı biçimde bir gönderge metni başlangıç programı dışında kullanmak bir bakıma onunla oynamak, eğlenmektir. (Genette, 1982, s. 452; Akt. Aktulum, 2014, s. 215).

Metinlerarasılığı somutlaştıran örnekler Camille Laurens'ın *Ni toi ni moi* adlı yapıtında da oldukça sık karşımıza çıkar. Gerçekten de *Ni toi ni moi* (Ne sen ne ben) başka metinlerinin kesişme noktası gibidir. Laurens söz konusu yapıtta sıklıkla Benjamin Constant'ın yaşamına ve yapıtlarına göndermede bulunur. Constant'ın yaşamından söz ederken onun romanları (*Adolphe*, *Cécile*, *Cahier rouge*), günlükleri ve yazışmalarına başvurur. Böylelikle söz konusu metinlerden alınan kesitleri bir bütün oluşturacak şekilde montajlayarak *Ni noi ni moi*'ya yerleştirir. *Ni toi ni moi*'da roman, kısa öykü, sinema, şiir, tiyatro, elektronik yazışmalar gibi farklı türler iç içe girer ve yazar neredeyse her türden yazınsal ve sanatsal yapıtlardan alıntılar yapar. Özellikle de bir düş ürünü olan « L'homme de ma mort » (Ölümümün Adamı) adlı öykü *Adolphe*'un yenidenyazılmış bir uyarlaması olarak karşımıza çıkar. Yazar, « L'homme de ma mort » başlığı aracılığıyla *Adolphe*'un son bölümünde yer alan Ellénore'un ölüm sahnesine gönderme yaparak iki yapıt arasında metinlerarası bir alışveriş olduğunu en başından kesinler. *Ni toi ni moi*'da anlatıcı sık sık *Adolphe*'tan alıntılar yapar ve açıkça göndermelerde bulunur.

Genette'in *Palimpsestes*'te önerdiği tanımlamalara göre, *Ni toi ni moi* Constant'ın *Adolphe* adlı özyaşamöyküsünün alt-metni (fr. hypotexte), doğal olarak da *Adolphe* Camille Laurens'ın söz konusu yapıtının ana-metnidir (fr. hypertexte). Böylelikle *Ni toi ni moi*'nın neredeyse başından sonuna kadar Benjamin Constant'ın izleriyle karşılaşırız. Constant'dan yapılan alıntılar *Ni toi ni moi*'da önemli bir rol oynayan aşkın olanaksızlığı, aşk ve ölüm ikilemi gibi izlekler bağlamında yer alır. Laurens, Benjamin Constant'ın *Adolphe*'ta uyguladığı psikolojik gerçekçi tutumundan oldukça etkilenir ve Constant'ın aşk konusundaki psikolojik çözümlemelerinden yola çıkarak benzer bir şekilde aşk konusunda yaşadığı başarısızlığın nedenleri sorgular.

Aynı izleklerin ve anlatım tekniklerinin kullanılması, mektup ya da elektronik mesajlar gibi farklı türlerin anlatıda iç içe geçmesi iki yapıtın hemen öne çıkan ortak özellikleridir. Aralarında iki yüzyıllık bir uzaklık olmasına karşın kurgusal bir anlatıcı olarak karşımıza çıkan Hélène sevgilisi Arnaud ile Benjamin Constant arasında koşutluk kurar (Laurens, 2011b, s. 147). Gerçekten de anne, geçmiş ve çocukluk gibi ortak izlekler söz konusu kişileri birbirine bağlar. Her iki yapıtta da çok sayıda öykü parçacıkları bulunması nedeniyle okumayı yönlendirecek "Editörün Düşüncesi" ve "Yazarın Notu" başlıklarıyla önsöz niteliğinde yanmetinsel unsurlara yer verilir. Özyaşamöyküsel izler taşıyan ana öyküler öznel anlatıcı tarafından birinci tekil şahısla aktarılır. Benjamin Constant özyaşamöyküsel özellikte olan mektupları, Camille Laurens ise aynı özellikteki elektronik mesajları yapıtına sokar. Dolayısıyla her iki yapıtta da farklı yazınsal türler iç içe girer.

Laurens, Benjamin Constant'nın metinlerinden bazı kesitleri montaj işlemiyle kendi metnine yerleştirir ve söz konusu metinler arasında koşut yanları saptar. Ayrıca alıntıladığı metinlere *Ni toi ni moi*'da yeni anlamlar ve işlevler yükler. Alıntılanan metinler, göndergeler ve göndermeler anlatıcı-yazarın yaşadığı gerçeği yansıtmasına katkıda bulunur. Bu yola başvurarak anlatıcı-yazar söz konusu romandaki kişilerin özellikle de sevgilisinin kişilik özelliklerini daha iyi gözlemleme olanağını bulur.

Adolphe ile izleksel ve biçimsel düzlemde kimi ortak noktalarının bulunmasına karşın *Ni toi ni moi*'da bir dizi dönüşüm işlemi de söz konusudur. Yazar *Adolphe*'daki kişi adıllarını ve adlarını değiştirerek yeni bir bütün içerisinde « L'homme de ma mort »'da yani *Ni toi ni moi*'da kaynaştırır. Biraz önce de belirttiğimiz gibi, Camille Laurens bir düş ürünü olan « L'homme de ma mort » adlı öyküde Benjamin Constant'ın *Adolphe*'unu yenidenyazar. Ancak bunu yaparken Laurens tersine bir yenidenyazma işlemine başvurur: artık *ben* diyen kişi Adolphe değil, Ellénore'dur. Böylece Constant'a meydan okuyan Laurens feminist bir tutum sergiler: "El ve göz olur, yöneten, konuşan ve dizginleri tutan ben olurum. Kısacası, bu bir kadının filmi oluyor." (Laurens, 2011b, s. 41). « L'Homme de ma mort »'u film senaryosuna uyarlamak isteyen isimsiz bir yönetmenle görüşmeler yapan anlatıcının sadece kendi mesajlarına yer verip yönetmenin mesajlarını da silmesi bu kanıyı güçlendirir. Bu nedenle de *Ni toi ni moi Adolphe*'un hem bir yinelemesi hem de karşıtı konumundadır.

Adolphe'ta odak öykü Adolphe tarafından birinci tekil şahısla aktarılır. Ayrıca romanın sonunda da bencillik ve duyarlılık arasında gidip gelen Adolphe'un yazgısı ile ilgili okuyucuyu bilgilendirmek amacıyla editöre yazılmış kurmaca bir mektuba yer verilir. Ellénore ile ilgili betimsel parçalara yer verilmesi bile dolaylı olarak Adolphe ile ilgili bilgi verir (Verhoeff, 1976, s. 42-44). Kısacası, Benjamin Constant Ellénore'u edilgen bir konuma yerleştirir. Laurens Constant'ın bu yaklaşımını düzeltmek amacıyla Ellénore'a verir sözü. Bunu yaparken de özne konumdaki *ben*i iki parçaya böler; sözü hem anlatıcı hem de Ellénore/Hélène alır: "Ben Ellénore, ben bir okuyucuyum, canlıyım ve yaşıyorum, ben onu da bu yanlıştan, bu hatadan kurtarıyorum- bu sevgi yokluğundan." (Laurens, 2011b, s. 335). Laurens'ın Ellénore'u etkin konuma getirme isteğine bağlı olarak anlatı kişilerinin ve konuşan seslerin çokluğu ortaya çıkar. Bu doğrultuda *Ni toi ni moi*'da bir içanlatı durumu yaratan farklı türlerdeki « L'homme de ma mort » adlı sinema yapıtı ve « Benjamin l'inconstant » (Tutarsız Benjamin) adlı tiyatro oyunu karşımıza çıkar. Ayrıca Laurens roman, film senaryosu, öykü, tiyatro gibi farklı türleri aynı yapıtın içinde eriterek alışagelmiş kalıpların dışına çıkar ve bu yolla kendi özgünlüğünü ortaya koyar.

« L'homme de ma mort » ile ilgili olarak yönetmenle yaptığı yazışmalarında, anlatıcısı filmin başrolünde Benjamin Constant olacağını en baştan açık bir şekilde bildirir: "İstediğiniz gibi düzenleyin, ancak o (Benjamin Constant) filmde olmak zorunda: filmin başkişisi o, onu okur okumaz anlayacaksınız, o başrol - benim ölümümün adamı, o'dur." (Laurens, 2011b, s. 35). Bir anlatı içinde anlatı tekniğine uygun olarak *Ni toi ni moi*'ya yerleştirilen « L'homme de ma mort »un senaryosunda, anlatıcı Adolphe'un adını güncelleştirip erkek başoyuncu olarak Arnaud adını kullanır.

Anlatıcı aşk ilişkisinde deneyimlediği mutsuzluğun benzerini bulur *Adolphe*'da ve sevgilisinin davranışlarını ve psikolojisini anlayabilmek için Benjamin Constant'ı kendisine örnek alır. Dahası Benjamin Constant'ın psikolojisinden yola çıkarak sevgilisinin bilinçaltının derinliklerine inmeye çalışır. Ona göre, Arnaud ile Benjamin Constant özdeş bir yaşam sürer ve neredeyse biri diğerinin ikizi gibidir. Benjamin Constant'ın yaşamı ve yapıtları üzerine araştırmalar yaparken birdenbire anlatıcı "Arnaud, Benjamin ve Adolphe artık tek kişidir" (Laurens, 2011b, s. 36) der.

Aynı zamanda anlatıcının aşk ilişkisinde yaşadığı mutsuzluk o denli yoğunlaşır ki kendini Adolphe'un sevgilisi Ellénore'un ikizi olarak görür. Anlatıcı söz konusu film senaryosunda Ellénore adını güncelleştirip kadın başoyuncu olarak Hélène adını kullanır. Böylelikle anlatıcının bir yansısı olarak karşımıza çıkan Hélène *Ni toi ni moi*'da bir ayna işlevi görür. Anlatıcının ikizi Hélène, Camille Laurens gibi, bir yazardır ve ayrıca Benjamin Constant'ın yapıtlarından yola çıkarak *Benjamin l'inconstant* adlı tiyatro oyununu yazar ve sahneler. Ayrıca, anlatıcı tiyatro oyunu için *Benjamin l'inconstant* adını seçerek ironik bir tutum sergiler. İki farklı görünümle karşımıza çıkan Hélène ve anlatıcı (Camille) aşk düzleminde aynı rolü üstlenirler: sevgilisi tarafından terkedilmiş kadın. Aynı deneyimleri paylaşan farklı yüzyıllarda yaşamış iki farklı kadın aracılığıyla, yazar sevgilisinin kendisini terk etmesi yüzünden yaşadığı acıyı derinlemesine okura duyumsatma olanağı bulur. Aynı zamanda anlatıcıya göre Ellénore, aslında Benjamin Constant'ın yaşamındaki tüm kadınları temsil eder:

> Ellénore, Benjamin'in yaşamındaki belirli bir kadın değildir, Ellénore onun tüm kadınlarını ve hatta bütün kadınları temsil eder. Sevmeyen bir adam tarafından terk edilen Ellénore, *Adolphe*'un sonunda öldüğünde, her zaman ölen tüm kadınlardır. Ve "Her zaman gerekli olmaktan ve asla yeterli olmaktan çok yoruldum" diye yazdığında tüm erkekler değil mi? (Laurens, 2011b, s. 36-37).

Camille Laurens brikolaj yöntemine başvurarak Benjamin Constant'ın farklı metinlerinden parçaları seçip daha sonra birbirinden kopuk ve ayrışık bu parçaları kendi metnine yerleştirir. Yazar anlatısının çizgiselliğini sık sık kesintiye uğratıp öykü içine başka öyküler ekler. Böylelikle *Ni toi ni moi*'da Benjamin Constant'ın çok sayıda metni bir oyun düzeninde iç içe geçer. Anlatıcı bu durumu açık bir şekilde dile getirir: "Ben senin sayfalarında olduğum gibi o da (Benjamin Constant) benimkilerde var." (Laurens, 2011b, s. 236).

Anlatıcı *Adolphe*'u Constant'ın kendi gizlerini anlatmak amacıyla yazdığı bir özyaşamöyküsel roman olarak değerlendirir (Laurens, 2011b, s. 36). Öyle ki, Adolphe'un aşk ilişkisinde yaşadığı sıkıntıları aydınlatmak için Adolphe ile aynı kişi olduğunu varsayarak Benjamin Constant'ın çocukluğuna başvurur. Anlatıcının Constant ile ilgili verdiği ilk bilgi annesinin o doğduktan birkaç gün sonra ölmesidir:

> 1767'de Lozan'da doğdu, annesi birkaç gün sonra öldü. Çok yazdı ama biz onu sadece *Adolphe* adlı bir kitabıyla tanıyoruz. Ellénore adındaki bir kadını tutkuyla fethetmeyi arzulayan, ancak bir kez amacına ulaştıktan sonra ona karşı sevgi hissetmeyen bir adamın öyküsüdür (Laurens, 2011b, s. 35).

Her ne kadar özyaşamöyküsel unsurlar bulunsa da *Adolphe*'un özyaşamöyküsel özellikte bir yapıt olarak kabul edilmesi tartışmalı bir konudur. Yine de yaşamını özetlediği ilk bölümde annesinden söz etmemesi bu kanıyı güçlendirir (Constant, 2017, s. 39-45). Benjamin Constant'ın *Adolphe*'da anneden söz etmemesine koşut olarak *Ni toi ni moi*'da Arnaud da ne annesinden söz ederken ne de doğrudan annesiyle konuşurken bilerek ve isteyerek "anne" sözcüğünü kullanmaz. Adolphe'tan farklı olarak Arnaud'nun annesini yadsımasının nedeni annenin gerçek fiziksel ölümünden dolayı değil duygusal olarak yokluğuna tepkidendir. Anlatıcıya göre, Arnaud annesini "sadece daha fazla kinle ölü bir kadın gibi, kasten ölen, oğlunu yüz üstü bırakan ölü bir kadın gibi" (Laurens, 2011b, s. 147) görür. Arnaud'nun annesi aslında canlı olmasına karşın onun gözünde ölüdür.

Anlatıcı Constant'ı tüm yönleriyle araştırır ve metinlerarası bir gönderme aracılığıyla Constant'ın aşk düzleminde yaşadığı başarısızlığın psikolojik nedenlerini sorgular:

> Constant, karşılıklı aşk yaşamakta en büyük zorluğu yaşıyor. Tanıştığı kadınlara karşı her şey, sanki iki zıt tavır arasında kalmış gibi olur: Bir yandan, annesinin kaybıyla açılan boşluğu doldurmalarını

> istemek; bir yandan da, terk edildiği için kadınları cezalandırmak amacıyla onlara yol vermek (Laurens, 2011b, s. 147).

Annesinin ölümü nedeniyle boşluk duygusuna kapılan Constant aşk ilişkilerinde çelişkiler yumağına hapsolur. Aşkın gerekliliği ve olanaksızlığı gibi çelişkiler üzerine kurulu *Adolphe*'ta aşk ancak ölümle gerçekleşir. Constant'ın bu yaklaşımı büyük ölçüde Camille Laurens'ın yaklaşımıyla benzeşir. Camille Laurens, Constant'ın metinlerinden aldığı kesitleri dağınık parçalar biçiminde kendi metnine yerleştirir. Bu yolla da, kendisi ile Constant arasında iki yüzyıllık bir uzaklık olmasına karşın aralarındaki sınırları ortadan kaldırır: "Onunla (Benjamin Constant) ve benim aramda, iki yüzyıllık kalın bir cam değil, ama içeri girmeme izin verdiği açık bir pencere ya da ışığının aydınlattığı karşılaştığımız bu ayna var." (Laurens, 2011b, s. 235). Böylelikle *Ni toi ni moi*'da Benjamin Constant'ın *ben*i ile Camille Laurens'ın *ben*i bir araya gelerek bir "bütün" oluştururlar.

Kolaj

Kolaj ilk başta plastik sanatlarda daha sonra da yazınsal alanda kullanılan bir yöntemdir. Başka yapıtlardan alınan ögelerin yeni bir yapıta yerleştirilmesi olarak bilinen kolaj yöntemi ilk olarak XX. yüzyılın başlarında plastik sanatlarda kullanılmaya başlanır. Louis Aragon *Kolaj* (Les Collages, 1965) adlı yapıtında her iki alanda da kolajın varlığını benimseyip onun yazınsal alanda kuramsal çerçevesini belirlemeye çalışır. Aragon ile birlikte yazınsal yapıtlarda da kullanılmaya başlanan kolaj bir yazma yöntemi olarak karşımıza çıkar. Bu durumu Aktulum şu şekilde açıklar:

> Yeni metin kuramcılarının çalışmalarında, bir yazma yöntemi olarak metinlerarasılık görüngüsünde gündeme gelen kolaj, yapıtların (özellikle postmodern olarak adlandırılan) ayrışıklık boyutunu dışlaştırarak çoksesli bir yapılanmanın önünü aralayan bir uygulama da olmuştur (Aktulum, 2016, s. 6).

Metinlerarası kolaj olgusunun varlığını bildiren göstergeler olarak sayılabilecek unsurları ise Aktulum şu şekilde özetler:

> Metinlerarası kolaj, ister sözsel olsun ister olmasın, yeni bir bütün içerisine sokulan gazete manşetlerine, makalelerine, ilanlara, resmi belgelere, afişlere, prospektüslere, broşürlere, başka metinlerden parçalara; kimi zaman da moda şarkılara, opera parçalarına, radyo anonslarına vb. daha önce düzenlenmiş ayrışık unsurlara gönderir. Bu listeye, sözcükleri, klişeleri, basmakalıp sözleri, atasözlerini, kısacası metindışı her tür öteki unsuru ekleyebiliriz. (Aktulum, 2014, s. 178).

Ayrıca "gerçeğin yapıta sokulması için bir yol" (Aktulum, 2002, s. 49) olan kolaj yöntemi Camille Laurens'ın romanının belirgin özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Laurens'ın yapıtlarında kolaj yöntemini iki farklı ulam altında toplayabiliriz: Bir yandan başka yazarların metinlerinden alıntıladığı kesitler ve fotoğraflar; diğer yandan ise gerçek yaşama ait belgeler, makaleler ve metinler.

Kolaj yöntemini somutlaştıran önemli örneklerin başında gelen *Aşkın Romanı* klasik ahlakçı yazar La Rochefoucauld'nun aşk üzerine düşüncelerinden yola çıkılarak yazılmıştır. Yazar, La Rochefoucauld'nun basmakalıplaşmış sözlerini, anlatı boyunca kolaj yöntemini kullanarak yapıtına yerleştirir. İtalik yazı ve ayraçlar kullanıp La Rochefoucauld'nun tümcelerine ve özdeyişlerine *Aşkın Romanı*'nın neredeyse başından sonuna kadar yer vererek yapıtın alıntısallık özelliğini ön plana çıkarır. La Rochefoucauld'dan sürekli alıntılar yapmasının nedenini de açıklar: "La Rochefoucauld'nun dili bana ait, tıpkı bir vücudun bana ait olması gibi, o benim, bugüne kadar o dilde konuştum ve bundan sonra da her zaman konuşacağım, her zaman" (Laurens, 2006, s. 16). Laurens, La Rochefoucauld'yu ikizi olarak görür ve onun aşk üzerine düşüncelerine karşı olan yoğun ilgisini sıklıkla dile getirmekten de kaçınmaz. Ayrıca, başka bir yazarı ikizi olarak görmek sadece *Aşkın Romanı*'na özgü bir durum değildir, diğer

romanlarında kimi zaman başka anlatı kişileriyle kimi zamanda da başka yazarlarla özdeşlik kurar. Üstelik La Bruyère'in "her şey daha önce söylendi" düşüncesini oldukça benimseyen Laurens palempsest imgesine sıklıkla başvurur. Palempsest, Laurens'ın farklı dönemlerde yaşamış yazarlarda kendi yaşamının yansımalarını bulmak için kullandığı bir imge durumuna gelir ve bu imgeyi diğer romanlarında olduğu gibi *Aşkın Romanı*'nda da yineler:

> bendeki aşk şu üst üste duruşun kesin bir biçimidir, tabakaları istiflenmiş sayfalar gibi görüyorum; aşk, yazısı silinerek üzerine başka yazılar yazılmış parşömenden kitaptır. Racine'in altında Sade, bir soyağacından çok yerbilimdir, görüntülerin ve sözcüklerin çökmesi, zamanın ve sırların katmanları. Biri, üzerine dayandığı diğerini örterek, çoğalırken kaynaşarak, Géraldy'nin altında La Rochefoucauld, özenli sabahların altında abadan gecelikler, vizonun altında kasket, yaşayan çocukların altında ölü çocuklar (Laurens, 2006, s. 142).

Laurens'ın oğlunun doğum ve ölüm süreci üzerine kurguladığı *Philippe*'de kolaj yöntemini somutlaştıran önemli yapıtlarından biridir. Doğum eylemi sırasında anneye ait bilgiler ve gözlemler, doğum belgesi, uzman raporları, gebelik ve doğumla ilgili ansiklopedilerden bölümler gibi dış gerçekliğe ait çok sayıda ögeyi yazar, söz konusu yapıta kolaj yöntemine başvurarak yerleştirir. Laurens'ın tüm çabası anlatısının göndergeselliğini kesinlemek ve böylelikle söyleminin gerçeğe uygunluğu konusunda okurun kafasında herhangi bir soru işareti bırakmamaktır. Örneğin, peş peşe doğum belgesi, *Encyclopaedia Universalis*'ten doğum güçlüğü bölümü ve uzman raporunu olduğu gibi anlatısına yerleştiren yazar yapıttaki çokseslilliği ortaya koyar (Laurens, 2011a, s. 56-58). Ayrıca bu türden alıntılar anlatıdaki kopukluğu ve ayrışıklığı gözler önüne serer. Yine de bu yolla yazar bir anlam bütünlüğü sağlama olanağı da bulur. Doğumdan iki saat sonra oğlunun ölmesinden doğum doktorunu sorumlu tutan Laurens iddiasının doğrulanabilir niteliğini kanıtlama çabasında görünür.

Camille Laurens'ın kolaj biçiminde romanlarında yer verdiği ögeleri özetlersek, psikanaliz sözlüğünden alıntılanan « Mère morte (complexe de la) » (Ölü Anne (Kompleksi)) başlıklı bir makaleye (Laurens, 2011b, s. 312-313), internet sitesinden alıntılanan borderline (sınırda) kişilik bozukluğu ile ilgili bir metne (Laurens, 2010, s. 189-191), bir gazete manşetine (Laurens, 2001, s. 203) kolaj yöntemine uygun olarak söz konusu yapıtlarda yer verilir. Çeşitli metinlerle gerçekliğe bağlanan yazarın tüm çabası özkurmaca yapıtlarında öznellikten nesnelliğe geçişi sağlamaktır.

Yapıtlarının tümü göz önüne alındığında metin dışı unsurları gerçekçi bir amaçla yapıtlarına yerleştiren yazar *Cet absent-là*'da (Burada Olmayan) farklı bir tutum sergiler. Bu nedenle, söz konusu yapıtı daha ayrıntılı bir şekilde inceleyeceğiz. Daha önce de değindiğimiz gibi, dış gerçekliğe çeşitli makaleler, belgeler ve metinlere başvurarak bağlanan yazar güçlü bir tanıklık olarak kendi fotoğraflarına başvurup "özyaşamöyküsel sözleşmeyi" (fr. pacte autobiographique) kesinlemek yerine birer kolaj biçiminde fotoğrafçı Rémi Vinet'nin fotoğraflarına *Cet absent-là*'da yer verir. Adları, kimlikleri belirsiz fotoğraftaki kişilerin belli belirsiz ve neredeyse silik görüntülerine yer vererek yazar okuyucuyu somut gerçeklikten soyutlayıp düşsel bir gerçekliğe yönlendirmeyi amaçlar. Ayrıca, gerçekliğin farklı görünümlerle okuyucuya ya da izleyiciye sunulması Laurens'a özgü bir durum değil, postmodern dönemin belirgin özelliklerinden biridir.

Anlatının ön kapağında bir alt başlık olarak *Figures de Rémi Vinet* (Rémi Vinet'nin Figürleri) ifadesinin kullanılmasından ve yapıt çevresinde sıklıkla bu fotoğraflara yer verilmesinden de anlaşılacağı üzere *Cet absent-là,* Camille Laurens ve Rémi Vinet'nin ortak ürünüdür. Söz konusu yapıtın ortaya çıkmasında yazara esin kaynağı olan fotoğrafçı bir anlatı kişisi olarak da karşımıza çıkar: "Figürler üzerine bir metin yazıyorum – seninle aynı anda çokça düşündüğüm siyah beyaz, hayran olunacak bir çalışma. Bu kitap projesi için fotoğraf çektirmeyi kabul edip etmediğini soruyorum, evet diyorsun, fotoğrafçı da öyle"

(Laurens, 2004, s. 28). Laurens için bir başlangıç noktası olan Vinet'nin fotoğrafları söz konusu yapıtta, yazının bir bakıma boyunduruğu altına girer.

Cet absent-là'da anlatıcının kopuk parçalar biçiminde ele aldığı aşk ilişkisindeki başarısızlık ve oğlunun ölümü izlekleri iç içe girer. Yapıttaki boşluklar ve anlatıyı kesintiye uğratan fotoğraflar sözü edilen parçaları daha da somutlaştırır. Laurens'ın anlatısını destekleyen ve görsel alıntı olarak yapıtına soktuğu kadın, erkek ve çocuklardan oluşan on dokuz adet portrenin fotoğraflanma sürecini Laurens kısaca özetler: "O (Rémi Vinet) genellikle yakınlarının fotoğraflarını çeker, onları yıkar, onları kağıda basar, bir figür bulmak için onları uzun uzun inceler." (Laurens, 2004, s. 70).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, fotoğrafçı var olan görüntüyü ait olduğu çerçeveden soyutlayıp yeni bir anlam evrenine taşır. Sözü edilen fotoğraflar siyah beyaz genellikle silik ve neredeyse kişilerin yüz şekilleri belli olmayacak şekilde karanlıktır. Kısacası, alışagelmiş bir fotoğraftaki gibi kişilerin kesin çizgileri ve görünümleri yoktur. "Entrika, ruh, sır" (Laurens, 2004, s. 71) gibi kişilerin duyumsal yönlerini ön plana çıkarma çabasıyla Vinet izleyiciyi somut gerçeklikten uzaklaştırıp soyut gerçekliğe yönlendirir. Böyle bir yöntemle, izleyicinin algısında bir bilinmezlik uyandırır ve bu bilinmezlikten dolayı da Vinet fotoğraflarını portre olarak değil de figür olarak adlandırır. Vinet'nin beklentisi, izleyicinin kendi algı gücünü kullanarak eksik parçaları tamamlamasıdır.

Varlık ve yokluk ikilemi üzerine kurulu *Figures* adlı serideki Vinet'nin yaklaşımıyla *Cet absent-là*'da gerçekle imge evreni arasında gidip gelen Laurens'ın yaklaşımı büyük ölçüde örtüşür. Laurens, Vinet'nin üzerinde durduğu bu ikilemi bir çırpıda özetleyen bir başlıkla koyar yapıtına, *Cet absent-là*. Laurens, Baptiste Liger ile yaptığı bir görüşmede[3] bu başlığı yorumlarken, görüntünün temel işlevinden söz edip fotoğrafla aşk ilişkisi arasındaki sıkı bir bağ kurar: "İmge bir anı, bir izlenim, örneğin sonradan yok olacak bir yüzün temsili gibidir. Burada yedinci sanatın ve hatta aşk ilişkisinin bir tanımı belirir. Birinde sevdiğimiz şey, o kişinin kendisi değil, ona yansıttığımız şeydir."

Laurens *Cet absent-là*'daki temel izleklerden olan aşk izleğini işlerken Vinet'nin fotoğrafları önemli bir başvuru kaynağıdır. Ayrıca, fotoğrafçılık söylemi de geniş bir yer tutar, *Cet absent-là*'da. Bu yolla, anlatıcı gördüğü anda aşık olduğu adamla ilk karşılaşma sahnesini anlık bir bakış açışıyla okuyucuya sunar. "Görünüyorum", "flaş patlaması", "görünüyorum" gibi ifadeleri sıklıkla kullanan anlatıcı, okuyucunun karşısında sanki somut bir görüntü varmış izlenimi uyandırır. Tıpkı geliştirme banyosundan çıkmış bir fotoğraf gibi aşık olduğu adamın gözünde bir anda görünür olur: "Kalabalığın içinde, yıkamacında dalgalanan hassas bir kağıt gibi yıkanıyorum, yıkanıyorum ve ışık hızında etkileniyorum, zaman ufacık doğuyor, bedenim bir anlık görüntü: Durup bakıyorum." (Laurens, 2004, s. 11). Aşk ilişkisini öykülemek için fotoğrafın aracılığına başvurma ihtiyacı duyan yazar kimi zaman birer kolaj biçiminde yer verdiği somut fotoğraflardan kimi zaman da fotoğraf olmadan fotoğrafçılık söyleminden yoğun bir biçimde yararlanır. Kısacası, *Cet absent-là*'da, Laurens'ın söylemini büyük ölçüde fotoğraflardan yola çıkarak oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Vinet'nin fotoğraf aracılığıyla kişilerin silikleşen görüntüsünü ön plana çıkarma çabasına benzer bir biçimde, Laurens belleğinde sevgilisinin iyice bulanıklaşan görüntüsünü yazı yoluyla somutlaştırma uğraşında görünür: "Yüzünden kaçıyorsun, bunu çok iyi biliyorum, buradan gidiliyor, buradan kaçılıyor;

[3] Baptiste Liger, (2006), « L'Express, Portrait: Camille Laurens », https://www.lexpress.fr/culture/livre/camille-laurens_811464.html, Erişim Tarihi: 23 Mart 2021.

varlığına bakarak, yokluğunu arayarak, hep aynı. [...] hiçbir şey görülmez değil, bulanık görülür, kötü görülür, kenar soluyor, kararıyor, kayboluyor." (Laurens, 2004, s. 24-25).

Sevgilisinin neredeyse belli belirsiz görüntüsü anlatıcıda derin bir boşluk duygusu yaratır. Fotoğrafçının "figürleri" arasında sevgilisinin görüntüsüne yer vermemesi bu boşluk duygusu daha da yoğunlaştırır: "Fotoğrafçı, birkaç haftalık bir sessizlikten sonra, kitabımıza senin bir fotoğrafına yer vermek istemediğini, senden bir figür çıkaramayacağını bana yazarak bitiriyor." (Laurens, 2004, s. 57). Böylece, anlatıcı sevgilisinin fotoğrafını yazı yoluyla betimleme durumunda kalır: "Yani iki bölüm yüzün. Işık tam olarak burun direğinde durur, ancak profil görüntün az olduğu için soldaki gölge kısmı çok daha fazladır. Görünen göz gri neredeyse siyah ile çevrilidir- uykusuzluk, ancak kedersiz" (Laurens, 2004, s. 63). Ayrıca, sevgilisinin ilk anda gördüğü görüntüsünün arayışına giren anlatıcı bu "büyülü" anın fotoğraf aracılığıyla yansıtılamayacağı kanısındadır: "Sana bakıyorum ve seni görüyorum: sen oradasın ve sen orada değilsin, orada eksik olan sensin." (Laurens, 2004, s. 66). Sevgilisinin gözünde görünürlüğünü kaybeden anlatıcı aşk öyküsünü böylece sonlandırır: "Işıkların sönmesinin altında beni biçimsizleştiriyorsun, artık orada değilim, artık içimde arzulayacak hiçbir şey yok." (Laurens, 2004, s. 79).

Daha önce de değindiğimiz üzere *Cet absent-là*'da Laurens fotoğrafla aşk ilişkisi arasında bağ kurar. Buna ek olarak, fotoğrafla ölüm arasında kurduğu sıkı bağdan da söz etmek gerekir. Florent Georgesco ile yaptığı bir görüşmede, yazar Vinet'nin fotoğraflarda kullandığı beyaz çarşafın ve bu fotoğraflardaki kişilerin silik görüntüsünün, imgeleminde kefeni yani ölümü çağrıştırdığını dile getirir (Georgesco, 2011, s. 84-85). Laurens fotoğrafın ölümle olan bağını vurgularken Roland Barthes'ın fotoğraf üzerine görüşlerine başvurur ve ondan sıklıkla alıntılar yapar. Başka bir deyişle, yazar fotoğrafın ölümle olan ilişkisini Barthes'dan yola çıkarak ele alır ve böylelikle Barthes'la arasında bir bakıma özdeşlik kurar. "Fotoğraflara baktığımda gördüğüm şey bütünüyle bir imge yani ölümün kendisidir" (Akt, Aktulum, 2004, s. 264) diyen Barthes ve Laurens fotoğraflara yükledikleri anlam bakımından benzeşir. "Fotoğrafın yeniden dirilme ile bir ilgisi vardır, çünkü fotoğraf dokunulamayan, ulaşılamayan bir gerçeği yansıtır" (Akt, Aktulum, 2004, s. 284) düşüncesiyle Barthes fotoğraflarda ölen annesinin silikleşmiş yüzünün görüntüsü yeniden canlandırma amacını güder. "Fotoğraf ölümün en büyük destekçisidir" (Laurens, 2004, s. 35) diyen Laurens da, Barthes gibi, oğlunun silikleşmiş görüntüsünü elindeki dört fotoğrafla yeniden canlandırma olanağını bulur. Bu dört fotoğraf oğlunu "hayalet" bir kişi olmaktan kurtarıp onun "orada olmuş olduğu"nu kanıtlar niteliktedir. Bu durumda da akla Barthes'ın fotoğraf konusundaki "bu oldu" (fr. ça-a-été) saptaması gelir. Barthes ve Laurens için fotoğraf hem ölümü çağrıştırır hem de öleni yeniden canlandırmak için önemli bir başvuru kaynağıdır. Dolayısıyla her ikisinde fotoğraf alışılagelmiş simgesel işlevinden uzaklaşıp imgesel düzlemde yer alır.

Sonuç

Camille Laurens postmodern yazının tüm olanaklarını bütüncemizi oluşturan yapıtlarında izleksel bir bütünlükle kullanır. Ayrıca, postmodern yazının en belirgin özelliklerinden biri olan metinlerarasılık olgusu da Laurens'ın anlatısının önemli bir parçası olur. Camille Laurens'ın romanlarının devamlı olarak başka metinlerle söyleşi içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Laurens kendi yapıtlarını yeniden yazarak, başkalarının metinlerini yeniden yazıp düzenleyerek, farklı türlerdeki metinlerden kimi kesitlere yer vererek, anlatı içine bir başka anlatı sokarak metinlerarası yöntemlere sıklıkla başvurur.

Camille Laurens metinlerarası yöntemlerden biri olan brikolaja *Ni toi ni moi* adlı yapıtında başvurur. *Ni toi ni moi*'da roman, kısa öykü, sinema, şiir, tiyatro, elektronik yazışmalar gibi farklı türler iç içe girer;

neredeyse her türden yazınsal ve sanatsal yapıtlardan yapılan alıntılar karşımıza çıkar. Anlatı içinde anlatı yöntemine uygun olarak söz konusu romanda yer alan « L'homme de ma mort » adlı öykü Benjamin Constant'nın *Adolphe* adlı romanının yenidenyazılmış bir uyarlamasıdır. *Ni toi ni moi*'da sıklıkla Benjamin Constant'nın yaşamına ve yapıtlarına göndermede bulunan Laurens, Constant'nın yaşamından söz ederken onun *Adolphe*, *Cécile*, *Cahier rouge* adlı romanları, günlükleri ve yazışmalarına başvurur. Kısacası söz konusu metinlerden alınan kesitleri bir bütün oluşturacak şekilde montajlayarak *Ni toi ni moi*'ya yerleştirdiğini görürüz. *Adolphe* ile *Ni toi ni moi* arasında izleksel ve biçimsel düzlemde kimi ortak noktaların bulunmasına karşın sonraki romanda bir dizi dönüşüm işlemine de rastlarız. Şöyle ki, *Adolphe*'daki kişi adıllarını ve adlarını değiştirerek bir düş ürünü olan « L'homme de ma mort »'a yani *Ni toi ni moi*'ya yerleştirir. Bunu yaparken Laurens tersine bir yenidenyazma işlemine girişir. Artık "ben" diyen kişi Adolphe değil, Ellénore'dur. Böylece Constant'a meydan okuyan Laurens'ın feminist bir tutum sergilediğini görürüz.

Metinlerarasılık yöntemleri arasında kolaj gerçeğin yapıta sokulması için oldukça önemli bir yoldur. *Philippe*'ten *Romance Nerveuse*'e kadar karşılaştığımız kolaj yöntemi Camille Laurens'ın romanının belirgin özelliklerinden biri olur. Kolaj yöntemini somutlaştıran örneklerin başında gelen *Philippe* adlı anlatıya doğum eylemi sırasında anneye ait bilgiler ve gözlemler, doğum belgesi, uzman raporları, gebelik ve doğumla ilgili ansiklopedilerden bölümler gibi dış gerçekliğe ait çok sayıda ögeyi Laurens, bu yönteme başvurarak yerleştirir. Peş peşe doğum belgesi, *Encyclopaedia Universalis*'ten doğum güçlüğü bölümü ve uzman raporunu olduğu gibi anlatısına yerleştiren yazar yapıttaki çizgiselliği yoğun olarak kesintiye uğratır. Anlatılarda süreksizliğe, kopukluğa ve ayrışıklığa neden olan yöntemlerin başında kolaj kullanımı gelir. Gerçekten de Laurens *Philippe*'ten başlayıp *Romance Nerveuse*'e gelinceye kadar farklı işlevlerle kolaj kullanımına başvurur. *Aşkın Romanı* kolaj yöntemini somutlaştıran önemli yapıtlardan biri olarak karşımıza çıkar. La Rochefoucauld'nun aşk üzerine basmakalıplaşmış sözlerini, romanın başından sonuna kadar kolaj yöntemine uygun olarak yapıtına yerleştirir. Bu nedenle de romanın alıntısallık özelliği hemen göze çarpar. Camille Laurens'ın kolaj biçiminde romanlarında yer verdiği ögeleri özetlersek, *Erkeklerin Arasında*'da bir gazete manşetine, *Ni toi ni moi*'da psikanaliz sözlüğünden alıntılanan "ölü anne (kompleksi)" başlıklı bir makaleye, *Romance nerveuse*'de internet sitesinden alıntılanan borderline (sınırda) kişilik bozukluğu ile ilgili bir metne kolaj yöntemine uygun olarak söz konusu yapıtlarda yer verilir. Bu yönteme yoğun bir şekilde başvurması yazarın gerçeklik arzusunun bir bakıma dışavurumudur. Laurens için gerçekçilik biçimi olan kolaj yöntemi yazara öznellikten nesnelliğe geçişi sağlar.

Kaynakça

Aktulum, K. (2002). *Kopuk Yazı, Kopuk Yapıt*. Ankara: Öteki Yayınevi.

Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.

Aktulum, K. (2016). Kolaj Nedir? Louis Aragon Örneği. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 8/15, 3-18.

Aragon, L. (2015). *Kolajlar*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: Janus.

Constant, B. (2017). *Adolphe*. (Çev. Samih Tiryakioğlu). İstanbul: İletişim.

Genette, G. (1966). *Figures I*. Paris: Seuil.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Georgesco, F. (2011). *Camille Laurens*. Paris: Léo Scheer.

Georgesco, F. (2011). « Entretien avec Camille Laurens ». *Camille Laurens*, Florent Georgesco et al. Paris: Léo Scheer.

Laurens, C. (2001). *Erkeklerin arasında*. (Çev. Sosi Dolanoğlu). İstanbul: Doğan Kitap.

Laurens, C. (2004). *Cet absent-là*. Figures de Rémi Vinet. Paris : Léo Scheer.

Laurens, C. (2006). *Aşkın Romanı*. (Çev.Yaprak Yaltı). İstanbul : Dharma.

Laurens, C. (2010). *Romance nerveuse*. Paris : Gallimard.

Laurens, C. (2011a). *Philippe*. Paris : Editions Stock.

Laurens, C. (2011b). *Ni toi ni moi*. Paris : Gallimard.

Lévi-Strauss, C. (2018). *Yaban Düşünce*. (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Liger, B. (2006). «L'Express, Portrait: Camille Laurens», https://www.lexpress.fr/culture/livre/camille-laurens_811464.html. Erişim Tarihi: 23 Mart 2021.

Verhoeff, H. (1976). *Adolphe et Constant. Une étude psychocritique*. Paris: Klincksieck.