

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
AMERİKAN KÜLTÜRÜ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

125205

**JOHN BARTH'IN ESERLERİNDE
POSTMODERNİST ÖGELER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ASYA ALTUĞ

125205

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

DANIŞMAN
PROF. DR. SEÇKİN ERGİN

İZMİR-2002

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü M¼d¼rl¼ę¼'ne
sunduğum "John Barth'ın Eserlerinde Postmodernist ¼geler" adlı
y¼ksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel ahlak ve normlara uygun
bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları
bibliyografyada ve dipnotlarda g¼sterdięimi onurumla doğrularım.



Zeynep Asya ALTUğ

TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 23/01/2002 tarih ve 2/4 sayılı kararı ile oluşturulan jüri, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi Zeynep Asya Altuğ'un "John Barth'ın Eserlerinde Postmodernist Öğeler" başlıklı tezini incelemiş ve aday 08/02/2002 günü saat 12:00'de tez savunmasına alınmıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunması ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oybirliğiyle karar verilmiştir.

BAŞKAN

Prof. Dr. Seçkin ERGİN



ÜYE

Prof. Dr. Ayşe L. KIRTUNÇ



ÜYE

Prof. Dr. Günseli S. İŞÇİ



ÖNSÖZ

Üzerinde tartışmaların halen sürdüğü ve belli kuramların sağlam temellere oturtulamadığı postmodernizm ile ilgili belki de yapılabilecek tek ve en doğru genelleme, postmodernizmin gelip geçici bir modadan öte, varlığı inkar edilemeyecek yeni bir dönem / durum, ya da yeni bir dönemin / durumun kendine has üslubu olduğudur. Bu sebeple kendisinden önce tartışmasız bir kesinlikle varlığını sürdürmüş olan tüm akımlara bir anlamda hem tepkisel olan, hem de varlığını bu akımların her birine yaptığı göndermeler üzerinde oluşturmaya çalışan postmodernizmi yadsımak mümkün değildir. Postmodernizm ile ilgili süregelen en büyük tartışmalar şu ikilemler çerçevesinde yoğunlaşmıştır: Postmodernizm bir akım olarak kabul edilebilir mi, yoksa Jean François Lyotard'ın tanımladığı üzere bir durum olarak mı kabul edilmelidir? (Lyotard 6). Postmodernizmin söylediği yeni bir şey midir, yoksa sadece geleneksel sanatsal ve edebi formların / üslupların / söylemlerin bir arada kullanıldığı, eskinin "derinlikten" yoksun bir tekrarı mıdır? Postmodernizm bir "tükeniş" in mi işaretidir, yoksa bildik yöntemleri, anlamları, değerleri vs. farklı bir boyuta taşıyan "radikal" bir değişim midir?

Amaçlanan, tüm bu soruların cevaplarını aramak ve postmodernizmi olumlu ya da olumsuz bir yere oturtmak değildir. Amaçlanan, tüm bu görüşleri göz ardı etmeden, mümkün olduğunca tarafsız bir yaklaşımla,

postmodernizmin ilk ortaya çıktığı dönemde yazılmış iki romanı örnek olarak ele alıp, öncelikle bu eserlerde, sonra da genel anlamda Amerikan edebiyatında etkilerini ortaya çıkartmak üzere çalışmaktır. Kuşkusuz, postmodernizmin Amerikan edebiyatındaki etkilerini tam olarak ortaya koyabilmek için sayısız örnekten yola çıkmak gerekmektedir. Fakat, böylesine bir çalışma çok geniş bir alana yayılacağı için inceleme konusu tek bir yazarla ve onun iki romanı ile sınırlandırılmıştır. John Barth, postmodernist Amerikalı yazar deyince akla ilk gelen isimlerden olduğu için seçilmiştir. Fakat, 1950 sonrası Amerikan edebiyatının en popüler yazarlarından birisi olması sebebi ile onun ve The Sot-Weed Factor (1960), Lost in the Funhouse (1968), Chimera (1972), The Friday Book (1984) başta olmak üzere, olgunluk dönemi eserlerinin üzerine yapılmış çok fazla çalışma bulunmaktadır. Özellikle postmodernizm ile ilgili çalışmalarda Lost in the Funhouse defalarca incelenmiş ve irdelenmiştir. Bu eserlerden birini ya da birkaçını incelemek üzere seçmek, büyük bir ihtimalle daha önce söylenmiş olanları tekrarlamak olacaktı. İşte bu sebeple, yazarın ilk iki eseri olan, ve diğerlerine kıyasla daha az bilinen The Floating Opera (1956) ve The End of the Road (1958) tez konusu olarak seçilmiştir.

John Barth'ın söz konusu eserlerindeki postmodernist ögeleri ortaya çıkartmak üzere hazırladığım Yüksek Lisans tezimde bana fikirleriyle yol gösteren ve yardım eden kıymetli hocam ve danışmanım Prof. Dr. Seçkin ERGİN başta olmak üzere, bölüm başkanımız Prof. Dr. Ayşe L. KIRTUNÇ'a ve tüm bölüm hocalarıma, Prof. Dr. Günseli İŞÇİ'ye, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı ve İngiliz Dili ve Edebiyatı araştırma görevlilerine, Hakan'a, Kaya Sütçüoğlu'na, çalışma sürecim boyunca destek ve anlayışlarını benden esirgemeyen anneme, babama, bana Ankara'dan kitap taşıyan kardeşime ve ayrıca Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne teşekkür ederim.

Zeynep Asya ALTUĞ
2002

İÇİNDEKİLER

Sayfa Numarası

1. GİRİŞ	1
1.1 Postmodernizmin Kısaca Tanımı	1
1.2 Postmodernizmin Amerika'daki İz Düşümleri	18
1.3 Örnek Olarak John Barth'ın İki Eseri <i>The Floating Opera</i> ve <i>The End of the Road</i> 'un Seçilmesi ve Amaçlanan Sonuçlar	31
2. İTİRAFÇI OTOBİYOGRAFİ VE JOHN BARTH	38
2.1 <i>The Floating Opera</i> ve <i>The End of the Road</i> 'daki Otobiyografik Unsurlar	38
2.2 İtirafçı Otobiyografi Tavrının ve Otobiyografik Unsurların Postmodernist Anlatımdaki Yeri	46
3. PİKARESK ÖGELER	60
3.1 Pikareskin ve Pikaronun Tarihsel Süreci	61
3.2 Pikareskin ve Pikaronun Amerikan Edebiyatındaki Yeri	69
3.3 Yeni Pikaro	74
3.4 John Barth'ın Eserlerinde "Yeni Pikaro" Tipler	79
4. ÜST KURMACA (METAFICTION)	90
4.1 Üst Kurmacanın Genel Tanımı	90
4.2 Üst Kurmaca ve John Barth'ın Eserleri	98
5. SONUÇ	111
KAYNAKÇA	114

Kısaltmalar:

T.F.O.	:	The Floating Opera
T.E.R.	:	The End of the Road

Açıklamalar:

“Metafiction” Kelimesinin Tez İçerisinde Kullanılan Türkçe Karşılığı

“Metafiction” terimi farklı şekillerde Türkçe’ye çevrilmiştir. ‘Üst kurgu’, ‘Kurgu ötesi’ en sık kullanılan karşılıklardır. Fakat bu karşılıklardan herhangi birini kullanmanın bu çalışma için uygun olmadığına karar verdik. Çünkü, kurgu “fiction” kelimesinin anlamını karşılamaz. “Kurgu”, sinema sanatında kullanılan, film çekiminde elde edilen resimleri bir araya getirmeyi ifade eden, teknik bir kelimedir.

“Meta” kelimesi için, ‘öte’, ‘ötesi’ aslında ‘üst’e göre daha uygun ifadelerdir. (Tıpkı “metaphysics” kelimesinin dilimize ‘fizik ötesi’ olarak çevrildiği gibi.) Fakat, biz bu çalışmada “metafiction”ı, ‘üst kurmaca’ olarak ifade etmeyi uygun bulduk. “Üst” kelimesini “ötesi” kelimesine tercih etmemizin sebebi ise üst kurmaca’yı açıklarken Jameson’un Türkçe’ye ‘üst dil’ olarak çevrilen “metalanguage” tanımı ile de bağlantı kurmamızdan kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan, İngilizce’de “metafiction” ve “metalanguage” olarak birbirlerine uygun düşen terimler, Türkçe ifade edilirken de aynı şekilde uygun düşmeliydi. Aksi takdirde kurduğumuz bağlantı anlam kaybına uğrayacaktı.

‘Kurmaca’ kelimesinin de “fiction”ı tam karşılamadığının farkındayız. Zaten “fictional”, “fictitious”, “fictionality”, kelimeleri için duruma göre ‘kurma’, ‘kurmaca’, ‘kurmaca olan’, ‘kurmacasal’, gibi zaman zaman malesef kulağı tırmalayan ifadeler kullanılmıştır.

1 . GİRİŞ

1.1. Postmodernizmin Kısaca Tanımı

“Postmodernizm” terimi ilk kez 1960’larda New York’daki sanatçılar ve eleştirmenler arasında ortaya çıkmış olsa da, aslında 1970’lerde Avrupalı kuramcılar tarafından geliştirildi. Bir edebi akım olarak kabul görmesi konusunda olumsuz yaklaşımlar vardır, fakat Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Richard Rorty gibi ünlü kuramcıların bu akımın özelliklerini ortaya koyma ve tanımlama çabaları postmodernizmin ciddiye alınması gereken bir hareket olduğu gerçeğinin altını çizmiştir. Postmodernizmi küçümsemek veya akademik bir moda olarak görmek belki de kaçınılmaz sonu farketmek ve kabullenememekten kaynaklanıyor olabilir. Zira sanatın, yaratma, üretme, ortaya koyma, temel oluşturma eylemleriyle ilgilenen ve varlıklarını sürdüren akademisyenler için artık yeni bir şey yaratmanın söz konusu olmadığı, büyük eserler ve onların sağlam temellerine yaslanmanın geçerliliğini yitirdiğini yansıtan bu yeni durumun kolayca benimsenmesi mümkün değildir. Postmodernizmin en çarpıcı tarafı ise onun herhangi bir tanıma ya da tanımlar dizgesine indirgenememesi, sınırlarının çizilememesi, tam olarak ne tür içerimlerinin olduğunun ortaya konulamamasıdır. Bu özellikleriyle hareketin batı toplum düzenine, yerleşik değer yargılarına veya gelenekselliğine bir baş kaldırı boyutu

taşıdığını düşünürsek, karmaşıklığı ve düzensizliği de benimsediği tutumlar olarak görebiliriz. Zaten postmodernizmin içinde barındırdığı en önemli unsurlar da bu muğlaklığın altını çizmekte ve onaylamaktadır. Belli başlı unsurlardan bazıları şöyle sıralanabilir: Sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırların silinmesi, seçkin ve popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çökmesi, biçimsel eklektizm ve kodların karışması, derinlikten yüzeyselliğe geçiş, vurgunun içerikten biçime ya da biçime kayışı, gerçekliğin imgelere dönüşümü, zamanın kronolojik ilerleyişinin parçalanması; parodi, pastiş, ironi, oyun, fantazi, rastlantı, anarşi gibi unsurların bir arada kullanılması.

Postmodernizmin veya "postmodern"in ne olduğuna dair pek çok farklı görüş bulunmaktadır. Bu görüşlerden bir tanesi postmodernizmin var olmadığı ile ilgilidir. Brian McHale Constructing Postmodernism adlı kitabının "Constructivism, or, Does Postmodern Exist?" başlıklı önsözünde bu görüşten yola çıkarak, "postmodernizmin zihindeki kavramlarla tanımlanabilen, bildik, sınırları ve altyapısı belirli, denetime açık, ve üzerinde uzlaştığımız göndermeler sistemine sahip olmadığını" vurgular (McHale 1). Bu düşünceyi Lyotard'ın görüşleri yardımıyla açıklamaya çalışalım: Lyotard çeşitli söylemleri kendi kurallarına, yapısına ve hareketlerine sahip "dil oyunları" (Lyotard 18) olarak düşünmemizi öneren görüşü benimsemiştir. Bu görüş aslında Ludwig Wittgenstein'in bir yaklaşımıdır (Zeka 10). Özetle, Lyotard'ın birbirinden ayrı dil oyunları olarak ele aldığı çeşitli söylemler ayrı ölçüt ve kurallar çerçevesinde

yapılandırılmıştır; bu bakımdan hiçbir diğere göre ayrıcalıklı konumda değildir. Bir başka deyişle, bu "ayrıcalık", örneğin nesnel olmaya yönelik bir iddia ise geçersiz kalmaktadır. Dolayısıyla herhangi bir sav bir başka sava karşı kendi doğruluk görüşünü öne süremez, ve bu başka savı da böylelikle geçersiz kılamaz. Lyotard dil oyunlarının toplumu bir arada tutan toplumsal bağları oluşturduğunu savunur. Bu tanıma göre toplumsal etkileşim bir oyunun içerisinde rol alma, faaliyette bulunma gibi düşünülürse, birey de çeşitli dil oyunlarının meydana getirdiği böylesi bir mekanizmanın içerisinde var olmak için uğraş vermektedir. Sonuç olarak, Lyotard'ın postmodern toplum örnekçesi bireyin çeşitlilik ve çatışmalardan oluşan düşman bir ortamda, çeşitli dil oyunları içerisinde mücadele verdiği bir alandır.

"Postmodern olan nedir?" sorusuna cevap ararken, postmodernizmin belli başlı örnekleri olarak nitelendirilen bazı eserleri ele aldığımızda, onların mı postmodernizmi tanımladığı, yoksa postmodernizmin mi onları kendi tanımına uydurduğu tartışılır. Aslında buradaki sorun herhangi bir postmodern eserin, belirli bir akımın temsilcisi olarak akla ilk gelen örnekler kategorisine girip girmeyeceğidir. Bu sorunu şöyle açıklayabiliriz: Belli dönemlere damgasını vurmuş edebi akımların ortaya çıkması elbette tesadüf değildir. Her dönem içerdiği sosyal koşullar ile var olur ya da sosyal koşullar o dönemin ruhunu belirler. Örneğin, Jack London'ın Martin Eden (1909), John Steinbeck'in Grapes of Wrath (1939), Theodore Dreiser'in Sister Carrie (1900) gibi eserleri, dönemin sosyal koşullarını,

bireylerin acımasız koşullarda var olma çabalarını tüm gerçekliği ile ortaya koyar; ait oldukları döneme ayna tutar; eleştirel bir bakış açısı getirir. Böylelikle yazarlar romantizm döneminin şatafatlı ve mesafeli sanat anlayışını tahtından indirip, sanatı toplum yararı için kullanmaya başlarlar. Söz konusu yazarlar bu eserleri ile “toplumsal eleştiri” olarak adlandırılan yeni bir edebi bakış açısının yolunu açarlar. İşte bu eserler, toplumsal eleştirinin 20. yüzyılda Amerikan romanında öncüleri olarak kabul edilir ve kendilerini takip eden yazın eserlerine de içerik ve biçim olarak “ana örnek” oluştururlar. Döneme damgasını vuran akım daima öncü eserlerde var olan belirgin unsurlara göre tanımlanır. Bu unsurlar onları takip eden eserlere yansır.

Böylesi bir süreç acaba postmodernizm için de geçerli olabilir mi? İşte bu sorun biraz karmaşık. Çünkü, artık söylenecek yeni / özgün birşey kalmamıştır ve bu durum da postmodernizmin çıkış noktası olmuştur. Eski sanatsal ve edebi akımlar ve içerdikleri söylemler, formlar, üsluplar da kendileri olmaktan çıkmış, hem her birinin var olduğu, hem de hiç birinin artık salt kendisi olarak var olamayacağı yeni bir alışıma – postmodernizme- dönüşmüştür. Dolayısı ile, postmodernizm acaba bir akım olarak mı kabul edilmelidir; yoksa Lyotard’ın savunduğu üzere bir “durum” olarak mı tanımlanmalıdır (Lyotard 6) ?

Postmodernizmin bir akım olduğunu reddetmek, postmodern diye nitelendirilen eserleri ele alıp incelerken kullanılagelmiş yöntemlerin

bütünlüğünü bozan bir tutumu da beraberinde getirmelidir. İşte postmodernizmin doğurduğu ikinci bir karmaşa da budur. Çağdaş eleştirmenlerden Terry Eagleton Edebiyat Kuramı adlı eserinin “Siyasal Eleştiri” adını verdiği sonuç bölümünde yöntem bütünlüğünün olmamasına olumlu bir açıdan yaklaşmıştır:

Belki de edebiyat çalışmalarında yöntem bütünlüğü olmaması bizi boş yere endişelendirmemelidir. Coğrafyayı ve felsefeyi tanımlamak, sosyoloji ile antropoloji arasına kesin sınırlar koymak, çarçabucak bir “tarih” tanımı yapmak da ihtiyatsız bir tavır olurdu. Belki de eleştirel yöntemlerin çokluğundan memnuniyet duymalı, en akla yatkın ortak bir tavır benimseyerek tek bir işlemin egemenliğinden kurtulduğumuza sevinmeliyiz. (Eagleton 218)

Postmodernizmin edebiyatı yönelttiği farklı düzeylerden bir başkası ise, önemin / vurgunun amaçlardan araçlara, içerikten biçime, nitelikten niceliğe kayışı şeklinde olmuştur. Seçkin ve geleneksel bir bakış açısı ile yaklaşıldığında edebiyatın böylesi geçişleri yansıtmaması, kendi değerinden ödün vermesi ile eş anlamlı olabilir. Fakat postmodernist eserlere yaklaşırken “iyi” veya “kötü” diye bir değer saptaması yapmak en büyük yanılgıdır. Postmodernist bir bakış açısı ile yaklaşmak için bundan sıyrılmak gerekir. Zira Lyotard’ın dil oyunları yaklaşımında daha önce de belirtildiği gibi savların arasında herhangi bir hiyerarşi söz konusu değildir. Çelişkili yorumlar arasında “uygunluk” seçimini yapmak artık olanaksızdır.

Başta ortaya attığımız “postmodern olan nedir?” sorusuna yanıt arama sürecinde şimdiye değin oldukça genel bir yaklaşım sergiledik. Burada amaç, edebiyat alanına odaklanmadan önce, belli bir bakış açısı beraberinde, benimseyeceğimiz yaklaşımlara bir ön hazırlık oluşturmak idi. Bu andan itibaren “postmodern olan nedir?” sorusunun yanıtını edebiyat alanında daha detaylı olarak, bu yaklaşımı benimseyen yazarlara ve onların tutumlarına değinerek, aramaya ve ortaya koymaya çalışacağız.

Postmodernizmde yazarın zaman zaman okuyucuyu hikayesine katma yönünde bir tutumu olsa da, aslında postmodernist metinlerin birçoğu okuyucuyu dışlar, hikayeden ayırır. Katılım okuyucunun seçimine bırakılmıştır. Okuyucu, yazarın hikayesine / sunduklarına / gerçeklerine katılmak, inanmak, veya onları kabul etmek, benimsemek zorunda değildir. Yazar, okuyucu ve metin arasındaki bağ başka bir boyuta taşınmıştır. Kimi zaman yazar birtakım meseleleri okuyucu ile tartışmaya girer, ama kendi doğrularını dayatmaktan ziyade itirafçı bir tutumu tercih eder. Örneğin, karakterini zor bir problem ile karşı karşıya getirir, fakat çözümleme eylemi ile ilgilenmez. Bu durumda geleneksel “problem” kavramı da anlamını değiştirmiş olur. Özellikle günümüzün postmodernist yazarlarından Paul Auster’ın ve tezin inceleme konusunu oluşturan John Barth’ın romanlarında, karakterlerin bu durumlarını algılama kriterleri onların bireysel tepkilerine ya da tepkisizliklerine bağlı olduğu için *nihilist* sayabileceğimiz görünümeler ortaya çıkar. Evet, böylesine tiplerin

hikayesini anlatan yazar bir aktarıcıdır ve aktarma retorîği hikayenin önüne geçer. Böylece olay örgüsünün akışı içinde oluşan beklentilerini yeniden yapılandırmak ya da bir kenara bırakarak ortada kalmak okuyucunun kendi sorunu haline gelir. Bu durum bir absürtlük hissi yaratır. Zaman akışı bölünür; gerçek ve fantazi içiçe geçer; her olayın içinde bir başka olay açılır.

Çağdaş deneysel roman eleştirisi alanında ortaya atılan sorulardan birisi de yeni kurmaca (new fiction) yazarlarının kurmacaladıkları dünyanın "gerçeklik" halinin nasıl tanımlanacağıdır. Elbette her anlatı, konu, karakter ve olay örgüsünü oluşturan ayrıntıları seçme, bunları uygun şekilde bir araya getirme, birleştirme ve böylelikle metni oluşturma süreçleri yüzünden kurmacadır; yani sanat ve estetik kuramcısı Roman Ingarden'ın ifadesiyle gerçeğin "şematik görünümleri"dir (schematized views) (Hoffmann 267). Ama yeni kurmaca yazarları okuyucunun hayalinde tutarlı bir biçimde canlandırabilme ve özdeşleşme beklentilerini yerine getirmeyi kasten yadsımakta, okuyucunun metindeki gerçeğin ne olduğu ile ilgili varsayımlarını reddetmekte, ve metindeki alışlagelmiş "normal", "olası" ve "tanımlanabilir" kategorilerini dağıtmaktadır. "Çağdaş yazar, yaşamı anlatmak için çoğunlukla yüzeysel gerçeğin ötesine geçerek herhangi bir 'nesnel' veya 'kendine özgü' gerçeklik görünümünü formüleştirmenin artık imkansız hale geldiğini göstermektedir" (267). Kısacası, bu durumda, çağdaş yazar ya kurmacanın içerisinde geleneksel ve nesnel anlamda bir gerçeklik görünümü oluşturma artık mümkün

olmadığını vurgulayacak, ya da kurmacanın salt kendi doğasında var olan gerçekliğe, ve metnin içinde barındırdığı dil yapılarına yoğunlaşacak ya da her ikisini de yapacaktır. Bu gelişmeden / başkalaşımdan kaynaklanan, ve “tüm metne yayılmış bir biçimde hakim olan ‘olabilirlik ihtimali’ *fantastik* diye nitelendirilebilir” (268). Fantastiğin postmodern romana uygulanması, John Barth’ın postmodern romanda “gerçek dışılık” (irrealistic) (268) diye adlandırdığı özelliğe, ve bu “gerçek dışılık” özelliğini geleneksel ve modern romandaki kurmaca “gerçek” ile bağlantılı olarak kıyaslandırma gereğine dayanır. Bunun yanında yazarlar fantastiği postmodern kurmacanın doğasını ve metotlarını ön plana çıkartmak, vurgulamak ve hatta soruşturmak için de kullanırlar. Fantastiği bu bağlamda kullanmak, kurmacanın içinde hem kavramsal anlamda kullanılışının, hem de tarihsel “dolgu”sunun ve ifade edilişinin bir çözümlemesini öngörür. “Fantazi” unsurunun John Barth’ın romanlarında nasıl kullanıldığı ve uygulandığı ile ilgili bir çalışmaya girişmeden önce bu unsurun birtakım tanımlarını kısaca özetlemek yerinde olacaktır. Böylece fantastiğin ilişkilendirildiği tarihsel biçimler ortaya çıkacak ve fantastiğin hiciv ve *grotesk* (saçma, acayip) gibi evrensel tanımlamalar ile ilişkilenesini sağlayan oluşumlara bir göz atılacaktır.

Fantastik

"Bir kategori olarak fantastik kabaca "gerçek" diye adlandırdığımızla çelişen olarak tanımlanabilir" (Hoffmann 268). Fantastik ve gerçek ikilemi, deneysel ve dil oyunlarına dayalı bir dünyanın metin boyunca sistemleştirilmesidir. Dolayısı ile, " 'fantastik' olan ve 'gerçek' olan şu iki düzlem üzerine yerleştirilir: 'gerçeklik' ile metnin arasına; ve okuyucu ile metnin arasına" (269). Görüldüğü gibi "metin" bu iki düzlemin ortak ucudur, o yüzden "gerçek olan"ı ve "fantastik olan"ı belirlemek ve tanımlamak için metin bir ölçüt oluşturmaktadır. Bir başka deyişle, fantazi de, gerçek olan da aslında görelidir ve okuyucu ile metin arasındaki iletişimin seyrine bağlı olarak tanımlanmalıdırlar.

Fantastik Tzvetan Todorov tarafından detaylı bir biçimde ele alınmış ve tanımlanmıştır. Kuşkusuz Todorov'un görüşlerinin çoğu fantastiği tanımlamada oldukça geçerli ve yerindedir. Fakat, kullandığı bazı kıstaslar, ilerleyen zaman içerisinde geçerliliklerini yitirmişlerdir, ya da değişen şartlar bu kıstaslara yenilerini eklemiştir. Örneğin, daha önce üzerinde durduğumuz, geleneksel kurmacanın yapılandığı gerçeklik görünümünün çözülmesi Todorov'un tanımlarını yetersiz bırakan nedenlerdendir. Şöyle ki,

Todorov fantastiği sadece bir tür olarak değil, aynı zamanda bir estetik kategori olarak tanımlasa da, bir estetik kategorinin

(biçimsel yöntem, biçimsel köken olarak) sabit bir içerikten yoksun olması gerektiğini ve bunun yerine bir model, çözümlenmemiş / askıda bir yapı (open structure) ya da okuyucu ve metin arasındaki iletişim süreci içindeki bir işlev olarak tanımlanması gereğini hesaba katmaz. Model, onu örnek olarak başka şeylerin şekillendirildiği bir ön yapılanmadır. Böylece fantastik kendi bileşenleri / öğeleri içinde bir model gibi sabit kalır ve metin içinde sayısız dönüşümlere izin verir. (273).

Ayrıca, gerçeği / gerçekliği Todorov gibi fantastiği tanımlamada ana esaslardan birisi olarak kabul etsek bile, ne fantastiği ne de gerçeği / gerçekliği bir kategori olarak formülleştirmeyi sağlayamayız. Çünkü böylesi bir kategori metnin içinde ve / veya okuyucunun bilicinde ve verdiği karşılıkta (reader's response) yer alacak, bu bakımdan da sabit ve formülleştirilmiş değil, esnek olacaktır. Dolayısı ile fantastik, sadece metin içindeki bir karakterin yaşadıklarına dair, bu karakterin duyduğu hayrete ve şaşkınlığa değil, aynı zamanda okuyucunun, gerçeğin ne ve nasıl olması gerektiği ile ilgili beklentisi ile metindeki "gerçeküstü" betimleme arasındaki tezata da bağlıdır.

Yine de Todorov, -bir çok kuramcının yaptığı gibi- fantastiği sadece gerçek ile ilişkilendirerek tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda esrarengiz (uncanny) ve olağanüstü (marvellous) gibi yakın kategorilerle de ilişkilendirir. O, fantastiği zihinsel değerlendirme sisteminin bir parçası olarak da anlamaya çabalar. Yani insanın algıladığı gerçekliğin "iyi",

“kötü”, “doğru”, “yanlış” gibi ahlaki şartlanmalar çerçevesinde şekillenebileceğini de göz önünde bulundurur. Bu, daha ileri tanımlara ulaşmak için de uygun bir metot gibi görünmektedir. Herşeye rağmen, fantastiğin türlerini ve farklı şekillerini ayırt edebilmek için, onu yine gerçek ile ilişkilendirmek ve metnin dağıtıcı tarafından oluşturulmuş bildik şemanın bir temsili olarak tasarlamak gerekir. Var olmayan bir nesneyi hayal etmek ve onu var olanın unsurlarına ve bileşenlerine indirgemek zaten mümkün değildir. Bu bağlamda Barth’ın romanlarında neden-sonuç ilkesine göre açıklayamadığımız birtakım olaylar fantastiğin bu yönüne uymaktadır.

Daha önce de belirtildiği gibi, postmodernist söylemde öznellik ve nesnellik kavramlarının hükümlerini yitirmesi, olay örgüsü ve karakter birliğinin ihmal edilmesi, geleneksele bağlı akademi ve edebiyat çevrelerinde hoşnutsuzluğa yol açmıştır. Böylece şema (örneğin: kendi içinde tutarlılık, düzen ve planlılık) fantazileştirme yolu ile yeni baştan düzenlenmiştir. Bu nedenle romanın bir başlangıcı, ortası ve sonu olmayacak, ve roman ahlaki, nedensel ya da klasik anlamda sonuca ulaşma gibi beklentileri yerine getirme yükümlülüğünü de göz ardı etmiş olacaktır. Tüm bunların yerine roman yeni işlevler yüklenmiştir. Bütünlülük ilkesinden kalan boşluğu, parçaları bir araya getiren mozaik bir yapı ile doldurmak, bu yeni yaklaşımın bir örneği olabilir. Öykünün, yani anlatının önemi daha yüzeysel bir boyutta kalmıştır. Kurmacanın özü, gerçeğin fantazi olduğu, yani kurulmuş hikayenin yaşamın bir başka modeli olduğu

şeklinde özetlenebilir. Kronolojik sıra söz konusu değildir. Söylensel (mythic) geçmişe sadık bir bağlılık olmadığı gibi, geleceğe dair duygusal veya ütöpik umutlar da yoktur. Kronolojik bağlantılar ancak söylen (myth), tarih veya ütöpik parodilerin kolajı olarak karşımıza çıkmaktadır. Donald Barthelme'ye göre "kolajın prensibi aslında yirminci yüzyıl sanatının tümünün ana prensibidir" (Barthelme 51). Bu yöntemle, tarihi altyapının "gerçekliğinden" ayrı duran bir "izole olmuşluk" hali oluşur. (Tıpkı John Barth, Donald Barthelme, John Hawkes, Thomas Pynchon, Robert Coover'ın romanlarında olduğu gibi.) Böylelikle, ortaya çıkan uyumsuzluk ve çelişki metindeki -alışılaceldik kurmaca kodlarla oluşturulan- öyküsel durum ya da okuyucunun beklentileri aşamalarının hiçe sayılması ile sağlanır. Söz konusu uyumsuzluk ve çelişki farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Bu biçimleri çözümlmek için "durum" olgusunu yaratan öğeleri ve bu öğelerin farklılaşmasını ayrıntılı ele almak gerekir. Böylece anlatımda zaman, mekan, karakter ve eylem olguları mantıksal ve / veya taklit edici (mimetic) özelliklerinden soyutlanmış olurlar.

Öncelikle, postmodern yazarın yapıbozumcu amacına uygun öykü yazma stratejilerinden ve bu stratejilerin nerelere konuşlandırıldıklarından bahsetmek gerekir. Öykünün, anlatıcısı ile zaman zaman ilişkilendirildiği görülür. Hikaye ve söylem arasındaki belirgin sınır / ayrım kalkar ve böylece iletilen ile ileten, anlatıcı ile kurmaca karakter, öykülenen ve "öykülenenin içinde öykülenen" karışır veya birbirinin içine girer. (Barth,

Lost in the Funhouse; Raymond Federman, Double or Nothing, Take It or Leave It; Ronald Sukenick, The Death of the Novel and Other Stories örneklerinde olduğu gibi.)

Anlatıcının bakış açısının oluşmasında bilimsel, psikolojik, sosyolojik, fizik ötesi (metaphysical) gibi farklı disiplinlere göndermeler yapıldığı gözlemlenmiştir. Bu sayede bakış açılarının her biri anlatıcının kendi gerçeği ile bağlantılı hale getirilir. Böylelikle ister tek bir bakış açısı uygulansın, ister birkaç tanesi iç içe geçirilerek kullanılsın ortaya aynı derecede fantastik bir durum çıkar. Bunun yanında başka yöntemler de kullanılabilir. Örneğin, geleneksel olay örgüsü kalıbını gülünçleştirmek (parodying) olay örgüsünde bir abartıya yol açar. Neden-sonuç şablonu çözülür, gevşer. Bireysellik / öznellik durumu ön plana çıkar. Geleneksel kalıptaki bu değişiklik keyfi ve nedensiz bir esneklik yaratır. Tarihin mantıksal seyri çeşitli yöntemlerle yapıbozuma uğratılır. Örneğin, yeniden sunulan olasılık, zamanın kronolojik akışının dışına yerleştirilir. Taslaklar ve kalıplar oyuna dönüşür, raslantısallık ise taslak ve kalıpların özünü oluşturur. Postmodern edebiyatçılardan Ishmael Reed'in de dediği gibi "Tarih sabote edilmeye çalışılıyor. Yazılanın ciddi mi kurmaca mı olduğunu artık ayırt edemiyorlar" (Hoffman 316).

Bu aşamada durumsal mantığın dağıtılması / bozulması ise bir diğer yöntem olarak karşımıza çıkar. Bir durumun mantığını yerinden etmek fantazinin paranoya ve kargaşa (entropy) gibi farklı iki yönüne de örnek

oluşturur. Fakat durumun mantığını yerinden etmek, onun gerçeklik olasılığını ortadan kaldırmaz ya da reddetmez. Hikaye edilmiş durum zaman akışından ve hikayeye has süreklilikten sıyrılır. Ayrıca bir hikayeye birden fazla son yüklenmesi onun nihai ve kesin doğasının çizmiş olduğu sınırları yok eder. Tam ve kesin bir sonun olmaması fantastik bir sonsuzluk hissi de yaratır.

Bir diğer önemli yöntem de zaman ve mekan sürekliliğindeki geleneksel yaklaşıma darbe indirilmesidir. Tezin inceleme konusunu oluşturan Barth'ın The End of the Road ve The Floating Opera isimli romanlarında bu yaklaşımın bir yöntem olarak benimsendiğini görüyoruz. Romanların zaman ve mekan sürekliliği olgusunu nasıl kırdıkları ve bu durumun ne gibi bir işlevi yerine getiriyor olabileceği, romanlara birebir bağlantılı olarak tekrar ele alınacaktır. Fakat, öncelikle genel anlamda, zaman-mekan sürekliliğinin nasıl farklı bir düzleme yerleştiği ile ilgili kısa bir açıklama yapmak gerekmektedir. Çünkü bu tutum postmodernizmin özelliğini oluşturan başlıca yapıbozma eylemlerinden birisidir.

Bilindiği gibi kurmaca bir durum (fiction) daima mekan, zaman, karakter (gerek gözlemci, gerek olayın içinde yer alan veya duygusal anlamda uyum gösteren kişi) ve olaylar gibi öğeleri içerir. Genellikle bu öğeler kendi doğalarına has ayrı kategoriler oluşturur. Alışıldığı üzere mekan eş zamanlılık, zaman da kronoloji ile nitelendiği için eş zamanlılık ve kronoloji, zaman-mekan sürekliliğinin birbirinden farklı ama birbiriyle

ilişkili cepheleridir ve birlikte belli bir durumu oluştururlar. Postmodern kurmacada ise gerçekdışılık yaratmak için, zaman-mekan sürekliliği konuyla bağlarını kopartmak zorundadır. Bu fantazileştirme sürecinde özne ve nesne arasındaki etkileşim kırılmakla kalmaz, aynı zamanda durumsal düzeyde zaman-mekan sürekliliği de bölünür. “Nesnel” açıdan saatle ölçülen zaman düzenlidir, bir örnektir, niceldir ve geriye döndürülemez. “Öznel”de ise belleğe ait bir zaman söz konusudur, ki bu görelî, çok yönlü ve geriye döndürülebilir özelliktedir. Böylesi bir zaman kavramı geçmiş, şimdi ve gelecek arasında gider gelir.

Postmodern yazar çoğunlukla bu iki olgu (nesnel ve öznel zaman) arasındaki farkı bir kenara bırakır. Bunun yerine hem gerçekdışılığı hem de fantastik olanı, görelî, raslantısal ve konudan bağımsız hale getirerek gerçeği tanımlamadaki ayırt edici ve yorumlayıcı rollerini kaybetmelerini sağlar. Öznel ve nesnel zaman kavramlarının böyle nedensiz bir birleşimi, gerçeklik görünümüne olduğu kadar roman karakterinin varlığına dair de kaygılar oluşturur. Belleğe ait öznel zaman kavramı geçmişe ve geleceğe dair boyutları ortadan kaldırarak sürekli değişen bir “şimdi”ye dönüştüğünden, karakter de kalıcı kimliğe sahip bir birey olarak tanımlanamaz. Bir hiçliğin içinde yok olur.

Gelenekselliğin bozularak farklı bir boyutta, farklı niteliklerle işlevlendirilmesi elbette karakter ve söylem için de geçerlidir. Kurmacada hikayenin sunumu mutlak surette söylemin bir izini taşır. Geleneksel

hikayede ana karakter belli bir durum için bir tepki belirler, kendi bakış açısını esas alarak bir gerçeklik yaratır ve dolayısıyla kendi karakterini tanımlar. Söylem düzeyinde anlatıcı, böylesi bir tiptemeyi kendine özgü bir şekilde betimlemeyi seçer. Onu fiziksel tepki gösterme ve kavrama yetileriyle donatır, onu düşündürür, hareket ettirir, onu yüzeysellikten sınırlar, ya da ona içsel bir derinlik bahşeder.

Oysa postmodern kurmacada karakterin özellikleri ya hikaye düzeyinde ya da hikaye ile söylem, karakter ile anlatıcı arasındaki bağın terk edilmesi ile belirlenir. Fikir oluşturma açısından birkaç örnek verelim. Hikaye düzeyinde karakter paranoya nöbetleriyle bölünmüş bir kişilik olarak gösterilebilir. Ayrıca karakterin özellikleri içsellikten uzak bir algılayışa indirgenerek, karakter zekice bir söylemin de dışına itilmiş olur. Acı, incinme ve hasar görme gibi insancıl haller tamamen deneysel ve yapay bir boyuta indirgenir. Burada amaç, kurbanın insancılık boyutunu indirgeyerek, onu kendi bildiğini okuyan, pervasız ya da insancılıkla örtüşmeyen tuhaf bir edilgenliğe büründürerek okurun özdeşleşme olasılığını ortadan kaldırmaya çalışmaktır.

Diğer bir çeşit fantastik ise şöyle sağlanır: Yazarın, yaratmış olduğu anlatıcı karakterin anlatımını bölerek araya girmesi ve böylelikle kendi yarattığı anlatının okuyucusu olması, ya da karakterin hem kendi okuyucusu, hem de kendi anlatıcısı haline dönüşmesi, "yazar", "okuyucu" ve "karakter" tanımlarının birbirinin yerine geçmesine, birbirlerinin

işlevlerini yüklenmesine yol açar (bkz. 4.1., 4.2.). Barth tüm bu ters yüz etme girişimlerinin ardında yatan fikri şöyle saptamıştır: "Gerçeğin, fantazinin ta kendisi olması kurmacanın esasına temel teşkil eder. Uydurulmuş hikaye hayatın bir modelidir" (Barth, Chimera 246). Borges ise şöyle söyler: "Bu gibi müdahale ve dahil olmalar, hikayedeki karakterlerin okuyucu ya da izleyici olabilmelerini sağlıyorsa, o zaman bizlerin de, karakterlerin okuyucuları ya da izleyicileri olarak kurmacasal olabilirliğimize işaret ederler" (Hoffmann 337).

Postmodernizm üzerine geliştirdiğimiz bu genel görüşler, tezin ana çerçevesini çizmekte yardımcı olmakla beraber, John Barth'ın ve ele aldığımız eserlerinin postmodern söylem içerisinde yerini saptamaya yarıyacak yargılarımızı ya da çözümlerimizi ve yazarın eserleri ve kendisi ile ilgili ayrıntılı incelemeleri yeri geldiğinde bölümler içerisinde açıklamayı yeğledik.

1.2. Postmodernizmin Amerika'daki İz Düşümleri

Amerika'da, İkinci Dünya Savaşı sonrası, 1950'li yıllarda oluşumunun ilk ışıklarını veren postmodern edebiyatın deneysel karakterinin yapısı çeşitlilik gösterir. Böylesine geniş bir çerçevede içinde postmodernizmin Amerika'daki iz düşümlerinden bahsetmek başlı başına bir tez konusu olacağı için, bu bölümde bakış açımızı tezin konusunu oluşturan yazar John Barth ve eserleri üzerine yapacağımız incelemeye paralellik gösterecek belli temalar seçerek oluşturduk. Ağırlıklı olarak tezin ana yapısına uygun düşen temaları ön planda tutacağımız bu bölümde, yazarları da oluşturduğumuz kategorilere en uygun düşen örnekler arasından seçmeye çalıştık. Elbette savaş sonrası deneysel Amerikan edebiyatının oluşumuna katkıda bulunmuş daha birçok yazar vardır. Fakat "yabancılaşma ve 'yeni pikaro' ", "parodi ve kara mizah", "yeni tarih", "anarşi" gibi temalar Barth'ın eserlerine daha yatkın oldukları için, bu bölümün içeriği de bu yönlerde gelişecektir. Yine her kategori için örnek gösterdiğimiz yazarlar da postmodernizmin çoğulcu yapısı çerçevesinde sadece tek bir kategorinin örneği olarak algılanmamalıdır.

İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasında 1950'li yıllarda eser vermeye başlayan yazarların çoğu kendilerinden önceki yazarlara kıyasla daha farklı bir tutum içerisine girmişlerdir. Bu tutum hem bir gurup olarak, hem de bireysel olarak belirgin bir "farklılaşma" şeklinde adlandırılabilir. Bir başka

deyişle, bu dönem yazarları kendilerini örneğin, 1930'larda etkisini gösteren öğretilerin ve bakış açılarının -Marksizm ya da Doğalcılık gibi- belirleyici yapılarından tamamen kopartmışlardır. Bu tutumun nedenlerinden en önemlisi, İkinci Dünya Savaşı'nın ve bu savaşta teknolojik stratejilerin bireyde boşluk ve güvensizlik gibi duyguları ortaya çıkartması, bireyin bir düşünce sistemine yakınlık duygusunun ise yok olmasıdır. Birinci Dünya Savaşı sonrası eser veren kuşaktan John Dos Passos, Ernest Hemingway gibi yazarlar da savaşın yarattığı genel çöküşün sancılarını çekmişlerdir. Acı ve yıkıcı gerçekler adeta gözlerini açmış, hayaller ve umutlar yıkılmış ya da yok olmuştur. Fakat kendilerinden sonraki kuşak yine yanılsama ve hayallerle dolu bir halde İkinci Dünya Savaşı'na girer. Bu kuşak için, Birinci Dünya Savaşı'nın simgelediği yıkım, bir anlamda, eski düzenin çöküşü, geleceğin ise ürkütücü bir kehaneti gibidir. Duygusuzluk ve şiddete eğilim, insancıl olan herşeyin bastırılması, kendine, topluma ve doğaya yabancılaşma gibi savaşın bıraktığı olumsuz duygular, İkinci Dünya Savaşı sonrasına tanık olan bu kuşağın durumunu tanımlamaktadır.

Savaş olgusu bir yandan da insanın aynayı kendi içine çevirmesine, kendi varlığı ile yüzleşmesine, gelecekte onu nelerin bekliyor olabileceği konusundaki karamsar olasılıklar üzerine daha soğukkanlı bir tutum sergilemesine yol açmıştır. Böylelikle, çağdaş insanın hayatta kalma uğraşı daha farklı bir boyuta ulaşmıştır. Uğraş, artık toplumsal değil, bireysel bir kulvardadır. Bu bireysellik 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın ilk

yarısında John Dos Passos, John Steinbeck, Jack London, Theodore Dreiser gibi yazarların romanlarında işlenen, Darwin'in ortaya atmış olduğu "güçlü olanın hayatta kalması" ilkesi ile karıştırılmamalıdır. Bir önceki durumu yansıtan bu örnekler, dediğimiz gibi, tamamen toplumsal ölçütler çerçevesinde sürmüştür. Açıklayacak olursak, bu tür bir uğraşın kazanılması için toplumsal birtakım değerler ve normlar söz konusudur. İyi bir iş, sosyal statü, para, görgü kuralları, sosyal alışkanlıklar ve zevkler, pahalı giysiler, ev, araba vb. gibi. Bunlardan yoksun kalan birey ise dışlanarak, toplumsal anlamda var olma savaşını yitirecek, ya da piramitin en altında kalmayı kabul ederek sınıfsal etiketini kabullenmiş olacaktır. Kısacası, bireyin yenilgisi yabancılaşma ile son bulacaktır. Tıpkı, Jack London'ın romanlarında çizdiği "*superman*" tipleri gibi acınası, yalnız kişiler olarak hayatta kalma uğraşında yitmiş olacaklardır.

Oysa çağdaş anlamda farklı ve yeni arayışlar içine giren edebiyat, geleneksel gerçekçilikten uzaklaşarak deneysel bir boyut kazanmıştır. Bilim alanındaki yenilikler ve gelişmelerin hayal gücünün sınırlarını zorlaması, teknolojik icatların gündelik hayatı pratikleştirerek tüketime hız kazandırması, kitle iletişim araçlarının "gerçeklik" ve "doğruluk" değerlerini zedelemesi gibi, insan algılamasını zorlayan bu tarz yeni koşullar sanatın anlamına da farklı bir boyut getirmiştir. Bu sayede deneysellik arayışlarına giren sanat farklı malzemelere ve farklı metodlara yönelmiştir. İnsan algılarının aynı anda birbirinden farklı birçok etkiye maruz kalmasının yarattığı durumlar sanatta "çoğulcu" bir yaklaşıma yol açmıştır. Amerikan

edebiyatında 1950'lerde etkilerini göstermeye başlayan bu durum, 1960'ları tanımlayan "varoluşçuluk sonrası" olgusuna bir ön koşul oluşturmuştur. Böylelikle Amerikan edebiyatında yavaş yavaş kimliğini oluşturmaya başlayan postmodernizm, 50'lerden günümüze farklı anlatım özellikleriyle taşınmıştır.

1950'li yıllar kültür ve edebiyatta daha asi ve daha deneysel bakış açılarının filizlenmeye başladığı dönemlerdir. Diğer taraftan toplumsal, dini ve varoluş ile ilgili sorgulamalar da halen varlığını sürdürmektedir. Fakat bu sorunlara yaklaşım şekli artık şüphecidir ve "kesinlik", "netlik" gibi belirleyici şablonlar reddedilir. Kısacası çoğulcu bir yapıya ön ayak oluşturacak, her yönde gelişen, yeni yaşam ve anlatım tarzları oluşmaya başlamıştır.

Çağdaş edebiyatın ve postmodernizmin Amerika'daki iz düşümleri en çok yabancılaşma, kara mizah, tarih, anarşi, siyah edebiyatı, yerel edebiyat (özellikle Güney), *pikaro* geleneği gibi kategori ve temalar kullanılarak yazılan eserlerde gözlenir. Şimdi kısaca bu çoğulcu yapının oluşum aşamasında yöneldiği eğilimlerden söz edelim:

Yeni Pikaro

Gerçekçi ve doğalcı akımlarda karakter toplumsal anlamda kabul görme uğraşında yenik düşünce kendisini bir yabancılaşma içinde bulurdu.

Oysa, yeni kurmaca kahramanı halihazırda bir "yabancı" konumundadır, çünkü yaşamın ve kendi bilincinin durumu böylesi bir yabancılaşmayı gerektirmektedir. Çoğu örneklerde, bu tür bir yabancılaşma doğa-uygarlık, içgüdü-akıl gibi ikilemleri içeren, cinayet, intihar, tecavüz, ensest, uyuşturucu, işkence, delilik gibi uç noktaları tüm çıplaklığı ile ortaya seren eğilimler çerçevesinde yansıtılır. Yazar, yabancılaşmış karakterinin bu tür eğilimlerinin arkasında yatan nedenlere netlik ve belirginlik kazandırma kaygısı gütmeyiz. Yabancılaşmayı çevresel koşulların yetersizliği, toplumsal baskı vs. gibi etmenlerle nedenlendirmeyiz. Karakterini okurun gözünde haklı kılmaya çalışmayız. Yabancılaşmış karakterin tutumu "yeni *pikaro*" özellikleri gösterir. Beat Kuşağı'nın temsilcisi Jack Kerouac'ın On the Road'daki (1957) Dean Moriarty karakteri anarşist tavırlar gösteren bir pikarodur. Beat Kuşağı uygarlığın öngördüğü yerleşik düzenin ve yozlaşmış Amerikan kültürünün karşısında durur. Bu bohem tipler cinsellik, uyuşturucu, caz tutkusu gibi "uç noktada" eğilimlere düşkün bir hayat tarzını benimseyerek orta sınıf kültürünün tüm değerlerine meydan okurlar ve en önemlisi bir yere sürekli ait olmaksızın devinim içindedirler.

Güneyli yazar Truman Capote'nin eserlerine baktığımızda ise dünyevi olmaktan uzak, uçuk, homoseksüel eğilimli, cinsiyetsiz ya da çocuk kahraman diye adlandırabileceğimiz pikaro tanımlamasına uygun karakter örnekleri karşımıza çıkar. The Grass Harp (1951), Other Voices Other Rooms (1948) gibi eserlerde, bu karakterler büyük şehrin soyut dehşetinden ziyade küçük Güney kasabalarının somut gerçekleri ile iç içe

yapılandırılmıştır. Birinci ağızdan anlatılan küçük anekdotlar ile mizahi bir üslup yakalayan Capote, okuyucusunu gerçek ve masalsi bir dünya arasında dolaştırır. Geveze ve çocuksu karakterler aynı zamanda hem nostaljik hem de naif olan romantik bir etki yaratır.

Yine Güneyli bir başka yazar Carson McCullers'ın The Heart is a Lonely Hunter (1940) adlı eserinde sağır-dilsiz olan Singer karakteri de cinsiyetsiz ve elastiki bir karakter olarak yeni pikarolar arasındaki yerini alır. Singer kısa sürede herkesin içini boşaltmak üzere aradığı birisi haline gelir. İşitmekten ve çareler üretmekten yoksundur. Kendisine söylenenleri anlayıp anlamadığı bile meçhuldür. Kaçık ve ucube bir pikaro ve onun kendisi gibi sağır ve dilsiz arkadaşına duyduğu takıntılı bağlılık çerçevesinde dönen roman zaman zaman Avrupa'daki Nazi zorbalığına, Amerika'nın güneyindeki ırkçı önyargılara da gönderme yaparak yöreselden evrensele, bireyselden toplumsala uzanır.

Bir diğer yeni pikaro tiplemesi ise J. D. Salinger'ın The Catcher in the Rye (1951) adlı eserinde okuldan kaçarak, tüm gün boyunca New York şehrinde dolaşan, türlü insanlarla ve olaylarla karşılaşan 16 yaşındaki Holden Caulfield'dır. Holden sadece yaşı itibarıyla değil, davranışları, tepkileri, ve hayatı algılayış biçimindeki saflık ile de yetişkin dünyasına adım atmakta zorlanmaktadır. Bu durum, onu pikarolara özgü dışlanmışlık, azınlık olma, toplumsal yapının içinde barınamama, bu yapıya ayak uyduramama gibi hallere iter. Salinger'ın pikarosu ergenliğe yeni

adım atmıştır, fakat çocukluğun ve özellikle de cinsel anlamda masumiyetin kayboluşu anlamına gelen yetişkinliğe geçmekte güçlük çekmektedir. Holden'ın New York gezintisi sırasında karşılaştığı olaylar, Salinger tarafından bu biyolojik değişimin bir metaforu gibi kullanılmıştır. Olayların içerdiği sahtekarlık ve yapaylık yetişkiler dünyasına aittir ve böylesi bir dünyada masumiyetin korunması ve barınması mümkün değildir. Bu durum Holden Caulfield'in delirmesine yol açar ve roman bir sanatoryuma yatırılması ile son bulur.

Son olarak, tam bir yeni pikaro örneği olarak kabul edilebilecek olan Ralph Ellison'un Invisible Man (1952) adlı eserindeki "görünmez adam"a değinmekte fayda vardır. Eser başkışisi birçok bakımdan pikarodur. Öncelikle siyahtır ve bu nedenle toplum demek olan beyaz adamdan / çoğunluktan ayrı durur. Fakat eserin başlarında içinde yaşadığı topluma ayak uydurmak için beyazların değer yargıları ile hareket eden, zemine uymaya çalışan, bu bakımdan da kimliğinden tamamen vazgeçmiş bir kişilik söz konusudur. Bu çaba öyle ileri bir boyuttadır ki, belki de başkışı bu bakımdan topluma "görünmez" olmuştur. Daha sonraki aşamalarda görünmez adamın bilinçsizce sürdürdüğü bu çaba değişmiştir. Önce kendisinin çoğunluğa (beyazlar) değil azınlığa (siyahlar) ait olduğunu fark etmiştir. Fakat bilinçlenme süreci, kısa süre sonra kendisini siyah azınlık içerisinde de farklı hissetmesine yol açmıştır. Hayatın rollerden ibaret olduğunu kavrayan görünmez adam, roman boyunca birbirinden bağımsız, adeta kaotik bir sürece dönüşen bir çok olaya karışır. Bir ara Reinhart adlı

bir şarlatanın yerine geçer, bir ara geçici olarak belleğini yitirir, anarşik bir takım olaylara dahil olur vs. Tıpkı Invisible Man'de olduğu gibi, hayatın tesadüfler üzerine kurulu olması, birçok karmaşık olaya dahil olma, farklı rollere bürünme, çelişkili sayılabilecek kimlik yapısı sergileme gibi özellikler hep pikaroyu tanımlamaktadır. Eser, görünmez adamın ampullerle aydınlatılmış bir mahzene ulaşmasıyla son bulur. Yerin altındaki bu yapay ortam, geleneksel pikaronun ulaşmayı umut ettiği *arkadia*'dan (cennet, pastoral doğa) ziyade cehennemi anımsatır. Artık bu mahzende kalmaya ve yazmaya karar veren görünmez adam için "yazmak" nihayet "kendisi olabilmek", "görünmek"tir.

Parodi ve Kara Mizah

Savaş sonrası Amerikan edebiyatında daha belirgin olan ve özellikle yakın dönemde oldukça yaygınlaşan bir başka eğilim ise parodi ve kara mizahtır. Parodi ve kara mizah unsurlarını kullanan yazarlar tarih, mitoloji gibi motifleri de bu unsurlar çerçevesinde ele alırlar. Bu tutum fantazinin bir başka türü olan *absürtlülüğe* değin uzanır. Yazarların parodileri sadece insanın ve toplumun gülünç olan taraflarını yansıtmakla kalmaz, tarih ve sanatın yetersiz ve eksik taraflarını ortaya koyan daha birincil ve *radikal* amaçları da taşır. Bu kategoride John Barth, Thomas Berger, Joseph Heller, John Hawkes gibi yazarların eserleri başlıca örnekleri oluşturur.

Kara mizah örneğinin bir başyapıtı olarak nitelendirebileceğimiz Joseph Heller'in Catch-22 (1961) adlı eserinde Amerikan Hava Kuvvetleri'nde yüzbaşı olan Yossarian'ın bitmek tükenmek bilmeyen bombalı missillemeler karşısında aklını yitirmeden, hayatta kalma çabaları gülünç ve gerçeküstü bir dünya yaratır. Eser bir savaş romanı gibi gözükse de aslında Amerikan askeri kuvvetleri ve milliyetçilik çerçevesinde "şaşmaz düzen", "etiketleşme" ve "bürokrasi" gibi toplumsal hiyerarşinin sürekliliğini güvenceye alan unsurları hicveder. Eserin dikkati çeken bir diğer özelliği ise kronolojik seyrin söz konusu olmamasıdır. Bu özellik de eserin hiyerarşik düzene baş kaldıran tutumu ile bağdaşır.

Thomas Berger de Crazy in Berlin (1958) adlı eserinde betimlediği saf Amerikan askeri karakteri ile Joseph Heller'e paralel bir amaç güder. Geleneksel şamar oğlanı kılığında karşımıza çıkan bu tiplene kurmaca ve gerçeklik arasında kurulan eşit bir dengede asılı kalır. Berger "anlamalı olan" ve "absürt olan" arasında gidip gelen farklı methoduyla egemen ideolojinin dayattığı milliyetçiliği ve Amerikan askeri sistemini hicveder.

Savaş romanı kategorisinde kara mizah unsurunu barındıran bir diğer örnek ise John Hawkes'in The Cannibal (1949) adlı ilk eseridir. Eser savaş romanı türüne giren doğalcı örneklerin geleneksel yaklaşımlarından yola çıkar. Çünkü, Hawkes'a göre, deneysel ve geleneksel aynı noktadan ortaya çıkar ve başlangıçta biçim ve şekil açısından her ikisi de eşit derecede belirsizdir. Cannibal, 1870, 1914 ve 1945'lerin askeri olaylarını

katliam, delilik, ve yamyamlık gibi tatsız ve dehşet verici hallere indirger. Klişeleşmiş cellat ve kurban olarak ortaya çıkan birtakım karakterler insanlık tarihinin acı dolu olaylarını tekrar karşımıza serer. Bu şiddet yüklü çerçevede geçmişin gömülü acıları ve absürtlük buluşur, kişisel ve kamusal dünyalar yıkılır. Eserin kara mizah derecesine varan ve dehşet hissini uyandıran söylemi eski çağlara ait bir çürüme ve çöküş ortamı yaratır.

Yeni Tarih

Yeni deneysel ve gerçeküstü roman, arayışlarını geleneksel tarih alanının sınırlarına girerek de sürdürmüştür. William Styron, Toni Morrison, Ishmael Reed gibi yazarlar eserlerinde alternatif bir tarih arayışına girerek resmi tarihin "gerçekliğini" sorgulamışlardır.

William Styron'un The Confessions of Nat Turner (1967) adlı romanı 19. yüzyıl Virginia'sındaki bir köle ayaklanması üzerine derin bir irdeleme yapma iddiasındadır. Oldukça tartışmalı ve belki de en hırslı örneklerden bir tanesi olan roman, isyankar köle Nat Turner'ın ağzından yazılmıştır. Birbirini takip eden hayaller, olaylar ve düşünceler silsilesi şeklinde düzenlenen romanda, tarih kitaplarında yer alan bildik uyarlamalara yeni bir alternatif olma iddiası sezilir.

Postmodern romanda, tarihi malzeme olarak kullanan en önemli yazarlardan bir tanesi de Toni Morrison'dır. Diğer son dönem siyah

yazarlar gibi Morrison'un eserlerine de, siyah Amerikalı toplumun kendini tanımlamak üzere geliştirdiği yeni kültürel ve politik anlayış şekil verir. Afrika'yı bir uygarlık merkezi olarak gösteren bu bakış açısı *Afrocentrism*'den ilham alır. Morrison'ın Song of Solomon (1977) adlı eserinde günümüzün modern Amerikası'ndan eski Afrika mitlerine uzanan geniş bir perspektifte, tarihi yapılandırmaya yer verilir. Dönemler, çağlar, uluslar ve kültürler arasında gidilip gelinerek sınırlar ortadan kaldırılmaya; ön yargıların, cinsler ve ırklar arası ayrımların katı gerçekliğinden uzaklaşmaya çalışılır. Siyah ırkın *kompleks* kimlik sorununa evrensel bir boyutta yaklaşılır.

Ishmael Reed de bu kategoride inceleyebileceğimiz, alternatif tarih oluşturma ve tarihi yeniden tanımlama üzerine yoğunlaşan bir diğer postmodern yazardır. O da eserlerinde resmi tarihin bazı "gerçek"lerine alternatif oluşturur. Reed'in yaklaşımında evrensel olma özelliği de görülür. Sadece siyah kültürene değil, birçok farklı kültüre de kucak açar ve kendi söylemiyle tüm bu kültürel öğeleri birbiriyle içiçe kullanarak yeni tanımlar oluşturur. Reed sık sık bu kolaj tekniğine başvurur. Tarihin kronojik zaman çizgisinin farklı yerlerinden seçtiği olayları bir araya getirerek alternatif bir tarih yaratır / kurar. Siyah ırk da Reed'in mizah yüklü taşlamalarından nasibini almıştır. Harriet Beecher Stowe'un ünlü eseri Uncle Tom's Cabin'deki (1851-1852) olaylar ve karakterler hicvedilir.

Anarşi

Yeni deneysel Amerikan romanında, 50'li ve 60'lı yıllarda, Beat Kuşağı ve takipçileri tarafından da benimsenen daha farklı bir tutum ortaya çıkmıştır. *Nihilizm* felsefesi ile bağlantılı olarak suç, uyuşturucu, aykırılık gibi unsurlar çerçevesinde seyreden, yoğun şiddet ve tehlike içeren bu farklı tutumu anarşi olarak adlandırabiliriz. Kurmacaya dahil edilen bu anarşik tavır, özellikle William Burroughs tarafından en uç noktalarda uygulanmıştır. Burroughs'a değinmeden önce Amerikan romanının postmoderne doğru şekillenme sürecinin en önemli isimlerinden biri olan Norman Mailer'den bahsetmek daha uygun olacaktır.

Mailer, her durumda insanın hiyerarşik veya totaliter düzene olan esaretine direnir, bu eğilimi, toplumu içten yok eden hastalık, karmaşa ve pisliğin ta kendisi olarak değerlendirir. Önemli eserlerinden An American Dream'in (1965), kahramanı Stephen Rojak'ın başına, dehşet dolu otuziki saat boyunca, New York gibi bir metropolde bir çok talihsiz olay gelir. Mizahi ve pornografik bir anlatımı olan eser iyi-kötü, siyah-beyaz, erdem-günah gibi zıtlıkları barındırır. Absürde varan çarpıcı üslubuyla oldukça cüretkar sayılabilecek eser, Amerikan başarı düşünün yozlaşmış içyüzünü sergileyen bir çeşit parodidir.

William Burroughs ise Amerikan romanının dil ve biçim açısından ulaşabileceği sınırları aşmaya çalışır. Tarzı, Beat Kuşağı gibi romantik ve

coşku dolu olmaktan uzak, mekanik ve soğukkanlı bir şiddet içerir. Müstehcen *metaforları* ve betimlemeleri aşırı derecede kullanarak tüketilmiş, çarçur edilmiş bir dünya hissi yaratır. En önemli eseri Naked Lunch'da (1959) karmaşanın hakim olduğu, kıyamete doğru sürüklenen böylesi bir ortam mevcuttur. İnsanlık, cinsellik ve uyuşturucu ile işlevini sürdüren birtakım soyut ve şeytani güçlerin kontrolü altındadır. Burroughs, bu kadar keskin ve kuru bir tarzın içinde edepsiz bir mizah unsuru da barındırır. Naked Lunch'da hiciv ve korku içiçe geçer, adeta dehşet verici bir etki yaratılır.

Jerzy Kosinski'nin büyük yankılar uyandıran ilk romanı The Painted Bird'de (1966) ise Nazilerce ele geçirilmiş Polonya'dan kaçmaya çalışan bir çocuğun maruz kaldığı işkence ve taciz, alışılmışın oldukça dışında bir açıklıkla betimlenir. Örnekleme yaptığımız gibi, "anarşi" ögesi hemen hemen her postmodern romanda karşımıza çıkmasına rağmen, bu ögeyi en belirgin biçimde kullanan üç romanı bu örnekleme uygun gördük.

1.3. Örnek Olarak John Barth'ın İki Eseri *The Floating Opera* ve *The End of the Road*'un Seçilmesi ve Amaçlanan Sonuçlar

Yeni Amerikan romanının geçirmiş olduğu evreleri, bir önceki bölümde kategoriler ve bu kategorilere belirgin örnekler oluşturan yazarlar ve eserleri çerçevesinde gözden geçirdik. Tezin bu bölümünü ise inceleme konusunu oluşturan John Barth'a ve bu seçimin nedenlerine ayırdık.

Öncelikle John Barth'ın deneysel yaklaşımları benimseyen çağdaş yazarlardan bir tanesi olarak, yazınsal anlamda genel eğilimlerinden bahsedelim. John Barth da tıpkı Thomas Pynchon, Donald Barthelme ve diğerleri gibi kendisinden önce gelen Jorge Luis Borges, Samuel Beckett ya da Vladimir Nabokov'un öncüleri olduğu "tükenmişlik" (exhaustion) olgusunu benimsemiştir. Barth "Tükenmişliğin Edebiyatı" (The Literature of Exhaustion) adlı ünlü makalesinde yazar olarak Borges'in etkilerinin sık sık altını çizer. Belli formların kullanılarak eskitilmişliği ve belli olasılıkların tükenmişliği üzerine yazdığı bu makalede, Beckett ve Borges'den yirminci yüzyılı tanımlayan ve ifade eden en büyük ustalar olarak bahseder (Barth, Literature of Ex. 163). Borges postmodern konusunda bir esin kaynağı olarak genel anlamda hep kabul görmüştür. Çünkü onun eserlerini

tanımlayan alegori, bilmece, şaşırtmaca, parodi, *paradoks* gibi unsurlar zaten postmodernist diye adlandırdığımız unsurlardır. Borges gibi postmodernizmin gözdesi olan bir yazarın açtığı yollarda ilerleyen Barth da postmodern Amerikan edebiyatı söz konusu olduğunda önemi yadsınamayacak bir isimdir.

Yine postmodernist eserlerin yansıttığı biçimsel denemeler çerçevesinde düşünürsek, tezin konusu gereği "üst kurmaca" (metafiction) ve postmodernizmden bahsetmek kaçınılmaz olacaktır. Üst kurmaca, yazarın, romanın yaradılış sürecini de romanına konu olarak dahil etmesi şeklinde özetleyebileceğimiz yeni-deneysel bir tekniktir (bkz. 4.1.). Yazar elbette bilinçli olarak bu yöntemi kullanır. Bir yandan kendi yazma sürecini sorgularken diğer yandan da okuyucusuna yol gösterir, hatta onu şekillendirir. Böylelikle yazarın kendisi, yarattığı baş karakter ya da büründüğü anlatıcı kişilik, aktarılan olayların gerçekliği ile ilgili "tek otorite" olmaktan çıkar. John Barth bu yöntemin Amerikan postmodern yazınında en başarılı uygulayıcılarından birisi olarak kabul edilir. İnceleme konumuzu oluşturan iki romanından ziyade Lost in the Funhouse adlı eserinde bu yöntemi ağırlıklı olarak kullanır. Böylelikle roman sanatındaki geleneksel gerçeklik anlayışını belirgin bir şekilde hicvederek ve aktarılanların güvenilirliğini sorgulayarak postmodernist bir tavır sergiler. Bu anlamda adeta postmodernizmin yazma biçimi olan üst kurmaca ve John Barth'ın neden bu biçimi kullanan en önemli yazarlardan birisi olarak kabul edildiği tezin dördüncü bölümünde etraflıca incelenecektir.

Bu yöntemlerin yanısıra, Barth, okurunu tuzaklarla dolu bir oyuna benzeyen yazın üslubu ve çelişkiler üzerine kurduğu karakterleri ile de etkiler. Çizdiği karakterler, “kendileriyle yüzleşmek” veya “bilincin aşırı uç noktalarında gezinmek” gibi durumlardan ızdırap çeken, yeni pikaro örneği sayılabilecek tiplerdir. The Floating Opera’da Todd Andrews sağduyu ve içgüdü, dile getirme ve suskun kalma arasında kalmış, paradokslarla yüklü bir karakterdir. Romanın karmaşası, olayların karışık ve şaşırtıcı olmasından ziyade, karakterin kendisini sorgulama üzerine kurulu bakış açısından kaynaklanmaktadır. Todd’un, koleje gitmesinin sebebi kendisinden ziyade babasının beklentilerini yerine getirmektir. Üniversite yaşamı boyunca sürekli orada ne işi olduğunu sorgular durur. Bu sorgulama hayat tarzındaki belirsizlikler ve öngöremediği değişiklikler çerçevesinde, tüm roman boyunca sürer. Birbirini takip eden dönemler boyunca farklı ruh halleri içerisine girer. Kimi zaman karşı koyamadığı bir ahlaksızlığın tutsağı olur, kimi zaman her türlü dünyevi zevkten kendisini soyutlar, kimi zaman alaycılık veya çıkarıcılık boyutlarına varan birbirinden farklı tutumlar sergiler. Kısacası tüm bu buhranlı ruh halleri arasında gider gelir. Cinsel açıdan zayıf ve problemlili *nihilist* küçük kasaba avukatı olarak bir iki uzun ve karmaşık davada çevirmiş olduğu dümenleri açıklarken, aslında hukuk sistemine olan kendi eleştirel yaklaşımını da ortaya koymaktadır. Müşteriler ya da mesleki etikler umrunda değildir. Hukuk onun için oynamaktan hoşlandığı bir oyun gibidir. Bu alaycı ve umursamaz tavrı en yakın arkadaşının karısı ile yaşadığı ilişkiden bahsederken de

hissedilir. Onun için gerçekten değer taşıyan neredeyse hiçbir şey yoktur: ne para veya başarı gibi maddi değerler, ne de aşk veya doğruluk gibi manevi değerler.

The End of the Road'un *anti*-karakteri Jacob Horner da benzer varoluş problemleri ile cebelleşmektedir. Deliliği bir çeşit "benliğin anarşik yönünü kabullenme" olarak görür. Bir çok açıdan Todd Andrews ile benzerlik gösterir. Örneğin, tıpkı onun gibi üçlü bir ilişkiye dahil olur. Roman, küçük bir öğretmen okulu kampüsünde geçer. Jacob Horner doktorunun tavsiyesi üzerine, terapi olsun diye İngilizce dilbilgisi derslerine girmektedir. Fakat bu iş de, hayatındaki birçok diğer şey gibi amacından sapar, olumlu ve verimli hiçbir sonuca ulaşamaz. Bu arada iş arkadaşlarından bir tanesinin karısı ile ilişkiye girer. Bu ilişki tam bir *nihilist* trajedi haline dönüşür. Roman, kadının yasal olmayan ve beceriksizce yapılan kürtajı ile son bulur. Bu anlamda, çağdaş insanın *nihilistik* tavrı ve "yolun sonuna" aslında ne kadar yakın durduğu Barth tarafından bir kez daha vurgulanmış olur. Sonuç olarak, her iki karakter de kişilik bakımından kendi içlerinde bütünlük göstermeyen, kimlik ve kişilik çelişkileri yaşayan yapılar sergilemektedirler. Ahlaki değerlere ve toplumun belirli kurumlarına karşı tepkisel tutumları olan bu tipler, çok belirgin olarak yeni pikaro özellikleri taşımaktadır. Bu durum tezimizde The Floating Opera ve The End of the Road'u incelemek üzere seçme nedenlerimizden en önemlisidir. Tezin daha sonraki bölümlerinde her iki

roman da, karakterleri ve olayları çerçevesinde daha etraflıca irdelenecektir.

The Floating Opera ve The End of the Road Barth'ın diğer eserleri arasında birbirleriyle düet yapan bir ikili gibidir. Bir çok açıdan birbirlerini andıran, özellikle de *nihilizm* üzerine odaklanan bu iki roman eleştirmenler tarafından farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Bazıları tarafından -özellikle The Floating Opera- tuhaf ve monoton olarak nitelendirilmiş, okuyucuyu şaşırtma girişimleri ise sofistike ve gerçekçi olmaktan çok edepsiz ve ucuz bulunmuştur. Oysa Barth kasıtlı olarak bunu amaçlar. Amacı *nihilist* olan bir parodiyi, trajediyi ve yıkımı aynı anda yaratmaktır. Yazar, bu durumu, yeni pikaro karakterler Todd ve Jacob'un deneyimlerini ve bu deneyimler ile ilgili hislerini parçalı- adeta bölük pörçük- bir biçimde okura aktararak sağlar. Bu durumun bizde yarattığı eksiklik duygusu, karakterlerin olay ve olguları aktarımlarına olan inancımızı ve güvenimizi köreltir. Karakterler var olmaktan çok katılımcı boyutta kalırlar. Öyle ki, okur olarak neyi nasıl anladığımızı ya da anlamlandırdığımızı dile getirmek bizler için de zorlaşır. Kuşkusuz, bu durum, her iki romanı da postmodernist bir incelemeye dahil etmek için geçerli bir diğer nedendir.

The Floating Opera ve The End of the Road'da John Barth görüntüsel birtakım denemelere de girer. Örneğin, romanın sayfalarından bazıları, el ilanları ve reklam afişleri şeklindedir. "Calliope Music" adlı yirminci

bölümde ise anlatım, gazete makalelerine benzer bir biçimde, tek sayfada iki farklı sütuna bölünür. Bunun yanında farklı bölümlerde karakterin olaylara yönelik birtakım önerileri, belirlemeleri, durum değerlendirmeleri maddeler halinde karşımıza çıkar. Bazı özel isimler yerine sadece baş harfleri kullanılır, ya da geleneksel düzyazıda görmeye çok alışkın olmadığımız simgeler, rakamlar, sadece büyük harflerle yazılmış sözcük gurupları göze çarpar. Böylelikle geleneksel düz yazı biçimlerine karşı çıkan bu tutum metnin okur tarafından algılanması ve anlamlandırılması sürecine görsel bir boyut da getirir. Bilindiği gibi anlatım özelliğini etkileyen bu görsel “dil oyunları” da postmodern anlatımın bir parçasıdır.

Ayrıca, romanların her ikisinde bilinç akışı içinde “geçmişte yaşanan an” ve “gelecek” arasında gidip gelmeler ve zamanın öznelleştirilmesi söz konusudur. Postmodernizme özgü bir biçimde kronoloji yıkılır; çoklu olay olgusu ön plana çıkar. Okuyucu, oyun içinde açılan bir başka oyun, olay içinde açılan bir başka olay doğrultusunda sürüklenir.

Son olarak postmodern Amerikalı yazarlar içinde John Barth’ı tercih etmemizin bir başka nedenini de yaratıcı kişiliğinin beni etkilemiş olmasına bağlayabiliriz. Henüz çok genç yaşta yazdığı bu romanlarda bir çok farklı hayat tarzına, bakış açısına ve deneyselliğin izlerine rastlamak mümkündür. The Floating Opera’da sandal yapımındaki inceliklerden, İkinci Dünya ve İspanyol İç Savaşlarına, hukuk davalarından, Shakespeare’e yapılan entellektüel göndermelere uzanan, sayısız farklı

ayrıntıyı içeren bir bilgi birikiminin izlerine rastlarız. Aynı şekilde psikolojik terapi ve tedavilere, tıbbi bilgi gerektiren açıklamalara, zoolojik tanımlara, eski Amerikan geleneklerine ve politik tartışmalara değin çeşitlilik gösteren, farklı bakış açılarına uzanan, oldukça geniş bir birikim The End of the Road’u renkli kılar.



2 . İTİRAFÇI OTOBİYOGRAFİ VE JOHN BARTH

2.1. *The Floating Opera* ve *The End of the Road*'daki

Otobiyografik Unsurlar

Bilindiği gibi, yazarın kendi deneyimlerini, eserlerini oluşturmada bir esin kaynağı olarak kullanması ile ilgili görüş çok eskilere dayanır. Sanatın ve sanatçının tanımı dönemler boyunca hep farklı yaklaşımlarla açıklanmaya çalışılmıştır. Fakat tüm farklı bakış açıları "sanat hayatın bir yansımasıdır" temel görüşünün etrafında oluşmuştur. Örneğin, romantikler sanatçıyı bir dahi konumuna oturtmuştur. Onun deneyimleri ve bu deneyimler karşısında duyduğu coşku, haz, zevk, nefret, öfke vb. duygular da "sıradan" insana kıyasla yüceltilmiştir. Sanatçının kişisel yaşantısı derin ve sadece sanatçının kendisine özgü olarak nitelendirilmiştir. Gerçekçiler sanatçıyı, hayatı ve deneyimlerini tüm gerçekliği ile okura yansıtan bir aracı olarak görmüşlerdir. Anlatımcılar (Expressionists) ise sanatı sadece sanatçının duygularını dile getirmesiyle açıklamaya yeterli bulmamış, okur ve sanatçı arasında bir ilişki kurulmasının gerekliliğini de vurgulamışlardır. Yani sanatçı deneyimlerini, ve bunlar karşısında hissettiği duygularını aynı zamanda okurda da uyandırabilmeliydi. Örnek olarak kısaca değindiğimiz bu birkaç yaklaşım birbirinden oldukça farklı bakış açılarını savunmaktadır. Fakat her biri sanatçının hayatı / hayatını, yani deneyimlerini yansıtmayı ilkesinde

birleşir. Bu anlamda her yazarın kurmaca olan eserlerinde kendi hayatının izlerine rastlamak elbette kaçınılmaz olacaktır. Ayrıca yazarın otobiyografisine ait detayların, kurmacanın parçası olan ayrıntılarla benzeşmesi okurun dikkatini ve ilgisini pekiştirmeye de yarayacaktır. Ünlü yazar Henry James "The Art of Fiction"da (1885) şöyle belirtmiştir: "Yazar kendi deneyimlerinden yola çıkarak yazmalıdır, öyle ki betimlediği karakterler gerçek hayatta her an karşımıza çıkabilecekmiş gibi olmalıdır" (James, 487). Bu görüşten yola çıkarak John Barth'ın The Floating Opera ve The End of the Road adlı eserlerinde karşımıza çıkan sahne, olay ve kimlikleri ele alacağız. Tüm bunları yazarın kendi hayatı ile ilişkilendirmeye çalışacağız. Amacımız bu iki romanın ne derece otobiyografik olduğunu kanıtlama çabası değildir. Daha ziyade postmodernist olarak kabul görmüş John Barth'ın, geleneksel anlatımda ve tanımlarda daima yeri olan otobiyografik unsuru nasıl ve ne amaçla kullandığını ortaya çıkartmaya çalışmaktır. Yani Barth'dan yola çıkarak otobiyografik tavrın postmodernist anlatımdaki yerini belirlemeye ve açıklamaya çalışacağız. "İtirafçı otobiyografi ve John Barth" olarak adlandırdığımız bu bölümün ilk kısmında bir ön hazırlık olarak romanlardaki otobiyografik unsurlar örneklendirilecektir.

Barth, eserlerinin salt "otobiyografik" olarak genellenmesine pek sıcak bakmamıştır. Kendisi ile yapılan bir söyleşide karakterlerini şekillendirirken sadece bir parça otobiyografik gerçekleri kullandığını çünkü bundan hoşlandığını belirtmiştir. Once Upon a Time (1994) adlı

eseri kendi otobiyografisi olarak kabul edilir. Fakat kendi hayat öyküsü olarak bilinen bu yazısında bile kurmaca ve gerçeği içiçe geçirmeye karar vermiş, okur olarak bizleri de neyin gerçek neyin kurmaca olduğu konusunda yine kuşkuda bırakmıştır. Bunun nedeni mizah ve şaşırtmacanın Barth'ın benimsediği yazınsal üslupların yanı sıra, onun gerçek mizacının da özellikleri olması ile açıklanabilir. Bu anlamda, yazdığı her roman ve hikaye onun kişisel hayatının bazı gerçeklerini içerir ama ne kadar ve hangi boyutta oldukları çok belirgin değildir. İtirafçı anlatım tarzını ne kadar benimsemiş olursa olsun, yine de yazarın okuyucuya aktardığı anlatıların gerisinde durmayı seçtiği açıktır. Bu nedenle yazarın biyografisi ile örtüşen olaylar, sahneler ve karakterler gerçeklikten çok kurmaca boyuta ait olarak kabul edilmelidir.

27 Mayıs 1930'da Maryland'ın doğu kıyısında, Cambridge'de doğan John Barth'ın hayatı genellikle bu yörelerde geçmiştir. Chesapeake koyunda balık avlamak veya tekneyle gezintiye çıkmak gibi kişisel alışkanlıklar romanlarında yarattığı birçok karakter için de aynı anlamları taşımıştır. Bu anıların iz düşümlerini The Floating Opera'nın birçok bölümünde görürüz. İlk, orta ve lise eğitimini Cambridge'de devlet okullarında tamamladıktan sonra Juilliard Müzik Okulu'na giren Barth, burada temel düzeyde teori ve ileri düzeyde orkestra dersleri alarak bu alanda başarı göstermiştir. Edebiyata ilgisi ise, adeta yutarcasına okuduğu popüler kitaplar ile başlamış, bir süre sonra okuma zevki ve seçimleri çeşitlenmiştir. Müziği bir kenara bırakarak Baltimore'daki John Hopkins

Üniversitesi'nde gazeteciliğe yönelik bir eğitim programına dahil olmuştur. Lisans eğitimi esnasında kendisini mitoloji, klasik edebiyat, liberal sanat, İspanyol şiiri vs. gibi çok çeşitli konular içerisinde bulmuştur. Lisans eğitimini tamamladıktan sonra Faulkner üzerine bir tez yazmaya girişmiş fakat tez başarısızlıkla sonuçlanmıştır. 1952'de John Hopkins Üniversitesi'nden lisanüstü derecesi almayı başaran Barth, bu dönemde Anne Strickland ile evlenmiştir. Evliliğin daha ilk yıllarında, hemen çocuk sahibi olan çiftin evliliği bir süre sonra sekteye uğramıştır. 1953 yılına kadar giriştiği yazınsal denemeler genelde hep aynı başarısızlıkla son bulmuştur. 1953'de Pennsylvania Eyalet Üniversitesi, İngilizce Bölümü'nde ders vermeye başlayan Barth, The Floating Opera'yı bu dönemde yazmaya girişmiştir.

Hayatının yukarıda özetlediğimiz evresi ilk gençlik yıllarına denk gelmektedir. Kuşkusuz, yazarın bu hızlı ve aktif yılları, birçok farklı konu ile ilgilenmesi, başarısızlıkla sonuçlanan acemi gençlik girişimleri, denemeleri onun eserlerinde yer alan karakterleri şekillendirmesinde esin kaynağı oluşturmıştır. The Floating Opera'nın başkışisi Todd Andrews ve The End of the Road'un başkışisi Jacob Horner'ın kendi kişilik çatışmaları, karşı cinsle olan ilişkilerinin sağlam temellere oturtulamayan gel-gitler çerçevesinde seyretmesi, hiç kuşkusuz genç Barth'ın kendi yaşamındaki benzer çelişkilerin bir itirafıdır. Her iki karakter de Barth'ın kendi özel ilgi alanlarını, zevklerini kimi zaman birebir yansıtır. Ayrıca, romanların konusunun geçtiği yerler ve ortamlar, Barth'ın kişisel hayatının bir parçası

olmuş yerlerle aynı isimleri taşır. Örneğin, Todd Andrews da John Hopkins Üniversitesi'nde eğitim görmüştür. Sandal yapımı konusunda bize aktardığı ayrıntıları ve sandal yapımını tamamlamayı ve tamamlamamayı kendi hayatına ilişkin *metaforlar* olarak kullanmasını John Barth'ın yelkencilik sevdasına bağlayabiliriz. Jacob Horner'a gelince, o da tıpkı John Barth gibi İngilizce okutmaktadır. İlişkide bulunduğu insanlar da hep okuldan iş arkadaşı olarak tanıdığı, entellektüel düzeyde kişilerdir.

Böylesi birebir uyan unsurların yanı sıra romanlardaki bazı detaylar Barth'ın hayatındaki birtakım olay ve olgularla bağlantı içersindedir. Bu bağlantıların kuruluş biçimi biraz bulmaca gibidir. Örneğin, The Floating Opera'da, ilk bölümün isminin "Tuning My Piano" (Piyanomu Akort Ediyorum) olması ve yine Todd'un bu eylemi roman yazma sürecini tanımlamak için bir *metafor* olarak kullanması, Barth'ın müziğe olan ilgisi ve bu konudaki bilgisi ile ilişkilendirilmelidir. Bu giriş bölümü ile amaçladığı kendisi ve okur arasındaki ilişkiyi en baştan düzenleyerek adeta okuyucusunu da "akort etmek"tir. Aynı şekilde romanın bölümlerine verilen isimlerin bazıları da müzikle ilişkilidir: "A Chorus of Oysters" (İstiridyeler Korosu), "Calliope Music" (Calliope Müziği), "A Tour of the Opera" (Opera turu) ve elbette "The Floating Opera" (Yüzen Opera).

John Barth'ın çoğu eseri birbirlerine de göndermelerle doludur, dolayısıyla her biri bir bulmacanın birbirine bağlanması gereken parçaları gibi dururlar. Bir başka deyişle, eserlerdeki olgu ve olaylar hem kendi

içlerinde hem de birbirleri arasında çembere benzer bir rotada dönerek dolaylı bir biçimde ilişkilendirilebilirler. Barth'ın otobiyografisi olarak kabul edilen Once Upon a Time'da, ilk romanının ismi olan "The Floating Opera" bir alt başlık olarak karşımıza çıkar. Ayrıca Lost in the Fun House da "Bir zamanlar şöyle başlayan bir hikaye vardı:... (Once upon a time there was a story that began...)" cümlesi ile başlar. "Jacob" hem The End of The Road'ın başkişisinin ismi, hem de The Floating Opera gösteri gemisinin sahibi ve kaptanının ismi olarak karşımıza çıkar. Barth "floating opera" olgusunu romanın başkişisi Todd Andrews'un ağzından şu şekilde tanımlamıştır:

Hayat nehir boyunca yüzen bir gösteri gemisindeki opera gibidir. Demirmek yerine, nehir boyunca akıntıya bağlı olarak gider gelir. Nehrin kıyısındaki izleyiciler hiç durmaksızın sahnelenen bu gösteriyi hiçbir zaman tam olarak kavrayamazlar. Daha fazlasını öğrenebilmek için geminin tekrar geçmesini beklemekten ve aradaki boşlukları kendi anladıkları ile ya da hayal güçlerini kullanarak tamamlamaya çalışmaktan başka çareleri yoktur. (Barth, T.F.O. 7)

Bu tanımlama her ne kadar roman başkişisinin hayatı açıklama tavrı olsa da biraz düşününce Barth'ın kendi eserlerindeki bulmacaya benzer dairesel yapının da tanımı olarak düşünülebilir. Başkişi Todd Andrews'un bakış açısından yapılan bu değerlendirme aslında "yazar" olan John Barth'a aittir. Bu noktada yazarın itirafçı tutumu anlatıcı kişinin maskesinin

altından biraz belirmiş, yazara birkaç adım yaklaşılarak kurmaca boyutundan uzaklaşmıştır. Belki de, okur olarak bu bizlerin "nehir kenarında beklerken gösteri gemisinin önümüzden geçişine denk geldiğimiz anlar"dan birisidir. Bu çerçeveden baktığımızda Barth'ın büründüğü anlatıcı kişiliklerin tümü, yine kendi yazar kimliğinin maskeleri olarak işlev görmektedir. Fakat her karakterin farklı bir ismi ve hikayesi olması onları ister istemez tekrar kurmaca boyutuna taşımaktadır. Bu durum "gösteri gemisinin nehir boyunca gidip gelmesi" imgesini anımsatır.

John Barth'ın yaşamının geri kalan kısmı bu bölümdeki tartışmaların odak noktası olmasa da kısaca otobiyografisini şöyle özetleyebiliriz: 1960'da tarihi bir komedi olan üçüncü kitabı The Sot-Weed Factor yayınlandı. Serseriler arasında geçen ve Maryland'in ilk dönemini hicveden, 18. yüzyıl İngiliz romanının parodisi niteliğindeki roman Barth'ın bir yazar olarak ününü iyice pekiştirdi. Bu romanda Barth gerçekçilikten ve modern mekanlardan iyice uzaklaşmıştır. Bir taşlama romanı olan 1966 tarihli Giles Goat-Boy ise bilgisayarla işleyen dev üniversitelerin oluşturduğu düşsel bir küçük evrende geçer. Oldukça büyük bir ticari başarının yanı sıra, eser eleştirmenlerce de beğenilmiştir. Bu kitabın yayınlanmasının hemen ardından ilk üç kitabının da gözden geçirilmiş basımları 1967'de yayınlanmıştır. The Floating Opera ile Ulusal Kitap Ödülü'ne aday gösterilen Barth, birbiri ile bağlantılı hikayelerden oluşan ve en önemli eserlerinden olan Lost in the Funhouse (1968) ile tekrar bu ödüle aday gösterildi. (Eser dilimize de "Aynalar Evinde Kayıpken" adı

altında çevrilmiştir.) Yazarın diğ er önemli eserleri şunlardır:     kısa romandan oluşan ve Ulusal Kitap  d l n  kazanan Chimera (1972), bir araya getirilmiş mektuplardan oluşan Letters (1979), Sabbatical: A Romance (1982), denemelerden derlenmiş The Friday Book (1984), 1987'de tamamladığı Tidewater Tales, ve hayat hikayesi olarak bilinen Once Upon a Time (1994).



2.2. İtirafçı Otobiyografi Tavrının ve Otobiyografik Unsurların Postmodernist Anlatımdaki Yeri

Tezimizin giriş bölümünde, 1950 sonrası şekillenen “Yeni Amerikan Romanı”nın deneysel bakış açılarından bahsederek, yazarların da bu deneyselliği ele alış biçimlerine örnekler verdik. Böylelikle postmodernizmin Amerikan edebiyatındaki yerini ve etkilerini genel bir çerçevede göstermiş olduk. Bunun yanı sıra, giriş bölümünde fantazi unsuruna yer vermemizin nedeni de şimdi irdedeceğimiz konuya bir ön bakış açısı oluşturmaktır. Çünkü, postmodernist Amerikalı yazarlar arasında oldukça önemli yeri olan John Barth’ın -özellikle The Floating Opera ve The End of the Road romanlarında- benimsediği en belirgin edebi unsurlar fantazi ve itirafçı otobiyografidir. Bu bölümde şu konular ele alınacaktır: 1- İtirafçı otobiyografik anlatımın postmodernizmdeki kullanılış biçimine genel bir bakış, 2- Geleneksel anlamda itirafçı otobiyografik anlatımın kullanılışı; 3- Barth’ın romanları The End of the Road ve The Floating Opera’nın otobiyografik romanlar olarak postmodernist sayılıp sayılamayacağı ve nedenleri.

Otobiyografik unsur, postmodernist anlatımda geleneksel anlatıma kıyasla daha farklı bir yere ve işleve sahiptir. Postmodernist anlatımda bu unsur fantazi ile içiçe geçirilerek kullanılır. Yazarın okura aktardıkları elbette her zaman kurmacadır. Fakat geleneksel anlatımda kurmaca daima

roman sanatını oluşturan geleneksel kalıplar çerçevesinde inşa edilmektedir. Örneğin, roman kahramanı, olay örgüsü içinde, amaç, algılama, gerilim, çatışma, çözüm ve *ironi* gibi olay örgüsünü oluşturan aşamalardan geçer. Dolayısıyla geleneksel romanda kurmaca belli sınırlar içerisinde yapılandırılmıştır ve okuyucunun belli unsurları adlandırması böylelikle mümkün olmaktadır. Okur olarak bizler, roman boyunca kahramana ya da anlatıcıya eşlik eder, onun tüm aşamaları tecrübe edişine tanık oluruz. Ancak aşamaları adlandırabildiğimiz ve belirleyebildiğimiz sürece kahraman ya da anlatıcı ile özdeşlik kurabilmemiz mümkün olur. Postmodernist bir anlatım ise kurmacanın içinde inşa edildiği bu kalıpları ve sınırları zorlayarak hayal gücünün ve fantazinin özgürce işlev görebileceği bir alan yaratmayı amaçlar. Bu alan okur açısından belli süreçleri ve unsurları adlandırmayı zorlaştırır. Yani, geleneksel anlatımda karakterleri ve olay örgüsünü değerlendirmede esas olan kalıplar ve formüller postmodern anlatımda geçersiz kalmıştır. Böylelikle, postmodern anlatımda fantazi ve gerçek arasındaki geleneksel ayrımlar ortadan kalkmış, her ikisi de birbirinin içine geçerek, birbirini tamamlayan, okura da kendi gerçekliğini kurma özgürlüğü veren bir durum yaratmışlardır. Kısacası, okurun sürekli gerçek ve kurmaca arasında gidip geleceği "esnek" bir alan söz konusu olmuştur.

Şimdi bu konuya biraz daha ayrıntılı yaklaşılacaktır. Öncelikle "fantazi" ve "gerçek yaşantıya dair olan"ın birbirlerinin yerine geçebilirliği üzerinde durmak gerekmektedir. Bu konuda Gerard Hoffman'ın The

Fantastic in Fiction kitabında, "The Fantastic as Perception and Mental Content" başlıklı bölümde yer alan görüşlerini özetleyecek olursak şunları söyleyebiliriz: Hem fantazi, hem de gerçek yaşantı insan bilinciyle bağlantılı olarak açıklanan, anamlanan ve insan bilincinde var olan olgulardır. Bilinç, insanın var oluşunun bir parçasıdır. İnsan bilinç yoluyla dünyayı algılar ve yine algıladığı nesnel dünya, kendi bilincinde, öznel bir anlam kazanır. Aynı zamanda, bireyler arası iletişim de bireyin dünyayı algılayabilme yetisi sayesinde mümkün olur. İnsan, algıları neticesinde şekillenen, hem bireysel hem de ortak olan bir bilince sahiptir.

Şimdi konuya özne-nesne çerçevesinde yaklaşalım. Eğer bilinç özne olmak ise, öznenin, tanımladığı nesne (örneğin, olay ve olgular) olmaksızın var olamayacağı bir gerçektir. Bu anlamda bilinç, özne ve nesnenin birliğinden oluşur. Bilincin faaliyetleri de salt özne yerine, özne ve nesnenin birliğine dayandığı için kısıtlı kalır, engellenir. Bu "kısıtlı kalma", "engellenme" durumunu, öznenin var olabilmek için "nesneye bağlı olma zorunluluğu" meydana getirir. Postmodern kurmaca yazarlarının amaçladığı ise, daha önce belirttiğimiz gibi, bilincin sınırlarını zorlayarak onu kısıtlılıktan kurtarmak ve ona işlevini sürdüreceği özgür bir hareket alanı sağlamaktır. Bu alanı, nesnenin geleneksel anlamını ve iz düşümünü belirsizleştirerek, karmaşıktırarak sağlamaya çalışırlar. Böylelikle nesnenin (her bireyin bilincindeki geçmiş yaşantılara ve bireysel süzgecine bağlı olarak) pekiştirdiği "gerçeklik" kavramı yeni tanımlar kazanır. Aslında burada gerçeklik kavramından ziyade, gerçeklik kavramı ile ilgili

geleneksel tanımlar değişir. Tezin fantezi bölümünde de alıntı olarak yer verdiğimiz şu geleneksel tanımı örnek olarak ele alalım: "Bir kategori olarak fantastik kabaca 'gerçek' olarak adlandırdığımız ile çelişendir" (Hoffmann 268). Bu örnekte fantastiğin geleneksel tanımı "ne olmadığı" ile yapılmıştır. Yani, "gerçek olarak adlandırılan"ın geleneksel tanımı fantastiği de tanımlamada bir kıstas oluşturmuştur. Dolayısı ile birisine atfetmiş olduğumuz tanımın değişmesi / farklılaşması diğerinin de tanımını değiştirecektir / farklılaştıracaktır. Ayrıca, neyin neye göre "gerçek / lik" olarak adlandırılabilceği de artık sorun haline gelmiştir.

Barth'ın The Floating Opera ve The End of the Road'undaki otobiyografik tavrın postmodernist olup olmadığı ile ilgili değerlendirmelerde bulunmadan önce geleneksel anlamda, itirafçı otobiyografik anlatımın kullanılışına değinmekte fayda vardır. Geleneksel romanda, olay örgüsü ve bu olay örgüsü içerisinde yer alan karakterleri hatırlayacak olursak, bunların tanımlanmasında belirli kurallar ve formüller olduğunu görürüz. Bu kurallar ve formüller çerçevesinde olay örgüsü, eylem, karakter gibi ögeler belli guruplara ayrılarak incelenebilir, fakat roman bu ögelerin birlikteliğinden yapılandırılmış organik bir bütündür. Olaylar belli bir mantık sırasını takip ederler, neden ve sonuç ilişkileri çerçevesinde kendi aralarında birbirlerine bağlantılıdırlar. Otobiyografik anlatım da tüm bu yapısal özellikleri barındırmaktadır. Ayrıca otobiyografik anlatımın en karakteristik özelliği, aktarılan olayların "birinci tekil şahısın

bakış açısından” okura aktarılmasıdır. Tüm bu görüşler Seçkin Ergin’in Amerikan Romanı 1900-1950 adlı eserinde şöyle açıklanır:

Okur, çoğu kez roman kahramanının amacını benimser; kahramanla birlikte onun yakın çevresini, dış dünyayı algılar; kahramanın amacına ters düşen koşullar dolayısıyla ortaya çıkan gerilimi hisseder; fiziksel ya da ruhsal bu iki güç arasındaki çatışmayı izler; çözüm, kahramanın ya da temsil ettiği değerlerin dış dünyanın güçlerine karşı galip gelmesi ya da yenilgiye uğramasıdır. (Ergin 7-8)

İşte geleneksel anlamda roman sanatını yani kurmaca olanı, bu kalıplar çerçevesinde ele alıp çözümlemek, kurmaca içerisinde bizlere aktarılanları adlandırabilmek, ve dolayısı ile anlamlandırabilmek ve benimsemek mümkündür. Roman kahramanları, okur olarak bizlerin benimsediği ahlaki değerlere ters düşen yapılar sergilese bile, okur olarak bizler olay örgüsünden bunu yaratan koşulları ortaya çıkartabilir ve nedenlendirebiliriz. Bunun yanında, kahramanın deneyimlediği olumlu olumsuz birtakım önemli olaylar sonrasında içine düştüğü psikolojik bunalım, aydınlanma vs. gibi iyi veya kötü yöndeki değişimler de okur tarafından gözlemlenebilir.

Sonuç olarak, geleneksel romanda kurmaca olan yapı belirli formüller ve kurallar, ve bunların farklı kombinasyonları üzerine kurulmuştur. Bu farklı kombinasyonlar belli kategorileri ve bunların alt

kategorilerini meydana getirir ve geleneksel roman örnekleri bu kategorilere göre sınıflandırılarak incelenebilir. Geleneksel otobiyografik anlatım tüm bu koşulları içinde barındırmaktadır. Ayrıca birinci tekil şahıs anlatıcının sürekli olarak, olayların yaşandığı yeri ve zamanı, ay, yıl, gün ya da özel yer isimleri vererek belirtmesi de yine otobiyografik anlatımın en önemli özelliklerindendir.

Buraya kadar, itirafçı otobiyografik anlatımın postmodernizmdeki kullanılış biçimine ve geleneksel tanımlanış biçimine değindik. Şimdi, Barth'ın romanları The Floating Opera ve The End of the Road'un otobiyografik romanlar olarak hangi tarafa uygun düştüklerini ortaya koymaya çalışacağız. Bunun için öncelikle romanlardaki olay örgüsü ve buna bağlı olarak başkişiler Todd Andrews ve Jacob Horner değerlendirilecektir. Karakterler ile ilgili değerlendirme, onların olay akışındaki rolleri ve bu rolleri nereye kadar taşıyıp bıraktıkları, geleneksel roman kalıbındaki süreçleri ne kadar deneyimledikleri yönünde yapılacaktır.

Barth'ın gerek The Floating Opera'sı, gerek The End of the Road'u daha ilk bakışta kolayca farkedilebilecek derecede otobiyografik anlatım özellikleri taşır. Anlatıcıların her ikisi de, aktardıkları olayların geçtiği yeri ve zamanı sık sık, kesin ve net bir biçimde belirtmişlerdir. Romanlar bu anlamda geleneksel bir tavır sergilerler. Örneğin:

Sanırım 1937'deki o sabah saat altıda kalkmış olmalıyım.
(Haziran'ın 21'i diyeceğim.) (Barth, T.F.O. 9)

Karşıya, güzel taşları hafiften yeşermiş olan İsa Psikoposlar Kilisesi'nin köşesine, akan trafiğin tam tersi yönünde, çapraz bir biçimde geçtim ve oradan dolanarak ana caddenin sol tarafından aşağıya, Uzun Rıhtım'a doğru kahvaltımı yiyerek yürüdüm. (53)

Marvin Rose beni en son 1924'de prostatımdaki rahatsızlık için ilaç yazarken dinledi. O zamanlar hukuk fakültesine daha yeni kayıt olmuşum ve o da John Hopkins Hastanesi'nde stajyerlik yapmaktaydı; iki üniversiteli kafadar gibiydik ve pek içli dışlı sayılamasak da güvene dayanan bir arkadaşlıktı aramızdaki. (125)

Öğretmenlik mesleğine başlamam doktorun tavsiyesi üzerine olmuştu; bu süre zarfında Maryland, Wicomico Eyalet Öğretmenler Okulu'nda dilbilgisi öğretmenliği yaptım.

Doktor terapi programımda beni belli bir noktaya kadar getirmişti (bu 1953'ün Haziran ayı idi), ve sonra, üç ayda bir yaptırmam gereken kontroller için Baltimore'dan, o zamanlar Wicomico yakınlarında olan *Remobilization Farm*'a gitmiştim. Doktor bana: "Jacob Horner daha fazla böyle aylak aylak oturamazsın. Artık bir işe başlamak zorundasın" dedi. (Barth, T.E.R. 255)

Doktorla ilk kez, 17 Mart 1951 sabahı, Baltimore'daki Pennsylvania Tren İstasyonu'nda, büyük yolcu salonuna giderken şans eseri-gerçek bir şans- tanışmıştım. (321)

Olayların geçtiği yerlerin ve zamanın kesin olarak belirtilmesinin yanı sıra, her iki romanın da olay örgülerine göz attığımızda, yapının baş karakterlerin deneyimlediği olaylar çerçevesinde oluştuğunu ve her olayın kendi içinde bir bütünlük taşıdığını görebiliriz. Dolayısı ile, olay örgüsünün yapılandırılması açısından değerlendirdiğimizde, elde edeceğimiz sonuç yine romanların geleneksele sadık olduğudur. Okur olarak, Todd Andrews ve Jacob Horner'ın bizlere aktardıkları deneyimlerin hemen hemen her sürecinde onlara eşlik edebilmekteyiz. Her olay kendi içinde bir giriş gelişme ve sonuç içermekte ve aktarıcının belleğindeki önemine göre, geleneksel roman sanatının da öngördüğü üzere "insan yaşamına dair kesitler" oluşturmaktadır. Bu bakımdan romanların zaman akışı da bir bütünlük göstermekte, yine geleneksele uygun düşmekte, kısacası postmodernist açıdan bizlere bir veri oluşturmamaktadır. Fakat, romanlarda zaman zaman karşımıza çıkan ve genel yapının dışında duran bazı bölünmeler söz konusudur. Örneğin, The Floating Opera'nın "Coitus" başlıklı bölümünde anlatıcı bizi kendi yazdığı ve arkadaşı Harrison'un ruhsal sürecini ele alan, maddelerden oluşan bir taslakla başbaşa bırakır. Romanın başından itibaren birinci tekil şahsın ağzından yapılan anlatım burada bölünür. Aynı romanın "The Handbill" bölümünde de anlatıcının aktardıklarını "Yüzen Opera" gösterisinin afişleri araya girerek böler. Bu

bölümler, teknik açıdan bir aktarım olarak adlandırılmaz. Daha ziyade bu tür bölümler doğrudan okura sunulan, anlatılan hikaye ile ilintili veriler olarak nitelendirilebilir. "Calliope Music" adlı bölümde de tek bir anlatıcının, aynı anda, paralel bir yapıda, iki olayı aktarması söz konusudur ki bu "aynı anda iki farklı yerde olmak" gibi gerçek yaşantıda mümkün olamayacak bir durum yaratır. Yine de, oldukça radikal görünen bu durumda bile, anlatıcı bizleri bu durumun gerekliliği ile ilgili bir açıklama yaparak uyarır. Böylelikle bu noktaya kadar beraberinde taşıdığı okurunu bu noktada da bırakmaz. Yani, geleneksel roman sanatının öngördüğü gibi okuru gözetir ve onun bu kesintileri anlamlandırabilmesi ve benimsemesi için uğraşır. Dolayısı ile tüm bu kesintileri tamamen postmodernist anlatımın bir özelliği olarak görmek ve bu çerçevede açıklamak çok doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Zaten bu gibi kesintiler John Barth'ın ilk örnek oluşturduğu, kendisine özgü olarak nitelendirilecek türden deneysel girişimler de sayılamaz. Geriye baktığımızda bu tarz kesintilerin geleneksel yazın örneklerinde de zaman zaman kullanıldığını görebiliriz, Laurence Sterne ya da Henry James'de olduğu gibi. Böylece, olay örgüsü ve yapısal anlamda ele aldığımızda romanların postmodernizmden ziyade geleneksele daha yakın durduğunu ortaya çıkartmış olduk. Şimdi baş karakterler üzerine yoğunlaşacağız.

Geleneksel roman sanatında karakter karşılaştığı olaylardan etkilenir, bu olaylar karşısında belli birtakım tepkilerde bulunur. Örneğin, bulunduğu durumu kendi bireysel süzgecinden geçirir ve değer yargılarına

göre anlamlandırmaya çalışır. Gerek kendisi ile ilgili, gerek iletişim içerisinde bulunduğu diğer kişiler ile ilgili olumlu olumsuz düşünceleri, kaygıları, beklentileri vardır. Yaşadığı olaylar onu olgunlaştırır, büyük kararlar almasına neden olabilir, ya da gerilimler yaşamasına yol açarak bunalım ve yenilgiye sürükleyebilir. Roman kahramanının bu aşamaları yaşarken içinde bulunduğu ruh hali okuyucuya da aktarılır. Okuyucu başından beri tanık olduğu bu aşamalara çözümleme getirmekte, kahramanın sonuçta ulaştığı durumu adlandırmakta zorlanmaz.

Todd Andrews ya da Jacob Horner'ı düşündüğümüzde her ikisinin de durumlar ve diğer kişiler karşısında belli tavırlar içine girdiklerini görebiliyoruz. Bu tavırları çoğu zaman adlandırabiliyoruz: sıkıntı, boş vermişlik, tedirginlik, gerilim, insanlarla ilgili değerlendirme, çıkarımlarda bulunma, kimi zaman hayret vb. gibi. Şimdi romanlardan birkaç örnek verelim. Okur olarak Todd Andrews'un yaşadığı birtakım gerilimlere tanık olabiliyoruz. Todd'un yakın arkadaşı Harrison'un karısı Jane ile girdiği ilişki üzerine arkadaşının tepkisinin ne olabileceğini düşünmesi, Harrison'u ve Jane'i gözlemleyerek bazı sonuçlara ulaşmaya çalışması buna bir örnek olabilir:

Todd: "Peki ya Harrison?"

Jane: "Sorun değil."

"Sorun değil mi?"

"Evet."

"Nasıl?"

"Aldırış etmez."

"*Aldırış etmez mi yoksa aldırış etmeyecek mi?*"

"Aldırış etmez."

Kuşku dolu bir tavırla "Biliyor mu?" diye sordum.

"Onaylıyor."

"Birbirinizi sevmiyor musunuz?"

"Elbette seviyoruz," dedi. "Saçmalama."

"Bu ne biçim iş!" (Barth, T.F.Q. 28)

Hava kararmak üzereyken Harrison iple bağlanmış bir deste yakacak odunu ardından sürükleyerek geri döndüğünde, bizi üzerimizi giyinmiş, battaniyenin üzerinde oturmuş, konuşurken buldu. (...) Herkesin tarafsızlığına ne olduğunu düşünerek, usul usul onları seyrettim. (35)

Entellektüel düzeyi yüksek olan Jacob Horner ise sık sık insanlarla ve durumlarla ilgili değerlendirmeler yapmaktadır. Bu değerlendirmeler daha çok iş arkadaşı Joe Morgan ve karısı Rennie ile ilgilidir:

Joe bana hayalkırıklığı içerisinde göz ucuyla baktı, ve ben eğer onun karısı olsaydım bundan çok daha sert bir biçimde beni uyaracağını hissettim. (Barth, T.E.R. 295)

Rennie'nin sakarlıkla karışık gücü beni, Morganlar'ın karides, pilav, bira ve bir takım değerlerle besledikleri bu akşam

yemeğini takip eden haftalarda oldukça etkileyen bir şey oldu.

(301)

Ayrıca Jacob Horner da Rennie Morgan ile ilişkiye girdikten sonra, bu "zina"dan dolayı kendisini pişmanlık ve korku içerisinde bulur. Hem arkadaşının tepkisinden korkmaktadır, hem de arkadaşına ihanet etmek onu kendisi ile ilgili ahlaki sorgulamalara itmiştir:

Tanrı aşkına ben ne yapıyordum? Aman tanrım, ben ne yapmıştım? Dehşete düşmüştüm. Jacob Horner bir arkadaş olarak düşünebileceği tek kişiye ihanet etmiş ve sonra da bu ihaneti gizleyerek suçunu iki katına mı çıkartmıştı? Hayatımda hiç olmadığı kadar ızdırap çekiyordum. (350)

"Şiddetten korkuyorum," dedim. (...) "Eğer Joe'ya söylemeni istemiyorsam, bunun tek sebebi olası bir şiddetten korktuğum içindir, fakat ona söyleyeceksen seni bundan alıkoymak için tek kelime etmeyeceğim. İnsanın korkuya ilişkin, ödleklığı seçmekten başka yapabileceği hiç bir şey yoktur." (352)

Dr. Schott'un sekreteri Shirley, Bay Morgen'in hasta olduğunu, ama bugün yarın işe dönmesini umduklarını bildirdi. Yokluğunun yarattığı şüpheli bekleyiş tam bir azaptı, acaba sahiden hasta mıydı, yoksa Rennie ihanetini mi itiraf etmişti? Rennie'nin itirafı ile Joe'nun yokluğu arasındaki bağlantı neydi? En önemlisi, tepkisi ne olacaktı? Bunlar korkutucu sorulardı ve bu sorular onunla eninde sonunda yüzyüze gelme düşüncesiyle

beni iyice sindirirken, bir yandan herhangi bir ani intihar isteğinin de önüne geçiyorlardı; En azından bu soruların cevabını öğrenmeden kendimi öldüremezdim... (356)

Sonuç olarak, romanlardaki otobiyografik anlatım tarzını karakterler ve taşıdıkları roller açısından da incelediğimizde, postmodernist olarak adlandırılabilir belirsiz unsurların olmadığını ortaya çıkartmaktayız. Yazarın itirafçı anlatımı kullanış biçimi geleneksel yönetime uygun düşmektedir. Fakat okur olarak bizlere ters gelen, olay örgüsü ve karakter bağlamında adlandıramadığımız ve çözüm getiremediğimiz bazı noktalar da bulunmaktadır. Romanlarda başkışilerin arkadaşlarının eşleri ile girdikleri ilişkiler söz konusudur. Bu ilişkiler olay örgüsünün önemli bir kısmını oluşturan ana temalar olarak kabul edilebilir. Bu çerçevede ilişkiler anlatıcı kişi tarafından tüm cüretkarlığı ile ayrıntılı olarak bizlere aktarılmıştır. Kısacası ilişkilerin başlangıç aşamasından itibaren bizleri de yanında taşıyan anlatıcılar Andrews ve Horner bizi son noktada çözümlenmeden yoksun bırakmışlardır. Her ikisi de geleneksel değer yargılarına göre uygunsuz olan bu ilişkiler sonucunda Jane'in (büyük bir olasılıkla Todd'dan) bir çocuğu olmuş, Rennie ise Jacob'dan hamile kalmış ve kürtaj olmuştur. Fakat bu kürtaj Rennie'yi öldürmüştür. Hayatı çoğu insan için anlamlı kılacak ya da en azından bir dönüm noktası oluşturacak bu durumlar karşısında, her iki karakterin de tepkilerini adlandırmakta oldukça zorlandığımızı hissettik. Karakterlerde iyi ya da kötü değişimler, isyan, sevinç, olgunlaşma, ruhsal çöküntü gibi geleneksel romanın "çözüm

aşaması"nı adlandırmamızı sağlayacak tutarlı ve net herhangi bir tavır gözlemleyemedik. Dolayısı ile okurun son aşamada olaylar ve olgular karşısında yalıtkan bir anlatıcı ile başbaşa bırakılması geleneksel yapının sekteye uğramasına yol açmaktadır. Geleneksel kalıplara ve formüllere göre adlandıramadığımız bu noktalar postmodernist tavıra yakın olarak değerlendirilebilir ve böylesi bir yaklaşımla çözümlenebilir. Fakat bu gibi istisnalar itirafçı otobiyografik anlatım açısından romanların geleneksel tekniklere yakın duran yapısını göz ardı etmemiz için yeterince belirgin ve ikna edici değildir. En azından bu açıdan romanları postmodernist olarak değerlendirmek yanlış ve zorlama bir yaklaşım olacaktır.



3 . PİKARESK ÖGELER

20. yüzyılın ikinci yarısında gelişen deneysel Amerikan romanı çerçevesinde John Barth ve iki romanı The Floating Opera ve The End of the Road'u farklı unsurlar ve edebi tavırlara göre incelediğimiz bu çalışmada geleneksel olan ile çağdaş deneysel olan arasındaki ikilemi vurgulamaya çalıştık. Bu bölümde de yine benzer bir arayış çerçevesinde *pikaresk* geleneği ve *pikaro* karakterini ele alarak, romanların anlatıcı kişilerini ve yapılarını bu açılardan inceleyeceğiz. Geleneksel edebiyatta oldukça eskiye uzanan pikaresk geleneği tanımlamak ve yorumlamak her zaman tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Çünkü, amacı gereği esnek kalıplar içerisinde olan ve sürekli değişim gösteren bu gelenek -pikaresk- ortaya çıktığı ve ün kazandığı her dönemin değer yargılarına göre farklı tanımlar kazanmıştır. Bu nedenle öncelikle pikareskin geçirdiği evrelere göz atılacaktır. Daha sonra bu geleneğin Amerikan edebiyatındaki yeri incelenerek, yine 1950 sonrası Amerikan romancılığında "yeni pikaro" adı altında aldığı şekil tanımlanmaya çalışılacaktır. Bu bölümün son aşamasında ise John Barth ve romanları The Floating Opera ve The End of the Road edebi bir gelenek olan "pikaresk" ve edebi bir karakter olan "pikaro" çerçevesinde, türün geleneksel örnekleri ile birebir kıyaslamalar yapılarak yorumlanacaktır.

3.1. Pikareskin ve Pikaronun Tarihsel Süreci

Tarihsel süreç içinde, pikaro ve pikaresk çeşitli yorumlar kazanmıştır. "Yeni pikaresk"i anlamak için bu yorumların üzerinden geçerek bir değerlendirme yapmak uygun olacaktır. Pikaresk gelenek, 16. yüzyılda ortaya çıkışından, 18. yüzyılda gözden düşmesine değin geçen zaman içerisinde altın çağını yaşamıştır. Pikareski, bu çağ içerisindeki işlevini tanımlamak için geleneksel "kahraman" (hero) kavramı ile bağlantılı bir şekilde ele almak gerekmektedir. Çünkü en temel tanımıyla pikaresk roman ve pikaro karakteri, *romans*, şövalyelik romanları, tragedya ve trajik kahraman gibi edebi tarzlara bir tepkidir.

Yaygın olan görüşe göre pikareskin bir gelenek olarak ortaya çıkışı 16. yüzyıl İspanyası'nda olmuştur. Lazarillo de Tormes (1554) ise ilk gerçek pikaresk roman örneği olarak kabul edilmiştir. Bu döneme ait örneklerden yola çıkılarak, pikareskin en önemli özelliği; "sıradan bireyin başından geçenlerin, günlük konuşma diliyle birinci tekil anlatıcı tarafından aktarılması" şeklinde tanımlanabilir. Bu anlamda, pikaresk türün pastoral tarzda yazılmış, şövalyelik ruhunu ve çobanlık huzurunu, yüce gönüllülüğü, abartılı bir şekilde işleyen romanslara bir tepki olarak ortaya çıktığı düşünülmektedir. Pikaro karakteri ise "erdem"lerle donatılmış romans kahramanlarına ve abartılı kahraman figürlerine karşı, bir *anti-kahraman*dir. "Kahraman" olgusu, toplumdaki birtakım idealleri üzerinde

taşıyan ve o toplum için birşeyler yapabilecek kişi olarak tanımlanırken, "pikaro" olgusu bu tanıma hicvederek yanılgıları ve ahlaki açıdan klasik kahramanın düştüğü boşluğu ve yozlaşmayı gözler önüne sermiştir. Bir başka deyişle, "doğruluk" ve "gerçek"i temsil ettiğini iddia eden klasik kahramana karşılık, bir çok doğrular ve gerçekler olabileceğini gündeme getiren pikaro tipi ortaya çıkmıştır. Romans, uzak ve büyülü diyarlarda, idealize edilmiş kahramanın olağanüstü diye nitelendirilebilecek maceralarını ele alan bir türdür. Bu türün ilk akla gelen örneği Orta Çağ'ın sonlarında Chrétien de Troyes tarafından nazım olarak, Sir Thomas Malory tarafından da nesir olarak yazılmış olan King Arthur's Knights sayılabilir. Hemen hemen tüm Orta Çağ romans örnekleri yüksek tabakaya ait soyluların gösterişli dünyalarını yiğitlik ve kahramanlık gibi erdemlerle donatan bir bakış açısıyla ele almış, adeta yüceltilmiştir. Ayrıca aşk ve fantazi de romansta sıkça kullanılan temalardır. Pikaresk türde ise tam zıttı bir atmosfer hakimdir. Gündelik yaşama dair ayrıntı bolluğu, yaşamın basit gerçekleri, sıradan insanın zayıf ve kusurlu yönleri, avam tipler, vs. pikareskin konu malzemeleri; kızgınlık, sosyal öfke ve eleştirici saldırı ortaya koyduğu tavırlardır.

Romanstan pikareske geçiş 15. ve 16. yüzyıllar arasında Avrupa'da yaşanan bir dizi sosyal ve kültürel hareketin sonuçlarının edebiyata yansması ile gerçekleşmiştir. Cervantes'in Don Quixote adlı eseri bu geçişin bir "kapısı" gibidir. Eser, hem romans hem de pikaresk öğeleri içinde barındırmaktadır. Şövalye olan Don Kişot artık geride kalmış ve

geçerliliğini yitirmiş bir değerler sisteminin-feodal yapı- gülünç ve zavallı bir sembolüdür. Cervantes, bu değerlerin bir ürünü olan romansın yıpranışına ve tükenişine işaret eder. İlk *anti-romans* örneği olarak değerlendirilen Don Quixote kimi eleştirmenlerce de modern romanın atası olarak kabul edilmiştir.

Pikareskin romansa bir tepki olarak ortaya çıktığını ve böylelikle de romansın devrinin sona erdiğini belirtmiştik. Fakat, her ne kadar romansın "kahraman"ı, ve pikareskin "*anti-kahraman*" olan bireyi "zıt kutuplar"da duruyor olsa da, bu iki türü çok kesin çizgilerle birbirinden ayırmak güçtür. Romansın kahramanını ve pikareskin *anti-kahraman*ını tanımlayan özellikler şu açılardan tam bir zıtlık gösterir: Romansta olaylar soyluluk, yiğitlik, cesaret gibi erdemlerle donatılmış, neredeyse insanüstü bir portre çizen ve genellikle şövalye olan kahraman etrafında döner. Bu kahraman, toplumu, ülkeyi hatta evreni tehdit eden kötülöklere karşı çarpışır, bu uğurda hayatını tehlikeye atsa da, akli ve yetenekleri ile eninde sonunda her zorluğun üstesinden gelir. Sonuçta ise huzur ve düzen tekrar sağlanır, ahlaksızlıklar ve kötölöklere cezasını bulur. Romansın kimi örneklerinde bu masalsı ve destansı atmosferin abartılma derecesi neredeyse fantastik boyutlara ulaşır. Pikareskte ise romansın tam tersine karmaşık bir ortam söz konusudur. Toplumu ayakta tutan düzen ve uyum dağılmıştır. Pikaro ise böylesi bir karmaşık düzenin ya tam içindedir, ya da kıyısında ve çoğu zaman da kayıtsız kalmaktadır. Fakat pikaro tiplemesini romansın şövalyesi gibi bir klişetip (stereotype) kalıbına sokmak ve tanımlamak

kolay değildir. Çünkü pikaro, “dışlanmış”, “düşük çaplı”, “radikal”, “aptal”, “kurnaz”, “saf”, “yalancı” gibi çeşitlilik gösteren ve birbirleriyle çelişebilen sıfatlarla nitelendirilmiştir. Ayrıca zaman zaman bir günah keçisi durumuna düşebildiği gibi, zaman zaman da dalavereci ve oyuncu bir kişilik sergileyebilmektedir. Ama tüm bu sıfatlar ve birbiriyle çelişen kişilik yapıları, romansın vurguladığı “saygınlık” ve “seçkinlik” kavramlarına tezat oluşturmak gibi ortak ve ana bir işlev yüklenirler ki pikareskin ve pikaro karakterinin özünde de bu yatmaktadır.

Fakat diğer taraftan, gerek biçimsel öğeler açısından, gerekse üslup açısından bakıldığında her iki tür de benzerlikler gösterir. Bu iki tür de epizotlardan oluşan anlatım tarzını benimsemiş, dolayısı ile her ikisi de serüvenlerle dolu yolculukları hikaye etmiştir. Romans aşırı idealize edilmiş kahramanlarıyla gerçek hayatın üzerinde durmaktadır. Bu bakımdan pikaresk, sıradan bireyin başından geçenler ile ilgilendiği için daha gerçekçi bir bakış açısına sahip olarak nitelendirilebilir. Fakat “gerçekçi olma” olgusunu, pikareski romanstan ayırırken, salt belirleyici olarak görmek her zaman doğru bir yaklaşım değildir. Öyle ki, olaylar bazen sadece hırsızlar, soytarılar, dolandırıcılar, ayyaşlar, dalkavuklar etrafında örülmüştür. Böylelikle pikaresk tarzın da kimi zaman kendisine belirlediği sıradan, gündelik ve olağan çizgisini aşarak yaşam karelerinden uzaklaştığı ve gerçekçiliğin ötesine geçtiği görülmüştür:

Bir anti-romans olarak yaşamın basit gerçeklerine eğilen pikareskin de, çizdiği insan portrelerinde olumsuzluğu vurgularken abartıya kaçtığı, kötüyü "aşırı kötü" gösterdiği görülür. (...) Kişiler artık "sıradan kötüler" olmaktan çıkarak "birey olma" gerçekliğini yitirmiş grotesk ve alegorik figürler haline gelmiştir. Pikaresk bu noktada gerçekçilikten sapar. (Başarır 14)

Bir edebi tarz olan pikareskin ortamını ve bir edebi karakter olan pikaroyu tam olarak tanımlamanın ne kadar güç olduğu ortadadır. Bu güçlüğün birçok sebebi vardır. Pikaresk, temelinde öncelikle bir tepkiyi ve aynı zamanda bir etkiyi barındırır. Bir tepki olması bakımından belli şablon ve sınırlamalarla formüle edilme imkanı azalır. Bu durum, tanımlamanın güçlüğünü yaratan nedenlerden sadece bir tanesidir. Ayrıca pikaresk 16. yüzyıl İspanyası'nda ortaya çıkmış bir tarz olarak kabul edilse de, temeli mitolojik figürlere (örneğin: Sisyphus) ve ilkörneklere (archetype) (örneğin: Trikster) değin uzanır. Bu bakımdan kesinlikle yöresel değil evrenseldir. Bir başka tanımlama güçlüğü yaratan durum ise pikaro karakterinin ele alındığı dönemlerde hep farklı bir anlam kazanarak sürekli değişmesi ya da bazen önemini yitirmesi, bazen de tekrar önem kazanmasından kaynaklanmaktadır. Hegel'in "Her felsefe çağını düşüncelerde dile getirir", sözünden yola çıkıldığında, pikareskin ve pikaro karakterinin tanımsal anlamdaki değişkenliğinin de nedeni hiç kuşkusuz açıklık kazanmaktadır (Akarsu 109). Hegel'in, varoluş felsefesi için de

temel oluşturan bu görüşüne daha sonra tekrar detaylı olarak değinilecektir.

Belirtmiş olduğumuz tüm bu nedenler, pikaronun tanımı için çok geniş alanlara yayılmayı gerekli kılmaktadır ve başlı başına geniş kapsamlı bir tez konusu olarak incelenebilir. Bu durumda çalışma içerisinde geleneksel pikareskin ve pikaro karakterinin tablosu, sadece çok belirgin olan ve üzerinde en fazla uzlaşmış özellikleri çerçevesinde çizilmeye çalışılacaktır.

18. yüzyılın başlarında İngiliz yazar Henry Fielding'in Tom Jones'u (1749) bir dönüm noktası oluşturmıştır. Bu dönem, Avrupa'da, Aydınlanma Çağı'na girişe denk gelir. "Akılcılık" kanısı, insanın güvenini yerine getirmiş, din otoritesi sorgulanmış ve sarsılmış, orta sınıfın benimsediği değer yargıları yükselmiştir. Bu yeni ideolojiye bağlı olarak gerçeklik kavramına da farklı anlamlar yüklenmiştir. Böylelikle aristokrasi ve kilise kurumu gözden düşmüş, pikareskin ve pikaro karakterinin tepkiselliğinin üzerine kurulu olduğu sistem değişmiştir. Dolayısıyla, pikaro karakterinin edebiyatta popülerliğini sürdürebilmesi için, yeni yükselen burjuva / orta sınıf ideolojisi yeterli malzeme oluşturmamıştır. Tam da bu dönemin ruhuna denk düşen bir eser olan Tom Jones, ne pikarodur, ne de geleneksel yapıda İngiliz roman kahramanının öyküsüdür.

Bu dönemde pikaro da etkin olan iyimser bakış açısından nasibini almıştır. Akla uygunluk (rationality) ile bağlantılı olarak pikaronun bilinçsizlikleri ve yanlışlıkları da kendisine mal edilmekten çıkmış, toplumsal şartlar ve tesadüfler ile gerekçelendirilmeye başlanmıştır. Böylelikle daha olumlu bir biçimde ele alınan pikaro toplumla barıştırılmış, uygun fırsatlar tanınınca doğru yolu bularak topluma ait bir birey olabildiği gösterilmiştir. Daniel Defoe'nin Moll Flanders'ı (1722), Henry Fielding'in Joseph Andrews (1742) ve Tom Jones'u (1749) gibi.

Orta sınıf değer yargıları nesnel gerçek gibi kabul edilmiş, böylelikle bu yeni toplumsal yapı ve temsil ettiği düzen belirleyici unsur olmuştur. Bu düşünce yapısı edebiyatta da etkilerini göstermiştir. Henry Fielding'le başlayıp, Samuel Richardson ile en belirgin noktasına ulaşan edebiyattaki bu değişim kısaca şu şekilde tanımlanabilir: Artık karakterlerin birincil olduğu, yani "kahraman" ya da "*anti*-kahraman"ların olayların merkezi olduğu anlatım terk edilmiştir. Karakterler oldukları kişi olarak var olmaktan ziyade genelin -yani orta sınıfın benimsediği ve dayattığı toplumsal yapının- bir temsilcisi olarak var olmaya başlamışlardır.

İşte yine bu dönemde Alman edebiyatı "*Bildungsroman*" adı altında yeni bir geleneğin çıkış noktası olur. *Bildungsroman*'ın konusu genellikle bir bireyin çocukluk ya da ilk gençlik döneminden olgunluk dönemine kadar olan yaşam süreci ve deneyimleri üzerine kuruludur. Olgunluğun erişilen son nokta olduğu bu süreç, düzenli bir bireysel arayış ve gelişimi

yansıtması açısından toplumun genel eğilimlerini onaylar niteliktedir. 19. ve 20. yüzyıllarda yazılmış birçok önde gelen roman bu kişisel gelişim örgüsü üzerine kurulmuştur. Özellikle Amerikan edebiyatına baktığımızda Henry James'in The Portrait of a Lady'si (1881) bu türün bir örneği olarak verilebilir. Romanın kadın kahramanı İsaabel, romanın akışı içinde tecrübe kazanmış, inanç ve davranışlarında köklü değişiklikler olmuştur.

Avrupa edebiyatında toplumsal gerçekçiliğin ilk adımını oluşturduğu değişimler, yavaş yavaş psikolojik bir gerçekçiliğe oradan da romantizme doğru yol alacaktır. Bu noktaya kadar pikareskin ortaya çıkışıyla gelişiminden ve buna paralel olarak roman türünün de belli dönemlerdeki eğilimlerinde bahsetmiş olduk. Dikkat edilirse, kısaca değinilen bu süreçleri hep "toplum" ve "birey" olguları çerçevesinde açıklamaya çalıştık. Toplumun ve bireyin varlığı kaçınılmaz olarak bir düzenin ve düzensizliğin de varlığını getirmektedir. Bu durum insanoğlu var olduğundan beri bu şekilde süre gelmiştir. Dolayısıyla, günümüze değin gelmiş geçmiş tüm sanat ve edebiyat tarzlarının anlamı ve yorumu da kaçınılmaz olarak bu "düzen" ve "düzensizlik" çekişmesi üzerine kuruludur. Düzen "akıl"ı, düzensizlik ise "duygu"yu temsil eder. Tek başına bir düzenin var olması mümkün olamayacağı gibi tek başına bir düzensizlik de var olamaz. Çünkü ancak her ikisinin varlığı bir diğerini açıklayabilir.

3.2. Pikareskin ve Pikaronun Amerikan Edebiyatındaki

Yeri

Amerikan edebiyatının İngiliz roman modelinin bir taklidi olmaktan kurtulması ve gerçek anlamda ortaya çıkması ancak 19. yüzyılın başlarında gerçekleşebilmiştir. Bu dönemde Avrupa edebiyatı romantizm geleneğinin etkisi altındaydı. Dolayısı ile ilk Amerikan yazın eserlerinde de bu akımın ve özellikle İngiliz romancı Sir Walter Scott'un etkisi görülmektedir. Bu ilk karakteristik roman örneklerinde Amerikan geleneğinin özünü oluşturacak "özgür ve cesur Amerikalı" tiplmesi kullanılmıştır (Örneğin: James Fenimore Cooper, Leather Stocking Tales). Sayısız kovboya örnek oluşturacak öncü ve maceracı ruha sahip birey idealize edilerek adeta kahramanlaştırılmıştır. Hem uzak batıya açılan vahşi doğa ve kayalık arazilere, hem de bu bölgelere doğru adım adım ilerleyen uygarlığa artı değerler yüklenmiştir. Bu romantik temanın kökeninde, "Amerikalı olmak" kavramını somutlaştıran ideoloji yatmaktadır. Bu tema Amerikan edebiyat tarihi boyunca birçok yazar tarafından, gerek eleştirel gerek pekiştirici anlamda –her dönemin bakış açısına göre birçok farklı alternatifler çerçevesinde- işlenmiştir. Dolayısı ile romantize edilmiş "cesur ve özgür" Amerikalı tiplmesi de "kahraman" olarak başladığı bu süreç boyunca, daha sonraları "yabancılaşmış birey", "anti-kahraman", "nihilist" gibi farklı kimlikler çerçevesinde şekil değiştirmiştir.

Aslen bir İspanyol geleneği olan pikaresk ve pikaro karakteri, bir çok bakımdan Amerikan ruhuna ve kültürüne çok yakındır. Pikareski tanımlayan yolculuk, doğaya kaçış, bireysellik, maceraperestlik gibi unsurlar, Endüstri Devrimi'ne kadar, Amerikan ideolojisini ve ruhunu şekillendiren başlıca unsurlar olmuştur. Leather Stocking Tales, bir çıkış noktası olsa da, bu eseri tam olarak bir ilk pikaresk örnek saymak doğru değildir. Eseri, "Amerikan tarih ve deneyiminin özünde var olan ikilem"i ilk kez ortaya koyması açısından bir çıkış noktası olarak kabul ediyoruz. Şöyle ki: "Amerikan toplumuna temelinde bireysel özgürlük ve girişime dayanan tarımsal ekonomi mi, yoksa sanayileşme mi, yön verecekti? Kişinin doğada özgürce yaşamasını öngören 'öncü' ruhuna mı inanılacak yoksa kuralların egemen olduğu, daha karmaşık bir yaşam örneği olan kentler mi yeğlenecekti?" sorusu ilk kez Cooper tarafından ortaya atılmıştır. (Ergin, Amerikan Romanı 1900- 16)

19. yüzyılın ikinci yarısına giren Amerikan toplumu için İç Savaş bir dönüm noktası olmuştur. Savaş öncesinin romantik idealizmi şekil değiştirmiş, "bireyin başarı ve yükselme çabası", "materyalist kazanç" yeni idealler haline gelmiştir. Edebiyatta da romantizmden gerçekçiliğe doğru yönelen bir değişim söz konusu olmuştur. Mark Twain'in Adventures of Huckleberry Finn (1884) adlı eseri bu geçiş dönemine denk gelir. Fenimore Cooper'ın ayırdına vardığı, fakat birbirleri arasında bir kıyaslama ve sorgulamaya girişmediği doğa ve uygarlık ikilemi Twain tarafından da ele alınmıştır. Ancak Twain'in vermeye çalıştığı mesaj, Fenimore Cooper kadar

iyimser ve tarafsız değildir. Irkçılık, kasaba hayatı, uygarlık çerçevesinde gelişen şehirleşme, gibi dönemin sosyal olguları sorgulanmıştır. Amerikan pikaro geleneğinin en temel örneklerinden sayılabilecek Huck-Finn karakteri ise, alkolik bir serseri olan babasının tehditlerine dayanamayarak, onu evlatlık alan ailenin yanından kaçmış olan fakir ve yalnız bir çocuktur. İçinden gelen sese göre davranmayı yeğleyen bu çocuk, Jim adlı bir köleye özgürlüğe giden kaçışında yardım etmeyi seçerek o günün toplumsal koşullandırılmalarına ciddi bir şekilde karşı çıkmıştır. Huck içinden gelen sese uymakla aslında yıpranmış gelenekleri ve değerleri savunan toplumun dışında durmayı seçmiştir. Mississippi Nehri boyunca bir sal ile ilerleyen Huck ve Jim'in başından bir çok serüven geçer. En sonunda saygıdeğer bir aile tarafından evlat edinilen Huck, yine de uzak ve vahşi kıvılcıllı topraklarına kaçmayı planlar. Toplumsal koşulların "gerektiği gibi" olması ve bireye bu "uygun" koşulların sağlanması onun kişisel seçimini engelleyememiştir.

Huck-Finn, o dönemin, "aile terbiyesi görmüş" okuyucusu için rahatsız edici bir karakter olmuştur. Çünkü o, doğa ve uygarlığı uzlaştırmaya çalışan, Natty Bumppo gibi *centilmen*, Thomas Jefferson'un deyimiyle "doğal bir aristokrat", ya da romantize edilmiş bir kahraman değildir. Aynı zamanda Huck'ı kararına götüren nedenin ardında bir "kahraman"inki gibi dinsel ya da toplumsal sorumluluk değil, uygarlığın ötesinde, basit ve doğal bir saflık yatmaktadır. Twain, bu basit ve içgüdüsel saflığın altını, hikayeyi doğrudan Huck'ın bakış açısından

aktararak çizmektedir. Bu naif, gündelik ve argo anlatım pikaresk edebiyatın en belirgin özellikleri arasındadır.

Amerikan edebiyatında Mark Twain ile açılan gerçekçi bakış açısı, 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında birçok önemli yazar tarafından benimsenmiştir. Örneğin, Henry James psikolojik gerçekçiliği, davranış romanı türüne en iyi biçimde uygulayan bir ustadır. 19. yüzyıl başları, ekonomik ve endüstriyel anlamda gelişme çabasında olan Amerikan toplumu için oldukça buhranlı bir dönem olmuştur. Sanayileşme ve kitle üretimi, bir yandan zengin ve güçlü bir sınıfı ortaya çıkartırken, yaşamı tarıma ve el emeğine dayalı diğer bir gurubu da gitgide daha fazla ezmeye başlamıştır. Düşük ücret karşılığı, uzun ve ağır bir tempoda çalışmaya ve kötü şartlarda yaşamaya maruz kalan işçiler ve göçmenler kendilerini sömüren bu yeni gücün -kapitalizmin- karşısında hayatta kalmaya çalışmışlardır.

Bu dönemin önde gelen yazarları, Charles Darwin, Karl Marx ve Friedrich Engels gibi kuramcıların toplumcu görüşlerinden etkilenmişlerdir. Bu akımın önemli temsilcilerinden Fransız yazarlar Gustave Flaubert, Emile Zola ve Guy de Maupassant toplumun iyi ve doğru olduğu kadar, çirkin ve aksayan yönlerini de tarafsız bir şekilde ele almış, tüm çıplaklığı ile yansıtmışlardır. Emile Zola'nın Le Roman de Experimental'i geleneksel ve romantik tüm öğeleri bir kenara atmıştır. Yazar tıpkı bir bilim adamı gibi toplumsal olayları mercek altına alarak incelemiş, konusu olan insan ise bu

merceğın altında bir piyona dönüşmüştür. Toplum boşanma, cinsellik, zina, fuhuş, yoksulluk, suç gibi aksayan yönleriyle ele alınmıştır. Darwin'in "güçlü olanın hayatta kalma" tezi doğrultusunda, kapitalist düzenin belirlediğı toplumsal yapıda ayakta kalmaya çalışan bireyin mücadelesi, ve bu mücadele sonunda toplum tarafından kabul edilmesi ya da dışlanması ve ezilmesi eserlerde konu edilmiştir. Böylece herşeyin üstesinden gelecek "kahraman" tiplemesi kontrol edemediğı olay ve olguların karşısında etkisizleşmiş, "insancığa" dönüşmüştür. Ayrıca Marx'ın, her türlü toplumsal yapılanmanın oluşumunda o toplumun ekonomik yapısının belirleyici olmasına dayanan görüşü, ezilen işçi sınıfı ve dönemin Amerikalı liberal aydınları için bir manifesto haline gelmiştir. Toplumsal eleştiri, Jack London, Stephen Crane, John Steinbeck, John Dos Passos, Theodore Dreiser gibi yazarların eserlerinde farklı şekillerde ele alınmıştır.

3.3. Yeni Pikaro

Amerikan edebiyatında, 20. yüzyılın başlarında da etkisini sürdüren doğalcılık akımı, iki dünya savaşı arasına denk gelen dönemde eser veren ve "yitik kuşak" olarak adlandırılan yazarlar döneminde de kısmen etkilerini sürdürmüştür. Dünün "öncü kahramanı", artık orta sınıf toplumunun değer yargıları karşısında "yalnız birey" konumuna düşmüştür. Bir başka deyişle, birey için hem toplumun içinde var olma, hem de bireysel özgürlüğünü koruma gibi bir imkan kalmamıştır. Ne gerçekçi bakış açısı, ne toplumsal eleştiri, ne de doğalcılık akımları Amerikan roman kahramanını bekleyen "yabancılaşma" ve "yok olma" için çıkış noktaları oluşturamamıştır. Modern zamanın aydınları ise, bu noktada, toplumun dayattığı değer yargılarını değiştirmenin veya düzeltmenin mümkün olmadığını yavaş yavaş anlamışlardır. Üst üste yaşanan Dünya Savaşları'nda yok ediciliğin ulaştığı boyutlar, hayal kırıklıkları ve umutsuzluklara yol açmıştır. Gelişen teknoloji ile tüketim alanında çığır açılmış, modern zaman insanı için televizyon, çamaşır makinası, buzdolabı, araba gibi araçlar toplumsal kimliği belirleyici semboller haline gelmiştir. Kısacası eskiden hiç üzerinde durulmayan bir şey bugünün insanı için bir sorun olmuştur: "Bir yer bulmak" (Akarsu 110). Bu sorun çağın aydınını varoluşçuluk sorgulamalarına itmiştir. Çağdaş Felsefe Akımları (1979) adlı eserinde Bedia Akarsu varoluşçuluğun özündeki ikilemi Descartes'ın öz felsefesini özetleyen "düşünüyorum,

öyleyse varım" söylemine karşı olarak "varım ki düşünüyorum" şeklinde geliştirilen varoluşçu felsefeyi, -Sören Kierkegaard ile başlayıp, Edmund Husserl, Martin Heidegger ve Friedrich Nietzsche'den sonra, en anlamlı ve modern yaşama uyarlanabilen halini Jean Paul Sartre'ın geliştirdiği- "*da sein*" ve "*mit sein*" arasındaki uyumla özetler. Buna göre, insanın "seçme özgürlüğü" dışında pek fazla seçeneği yoktur. "*İde*"lerin temsilcisi kahraman, kavrayamadığı olay ve olguları tek bir gerçeğe; "ölüm gerçeğine" göre yorumlayan sıradan insana dönüşmüştür. Akarsu:

Varoluş felsefesinin sorunları yeni değildir felsefede, ama çağımızda önsıraya geçmiştir bu sorunlar. İnsan ve evrenin varlığı, anlamı sorulmaya başlandığı zamanlardan beri varoluş felsefesinin sorunları düşünülmektedir. (Akarsu 112)

der ve şöyle devam eder:

Varoluşçuluk felsefesinde, insan varoluşunun anlamı, söz konusudur; insanın kendini gerçekleştirme, insan varoluşunun raslantılar içinde oluşu, güvensizliği söz konusudur; güçsüzlüğü ve hiçliği içinde insan, zaman içinde ve tarihselliği içinde insan, ölüme mahkum bir varlık olarak insanın varoluşu, hiçlik karşısında insanın varoluşu, insan varoluşunun özgünlüğü (authentique oluşu), ve bu özgün olmaya çağrı, özgürlüğü içinde insanın varoluşu, topluluk içinde kaybolmuş insanın, tek insanın kendini bulması, kendi olması, doğruluk ve ahlaklılık

karşısında sahici davranışı-tutumu; bütün bu sorunlar sözkonusudur varoluşçuluk felsefesinde. (108)

Kapitalist düzenin öngördüğü üzere, tek insan kaybolmakta, doğumla başlayan ve bir ömür boyu süren, eğitim, sağlık, ulaşım, para kazanma, eğlence gibi sosyal ihtiyaçların karşılanabilmesi ise, toplumsal bir kurumlaşmanın oluşturduğu sisteme (hastane, iş ve alışveriş merkezleri, okul, sinema vs.) dahil olmayı mecbur kılmaktadır. Bu mecburiyet, ve tek başına varolma savaşında yenik düşen insanın yaşamını güvence altına alma kaygısı, kaçınılmaz olarak kitleleşmeyi ortaya çıkartmıştır. İşte ekonomik güven uğruna kendi kişisel özgürlüğünü terk etmek zorunda kalan modern zaman insanı böylesi bir bunalımın içine hapis olup kalmıştır. 20. yüzyılın birçok yazar ve şairi Batı uygarlığının ve orta sınıf değer yargılarının yarattığı bu boğucu kapı ve bireyin içine düştüğü bunalımı eserlerinde dile getirmişlerdir. (Örneğin: Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, T.S. Eliot, Beat Kuşağı vs.)

Varoluş felsefesini bir protesto olarak benimseyen kimi Amerikalı aydın için, bu felsefenin temelinde yatan "sınırsız *subjektiflik*" (öznellik) bir amaç haline gelmiştir (112). Bu görüşün etkileri, bireysellik, toplum düşmanlığı, macera isteği, istediğini yapma özgürlüğü gibi tavırlar şeklinde kendini göstermiştir. Hayatın gündelik ve sıkıcı gerçeklerinden uzaklaşmak için ise tek çıkar yol "kaçış" olarak görünmektedir. İşte, yeni pikaronun ortaya çıkışında en büyük etmenlerinden biri, bir bunalım felsefesi olan

varoluşçuluğun edebiyata yansımalarıdır. Bu felsefe, özellikle 1950 sonrası gelişen deneysel Amerikan romanında önemli temsilciler bulmuştur. J. D. Salinger (The Catcher in the Rye 1951), Ralph Ellison (Invisible The Man, 1952), Jack Kerouac (On the Road, 1957), William Burroughs (Naked Lunch, 1959), Ken Kesey (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1962), Jerzy Kosinski (Painted Bird, 1966) gibi yazarların eserlerinde "yeni pikaro" örnekleri olarak değerlendirilebilecek anlatıcı kişiler de çağın bunalımı, saflık ve hayalkırıklığı, şiddet ve pornografi, uyuşturucu, alkol, doğu mistisizmi, yolculuk gibi temalar çerçevesinde yansıtılır. Fakat, geleneksel pikaro için yolculuk ya da kaçış olumlu-olumsuz bir noktaya ulaşabilme ile sonuçlanabilirken, modern yeni pikaro için "yerinde sayma" ya da "hiçbir yere varamama" gibi bir olanaksızlık söz konusudur. Örneğin, Jack Kerouac'ın On the Road'unda kıta boyunca süren yolculuk dairesel bir rotayı anımsatır. Geleneksel pikareskte, pikaro için yolculuğun sonunda ulaşmayı hayal ettiği bir *arkadia* söz konusudur. Yolculuk, bu sığınağa ulaşmak için yapılır. Yeni pikaro Dean Moriarty için ise artık ulaşmayı hayal edeceği böylesi bir sığınak yoktur. Bir bakıma "yol"un kendisi bir sığınak ya da barınak gibidir. Ralph Ellison'un Invisible Man'i için ise benzer bir yorumu "The Novel Of Outrage" adlı makalesinde Ihab Hassan yapmıştır. Hassan'ın görüşünü kısaca şöyle özetleyebiliriz:

Ellison'un kahramanı kaçışı ya da barınağı, aşkta değil; aslında ironi ve sanatta bulur. Anlatıcı kişi şu uyarıda bulunur: "Gerçeklik denilen şeyin kıt sınırlarının dışına adım atınca bir

karmaşaya ayak basmış olursun... ya da yaratma ve hayal gücüne.” Romanda bir olayı takip eden gerçek üstü bir başka olay, bu uyarıyı doğrular niteliktedir. Kahramanın arayışı ok gibi sabit ve ileriye yönelik değildir. Bir bumerangın hareketi gibidir. (Hassan, American Novel Since 201)



3.4. John Barth'ın Eserlerinde Yeni Pikaro Tipler

1950 sonrasında eser veren bir çok Amerikalı yazar gibi John Barth'ın eserlerinde de varoluşçuluk ile ilgili sorgulamalar yer almaktadır. Yine dönemin bazı deneysel yazarları gibi, o da "nihilizm"e ve "nihilist karakter"lere odaklanmıştır. Hayattaki pek az şeyi anlamlı ve değerli bulan, ve bunu sık sık okuyucuya da itiraf eden roman kahramanları- Todd Andrews ve Jacob Horner-, bir çok eleştirmence nihilist olarak değerlendirilmiştir. Stan Fogel ve Gordon Slethaug'un Understanding John Barth adlı inceleme eserinde The Floating Opera'nın Todd'u hakkında şu yorumda bulunulmuştur:

Anlatıcı kişi yaşamak ya da ölmek için yerinde bir neden bulamaz: Mesela dini inanç, çözümleyici akıl yürütme, cinsellik, iyilik, yardımseverlik ya da mizah gibi... Eser, aynı zamanda Todd'un kişisel zayıflıklarını, kusurlarını, başarısızlıklarını ve kendi kendini aldatmasını oldukça net bir bakış açısından ele alır. (Fogel, Slethaug 27)

Yine aynı eserde Todd ve Jacob'un nihilizmi şöyle bir kıyaslama ile değerlendirilir:

Barth'ın her iki roman kahramanı da nihilisttir. Bu nihilizm *The Floating Opera*'nın Todd Andrews'unu güçlendirip canlandırırken, *The End of the Road*'un Jacob Horner'ını eritip

güçsüz düşürmektedir. Todd sorulara cevap, sonuçlara da neden arayışı içinde iken, Jake için başından beri herhangi bir cevabın ya da nedenin varlığı söz konusu değildir. Herşeyin akla yatkınlığı ve olabilirlik ihtimali aynı derecededir ve dolayısı ile kişinin karar verme yetisini aşmaktadır." (53)

Kuşkusuz, başkişilerin olayların ve diğer karakterin etkilerine karşı adeta "yalıtılmış"çasına tepkisiz kalabilmelerinin yarattığı boşluk ve umutsuzluk hali böylesi bir değerlendirmeyi haklı kılmaktadır. Hem Andrews, hem de Horner hayatlarında belirleyici bir takım etkileri olması beklenen önemli olaylara dahil olurlar. Fakat tüm bu olaylara baktığımızda onların bu olayların içinde istemli bir yönlendirici olmadıkları, aksine adeta yalıtılmış bir konumda durmayı tercih ettiklerini görürüz. Herhangi bir niyet ya da güdülenme söz konusu olmaksızın dahil oluverdikleri olaylar geleneksel anlamda bir "sonuç", veya "idrak etme durumu" da teşkil etmez. Barth'ın roman başkişileri Todd Andrews ve Jacob Horner'ı belirtmiş olduğumuz bu nedenler çerçevesinde "yeni pikaro" olarak değerlendirmeyi uygun bulmaktayız. Karakterlerin dahil oldukları olaylar karşısında takındıkları tavırlar, bu değerlendirmenin en temel sebebini oluşturmaktadır.

Öncelikle, her iki karakter de hayatın *absürt* olduğunu düşünürler. Bu düşünce, hem geleneksel hem de yeni pikaroya için geçerlidir. Hatta bu bakımdan pikaronun tavırları zaman zaman bir çocuğun tavırlarına

benzetilebilir. Bir takım anlamsız alışkanlıkların pikaro tarafından şaşmaz bir biçimde sürdürülmesi bunun en iyi örneklerinden biridir. Bu otomatikleşmiş rutin, çocuğun ebeveynlerini taklit etmesine benzer ve böylelikle çocuksulukla bağdaştırılabilir. Todd Andrews da bir çok bakımdan çocuk ruhlu pikaro olarak değerlendirilebilir. Hayatı, bir sürü nedensiz alışkanlık üzerine kuruludur. Birçoğunu ya halen sürdürmektedir, ya da en azından oldukça uzun zaman düzenli bir şekilde sürdürmüştür. Çoğu durumda alışkanlık edindiği rutini sona erdirmek kendi seçimi olmamıştır. Hem ilk cinsel deneyimini yaşadığı lise arkadaşı Betty June ile, hem de arkadaşı Harrison'un karısı Jane ile buluşmaları hep şaşmaz bir istikrar ile her gün aynı saatte ya da her hafta aynı günlerde ve uzun bir zaman boyunca gerçekleşmiştir. Çalıştığı büroda ise gelen tüm mektupları ve notları, ne ile ilgili olursa olsun dosyalayarak biriktirmektedir. Her sabah kahvaltı niyetine su içmekte ve yanında aynı marka bisküviden üç adet yemektir. Öte yandan, babasından devraldığı bazı alışkanlıkları da sürdürmektedir. Dikkat ve uğraş gerektiren işleri yaparken en yeni ve en temiz giysilerini giymekte, aynı işi aynı ortaklar ile sürdürmekte, ama en önemlisi tıpkı babası gibi Intihar etmeyi düşünmektedir.

Jacob Horner ise kiralayacağı odanın saydığı bir dizi özelliğe sahip olmasını istemektedir. Bunun nedeni ise muhtemelen alışkanlık edindiği düzeni mümkün olduğunca az değiştirmek, yani bir rutini devam ettirmektir. Fakat Jacob Horner ve Todd Andrews arasında otomatikleşmiş bir rutini sürdürme açısından tam bir benzerlik kuramayız. Jacob'un

durumu aşılarında biraz farklıdır. Doktorunun teşhisine göre onun bütün problemi gündelik rutinelere dahil olmamaktan kaynaklanmaktadır. Fakat, buna rağmen Jacob da bir pikarodur. Çünkü herhangi bir rutine dahil olamamasının sebebi bunu anlamsız bulmak ya da buna karşı olmak değildir. Sadece ne istediğini veya neden istediğini bilmemektedir. Bu durağanlık ve kararsızlık hali ise yine pikarının belirgin özelliklerindendir. Bir pikaro açısından seçim yapmak ya da tüm seçeneklerin dışında durmak arasında pek bir fark yoktur, çünkü yapılan seçim nedensizdir ve tamamen rastlantısaldır. Doktoru, Jacob Horner'a bir kolejde İngilizce dilbilgisi dersi vermesini öğütler. Çünkü dilbilgisi kesin kurallardan oluşmaktadır ve seçme şansı veren, yoruma açık bir alan değildir. Böylelikle Horner'ı bir seçim yapma ya da yaratıcı olma durumları ile karşı karşıya bırakma olasılığı yoktur. Romandaki doktor tiplemesi de oldukça ilginç ve önemlidir. Bazı eleştirmenler, Horner'ın yanı sıra doktoru da nihilist olarak değerlendirmişlerdir. Zack Bowen'ın A Reader's Guide to John Barth adlı inceleme eserinde "doktor" karakterinden şu şekilde bahsedilir:

Doktor, *The End of the Road*'un en tuhaf ve gizemli karakteridir. İsmi hiç belirtilmeyen bu karakter tuhaf ve gizemli yapısı ile trikster tiplemesini andırır. Kitaptaki erkek başkışilerin çoğu gibi o da nihilisttir, fakat bu pragmatik bir nihilistliktir. Her hangi bir durum ya da koşul karşısında sergilenecek doğru ve akılcı herhangi bir tutumun ya da alınacak mantıklı bir kararın olabileceği fikrinden çoktan vazgeçmiştir. Ona göre bir

takım seçenekler söz konusu ise, yapılacak tek şey keyfi ve rastgele bir seçenek belirlemektir. (Bowen 14)

Doktor karakterinin nihilist olduğu ile ilgili değerlendirmeye bir çok noktadan katılmak mümkündür. Çünkü doktorun tavsiyeleri Horner'ı hiçlikten kurtaracak çözümler değildir. Sadece hiçlikle yaşamayı ve baş etmeyi öğrenmesini sağlayacaktır. Klasik anlamda, Horner için doktorun tavsiyesini yerine getirmek her şeye rağmen bir adım atmak olacaktır.

Genellikle, pikaronun hayat akışına absürtlüğün egemen olduğunu belirtmiştik. Çoğu durum ve olay karşısında takındığı tavırlar ve verdiği tepkiler saçma, yanlış ya da en azından alışılmadıktır. Böylelikle pikaronun dahil olduğu olaylar ister istemez karmaşık, komik ya da trajik-komik bir durum yaratır. Bu değerlendirme, hem geleneksel pikaro, hem de yeni pikaro için geçerlidir. Barth'ın iki romanındaki olay örgüsünde komik ve trajik-komik unsurlara rastlarız. Tutkuyla sevişen Betty June'a rağmen gözü aynadaki görüntülerine takılan Todd gülmeye başlar. İki çıplak vücudun aynaya yansıyan devinimlerinin aslında çok mekanik ve anlamsız bir görüntü olduğunu fark etmiştir. Aynada gördüğü, tutku halesinin ortasında sevişen iki insandan ziyade, "çiftleşen köpekler"i anımsatacak denli zavallı ve komiktir aynı zamanda.

Pikaro bir anlatıcı tarafından aktarılan olaylarda, çoğu zaman tutarsızlık ve çelişkiler söz konusudur. Barth'ın pikaro anlatıcıları da

tutarsız ve çelişkilidirler. Her ikisi de sürekli farklı rollere ve kimliklere bürünerek aynı anda bir çok kişi olmakta, dolayısı ile bir türlü kendileri, yani "someone" (birisi) olamamaktadır. Bürünülen bu farklı kişilikler yüzünden bir türlü "kendisi olmak" söz konusu olmadığı gibi, karakterin hisleri, algılayışı, anlamlandırması ve dolayısı ile aktarmasının da çelişkilerle dolu olması kaçınılmazdır. Örneğin, eşi ile ilişkiye girdiği arkadaşı Harrison Mack karakterine dair tüm bildiklerimiz Todd'un bize kendi bakış açısından aktardıklarıdır, ki bunlardan yola çıkarak Harrison'ı tanımlamaya çalıştığımızda karşımıza çelişkilerle dolu bir kişilik çıkmaktadır. Todd'un, en iyi arkadaşı olduğunu söylediği bu adam ile ilgili kişisel hisleri de çelişkilerle doludur. İkinci bir örnek, Todd'un kendisini okuyucuya tanıtırken söyledikleridir. Başta tek fiziksel rahatsızlığının parmaklarındaki şekil bozukluğu olduğunu söyler. Fakat daha sonra, yine kendi ağzından, onun hem prostatlı olduğunu, hem de her an ölümüne neden olacak derecede ciddi bir kalp hastalığı olduğunu öğreniriz. Aktarılan olaylardaki çelişkiler Todd için olduğu kadar Jacob için de söz konusudur. Tıpkı Todd gibi, eşi ile ilişkiye girdiği arkadaşı Joe Morgan için zeki, entellektüel, başarılı, kısacası mükemmel bir kişilik portresi çizerken, diğer yandan onun bazı durumları değerlendirme ya da idrak etme yetisini alaya alır; hayatı ciddiye alışı ile inceden dalga geçer. Yani onu hem küçümser, hem de zekasını ve çalışmalarını takdir eder:

Bir keresinde Rennie'ye Joe'nun bizimle birlikte gelip bu hoş yerin keyfini çıkartamamasının ne acı olduğunu söyledim.

Biraz yadırgamışçasına, "Bu söylediğin çok aptalca" dedi.

"Nezaketin kendisi aptalcadır" dedim gülümseyerek. "Biz burada ata bînerken ve keyif sürerken, kitapların içine gömüldüğü için onun adına nezaketen üzülüyorum."

"En iyisi ona bundan hiç bahsetme. Acınmaktan nefret eder."

"Bu yaptığı tam bir aptallık, değil mi?" dedim sakince. "Joe fena halde komik." (Barth T.E.R. 304)

Ben ve Joe zaman geçtikçe daha da iyi anlaşmaya başladık. benimle her türlü konuyu -politika, tarih, müzik, mantık- coşku içerisinde tartıştı. Birlikte tenis ve kağıt oynadık, içki içtik, ve tezinin el yazması orjinalini-Amerika'nın politik ve ekonomik tarihi içerisindeki saflık ve güç rollerini kurtarma üzerine kendine has, ve hayranlık uyandırıcı bir çalışma- gözden geçirip bir iki düzeltme yaptım. (315)

Jacob Horner, roman boyunca çeşitli rollere bürünür, sık sık yalan söyler, insanları kandırmaya çalışır. Hamile bıraktığı Rennie'nin kürtağı için doktor ayarlamaya söz verir, ve çeşitli yalanlar uydurarak (Rennie'nin ruh hastası olduğu için bebeğini doğurmasının sakıncalı olabileceği gibi) bir takım doktorları operasyona ikna etmeye çalışır. Rennie'nin psikiyatristi olduğunu söyleyerek kürtağı yapmakta tereddüt eden bir doktora rapor yazar ve doktorun sekreteri ile görüşmeye gider. Çaresizlikten bu hilelere başvurduğunu düşünsek de, aslında tüm olan biteni bizlere aktarırken takındığı alaycı tavırlar, onun rol yapmaktan ve insanlara yalan söylemekten çok da rahatsız olmadığı izlenimini uyandırır. Zaten romanın

açılış cümlesi Jacob'un kendi kimliğinden, daha doğrusu kim olduğundan kendisinin de tam emin olamadığını net bir biçimde ele verir: "BİR BAKIMA BEN JACOB HORNER'IM" (255). Kısacası, özgün benliğe inanmadığını aslında en baştan ima eden Jacob, türlü rollere bürünmekten de zevk alır. Bunlara ek olarak, karakterlerin birçok farklı role bürünmesini pikaroya özgü taklit etme eğilimi ile bağdaştırmak da mümkündür. Pikaro karakterlerin bu tavırları onları anlamsız, hiçbir noktaya ulaşamayan kısır döngülerin içine hapsedmektedir. Gerek duygusal anlamda, gerekse fiziksel anlamda yaşadıkları yetersizlikler ve ızdıraplar bu tutukluk ve hareketsizlik halini iyice pekiştirir.

Sürekli, nedensiz ve içe dönük bir ızdırabı yaşama hali pikaronun geçmiş yaşantısına, çocukluk ve ilk gençlik dönemlerine de bağlanabilir. Çoğu pikaronun çocukluk dönemi acı dolu olaylar ve karmaşık aile ilişkileri ile doludur. Böylesi talihsizlikler pikaronun hiçbir zaman tam olarak nedenini anlayamadığı, cevap bulamadığı, kabullenemediği türdendir. Geçmişte yaşanan acıları belli nedenlere oturtmamak ise karakterin yaşamında daha en başından onarılamayacak gedikler açmıştır. Jacob geçmişi ile ilgili fazla bir şey anlatmamıştır, fakat Todd'un geçmişinde bazı talihsizlikler söz konusudur. Daha yedi yaşında annesinin ölümü ile yüzleşmek zorunda kalmış, babasının işe olan düşkünlüğü sebebi ile sürekli değiştirilen bakıcılar tarafından büyütülmüştür. Çocukluk yıllarında yaşadıklarından sadece tek bir sayfada bahsetmiştir, ve o günlere dair hisleri ile ilgili olumlu veya olumsuz sonuçlar çıkartmak pek mümkün

değildir. Babası ile olan ilişkisi için de net bir yorum yapmamız kolay değildir, çünkü bu ilişkiye dair anlattıkları genelde laf arasında geçen, duygusuz ya da çelişkili ifadelerdir. Söylediği en kesin şeyler, tam babası ile daha yakın bir ilişki kurmak üzere iken onun intihar ettiği, ve bu intiharın sebebinin Todd için hep eksik kalan, anlamlandıramadığı bir durum olduğudur. Kendisini en fazla etkileyen olaylardan bir tanesi de onyedinci yaşında, I. Dünya Savaşı sırasında öldürdüğü Alman askeri ile ilgilidir. Bu, tüm roman boyunca, anlatıcı Todd'un yaşayıp da ciddi anlamda etkilendiğini belirgin bir biçimde itiraf ettiği tek olaydır. Bu nedenle doğrudan Todd'un ağzından olayın anlatılışını burada vermekte fayda vardır:

Hayatım boyunca ne kadın ne erkek hiç kimseyle bu Alman askeri ile olduğu kadar özel bir yakınlık ve net bir iletişim kurmadım. (...) Ama bu inanılmaz yakınlığın, aslında sadece benim kuruntum olmadığından nasıl emin olabilirdim? Belki de tüm bu süre boyunca Alman asker olan bitene içten içe gülüyor, benim bir çatlak ya da homoseksüel bir kaçık olduğumu düşünerek ve buna güvenerek büyük bir sabırla bir yandan dinleniyor, sunduğum sigarayı içiyor, uyuyor, bir yandan da iyice kendine gelip beni öldürecek uygun zamanı kolluyordu. (...) Birden ani bir hamleyle saldırarak, süngümü göğsüne geçirdim. (...) İşte bu benim savaş hikayem. Bunu niye anlatmıştım? Ah evet, bu olay beni tedavi etti. Artık pek nadiren hayallere dalıyorum, hatta bunlar anlık hayaller bile olsa. Kendimden ve etrafımdakilerden çok fazlasını

beklemiyorum. (...) Doğrusu, kişiliğimdeki tüm değişikliklerin
sebebini, her ne kadar sarsıcı olsa da, başımdan geçen bu bir
tek olaya yüklemek istemiyorum, aslında birçoğunun nedenini
bilmiyorum bile. Ama ne zaman kişiliğimle ilgili değişiklikleri
düşünsem, aklıma anında bu olay geliyor." (Barth, T.F.O. 67)

Ölüm gerçeği ile burun buruna gelen Todd için artık hiçbir olay ve
olgunun ciddi boyutları olamazdı. Bir bakıma bu durum "yeni pikaro"nun
varoluşçu boyutunun da örneği gibidir.

Son olarak, yalıtılmış kişilik olarak adlandırabileceğimiz, genel bir
tepkisizlik ve her şeyin dışında durma şeklinde tanımlayabileceğimiz
halden bahsetmekte fayda vardır. Bu, çoğu pikaro için tipik bir haldir, ve
hem Todd'da hem de Jacob'da oldukça belirgindir. Birçok olay ya da
olasılık karşısında -ne olumlu ne de olumsuz- belirgin bir tavır
takınmazlar. Olayların bir parçası haline gelmeleri genelde kendi iradeleri
dışında gelişir. Ayrıca, içine dahil edildikleri durum ile ilgili olarak, ne
tatmin olma, ne de rahatsız olma adına belirgin bir tepki gözlemleriz.
Özellikle üçlü ilişki içine dahil edilmeleri, ilişkiler sonucunda yaşanan
karmaşa ve trajedi, onların bu yalıtılmış kişiliklerinin istemsiz ama
kaçınılmaz bir sonucudur. Örneğin, Todd'un dahil olduğu üçlü ilişkinin
sonucu, babasının Todd mu Harrison mı olduğu belli olmayan bir çocuğun
doğumuna, Jacob'un dahil olduğu üçlü ilişkinin sonucu ise, Rennie'nin
gebelikten kurtulmak için kürtaj olurken, rezil bir şekilde ölümüne yol

açmıştır. Geleneksel değerler çerçevesinde düşünöldüğünde, bu durumların, roman başkişilerinin yaşamlarında endişe ve çare bulma içgüdülerini kendiliğinden harekete geçirici, sarsıcı, değıştirici, ya da ruhsal karmaşı ve çelişkilere sürükleyici etkileri olması beklenir. Oysa romanların son noktasında bile her şey bu açıdan adeta havada asılı kalmış gibidir.

Romanların gerek yapısal, gerekse tematik anlamda gelenekselden sıyrıldıkları en belirgin ve çarpıcı nokta işte budur. Bir başka deyişle, romanlar, pikaronun bu belirsiz tavırları yüzünden “open-ended” (sonuçlanmayan ya da sayısız sonuçları olabilen) niteliktedirler. Karakterler, romanların olay örgüsü boyunca bulundukları kısır döngülerin içinden romanların son aşamasında da kurtulamamışlardır. Bu durumda, ileri, ya da geri bir adımdan bahsedebilmek söz konusu değildir. Bu iki karakter için de söylenebilecek tek şey, “hiç bir yere varamadıkları”dır. İşte bu belirgin nedenlerden dolayı, Todd Andrews ve Jacob Horner’ı, postmodernist anlamda, “yeni pikaro” örnekleri olarak kabul etmek en doğru yaklaşım olacaktır.

4 . ÜST KURMACA (METAFICTION)

“Taklit, görünüşteki kabalığına rağmen, yeni, belki de ciddi ve hırslıdır. Bu bilinen roman ve onun kasıtlı takliti arasında ya da diğer verilerin takliti olan roman arasındaki önemli bir farklılıktır.”

(Barth, The Literature of Exhaustion 168)

4.1. Üst Kurmacanın Genel Tanımı

Genel görüşe göre postmodernist bir yöntem olarak kabul edilen “üst kurmaca”, Jorge Luis Borges, Samuel Beckett gibi yazarların eserlerinde dikkat çekmiş, 1950 sonrasında yeni ve farklı bir görüntü çizmeye başlayan ve deneysel olarak tanımlanan Amerikan romanına da yansımıştır. Üst kurmaca, geleneksel anlatımın gerçeklik ve düşünce ikilemine karşı, dilin kullanım özellikleri başta olmak üzere, bir dizi yeni yazma unsurları üzerine odaklanarak kurmaca sanatına farklı bir boyut getirmiştir. Üst kurmacayı tanımlamak ve söz konusu dönem boyunca üretilen birçok eserde neden ve ne şekilde yansıdığını anlamak için ortaya çıkışından ve öncesinden bahsetmek kaçınılmazdır.

Avrupa veya Amerikan edebiyat tarihine damgasını vurmuş bazı yazarların romanlarına gönderme yaparak "geleneksel gerçekçi roman" tanımlamalarının üzerinden geçmiştik. Böylelikle deneysel olarak adlandırılan birçok yeni edebi unsuru da geleneksel ile kıyaslayarak tanımlamaya çalışmıştık. Üst kurmacanın çağdaş edebiyatın belirgin tanımlayıcılarından bir tanesi olmasının nedenlerini belirtmek için yine geleneksel gerçekçi kurmacadan yola çıkmakta fayda vardır.

18. ve 19. yüzyıllarda bireyin tanımlanması, toplumun sosyal yapısı ile bütünleşebilme ve toplumsal kabul görme üzerine kuruludur. Bu dönemlerde eser veren birçok yazarın eserlerindeki karakterlerin de, aile ilişkileri, evlilik vb. yoluyla; ya da doğum, ölüm vb. sonucunda, sosyal yapıyı oluşturan mekanizmalar ile bütünleştiği görülmektedir. Modernist dönemde yazılmış olan romanlarda ise bireyin tanımlanması "toplum ile bütünleşme" boyutundan çıkmış, yerini "kişisel bir varoluş çabası"na bırakmıştır. Böylesi bir çaba, yerleşik sosyal yapıları sorgulayarak ve yozlaşmış kurumlara karşı direnerek sürdürülmekteydi. Yerleşik kurumların sorgulanması kaçınılmaz olarak bireysel yabancılaşmayı da beraberinde getirmekte ve bu süreç kimi zaman uyuşmazlığın kurbanının, akli dengesini yitirmesiyle bile sonlanabilmekteydi.

Fakat, iki dünya savaşı sonrası çağdaş topluma bakıldığında artık birçok alanda süregelen dengelerin uğradığı çok daha farklı, daha etkin ve şaşırtıcı bir değişimin söz konusu olduğu görülmektedir. 1950'lerden

itibaren toplumsal dinamiklerin uğradığı bu değişim, deneysel-postmodernist romancı için karşı konulacak meseleyi saptamada veya bireyi tanımlamada, geleneksel gerçekçi romancıya kıyasla çok daha büyük problemler oluşturmaktadır. Modernizmin altını çizmeye çalıştığı “bireyin önemi” de kaybolmuş, savaşların sonrasında yaşanan hayalkırıklığı ve umutsuzluk beraberinde paranoyak bir güvensizliği getirmiştir. Böylelikle “gerçeklik” olgusu da sorgulanmaya başlanmıştır. Ayşe Lahur Kırtunç, 1950 Sonrası Amerikan Romanı’nda yer alan “Fantastiğin Çağdaş Sanattaki Yeri ve Önemi” başlıklı makalesinde dönemi şu şekilde tanımlar:

1960’lar sonrası dünya genelde “varoluşçuluk sonrası” olarak nitelendirilmekte ve mekanik, karmakarışık, anlamsız ve insanoğlunun birlik arzusuna kayıtsız olarak tanımlanmaktadır. Bu tür bir dünyayı anlatan yazarlar da insanın evrenle olan ilişkilerinde anlam bulamamakta, algıladığımız gerçeğin özü olmadığını savunmakta ve bu nedenle de kesin ahlak yargılarının değerlerini yitirdiklerini söylemektedirler. (Kırtunç 32)

Bu çelişkilerin ve ikilemlerin yaratmış olduğu paranoya, ve gerçeklik olgusunun sarsılması ile açılan boşluk duygusu, gerçekçi romanın anlamını yitirmesini, yazarın nesnelliğinin sorgulanmasını beraberinde getirmiştir. Gerçekçi romanı ayakta tutan hiyerarşik yapı ve düzenler geçerliliklerini yitirmiş, böylelikle romanın konu edindiği toplumsal değerlerin ve kuramların tanımları da değişmiştir. İlk bakışta, bu durum romanın

tükenişine işaret etmektedir, çünkü bu koşullar altında "gerçekçi" romanın söyleyebileceği yeni bir şey kalmamıştır. Oysa, birçok çağdaş yazar ve eleştirmen için bu tükenmişlik durumu edebiyata verimli ve canlı yepyeni bir kapı açmıştır.

Dönemler boyunca edebiyatın geçirdiği evreler hep toplumsal ideolojiler çerçevesinde tanımlanmıştır. Yazarın gerçekçi söylemi de bu toplumsal ideolojiler bağlamında kalmıştır. Bir başka deyişle, bu söylem açık ya da üstü kapalı, eleştirel ya da destekleyici olsa da ideolojiler çerçevesinde var olmuştur. Bu bakımdan romanın geçirdiği değişiklikler hep "anlattığı şey" ile ilgili olmuştur. Yazarın anlatıcı olarak konumu değişmemiş, "gerçeklik" romanın kurmacasal boyutunu oluşturmada birincil öge olarak kalmıştır. Okur ise, bu kurmacasal üçgenin edilgen köşesini oluşturmaya devam etmiştir. Oysa deneysel edebiyat yöntemleri ile bu kurmacasal üçgenin sabit köşeleri de değişikliğe uğramış; "üst kurmacasal bir üçgen"e dönüşmüştür. Anlaşılacağı üzere "üst kurmaca", bir alt tür ya da sosyal bir gerçekliğin kurmacada yansıması değil, postmodernist edebiyatın yazma biçimidir. Bu noktada öncelikle üst kurmacasal yazma biçiminin / üst kurmacanın genel bir tanımını yapmakta fayda vardır.

En basit tanımıyla üst kurmaca, yazarın eserine, eserin kurma ve yaratma eylemini / çabasını da dahil etmesi, yani kurma aşamasını kurmacanın konusu haline getirmesidir. Böylelikle **kurma** "doğrudan ve o

anda yapılan bir eylem”miş gibi gözükür. Eserin kendi kurma aşamasını öne çıkartan bu durum, okurun dikkatini de kurmacanın içeriğinden, kurma eyleminin kendisine yöneltmiş olur. Neticede, hem yazarın hem de okurun üstlenmiş olduğu geleneksel roller farklı bir boyuta taşınmıştır. Bu “üst” bir boyuttur, çünkü kurmacanın yaratıcısı olarak yazar kendi kendisinin farkında olma durumuna (self-consciousness) ulaşmış olur. Üst kurmaca yazının bu tanımı birçok farklı stratejiyi içermektedir. Çünkü, kurma aşamasının romanın olay örgüsüne dahil edilmesi, romanın, geleneksel edebiyat ile ilgili süregelenekte olan tüm ikilemleri, biçimsel ve kuramsal anlamdaki tüm tartışmaları da açık bir şekilde içine alması, kendisine konu edinmesi anlamına gelmektedir. Böylesi bir roman, daha doğrusu yazma eylemi, toplumsal ve sanatsal kıstaslara dahil olma sorumluluğundan kurtulmuştur. Yazar, okuyucu ve hatta kurmaca karakterler de bu deneysel sürecin aktif katılımcıları haline gelmiştir.

Üst kurmaca olan roman, üstün ve aşkın bir görüş çerçevesinde hayal gücünü kullanarak yaratan, ve yaratısını monologumsu bir söylem aracılığı ile ifade eden geleneksel yazar tiplerini reddeder. Artık, yazar da tıpkı kendi kurmacası olan metin gibi süregelenmiş veya süregelen edebi ve sosyal metinler yoluyla üretilmiş bir olgudur. Kurmaca metnin yaratılışına yönelik bu yeni yaklaşımlar, gerçeklik olgusuna atfedilmiş olan değerlerin değişimine paralel olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü gerçekçi kurmacanın dayanak noktası olan materyalist, hakikatçi (positivist) ve bilimsel kanılara dayalı (empiricist) dünya görüşü artık geçerli değildir. Bu

durumda kurmacaya ait yapının tekrar gözden geçirilmesi kaçınılmaz olmuştur. Patricia Waugh da Metafiction adlı kuramsal çalışmasında bu değişimin altını çizer:

Giderek daha fazla roman yazarı bu düzenli gerçeklik olgusu ile uyuşan biçimleri (örneğin: istikrarlı ve ustalıkla örülmüş olay akışı, kronolojik zaman akışı, herşeyi bilen ve tek otorite konumunda olan yazar, karakterlerin kim oldukları ve ne yaptıkları arasındaki *rasyonal* bağlantılar, yüzeysel detaylar ve varoluşun derin bilimsel kanunları arasındaki neden-sonuç bağlantıları) sorgulamaya ve reddetmeye başlamıştır. (Waugh 7)

Şimdi gerçeklik olgusunun ve bu olgu üzerine yapılandırılmış hiyerarşik sistemlerin nasıl yapıbozuma uğradığı üzerinde duralım. Çünkü üst kurmaca aynı zamanda yapıbozumcu bir yöntemdir. Roman yazarı ve okuyucuyu sadece anlatının temel yapılarına odaklamakla kalmayıp, aynı zamanda onları içinde bulunduğumuz hayatın da aslında kurmaca bir yapıdan, göstergebilimsel bir sistemler zincirinden ibaret olduğu olasılığı ile karşı karşıya bırakmıştır. Çağdaş dilbilimci Ferdinand de Saussure'un göstergebilimsel sistemi tanımlarken kullandığı "gösteren" (signifier) ve "gösterilen" (signified) arasında yapmış olduğu ayırım da bu bakış açısını öngörmekte ve desteklemektedir: " 'Gösteren', sözcüğün ses imgesi veya onun sayfadaki şeklidir, 'gösterilen' ise bu sözcüğün zihnimizde canlandırdığı kavramdır" (Fiske 44). Frederic Jameson, Saussure'cu bu

ayrımı "üstdil"i tanımlarken şu şekilde kullanır: "Bir üst dil bir başka dil için gösteren olarak işlev gören bir dildir ve bu başka dil de böylece bu dilin gösterileni haline gelir" (Jameson 159). Saussure'un tanımını şu şekilde açmak mümkündür: Bireyin zihninde canlanan ve gösterene atfetmiş olduğu kavram, asla bir diğer bireyinki ile aynı olmayacaktır. Bunu göz önüne alan üst kurmaca yazarı da bir karakterin ya da olayın ve hatta yazar olarak kendisinin bile olası birçok yapılanmalarını sürekli gösterir.

Gündelik gerçeklere dair kanılarımızın oluşturulmasında ve sağlanmasında dil işlev görmektedir. Dolayısı ile dil, her türlü egemen baskı unsurunu da yarattığı dış dünyanın gerçekliğinin ve ortak uzlaşımların içine konuşlandıran üstü kapalı bir benimsetme sürecidir. Geleneksel gerçekçi romanın dili de bu sürecin kurmacasal anlamdaki karşılığıdır. Patricia Waugh'a göre ise "üst kurmaca, dış dünyanın sözde nesnel olgularının yarattığı gerçeklik görüntüsüne değil de, böylesi bir gerçeklik görüntüsünü muhafaza eden ve destekleyen gerçekçi romanın diline direnir / karşı koyar" (Waugh 11). Waugh'un ifadesinden de anlaşılacağı üzere, gerçekliğin oluşturulmasını görebilmek "kurmacasal olanı" bir model olarak kullanmakla mümkün olabilir. Yani bu, Jameson'un "üstdil" tanımlamasına benzer bir biçimde, - tıpkı üst kurmacayı tercih eden yazarların yaptıkları gibi- ancak üst bir kurmacanın bir başka kurmaca için "gösteren" işlevini görmesi ve bu bir başka kurmacayı "gösterilen" haline getirmesi anlamına gelmektedir.

Daha önce de belirttiğimiz üzere, sahnelerin, kişiliklerin, olay ve olguların farklı olasılıklarının / çeşitlemelerinin takdimi üst kurmacanın ana öğelerindendir. Böylelikle yazar gerçeklik olgusunun birçok farklı alternatifi olabileceğini vurgulamış olmaktadır. Olay içinde olay (Chinese Box) olarak adlandırabileceğimiz bu özellik Waugh tarafından da “çelişki” (contradiction) olarak tanımlanmıştır (137): “Gerçekçi ya da modern yazında, metinsel çelişkiler ya olay örgüsü (gerçekçilik) ya da bilinç ve bakış açısı (modernist) bağlamında en nihayetinde çözümlenir. Çelişkiye yer veren üst kurmaca metinlerde nihai kesinlikler söz konusu olamaz. Çelişki eş zamanlılığı ima eder” (137). Dolayısı ile üst kurmacada eş zamanlı alternatif hikayeler aynı anda geçerli olabilmektedir. “Bir tanesinin geçerli olması bir diğerrinin yerine geçmeyi gerektiriyorsa ya da bir diğerrini geçersiz kılıyorsa bu durum üst kurmacadan ziyade modernist bir mekansallık olgusuna (modernist concept of spatial form) aittir” (137).

Son olarak yine üst kurmacanın önemli öğelerinden bir tanesi olan “yoruma açık bırakılmış son”a (open-ending) değinelim. Bu, yazarın tek ve belli bir sonu -açıkça ya da üstü kapalı bir biçimde- önermesi yerine sona dair birtakım olasılıklar sunması ya da sonu yoruma açık bırakmasıdır. Böylelikle okur da kendi bakış açısından bir son önerebilir. Bu anlamda da yine sonsuz çeşitlemeler mümkün hale gelir.

4.2. Üst Kurmaca ve John Barth'ın Eserleri

John Barth'ın The Floating Opera ve The End of the Road adlı eserlerinde üst kurmaca öğelerini nasıl kullandığını irdeleyelim. Romanlardan The Floating Opera 1956'da, The End of the Road ise 1958 yılında tamamlanarak basılmıştır. Görüldüğü üzere romanların yazılışları tam da Amerikan romanında deneyselliğin ortaya çıkış aşamalarına denk gelmektedir. Bu nedenle her iki romanın da "belirgin" üst kurmaca roman örnekleri olarak kabul edilmeleri beklenemez. Fakat, John Barth, romanın kurmacasal içeriğinden kurma eylemine yönelişine işaret eden ilk deneysel yazarlardan olup, üst kurmacasal yazma tekniğinin de önemli temsilcilerinden birisi sayılmaktadır. İşte bu yüzden yazarın çok karakteristik postmodern yazın örnekleri olarak kabul edilen sonraki eserlerinden çok, bu ilk iki romanını ele alarak yazarın erişeceği olgunluğun ilk izlerine rastlamak amaçlanmaktadır.

Üst kurmacanın yazma tekniği, romanın kurma aşamasını vurgulamaya yönelik birçok strateji kullanır. Bu stratejilerin en belirgin ve önemli olanlarını üst kurmacaya dair yazma öğeleri olarak kabul ederek incelemek uygun olacaktır. Anlatıcının farklı roller üstlenmesi / akışkan kimlik (role-playing), olay içinde olay (play within a play-Chinese box), yazarın yazarlığı yorumlaması (commenting on being an author), kurmacanın doğrudan ve o anda yapılan bir eylem olduğunun iması

(creation of fiction as a spontaneous action), yorumu açık bırakılmış son (open ending) bu ögelerden incelemek ve romanlardan örneklendirilmek üzere seçilenlerdir.

Anlatıcının Farklı Roller Üstlenmesi / Akışkan Kimlik (Role-Playing)

"Kurmacanın içinde rol alan değişik roller oynayan karakterlerin tematik olarak araştırılmasıyla kurmacanın sınanması üst kurmacanın en yalın biçimidir." (...) "Çünkü bu yaklaşım kurmaca metnin dilbilimsel ya da varlıkbilimsel boyutları ile ilgilenmeyi gerektirmez" (Waugh 116).

Üst kurmaca örneği olarak kabul edilen romanlarda, bir türlü kendileri olarak var olamayan anlatıcı karakterlerle karşılaşırız. Karakterlerin olaylar karşısında gösterdiği tepkiler ya da diğerleri ile kurdukları ilişkiler tutarsızlıklarla doludur. Çünkü kendileri olarak var olamayan bu tipler, sürekli birtakım kişilikleri taklit ederek, deyim yerindeyse kılık değiştirir gibi farklı kişilik rollerine bürünerek karşımıza çıkarlar. Böylelikle tek bir karaktere dair birçok farklı kişilik olasılıkları aynı anda geçerli hale gelir. Bu farklı kişiliklerin hiçbirisi de diğerine göre daha baskın değildir. Bir diğer mesele ise bu "çoğul kimlikli" anlatıcı karakterlerin, olaylar karşısında takındıkları tavırların ve gösterdikleri tepkilerin *empatiden* ve doğallıktan (örneğin: şaşkınlık, kızgınlık, üzüntü, sevinç vb.) uzak olmasıdır. Kendileri olamayan bu çoğul kimlikli

karakterler dahil oldukları olayları da içselleştirememektedir. Bu nedenle olayların etkileri karşısındaki tepkisiz halleri için “yalıtılmış” benzetmesini yapmak mümkündür. Üst kurmaca romanın, kendisini karmaşık durumların içinde bulan ve taklit etme ya da kılık değiştirme gibi hilelere başvurmayı alışkanlık haline getiren böylesi anlatıcı karakterleri samimiyetten uzak, dürüst olmayan kişilik yapıları sergilerler. Bürünmüş oldukları roller kendilerinin olduğu kadar, çoğu zaman diğer karakterlerin tutarlılığını ve varolma özgürlüklerini de zedelemektedir. Bir bakıma bürünülen rol ile asıl kişilik / asıl benlik, veya görünürdeki gerçek ile söz konusu olan gerçek karışmaktadır. Ayrıca taklit etme ve bir rolden diğerine bürünme sonucunda, tek bir karakterin farklı olasılıklarının aynı anda geçerli olabilmesi mümkün hale gelmekte, bu durum ise, yazarın, okuyucu olarak bizlerin, ve hatta kurulu dünyanın gerçekliklerinin de benzer şekilde birçok olasılıklarına işaret etmektedir.

Barth'ın The End of the Road'undaki anlatıcı Jacob Horner karakteri, farklı rollere bürünen anlatıcı ögesine iyi bir örnek teşkil eder. Hayatını çeşitli kişiliklerin yerine geçme ve çeşitli kimlikleri taklit etme üzerine kurmuştur. Bu durum kendisine doktoru tarafından önerilmiş terapinin de bir parçasıdır aynı zamanda. Şöyle ki, kendisi olarak var olmakta problemler yaşayan Jacob'a, İngilizce dilbilgisi dersi veren bir öğretmen olarak işe başlaması ve hayatını bu sabit rol üzerine kurması doktor tarafından bir çare olarak önerilmiştir. Doktorun bu önerisini yerine getirmek üzere öğretmenliğe başlayan Jacob, bir süre sonra aynı okulda

öğretmen olan Joe'nun "arkadaşı", ve Joe'nun karısı Rennie'nin "sevgilisi" olma rollerine de bürünmeye kalkışarak terapinin amaçladığı istikrarı bozmuştur. Anlatıcı olarak kalkıştığı bu deneyimler sonucu kendisini Joe ve Rennie ile birlikte dahil olduğu birtakım çapraşık olayların (Rennie ve Joe'nun bozulan ilişkisinin sınanması, Rennie'nin Jacob'dan hamile kalması ve kürtaj olması için doktor bulunması) içinde bulmuştur. Bu aşamalarda bile Jacob olayları ciddiye almaktan ve sahiplenmekten, olaylar karşısında gerçek anlamda kaygı ve üzüntü duymaktan ve bunları dile getirmekten, içten çareler üretme itkisinden yoksundur. Kendi iradesi değil de, Joe'nun baskıcı ısrarları ve Rennie'nin içler acısı çaresizliği onu çözüm bulmaya mecbur bırakmıştır. Hemen deneyimciliğine yeni bir serüven ekler ve "Rennie'nin ruh doktoru" rolüne bürünerek ve Rennie'nin akıl hastası olduğuna dair bir hikaye uydurarak, kürtajı yapmak üzere bir doktor ikna etmeye girişir. Çözüm bulma mecburiyeti Horner'ın farklı rollere bürünebilirlik konusunda tüm hünerlerini sergilediği ve bir karmaşayı çözmek için başka bir karmaşaya neden olduğu trajik bir süreçtir.

Dr. Siegrist takma adıyla kendisini tanıttığı bir doktor kürtajı yapmak için ikna olmak üzeredir, fakat Jacob'dan hastanın ruhsal durumunu açıkça belirten yazılı ve yeminli rapor ister. Bunun üzerine Jacob kendi yazdığı sahte bir raporu onaylatmak üzere bir noter bürosu bulur. Noterin karşısında doktoru oynamaya başlamadan hemen önce rolünün inandırıcılığı konusundaki kaygılarını bizimle paylaşır:

Şansıma olduğumdan daha yaşlı görünürüm, ama yine de birinin benim sertifikalı bir psikiyatrist olduğuma inanmasına pek ihtimal vermiyordum. Ayrıca, kandırdığınız kişinin yüzüne bakarak oyununuzu oynamak, bunu telefonda yapmaktan daha zordur. (Barth, T.E.R. 411)

Fakat bürodan içeri adımını atar atmaz Jacob artık Doktor Siegrist'tir ve sergilediği başarılı performansı tüm ayrıntıları ile bizlerle paylaşır:

"İsmim Siegrist," dedim nazıkçe: "Harry Siegrist. Buralarda bir yerlerde onaylatılmak üzere bir kağıdım olacaktı, eğer ofiste unutmadıysam." Gülümsedim ve ceplerimi ağırdan alarak araştırdım. "Ah evet, işte burdasın, seni gidi yaramaz." Mektubu iç cebimden çıkarttım, açtım ve sakince gözden geçirdim. "Hımm *hımm*. İşte buyrun bayım." (411)

Bu noktada bir parantez açarak The End of the Road'un başkişisi Jacob'un adı üzerinde duralım. "Jacob" ismi yazar tarafından rastgele yapılmış bir seçimden ziyade, bilinçli yapılmış bir seçim gibi gözükmemektedir. Jacob ismi 1590'lar ve 1630'lar arasında İngiltere'de popüler olmuş ve "*Jacobean Revenge Drama*" olarak bilinen intikam tragedyalarına yapılan bilinçli bir gönderme gibidir. Bu tragedyalarda çeşitli rollere bürünme, yani "*roleplay*"ın her türlü söz konusudur. Örneğin, Shakespeare'in Hamlet'i de bu türe dahil edilir. Hamlet bir yandan deliyi ve soytarıyı oynar, bir yandan da yaptığığının ne kadar tuhaf

olduğunu düşünür ve bizimle bu ilişkiyi paylaşır. Yani tıpkı Jacob'un doktor rolü ve bu rolü oynayacak olan kendi benliği arasında gidip gelmesi gibi, Hamlet de deli ve soytarı ile kendi benliği arasında gider, gelir. Bir başka ilginç nokta da, bu tarz tragedyalarda o zamanın şartları gereği kadın oyuncular yer alamadıkları için kadın rollerini de erkek oyuncuların üstlenmesidir. "*Boy-actor*" olarak adlandırılan bu erkek oyuncular ise genellikle aynı oyun içerisinde kadın rolünü üstlendikleri gibi çoğunlukla bir erkek rolünü de üstlenirler. Öyle ise cinsiyet de belirleyici bir öge değildir söz konusu "rol oynama" oyununda.

Barth'ın Jacob ismini biliçli olarak seçtiğine dair kanımız The Floating Opera'da sık sık Shakespeare'e yapılan göndermeleri ve hem gösteri gemisinin kaptanı, hem de gösterinin yönetmeni olan kişinin isminin de Jacob olmasını göz önüne aldığımızda daha olası görünmektedir.

Olay İçinde Olay (Play Within a Play / Chinese box)

Üst kurmacanın anlatım biçimi çizgisel bir doğru şeklinde ilerlemez. Anlatıcı bir olaydan bahsederken birden başka bir kapı açarak başka bir olayı anlatmaya başlayabilir. Bir olaydan diğerine atlama, kurmaca boyunca anlatılan olayları neden-sonuç ilişkileri bağlamından sıyırmaktadır. Anlatıcı tarafından aktarılan olayların bir çoğu kesin sonuçlara ulaşamaz ve böylelikle kurmaca içerisindeki "gerçeklik" ve anlatıcının zihnindeki "gerçeklik", kurmacanın kendi içinde birbirine karışır,

zaman ve mekan olguları bulanıklaşır. Aynı olaya dair birbiri ile çelişen anlatımlar da söz konusu olabilir ki bu durum, aynı anda aynı olaya dair birçok farklı olasılığı da gündeme getirir. The Floating Opera’nın anlatıcısı Todd Andrews romanın ilk bölümünde bize, 1937 senesinin 21 Haziran günü olanları anlatacağını bildirerek hikayesine başlar. Fakat bunu bildirdiği andan itibaren sürekli başka birtakım olaylar ve bu olaylara dair ayrıntılar, asıl anlatmaya niyetlendiği konunun içinde başka konular açar. Zaman zaman daha önce anlatmaya başladığı, ama başka bir olaya dair ayrıntılarla bölerek yarım bırakmış olduğu bir olaya geri döner. Ya da daha önce anlatılmış olan bir olay bir süre sonra bir başka olayın içinde tekrar karşımıza çıkar. Todd’un okura aktardığı olaylar genellikle kronolojik bir sıra takip etmez. Olayların kendi içlerinde ve birbirleri arasında birebir neden-sonuç ilişkileri kurmak da çoğu zaman zordur. Olaylar, geçmişte yaşananların, Todd’un kendi zihninde öznel olarak canlanan çağrışımlardır, ve yine tamamen Todd’un zihnindeki canlanış anına göre bize anlatılmaktadır. Bu anlatım, modern romanın “bilinç akışı” (stream of consciousness) yöntemine de benzemez, çünkü “gerçek” yaşama bağlantı noktaları da kaypaktır.

Öznellik, ve öznellikten kaynaklanan tutarsızlıklar, anlatıcıya ve anlattıklarına dair okurda oluşan güveni ve inancı zedelemiştir. Fakat, bu şekilde anlatıcının da ne anlattığından çok (hangi olay nasıl, ne zaman, nerede gelişti), nasıl anlattığı (bir olaya veya olguya dair olası bütün yapılanmaları sürekli göstererek) önem kazanmıştır. Artık belli bir olayın

nasıl olduğunu bilmek biz okurlar için önemli değildir, çünkü bu ancak bildiğimize dair bir yanılgı olacaktır. Kısacası, romanın anlatıcısı Todd'un anlattığı olaylar gibi, gerçeklik olarak benimsediğimiz birçok olay ve olguya dair metinler / veriler de (örneğin: tarihsel metinler) bize anlatıcılar aracılığı ile ulaşan ve bu anlamda farklı olasılıkların daima mümkün olduğu öznel zihinsel çağrışımlardır.

Yazarın Yazarlığı Yorumlaması (Commenting on Being an Author)

Üst kurmacada, romanın yaratıcısı olan tek otorite konumundaki bir yazar, veya böylesi bir yazarın nesnelliğine dair duymakta olduğumuz güveni yüklenmiş bir anlatıcı yoktur. Aslında tek otorite konumundaki yazar sadece bir olgudan ibarettir. Yazar olgusu okura, ya yaratmış olduğu roman kişinin bakış açısından, ya da üçüncü tekil şahsın bakış açısından seslenir. Bu noktadan itibaren romanına konu edindiği olaylara ve kendi yarattığı karakterlere, bürünmüş olduğu bu bakış açılarından sıyrılarak ve kendisini açıkça ortaya koyarak müdahale etmez. Çünkü tek otorite olmak demek, tanrısal bir mükemmellik kaygısıyla kurmacasının her aşamasını önceden planlamak, herşeyi bu doğrultuda istikrarlı bir biçimde organize etmek demektir. İşte böylesi bir yaratma sürecinin tanımı, "insan olan yazar"ın kavram olan "yazarlık olgusu" ile özdeşleştirilmesidir. Bu sürecin okura yansıtılması demek olan "kurmaca içinde yazarın yazarlığı eleştirmesi" ise tek otorite konumundaki yazar olgusu ile çelişmektedir. Kısacası yazarlığı ve yazarlığını eleştiren yazar, yazarlık olgusuna atfetmiş

olduğumuz bu **tek** tanımın da farklı olasılıkları olabileceğini gündeme getirmiştir.

John Barth, The Floating Opera romanını bizlere Todd Andrews'un ağzından aktarmaktadır. Todd olayları yaşamış ya da yaşamakta olan bir anlatıcı olarak, birebir bizlere anlatmak yerine, sık sık anlattığı olayların içeriğinden kendi anlatım biçimlerine kayar, bu biçimler üzerinde yorumlarda bulunur. O bir yazar değil, yazar rolüne bürünmüş bir anlatıcıdır ve okurun da bunun farkında olmasını ister:

Nerede kalmıştık? vs.nin önemi üzerine yorum yapacaktım. Daha önce kullandım, değil mi? Ya da "piyanomu akort etmek" metaforunu mu açıklayacaktım? Yoksa kalp yetmezliğimden mi bahsedecektim? Tanrı aşkına, insan nasıl roman yazar! Yani birisi bazı şeylerin önemine dair bu kadar hassas ise nasıl hikayeye bağlı kalır? Kendi açımdan anladım ki hikaye yazmak benim harcam değil: Kurduğum her yeni cümle sizlerle birlikte anlamak için zevkle peşine düşeceğim biçimler ve kinayelerle dolu, ama bu şekilde peşlerine düşmek yeni biçimleri ve yeni kovalamacaları getirecektir, ve dolayısı ile eğer bu tarz eğilimlerimi dizginlemezsem hikayeye bir türlü başlayamadığımız gibi, bitiremeyeceğiz de. (Barth, T.F.O. 2)

Şimdi, ne yapıyordum? Sanırım Jane'in 1937'de benimle yatmak için tekrar nasıl geri döndüğünü açıklamadım, değil mi? Her neyse, hikayeyi daha sonra, biraz ilerlediğimizde bitiririm:

şu ana dek olay örgüsüne bir hayli sadık kaldım.(...) Tanrım!
Korkarım bu kitabın ikinci yarısı söz verdiğim fakat ertelemiş
olduğum açıklamaları yapmakla geçecek. (43)

Kurmacanın Doğrudan ve O Anda Yapılan Bir Eylem Olduğunun İması (Creation of Fiction as a Spontaneous Action)

Ünlü Fransız göstergebilimci Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü"
(1968) adlı makalesinde yer alan, yazarın eserinin yaratıcısı ve bir
anlamda sahibi olduğuna ilişkin geleneksel görüş, David Lodge'un üst
kurmacayı ele alan "The Novel Now" başlıklı makalesinde de kullanılmıştır.
Barthes'a göre:

Yazar daima kendi kitabının geçmişi olarak kavranır / tasarlanır.
Kitap ve yazar, otomatik olarak bir 'önce' ve bir 'sonra'ya
bölünmüş tek bir çizgi üzerinde durur. Yazarın, kitabın ortaya
çıkıp gelişmesini sağladığı düşünülür. Bu da şu demektir ki,
yazar kitaptan önce mevcuttur, o kitabı düşünür, onunla uğraşır
ve onunla yaşar. Yazarın eserinin öncesi ile ilişkisi tıpkı bir
babanın oğluyla olan ilişkisi gibidir. (Lodge 149)

Barthes'ın bu tanımında, hem yazar ve eseri arasında var olan bir
hierarchy ile ilgili, hem de kurmacanın özgünlüğü ile ilgili geçersiz kalmış
görüş ima edilmektedir. Özgünlük, kurmacayı taklit eden üst kurmacanın
baştan reddettiği ve karşı koyduğu bir niteliktir. Aynı olaya dair olasılıkları

sıralamak, anlatıcı kişilerin -taklit etmek anlamına gelen- çeşitli rollere bürünmesi, yazar takliti yapan yazar vs. hep üst kurmacanın kendi içinde konuşlandığı direnişinin çeşitli biçimleridir. Geleneksel edebi tanımlarda yazarın özgünlüğe erişme çabası, Barthes'ın ima ettiği gibi sabırlı, ayrıntılı ve titiz bir ön çalışma ile özdeşleştirilmiştir. Bu bakımdan üst kurmacada, kurmacanın doğrudan ve o anda yapılan bir eylem olduğunun ima edilmesi aktarılan olayların önemini azaltır, özgünlüğünü geçersiz kılar. "Çağdaş üst kurmaca yazma biçimi, gerçeklik ya da tarihin anlık geçerli / gelip geçici olduğuna dair süregelmekte olan kaniya hem bir yanıt hem de bir katkıdır: artık ebedi gerçeklerden ziyade bir dizi tasarımlar, hileler ve kalıcı olmayan yapılardan oluşan bir dünya söz konusudur" (Waugh 7).

Bir önceki alt başlıkta, alıntılanmış olduğumuz Todd Andrews'un kendi yazarlığına dair eleştirileri, kurmacanın doğrudan ve anlık yapıldığına dair imalar için de örnek teşkil eder.

Yoruma açık bırakılmış son (open ending)

Üst kurmaca romanlarda sonuçlandırılmış bir olay örgüsü yoktur. Çünkü, şimdiye kadar bahsetmiş olduğumuz üst kurmacaya dair yazma öğelerinin genel özelliği olaylara, olgulara, kişilere, yazara dair sayısız olasılıklar öne sürmektir. Bu özellik sonu olmayan bir sürekliliği zorunlu kılmaktadır. Çünkü olaylar zincirinin son halkasına hep yeni bir halka eklenme olasılığı söz konusudur. Her olasılık bir öncekinin takliti olarak bu

zincire sonsuza dek eklenebilir. John Barth da romanların son bölümlerinde açık kapı bırakmıştır. Çünkü romanlarda başkişiler Jacob ya da Todd'un somut ya da soyut anlamda varabildikleri bir nokta yoktur. Her iki romanın yoruma açık bırakılmış sonları, okurun da zihninde kendi açısından bir son kurmasına / önermesine fırsat vermektedir. Okurun önereceği son ise, kendi zihninde dil ya da metinler aracılığı ile oluşturulmuş "son" kavramının ve yine zihninde var olan bu kavrama dair birtakım örneklerin / olasılıkların yeni bir taklidinden fazlası olmayacaktır, ki bu taklidin de daima yeni bir taklidi olacaktır.

The End of the Road'un bitişi açıkça olasılıklara işaret etmektedir. Rennie'nin ameliyat masasında ölümünden sonra Joe ve Jacob'un arasında şu konuşma geçer:

"Eh, aklından ne geçiyor Jake? Olanlar hakkında ne düşünüyorsun?"

Elim ayağıma dolanarak, şöyle bir duraksadım. "Tanrım, Joe – Nereden başlayacağımı ve ne yapacağımı bilmiyorum!"

"Ne?"

Sesi net ve belirgin bir biçimde kulağımda çınladı. (...)

"Ne yapacağımı bilmiyorum dedim."

"Oh." (Barth, T.E.R. 442)

Ertesi sabah hazırlanan Jacob arabasını da orada bırakarak bir taksiye atlar. Gideceği yeri taksi şöförüne söyler: "Terminal." Jacob'un

ağızından çıkan bu söz hikayenin de son kelimesidir. Terminal İngilizce’de birden fazla anlam içeren bir kelimedir. (‘Ölümçöl’, ‘ölen’, ‘sonda bulunan’, ‘son’ ve ‘otobüs terminali’ anlamlarına gelmektedir.) Bu bakımdan romanın bitiş aşaması olasılıklara işaret eder, kendisini yoruma açık bırakır. “Terminal” ‘son’ anlamına gelmesi bakımından yazarın olasılıklar zincirine eklediğı son halkadır, fakat ‘otobüs terminali’ anlamına gelmesi bakımından da gidilecek yeni bir yeri, yaşanacak yeni olayları, yani bu zincirin son halkasına daima eklenebilecek olan yeni olasılık halkalarını işaret eder.

5 . SONUÇ

Bu konu üzerinde çalışmaya karar verdiğimizde, ele aldığımız eserlerin postmodernist akımın birçok yönüyle çakıştığı düşüncesindeydik. Konu başlıklarının içerdiği bilgilere egemen olduğumuzda, ve incelemek üzere seçtiğimiz edebi unsurları etrafıca ele aldığımızda, bunların hepsinin John Barth'ın ilk eserleri olan The Floating Opera ve The End of the Road ile birebir ilişkili olmadığını, ama romanların özellikle "yeni pikaro" ve "üst kurmaca" özelliklerini belirgin bir biçimde taşıdıklarını gördük.

Yukarıda sözü edilen sonuca ulaşmadan önce, tezin "Giriş" bölümünde postmodernizmi biçimlendiren tarihsel, toplumsal, kültürel ve estetik olay ve olguları incelemek, başta Lyotard olmak üzere konu üzerinde otorite olan kuramcılarının görüşlerini öğrenmek, bize acele sonuçlara varmadan, sistemli ve ayrıntılı bir araştırma yapmanın gerekliliğini vurguladı.

Ayrıca, böyle bir yaklaşım, Amerikan edebiyatında postmodernizmin iz düşümlerini gözden geçirmek de böylesine etraflı bir alanda dağılmadan ve ana konumuzdan uzaklaşmadan çalışabilmemizi sağlamak için gerekli olan seçiciliğimizi güçlendirdi. Tezin giriş kısmının ikinci ve üçüncü bölümlerinde, amaçlarımızı belirleyerek, araştırdığımız postmodernist unsurların adlarını koymaya çalıştık.

Otobiyografik ögelerin postmodernist anlatıma katkılarının yer aldığı "İtirafçı Otobiyografi ve John Barth" isimli bölümde, geleneksel otobiyografik anlatımla, John Barth'ın romanlarında karşımıza çıkan Todd Andrews ve Jacob Horner karakterlerinin ne derece örtüştüğünü, ya da John Barth'ın ustalıkla gelenekseli postmodernin kurmaca-gerçek ikileminde kullanarak bizi kesin yargılardan nasıl uzaklaştırdığını örneklemeye çalıştık. Ayrıca, bu konuda "Giriş" bölümünde açıklamaya çalıştığımız "fantazi" unsurunun, otobiyografik anlatımı geleneksel yörüngesinden nasıl saptırdığını ayırmsamaya yöneldik.

Pikaro geleneğini tarihsel gelişimi içinde ele alarak, özellikle *romansla* olan çelişkilerini vurgulayarak, gerçekçilik akımında aldığı yeni boyuttan bahsederek, kahraman, *anti*-kahraman olgularını incelediğimiz "Pikaresk Ögeler" başlıklı üçüncü bölümde ise amacımız "yeni pikaro"yu tanımlamak için bir alt yapı oluşturmaktır. "Yeni pikaro"yu yüzyılımızın en önemli felsefi görüşü olan "varoluşçuluğun" merceğinden görmeye çalıştık. Bu bölümün son aşamasında, "tepkisizlik", "yalıtkan kişilik", "travmatik çocukluğu sürekli yaşama" gibi özellikleriyle, ele aldığımız romanların anlatıcıları Todd Andrews ve Jacob Horner karakterleri, "yeni pikaro"nun örnekleri olarak tanıtılmışlardır.

Postmodernist edebiyatın "yazma biçimi" olarak kabul edilen üst kurmaca'ya ayırdığımız son bölümde ise, üst kurmacayı ayrıntılı bir biçimde tanımlamaya ve üst kurmaca örnekleri olarak kabul edilen

eserlerde nasıl stratejilerin yer aldığına etraflıca değinmeye çalıştık. Böylelikle tez konumuz olan iki romanı üst kurmaca yazma biçimini yansıtan örnekler olarak kabul edip edemeyeceğimizi belirginleştirecek kıstasları önceden oluşturmayı amaçladık. Bu bölümün son aşamasında romanların içerdiği üst kurmaca örneklerini verirken, bunların postmodernist kuramla çakışıp çakışmadıklarını tartıştık.



KAYNAKÇA

Aiken, Henry D. The Age of Ideology, The Nineteenth Century Philosophers. New York: Mentor, 1963.

Akarsu, Bedia. Çağdaş Felsefe Akımları. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1979.

Ansorge, Elizabeth Frances. Prose and Poetry of America. New York: The L. W. Singer Company, 1942.

Attebery, Brian. The Fantasy Tradition in American Literature. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

Baldic, Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. New York: Oxford University Press, 1990.

Baptey, Bradley. The American Tradition in Literature. Vol. 2. Northern and Company Inc, 1962.

Barker, Chris. Cultural Studies – Theory and Practice. London: Sage, 1999.

Barry, Peter. Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory. Manchester: Manchester University Press, 1995.

Barth, John. Chimera. New York: Houghton Mifflin Co., 2001.

---. "The Literature of Exhaustion." Metafiction. Ed. Mark Currie. New York: Longman Publishing, 1995. 161-71.

---. The Floating Opera and The End of the Road. New York: Doubleday Anchor Ed., 1988.

Barthelme, Donald. Interview. The New Fiction: Interviews With Innovative American Writers. Ed. Joe David Bellamy. Urbana, 1974. 51-59.

Başarır, Yeşim. Modern Amerikan Romanında Pikaresk Çizgiler. Doktora Tezi. Ege Üniversitesi, 1991. İzmir: kişisel bsm., 1991.

Bercovitch, Sacvan, ed. Reconstructing American Literary History. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1986.

Bowen, Zack. A Reader's Guide to John Barth. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994.

Bressler, Charles E. Literary Criticism- An Introduction to Theory and Practice. London: Prentice-Hall, 1994.

Campell, Lily B. Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion. Gloucester: Peter Smith, 1973.

Connor, Steven. Postmodernist Kültür- Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş. Çev. Doğan Şahiner. İstanbul: YKY Cogito, 2001.

Cross, Wilbur L. The History of Henry Fielding. Vol. 2. New York: Russell & Russell Inc., 1963.

Currie, Mark, ed. Metafiction. New York: Longman Publishing, 1995.

---. Postmodern Narrative Theory. Houndmills, Basingstoke: Macmillian Press Ltd., 1998.

Eagleton, Terry. Criticism and Ideology. London: Thefford Press, 1985.

---. Edebiyat Kuramı. Çev. Esen Tarım. İstanbul: Ayrıntı, 1990.

Ergin, Seçkin, ed. 1950 Sonrası Amerikan Romanı. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2000.

---. Amerikan Romanı 1900-1950. Bornova: Ege Üniversitesi Basımevi, 1993.

Fiske, John. "Communication, Meaning, and Signs." Introduction to Communication Studies. Ed. John Fiske. London: Methuen & Co. Ltd., 1990. 39-63.

Fogel, Stan, and Gordon Slethaug. Understanding John Barth. South Carolina: University of South Carolina Press, 1990.

Hassan, Ihab. Contemporary American Literature 1945-1972. New York: Frederic Ungar Publishing Co., 1973.

---. "The Novel of Outrage." The American Novel Since World War II. Ed. Marcus Klein. Greenwich: Fawcett Publications, 1969. 196-209.

Hoffmann, Gerhard. The Fantastic in Fiction. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1982.

James, Henry. "The Art of Fiction." The Norton Anthology of American Literature. Eds. Ronald Gottesman and Francis Murphy. Vol. 2. New York: Norton, 1979. 482-99.

Jameson, Fredrick. The Prison-House of Language. Princeton: Princeton UP, 1974.

Kırtunç, Ayşe Lahur. "Fantastiğin Çağdaş Sanattaki Yeri ve Önemi." 1950 Sonrası Amerikan Romanı. Ed. Seçkin Ergin. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2000. 29-46.

Klein, Marcus, ed. The American Novel Since World War II. Greenwich: Fawcett Publications, 1969.

Lodge, David. "The Novel Now". Metafiction. Ed. Mark Currie. New York: Longman Publishing, 1995. 145-60.

Long, William J. Outlines of English and American Literature. Boston: Ginn and Company, 1913.

Lucaks, György. Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: Payel Yayınevi, 1969.

Lyotard, Jean François. Postmodern Durum. Çev. Ahmet Çiğdem. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1990.

Marshall, Brenda K. Teaching the Postmodern Fiction and Theory. New York, London: Routledge, 1992.

McCaffery, Larry. "The Art of Metafiction." Metafiction. Ed. Mark Currie. New York: Longman Publishing, 1995. 181-93.

McHale, Brian. Constructing Postmodernism. New York: Routledge, 1992.

McKenzie, Barbara, ed. The Process of Fiction: Contemporary Stories and Criticism. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1969.

Ruland, Richard, and Malcolm Bradbury. From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature. New York: Viking Penguin, a division of Penguin Books USA Inc., 1991.

Sarup, Madan. An Introductory Guide to Poststructuralism and Postmodernism. New York: Harvester Wheatsheaf, 1988.

Scholes, Robert. "Metafiction." Metafiction. Ed. Mark Currie. New York: Longman Publishing, 1995. 21-38.

Siegel, Paul N. Shakespearean Tragedy and the Elizabethan Compromise. Lanham: University Press of America, 1983.

Tobin, Patricia. John Barth and the Anxiety of Continuance. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

Todorov, Tzvetan. The Fantastic. Ithaca: Cornell University Press, 1975.

VanSpanckeren, Kathryn. Outline of American Literature. USA: United States Information Agency, 1996.

Waugh, Patricia. Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. New York: Methuen, 1984.

Zeka, Necmi, ed. Postmodernizm : Jameson, Lyotard, Habermas. Çev. Gülengül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan. İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990.

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN

Soyadı : ALTUĞ

Adı : Zeynep Asya

Kayıt No:

(Merkezimizce doldurulacaktır.)

TEZİN ADI:

Türkçe:

John Barth'ın Eserlerinde Postmodernist Öğeler

Yabancı Dil:

The Postmodernist Elements in John Barth's Works

TEZİN TÜRÜ:

Yüksek Lisans

Doktora

Doçentlik

Tıpta Uzmanlık

Sanatta Yeterlilik

X

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ

Üniversite:

Ege Üniversitesi

Fakülte:

Enstitü:

Sosyal Bilimler

Diğer Kuruluşlar:

Tarih:

TEZ YAYINLANMIŞSA:

Yayınlayan:

Basım Yeri:

Basım Tarihi:

ISBN:

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı:

ERGİN, Seçkin

Ünvanı:

Prof. Dr.

TEZİN YAZILDIĞI DİL: Türkçe	TEZİN SAYFA SAYISI: 118
TEZİN KONUSU (KONULARI): John Barth'ın "The Floating Opera" ve "The End of the Road" adlı eserlerini, fantasti, itirafçı otobiyografik anlatım, pikaro, ve üst kurmaca gibi edebi unsurları da irdeleyerek, incelemek, Amerikan Edebiyatında 1950 sonrası gelişen deneysel tekniklerin iz düşümlerini ve eserlerin içerdği postmodernist öğeleri ortaya çıkartmak.	
TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELEER: 1- Üst kurmaca 2- Akışkan Kimlik 3- Olay içinde olay 4- Yorumla açık bırakılmış son 5- Pikaro, pikaresk 6- Üst dil 7- Dil oyunları	
İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELEER: 1- Metafiction 2- Role-play/ing 3- Chinese-Box 4- Open-ending 5- Picaro, picaresque 6- Jacobean Revenge Drama 7- Boy-actor	
1- Tezimin fotokopi yapılmasına izin veriyorum. 2- Tezimin dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir. X 3- Kaynak göstermek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir. Yazarın İmzası:  Tarih: 08.02.2002	

ÖZET

1950 sonrasında, Amerikan edebiyatında birçok yazarın, deneysel olarak tanımlanan bir dizi farklı ve çarpıcı yazma yöntemleri geliştirdiği ve kullandığı verimli ve ilginç bir dönem başlamıştır. Bu çalışmada 1950'lerde başlayan, 1960'larda hız kazanan ve günümüze değin uzanan bu süreç içerisinde geleneksel bakış açılarının ve tanımların, "postmodernizm" in ortaya çıkışı ile birlikte nasıl bir değişikliğe uğradıklarını ve özellikle de edebiyattaki yansımalarını birbirleri ile birebir ilişkilendirilerek açıklamak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, edebiyatta postmoderni açıklamak için, geleneksel olan bakış açıları bir çıkış noktası olarak ele alınmış, böylelikle birtakım edebi unsurların gelenekselde ve postmodernde nasıl yer aldıkları örnekler de verilerek kıyaslanmış ve aradaki farklılıklar vurgulanarak değişim gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Ayrıca postmodernizmin genel bir tanımı yapıldıktan sonra, Amerikan edebiyatındaki iz düşümleri, deneysel edebi tekniklere değinilerek açıklanmıştır.

1950 sonrası deneysel Amerikan romancılarının en önemlilerinden olan John Barth bu sürecin edebiyatta bir dirilişe ve canlanmaya yol açacağını fark eden ilk yazarlardandır. İlk iki romanı The Floating Opera (1956) ve The End of the Road (1958)'da deneysel yöntemler ve postmodernist olarak adlandırılabilir birtakım unsurlar bulunmaktadır. Fakat hem yazarın, hem de döneminin erken eserleri olmaları açısından bu romanlar geleneksele de yakın durmaktadırlar.

Sözkonusu romanlar, çağdaş deneysel yazında farklı teknikler ve tanımlar kazanan şu unsurlar çerçevesinde ele alınmıştır: Fantazi, otobiyografik anlatım, pikaresk, ve üst kurmaca. Hangi unsurların geleneksel tanımına ve hangi unsurların postmodernist / deneysel tanımına daha yakın durdukları belirlenmeye çalışılmıştır. Sonuçta, "yeni pikaro" adını vereceğimiz karakter yaratma özelliğinin ve üst kurmaca olarak nitelendirdiğimiz bir takım anlatım tekniklerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı, diğer postmodernist unsurların ise, kimi zaman "geleneksel" tanımı içinde kaldıkları saptanmıştır.

ABSTRACT

After 1950, a dynamic and stimulating period defined as experimental, in which many writers of American literature have developed and applied a series of outstanding and striking techniques of writing, has begun. In this period, many transformations, beginning in the 1950s, gaining an impetus during the 1960s and proceeding up to the present, were effective in almost every realm. The notions which divorced from the traditional view points and definitions within this period, the emergence of "postmodernism", what it is and especially its reflections in literature are the main arguments intended to be explained by discussing how they interact or relate with each other. With the attempt to lay bare such issues, and to perceive the postmodern in literature, traditional view points are taken as the departure point, to reveal the transformation that the contemporary literature has gone through. In this procedure, we compared and illustrated how certain literary elements function both within the postmodern and the traditional forum. After a theoretical and descriptive preface of postmodernism, its projections over the American literature are emphasized with reference to the experimental literary techniques, as well.

John Barth, who is among the prominent writers of the experimental American novel, is also one of the writers who had realized that this process would open a new way of flourishing and revival in literature. His first two novels The Floating Opera (1956) and The End of the Road (1958) carry certain literary elements that reflect experimental techniques which are likely to be postmodern. But, both being the first narratives of the writer and the early examples of the decade, these two novels stand close to the traditional forms, as well.

The two novels are analyzed according to such elements, including innovative, experimental techniques and definitions: Fantasy, autobiographical narration, picaresque. Each novel is re-analyzed in terms of each element's peculiar perspective, in order to state clearly if the novels fit the traditional or the postmodernist / experimental definitions of that element. The final section includes an inquiry on metafiction -the writing technique of postmodernism-, and the metafictional techniques which are the subjects of this dissertation.

EC TUSEKÜRETIM KUTULU
BAYRAM TAYIN MURAT