

Dünyazatname: John Barth'ın Anlatı Irmaklarında Bir Gezinti

İsmail ÖĞRETİR*

Özet

John Barth'ın anlatılarında sözlü geleneğe dayanan öyküleme geleneği belirleyici bir rol oynar. Bu yüzden Barth'ın kurgusu postmodernizmin geleneği kullanıp suistimal etmesi ve istikrarsızlaştırmasıyla örtüştür. Öykü döngüsüne ve çerçeve hikâyeye dayalı çokkatlı anlatılar sunan Barth, kendi kurgusunda hem metinsel bir uzam hem biçimsel bir araç olarak Somadeva'nın *Kathasaritsagara*'sının (*Öykü Irmaklarının Okyanusu*) ve özellikle *Binbir Gece* öykülerinin döngüsel çerçevesini kullanır. Bu çalışma, *Masal Masal İçinde: Khimaira*'da yer alan üç mitolojik öyküden biri olan "Dünyazatname"de, Barth'ın mit-gerçeklik- çağdaş dünya arasında kurduğu girift ilişkiye odaklanır.

Anahtar sözcükler: *Binbir Gece*, *Khimaira*, "Dünyazatname", Öykü anlatımı, Çerçeve öykü, Döngüsel çerçeveler

Abstract

The story telling based on oral tradition has a defining role in the narratives of John Barth. Barth's fiction, therefore, has some parallelism with postmodernism, which has used, misused and destabilized tradition. Having written multiple narratives dependent on the circle of stories and frame-tale Barth uses circular frames of Somadevas's *Kathasaritsagara* (*The Ocean of Streams of Story*) and especially *The Thousand and One Nights* as a textual space and technical device in his fiction. This study focuses on the intricate relationship that Barth established between myth-reality and contemporary world in "Dunyazadiad", the first of the three mythological stories in *Chimera*.

Keywords: *The Thousand and One Nights*, *Chimera*, "Dunyazadiad", Story telling, Frame-tale, Circular frames

* Atatürk Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum

Hazinenin anahtarı hazinedir.

(“Dünyazatname”, 11, 13, 14, 16, 48)

Linda Hutcheon, *Postmodernizmin Poetikası: Tarih, Teori, Kurgu*'da postmodernizmi “çelişkili bir girişim” olarak tanımlar. Postmodernizmin “sanat biçimleri geçmişin sanatının eleştirel ya da ironik yeniden okumaları [içinde] ... geleneği kullanır ve suistimal eder, yerleştirir ve sonra istikrarsızlaştırır” (Hutcheon 1988:23). Nitekim metinlerarası anlatsal düzenlemeler, anlatıların kopyalanması ve çoğaltılması postmodernist metinlerin “parçalanma” özelliğini somutlaştırır. Eylem, karakter ve anlatılan dünyanın çeşitli kopyalanma ve çoğaltılma işlemleri “öykü”¹ düzleminde; anlatı sürecinin kopyalanması ve çoğaltılması ve anlatı öznesinin çeşitli anlatsal durumlara bölünüşü “söylem” düzleminde görülür. Pek çok postmodernist metinde bu kopyalama ve çoğaltma işlemi, çoğunlukla roman türünün başlangıcında kabul gören biyografi, mektup, günlük, hatırat, çerçeve-hikâye gibi bazı anlatı geleneklerine dayanır. Elbette yazarlar farklı anlatım stratejileri takip ederler, ancak postmodernist anlatılarda öne çıkan genel özellikler olarak kabul edilebilecek olan zamansal düzensizlik; zaman duygusunun aşınması; pastişin yaygın kullanımı; mantıksal olarak farklı söylem düzeyleri arasındaki ayırımın kaybolması (Sim 2006:145) aracılığıyla çeşitli anlatı düzeyleri arasındaki, çerçeve ve anlatılan öykü arasındaki, öykü ve “öykü içinde öykü” arasındaki sınırlar genellikle tamamen silinir (bkz. Musarra, 1990:215, 217).

Çağdaş Amerikan edebiyatının önemli figürlerinden John Barth da sanatın ve sanatsal biçimlerin ve tekniklerin geçmişten günümüze uzanan bir süreç içinde değişiklikler gösterdiğini vurgular (Barth 1984f:200), postmodernist anlatının premodernist geleneğe “özbilinçli dönüş”ünün geleneksel anlatı söylemini yenilediğine –örneğin modernist dönemde büyük ölçüde ortadan kaybolan yazara özgü üçüncü şahıs anlatıcının yeniden görünmesi– ve bu iki tür arasında belirli bir ilgi sürekliliğine dikkat çeker (Musarra 1990:217, Hutcheon 1980:3). “Teknik açıdan güncel olma”yı sanatın gerekli özelliklerinden biri olarak gören Barth, esasen romanda modernist orijinallik iddialarını (ayrıca otantiklik, bütünlük ve öz kavramlarını) reddedip metinlerarası ilişkilere dayalı araçların yolunu açar (Bertens, Fokkema 1998:297) ve anlatı sürekliliklerine yönelik bu yenilenmiş ilgiyle tanımlanan bir postmodernizm bağlamında öne çıkar. Barth'a göre, romanların Roman formunu taklit etmesi, yazarın Yazar rolünü taklit etmesi (Barth 1984e:72), roman türünün içinde bulunduğu kriz döneminden çıkışı için gerekli bir koşuldur. Sanatsal olanakların tükenişi, ancak roman türünün içinde bulunduğu tıkanmışlıkla özbilinçli

1 Bu metinde “öykü” ve “hikâye” terimlerinin kullanımında öykünün bir argüman ve hikâyenin bir deyiş olduğu, bir öykü bir meseleyi bütün yönleriyle incelerken, bir hikâyenin bir meseleyi tek bir doğrultuda ele aldığı yönündeki biçimsel ayırım göz önüne alınmamıştır. Öykü ve hikâye arasındaki biçimsel ayırım için bkz., Phillip, Huntley 2004:74-75.

yüzleşme ve anlatı geleneğinin parodik kullanımı ile alt edilir (Harris 1983:2). Barth'ın eserlerinde pek de modernist estetiği sergilememesinin ve avantgardizmden kaçınmasının yanı sıra, kendisini modernist kılık içinde gelenekçi olarak tanımladığı da unutulmamalıdır (Barth 1984d:219). Nitekim Barth'ın sözlü geleneğe dayanıp yüzyıllar içinden dallanıp budaklanarak günümüze gelen hikâyelere, özellikle *Binbir Gece* öyküleme geleneğine düşkünlüğünün, kurgusunda belirleyici bir rol oynadığı dikkat çeker. Kendisi bu düşkünlüğü şöyle itiraf eder:

Ben bir çocukken, bütün çocuklar Ali Baba, Sinbad ve Alaaddin'i dinliyordu. İster bir filmde ya da bir çizgi filmde isterse bir çizgi romandan olsun, çok fazla imge vardı; bunların üzerimdeki etkisi de büyük oldu. Ancak ilk kez Johns Hopkins'teki üniversite yıllarım sırasında gözüme çarptılar ... işlerimden biri klasiklerin bulunduğu kütüphanede, kitap kartlarına metinleri yeniden işlemekti ve bu süreçte *Pançatantra* ile sonra da *Öykü Okyanusu* (*The Ocean of the Story*) ile karşılaştım (Reilly, Barth 2000:593; ayrıca bkz. Barth 1984g: 84-85).

Anlaşılan o ki, Johns Hopkins'teki kütüphane, sınırlı da olsa Barth'ın eserleri üzerinde "Tükeniş Edebiyatı"nda sözünü ettiği kütüphanenin etkisini bırakmıştır: "Babil Kütüphanesi", alfabetik karakterlerin ve boşlukların olası her kombinasyonunu ve ... olası her kitap ve ifadeyi ... olası her geleceğin tarihini ... hayal edilebilir başka her dünyanın ansiklopedisini barındırır", der Barth, "çünkü, ... her bir ögeye ve öge kombinasyonuna ilişkin örneklerin sayısı, kütüphanenin kendisi gibi sonsuzdur" (Barth 1984e:75). Bu kütüphane Barth'a hikâye geleneğinin sonsuz kombinasyonları için bir rezerv sunmuştur. Nitekim Malcolm Bradbury'nin "saf hikâye anlatıcısı postmodernist" (Bradbury 1992:231) olarak göndermede bulunduğu Barth, kendisini şöyle tanımlar: "...ne edebiyatta ne de felsefede bir uzmanım, sırf bir hikâye anlatıcısıyım" (Barth 1984a:16).

Kurguları sürekli olarak öykü döngüsüne ve çerçeve hikâyeye dayanan ve çokkatlı anlatılar sunan Barth, kendi kurgusunda hem metinsel bir uzam hem biçimsel bir araç olarak Somadeva'nın *Kathasaritsagara'sı* (*Öykü Irmaklarının Okyanusu*) ile *Binbir Gece* öykülerinin döngüsel çerçevesini kullanır (Benson 2003:132). Barth'ın "ilksel çerçeve dizileri" (Barth 1984d:226) adını verdiği hikâye içinde hikâye dizimleri içeren bu tür döngüler, "çerçevelenmiş bir hikâye, bir çerçeve hikâye olarak da hizmet edebilir" ilkesine dayanır. Şehrazat ve Şehriyar hikâyesi görünüşte *Binbir Gece*'nin nihai çerçevesi olarak işlev gösterirken, kendisi de bir hikâye olarak sunulur ve aslında bu hikâyenin de bir çerçeveler ağında yer aldığı açıktır (bkz. Benson 2003:129-130). *Binbir Gece*'nin çerçevelenmiş ve çerçevelenmiş konumu Barth'ın esin kaynağıdır: "... beni ayartan ve cezbeden Şehrazat'ın hikâyeleri değil, bunların anlatıcısı ve olağanüstü anlatım durumlarıydı: Diğer bir deyişle, Şehrazat karakteri ve içinde bulunduğu durum ve çerçeve hikâye anlatı geleneği" (Barth 1984d:220). Barth geleneksel hikâyeye dayalı versiyonunu şöyle bir yörünge üzerine kurar:

... öykü anlatımından önceki cinsel ritüel, öykü anlatıcısı ile dinleyicisi arasındaki korkunç ancak üretken ilişki, ilksel yayın-ya da-ölüm ultimatomu ve bunun bilinen sonuçları (Sultan'ın 1002. gece Şehrazat'ı resmi evlilikle ödüllendirmesi ve kitabının ciltli baskısını sipariş etmesi...), geceler boyu yatağın dibinde bekleyen Dünyazat'ın rolü, Dünyazat'ın *kendi* gelin yatağında uğraşmak zorunda kalacağı daha karmaşık ve simgesel sorun... (Barth 1984d:220)

Bu anlatısal strateji, çerçeve hikâyenin özgül biçimine müdahaleye olanak tanıyan bir tür süreklilik estetiği oluşturur. Bir bütün olarak böyle bir estetiğe dayanan *Masal Masal İçinde: Khimaira* (Barth 1995b), “Dünyazatname”, “Perseusname” ve “Bellerophonname” başlıklı üç mitolojik hikâyeyi içerir. 1973 yılında National Book Award’u kazanan bu eserde mitin gerçeklikle ilişkilerine ve çağdaş dünyadaki yankılanımlarına odaklanan Barth, *Binbir Gece*’nin Şehrazat’ının, Medusa’yı öldüren Perseus’un ve Pegasus’u eğitip Khimaira’yı öldüren Bellerophon’un öykülerine farklı perspektiflerden yeniden-yazımla müdahale eder.

Masal Masal İçinde’nin ilk ve belki de en güzel öyküsü olan ve girift bir anlatı biçiminin izlendiği “Dünyazatname”², Barth’ın çerçeve hikâyeyi kurgu ve üstkurgu aracılığıyla tersine çevirmesine dayanır. Burada öykü anlatarak daha iyi bir varoluş durumuna yükselmeye çalışan veya “anlatı ya da öl” kategorisine ait birinci şahıs anlatıcısı Şehrazat (elbette Dünyazat/Barth/Şahzaman) dikkat çeker (Reilly, Barth 2000:591). Şehrazat’ın varlığı, hem kurgusal dünyanın içinde hem de dışındadır ve öyküyü anlatma sürekliliğine dayanır. Anlatısal söylemini ürettiği müddetçe yaşar, söylemi durduğu anda ölecektir. Burada yaşam söylemle, ölüm suskuyla eşitlenir (McHale 1987:228). Bu yüzden Şehrazat, Barth’ın “aşkın imge” olarak adlandırdığı “derin, karmaşık, ... çekici anlatı ikonları”ndan biridir (diğerleri Odysseus, Don Kişot ve Huckleberry Finn’dir). Yazar bunların olağanüstü imgesel gücü olan, mitsel yankılanıma sahip sanatsal-edebi imgeler olduğunu; bu imgelerin, içlerinde bulunduğu metinlerdeki ayrıntılar unutulsa bile hayal dünyamızda aynı canlılıkla yaşamaya devam ettiklerini ve bu tür *aşkın* imgelerin kolayca bir ortamdaki diğerine geçebildiklerini öne sürer (Barth 1995a:61-62). Barth, bu aşkın imgeye ya da anlatı ikonuna çağdaş özellikler atfederek bir anlamda kendi dişil ikizi haline getirir: Banu Sasan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi’nde okuyan, kampüs tarihinde en yüksek ortalamaya sahip bir öğrenci olan Şehrazat, ayrıca güzellik kraliçesi, öğrenci temsilcisi ve rekorlar kırmış bir atlettir; bin kitaptan oluşan özel bir kütüphaneye sahiptir (9). O da Barth gibi geleneksel hikâyelere düşkündür ve bu hikâyeler hakkında Barth kadar bilgisi vardır. Örneğin “Dünyanın en uzun hikâyesi”, der Şehrazat, “*Hikâye Okyanusu*’dur, yedi yüz bin beyit, tanrı Siva tarafından ... zevcesi Parvati’ye hediye olarak anlatılmıştır” (24). Ülkesinde zalim Şah Şehriyar’ın gerçekleştirdiği genç

2 Anlatıya yapılan göndermeler, metinde parantez içi sayfa numarasıyla verilecektir.

kız kıyımını önlemek için kendisini feda eden Şehrazat, sorunu çözmek için önce politikaya, psikolojiye başvurur, ancak bunların çare olamayacağını anlayınca, “folklor ve mitoloji”ye yönelir (10) ve kendi durumunu bir öykü olarak tasarlamakla sorunun çözülebileceği sonucuna varır:

Varsayalım ki bütün bu vaziyet okuduğumuz bir hikâyenin olay örgüsü olsun, sen, ben, babam ve Şah da hikâye kişileri. Bu hikâyede, Şehrazat Şah'ın kadınlar hakkındaki fikirlerini değiştirip onu sakin, sevgi dolu bir kocaya dönüştürmenin bir yolunu buluyor. Böyle bir hikâye düşünmek zor değil, di mi? Şimdi, bulduğu çözüm ne olursa olsun –ister bir tılsım, ister cevabı içeren büyümlü bir hikâye, ister büyümlü herhangi bir şey– iş gelip okuduğumuz hikâyedeki belli sözcüklere bağlanıyor, di mi? Bu sözcükler de alfabemizin harflerinden oluşuyor: Şu kalemle çizebileceğimiz iki düzine kıvrık çizgi. Anahtar bu, Dünya! (11)

Böylece Şehrazat önce “işin hilesi hileyi öğrenmek” ilkesine, sonra “hazinenin anahtarı hazinedir” formülüne ulaşır. Bu formülü dillendirir dillendirmez *Binbir Gece* dünyasına dışsal bir dünyadan, tıkanmış bir yazar olan Cin'i (Barth'ı) transfer eder. Nihayetinde metinlerarası uzamın öne çıkarak anlatı yapısıyla bütünleştiği “Dünyazatname”, kurgusal dünyaya farklı ontolojik katmanlar yükler ve dünyalararası ontolojik sınırları ihlal eder (metalepsis). Umberto Eco'nun deyişiyle, dünyalararası kimlikleri, yani kurgusal ya da gerçek kimliklerin bir kurgusal dünyadan diğerine göçünü olanaklı kılar (McHale 1987:57). Nitekim Barth'ın gerçek/kurgusal dünyadaki kütüphanesinde Şehrazat'ı keşfettiği gibi, kurgusal dünyada Şehrazat da kütüphanesinin rafları arasında Cin'i (Barth'ı) keşfeder. Bu yazar da tıpkı Şehrazat gibi “hazinenin anahtarı hazinedir”e inanan bir karakterin öyküsünü tasarlama sürecindedir ve bunu düşündüğü anda Şehrazat'ın dünyasına geçirir. Barth, premodern anlatı biçimine dâhil olan *Binbir Gece*'nin hikâyelerini, elindeki kopyasında (Barth'ın elindeki *Binbir Gece* versiyonu, Burton çevirisidir) ortaya çıktıkları şekilde Şehrazat'a sunup bir metinlerarası ağ başlatır. Ayrıca gerçek yazar, kurgusal yazar olarak anlatıya yerleşir ve metinde yapısal bir öge olarak ortaya çıkar (Worthington 2001:114). Dünyazat'ın anlatımıyla Cin gerçek dünyadaki Barth'ın adeta bir karikatürüdür: “... korkutucu değildi ama bayağı tuhaf görünüyordu: Kırk yaşlarında açık tenli birisi, ankakuşunun yumurtası gibi pasparlak tıraş olmuş. Kıyafetleri sade ama serseri gibiydi; uzun boylu ve sağlıklıydı, gözlerinin önüne taktığı bir çerçeve içindeki camlar dışında oldukça hoş bir görünüşü vardı. O da bizler kadar ürkmüş görünüyordu” (11). Barth'ın anlatıya girmesi yalnızca zamansal bir kısadevre ya da sonsuz bir döngü değil, ayrıca ontolojik bir kısadevredir de; çünkü hem diğer karakterlerle etkileşime girer hem de nüfuz ettiği dünya, yaratma sürecinde olduğu bir dünyadır. Metne kaydedilen yazar daima bir kurgudur, Roland Barthes'ın deyişiyle “kağıt-yazar”dır ve bir “kağıt-yazar” olarak yazarın yaşamı metnin belirleyici kaynağı ya da gizli kodu değil, ancak pek çok kurgu arasında yalnızca bir kurgudur. Yazar kendisini metne kaydeder kaydetmez,

o da diğer karakterler kadar kurgusallaşır (Payne 1997:6; McHale 1987:214, 215), böylece Barth'ın yaşam öyküsü bir hikâyeye ve Şehrazat'ın hikâyesi bir yaşam öyküsüne dönüşür. Dünyazat'ın ifadeleriyle– “kapsayan ve kapsanan arasındaki geleneksel ilişki ters” dönerek “paradoksal olarak dönüşümlü bir hale” (23) gelir. Metindeki ontolojik katmanlaşma salyangoz metaforuyla da pekiştirilir. Tıpkı *Binbir Gece* ya da Barth gibi salyangoz da hem gerçek –“Maryland bataklıklarında öyle bir salyangoz var ki” (13)– hem de kurgusal –“belki de onu ben uydurdum” (13)– bir konuma sahiptir. Şehrazat'ın spiral şeklinde bir küpeyi Cin'in sevgilisi için bir armağan olarak vermesi ve sonrasında Cin'in spiral küpenin zarar görmeden kendi gerçek boyutuna geçtiğini ve sevgilisinin bu armağanı çok sevdiğini bildirmesi ontolojik katmanlar arasındaki transferin yalnızca Cin için değil, ayrıca cansız objeler için de geçerli olduğunu ima eder (19, 21). Kurgu ile gerçeği birbirinden ayıran sınırın silindiği bu dünya, bir tür modifiye heterokozmos halini alır. Bu, hem *Binbir Gece*'nin orijinal dünyasından hem de Barth'ın gerçek dünyasından farklıdır, ancak onlara benzerdir de. Bu durumun iki nedeni vardır. Birincisi, metinde içsel gönderme alanı (kurgusal Barth'ın gerçek dünyası, Barth'ın Şehrazat'a verdiği *Binbir Gece* hikâyeleri), metnin içinde ve metin tarafından kurulan bir dünyayı yansıtır. İkincisi, metnin elbette dışsal gönderme alanı vardır –gerçek dünyada John Barth, *Binbir Gece*'nin Burton çevirisi. Bu heterokozmik alanda anlatı metniçi, metinlerarası çapraz göndermeler ağı haline gelir (bkz. McHale 1987:29, Musarra 1990:230). Nihayetinde heterokozmos da bir dünyadır, ancak ayrı bir dünya. Nitekim Barth, hikâye anlatıcılığı *mesleğini* dünyalar “imal” etmek olarak tanımlar:

Doğru ya da yanlış, yapamadığımız şeyleri açıklamaktansa, açıklayamadığımız şeyleri yapmayı tercih ederiz. Romancının [hikâye anlatıcısının] size yaşama ve dünyaya karşı bir tutum sunduğunu duymuşsunuzdur. Tesadüfen ya da çıkarımsal olması dışında durum hiç de böyle değil. Size sunduğu şey bir *Weltanschauung* [dünyagörüşü] değil, bir *Welt* [Dünya]; kozmosa ilişkin bir görüş değil, kozmosun ta kendisi. ... sanatçı, özellikle romancı, özünde evreni ne açıklamak ne kontrol etmek ne de anlamak ister. O, kendisine ait bir evren yaratmak ister ve hatta bu evreni Tanrı'nın meydana getirdiği evrenden daha düzenli, daha anlamlı, daha güzel ve ilgi çekici kılmayı bile arzular. (Barth 1984a:17)

Bu yüzden hikâye anlatıcısı bir seyirci, taklitçi ya da kamu psikesinin boşaltıcısı değil, evrenlerin imalatçısıdır: “Bir demiurgos. En azından bir yarı demiurgos” (Barth 1984b:29). Yazar'ın “imal” ettiği böylesi bir dünyada Şehrazat, diğer kızları kurtarmak amacıyla girdiği umarsız durumdan kurtulmak için üstlendiği hikâye anlatıcılığında yine bir hikâye anlatıcısından, Barth'dan yardım ister: “Kardeşlerimi, ülkemi ve deliliğine yenik düşmeden önce Şah'ı kurtarmak sadece senin elinde... Yapman gereken tek şey, bana gelecekte geçmişin hikâyelerini getirmek” (16). Barth, geçmişteki sanatsal per-

formansları reddetmez, bunları yalnızca taklit etmek de istemez. Onun istediği şey, “büyüyle anlatının kaynaklarına geri dönmek”tir. Bu yüzden Şehrazat’ın yardım talebini şöyle yanıtlar: “Şu anahtar hilesi işe yararsa, senin hikâyelerini sana anlatmaktan onur duyarım. Tek yapmamız gereken belli bir saat kararlaştırıp büyü kelimesi aynı anda yazmamız” (16). Şehrazat’ın asla bilemeyeceği bir gelecekte gelip bu gelecekte yayınlanmış olan hikâyeleri, *geleneksel* anlatıcı Şehrazat’a aktarır. Binbirinci gecede Barth/Cin amacına ulaşmış, “kıyıya vurmuş bir geminin kaptanı gibi geri giderek ilerlemiş, hikâyenin kaynaklarına, köklerine inmişti” (27). Yine Dünyazat’ın aktarımıyla “Şehrazat gibi, anlatının ilk zamanlarından kalma malzemeleri ve alfabeden daha eski yöntemleri tümüyle şu anki amaçları için kullanarak”, birinci gecedan itibaren tasarladığı “üç anlatıdan [*Masal Masal İçinde*] oluşan dizinin üçte ikisini kaleme almıştı, daha önce Şehroş’la tartıştıkları çeşitli şekillerde birbirlerini anlamlandıran uzun masallardı bunlar, eğer başarılı olurlarsa ... ciddiyetle, hatta tutkuyla bir şeyler anlatmayı da başarabileceklerdi” (27). Bu aktarımdan da anlaşılacağı üzere, *Masal Masal İçinde* esasen Barth’ın Şehrazat’la tartışmalarından doğan bir program üzerine yapılmış, hatta bir anlamda Şehrazat (Barth’ın dişil ikizi) tarafından yazılmıştır. Oyunculukta bununla yetinmeyen yazar öyle ileri gider ki, *Masal Masal İçinde*’den yedi yıl sonra yayınlanacak *LETTERS* (1979) romanına bile yine Dünyazat’ın aktarımıyla göndermede bulunur:

... her zamanki masal-içinde-masal yapısının, hatta Cin’in günün birinde katkıda bulunmayı umduğu o edebi hazinede üç beş örneğini bulduğu masal-içinde-masal-içinde-masal-içinde-masal yapısının ötesine geçilip geçilemeyeceğini, mesela ortakmerkezli yedi masal-içinde-masal yazılıp yazılmayacağını tartışarlardı, bu öyle ayarlanacaktı ki en içtekinin doruk noktası sonrakinin doruğa ulaşmasını hızlandıracaktı, o da kendinden sonrakinin.
(23)

Böylece yeni kurgusal dünyaların (Cin’in dünyası/*Binbir Gece* dünyasının Dünyazat-Şehrazat versiyonu) ilk kurgusal dünyanın (orijinal *Binbir Gece*) içine sokulması, bu ilksel dünyanın statüsünü sorunlaştırır ve geleneksel anlatının hiyerarşik yapısı yıkılır. Barth “hazinenin anahtarı hazinedir” ilkesinden hareketle geçmişten damıtılıp gelen anlatı geleneğini kullanarak sırtını geçmişe dayayan, yüzü geleceğe dönük bir anlatı inşa eder. Nitekim “Tükeniş Edebiyatı”nda da yazarlara verdiği öğüt bu inşayı yankılar: “... seleflerin yaptıklarının farkında olarak, doğru tarzda başlanırsa, dil ve edebiyat inceliklerinin ... geçerli bir biçimde yeniden keşfedilmesi düşünülebilir” (Barth 1984e:68).

Barth kendi hikâyesini ilksel hikâye döngüsüyle uyumlu biçimde döngüye sokarak, “metaforik araç ilkesi” adını verdiği bir tekniği kullanır: Anlatı içeriği biçimle somutlaştırılır. Anlatı hem literal düzlemde hem de metaforik düzlemde çifte bir üretkenliğe girer ve bu da, gelenekte bir yenilenmeye işaret eder. Sözlü geleneğe dayanan çerçeve hikâye anlatımını model olarak kullanan bu yenileme hareketi, anlatıya müdahale yo-

luyla alternatif versiyonlar tasarlayarak, bunları anlatı döngüsüne yerleştirir. Nitekim Barth'a göre,

... çerçeve öyküler, belki de onların anlatı yapısı, basit ya da karmaşık, yalnızca sözdizimin değil, ayrıca çok sıradan deneyim ve etkinliğin de iki biçimsel özelliğini yansıttığı için bizi büyüler: Yani gerileme (ya da konudan sapma) ve dönüş, tema ve çeşitleme. Bu ikisi birbirlerini dışlayıcı değildir...: Konudan sapma ve dönüş, tema ve çeşitleme teması üzerine bir çeşitlemedir. (Barth 1984d:237)

“Dünyazatname”de anlatısal döngüsellik ve yenilenme, yine salyangoz metaforuyla pekiştirilir. Geleneksel çerçeve hikâyeler korpusu gibi o da kabuğuyla birlikte döngüsel (ya da spiral) biçimde gelişir ve büyür: “... önüne ne gelirse kendi salgılarıyla yapışturarak yapıyor kabuğunu, aynı zamanda içgüdüsel olarak kabuğu için en uygun maddelerin bulunduğu tarafa yöneliyor; tarihini sırtında taşıyor, onun içinde yaşıyor, büyüdükçe ona yeni ve daha geniş halkalar ekliyor bulunduğu yerde” (13). Cin (Barth) de, umudunu yitirmeyen tıkanmış yazar olarak, salyangoz gibi kendi kendini sağaltabileceğini düşünür:

Ben de salyangozun hızıyla gidiyorum –ama durmadan daire çizerek kendi izimi sürüyorum! Okumayı yazmayı bıraktım; kim olduğumu bilmiyorum; isimim bir harf yığınının başka bir şey değil; edebiyat da öyle: Bir sıra harf, bir sıra boşluk, anahtarını kaybettiğim bir şifre. ... Neredeyse bütün edebiyat. Anahtar diyorum da, sanırım buraya bu yüzden geldim. (13)

Salyangozun spiral kabuğu ilerlemenin, büyümenin, canlanmanın temsilcisidir. Spiralle ilişkisi açısından döngü, canlanmanın, yenilenmenin başlangıç noktası olarak değerlendirilebilir (Hoffmann 2005:156). Nitekim Barth da Şehrazat (çerçeve hikâyeler) yardımıyla yazar tıkanmışlığını aşacak ve nihayetinde en büyük amacını gerçekleştirecek, “ruhlarımızı ümitlendiren, tazeleyen, büyüten, asilleştiren, zenginleştiren sanat hazinesi”ne, “uygar zevkler hazinesine [edebiyata] ... *karınca kararınca bir iki metelik*” (12, vurgu bana ait) ekleyecektir.

“Dünyazatname”de önceden mevcut çerçeve anlatıya müdahale etmekle kalmayan, bunu farklı bakış açılarından (Barth/Şehrazat/Dünyazat/Şahzaman) anlatan Barth, hem içerik hem biçim düzleminde süreklilik ve müdahale olarak üstkurguyu kullanır. Üstkurgu hem “öykü” üzerine hem de kendi yaratım güçlerine ve süreçlerine odaklanır (Worthington 2001:114). Nitekim Şehrazat’la Cin pek çok defa hikâyelerin yapısı üzerine konuşurlar, “Bir hikâyenin kendi içinde anlatılan bir başka hikâyenin içine sokulup sokulamayacağı yollu sorular üzerinde bıkıp usanmadan fikir yürütürler” (23). Öyle ki Barth metinde bir tür erotizme dayalı okuma teorisi geliştirir. Elbette okuma etkinliğini erotizmle ilişkilendiren yalnızca Barth değildir. Örneğin *Metnin Hazzı*’nda Barthes

da bir “okuma erotiği” öne sürer. *S/Z*’de *yazarlık* ve *okurluk* metinler arasında kurulan karşıtlık, okur tarafından deneyimlenen iki tip duyguya dönüştürülür: *Plaisir* (haz) ve *jouissance* (zevk). Barthes metnin okuru erotik okuma değiştokuşuna çağırđını ve bu değiştokuşta metnin ve okurun birbiri içinde ayrıştığını öne sürer, okuma sahnesinde ne aktif yazar (özne) ne de pasif okur (nesne) vardır. Barthes aktif okuma nosyonunu pasif tüketime karşı yerleştirir ve okur aktif biçimde metne katılır, metni yeniden yazar. Bu paradigmayı Barth metnine uygularsak haz metni (*Binbir Gece*), klâsik anlatının geleneksel keyiflerini (zekâ, ironi, duyarlılık, zindelik, ustalık ve güven) sunarken zevk metni (“Dünyazatname”) okurun kafasını karıştırır, rahatını bozar ve beklenmeyenin şokunu yaratır (bkz. Barthes 1975:14; Sim 2006:215). Öte yandan Barth’ın erotik okuma teorisinde yazar (anlatıcı) eril, dinleyen (okur) dişil ve hikâye (ya da metin) ilişki ortamıdır. Dinleyenin ya da okurun dişil olması, onun ikincil bir durumda olması anlamına gelmez: “Oyuncul bir hikâyenin okuyucusu en az yazarı kadar ter dökerdi ... Kısacası anlatı ... bir sevgi ilişkisiydi ... Başarısı okurun onayına ve katılımına dayanırdı, ki okur bunu istediği an geri çekebilirdi” (25). Şehrazat ile Cin/Barth, anlatı sanatı ile cinsel sanatı kıyaslayarak birçok başka kıyaslamalar da yaparlar. Dünyazat’ın aktarımıyla Cin ve Şehrazat (esasen Barth) hikâye anlatma/dinleme ve cinsellik arasında kurdukları analogiyi şöyle temellendirirler:

Cin kendi zamanında tutkularla ilgilenen bazı bilim adamları olduğunu söyledi; bunlara göre dil, ‘birçok açıdan sapkın olan, çocuklara özgü cinsellik-öncesi erotik coşkudan’ kaynaklanıyormuş ve dille bilinçli olarak ilgilenmek ‘libidinal hiperkatakisis’miş ... yine de sanki öyleymiş gibi (en sevdikleri kelimeler) konuşmak hoşlarına gidiyordu ve böylelikle geleneksel dramatik yapı-serimlenmesi, hareketin artması, doruk ve sonuç- ile cinsel ilişkinin oynaşma, birleşme, orgazm ve rahatlama oluşan ritmi arasındaki benzerliği de açıklamış oluyorlardı. Bir anlatı teması olarak aşkın (ve işin karanlık tarafı olan savaşın) da bu yüzden bu kadar gözde olduğuna inanıyorlardı. (24)

Bu noktada Cin ve Şehrazat’ın hem cinsellik hem hikâye anlatıcılığında “iyi bir teknik”in yetmeyeceği, ancak sözü edilebilecek tek şeyin teknik olduğu öne sürümü hatırlanmalıdır. Nitekim Cin ve Şehrazat için hikâye anlatımında “salt entrika işlevi” hikâyelerin içeriklerinden ve aralarındaki ilişkiden daha önemliyken, Dünyazat bu işleve diğerleri kadar önem vermez (23). Cin Dünyazat’ın bundan daha fazlasını istediğini şöyle tespit eder: “Samimiyetle yapılmışsa beceriksizlik hoşa gider, Dünyazat; samimiyetsiz ustalık da öyle. Ama senin istediğin tutkulu bir virtüözlük” (23). Burada Barth ustalıksız tutkunun beceriksiz, tutkusuz ustalığın da soğuk olduğunu vurgular.

Geleneksel *Binbir Gece*’nin anlatı programına *aşırı* biçimde müdahale eden Barth, kendi anlatı programında Şehriyar ile Şehrazat’ın, Şahzaman ile Dünyazat’ın evlenip bahtlarının elverdiği ölçüde mutlu yaşamalarını (29) öngörür. Üç bölüme ayrılan

“Dünyazatname”nin Cin-Şehrazat-Dünyazat eksenli ve görece en uzun ilk bölümünü birinci şahıs bakış açısından Dünyazat’ın anlatımıyla sunan Barth, burada anlatılan öykülerin genel çerçevelerini verir, ayrıntıya girmez ve ikinci bölüm tam bir üstkurgu örneği olarak Cin/Barth tarafından öngörülür. “Şunu unutmayalım ki ... benim bakış açım göre –usandırıcı ve teknik bir bakış açısı olduğunu kabul ediyorum– bu sonuna geldiğimiz bir hikâye. Ablanın Şah’a anlattığı bütün o masallar kendi hikâyesinin –yani onun, senin, Şehriyar’ın ve Şahzaman’ın hikâyesinin– sadece ortasıydı” (28). İkinci bölümde üçüncü şahıs bakış açısını kullanır ve Dünyazat’ın iğdiş ve ölüm tehdidiyle abisi Şehriyar’ın ve kendisinin *gerçek* öyküsünü Şahzaman’ın anlatımıyla *ayrıntılı* biçimde aktarır. Birinci bölümde genç kız ölüm tehdidi altındayken, ikinci bölümde bu rol erkeğe biçilir. Yine birinci bölümde Cin ve Şehrazat’ın kurdukları entrika (Şehriyar’ı hikâyelerle oyalayıp, ölümü geciktirmek –“... ona heyecanlı hikâyeler anlatmayı, beni öldüremeyecek kadar iyi tanyana kadar da hikâyelerin sonunu ertesi geceye bırakmayı düşünmedim değil” (14-15)) ikinci bölümde bu entrikayı önceleyen, daha iyi planlanmış bir entrika tarafından kuşatılır ve anlatıyı ironiye dönüştürür. Örneğin Cin’in Şehrazat’a, Şehrazat’ın da Şehriyar’a anlattığı, *Binbir Gece*’nin ilk hikâyesi “Tacir ile İfrit”i Şahzaman ve Şehriyar bizzat yaşamışlardır (39). Aslında karılarının kendilerini aldatmalarından sonra her iki sultan da istekleri dışında hiçbir kadınla beraber olmamış ve hiçbirini öldürmemiştir. Bu öykü Dünyazat’ı alt üst eder, Şahzaman’a inanamaz. Şahzaman’ın kendi öyküsünü değerlendirmesiyle anlatının oyunculuğu doruğa ulaşır: “Yalan olmayacak kadar önemliler. Belki kurmacalar –ama gerçekten daha doğrudur” (46). Bu sözler bizi anlatının başına, Şehriyar’ın Şehrazat’ın hikâye anlatıcılığına ilişkin değerlendirmesine götürür: “... o inişler çıkışlar, aslında doğru olduğu anlaşılan yalanlar, başka dünyalara kaçmaklar” (8). Ayrıca Şahzaman’ın bu sözleri, Şehrazat’ın birinci bölümde yinelediği ve esasen anlatıda gerçek/yalan paradigmasını sorunlaştıran sözlerini de yankılar: “Ben hiçbir şey uydurmam (27); “Ben sadece anlatırım” (28). Görüleceği üzere, ikinci bölüm birinci bölümün simetrik ters çevriminden oluşur ve anlatı hem metinlerarası hem de metiniçi uzamla bütünleşir. Şahzaman’ın hikâyesi Dünyazat’ın arzuladığı “tutkulu virtüözlük” örneğidir: Hem kuşatıcı bir entrikaya (teknik) sahiptir hem de tutkulu biçimde (samimiyet/aşk) anlatılmıştır: “Birbirimize değer verelim, Dünyazat!... Bana değer ver Dünyazat!” (47). Yalnızca üç paragraftan oluşan üçüncü bölümde Cin/Barth, orijinal metinde Şehrazat ve Şehriyar’ın, Dünyazat ve Şahzaman’ın mutlu sonlarına değinirken (anlatınınkinden farklı bir ontolojik katmanda) kendi gerçek anlatısında Dünyazat’ın hikâyesini tamamlayamadığını belirtir. Orijinal metne başvurarak eski hikâye anlatıcılarının bu tür bir hikâyeyi ustalıklı bitirebileceklerini belirterek yine metinlerarası uzamı yardımına çağırır: “Hazları Hazan Haneleri Harap Eden onları alana, Allah’ın rahmetine kavuşana, evleri harabeye, sarayları kalıntıya dönüşene, sultanlar miraslarını devralana kadar yaşadılar” ifadesiyle de esasen kendi anlatısını bitirmiş görünür. Ancak bununla yetinmeyen Barth anlatının başından beri vurgulanan şifreyi Dünyazat’a (Şehrazat’a de-

ğil) hatırlatır: “Hazinenin anahtarı hazinedir” (48); çünkü bütün edebi geleneğin aktarıldığı kişi Dünyazat’tır (30).

Üstkurgusal unsurlara ve aşırı müdahaleye –“radikal ve yenilikçi bir şeyin ayakta kalabilmesi için bir miktar aşırılık” a gerek vardır (44)– rağmen Barth, ilksel anlatıdaki boşlukları kullanarak anlatsal sürekliliği gerçekleştiren bir yapılandırmacıdır, yapıbozumcu değil. Bu süreklilik kavrayışıyla müdahale de geleneğin bir parçası haline gelir (Benson 2003:137,140). Nitekim Barth edebiyatta çizgiselliğin ve sürekliliğin (ya da spiralleşme ve döngüsellik, ama taklitçilik değil) iyi özelliklerden biri olduğunu vurgular (Barth 1984c:163). Aslında üstkurgu ve hikâye geleneğini (ironik ya da parodik biçimde) kullanma eğilimi hikâyenin soykütüğündeki farklılıklardan çok, yenilenme içinde olsa bile, süreklilikleri öne çıkarır (Ortega 1998:317). Bu süreklilik, “anlatsal bitimsizlik” e (20) yol açar ve esasen tersine çevrilmiş ya da döngüsel bir paradigmaya, yani sözlü geleneğin çerçeve hikâyelerine dayanır. Barth’ın üstkurgusal denemesi, yazar olarak kendisini metnin üzerinde bir otorite konumuna yerleştiriyor görünür. Ancak yazarın içsel bölünmesi (gerçek Barth/kurgusal Barth ya da Cin) ve kendisiyle eşdeğer anlatıcıların varlığı, otoritenin başka bir yerde, kendisinin dışında, yüzyıllardır damıtılan çerçeve hikâye geleneğinde bulunduğunu açığa çıkarır.

Kaynakça

- Barth, John (1984a). “How to Make a Universe”, *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*, New York: G. P. Putnam’s Sons, s. 13-25.
- Barth, John (1984b). “More on the Same Subject”, *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*, New York: G. P. Putnam’s Sons, s. 26-29.
- Barth, John (1984c). “Future of Literature, Literature of Future”, *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*, New York: G. P. Putnam’s Sons, s. 161-165.
- Barth, John (1984d). “Tales within Tales within Tales”, *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*, New York: G. P. Putnam’s Sons, s. 218-238.
- Barth, John (1984e). “Literature of Exhaustion”, *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*, New York: G. P. Putnam’s Sons, s. 62-76.
- Barth, John (1984f). “Literature of Replenishment”, *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*, New York: G. P. Putnam’s Sons, s. 193-206.
- Barth, John (1984g). “*The Ocean of Story*”, *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*, New York: G. P. Putnam’s Sons, s. 84-90.
- Barth, John (1995a). “The Limits of Imagination”, *Further Fridays, Essays, Lectures, and Other Nonfiction, 1984-1994*, Little, Brown and Company, Boston, New York, Toronto, London: Little, Brown and Company, s. 49-63.
- Barth, John (1995b), *Masal Masal İçinde: Khimaira*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: Ayrıntı.

- Barthes, Roland (1975). *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller, New York: Noonday.
- Benson, Stephen (2003). *Cycles of Influence: Fiction, Folktale, Theory*, Wayne State University Press, Detroit.
- Bertens, Hans, Fokkema, Douwe (1998). "Introductory Notes", ed. Hans Bertens, Douwe Fokkema, *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 297-306.
- Bradbury, Malcolm (1992). *The Modern American Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Harris, Charles B. (1983). *Passionate Virtuosity, The Fiction of John Barth*, Champaign, IL: University of Illinois Press.
- Hoffmann, Gerhard (2005). *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*, , Amsterdam, New York: Rodopi B. V.
- Hutcheon, Linda (1980). *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*, Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* London: Routledge
- McHale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*, Routledge, London, New York
- Musarra, Ulla (1990) "Narrative Discourse in Postmodernist Texts: The Conventions of the Novel and the Multiplication of Narrative Instances", *Exploring Postmodernism: Selected Papers Presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985*, ed. Matei Calinescu, Douwe Fokkema, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, s. 215-234.
- Ortega, Julio (1998). "Postmodernism in Spanish-American Writing, Hans Bertens, Douwe Fokkema (ed.), *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 315-326.
- Payne, Michael (1997) *Reading Knowledge: An Introduction to Barthes, Foucault, and Althusser*, Malden: Wiley-Blackwell.
- Phillip, Melanie, Huntley, Chris (2004) *Dramatica: A New Theory of Story*, Burbank, CA: Write Brothers, Inc.
- Reilly, Charlie and Barth, John (2000), "An Interview with John Barth", *Contemporary Literature*, vol. 41, no. 4 (Winter), s. 589-617
- Sim, Stuart (2006), *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, çev. M. Erkan, A. Utku, Ankara: Ebabel.
- Worthington, Marjorie (2001). "Done with Mirrors: Restoring the Authority Lost in John Barth's Funhouse", *Twentieth Century Literature*, volume: 47. Issue: 1.