T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

JULIAN BARNES'IN *10 ½ BÖLÜMDE DÜNYA TARİHİ,* *İNGİLTERE İNGİLTERE'YE KARŞI* VE *FLAUBERT'İN PAPAĞANI* ROMANLARINDA GEÇMİŞİN KURMACA TEMSİLLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Rahime ÇOKAY

Ankara-2013

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

JULIAN BARNES'IN *10 ½ BÖLÜMDE DÜNYA TARİHİ,* *İNGİLTERE İNGİLTERE'YE KARŞI* VE *FLAUBERT'İN PAPAĞANI* ROMANLARINDA GEÇMİŞİN KURMACA TEMSİLLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Zeynep Z. Atayurt

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmzası**
Prof. Dr. Belgin Elbir	.....
Doç. Dr. Nazan Tutaş	.....
Yrd. Doç. Dr. Zeynep Z. Atayurt	.....

Tez Sınavı Tarihi: 21.06.2013

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (..../..../.....)

Rahime ÇOKAY

ÖNSÖZ

Tez çalışmalarımın her aşamasında, bilgi ve deneyimlerini cömertçe paylaşan, değerli görüşleriyle beni her açıdan yönlendiren, hem mesleğine hem de hayata yaklaşımıyla örnek edindiğim değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Zeynep Z. Atayurt'a; tez çalışmalarım sürecince burs desteği sağlayan bilimin ve bilim insanının destekçisi TÜBİTAK'a ve her daim yanımda olan aileme sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Rahime ÇOKAY

Ankara, 2013

Babamın anısına...

İÇİNDEKİLER

Sayfa

Önsöz..... iii

Giriş..... 1

Bölüm I: *10 ½ Bölümde* Tarihi Yeniden Kurmaca..... 33

Bölüm II: Tarih Yazımından Hipergerçekliğe:

İngiltere İngiltere'ye Karşı..... 69

Bölüm III: *Flaubert'in Papağanı*'nda

Özyaşam Öyküsünün Çoğulluğu..... 101

Sonuç..... 135

Kaynakça..... 143

Özet..... 153

Abstract..... 156

GİRİŞ

Postmodernizm akımının son yarım asırdır sanat, edebiyat, mimari ve felsefe gibi birçok alanda benimsenmesiyle, insanların kalıplaşmış düşünce sistemleri ve bu sistemlerin dayattığı sınırlar ve ilkeler sorgulanarak bunlara karşı derin bir inançsızlık ortaya çıkmıştır. Olguların görünenden çok görünmeyen taraflarıyla ilgilenen postmodernizmden, tarih alanında da bahsedilmeye başlanmış; tarih ve tarih yazımına yeni bakış açıları kazandırılmış ve aynı inançsızlık tarih alanını da etkilemiştir. Bu tez, postmodernizmin tarihe getirmiş olduğu yeni bakış açılarıyla yazılmış, çağdaş İngiliz yazar Julian Barnes'ın *Flaubert'in Papağanı* (1984), *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi* (1989) *ve İngiltere İngiltere'ye Karşı* (1998) adlı romanlarını tarihsel materyalin çarpıtılarak ve değiştirilerek nasıl bir anlatıya dönüştürüldüğü bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. İnceleme kapsamındaki bu romanlarda tarih konusunun nasıl ele alındığı tartışılacak, yazarın tarihe bakış açısını romanlarında nasıl yansıttığı irdelenecektir. Ayrıca, Linda Hutcheon'ın "tarih yazımcı üstkurmaca" tabiriyle adlandırdığı bu romanlar postmodern tarih kuramına dayandırılarak ele alınacak ve Barnes'ın okurlarına tarihin kaygan bir zeminde olduğu görüşünü romanlarında nasıl yansıtmakta olduğu irdelenecektir. Ayrıca, Barnes'ın tüm bunları yaparken tarih yazımı ile gerçeklerden uzaklaştırılan geçmiş olayları ironik bir şekilde kendi kurguları yoluyla bir kez daha köklerinden uzaklaştırıp metalaştırarak geçmişin temsil edilebilirliği ve bu temsilin güvenilirliği üzerine kötümser bakış açısı tartışılacaktır.

Tezin bu bölümünde postmodernizm kuramı ve postmodernizmin edebiyat alanında benimsenmesiyle ortaya çıkan postmodern yazının incelenmesinin

ardından, postmodern tarih kuramı üzerinde durulacak ve bu kuramın benimsenmesinin tetiklediği "tarih yazımcı üstkurmaca" olarak da adlandırılan postmodern tarihsel romanlar tanımlanacaktır. Birinci, ikinci ve üçüncü ana bölümlerde tarihin kronolojik olarak devam ettiği düşüncesine karşı çıkan Barnes'ın romanları, kendisinin de seçili romanlarında uyguladığı gibi, kronolojik bir sıralama yerine genel dünya tarihinden, İngiliz ulusal tarihine ve son olarak da kişisel tarihe doğru ilerleyen bir sıralama çerçevesinde incelenecektir. Dolayısıyla öncelikle *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi,* ardından *İngiltere İngiltere'ye Karşı* ve son olarak da *Flaubert'in Papağanı* romanları postmodern tarih kuramı ışığında ele alınacaktır. Postmodernizmin edebiyat ve tarih alanına getirdiği yeni bakış açılarını gerek içerik gerekse biçim açısından incelemeyi amaçlayan bu tezde, postmodern akımı romanlarında en iyi şekilde yansıtan yazarlar arasından Barnes'ın seçilme nedeni, yazarın seçili romanlarında benimsediği şüpheci, sorgulayıcı ve kötümser tutumudur.

Çağdaş İngiliz yazarları arasında önemli bir yere sahip olan Barnes eğitimini Oxford'ta Magdalen Koleji'nde felsefe ve modern diller üzerine tamamlamış, 1972 yılına kadar Oxford English Dictionary'de sözlükbilimci olarak, ardından da *The New Statesman* ve *The Sunday Times*'ta gazeteci olarak çalışmış ve aynı zamanda birçok dergi ve gazete için makale, eleştiri ve köşe yazıları yazmıştır[1]. Barnes 1980 yılında yayımlanan *Metroland* adlı romanıyla roman yazarı olarak kariyerine başlamış, günümüze kadar kendi adı altında 11 roman, "Dan Kavanagh" takma adı altında ise 4 polisiye romanı yazarak çağdaş İngiliz romanının önemli isimlerinden

[1] Yazarın hayatıyla ilgili bu bilgiler Mike French ile yaptığı görüşmede bizzat kendisinin verdiği cevaplardır. Barnes, bu görüşmede kendisinden hayatını anlatmasını isteyen French'e yazarın eserlerinin hayatından daha önemli olduğunu vurgulayarak tüm hayatını yalnızca birkaç satırla anlatmayı uygun bulmuştur. Bkz: Mike French'in "Mike Interviews: Julian Barnes" adlı görüşmesi

biri olmuştur. Barnes, uzunca bir süre gazetecilik yapmış olsa da, gazeteci kimliğinden çok romancı kimliğiyle öne çıkmış ve genellikle "roman yazan bir deneme yazarı değil de, düşüncelerini yansıtmak için hayal gücünü kullanan bir roman yazarı" olarak adlandırılmıştır (Wood, 1989: 713)[2].

Barnes, geleneksel roman türünün kalıpları dışına çıkarak farklı teknikler deneyen, biçim üzerine oynamalar yapan ve romanlarını seçtiği konuların çeşitliliği ve ele alınış biçimiyle renklendiren "yenilikçi" bir yazar olarak ele alınmıştır[3]. Yazma sürecini "[yazarın] sadece kendisinden değil, aynı zamanda tüm roman tarihinden bir kopuşu" olarak nitelendiren Barnes, yazarlık üslubunu her romanında özgün bir şekilde yansıtarak birbirinden oldukça farklı romanlar ortaya çıkarmıştır (Billen, 1991: 27). Barnes, Lidia Vianu ile yapmış olduğu bir görüşmede, romanlarındaki özgünlüğü her romanında "bir öncekiyle olan bağlarını tamamen koparak, farklı teknik çözümler bulmayı gerektirecek farklı biçimsel ve tematik sorular" aracılığıyla sağladığını söyler (Vianu, 2000: 22). Bu nedenledir ki, hiçbir romanında Barnes'ın kendini tekrarladığı görülmez; her romanın kendine özgü bir türü, anlatı tekniği ve işlenişi vardır. Yazar, oldukça yaygın olarak kullanılan konuları ele alsa da, farklı anlatım teknikleri deneyerek birbirinden oldukça farklı ve özgün yapıtlar ortaya koymuştur.

Barnes, gençlik yıllarını geçirdiği banliyöden esinlenerek yazdığı bir gençlik ve oluşum romanı kategorisine dahil edilebilecek olan 1980'de yayımlanmış ilk

---

[2] Çevirisi olmayan ikincil kaynaklardan yapılan alıntıların Türkçe'ye çevirileri, tez yazarı tarafından yapılmıştır.

[3] Barnes'ın gerek benimsediği yazın türleri gerekse seçtiği konuları ele alış üslubu nedeniyle yenilikçi bir yazar olduğuna dair, çeşitli eleştirmen ve yazarlar arasında bir fikir birliği vardır. Hem yazar hem de bir edebi eleştirmen olan Mira Stout, Barnes'ı değişikliklere açık olması ve bu değişikliklere kolayca ayak uydurmasından dolayı "bukalemun"a benzetirken, İngiliz yazar Alain de Botton yazarı "roman türünde bir mucit" olarak adlandırır, benzer şekilde Amerikalı yazar McInerny de Barnes'ı yenilikçi özelliği dolayısıyla takdir eden yazarlar arasındadır. Bkz: Mira Stout'un *New York Times*'daki "Chamelon Novelist" adlı yazısı; Steven Poole'un *Independent on Sunday*'deki "Why Don't We Make it All Up" adlı yazısında yer verdiği Alain de Botton'ın Barnes üzerine görüşleri.

romanı *Metroland*'den, günümüze kadar olan süreçte aşk, takıntı, kıskançlık, evlilik ve sadakat konularını ele aldığı aşk romanları (*Before She Met Me, Staring at the Sun, Talking it Over, Love etc.*), politik bir hiciv novellası (*The Porcupine*), gerçek ve kurgu arasındaki ilişki ve tarihin temsil edilemezliği üzerinde durduğu üstkurmaca olarak nitelendirilebilecek romanlar (*Flaubert's Parrot, A History of the World in 10 ½ Chapters, England England*) olmak üzere birçok farklı tür denemiştir. Mira Stout (1992) Barnes'ı bu özelliğinden dolayı "İngiliz edebiyatının bukalemunu" olarak adlandırır ve şöyle devam eder:

> [Barnes'ı] tanımlamaya kalkıştığınız anda, tekrar renk değiştirir. Barnes'ın romanları epikten tutun minyatüre kadar çeşitlilik gösterir ve sürekli olarak roman türünün biçimiyle oynar. Yazım tarzı, ele aldığı konunun karakterine öyle uyum sağlar ki birbirine benzeyen iki romanı bile yoktur. Peki konuları nelerdir? Neler değildir demek, daha doğru olsa gerek (1992).

Stout'un da belirttiği üzere Barnes, her romanında seçtiği konuyu farklı bir edebi bağlama yerleştirir, yenilikçi bir tarz benimser ve özgün eserler üretir. Barnes'ın konu, tür ve teknik bakımından çeşitliliği konusunda Amerikalı yazar Jay McInerny, Stout'la aynı fikirdedir:

> Çoğu yazar, bir tür bayilik açar ve [hep] benzer ürünler ortaya çıkarır. [...] Jules'in çalışmalarında sevdiğim şey, her defasında yeni bir şirket açan bir girişimciye benzemesi. [...] [Barnes her defasında] tekerleği yeniden icat eder ve ben de bir sonrakinin şeklinin nasıl olacağını görmek için sabırsızlanırım. (akt. Stout, 1992).

Barnes'ın yenilikçi tutumuyla ilgili olarak Levenson, Barnes'ın "her romanı için yeni fikirler bulma çabasını, yeni bir görüntüye bürünmesini, farklı bir ritimle konuşma ihtiyacını", "kronik rahatsızlık" olarak nitelendirir (1991: 42). Levenson'a göre, Barnes hiçbir geleneğe bağlı kalmayarak deneyselliği benimser ve dolayısıyla da hiçbir romanında tekrara düşmez. Bu yolla oluşturduğu çalışmalarıyla roman

türüne farklı bir boyut kazandıran Barnes, Mira Stout'un ifadesiyle yazmanın kolayına kaçmayan, hatta "zorluğa adeta bağımlı" bir yazardır (1992). Yazar, romanın oldukça geniş kapsamlı ve ucu açık bir tür olduğunu, bu nedenle de romanın "oyunbaz ve yaratıcı" olmaması, var olduğu farzedilen kuralları çiğnememesi için hiçbir neden olmadığını savunur (akt. Mosseley, 1997: 10) Nitekim, Barnes romanlarında son derece farklı ve oyunbaz teknikler sergiler ve yazarın Guignery ile "History in question(s)" adlı görüşmesinde de belirttiği gibi bu romanlarda edebi tür, metin, sanat ve dilleri birbirinden ayıran sınırlar ihlal edilir (2000: 60) Yazar, her romanında yeni kurgu biçimleri benimser; geleneksel roman türünde görülmeyen karakterler ve anlatıcılar yaratır; olayları kronolojik bir sırada değil kesik kesik sunar. Bu nedenledir ki Barnes'ın romanlarını önceden belirlenmiş olan kurallara ve bakış açılarına göre değerlendirmek oldukça zordur.

Vanessa Guignery'nin *The Fiction of Julian Barnes* başlıklı Barnes'ın eserlerini ele aldığı çalışmasında da belirttiği üzere, Barnes'ın kuralsızlığı benimsediği bu romanları, roman kategorisine yerleştirmek uygun bulunmadığından "melez" olarak adlandırılmıştır (2006: 1). Guignery'nin bu tanımının, Barnes'ın farklı anlatı türlerinin özelliklerini bir arada barındıran, bu nedenle de belli bir sınıflandırma yapılmasını güçleştiren romanlarını uygun bir şekilde nitelendirdiği söylenebilir. Daha ilk okuyuşta göze çarpan bu başkalığın farkına varan David Sexton ise yazarın romanları hakkında şunu söyler: "Barnes, roman gibi görünen, roman olarak raflarda yer alan kitaplar yazar, ancak bu kitapları açtığınızda, bambaşka bir şeyle karşılaşırsınız" (1989: 42). Bu durum, Kingsley Amis'e göre, Barnes'ın romanlarının "başkalarının yaptıklarından sofistike bir uzaklıkta" olmasını sağlamaktadır (akt. Stout, 1992: 5).

Yazarın yenilikçi ve deneyimsel tarzı romanlarında kullanmış olduğu teknikler, seçtiği konular, bu konuların işleniş biçimleri ve anlatı türlerinin çeşitliliğinden ziyade, yazarın hayata bakış açısı, gerçekleri nasıl gördüğü ve eserlerinde bunları nasıl yansıttığı ile ilişkilendirilebilir. Öyle ki, yazarın iyi bir kitabın nasıl olması gerektiği konusunda söyledikleri bu düşünceyi destekler niteliktedir:

> Bence iyi bir kitap –anlatı gücü, karakterize etme, tarz gibi diğer özellikleri bir tarafa bırakın- dünyayı daha önce hiç yapılmamış bir şekilde tanımlayan, okurların okudukları kitabın duygusal yaşamın gidişatı ya da toplum hakkında daha önce hiç bahsedilmemiş, resmi kayıtlarda, televizyon ya da gazetelerde yer almayan gerçekleri anlattığının farkında olduğu kitaptır (Guppy, 2000: 57-58).

Romanlarında dünyayı yeniden tanımlama ve görünmeyenleri gösterme çabası içerisinde olan Barnes, Malcolm Bradbury'e göre "gerçekçiliğe bağlı kalmayan, rahatça üstgerçekçilik, fantazi ve üstkurgusal oyunlara başvuran" yeni nesil İngiliz romancıları arasındadır (1992: 6). Bradbury'nin de belirttiği gibi, William M. Thackeray, Anthony Trollope, Thomas Hardy gibi 'gerçekçi' olarak tanımlanmış yazarlardan farklı olarak Barnes'ın üstkurgusal tekniklerle üstü kapalı kalan gerçekleri ortaya çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Nitekim Barnes, yaptığı bir görüşmede gerçekçi geleneğe dahil edilip edilemeyeceği sorusuna şöyle yanıt verir: "Ben bu tür etiketlemeleri her zaman anlamsız ve rahatsız edici bulmuşumdur; zaten postmodernizmin bir sonucu olarak tüm bu etiketlerden kurtulmuş bulunmaktayız" (Guppy, 2000: 70).

Kendisinin ve yazdığı romanların belli kalıplar içerisine yerleştirilmesine ve her türlü sınırlamaya karşı olan Barnes'ı, tıpkı romanlarının belirli bir tür olarak adlandırılamadığı gibi, yazar olarak kesin bir kategoriye yerleştirmek de oldukça

zordur. Peter Childs, bu yönüyle Barnes'ın "postmodern" bir yazar olarak düşünülebileceğini belirtir, "çünkü yazarın romanları ne tam olarak gerçekçi roman kalıbıyla örtüşür, ne de modern romandaki bilincin yakından incelenmesiyle özdeşleşir" (2005: 86). Her ne kadar yazar bu tür bir sınıflandırmadan hoşlanmasa da Childs'ın "postmodern yazar" benzetmesi yerindedir, zira Barnes'ın eserleri postmodernizmin idealleştirdiği sınırsız özgürlüğü örneklendirir niteliktedir.

Jean-François Lyotard'ın 1979 yılında yayımlanan *Postmodern Durum* adlı kitabında yapmış olduğu postmodernizm tanımı, Barnes'ın neden postmodern olarak adlandırılabileceğini açıklamaktadır:

> Postmodern, modernin içinde gösterilemezi, gösterimin kendinde öne çıkarandır; yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil, ama gösterilemezin varolduğunu daha iyi hissettirmek için araştırandır, uygun formların tesellisi ile imkansızın nostaljisini hep birlikte yaşamaya elveren beğeni konsensusunu reddedendir. Postmodern diye tanımlanabilecek bir yazar ya da sanatçının yapıtı daha önceden kuralları belirlenmiş kuramlar tarafından incelenemeyeceği gibi yerleşik bakış açılarıyla da değerlendirilemez. Bir filozof konumunda bulunan postmodern yazar ya da sanatçı zaten yapıtında kural ve kategori tayin etmektedir; kuralsızlığı ya da *yapılmış olacak olanın* kurallarını oluşturmak için çalışmaktadır (1997: 97)

Lyotard'a göre postmodern düşüncede, tıpkı Barnes'ın savunduğu gibi, her türlü kalıplaşmış kural, bakış açısı, yöntem ve sınırlandırma reddedilir, yani postmodernizmin temel noktası kuralsızlığıdır. Brian Mchale'in de *Constructing Postmodernism* adlı kitabında belirttiği gibi, postmodernizmin "kolaylıkla tanımlanabilen, yerelleştirebilir, kesin bir çizgiyle sınırlandırılabilir, incelemeye açık, herkesin üzerinde uzlaşabileceği özelliklere sahip" (1992: 1) bir şey olduğu söylenemez. Dolayısıyla, postmodern denilebilecek herhangi bir yapıtta, modern yapıtlarda görülen "tamamlanmışlık", "belirlenmişlik", "kalıplaşmışlık" ve "sınırlılık"

yoktur; bunların yerini "süreç", "biçimsizlik", "belirsizlik", "metinlerarasılık" ve "deneysellik" alır (Hassan, 1982:91) [4]. Postmodernizmde, kendisinden önceki ideolojilere ve dünya görüşüne karşı bir memnuniyetsizlik söz konusudur; bu nedenle postmodernizm bir bakıma, hem bu görüşlerin yeniden yapılandırılması, hem de aynı zamanda bir eleştirisidir. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, Linda Hutcheon postmodernizmi (mimarlık, edebiyat, resim, heykeltıraş, vb. gibi) birçok alanda "benimsenmiş temel anlayışları hem kullanıp hem suistimal eden, önce kurup sonra yıkan, karşı koyan çelişkili bir durum" (1988: 3) olarak tanımlanmıştır. Hutcheon'a göre, bu özelliği ile postmodernizm yerleşmiş kalıpların sınırlı, kapalı ve sentetik birer insan yapımı olduğunu açıkça gözler önüne sermektedir.

Postmodernizm sadece felsefi ve teorik boyutta kalan bir kavram değildir; postmodernizm sanat, mimari, resim ve felsefe olmak üzere birçok alanda yaşam bulmuştur. Edebiyat alanında da kendine yer bulan postmodernizm, yazarların modern edebiyatın temel ilkelerine eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmalarını sağlayarak edebiyata yenilikler getirmiştir. Postmodernizm, edebiyatı sınırlı ve yeniliklere kapalı kalıpların içerisine hapsetmenin yanlış olduğunu vurgular; dolayısıyla postmodern yazında sınırlardan ve kısıtlamalardan bahsedilemez. Bu nedenledir ki metinlerarasılık postmodern yazının en belirgin özelliklerinden biridir; postmodern bir metnin sınırları yoktur, dolayısıyla kendisinden önceki metinlerle bağlantısı vardır. Söylemlerin iç içe geçtiği, metinlerin birbirine karıştığı postmodern metinler çok seslilik özelliği gösterir. Bu metinlerde artık orijinallikten bahsetmek mümkün değildir, çünkü söylenecek her şey söylenmiş geriye yalnızca bunların tekrarı kalmıştır, böylelikle bu

[4] Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* adlı kitabında postmodernism ve modernism arasındaki farkları 33 maddelik bir listeyle göstermektedir, ancak burada bu maddelerin Barnes ile ilişkilendirilebilecek olanları verilmiştir. Benzer şekilde David Lodge da postmodernizm akımıyla başlayan yeni edebiyatı "karşıtlık", "kesiklik", "aşırılık", "rastgelelik" ve "kısa devre" sözcükleriyle tanımlar (1977: 220-245).

metinler ancak eski metinlerden parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulan birer kolajdır.

Bu kolaj, metinlerarasılık kapsamında parodi ve pastiş gibi alt tekniklerinin uygulanmasıyla sağlanır. Bakhtin parodiyi "seslerin [belirli] bir uzaklıkla birbirinden ayrılıp soyutlandığı ve aynı zamanda birbirine sert bir şekilde karşı çıktığı" (193) çift sesli bir söylem olarak tanımlar ve parodiyi açıklamaya şöyle devam eder:

> Yazar bir başkasının söyleminde konuşur, [...] [ve] bu söyleme orijinaline tamamiyle karşıt semantik bir amaç yerleştirir. Başkasının söyleminde kendisine yer edinen bu ikinci ses, baştaki söylemle sıkı bir şekilde çatışır ve bütünüyle karşıt amaçlara hizmet etmeye zorlar. [Böylece] söylem, iki ses arasındaki savaş alanına döner (2003: 193).

Bakhtin'in tanımına göre, parodi yazarın bir başkasının eserinin biçimini ya da içeriğini farklı amaçlar doğrultusunda taklit etmesidir. Hutcheon ise parodiyi, "18. yüzyıl teorilerinde kök salan tanımların ve standart teorilerin gülünç taklidi" olarak değil de "benzerliğin tam ortasında farklılığın ironik bir şekilde kendini belli etmesine olanak sağlayan eleştirel uzaklığın tekrarı" olarak tanımlar (1986-1987: 185). Bu anlamda parodi, tüm yerleşmiş düşünce, inanç ve ideolojileri yıkarak metinlere farklı anlamlar yüklenmesini sağlar ve böylelikle bu metinler kendi amacından çok, başka amaçlar için kullanılır. Pastiş ise Jameson'un tabiriyle "geçmişin tüm üsluplarının rastgele yağmalanması, tesadüfi örtük-gönderme oyunu"dur (1990: 78). Bir başka deyişle pastiş, parodiye benzer şekilde biçim ya da içeriğin taklit edilmesidir; ancak birbirine sıkça benzetilen bu iki teknik arasındaki fark, pastişin "bu taklidi, parodinin altında yatan güdülerden hiçbiri olmaksızın, alaycı dürtüsü yok edilmiş, olarak, gülmekten ve geçici olarak başvurduğunuz anormal dilin dışında sağlıklı bir linguistik normalliğin hala mevcut olduğu gibi bir kanaatten tamamen mahrum bir şekilde" uygulamasıdır (Jameson, 1990: 77-78). Bir başka deyişle, parodi kullanımında alaycı

ve güldürücü bir amaç söz konusu iken, pastiş sanki bir başkasının söylemi taklit edilmiyormuşçasına ciddi bir üslupla uygulanır. Bu bağlamda, birçok postmodern yazar kendi düşüncelerini başkalarının yazdıklarıyla parodi ve pastiş tekniklerini kullanarak birleştirir ve yeni bir kurmaca yaratır.

Postmodernizmin kuralsızlığı metinler arası sınırların yıkılmasına olanak verdiği gibi, türler arasındaki sınırların da ihlal edilmesinde bir sakınca görmez; böylelikle postmodern metinde tek bir türün özellikleri yerine, birçok farklı türün özellikleri ve yöntemleri bir arada görülür. Barnes'ın romanları için de bu söz konusudur, romanın açık uçlu bir tür olduğuna inanan yazar, belirli bir türe ve özelliklerine sıkı sıkıya bağlı kalmaz. Bunun en güzel örneği, *Flaubert'in Papağanı* adlı romanında görülür; roman kısmen biyografi, kısmen eleştiri yazısı, kısmen de polisiye romanı özelliklerini taşımaktadır.

Postmodernizm kuramının kural ve sınır tanımazlığının yanı sıra, bir diğer çarpıcı tarafı da gerçeğin ele alınış ve yorumlanış şekliyle modernizmden farklılığıdır. Modernist roman, daha çok epistemolojik sorunlarla ilgilenir; dolayısıyla modernist yazar çalışmalarında şu sorulara yanıt arar:

> Bilinmesi gereken nedir?; Bunu bilen kimdir?; Nasıl bilir ve bildikleri ne kadar doğrudur?; Bilgi, bir bilenden diğerine nasıl aktarılır, bu aktarım ne derece güvenilirdir?; Bilginin nesnesi, bir başkasına aktarılırken nasıl değişir?; Bilinebilmenin sınırları nelerdir? (Mchale, 1987: 9)

Ancak, postmodern romanda epistemolojinin yerini ontoloji alır; bir başka deyişle postmodernist yazarlar bilginin ne olduğu ve nasıl edinildiği ile ilgili konuları ele almaktansa, varlığın ve varoluşun doğasını inceler. Dolayısıyla da sordukları sorular, Dick Higgins'in deyimiyle "post-bilişsel" (akt. Mchale, 1987: 10) sorulardır:

> Dünya nedir?; Dünyanın ne türleri vardır, bunlar nasıl oluşturulur ve birbirinden nasıl ayrılır?; Farklı dünya türleri

> bir araya geldiğinde ya da dünyalar arası sınırlar ihlal edildiğinde ne olur?; Metnin varoluş şekli nedir, metnin sunduğu dünyanın (ya da dünyaların) varoluş şekli nedir?; Metnin sunmuş olduğu dünya nasıl yapılandırılır (Mchale, 1987: 10).

Postmodernist yazarların bu soruları sormalarının nedeni aslında, ontolojik bir temellendirme yapılamayacağı düşüncesidir. Bu durum, Mchale'e göre kavram olarak ontolojinin ne olduğunda saklıdır:

> Ontoloji, belirli bir evrenin değil de, herhangi bir evrenin tanımlanmasıdır; yani, herhangi bir evreni, muhtemel olarak evrenlerin çoğunluğunu tanımlayabilir. Bir diğer deyişle, bu açıdan ontoloji "yapmak", evrenimiz için bir temel aramak değildir; dolayısıyla ontoloji "olası" ve hatta "hiç olmayacak" evrenler de dahil, tüm diğer evrenlerin tanımını da içerebilir (Mchale, 1987: 27)

Buradan hareketle postmodernist yazarların belirli merkezler belirlemeyi amaç edinmiş modernistlerden ayrılarak, ontolojik şüphe içinde oldukları ve bilginin ya da hayatın ne olduğunu değil, varoluş ve doğasını sorguladıkları söylenebilir. Bu yazarlar tıpkı Lyotard gibi tek bir ustan ziyade artık birçok usun bir arada olduğu bir yerde merkezi bir düşüncenin var olmayacağını düşündükleri için çoğulculuğu benimsemektedir. Dolayısıyla postmodern romanda herkesin zaten gördüğü ve gösterdiği gerçeklerin eleştirel değerlendirmesi yapılırken, aynı zamanda gösterilmekten kaçınılmış, göz ardı edilmiş alternatif gerçekler ve karşıt düşüncelere de yer verilir. Bu bağlamda, Mchale'in de belirttiği gibi "postmodern roman gerçeğe ayna tutar; ama bu gerçek eskiden olduğundan çok daha fazladır" (1987: 39).

Postmodern roman her ne kadar bu çoğul gerçekleri yansıtıyor olsa da bunu kurgu yoluyla yapıyor olması dikkat çekicidir. Bir başka deyişle, kurgu bir taraftan okuru gerçeklerden uzaklaştırıyor gözükse de, aslında bir taraftan da daha önce dikkat etmediği gerçeklere yakınlaştırır. Barnes'ın Rudolf Freiburg ile yapmış

olduğu bir görüşmede vurguladığı gibi "kurgu elbette ki gerçek değildir ancak gerçek olmasa da diğer hiçbir bilgi sisteminde görülmeyen çok daha büyük gerçekleri yansıtır" (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 39). Ancak bu durum, okurun gerçeklik/kurmaca karmaşası yaşamasına neden olur; yani okur okuduklarının hangisinin gerçek hangisinin kurmaca olduğundan emin olamayarak bir ikileme düşer. Nitekim, postmodern yazın anlayışına göre gerçekle kurmaca arasında zaten belirgin bir fark yoktur ve gerçeklik ile kurmaca arasındaki bu belirsizliği okura göstermek postmodern yazının öncelikli amaçlarından biridir.

Postmodern romanlarda bu belirsizliği başarabilmek için çoğu kez üstkurmaca adı verilen yazın şekli benimsenir. Postmodern roman için yadsınamayacak bir önemi olan "üstkurmaca", Patricia Waugh'un deyimiyle "bilinçli ve sistematik bir şekilde, gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiye dair sorular yönelten [...] kurgusal yazınlar için kullanılan bir tabirdir" (1984: 2). Bir başka deyişle, yazarın bir yandan kurgunun kendisini oluştururken bir yandan da kurguyu nasıl oluşturduğunu sergilemesi; okurun dikkatini kurgunun içeriğinden çok kurgunun oluşum sürecine çekmesi ile açıklanabilir. Erving Goffman'a göre üstkurmaca tekniğiyle yazılmış romanlar, "sürekli olarak [romanın] kalıplaşmışlığını sergiler, bir sanat eseri olduğunu açıkça ortaya çıkarır ve böylelikle de hayatla kurgu arasındaki tartışmalı ilişkiyi irdeler" (1974: 53). Böylelikle okurlar hem yazın sürecinin nasıl gerçekleştiğinin hem de toplumsal kalıpların ve gerçeklerin tıpkı yazın gibi kurgudan ibaret olabileceği ihtimalinin bilincine varır. Gerçek ile kurgu arasındaki çizginin ne kadar ince olduğunun farkına varan okur, bundan sonra karşılaşacağı gerçeklere ve sistemlere şüphe ile yaklaşır. Üstkurmaca bir bakıma, okurun Lyotard'ın "üstanlatılara güvensizlik" (1997: 6) olarak adlandırdığı durumu

deneyimlemesini sağlar, çünkü üstkurmaca tekniğiyle yazılmış romanlar, büyük öykülerin yanında küçük öyküleri; gerçeklerin yanında hayal ürünlerini birbirinden farksızmışçasına bir arada verir. Bu açıdan üstkurmaca, okurun gerçek olduğu savunulan olgulara septik bir yaklaşım benimsemesine neden olmakla kalmaz, aynı zamanda gerçeğe ulaşmanın imkansızlığını ve gerçeğin temsilinin zorluğunu hissettirir.

Üstkurmaca, çoğu kez postmodern romanla özdeşleştirilir; ancak Waugh'un da *Metafiction* adlı kitabında vurguladığı gibi üstkurmaca, "romanın bir alt türü değil de roman içerisinde bir eğilimdir" (1984: 14). Bir başka deyişle, tıpkı metinlerarasılık gibi üstkurmaca da romanı, postmodern roman yapan özelliklerden biridir. Üstkurmacanın postmodern romanla özdeşleştirilmesi aslında oldukça haklı nedenlere dayanır; çünkü üstkurmaca tekniğinin gerçekle kurgu arasındaki belirsizliği öne çıkarmak için kullandığı stratejiler, postmodern roman yazım teknikleriyle benzerdir. Yazarın varlığını hissettirmesi, karakterlerin kurmaca olduklarının farkında olmaları, olay içinde olay anlatılması, dilsel oyunlara başvurulması; olayların kronolojik olarak anlatılmaması ve bunun gibi birçok strateji aynı zamanda üstkurmaca yazım stratejileri olarak kabul edilir. Yani üstkurmaca yazarı, aslında postmodern bir yazardır ve her ikisi de "gerçeklik olgusuyla uyuşan biçimleri (iyi kurulmuş bir olay akışı, kronolojik sıralama, herşeyi bilen otoriter yazar, karakterlerin ne yaptıklarıyla kim oldukları arasındaki rasyonel bağlantılar, varoluşun derin ve bilimsel yasaları ile yüzeysel detaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisi)" reddeder (Waugh, 1984: 7).

Postmodern roman özellikleri göz önünde bulundurulduğunda Barnes çağdaşı Peter Ackroyd, Salman Rushdie, Angela Carter ve John Fowles gibi

üstkurmaca tekniğinden sıkça yararlanan postmodern yazarlar arasında gösterilebilir. Bu yazarların söylemine benzer bir şekilde Barnes'ın da geleneksel roman kalıplarına eleştirel bir uzaklıkta olan ve romanlarında postmodernizmin öngördüğü ontolojik şüpheyi ve üstanlatılara olan güvensizliği çarpıcı bir şekilde hissettiren bir söylem geliştirdiği söylenebilir. Dolayısıyla Barnes'ın romanlarında biçimlenmiş ve tamamlanmış olay örgüsü olmadığı gibi, kronolojik bir sıralama da görülmez. Bir başka deyişle Barnes, tüm hiyerarşik sistemleri yapıbozuma uğratarak okuru daha önce hiç düşünmediği şekilde düşünmeye yönlendirir. Romanlarında kesik kesik işlediği olay parçacıkları, kendisinden sonra gelen olaylarla örtüşmez ve hatta çeliştiği durumlar bile görülür; Barnes bu şekilde önce yapar sonra tüm yaptıklarını bir çırpıda bozar, dolayısıyla yazar okurun okuduklarına olan güvenini sarsma eğilimindedir. Barnes'ın okurlarının karşılaştığı durum, Waugh'nun bahsettiği üstkurmaca okurlarının durumuyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Bu okurlara "sürekli olarak, hemen kendisinden önce ya da sonra söylenen varsayımla çelişen varsayımlar sunulur. Hikayenin kurgusal içeriği, sürekli metnin biçimsel varlığı ve 'metinsellik' bağlamında görülen dünyadaki varlığıyla yansıtılır" (1984: 15).

Barnes, kullandığı teknikler açısından düşünüldüğünde birçok diğer postmodernist yazarla benzeşir ancak Barnes'ın romanlarından bu yazarlardan farklı olarak derin bir kötümserlik havası hissedilir; aşk romanlarında romantik aşk temasını işlemektense, sadakatsizlik konusuna dikkat çeker; insan ilişkilerini irdelerken, insanların dürüstlükten ne kadar uzak olduklarını vurgular; politika temasını ele aldığı romanlarında, politikacıların gizli oyunlarını ve iki yüzlülüklerini gözler önüne serer; ve neredeyse tüm romanlarında gerçeğin nasıl bireylerce belirlenmiş öznel bir yapı olduğuna ve bu nedenle de gerçeğe ulaşmanın

imkansızlığına değinir. Bu, yalnızca Barnes'ın kişiliğinden ve hayata bakış açısından kaynaklanan bir durum değil, aynı zamanda postmodernizmde yaygınca benimsenen bir eğilimdir. Yazar, romanlarında yansıttığı bu havayı, bir görüşmesinde şöyle açıklamıştır:

> Evet, sanırım yazdıklarımın çoğunda yaygın bir melankoli var. Bence bu kısmen tükenişin kaçınılmazlığından, insan durumunun tarafsız olarak değerlendirilmesinden, ne kadar insanın hayatının tersyüz olduğunun ve hedeflerin ne kadar nadir başarılarla sonuçlandığının tarafsız olarak gözlemlenmesinden kaynaklanıyor. Ayrıca ben bu kötümserliği sevdiğim ve takdir ettiğim İngiliz yazarlarda da gözlemliyorum [...] (Freiburg ve Schnitker, 1999: 51).

İnsanlığa ve insanların oluşturduğu sistemlere ve anlatılara karşı derin bir inançsızlık duyan Barnes'ın postmodern bir yazar olarak görülme nedenlerinden biri de yazarın eserleri aracılığıyla doğrulara ışık tutma amacıdır. Barnes, edebiyatı doğruları anlatmanın "en etkili yolu" olarak görür; ona göre edebiyat doğruları gözler önüne seren etkileyici, güzel ve büyük yalanlar söylemektir (Guppy, 2000: 57). Dolayısıyla, Barnes'ın birçok romanının insan doğasını anlamaya, hayata farklı açılardan bakabilmeye ve gerçek ile kurmaca arasındaki belirsizliği sergilemeye yönelik bir girişim olduğu düşünülebilir. Yazar bu amacına, diğer postmodern yazarlar gibi üstkurmaca tekniğinden yararlanarak ulaşmaya çalışır: kendi hayalgücüyle oluşturduğu kurmacalarıyla okuru gerçeklerden uzaklaştırıyor gibi görünse de, aslında daha büyük gerçeklerle karşı karşıya bırakır. Lyotard'ın "üstanlatılara güvensizlik" (1997: 6) olarak adlandırdığı durumu benimseyen yazarın kurmacaları adeta birer üstanlatı olur. Bir başka deyişle, Barnes varolan üstanlatıların çarpıtılmış ve değiştirilmiş versiyonlarını oluşturarak kendi üstanlatısını yaratmak ve böylelikle okura tüm üstanlatıların benzer şekilde öznel bir süreçten geçtiğini ve kurmacadan ibaret olduğunu gösterme eğilimindedir.

Barnes'ın romanlarında sıklıkla ele aldığı ve değiştirip çarpıtarak sunduğu üstanlatılardan biri de, tarihtir. Barnes Graham Swift, Salman Rushdie, Jeanette Winterson ve Peter Ackroyd gibi tarihi, geçmiş ile ilgili gerçekleri yansıtan bir üstanlatı olarak kabul etmeyi reddeder. Postmodern tarih anlayışını benimseyen Barnes, romanlarında tarihi yapıbozuma uğratır ve gerçek olduğunu ileri sürdüğü kavramları yıkmayı amaçlar. Barnes ve yukarıdaki yazarların romanlarında tarih konusunu irdelemeleri Malcolm Bradbury'nin *The Modern British Novel* adlı kitabında belirttiği gibi 1980'lerdeki İngiliz romanında genel bir eğilimdir. Bradbury'e göre bu eğilimin oluşmasında postmodern tarih kuramlarının bu yazarlar üzerindeki etkisinden bahsedilebilir (1993: 232). Barnes'ın da aralarında bulunduğu bu yazarlar postmodernizmin tarih üzerine getirdiği yeni bakış açılarını benimseyerek, romanlarında tarihe karşı şüpheci bir yaklaşım sergiler ve aynı şüpheyi okurların da duymasını sağlar. Bu bağlamda, postmodernist yazın ile postmodern tarih anlayışı arasında bazı söylemsel benzerlikler bulunmaktadır.

Postmodernizm, birçok farklı alanda olduğu gibi tarih alanında da etkin olarak tarihe karşı kalıplaşmış bakış açılarını değiştirmeyi amaçlamaktadır. Postmodern tarih anlayışı, geçmişte yaşanan olayların tarafsız bir şekilde olduğu gibi yansıtılabileceği düşüncesini savunan geleneksel tarih anlayışını reddeder. Geleneksel tarih anlayışına göre, tarih "geçmiş olayların kesin gerçekliğiyle denk düşen dış doğrular için yapılan deneysel bir araştırma olarak" görülmektedir (Onega, 1995: 12). Bir başka deyişle, genellikle tarih kesin doğruları gösteren bilimler arasında gösterilir. Bu görüşe karşıt olarak postmodern tarih kuramcıları, tarihin kesinlik bildiren bir bilim olduğunu kabul etmek yerine, tarih kavramına şu sorularla yaklaşmaktadır:

> Geçmişte gerçekte ne olduğunu söylemek, doğruya, objektif anlayışa ulaşmak mümkün müdür, eğer değilse tarih

> düzeltilemeyecek bir şekilde yorumlayıcı mıdır? Tarihsel gerçekler nelerdir? (veya gerçekten böyle bir şey var mı?) Peşin hüküm nedir ve tarihçilerin onu bulup yok etmelerini söylemek ne anlama gelmektedir? Geçmişte yaşayan insanlarla empati kurmak mümkün müdür? Bilimsel bir tarih mümkün müdür ya da tarih aslında bir sanat mıdır? Tarihin ne olduğu ile ilgili tanımlarda genellikle ortaya çıkan sebep-sonuç, benzerlik-farklılık, süreklilik-değişim gibi kavram çiftlerinin durumu nedir? (Jenkins, 1991: 25)

Bu soruları tarihin gerçek ve objektif olduğuna karşı çıkarak cevaplamaya başlayan postmodern tarih kuramcıları, bu durumu geçmiş ile tarih arasındaki farka değinerek açıklamaya girişirler. Geleneksel tarihçiler, tarih ile geçmiş arasında bir fark olmadığı düşüncesini benimsemektedir, çünkü onlara göre tarih geçmişin birebir kopyası gibidir. Ancak postmodern tarih anlayışını savunan Michel Foucault, Hayden White, Paul Ricoeur gibi birçok postmodern tarih kuramcısı geçmiş ve tarihin birbiriyle karıştırılmaması gerektiği kanısındadırlar. Hayden White *Metahistory: The Historical Imagination in 19th-century Europe* (1973) adlı kitabında tarihi "metatarih" olarak adlandırarak tarih yazımının bu sorunsalı üzerinde durur; Ricouer *Time and Narrative* (1990) adlı kitabında benzer şekilde bu durumu irdeler; Foucault ise *History of Madness* (1967) ve *The History of Sexuality* (1978) adlı kitaplarında deliliğin ve cinselliğin tarihini yazarak bu kuramcıların tartıştığı tarih yazımı sorunsalını somutlaştırır. Bu kuramcılar, tarih ile geçmiş arasındaki önemli ayrıma dikkat çeker; Keith Jenkins'in bu kuramcıların tarih üzerine fikirlerine yer verdiği *Tarih Üzerine Düşünürken* adlı kitabında açıkladığı gibi:

> Geçmiş olup bitmiştir ve ancak tarihçiler tarafından çok farklı araçlar kullanılarak, mesela kitap, makale, belgesel vs. gibi, tekrar geri getirilebilir, gerçek olaylar olarak değil. Geçmiş geçip gitmiştir ve tarih de tarihçilerin ondan ne anladığıdır. Tarih, tarihçilerin (ve/veya tarihçi gibi davrananların) eseridir [...] (1991: 29)

Jenkins'in açıkça belirttiği gibi, geleneksel tarihçilerin yanılgısı ortadadır: tarih ve geçmiş arasındaki en belirgin ayrım, tarihçinin geçmişi tarihin malzemesi olarak kullanmasıdır. Bu bağlamda, postmodern tarih kuramcıları geçmişin var olmadığını savunmaz; aksine geçmiş yaşanmıştır, ancak geçmişe dönüp o olaylara doğrudan ulaşmak mümkün değildir. Bu nedenle, tarihçi geçmişte yaşanmış olan olaylar ile ilgili bilgilere ancak "daha önceden yazılmış metinlerden geçerek" ulaşabilir (White, 1987: 147). Bu noktada tarihin metinselliği ön plana çıkar: tarihin geçmişe ulaşmak için kullandığı tarihsel malzemeler, metinlerden ibarettir; tarihçi bu metinleri çeşitli yollarla seçer, yorumlar ve kendi metnine dönüştürür. Dolayısıyla tarih hem kullandığı kaynaklar, hem de kendi yapısı gereği metinsel ve Jenkins'in deyimiyle "metinler arası dilbilimsel bir yapıdır" (1991: 29). Tarihin metinselliği hakkında Louise Montrose da benzer fikirleri savunur ve şunları söyler:

> Tarihin metinselliğinden kastım, ilk olarak tam ve özgün bir geçmişe, yaşanmış materyalin varlığına [...] söz konusu toplumdan geriye kalan metinsel izler olmaksızın ulaşamayacağımız; ikinci olarak da bu metinsel izlerin, tarihçilerin "tarih" olarak adlandırdıkları kendi metinlerini dayandıracakları belgeler olarak yorumlandıklarında, metinsel değişimlere maruz kalacaklarıdır (1989: 20).

Montrose'a göre tarihçinin eline geçen geçmişle ilgili tarihsel metinler, tarihçi tarafından kendi metnine dönüştürülmek üzere şekillendirilir. Bir başka deyişle tarihçi yalnızca kendi metnini şekillendirmekle kalmaz, aynı zamanda geçmiş ile ilgili bulduğu metinleri de değişime uğratır ve istediği şekilde değerlendirir. Bu açıdan bakıldığında tarih ve tarihin yazılması için kullanılan tarihsel materyaller, dilin içinde ve dil tarafından oluşturulan birer metindir. Bu durum, tarih yazımında dilin yadsınamayacak önemini vurgulamaktadır. Alun Munslow, tarihe karşı yapısökümcü yaklaşımı ele aldığı 1997 yılında yayımlanan

Tarihin Yapısökümü adlı kitabında geçmişin "tarihçinin ve o tarihçinin dil kullanımından bağımsız bir varlık olarak, 'orada bir yerde'" olmadığını savunmaktadır (2000: 242). Bu düşünce, yapısökümcü kuramcıların "dilin dışında gerçeklik olmayışı" savından kaynaklanır. Bu durum gerçek ile kurgu arasındaki belirsizliği de gözler önüne serer; çünkü eğer dilin dışında bir gerçeğin var olabileceğinden söz edilemiyorsa, gerçek olduğu iddia edilen her şey dilin ürünüdür, yani birer kurgudur. Benzer şekilde, dilin içinde tanımlandığı değil de bizzat dil tarafından oluşturulduğu savunulan tarihin de gerçekliği üzerine sorulan sorular boşuna değildir. Beverley Southgate, *Tarih: Ne ve Neden: Antik Modern ve Postmodern Yaklaşımlar* isimli kitabında bu duruma şöyle değinmiştir:

> [...] zaten var olan bir durumu basitçe tarif etmek yerine, dil, o durumu oluşturan yapıya kendisi karar vermektedir: yapının içinde yer alabileceği parametrelerin sınırlarını çizer, her zaman mümkün kabul edilebilenin üstüne sınırlamaları yerleştirir, öz fikirlerimizi, algılarımızı, yorumlarımızı ve deneyimlerimizi sınırlandırır. Ve böylesi dilbilim temelli bir çerçevede, bizzat tarihin indirgenebileceği yerin "tarihçilerin içinde olduğu 'dil hapishanesi'ndeki kurallar uyarınca, nesnesi "geçmiş olan dilbilim işaretleri altdalı" olduğu ima edilmiştir (1996: 120-121).

Southgate'in açıklamasından da anlaşılacağı üzere, dil yalnızca gerçekleri oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda insanların doğru/yanlış, haklı/haksız anlayışlarını belirler; insan davranışlarını ve düşüncelerini belirli bir çerçevenin içerisine sınırlandırır. Foucault'nun dilin kirli bir araç olduğu savı da göz önünde bulundurulduğunda, bu sınırlamaların neye dayanarak oluşturulduğu anlaşılabilir: ünlü düşünürün ileri sürdüğü gibi, dili toplumsal, politik ve ideolojik kullanımlardan tamamen arındırabilmek mümkün değildir, dil gerçekleri oluştururken belirli amaçların etkisi altındadır. Buradan yola çıkarak oluşumu tamamen dil kullanımına

bağlı olan tarihin de bu tür toplumsal, politik ve ideolojik amaçlardan uzak olmadığı söylenebilir. Bu, postmodern tarih kuramcılarının tarihin tarafsız ve gerçekçi olduğu iddiasına karşı çıkma nedenlerinden biridir (Munslow, 2000: 28).

Tarihsel gerçekliğin dil tarafından oluşturulmasının yanı sıra, postmodern tarih kuramcılarının tarihin tarafgirliğini ve kurgusallığını savunma nedenlerinden biri de tarihçinin tarih yazarken kullanacağı tarihsel materyalini seçme işlemidir. Tarihçi, geçmişe dair araştırma yaparken kendi metninde kullanabileceğinden çok daha fazla tarihsel veriyle karşı karşıya kalır. Bu verilerin tümünü kullanması mümkün olmayacağından, bunlar arasından bir kısmını eleyip atarken, bir kısmını seçer ve yorumlama sürecini başlatır. Ancak tarihçinin bu seçimi neye göre yaptığı, postmodern tarih kuramcılarının kafasını kurcalayan sorulardan biridir. Elisabeth Wesseling tarih yazım sürecini ve sorunlarını detaylı bir şekilde anlattığı *Writing History as a Prophet* adlı kitabında, tarihçinin bu seçiminin üç nedenden kaynaklandığını ileri sürer ve şöyle devam eder:

> Bunlardan ilki tamamiyle tesadüfidir: zamanın yıkıcılığına dayanarak günümüze kadar gelebilmiş ne kadar kalıntı varsa, onları kullanmak zorunda oluşumuz. İkincisi ise epistemolojik bir neden. Eleştirel tarih felsefesinin vurguladığı gibi, geçmişe dair görüşlerimizin, kaynak materyale sorduğumuz sorularca belirlenir. [...] [Bir başka deyişle] tarihçi yalnızca kafasında çizdiği resme uygun tarihsel verileri seçer. Tarih yazımındaki seçiciliğin üçüncü nedeni ise politiktir. Tarih yazımı, yalnızca tarihsel kaydı yapan bireyler ve topluluklarla ilgilenir (1991: 125-126).

Wesseling'in de belirttiği gibi her tarihçi, araştırmasına başlamadan önce kafasında belirli sorular belirler ve araştırmasına bu soruların cevabını bulmak için başlar. Bir diğer ifade ile, tarihçi kendi düşüncesini destekleyecek tarihsel verilerin peşindedir. Bu nedenle de bulduğu veriler arasından yalnızca işine yarayacak

olanları seçerek diğerlerini yok sayma eğiliminde olabilir. Bir diğer deyişle, tarihçi aslında yalnızca görmek istediğini görür, geri kalan her şeyi göz ardı eder. Bunun yanı sıra, tarihçinin ideolojik görüşlerinin de yaptığı seçimler üzerinde etkisi vardır. Tarihçinin bağlı olduğu ideoloji, araştırmaya başlarken sorduğu sorulara vereceği olası cevapları belirleyici faktördür. Benzer şekilde tarihçinin bulunduğu toplumda hüküm süren politika da tarihçiyi belirli seçimler yapmaya zorlayan nedenlerden biridir. Tarihçi, başka bir bakış açısını benimsemiş olsa dahi, yazdığı tarih, tarih kaydını yapanların görüşleriyle uyuşmuyorsa bunun okura ulaşması mümkün değildir. Foucault'nun deyimiyle "güç ve eğilim" her söylemde olduğu gibi tarih yazımında da iş başındadır (1976: 218-220). "Güç ve eğilim"in tarihte de hüküm sürdüğü düşüncesini benimseyen Jenkins, buradan yola çıkarak tarih üzerine sorulması gereken sorunun "tarih nedir?" değil, "kim için tarih?" olması gerektiğini belirtir (1991: 42).

Tarihçinin bu şekilde seçmiş olduğu verileri yorumlama sürecinde de aynı nedenlerin hüküm sürdüğü söylenebilir. Tarihçinin bu verilerden 'tarih' olarak adlandırdığı metnini oluşturabilmesi için bir çerçeve oluşturması ve bu verileri o çerçeveye uygun olarak yorumlaması gerekir. Bu noktada yazarın kişisel istekleri, ideolojik bağlılığı ve politik amaçları çizeceği çerçeveyi belirler. Bu nedenlerdir ki, aynı olay birçok tarihçi tarafından birbirinden farklı şekillerde yorumlanabilmektedir. Jenkins'in tabiriyle "aynı kişi tarafından olsa bile, hiçbir okumanın tekrar tekrar aynı etkiyi oluşturması garanti" edilemiyorsa, aynı olayın farklı şekillerde algılanıp yorumlanması oldukça doğaldır (1991: 49). White bu durumu şöyle örneklendirir:

> Tarihsel durumlar *içkin olarak* trajik, komik ya da romantiktir. Bu durumlar içkin olarak ironik de olabilirler

> pekala, ancak onların o şekilde öyküleştirilmesi gerekmez. Tarihçilerin trajik bir durumu komik bir duruma dönüştürmek için yapmaları gereken tek şey, bakış açısını ya da algılama alanını değiştirmektir. Zaten, biz durumların trajik ya da komik olduğunu sadece bu kavramlar bizim genel olarak kültür ve özel olarak da edebi geleneğimizin parçaları olduklarından dolayı düşünürüz. Verili bir tarihsel durumun *nasıl* betimleneceği tarihçinin özel bir öyküleştirme yapısıyla belli bir anlamla donatmayı istediği tarihsel olayları eşleştirmekteki hünerine bağlıdır (1978: 84)[5].

White'ın belirttiği gibi aynı durumun tarihçilerce farklı algılanıp farklı yorumlanması, yalnız bir tarihin değil, her biri tarihçilerin öyküleştirme işleminin ürünü olan "tarihler"in var olduğunu gösterir (Cox ve Reynold, 1993: 4). Bir başka tabirle, postmodern kuram nasıl tek bir gerçeğin değil ancak gerçeklerin var olduğunu savunuyorsa, aynı şekilde tek bir tarih olduğu iddiasını da çürütmektedir. Alternatif tarihlerin varlığı, tarihçilerin tarafsızlık ve doğruluk iddialarına karşı birer yanıt niteliğindedir; eğer geçmişe dair tek bir tarihten bahsedilemiyorsa, aynı durum tarihçiler tarafından başka şekillerde yorumlanıp kendi metinlerine dönüştürülüyorsa, tarihçi bu işlem sırasında benimsediği ideolojilerden ve kişisel düşüncelerinden sıyrılamıyorsa, yazılan bu metinlerin tarafgirliği ve tarihçinin birer kurmacası oluşu açıkça fark edilebilir.

Postmodernizmin tarih söylemi üzerine getirdiği yeni bakış açılarından yola çıkarak Hayden White, tarih ile edebiyat arasında yadsınamayacak bir benzerlik olduğunu ileri sürer. White'ın tarihi, edebiyata benzetme nedeninin altında, tarihin de edebiyat gibi bir anlatı olduğu düşüncesi yatar. White'a göre nasıl edebiyatta, yazarlar ya da şairler materyallerini düzenleyerek bir anlatıya dönüştürüyorsa, tarihçi de geçmiş olayların temsilini anlatı yoluyla yapar. Zira ünlü kuramcının da belirttiği

[5] Metnin çevirisi Abdullar Yılmaz'a aittir; Alun Munslow'un *Tarihin Yapısökümü* adlı kitabının çevirisinden alınmıştır (Munslow, 2000: 211).

üzere, geçmişe dair gerçekler "başlangıcı, ortası ve sonu olan iyi kurgulanmış öyküler şeklinde" kendi kendilerini anlatamazlar (White, 1987: 24). E. H. Carr'ın tabiriyle "gerçekler yalnızca tarihçi istediğinde konuşur, yani hangi gerçekleri nasıl bir sırayla ve nasıl bir bağlamda [...] konuşacağına karar veren tarihçidir" (1990: 11). Michel De Certeau ise tarihin kendisini yazan özneden kaçınılmaz olarak etkilenmesi dolayısıyla "edebiyat"tan farksız olduğunu savunur (2009: 25-36). Bir başka deyişle geçmiş olaylar yaşanmış ve bitmiştir, bu olaylar yazıya döküldüğü anda "geçmiş" olmaktan çıkar ve birer anlatıya dönüşür. Geçmişi bu şekilde öyküleştiren kişi tarihçi; tarihçinin yaptığı işlem, tarih yazımı; ürünü ise tarih olarak adlandırılmaktadır.

White'a göre tarih yazımı, tarihçinin vakayinameleri "olay örgüleri yaratarak" öykülere dönüştürmesidir (1987: 83). Tarihçi, vakayinamelerde bulunan tarihsel olguları belirli amaçlar doğrultusunda seçer, bu olgular arasında bağlantılar kurar ve "tarih" adını verdiği öyküsünü oluşturur. Bu noktada White, olgular arasındaki boşlukları tarihçinin kendi hayal gücüyle doldurduğu düşüncesine dikkat çeker. Foucault'nun *The Oder of Things: An Archeology of Human Sciences* (1996) adlı kitabında detaylı bir şekilde örneklediği gibi, tarihsel olaylar arasında kopukluklar ve devamsızlıklar vardır; dolayısıyla tarihsel olgular tarihçinin eline bir bütün halinde geçmez. Tarihçi bulduğu bu kesik kesik parçacıklar arasında sebep-sonuç ilişkileri kurarken hayal gücünü kullanır ve doğası gereği devamsızlık ve kopukluk gösteren geçmişi, bir bütüne dönüştürür. Munslow da bu konuda White ile aynı fikirdedir: "[...] olgusal deliller ancak tarihçi tarafından kullanıldığında anlam kazanırlar ve bu arada aralarında ilişki kurulur, bir bağlama yerleştirilir, bazen birbirine bağlanır, içe içe geçirilir, yer değiştirilir ve öykülendirilir [...]" (2000: 19).

Tarihçinin bu olguları öyküleştirmesi "bu olayların bir kısmının vurgulanarak öne çıkması, diğerlerinin arka plana atılması, tanımlama, motifsel tekrarlama, ton ve bakış açısı değişikliği, alternatif betimsel stratejiler ve kısacası bir romanın ya da oyunun olay örgüsünde bulunabilecek tüm teknikler sayesinde" mümkün olur (White, 1978: 84). Tarihçinin geçmişi öyküleştirirken kullandığı yöntemlerin bir roman ya da oyun yazarının eserini oluştururken kullandığı yöntemleri çağrıştırması, White'ın tarihi edebiyata yakın bir tür şeklinde ele almasına bir delil niteliğindedir. White'a göre tarihçi ile roman yazarını birbirinden ayıran kullandıkları materyallerin farklılığıdır: tarihçi metnini yazmak için geçmişle ilgili tarihsel gerçekleri kullanırken, roman yazarının malzemesi hayal gücüdür. Ancak her ikisinin de ortaya çıkardığı ürün biçimsel olarak incelediğinde, bu iki türü birbirinden ayırt etmek güçleşir; zira her ikisi de benzer anlatı biçimlerinden yararlanmaktadır. Paul Ricouer'ün deyimiyle tarih ve edebiyat kullandıkları kaynaklar bakımından farklılık gösterse de her ikisinin de "nihai göndergesi" aynıdır, yani her ikisinin de kullandığı nihai içerik "insan hayatının yapısı"dır (akt. White, 1987: 175-180).

Tarihi edebi bir tür olarak gören White, tarihsel olgulardan "kronolojik" bir düzen içerisinde yapılandırılmış bir bütün oluşturulmasını "doğal" bulmamakla birlikte tarihçi ve roman yazarı arasındaki benzerlikleri de göz önünde bulundurarak tarihi, bir kurmaca olarak nitelendirmiştir (1987: 176). Tarihçinin geçmişe dönüp yaşanan olayları yeniden gözlemlemesi mümkün olmadığına göre, metnini dayandırdığı kaynaklar diğer tarihçilerin metinlerinden ibarettir. Tarihçi bu metinlerin bulunduğu arşivden kendi amaçları doğrultusunda işine yarayan tarihsel olguları seçer ve bunlar arasında ilişkiler kurarak bunları belirli bir bağlama yerleştirir. White'a göre bu ilişkiler "olayların özünde olmayan", "yalnızca tarihçinin

zihninde var olan" ilişkilerdir (1978: 94). Bir diğer ifade ile tarihçi "olayların ne olduğu"ndan çok "neden öyle olduğu" üzerine yoğunlaşarak bu olayları yorumlamaya başlar ve boşlukları kendi düşünceleriyle tamamlar (White, 1978: 53). Bu noktada tarihçi tıpkı bir roman yazarı gibi birbirine bağladığı bu olayları kronolojik bir şekilde sunabilmek için bir "olay örgüsü" yapısı seçer ve geçmiş ile ilgili öyküsünü oluşturur (67). Bu düşünürlerin tartıştığı tarihin yazım süreci göz önünde bulundurulduğunda tarihçinin roman yazarından belirgin bir farkı olduğu söylenemez, dolayısıyla nasıl roman, yazarın genel olarak hayata dair olaylardan yola çıkarak yazdığı bir kurmacaysa, tarihin de tarihçinin geçmişle ilgili oluşturduğu bir kurmacadan ibaret olduğu düşünülebilir. Kısacası Jenkins'in tabiriyle " 'bütün tarih, geçmiş insanların tarihi' olmaktan çok 'bütün tarih, tarihçinin zihninin tarihidir' " (1991: 75).

Barnes'ın bu tezde incelenecek olan *Flaubert'in Papağanı, 10 ½ Bölümde Dünya Tarihi* ve *İngiltere İngiltere'ye Karşı* adlı romanları göz önünde bulundurulduğunda, yazarın postmodern tarih kuramcılarının tarih üzerine getirdikleri bu yeni bakış açılarını yansıttığı görülür[6]. Yazar bu romanlarında sıklıkla tarihin tarihçinin bakış açısına göre değişebilen, yoruma dayalı bir söylem olduğunu, bu nedenle tarihin geçmişi tam olarak yansıtamayacağını, gerçek ile kurmaca arasındaki çizginin artık nerdeyse tamamen silindiğini ve dolayısıyla da tarihte gerçeklik arayışının boş bir uğraş olduğunu kurgusal bir çerçevede ele almaktadır. Barnes'a göre geçmişi net bir şekilde tanımlamak mümkün değildir, dolayısıyla

[6] Barnes'ın romanları her ne kadar postmodern bir bakış açısı yansıtıyor olsa da, yazar ne realizm, ne modernizm ne de postmodernizm sınırları içerisine dahil edilmeyi kabul eder, kendisinin postmodern kuramdan etkilendiğini iddia eden eleştirmenlere ise şu sözlerle karşı çıkar: "[...] aslına bakarsanız ben hiç edebi kuram okumadım [...] birkaç sayfa Derrida okumuşumdur [...] [ancak] kurmaca yazımıyla edebi kuram arasında süregelen bir diyalog yoktur. Ben kasıtlı olarak edebi kuramdan bihaber kaldım" (akt. Freibug ve Schnitker, 1999: 52). Dolayısıyla Barnes'ın, postmodernizmin getirdiği sınır tanımazlıkla kuramcı olmadığını iddia eden, ancak ironik bir şekilde romanlarını kuramcı gibi yazan bir yazar olduğu söylenebilir.

yazarın romanlarında sunduğu tarih yarım bırakılmış, güvenilir olmayan bilgilere dayalı, kronolojik olmayan bir tarihtir. Guginery'nin de belirttiği gibi Barnes romanlarında, geleneksel tarihsel romanlardan farklı olarak tarihi doğrusal ve kesiksiz bir şekilde anlatmak yerine devamlılık göstermeyen, belirli bir kronolojik düzen içerisinde sıralanmamış ve tamamlanmamış şekilde yapılandırır. Bu anlamda Barnes'ın romanları, Wesseling'in deyimiyle "özdüşünümselliğin ve üstkurmacanın başka bir biçimi" olan "postmodern tarihsel roman" olarak adlandırılabilir (1991: 5).

Postmodern tarihsel romanlarında geleneksel tarihsel romanın[7] irdelediği gibi "tarihsel araştırmadaki yorum problemi" yerini "alternatif tarihler"e bırakmaktadır (Wesseling, 1991: 117). Wesseling'e göre bu romanlar "tarih yazımından ve yapımından dışlanmış grupların bakış açılarıyla tarihi yeniden yazar [...] [ve] resmi tarih yazımının hakkında konuşmamayı yeğlediği grupları ön plana çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda bu gruplara normalde sahip olduklarından çok daha fazla güç tanıyarak tarihsel kayıtla alenen çatışmasına yol açar" (1991: 162). Bir diğer tabirle, bu romanlar tarihte sessiz kalanların, susturulanların sesi olma amacıyla tarihi onlar için tekrar yazarak resmi tarihe baş kaldırır.

Linda Hutcheon *Poetics of Postmodernism* adlı kitabında postmodern tarihsel romanlarını "tarihyazımcı üstkurmaca" olarak adlandırır. Hutcheon'un postmodern tarihsel romanlarına bu ismi verme nedenlerinden biri, tıpkı White gibi tarih ile kurmaca arasında bir benzerlik kurmasıdır. Hutcheon'a göre:

> [tarih ve kurmaca] ikisinin de objektif doğrudan çok olasılık üzerine dayandığı görülür; ikisi de dil ve yapı açısından hiç şeffaf olmayan, anlatı biçimleriyle topluma uygun hale getirilmiş, dilbilimsel yapılar olarak tanımlanır;

[7] 18. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan geleneksel tarihsel romanın Sir Walter Scott ile özdeşleştirildiği düşünülmektedir. Bu romanlar geçmişe ait tarihsel materyallerin hiçbir değişikliğe uğratılmadan, kurmaca unsurlardan yararlanarak roman içine dahil edilmesiyle oluşturulur.

> geçmişe ait metinleri kendi karmaşık metinlerine işledikleri için ikisi de eşit derecede metinlerarasıdır (1988: 105).

Tarih ve kurmacanın dil, biçim ve metinlerarasılık açısından birbirinden farksız olduğunu düşünen Hutcheon, bunları "tarihyazımcı üstkurmacanın örtük öğretileri" olarak nitelendirir (1988: 105). Huthcheon'a göre "tarihyazımcı üstkurmaca" kavramı "geçmişteki tarihsel bilginin temellerini sorgulayan ve kendi çıkarı için kullanan" postmodern tarihsel romanlar için oldukça uygundur (1988: 92). Yazar, bu kavramı şöyle açıklar:

> Tarihyazımcı üstkurmaca, tıpkı tarihsel roman ve anlatısal tarih gibi, bunlara dair gerçeklerin durumu, delillerinin ve belgelerinin doğası üzerine problemlerle ilgilenmekten kaçınmaz. [...] Şu anki inançları ve standartları geçmişe yansıtmayı reddeder ve ciddi bir şekilde her bir geçmiş olayın kendine özgülüğünü ve özelliğini vurgular. [...] Tarihyazımcı üstkurmaca tarihçilerce aynı kabul edilen "olaylar" ve "gerçekler" arasında bir fark olduğunu ileri sürer. [...] Tarih yazımı ve kurmaca [...] kullanacakları nesneyi kendileri oluşturur; bir başka deyişle, hangi olayların gerçeğe dönüştürüleceğine onlar karar verir. [...] [Tarihyazımcı üstkurmacanın temelinde yatan düşünceye göre] geçmiş yaşanmıştır, ancak bizim geçmişe dair tarihsel bilgimiz göstergebilimsel olarak günümüze taşınmıştır. [...] Tarihyazımcı üstkurmaca, tarihsel kaynakların ve açıklamaların tarafsızlığını ve otoritesinin altını kazımak ve yıkmak için tarih yazımının parametinsel geleneklerini (özellikle dipnotları) kullanarak sıklıkla bu gerçeğe dikkat çeker (1988: 122-123).

Hutcheon'ın "tarihyazımcı üstkurmaca" kavramı bu sözlerden de anlaşıldığı gibi Hayden White, Paul Ricouer gibi postmodern tarih kuramcılarının düşünceleriyle örtüşür. Hutcheon'a göre geçmişte yaşanan olaylara doğrudan ulaşabilmek mümkün olmadığı için ancak geçmişle ilgili yazılı kaynaklara başvurulur. Ancak, bu kaynaklar da bir başka tarihçinin tarafsızlık ve doğruluk sorunsalını yansıtan metinlerdir. Bu bağlamda tarihyazımcı üstkurmaca, bu

kaynakların geçerliliğini sorgulayarak "geçmişin doğru ve tarafsız olarak temsili mümkün müdür?" sorusunu yöneltir.

Tarihyazımcı üstkurmaca, tarih ve kurmacada ortak kullanılan biçimsel çerçeveyi "önce kurar" ve okuru yazılanların doğruluğuna inandırır, ancak daha sonra bu yapıları yıkarak tarihsel temsilin "özgünlüğünü" sorgulamasını sağlar (Hutcheon, 1988: 110). Bu bağlamda tarihyazımcı üstkurmaca, tarih yazımı ve üstkurmaca özelliklerini bir arada bulundurarak bunu başarır; bir başka deyişle, bu tür romanlarda tarih anlatımından çok tarih yazım süreci gözler önüne serilerek, tarih yazımına dair "öznellik, metinlerarasılık, kaynak kullanma, ideoloji" gibi "tarih ve kurmaca arasındaki karmaşık ilişkinin altını çizen" konulara ışık tutulur (Hutcheon, 1988: 121). Bu tür romanlarda benimsenen teknikler sayesinde, tarihin tıpkı bir roman gibi yazarın ideolojik bağlılığından etkilenmiş seçimleri ve yorumlarıyla oluşturulmuş olduğu savı okura iletilir. Okur bu sayede, geleneksel tarihin doğruluk ve tarafsızlık iddialarının aksine, tarihin öznel bir söylem olduğunun farkına varır ve bu söyleme karşı şüpheci bir yaklaşım benimse eğilimini benimser. Dolayısıyla Hutcheon'un deyimiyle tarihyazımcı üstkurmacanın ana karakterleri genellikle "kurgusal tarihin dışında kalmış, ötekileştirilmiş, periferik figürlerdir" (1988: 114).

Postmodern yazın kuramlarından etkilenmediğini belirtmesine rağmen Barnes, özellikle postmodern tarihsel romana yönelik yukarıda ele alınan söylemleri seçili romanlarının biçimlerinde de yansıtarak okurlarının tarih yazım sürecine tanıklık etmelerini ve bir üstanlatı olarak kabul edilen tarihin doğruluğunu sorgulamalarını sağlamaktadır. Barnes'ın 1984 yılında yayımlanan *Flaubert'in Papağanı* adlı romanı, yazarın tarihe bakış açısını yansıtan en önemli romanlarından

biridir[8]. Roman Geoffrey Braithwaite adlı anlatıcının Fransa gezisi sırasında gittiği bir müzede *Un Coeur Simple* çalışmasını yazarken Gustave Flaubert'e ilham verdiği söylenen doldurulmuş bir papağan görmesiyle başlar. Ancak kısa bir süre sonra aynı iddianın ortaya atıldığı bir başka papağan görür ve roman boyunca Braithwaite, bu papağanlardan hangisinin gerçekten Flaubert'e ilham vermiş papağan olduğunu araştırır. Roman, başlığından da anlaşılacağı üzere Fransız romancı Gustave Flaubert'in papağanıyla alakalıdır, ancak romanda geçen papağan aslında Barnes'ın sanat, edebi eleştiri ve gerçek ile kurmaca arasındaki belirsizliğe dikkat çekmek için kullandığı bir imge olarak da düşünülebilir. Zira Braithwaite gerçek papağanı bulmaya çalışırken, aynı zamanda tıpkı bir tarihçi gibi Flaubert'in hayatıyla ilgili tarihsel veriler toplar, bu verileri kendi bakış açısıyla değerlendirir, tüm bunları yaparken bir taraftan kendi yaşam öyküsünü anlatmaya çabalarken, diğer taraftan da edebiyat, sanat ve edebi eleştirmenlerin çalışmaları üzerine fikirlerinden bahseder; kısacası Flaubert'in papağanını aramaktan çok daha fazlasını gerçekleştirir. Bu nedenle *Flaubert'in Papağanı*'nı, yalnızca bir roman olarak adlandırmak pek doğru olmaz; birçok farklı yazım biçiminin bir arada kullanıldığı, kısmen eleştiri yazısı, kısmen biyografi, kısmen de polisiye roman özellikleri gösteren bu kitabın, Guignery'nin tabiriyle "melez" bir kitap olduğunu söylemek daha yerindedir.

Bu tezin inceleme kapsamında olan ve yazarın tarih konusunu irdelediği bir diğer roman 1989 yılında yayımlanan *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi*'dir. *Flaubert'in Papağanı*'nda kişisel tarih yazımını ele alan Barnes, bu romanında kitabın başlığından da anlaşılabileceği gibi tüm dünya tarihini 10 ½ bölümde yazmayı

[8] Julian Barnes, anne ve babasının Fransızca öğretmeni olmaları dolayısıyla Fransız edebiyatı ve kültürüyle çocukluğundan beri iç içedir ve bu etkileşimi birçok romanında Fransızca deyimler kullanarak yansıtmaktadır. *Flaubert'in Papağanı* romanını yazarken de ilham kaynağını küçük yaşta okuduğu ve halen büyük hayranlık duymakta olduğu ünlü romancı Gustave Flaubert'den almıştır (bkz: Guignery, 2006).

amaçlamıştır. Roman, görünüşte birbirleriyle alakasız görünen ancak birbirine yazarın sıklıkla kullandığı motiflerle bağlanan kısa öykülerden oluşur. Bu öyküler Nuh tufanından Çernobil faciasına kadar birçok tarihsel olaya değinir ve bir bakıma bu olayların farklı bakış açılarıyla yazılmış yeni versiyonlarıdır. Romanda belirli bir anlatıcı, karakterler ve bir olay örgüsü yoktur, Barnes 10 bölüm ve "Parantez" olarak isimlendirdiği yarım bölümden oluşan bu kitabında, *Flaubert'in Papağanı*'nda olduğu gibi, gerçek/kurmaca karmaşasına, gerçeğe ulaşmanın zorluğuna ve tarih yazımının sorunsalına değinmiş ve bu sorunsalı kısa öykülerle örnekleyip kurgulamıştır.

Barnes'ın 1998 yılında yayımlanan *İngiltere İngiltere'ye Karşı* romanı, Martha Cochraine'nin sırasıyla çocukluk, orta yaş ve yaşlılık döneminin anlatıldığı üç bölümden oluşur. Bu üç bölümde Cochraine'nin hayat öyküsü anlatılıyor gibi görünse de aslında, İngiltere tarihi ele alınmıştır. Romanda, Cochraine'nin işvereni olan Sir Jack Pitman bir tarihçiyi işe alarak İngiltere tarihini araştırır ve İngiltere'yi temsil eden öğeleri belirleyerek Wight Adası'nı bu öğelerin tümünün bir arada bulunduğu minyatür bir İngiltere'ye dönüştürür. Pitman'in "İngiltere, İngiltere" adını verdiği bu eğlence parkının amacı, İngiltere tarihine ait her şeyi tek bir yerde sunarak ziyaretçilerden kazanç sağlamaktır. Pitman'in planı öyle başarılı olur ki, insanlar için gerçek İngiltere anlamını yitirmiş duruma gelir ve Baudrillard'ın deyimiyle tüketim toplumunda "hipergerçeklik" gerçekliğin yerini alır (1983: 147).

Barnes'ın bu romanlarında dil gibi "kirli bir araçla" oluşturulmuş tüm söylemlere olduğu gibi tarihe karşı da kötümser bir bakış açısı benimsediği görülür. *Flaubert'in Papağanı*'nda "Dünya ilerliyor mu? Yoksa bir feribot gibi iki nokta arasında mekik mi dokuyor?" (113) diye soran Barnes, bu soruya yanıtını *10 ½*

Bölümde Dünya Tarihi'nde felaketlerle dolu bir dünya resmi çizerek verir. *İngiltere İngiltere'ye Karşı* romanında ise Barnes bir ülkenin tarihi kimliği ticari amaçlarla üretilmeye başlandığı Baudrillardvari bir taklit sunar. Bu bağlamda, Jackie Buxton "Julian Barnes's Theses on History" adlı makalesinde Barnes'ın tarih görüşü ile Walter Benjamin'in "Theses on the Philosophy of History" başlıklı makalesinde sunduğu tarih görüşü arasında bir benzerlik olduğunu ileri sürer[9]. Buxton'a göre "Bir bütün olarak alındığında tıpkı Benjamin'inki gibi Barnes'ın tezleri de tarihsel ilerleme kavramının şiddetle reddedilişine dayanan tarihin vahiysel felsefesini sunar" (2000: 58). Bir başka deyişle, Benjamin gibi Barnes da romanlarında tarihin ilerlemeci bir yönünden çok hep felaketlerle dolu olduğunu yansıtır. Benzer şekilde Vanessa Guignery de Barnes'ın Hegel'in ilerlemeci tarih görüşünü kabul etmediğini belirtir ve şöyle devam eder:

> Julian Barnes'ın romanlarında özellikle de *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi*'nde doğrusal ve teleolojik tarih düşüncesi terk edilir ve bunun yerini bir taraftan tarihin devamsızlığını ve karmaşasını yansıtan dağınıklık eğilimi, bir taraftan da tarihin tekrarcı ve döngüsel olduğu görüşü alır (2000: 62).

Bir diğer açıdan ise Barnes *Flaubert'in Papağanı, 10 ½ Bölümde Dünya Tarihi ve İngiltere İngiltere'ye Karşı* adlı romanlarında yarattığı karakterlerin tıpkı birer tarihçi gibi geçmişe ait tarihsel materyallerini nasıl kendi yorumlarıyla kurgusallaştırdıklarını gösterir. *Flaubert'in Papağanı*'nda Braithwaite, bir tarihçi gibi kendi amaçları doğrultusunda Flaubert hakkında tarihsel veriler arar ve bu verileri kendi bakış açısıyla yorumlarken, *İngiltere İngiltere'ye Karşı* romanında tarihçi Dr. Max'in yaptığı anket ve görüşmelerle sonucu ortaya çıkan maddelere

[9] Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History" adlı makalesinde, tarihin teleolojik, devrimsel ve ilerleyici olduğu düşüncesine şiddetle karşı çıkar. Benjamin'e göre insanoğlunun doğasında var olan barbarlık, tarih boyunca da var olmuştur. Benjamin bu görüşü "[Aynı zamanda] barbarlık belgesi olmayan hiçbir uygarlık belgesi yoktur" diyerek dile getirir (1974, VII). Kısacası Benjamin'in bu görüşüne göre, tarih yalnızca felaketlerden ibarettir.

dayanarak İngiltere tarihi ve İngiliz kimliği yeniden oluşturulur. *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi*'nde ise her bölümde geçmiş olaylar farklı anlatıcılar tarafından yorumlanır; tahtakurusu bile tarihçinin görevini üstlenir ve Nuh tufanını kendi bakış açısıyla anlatır.

Bu tezin ilerleyen bölümlerinde, bu romanlar yayımlanma tarihlerine göre kronolojik bir sıralama yerine, yazarın tarihi nasıl kurguladığına yönelik genelden özele doğru seyreden bir çerçevede irdelenecektir. *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi, İngiltere İngiltere'ye Karşı* ve *Flaubert'in Papağanı* şeklinde bir sıra içerisinde incelenecek bu romanlar, Linda Hutcheon'ın "tarihsel üstkurmaca" kavramı ışığında hem yapısal hem de içerik açısından ele alınacaktır. Ayrıca, Barnes'ın romanlarında benimsediği tarih görüşü tartışılacak ve bu görüşün yazarın sonraki dönem romanlarında tarihin bir söylem olmaktan çıkarak gerek dünya tarihi, gerek ulusal tarih, gerekse bireysel tarih bağlamında tarih yazımının nasıl sorunsallaştırıldığı irdelenecektir.

BÖLÜM I

10 ½ BÖLÜMDE TARİHİ YENİDEN KURMACA

Julian Barnes'ın 1989 yılında yayınlanan *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi* isimli dördüncü romanı gerek içeriği gerekse yapısı bağlamında birçok eleştirmene malzeme çıkaran, yazarın diğer romanları arasında en çarpıcı ve en deneysel olanıdır. Barnes'ın önceki romanlarından farklı olarak bu romanında herhangi bir olay örgüsü olmayıp, roman birbirinden bağımsız konuların ele alındığı farklı anlatıcılar tarafından anlatılan 10 kısa öykü ve bu öyküler arasına numara verilmeden sıkıştırılmış "Parantez" adlı bölümden oluşmaktadır. Bu durum, romanın türü açısından gerçekten bir "roman" olarak adlandırılıp adlandırılamayacağı üzerine birçok fikir ayrılığına neden olmuştur. Guignery, Barnes ve eserleri üzerine makalelerini içeren *The Fiction of Julian Barnes* başlıklı kitabında "tek bir olay örgüsünün olmayışı, kronolojik sıralamanın ihlal edildiği ve anlatısal tutarlılığın olmayışını göz önünde bulunduran [eleştirmenlerin], kitabı hikaye ya da kısa öykü koleksiyonu olarak adlandırdığı"nı (2006: 61) belirtir. Eleştirmenlerin görüşleri dikkate alındığında Guignery'nin tespiti oldukça yerindedir: İngiliz eleştirmen D. J. Taylor, kitabın "roman tanımına göre roman olarak adlandırılamayacağı"nı (1991: 40) söylerken, Robert Nixon "roman gibi ambalajlanarak şaşırtan kısa öykü koleksiyonu" (1989: 55) olduğunu ifade eder. Benzer şekilde Merle Rubin kitabı "romandan çok birbiriyle bağlantılı öykü ve deneme koleksiyonu"(1990: 13) olarak nitelendirirken, Robert Irwin ise "kısa öykü ve deneme koleksiyonundan çok daha fazlası" olduğunu ancak "tam olarak bir roman olmadığı"nı (1989: 26)

savunmuştur[10]. Barnes'ın kitabı üzerine yapılan bu tartışmalara cevabı ise şu olmuştur: "[*10 ½ Bölümde Dünya Tarihi*] bir bütün olarak tasarlanmış ve bir bütün olarak yapılmıştır. İçindeki şeyler yoğunlaşır ve derinleşir [...] Eğer kitabı beğenmediyseniz, size göre kısa öykü koleksiyonudur. Beğendiyseniz de bir romandır." (akt. Cook, 1989: L10).

Barnes'ın en deneysel romanlarından biri olan *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi,* türü itibariyle eleştirmenler arasında bir tartışma konusu yaratmış olmasının yanında, başlığıyla da dikkatleri üzerine çekmiştir. Barnes, tüm dünya tarihini ironik bir şekilde 10 ½ bölüme sığdırmış ve bunu yaparken de belirli belirtme edatı (the) yerine belirsiz edat (a) kullanarak, tek bir tarih olmadığını ve bu kitabın da olası tarihlerden biri olduğunu vurgulamıştır[11]. Joyce Carol Oates, kitabın "başlığın ima ettiği gibi popüler ve havalı bir dünya tarihi olmadığı"nı (1989: 12) söyler, ancak aslında Kate Saunders'ın da belirttiği üzere *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi* "tam olarak başlığın vadettiği kurgusal bir dünya tarihi"dir (1989: G9). Yazar özellikle böyle bir başlık seçerek, bir taraftan bir dünya tarihi anlatacağını iddia ederken, diğer taraftan tüm bu tarihi 10 ½ bölüm halinde 300 sayfaya sığdırarak tarihin kurgusallığının altını çizmektedir. Bu bağlamda, Richard Locke'a göre kitabın "mizahi muazzamlığı, iddialı başlığından açıkça fark edilir" (1989: 42). Locke romanın başlığını şu şekilde açıklamıştır: "Kendi kendinin reklamını yapan bu başlık, edebi ve bilişsel yapısına dikkat çekerek kendiyle alay eden bir kurumlanmadır" (1989: 42). Bu açıdan Locke, romanın başlığının kitabın içeriğinin ve yapısının heterojenliğini ima etmekte ve

[10] Bu konuda İngiliz yazar Jonathen Coe ve Joyce Carol Oates de benzer fikirdedir: Coe, kitabın içeriğini "10 kısa öykü" (1989: 27) olarak tanımlarken, Oates kitabın "bir kısmı kurgu, geri kalanı denemeye benzeyen nesir parçacıklarından" (1989: 13) oluştuğunu söyler.

[11] Barnes'ın bu başlığı, Sir Walter Raleigh'ın "The History of the World" (1614) isimli çalışmasını hatırlatır. Raleigh, çalışmasında yaratılıştan modern dönemlere değin çeşitli kaynaklardan yararlanarak ansiklopedik bir dünya tarihi sunar. Barnes'ın romanı da benzer şekilde yaratılışla başlar, cennette sona erer; ancak bu dünya tarihi ironik bir şekilde resmi tarihten çarpıtılmış olayları içerir.

Guignery'nin deyimiyle kitabın ve bir bakıma tarihin de "dinamik çokseslilıği"ni (2006: 62) vurgulamakta olduğunu belirtmektedir. Bu "çokseslilik", farklı anlatıcıların, farklı bakış açılarının olduğu ve farklı konuların farklı türlerde işlendiği her bir bölümde kendini açıkça göstererek eleştirmenleri haklı çıkarmaktadır. Bu anlamda Barnes'ın romanı, tür, anlatı, biçim ve içerik bakımından Bakhtin'in karnaval kavramını anımsatır şekilde tam bir şölen gibidir[12].

Roman, Nuh Tufanı'nın, gemiye "Kaçak Yolcu" olarak giren tahtakurusunun gözüyle anlatılmasıyla başlar; "Ziyaretçiler" başlıklı ikinci bölümde bir grup Arap terörist tarafından kaçırılan teknede yaşananlar görülür; "Din Savaşları" adlı üçüncü bölüm, Fransa Besançon psikoposluğunda 16. yüzyılda geçen sıradışı bir mahkemeyi ele alır; "Kurtulan" isimli dördüncü bölümde nükleer felaketten kaçmaya çalışan bir kadının hayal ve gerçekle karışık hikayesi yer alır; "Deniz Kazası" başlığı verilen beşinci bölüm, Gericault'un "Medusa'nın Salı" isimli eserinde, gemi kazasının nasıl sanata dönüştürüldüğünün bir analizidir; "Dağ" adı verilen altıncı bölümde İrlandalı bir kadının Ağrı Dağı'na yaptığı dini ziyaret tanımlanır; "Üç Sade Öykü" başlıklı yedinci bölüm Titanik gemisinden sağ kurtulan bir adamın yaşadıkları, Yusuf peygamberin mucizesi ve Nazi Almanyası'ndan kaçan Yahudileri taşıyan geminin hiçbir ülke tarafından kabul edilmemesini ele alan üç öyküden oluşur; "Nehir Yukarı" isimli sekizinci bölümde Venezuela ormanında film çeken bir aktörün yaşadıkları resmedilir; dokuzuncu bölümde ise Spike Tiggler adlı bir astronotun "Ararat Projesi" başlıklı Nuh'un gemisini bulma projesi ele alınır; "Düş" isimli son

[12] Bakhtin, *Rabelais and His World* başlıklı kitabında karnavalı, "genel gerçekten ve kurulu düzenden geçici bir kaçış", "tüm hiyerarşik rütbelerin, önceliklerin, kuralların ve yasakların geçici olarak askıya alınması" olarak tanımlamıştır (1984: 10). Dolayısıyla Bakhtin'in "oluşun, değişimin ve yenilenmenin festivali" olarak nitelendirdiği karnaval, "tamamlanmış ve ölümsüzleştirilmiş olan her şeye düşmandır" (1984: 10). Barnes'ın romanında kullandığı içerik, tür ve anlatıların çeşitliliği ve bu çeşitliliğin yarattığı anlam dolayısıyla, Bakhtin'in ismi geçen kitabında bahsettiği karnaval ruhunu yansıttığı söylenebilir.

bölümde ise cennette yaşananlar anlatılır. Başlıkta geçen yarım bölüm ise, sekizinci ve dokuzuncu bölüm arasına sıkıştırılan, Barnes'ın aşk ve tarih üzerine kendi düşüncelerine yer verdiği "Parantez" isimli ve bir denemeyi andıran kısımdır.

İçerik açısından bakıldığında, her bir bölümde birbiriyle alakası olmayan konuların işlendiği görülür; tür açısından incelendiğinde ise kitap "fabl, hayvanlarla ilgili hikayeler, mektup, deneme, gezi yazısı, adli kovuşturma, sanat analizi ve Barnes'ın 'aşk nesiri' adını verdiği yeni bir tür olmak üzere birçok yazın türünü bir araya getirmektedir" (Guignery, 2006: 62). Romanlarında, roman türünün sınırlarını zorlamayı hobi edinmiş 'yenilikçi' yazar Barnes için, bu romanı da "tıpkı bir lastik gibi anlatı çizgisini kırılmadan ne kadar çok esnetebilirim" (Ignatieff, 1994) diyerek yazmaya koyulduğu romanlarından biridir[13]. Barnes'a göre her bir bölümün "işlemesini sağlayan şey", anlatı biçimi ve içerik açısından gösterdiği çeşitliliktir (Smith, 1989: 73). Birçok eleştirmene göre bu çeşitlilik, kitabın bir bütün olarak ele alınmasını engellemektedir; ancak her bölüm gerek içerik gerekse anlatı biçimleri açısından her ne kadar birbirinden farklılık gösterse de bu bölümler arasında bağlantıyı sağlayan motifler göz ardı edilemez.

Romanda, birinci bölümde Nuh Tufanı'nı anlatan tahtakurusu üçüncü bölümde mahkemeye çıkar; birinci bölümde bahsi geçen Nuh'un gemisini dokuzuncu bölümde astronot Spike Tiggler aramaya koyulur; birinci bölümde nasıl hayvanlar kirli ya da temiz olmalarına göre birbirinden ayrılıyorsa, ikinci bölümde de rehineler ırklarına göre gruplara ayrılır; altıncı bölümde Amanda Fergusson'un dini amaçlarla çıktığı Ağrı Dağı'na, dokuzuncu bölümde Spike Tiggler ilginç projesi için

[13] Michael Ignatieff ile yaptığı görüşmede yazın biçimini bir lastiğe benzeten Barnes, benzer şekilde Alexander Stuart ile yaptığı bir diğer görüşmede ise biçimle oynamayı ne kadar çok sevdiğinden bahsetmiş ve geleneksel yazın biçimlerini "sakız"a benzeterek "patlamadan önceki son noktaya kadar şişirmek"ten (1989: 15) ne kadar çok hoşlandığını söylemiştir.

gider; birçok bölümde deniz imgesi ve sınıflandırma veya dışlama motifi sıklıkla kullanılır. Richard Locke'a göre bu motifler, bölümleri birbirine bağlamak için yeterli değildir çünkü ne "*collagiste*" ne de "senfonik" (1989: 42) bir etki yaratmaktadır. Ancak Merritt Moseley sıklıkla tekrar edilen bu motifleri bölümleri birbirine bağlamakta yeterli bularak romanın tutarlı bir bütün oluşturduğunu ve "ayrı unsurların başarılı bir şekilde birleştirildiği"ni (1997: 115) savunur[14]. Nitekim bu bağlantılar, Brian Finney'nin deyimiyle, "tarih boyunca tekrar eden insan ilişkilerinden kesitler"den (2003: 62) oluşmakta ve "20. yüzyılda insan yaşamındaki ve tarihindeki bozukluğu" (2006: 37) yansıtmaktadır.

Barnes romanına dünya tarihini 10 ½ bölümde anlatacağı iddiası ile başlar, ilk bölüm tüm evrenin ve insanların yaratılışına dair İncil'de geçen Nuh Tufanı ile ilgilidir ve roman cennetteki yaşamla son bulur. İlk ve son bölüm arasında evrenin yaratılışı ve sonu bağlamında kronolojik bir bağlantı olduğu söylenebilir. Ancak birinci ve onuncu bölüm arasında geçen olaylar kronolojik olmayan bir sıralamayla düzenlenmiş, birbiriyle alakası olmayan, sadece sıklıkla tekrar edilen motiflerle birbiriyle ilişkilendirilmiş bölümlerden oluşur. Öyle ki, Barnes'ın dünya tarihi, geleneksel tarihin aksine tutarlılık, düzen ve kesinlik göstermektense, geçerliliğinin ve güvenilirliğinden şüphe duyulan, bir bütünlük oluşturmayan geçmişe dair farklı bakış açılarından yazılmış yorum parçacıklarından oluşur. Barnes bir taraftan romanına verdiği başlıkla bir dünya tarihi yazacağını ima ederken, diğer taraftan bu tarih yazımını yapıbozuma uğratmaya koyulur. Dolayısıyla yazar, Elizabeth Wesseling'in deyimiyle "tarihsel bilgiyi propaganda etmeyi değil de tarihsel bilginin

[14] Romanın dördüncü bölümünde Kathleen Ferris bu durumu "[h]er şey birbirine bağlıdır, beğenmediğiniz parçalar bile, özellikle beğenmediğiniz parçalar" (98) diyerek açıklar. Bunun Barnes'ın bakış açıcısını yansıttığı düşünülürse, bu motiflerin yazar tarafından kasıtlı olarak seçilmiş olduğu iddiasında Moseley'nin haksız olmadığı söylenilebilir.

olasılığını, doğasını ve nasıl kullanıldığını sorgulamayı görev bilen" (1991: 73) postmodern yazarlar arasındadır. Diğer postmodern yazarlar gibi, Barnes da bir üstanlatı olarak gördüğü tarihe karşı şüpheci bir yaklaşım sergiler. Bu nedenledir ki romanında tarihin tarafgirliğine, politik, ideolojik veya kişisel amaçlardan kaçınılmaz olarak etkilenmiş yorumlardan oluştuğuna, tarih ve kurgu arasındaki dikkat çekici benzerliğe ve tarihin çokseslilığine değinmesi şaşırtıcı değildir.

Barnes'ın romanında otoriteyi elinde bulunduranların değil, dışlanmışların ve susturulmuşların tarihi anlatılır, geçmiş olayların yazıya dökülürken nasıl gerçeklerden uzaklaştırıldığı resmedilir, resmi tarihin doğruluğu sorgulanır ve geçmişe ait gerçeklerle hayal ürünleri bir arada verilerek tarih ve kurgu arasındaki çizgi yok edilir. Yazar, bir bölümde tarihi yeniden yazar, diğerinde nasıl yazdığını anlatır, sonrakinde tüm yazdıklarını sorgular, bir başkasında hepsini birden yalanlar; öyle ki, roman baştan sona sürekli bir yapım bozum çalışması içerisindedir. Kısacası, romanda Linda Hutcheon'ın "tarihyazımcı üstkurmaca" olarak tabir ettiği postmodern tarihsel romanlarda kullanılan tüm tekniklere başvurulur, geleneksel tarih yazımı sorgulanır ve tarih yazımına yeni bakış açıları sergilenir.

Romanın "Kaçak Yolcu"[15] isimli ilk bölümünde Nuh'un gemisine gizlice giren bir tahtakurusu kendi gözünden gemide yaşananları anlatır. Tahtakurusunun gözünden Nuh Tufanı İncil'de geçenlerden oldukça farklı görünmekte, dolayısıyla da anlatıcı resmi kayıtlardaki bilgileri yalanlamakta, eksik ve tutarsız bulmaktadır. Nuh'un gemisi, İncil'de bahsedildiği gibi "mutlu çiftlerin dışarıya neşeyle baktığı"

[15] Barnes, romanının ilk bölümüne "Genesis" başlığını vermiştir, bu başlık dünya tarihi olacağı iddiasında bulunan bir kitap için başlangıç noktası olarak oldukça yerinde bir başlık olmuştur.
Bu tezde romanın Armağan Anar'a ait çevirisinden yararlanılmaktadır. Anar, "Genesis"i "Kaçak Yolcu" olarak tercüme etmeyi uygun bulmuştur.

(Barnes, 1994: 11)[16] huzurlu ve ferah bir ortamdan oldukça uzaktı; anlatıcının tabiriyle "daha çok bir hapishane gemisi"ne (12) benzemekteydi. Ayrıca anlatıcıya göre, Nuh'un gemisinin İncil'de belirtildiği gibi tek bir gemiden oluşması mantıki olarak da mümkün değildi; çünkü Nuh'un gemisi, anlatıcının ifadesiyle birçok gemiden oluşmakta, bu gemilerin kimisi hayvanların konaklaması, kimisi cinsel amaçlarla, kimisi de Nuh'un çocuklarının kişisel ihtiyaçları için kullanılmaktaydı. Nuh'un İncil'de hiç bahsi geçmeyen Varadi isminde bir oğlu vardı, Nuh'un genç, neşeli ve güçlü oğlu Varadi kullandığı gemiyle bir gün ortadan kaybolarak hayvan türlerinin beşte birinin yok olmasına neden oldu. Tahtakurusuna göre, kırk gün kırk gece değil tam bir buçuk yıl boyunca yağmur yağmış ve hayvanlar büyük bir sefillik içerisinde yaşamlarını sürdürmek için mücadele vermişlerdi. Yıllarca süren tufanın yanı sıra, gemide baş gösteren pislik de hayvanların baş etmek zorunda kaldığı problemlerden biriydi. Hayvanların maruz kaldığı kötü durumlardan en katlanılmazı ise, Nuh ve ailesinin hayvanlara karşı benimsediği tutumdu. Birçok hayvan türü başka türlere benziyor diye gemiye alınmamış, gemiye alınacak hayvanlar ise tiksindirici muayene yöntemlerine maruz kalmış, "temiz olanlar" ve "temiz olmayanlar" (19) olarak ikiye ayrılmış, temiz olarak kabul edilen türlerden yedişer hayvan gemiye kabul edilip birer çifti ayrılarak geri kalanı yenilmek için beslenmiş, hasta hayvanlara zalimce davranılmış, birçok hayvan türü Nuh ve ailesi aynı yemeği yemekten sıkıldıkları için kesilip yok edilmiş, birçoğu Nuh'un öfkesi ve kıskançlığı nedeniyle işkenceye maruz kalmış, bir kısmı Ham'in karısının içinden mücevher çıkma tutkusuyla öldürülmüş, bir kısmı cinsel suistimale uğramış, geri kalanları ise sıranın kendilerine gelmesi korkusuyla hayatlarını sürdürmek durumunda kalmıştı.

[16] Romandan yapılacak sonraki alıntılarda yalnızca sayfa numarası verilecektir.

Tahtakurusuna göre, Nuh insanların inandırıldığı gibi "aklı başında, haksever ve Allah korkusu taşıyan" biri değildi, aksine "ayyaş ve sinirlerine hakim olamayan" (16), başkalarının düşüncelerini önemsemeyen, "kötü huylu, pis kokan, güvenilmez, kıskanç ve korkak" (25), "çirkin, hareketleri kaba ve kişisel hijyene ilgisiz" (27) biriydi. Nuh hayvanlara öyle kötü davranmaktaydı ki onun geldiğini hisseden kertenkele rengini değiştirir saklanırdı, tüm hayvanlar ondan korkmakta ve aynı zamanda iğrenç davranışları yüzünden nefret etmekteydi. Nuh'u seçilmiş olarak ilan eden Tanrısı da en az Nuh kadar "ezici bir modeldi" (30), Nuh'u kötü meziyetlerine rağmen seçmesinin nedeni de ya ona körü körüne itaat etmesiydi ya da "öbür adayların hepsi daha beterdi" (40). Tahtakurusu, Tanrı'nın ve Nuh'un dışladığı, "seçilmişler"den (12) olamamış, ancak gizlice Nuh'un gemisine girerek hayatta kalmayı başaran hayvanlardan biri olmuştur.

Anlatıcı görevi üstlenen tahtakurusunun anlatısına dayanarak, tıpkı bir tarihçi gibi tanık olduğu ve çoğu kez kulaktan dolma olayları kendi algı süzgecinden geçirerek İncil'de geçen Nuh Tufanı tanımına alternatif olarak kendi tarihini yazmakta olduğu söylenilebilir. Tahtakurusu, resmi kayıtlardaki yanlılığı, tutarsızlıkları ve eksikleri gün yüzüne çıkarmakta, insanların inandırıldıkları bilgilerin doğruluğunu sorgulamakta ve eksik ve tutarsız bulduğu yerleri kendi bildikleriyle ve kendi yorumlarıyla doldurmaktadır. Her tarihçinin yaptığı gibi o da kendi anlattıklarının doğruluğunu savunur çünkü gemide olan diğer hayvanların aksine seçilmemişler arasında olduğu için gemide yaşanan zorbalıkları saklamak için hiçbir minnet duygusu duymamaktadır. Barnes'ın Nuh Tufanı'nı bir tahtakurusunun bakış açısından anlatması, "kalıplaşmış tarihin monolojik ve totaliter yönüne bir tepki" (Guignery, 2006: 69) niteliğindedir. Bu tepki, "otoritenin söylemini yıkmayı"

(70), yalnızca güçlüler ve kazananlarca yazılan tarihi sorgulayarak, resmi tarihten dışlananların, azınlıkların alternatif tarihini sunma girişimi olarak yorumlanabilir. Gregory Salyer'e göre tahtakurusunun sorunsallaştırdığı yalnızca "tarih" değildir, tahtakurusu aynı zamanda "kutsal olanı da sorunsallaştırır" (1991: 221). Romanda tarih gibi dini metinler de ideolojik amaçlarla kullanılmaya yatkın, insanlar tarafından doğrulukları sorgulanmadan körü körüne benimsenen üstanlatılar olarak tasvir edilmiştir. Bu nedenledir ki Barnes, özellikle "herkesin bildiği, kolayca ulaşılabilecek" (Guignery, 2000: 68) bir şey olduğu için Nuh Tufanı'nı konu edinmiştir. Böylelikle yazar okurlarının resmi tarih kayıtlarının kolaylıkla çarpıtılabileceğini ve tarih yazım sürecinin bu tür değişiklik ve gerçekten uzaklaşmalara oldukça elverişli olduğunun farkına varmaları yönünde teşvik etmektedir.

"Ziyaretçiler" isimli ikinci bölümde Santa Euphemia isimli bir gezi gemisinin Kara Gökgürültüsü adlı Arap terörist grubunca kaçırılışı resmedilir. Tur grubu Amerikan, İngiliz, Fransız, İtalyan, İsveç ve Japon vatandaşlarından oluşmakta ve Franklin Hughes adında arkeolog gazateci tarafından rehberlik yapılmaktadır. Hughes gezi süresince tur grubunu bilgilendirmek ve eğlendirmekle sorumludur. Hughes, tarih alanında uzman olmadığı halde tarihi konularda yaptığı televizyon programlarıyla ünlü İngiliz asıllı orta yaşlı bir adamdır. Gezi gemisinde yaşanan olaylar, Hughes tarafından anlatılır; anlatıcı gemiye gelen insanları "Hayvanlar çift çift geliyor" (45) diyerek tanımlarken görülür ve birinci bölümde bahsi geçen hayvan çiftleri ile gezi gemisindeki yolcular arasında üstü kapalı bir benzerlik kurulur. Bu benzerlik, gemide yaşananlar Hughes tarafından anlatıldıkça daha da belirginleşir. Rodos'ta yakıt ve erzak ikmali için duran gemiye, tıpkı tahtakurusunun Nuh'un

gemisine sızışı gibi, gizli ziyaretçiler girer. Ziyaretçiler, Hughes'ın Knossos konuşmasının hemen ardından havaya bir kez ateş ederek kendilerini gösterir. Ortalığa korku saçan makinalı tüfekli, dama desenli kırmızı başörtülü teröristler, gemide bulunan herkesi rehin alır. Teröristlerin amacı, Amerikan Hava kuvvetlerince tutuklanan üç özgürlük savaşçısının rehinler karşılığında serbest bırakılmasıdır; ancak ilgili birimler bu isteklerini yerine getirmemekte direndikleri için teröristler saat başı bir çift rehini öldürme kararı alır. Rehinler, ülkelerinin Ortadoğu'da yaşananlardan sorumluluk derecelerine göre, teröristler tarafından birinci bölümdeki gibi "temiz olanlar" ve "temiz olmayanlar" olmak üzere gruplara ayrılarak idam edilecektir: "[ö]nce Siyonist Amerikalılar. Sonra öbür Amerikalılar. Sonra İngilizler. Sonra Fransızlar, İtalyanlar ve Kanadalılar" (71-72). Gemideki yolculara, infazların nedenini ve hangi sırayla öldürüleceklerini açıklama görevi, teröristler tarafından başarılı bir konuşmacı olduğu fark edilen Hughes'a verilir. Hughes, her ne kadar bunu kabul etmek istemese de gemideki kız arkadaşının hayatını kurtarmak için konuşmayı yapmayı kabul eder ve teröristlerin tarihten bu yana besledikleri öfkenin nedenlerini, kendisi inanmasa da, gemideki yolcuları inandırmak için anlatmaya başlar. Konuşmanın hemen ardından, infazlar başlar ancak birkaç saat sonra gemiye girmeyi başaran güvenlik kuvvetleri teröristleri öldürerek geri kalan rehinleri kurtarır.

Irklara göre sınıflandırma gibi benzer motiflerin kullanılmasıyla birinci bölümle ilişkilendirilebilecek olan bu bölümde, Barnes resmi tarihi çarpıtarak alternatif bir tarih sunmaktansa; tarih, retorik ve anlatım biçimi arasındaki ilişkiye dikkat çeker ve tarihin nasıl dilin esareti içinde oluşturulduğunu sergiler. Gemiyi ele geçiren teröristler, amaçlarını haklı çıkaracak geçmişten bu yana süregelen nedenleri,

"tarihe nasıl karıştıklarını" ve "tarihin ne olduğunu" (64) yolculara bildirmeye karar verirler. Ancak elbette ki azınlıklarca anlatılan tarihsel söylem inandırıcı olmayacağı için yolcuların hayranlıkla dinledikleri Hughes'ı konuşmacı seçerler. Böylelikle, teröristlerin yolcuların bildikleriyle çatışan kendi tarihleri, onlar arasından biri tarafından anlatılacak ve yolcular kendi resmi tarihlerindeki hata ve eksikleri görerek teröristlerin haklı nedenleri olduğunu anlayacaklardır. Bir başka deyişle, ancak güç, retorik ve anlatım biçimi birbirine uyum sağladığında, tarihsel söylem geçerlilik ve güvenilirlik kazanacaktır. Hughes'ın yolcular arasındaki güven veren statüsü, yaptığı konuşmaların etkileyiciliği, dili güzel kullanması ve ikna gücü, teröristlerin onu infaz nedenlerini sunması için seçme nedenidir; teröristlerin beklediği gibi "başkalarının fikirlerini mümkün olduğu kadar inanılır bir biçimde sunmakta uzman" (68) olan Hughes, hiç inanmadığı bir tarihi aynı inanılırlıkta sunmayı başarır. Ancak bu durum, anlattıklarıyla ilgili hiçbir bilgisi olmayan bir dinleyici grubunun kafasını doğru/yanlış ayrımı yapamadıkları bilgilerle doldurmakla aynı değildir. Nitekim yolcuların Hughes'a düşmanca tavırlar sergilemesi ve onu kendi çıkarını koruyan bir korkak olarak görmeleri, Hughes'un resmi kayıtları çarpıttığının farkına varmış olabileceklerine işaret etmektedir. Roman boyunca Barnes, aslında Franklin Hughes'ın anlattığı öyküler gibi, tarihçilerin de kendi öykülerini yazmakta olduğunu, Hughes'ın öyküsünü anlatırken altında bulunduğu politik durumlar gibi tarihsel söylemlerin de tarihçinin ideolojik, politik ve kişisel amaçlarının etkisi altında kalmış olabileceğini ve iktidarın tarih yazımına şekil verme potansiyeline muktedir olduğunu gözler önüne sermektedir.

Nuh'un gemisine gizlice sızan tahtakuruları, "Din Savaşları" başlıklı üçüncü bölümde mahkeme karşısında yargılanırken yeniden karşımıza çıkar. Saint Michel

kilisenin çatısını ve psikoposun koltuğunu kemirerek kiliseye zarar verdikleri için halk tarafından tahtakurularına dava açılır ve mahkemeden kiliseden aforoz edilerek dışarı atılmaları talep edilir. Savcı, tahtakurularının Nuh'un gemisine alınan hayvanlar arasında olmadığını, şeytan tarafından yeryüzüne gönderildiğini ve onun emellerine hizmet etmekte olduğunu iddia ederek cezalandırılması gerektiği yönünde ısrar eder. Ancak tahtakurusu ve avukatı, tahtakurusunun Nuh'un gemisine alınmadığına dair hiçbir yazılı belge olmadığını, bu durumda Tanrı tarafından dışlandığının iddia edilemeyeceğini, eğer böyle düşünülüyorsa da Tanrı'nın yaratmadığı bir canlının Tanrı'nın emirlerine göre yargılanamayacağını savunur. Avukat iddia edilenlerin aksine Tanrı'nın tahtakurusunu kiliseye göndererek bu hasara yol açmasının kilisede yaşanan kötü bir olay ya da halkın yaptığı günahlardan kaynaklanıyor olabileceğini, mahkemenin tahtakurusunu Tanrı'nın merhametinden mahrum bırakmaya hakkı olmadığını ve eğer kiliseden çıkarılacaklarsa da yaşamlarını sürdürebilecekleri uygun bir ortama taşınmaları gerektiğini ifade eder. Mahkeme sonucunda ise tahtakurularının aforoz edilerek halkın göstereceği alana gitmelerine, yöre halkının da işlediği günahlardan kurtulmak için af dileyip kötülüklerden uzak durmalarına karar verilir.

Bruce John Sesto, bu bölümün 16. yüzyıl Fransası'nın "dini aşırılığı ve hurafeleri" eleştirilmekte olduğunu ve bu tür yobazlıkların insanlar arasındaki "hoşgörüsüzlüğü artırdığını ve din savaşları ve engizisyon gibi olaylara yol açtığını" (1995: 104) söyler[17]. Sesto'nun da belirttiği gibi, bu bölümde tahtakurularının kilisedeki koltuğu kemirmesi gibi önemsiz bir olay, mahkemeye yansımış ve bu olay

[17] İlgili alıntı Bruce Sesto'nın 1995 yılında yayımladığı *The Fictional World of Julian Barnes* başlıklı doktora tezinden alınmıştır. İlgili tez, 2001 yılında *Language, History and Metanarrative in the Fiction of Julian Barnes* başlığıyla kitap olarak yayımlamıştır, ancak tez yazarı, çalışmasında Sesto'nun doktora tezini esas almaktadır.

üzerine süslü bir dille, İncil'de geçen olaylara ve mitolojik öykülere değinilen güçlü bir iddianame ve savunma yazılmıştır. Böylelikle Barnes, hem dönemin kilise davalarına "destansı bir taşlama"da (Sesto, 1995: 104) bulunmakta, hem de aynı zamanda gülünç bir tarih örneği sunarak okurun tarihi sorgulamasını amaçlamaktadır. Mahkeme kayıtlarında savcı, tahtakurusunun Nuh'un gemisine binmediğini ve "Tufanın neden olduğu musibet ve felaket sırasında yeryüzünde mevcut olmayan [...] gayritabii ve eksikli bir yaratık olduğu" (86) iddia eder. Ancak tahtakurusunun Nuh tarafından gemiye kabul edilmediği halde gizlice gemiye girmeyi başardığı, iki bölüm önce belirtilmiştir. Birinci bölümdeki tahtakurusunun anlatısı ışığında, savcının yanlış bilgiler sunmakta, yargıcın ise yazılı bir belge olmadığı halde bu yanlış bilgilere dayanarak haksız bir karar vermekte olduğu görüşüne varılabilir; ancak bu durum yalnızca Barnes'ın okurlarının bilgisi dahilindedir ve durumun ironisi de burada yatmaktadır. Bu şekilde, geçmişe gidip yaşanan olayları yeniden deneyimlemek imkansız olduğu ve geçmişle ilgili bilgilere ancak kişisel anlatımlar ve yorumlarla ulaşıldığı için, tıpkı burada gözlemlenebileceği gibi, tarih yazımında da yanlış veya eksik bilgilerin gerçekmiş gibi sunulabileceği problemi gözler önüne serilmiştir.

Tahtakurularının psikoposun koltuğunu kemirmesinin taraflarca nasıl algılandığı ise Barnes'ın vurguladığı bir başka noktadır. Halka ve savcıya göre tahtakuruları şeytanın yarattığı varlıklar oldukları için kiliseye zarar vermeyi ve psikoposu küçük düşürmeyi amaçlamaktadır; tahtakurusu ve avukatına göre ise Tanrı'nın tahtakurularını o kiliseye göndermesinde ilahi bir amaç vardır. Olayların bu iki farklı temsilinin hangisinin gerçekleri yansıtıyor olduğu kesinleşmemiş

olmasına rağmen, yargıç güçlü olanların tarafını tutarak susturulmuşları cezalandırmayı uygun bulur.

Barnes, ince bir mizahla süslediği bu bölümün ardından, hayal ve gerçeğin birbirine karıştığı Kathleen Ferris adlı bir kadının hikayesiyle devam eder. "Kurtulan" başlıklı romanın dördüncü bölümünde, Avusturalya'da Greg adlı sevgilisiyle yaşayan Kathleen kuzeyde gerçekleşen nükleer savaştan korkup sevgilisinin teknesini kaçırır ve iki kedisiyle karadaki tehlikelerden kaçmak için "denize geri dönmeye" (109) karar verir. Denizde geçen zorlu günlerin ardından, bir adaya varır ve ne zaman gözünü kapatsa korkunç karabasanlar görür, uyanıkken bile bu karabasanlar peşini bırakmaz. Gördüğü bu korkunç rüyalarda, beyaz giysili adamlar gelmekte, eline beyaz bir eldiven takmakta ve sürekli ona sorular sormaktadır. Bu adamlar, kendilerinin doktor olduğunu iddia etmekte ve denizin ortasında teknesiyle daireler çizerken bulunduğunu, anlattıklarının Greg'le yaşadığı ayrılığı bastırmak için uydurduğu hayali öyküler olduğunu söylemektedir. Gördüklerinin hala rüya olduğunu düşünen Kathleen uyandığında kedisi Linda'nın doğum yaptığını görür ve içi o ana kadar hissetmediği duygularla, umutla ve sevgiyle dolar.

Kathleen gerçekten nükleer savaştan kaçmış ve denizde geçirdiği günlerin ardından hayal mi görmektedir; yoksa doktorun söylediği gibi zihninde bu öyküyü yazarak Greg'le yaşadıklarını unutmaya mı çalışmaktadır tam olarak anlaşılamamaktadır. Bu anlaşılmazlık birinci kişi anlatımıyla üçüncü kişi anlatımın karıştırılmasıyla daha da içinden çıkılmaz hale getirilmiş ve hayal ile gerçek arasındaki fark tamamen ortadan kaldırılmıştır. Böylelikle Kathleen'in anlattıklarının ne kadarının gerçek ne kadarının hayal ürünü olduğu üzerine kesin bir şey söylemek

mümkün değildir. Bu durum Barnes'ın aynı olayın birbiriyle çelişen iki farklı bakış açısından yorumlanışını bir arada vermesinden kaynaklanmaktadır. Kathleen Ferris'in bakış açısında, doğaya, insanlara ve hayvanlara zarar veren nükleer savaş merkez konumdadır; doktorun bakış açısına göre ise Kathleen "birkaç gerçeğin etrafında bir öykü örmekte"dir (127). Doktora göre "[b]unun teknik tanımı öykü düzmedir. Bilmediğiniz ya da kabul edemediğiniz gerçekleri örtmek için bir öykü uydurursunuz" (127). Bir diğer deyişle, Kathleen özel hayatındaki olayların etkisinden kurtulmak için, dünyada yaşanan olumsuzlukları büyüterek kendi öyküsünü yazmakta ve bu yolla acılarından kaçmaya çalışmaktadır. Ancak, Kathleen'e göre bu durum radyasyona maruz kalmasından kaynaklanmaktadır:

> Bütün sorun beyninin kendi ölümünden korkmasıydı, sonunda anladı. Cildi bozulup saçları dökülmeye başlayınca beyni açıklama olarak bir seçenek üretmeye çalışmıştı. Artık bunun teknik terimini de biliyordu: öykü düzmek. Bunu nereden öğrenmişti? Bir yerde bir dergide okumuş olmalıydı. Öykü düzmek. Birkaç gerçeğin etrafında yeni bir öykü örersin (128).

Barnes'ın ilk kez bu bölümde kullandığı "öykü düzmek" terimiyle, ilerleyen bölümlerde de sıklıkla karşılaşılır. Barnes Vanessa Guignery ile yaptığı bir görüşmede öykü düzmenin roman yazarları için kullanılabileceğini söyler ve şunları ekler: "İnsan zihni tüm bir hikayenin yanılsaması olmadan var olamaz. Bu nedenle de öyküler düzer ve kendini bu öykülerin gerçek ve tutarlı olduğuna inandırır. Böylelikle de inandırıcı bir şekilde yazılmış bu hayal ürünlerini gerçekle ilişkilendirir" (2000: 64). Barnes'a göre bu durum tarih okurları ve tarihçiler için de geçerlidir, çünkü tıpkı roman okurları gibi "tarih okurları [da] tam olarak ne olduğunu, tüm nedenleriyle birlikte hikayenin tamamını bilmek ister" (2000: 64-65).

Tarihçi ise, okurlarının beklentilerini göz önünde bulundurarak ve bildiği birkaç gerçeğe dayanarak tutarlı bir öykü yazar ve onu tarih olarak adlandırır.

Tarih ve öykü düzmece arasındaki ilişkiye dikkat çeken Barnes, bir sonraki bölümde tarih ile sanat arasındaki ilişkiyi ele alır. "Deniz Kazası" isimli bu bölüm, iki kısımdan oluşur: ilk kısımda Fransız firkateyninin denizde yaptığı kaza sonucu firkateynde yaşanan insanlık dışı ölüm kalım savaşı anlatılırken, ikinci bölümde bu kazanın ressam Gericault tarafından kazadan üç yıl sonra nasıl resme aktarıldığı incelenir. İlk kısımdaki bilgiler kazadan sağ kurtulan Savigny ve Correard'ın anılarına dayanır. Savigny ve Correard'ın anlattıklarına göre, firkateynde birçok isyan baş göstermiş, bu isyanlar, elebaşlarının denize atılmasıyla sonlandırılmış, kurtulma umudunu yitiren birçok kişi denize atlayarak intihar etmiş, birçoğu açlık ve susuzluğa dayanamayıp yaşamlarını yitirmiştir. Firkateynde kalanlar ise yiyecek sıkıntısı çektikleri için insan eti yemek zorunda kalmış, susuzluklarını idrarlarıyla gidermiştir. Bu zorlu günlerin ardından firkateyndeki sağlıklı on beş kişinin yaşamlarını sürdürebilmeleri için "sağlıklılar hastalardan, temizlerin kirlilerden ayrıldıkları gibi" (139) ayrılarak hasta olanlar zaten ölecekleri düşünülerek daha fazla yiyecek ve içecek tüketmemeleri için denize atılmıştır. Geriye kalanların umutları tamamen tükenmiş ve ölen kişileri gıpta ederken onlara doğru gelen Argus ile kurtulmuş ve kurtulanlardan yalnızca beşi hayatta kalabilmeyi başarmıştır. Deniz kazası sırasında yaşananların anlatıldığı bu kısmın ardından ikinci kısımda "Bir felaketi nasıl sanata çevirebilirsiniz?" (143) sorusunun yanıtı verilir. Gericault, bu deniz kazasının resmini çizmeye karar verir, kazadan sağ kurtulanların anılarını okur, onlarla tanışır, bilgi toplar, kazayla ilgili bir dosya derler ve hatta Medusa'nın marangozunu bularak ilk salın küçük bir modelini yapmasını ister.

Gericault kazayla ilgili herşeyi bildiği halde, çizdiği resim gerçekten yaşanmış olanları yansıtmamaktadır. Gericault'ın deniz kazası sırasında yaşananlar arasından resmetmediği birçok şey vardır: "Medusa'nın kayalara çarpması; salı çeken iplerin çözülüp salın terk edildiği an; gece isyanları; gerek duyulan kanibalizm; kendilerini korumak amacıyla işlenen toplu cinayet; kelebeğin gelişi; bellerine, bacaklarına, ayak bileklerine kadar su içindeki yolcular; kurtarıldıkları an" (145). Ressamın çalışmasında resmedilmeyen gerçekler bir tarafa, resmedilenler de salda yaşananları yansıtmamaktadır. Savigny ve Correard'a göre, saldan on beş kişi kurtarılmıştır ancak resimde salda yirmi kişi vardır; günlerce aç susuz kalıp insan eti yiyen, kendi idrarlarını içen, yara bere içindeki insanlar yerine "vücut geliştirme kursundan" (155) çıkmışçasına kaslı insanlar çizilmiş; kurtarma gemisi yaklaşırken direğe bayrak dikmek için tırmanan kazazede yerine birbirinin üzerine çıkarak elinde kocaman bir bez sallayan biri resmedilmiştir. Kısacası, kaza sırasında yaşananların aksine " 'Deniz Kazası Sahnesi' kas ve dinamizm doludur" (156).

Barnes'a göre resmin artık olanlarla hiçbir bağlantısı kalmamıştır: "Bu artık ne 'Deniz Kazası Sahnesi' ne de 'Medusa Salı'dır" (156). Ressam, tıpkı bir tarihçi gibi, topladığı veriler içerisinden amacına yönelik olanları seçip diğerlerini yok saymış; açlık, susuzluk, kanibalizm ve acı dolu gerçeklerden "güç ve dinamizm"i (156) yansıtan umut dolu bir eser yaratmıştır. "Felaket sanat olmuştur; ama bu indirgeyici süreç değildir. Tersine özgür kılan, genişleten, açıklayan bir süreçtir" (157). Bir başka deyişle, felakete dair birkaç gerçekten yola çıkılarak, sonsuz sayıda öykü düzmek, resim yapmak; tek bir olayı birçok farklı şekilde temsil etmek mümkündür. Aynı olayı her göz farklı görebilir, bu nedenle de Guignery'nin "şizofren" (2006: 65) olarak nitelendirdiği anlatıcı kazanın temsilini "cahil göz" ve

"bilgiç göz" (149) olmak üzere iki farklı bakış açısından inceler. Cahil göze göre, bu "umut ve kurtuluş"un (149) resmidir; bilgiç göze göre ise resim gerçekleri yansıtmamaktadır. Barnes'a göre hangisinin diğerinden ağır geldiği, yorumlayana kalmıştır çünkü "[g]öz bir ruh halinden öbürüne, bir yorumdan öbürüne kayabilir" (152).

Alan Clinton, resmin gerçeklerden bu kadar çok saptırılmasını politik nedenlere bağlar: "Barnes'ın tarihsel altyapıyla karşılaştırarak resmin detaylarını incelemesi, sanatsal üretimin kendi içinde nasıl politik bir olay olduğunu gösterir" (Clinton, 2002: 364). Clinton'ın bu görüşü romanda şu şekilde yankı bulmaktadır: "Salda zafere ulaşan erdem değil, güç olmuş; ve merhamete pek az rastlanmıştır. Bu versiyonun altyazısında belki de Tanrının subay sınıfının yanında olduğu yazar. Belki de o günlerde öyleydi gerçekten." (146). Gericault resmine tarihi kaynak taramasıyla başlamış ancak resim "din, kraliyet ve estetiğin" (Clinton, 2002: 365) etkisinden kurtulamayarak "kanibalizm edebi bir referansa indirgenmiş" (154) ve resimde yalnızca güçlünün kazandığı bir kurtuluş sergilenmiştir. Nitekim, deniz kazasından sağ kurtulmayı başaran yalnızca militarizmin acımasız olmayı öğrettiği subay sınıf olmuştur.

Barnes'ın kişiler arasındaki yorum farklılığına değindiği bir başka bölüm de, "Dağ"dır. Barnes, 19. yüzyılda geçen bu bölümde Amanda Fergusson ile babası Albay Fergusson arasındaki fikir farklılığının çevrelerindeki olayları algılayışları üzerindeki etkisini irdeler. Albay Fergusson, her şeyi bilimsel yollarla açıklamaya çalışan, dini inancı olmayan tipik bir septiktir; kızı Amanda ise herşeyi dini inanışlarına göre değerlendiren sıkı bir dindardır. Bu nedenle çocukluğundan bu yana, babasıyla fikirleri çatışmakta, birinin değer verdiğini diğeri hiçe saymaktadır.

Amanda her ne kadar birçok konuda fikir ayrılığı yaşasa da babası hayatını kaybedene kadar onu bırakmaz. Babasının ölümünün ardından Amanda, babasının cezalandırılmasından korktuğu günahkar ruhuna yardım dilemek için eski bir aile dostu olan Bayan Logan'ı da yanına alarak Ağrı Dağı'nın eteklerindeki manastırı ziyaret etmeye karar verir. Amanda ve Bayan Logan tüm hazırlıkları tamamlar, uzun yolculuklar sonucu manastırın olduğu köye varır ve nihayet manastırı ziyaret eder. Ancak manastırda karşılaştığı durum Amanda'yı hayal kırıklığına uğratır, çünkü kutsal kitapta geçen ayetler yanlış yorumlanmakta, papaz dini ticarete dönüştürmekte ve Tanrı'nın evinde yasaklandığı halde Nuh'un bağından koparılan üzümler şarap yapılmaktadır. Amanda, manastırda gördüğü bu günahları Ağrı Dağı'na çıkıp kutsal dağın karıyla temizlemeyi kafaya koyar. Bayan Logan ve rehberlerini de yanına alarak dağa tırmanmaya koyulur, tırmanış sırasında büyük bir sarsıntı hissedilir, kısa bir süre önce terk ettikleri köy zelzele sonucu yerle bir olmuştur. Amanda bu durumu büyük bir soğukkanlılıkla karşılar ve tırmanışı sürdürür. Sonunda ulaşmak istediği yere ulaşıp iki şişeyi karla doldururlar. Ancak dönüş yolunda Amanda düzlük bir yerde düşerek yaralanır, mağarada geçirdikleri iki gecenin ardından Tanrı'ya "kavuşmak için bundan daha uygun bir yer" (186) olmadığını düşünerek, Bayan Logan ve rehberlerini kendisini orada kaderiyle baş başa bırakıp köye dönmeleri için zorlar ve tek başına Tanrı'ya kavuşacağı anı bekler.

Amanda'nın ölümüyle sonuçlandığı varsayılan bu yolculuğa çıkış nedeni, babasının ruhunu günahlarından temizlemektir. Ancak yolculuk boyunca, adeta babasıyla tartışmakta; manastıra ulaştığı halde babası için dua etmeyi unutmaktadır. Amanda'nın babasına karşı bu kadar çok tepki dolu olmasının nedeni, çocukluğundan bu yana her konuda birbirleriyle ters düşmeleridir: babası doğanın

ilahi tasarımını yok saymakta, her şeye bilimsel bir açıklama bulmakta, Amanda ise tüm doğayı Tanrı'nın ilahi planının yansıması olarak görmektedir. Babası ölüm döşeğindeyken tepelerinde dolanan böcek Amanda'ya göre ölümün habercisi, babasına göre hiçbir anlamı olmayan sinir bozucu bir böcektir. Amanda bu durumu şöyle açıklar: "Anlaşılan her şeyin iki ayrı açıklaması var. Onun içindir ki, doğrusunu seçebilmemiz için bize serbest irade verilmiştir. Babam kendi açıklamalarının benimkiler kadar imana dayalı olduğunu bir türlü anlamadı. Hiçbir şeye inanmama imanı." (174). Amanda ve babasının durumuna dayanarak Barnes'ın kişiler arasında ontolojik bağlamda fikir farklılıklarının olayları ele alış biçimlerini etkilemekte olduğu, dolayısıyla da aynı olay için birbirinden farklı açıklamaların yapılabileceği fikrinin altını çizdiği söylenebilir. Romanda ele alınan Fransız firkateyni Medusa'nın geçirdiği kaza incelenecek olursa, Gericault acılarla dolu bu tarihi olayı politik amaçlar doğrultusunda, umut vadeden bir olay olarak yorumlamış; bu temsil, cahil göze umut verici ve gerçekçi, bilgiç göze ise gerçeklerden uzak görünmüştür; Amanda'ya göre bu tablo, kazanın "gerçek, boyalarla süslenmiş hareketsiz ve basit bir tuvalde en iyi biçimde" yansıtılmış bir temsili; babasına göre ise "renkli ışıklar ve tiz bir müzikle gerçekten büyük bir deniz faciasının basmakalıp bir sureti"dir (168). Tıpkı deniz kazasının ele alınışında olduğu gibi, diğer tarihsel temsillerde de bu durumun geçerli olduğu görülmektedir.

Barnes'ın "Üç Sade Hikaye" anlattığı bir sonraki bölüm, Titanik'ten sağ kurtulmayı başaran Lawrence Beesley'nin hikayesiyle başlar. Titanik kahramanı olarak bilinen Beesley, gemiden kadın kılığına girerek kurtulmayı başarmıştır. Beesley, korkakça kaçıp kurtulmasından üç yıl kadar sonra, *Kaybolanlar* isimli başından geçenleri anlattığı kitabı yazmış ve "kurtulanların en ünlüsü" (196) ve

birçok araştırmacı, tarihçi ve gazeteci olanlar hakkında bilgi almak için danıştıkları kişi olmuştur. Kazadan kırk yıl sonra, bir film şirketi *Unutulmayacak Gece* adlı film çekimleri için onu danışman olarak işe alır. Filmde yeniden batmakta olan Titanik'ten son derece etkilenen Beesley, "gemi batarken küpeşteyi dolduran elemli figüranların arasında olmak ist[er]" (197) ancak gemiye binebilmesi için gerekli aktörler sendikası üyelik kartı yoktur. Bunun üzerine Beesley, sahte bir kart çıkarak o günkü kıyafetlerinden giyip gemiye çıkmayı başarır. Ancak kısa sürede varlığı fark edilip gemiden indirilir.

Beesley, gemide kalıp kaderiyle yüzleşmekten korkmuş ve kadın kılığına girerek gemiden kurtulmuştur. Ancak böyle bir sahtekarın herkesin gözünde bir kahraman olması, Barnes'ın gözünde bir "aldatmaca"dan (196) ibaret olan bu hayatta şaşırtıcı değildir. Bu durum anlatıcıya göre Darwin'in en iyi olanın yaşamını sürdürmesi teorisini sorunsallaştırmaktadır, çünkü Beesley'nin olayı " 'en iyinin' en kurnaz olduğunu" (196) göstermektedir. Medusa kazasında ve Nuh'un gemisinde olduğu gibi, Titanik'ten de "korkaklar, panikleyenler ve sahtekarlar kurtarma sandalına süzülüp" (196) yaşamayı başarmışlardır. Anlatıcıya göre bu "insan genlerinin giderek yozlaştığının, kötü kanın yerine geçtiğinin kanıtı"dır (196). Gemiden sahtekarlıkla kurtulan Beesley, "hayali bir yapıtta tarihin bir başka versiyonunu yaşamak" (197) istemiş, ancak ikinci kez Titanik batmadan gemiden indirilmişti. Anlatıcı bu durumu, Marx'ın Hegel'in tarihin yinelenmesi görüşüne getirdiği açıklamayla betimler: "[T]arih tekerrür eder, ilk önce trajedi, ikinci kez komedi olarak" (197).

Tarihin nasıl tekerrür ettiğini ve bu tekrarın nasıl gittikçe kötüye gittiğinin altını çizdiği bu ilk hikayenin ardından Barnes, tarihsel bir mitin yeniden anlatımını

ve güncel gerçeklerle mitlerin nasıl gerçeğe dönüştürüldüğünü tasvir eder. Bahsi geçen mit, Yunus peygamberin balinanın midesinde geçirdiği üç günün ardından mucizevi bir şekilde kurtulmasının öyküsüdür. Yunus peygambere Tanrı tarafından Nineveh kentindeki günahkarlıkları lanetlemesi emri verilmiş, ancak Ninevehliler'in kendisini taşlayarak öldürmesinden korkan Yunus peygamber kentten kaçmayı tercih etmiştir. Bindiği gemi yolculuğu sırasında korkunç bir felaket çıkmış, bu felakete kimin neden olduğunu belirlemek için çekilen kurada Yunus çıkmış ve gemidekiler tarafından denize atılmış ve o sırada oradan geçmekte olan bir balina tarafından yutulmuştur. Bu felaketin Tanrı'ya karşı yaptığı itaatsizlikten dolayı başına geldiğini anlayan Yunus, balinanın midesinde geçirdiği üç gün boyunca dua edip Tanrı'ya yakarmış ve sonunda Tanrı onu affederek balinanın midesinden kurtarmıştır. Bu kurtuluşun ardından, yarım bıraktığı görevi yerine getirmek için Nineveh kentine geri dönmüş, halkı uyararak doğru yolu bulmalarını sağlamıştır. Ancak Yunus peygamber, Tanrı'nın bu kenti günahlarından dolayı yerle bir etmemesine oldukça içerlemiş, Tanrı da ceza olarak Yunus'u "güneşte acı içinde kıvranmaya" (199) terk etmiştir.

Kim olduğu açıkça belirtilmeyen anlatıcı, bu mitten "Yunus'a ne olduğu"nun (200) değil, yalnızca balinanın hatırlandığını söyler. Balina figürü Giotto, Bruegel, Michelangelo, Correggio, Rubens ve Dali gibi birçok ressamın eserlerinde kullanılmış; gerçekle hiçbir ilgisi olmadığından emin olunabilecek olan bu öykü, anlatıcıya göre, "tekrar tekrar anlatılmış, değiştirilmiş, yenilenmiş ve daha yakınımıza gelmiştir" (203). Öykü önce resimlere, filmlere konu olmuş, sonra benzer olayların haberleri çıkmıştır. Örneğin, James Bartley adında bir denizcinin bir balina tarafından yutulmasının bir gün ardından balina öldürülmüş ve denizci sağ

kurtarılmış, olay ise büyük yankı uyandırmış, birçok bilim adamı tarafından denizcinin yaşamasının imkansız olduğu söylenmiştir. Ancak, anlatıcının belirttiği gibi yine de inandırıcılığı olmayan bu öykünün "bir gün sizin bile inanacağınız bir olay"a dönüşmesi mümkündür, çünkü insanlar "balinanın ağzında kaybolan bir denizcinin, belki yarım gün sonra değil ama yarım saat sonra balinanın midesinden çıkarılacağını" (203) öğrenecek ve bu durum "Yunus efsanesinden gelen Bartley efsanesini" (203) inanılır kılacaktır. Bir başka deyişle, "ne kadar kuşkucu olursak olalım efsane gerçeğe dönüşecektir" (204).

Yunus mitinin yeniden anlatımıyla efsanelerin nasıl değiştirilerek hayata dahil edildiği ve inandırıcı kılındığı üzerinde duran Barnes, son hikayesinde insanlık tarihinde yaşanmış en büyük felaketlerden biri olan Yahudi katliamını ele alır. 13 Mayıs 1939 yılında Nazi Almanyası'ndan kaçma umuduyla St. Louis adlı bir gezi gemisine binen 937 Yahudinin başından geçenler, ikiyüzlülük ve acımasızlık tablosudur. Hamburg'tan Küba'ya varmak üzere yola çıkan gemi, Havana'ya varır; ancak Küba hükümeti Yahudilerin kabulü için ödenmesi mümkün olamayacak kadar büyük bir miktar ister. Bu ödemenin yapılamayacağı ortada olduğundan, gemi içindeki felaketten kaçan masum insanları bırakacak başka bir yer arayışına girer. Önce Miami'ye, ardından Dominik Cumhuriyetine, sonra sırasıyla Venezuela, Ekvador, Şili, Kolombiya, Paraguay ve Arjantin'e gider. Ancak sonuç aynıdır; hiçbir limana yanaşmasına izin verilmez. Hiçbir ülke, gazetecilerin "Dünyanın Utanç Gemisi" (208) olarak adlandırdığı bu gemideki insanları kabul etmeye niyetli değildir. Dolayısıyla dünya ülkelerinin Yahudi katliamıyla ilgili sergilediği endişenin "ikiyüzlülükten ibaret" (211) olduğu ortadadır. Bu durumun gün yüzüne çıkmasını göze alamayan ülkeler, gemidekilerin tüm umutları tükenmiş kaçtıkları cehenneme

geri dönmek üzereyken, bu insanları kabul etmeye razı olur: Belçika 200, Hollanda 194, İngiltere 350, Fransa ise 250 Yahudiyi alacağını bildirir.

Tüm dünya Yahudi katliamı yüzünden Nazi Almanyası'nı suçlarken, Barnes bu hikayeyle katliama seyirci kalan diğer ülkelerin de masum olmadığını gösterir. Felaketten kaçan insanlar, ülke ülke dolaşmak zorunda kalmış, hiçbir yere kabul edilmemiş ve bir kez daha bir insanlık ayıbına şahit olmuştur. Denizde geçen umutsuzluk dolu kırk günün ardından nihayet ayıplarını örtmek isteyen ülkeler bu insanlara kucak açmıştır. Ancak nasıl Nuh'un gemisinde yaşanan zulümler tahtakurusunun zihninden silinmediyse, dünyanın utanç verici bu duyarsızlığının da zihinlerden kolayca silinebileceği söylenemez. Bir başka deyişle, tarih tekerrür etmiş, ancak ilk kez trajedi olduğu gibi ikinci kez de trajedi olmuştur.

Tarihin yinelendiği ve mitlerin gerçeğe dönüştüğü bir başka bölüm ise "Nehir Yukarı"dır. Bu bölümde, iki yüzyıl önce kadar Orinoco'ya gitmeye çalışan iki Cizvit misyonerinin Kızılderilileri Hristiyan yapma çabaları ve tam gidecekleri yere Kızılderililerin yardımıyla ulaşmışken salın devrilerek iki Kızılderili'nin kaybolması öyküsünün Vic isimli bir yönetmen tarafından yeniden canlandırılarak filme dönüştürülmesi ele alınır. Film çekimi sırasında yaşananlar, misyonerlerden birini canlandıran Charlie'nin kız arkadaşına yazdığı mektuplardan öğrenilir. Film çekimi için Venezuela ormanlarına gidilir, tüm ekipmanlar hazırlanır, misyonerlerden biri Charlie diğeri ise Matt'tir, geri kalan oyuncu ekibi ise yöre halkı, yani Kızılderililerdir. Olanların aynısını yaşatabilmek için gerekli olan her şey hazırlanır, provalar yapılır. Ancak son çekimlerde tam salın devrilip misyonerlerin nehre düşüp birinin diğerini kurtardığı, Kızılderililerin ise kaybolduğu sahnede, Kızılderililer salı durdurmaları gerektiği halde akıntının olduğu yöne doğru yürütmeye devam eder ve

ipi kopan sal devrilir. Bunun sonucunda misyonerlerden birini canlandıran Matt nehirde boğularak hayatını kaybederken Charlie kurtarılır, Kızılderililer ise çoktan kamptaki yiyecek, giyecek ne varsa alıp götürmüştür. Kızılderililerin neden böyle yaptığı hiçbir zaman kesin olarak öğrenilemediği halde, Charlie'ye göre "rol yapmayı bilmedikleri gibi yalan söylemeyi de" (230) bilmeyen 'bu insanlar', yapılanların rol gereği olduğunun ayrımına varamayarak geçmişte yaşananların yeniden yaşanacağını düşünüp bu şekilde davranmışlardır:

> O Cizvitler herhalde Kızılderili tarihinde önemli yer tutuyorlardı. Düşün o öykünün yıllar boyu anlatıldığını ve her anlatışta daha renkli ve abartılı olduğunu. Ve sonra biz çıkıyoruz ortaya, aralarında siyah eteklik giyen iki kişi bulunan bir sürü beyaz adam, nehirden yukarı Orinoco'ya salla gitmek isteyen. Evet, farklar var, bunların tek gözlü makinesi falan. Ama temelde aynı şey ve biz onlara öykünün aynı şekilde salın devrilmesiyle son bulacağını söylüyoruz (243-244).

Yunus mitinin değiştirilerek gerçeğe dönüşmesi gibi, yüzyıllar önce yaşanan bu misyonerlik olayı da modern girişimlerle öyle inandırıcılık kazanmıştır ki Kızılderililer gerçek ile taklidi arasındaki farkı ayırt edememiştir. Gerçek ile kurgu arasındaki fark, tüm hikaye boyunca gittikçe silikleşmiş ve sonunda tamamen ortadan kaldırılmıştır. Charlie ve Matt, provalardan ve çekimlerden sonra bile tıpkı yüzyıllar önce sürekli birbiriyle fikir çatışması içerisinde olan bu iki Cizvit misyoneri gibi birbiriyle didişmekte; Kızılderililer bile film dışında onların misyoner mi yoksa Charlie ve Matt mi olduklarından emin olamamaktadır. Her şey öyle inandırıcıdır ki Kızılderililer tarihin tekerrür ettiğini sanmış, bu kez geçmişten ders çıkararak farklı davranmış, ilk kez gerçekleştiğinde ataları için trajedi olan tarihi, ikinci tekrarında beyazlar için trajediye dönüştürmüşlerdir. Bu bağlamda kurguyla gerçeğin birbirine karıştığı bu bölümde, Mchale'in "Chinese-box (iç içe geçmiş kutucuklar)" veya

"matruşka"ya (1987: 112) benzettiği anlatı türünün benimsenerek "ontolojik düzlemde değişikli[ğe]" (113) yol açan postmodern bir yaklaşım sergilendiği söylenebilir.

"Ararat Projesi" isimli dokuzuncu bölüm, Amanda Fergusson'un hikayesini anımsatan bir kurgu olup, Spike Tiggler adlı astronotun Ağrı Dağı'nda Nuh'un gemisini arayışını ele alır. Sesto'ya göre Barnes bu bölümde, Amerikalı astronot James Irwin'in hayatını kurgusallaştırmıştır: "Barnes öyküsünü şu iki temel gerçek üzerine kurar: gerçek bir uzay yolculuğu (Irwin'in 1975 yılında aya ayak basışı) ve dini ziyaret (eski astronotun 1985 yılında Ararat Dağı'na yaptığı gezi)" (1995: 137-138). Öykü Tiggler'in çocukluğuyla başlar; küçükken babası onu Kitty Hawk'a götürdüğünden beri uçmaya hevesli olan Tiggler, genç yaşta doğduğu yeri Wadesville'i terkederek deniz kuvvetlerine katılır, bir süre pilotluk yapar; sonra Pax nehrine transfer olur ve ardından Mercury Projesine gönüllü olarak kaydolur, kabul edilmemesine rağmen ısrarcı davranarak Apollo Projesine dahil edilir ve nihayet aya ayak basar. Tiggler aya ulaştığında ilahi bir ses ona Nuh'un gemisini bulmasını söyler. Uzaydaki görevi bitip dünyaya dönünce Tiggler artık eski Tiggler değildir, üç ay sonra uzay programından ayrılır, Nuh'un gemisini bulmayı kafaya koymuştur ancak ilahi sesten bahsederse herkes onu deli zannedeceği için bu durumu makul kılacak bir öykü düzer. Önce inancından, doğduğu yere olan bağlılığından, ulaştığı yerden bahseder ve nihayet "aradan geçen bunca yıldan sonra artık [ilk insanın] doğup büyüdüğü yeri aramasının zamanının geldiğine nasıl karar verdiğini" (295); bu nedenle de Nuh'un gemisini bulabilmek için bir keşif gezisi yapmayı planladığını açıklar. Nihayet bu istek bir projeye dönüşür, projeyi destekleyenlerden yardım toplanır ve gemiyi bulmak için Türkiye'ye gidilir. Bir yıl içerisinde yapılan üç arayış

olumsuz sonuçlanmış ve gemi bulunamamıştır. Ancak bu üçüncü arayışta Tiggler, dağın içinde iki mağara fark eder, bu mağaralardan birinde bir insan cesediyle karşılaşır. Tiggler'a göre, Nuh'u bulmuştur, ancak yolculuk arkadaşı arkeolog Jimmy inançlarıyla hareket ettikleri gerçeğinin bilincinde olduğu için cesedin bilim adamları tarafından incelenmesi düşüncesini Tiggler'a kabul ettirir. Ancak bulduğu cesedin, Amanda Fergusson'un cesedi olduğu açıktır.

Tiggler'ın Ararat Projesiyle, Amanda Fergusson'un dini ziyareti arasında yadsınamayacak kadar çok benzerlik vardır. Her ikisi de inançları doğrultusunda olanları yorumlamakta, her şeyi ilahi sebeplere dayandırarak açıklama eğilimi göstermektedir. Ancak Bayan Fergusson bunu açık açık yaparken, Tiggler, bu ziyaretin temelinde yatan ilahi nedenden bahsetmemiş, gerçekleştirmek istediği bu keşif gezisini makul bir çerçeveye oturtarak insanları kendisine inandırmaya çalışmıştır. Dolayısıyla Barnes'ın Katleen Ferris hikayesinde bahsettiği "öykü düzmek" terimi Tiggler'in projesini açıklama konuşmasında yeniden karşımıza çıkmıştır. Tiggler, projesini kabullendirmek istediği insanlara anlattığının aksine, çocukluğundan beri doğduğu yeri hiç sevmemekte ve oraya dönmeyi hiçbir zaman düşünmemektedir. Dolayısıyla Nuh'un gemisini bulma kararı da, doğduğu yeri arama isteğinden değil, uzaydayken duyduğunu iddia ettiği ilahi sesten kaynaklanmaktadır. Ancak yanlış bilgiler üzerine ördüğü bu öykü, mantıklı bir anlatım tarzı sayesinde inandırıcı olmuş ve projesi birçok insan tarafından maddi ve manevi anlamda destek bulmuştur.

Barnes'ın Nuh Tufanıyla başladığı dünya tarihi, tüm yönleriyle cenneti ele aldığı "Düş" isimli bölümle sonlanır. Barnes bu bölümde, düşünde cennette olduğunu gören anlatıcı yoluyla cennetteki yaşamı resmeder. Cennette görünüşte

herşey mükemmeldir: anlatıcı her sabah muazzam bir kahvaltı yapmakta, dilediği gibi alışveriş yapmakta, hep güzel haberlerle dolu gazeteleri okumakta, golf oynayıp, seks yapıp ünlü kişilerle tanışmaktadır. Ancak her şey öyle mükemmeldir ki anlatıcı bu mükemmeliyetten sıkılıp cennetteki yaşamın anlamsızlığını ve neden insanların yalnızca hak ettiklerini aldıkları eski cennet yerine artık bu yeni cenneti tercih etmekte olduğunu sorgulamaya başlar. Cennette anlatıcıdan sorumlu Margaret'a göre, her şey o kadar yolunda gitmektedir ki anlatıcı da diğer insanlar gibi ters giden şeyleri özlemekte ve bu kusursuzluktan bunalıp ölmeyi dilemektedir.

Barnes'ın çizdiği cennet tablosu, roman boyunca çizdiği dünya tablosu kadar karamsardır. Anlatıcı, diğer bölümler boyunca yapılan her şeyi yapmış ancak mutlu olamamıştır[18]. Nuh tufanı nasıl İncil'de anlatıldığından farklıysa, insanın cennetten beklentileri de cennette bulduklarından o denli farklıdır. İnsanların yıllarca hayalini kurduğu cennet, kendi iradeleriyle ölmek isteyecekleri bir kusursuzlukla donatılmıştır. Cennette de tıpkı Barnes'in anlattığı dünya tarihinde olduğu gibi bir belirsizlik söz konusudur; cennette her şey kişinin yazmak istediği öyküye bağlıdır, dolayısıyla sabit bir gerçeklikten bahsedilemez:

> "Ama Tanrı nerede?"
> "Tanrı. Tanrıyı mı istiyorsun? İstediğin bu mu?"
> "Bu benim istememe mi bağlı?"
> "Tamamen buna bağlı. Tanrıyı istiyor musun?"

[18] Anlatıcı cennette yaptıklarını şöyle sıralar: "bir sürü geziye katıldım" (diğer bölümlerdeki sayısız geziler gibi); "kano kullanmayı, dağa tırmanmayı ve balonla uçmayı öğrendim" ("Nehir Yukarı" isimli bölümde de kanoya binilmekte, "Dağ" isimli bölümde ise Ağrı Dağı'na yapılan tırmanış ele alınmaktadır); "bir sürü tehlike atlattım ve kurtuldum" (roman boyunca birçok gemi kazası, terör olayları, deprem, sel gibi doğa olayları olmuş ve kurtulanların ağzından bu olaylar anlatılmıştır); "cengeli keşfe çıktım" ("Nehir Yukarı" bölümündeki oyuncuları, Venezuela cengelinde birçok macera yaşamıştır); "bir davayı izledim (hükme katıldım)" ("Din Savaşı" isimli bölüm, tahtakurusunun davasını ele alır); bir ressam olmaya (korktuğum kadar fena değildim) ve cerrah olmaya çalıştım" ("Deniz Kazası" isimli bölümde ressam Gericault'un Medusa kazasını resmedişi irdelenir); "tabiatıyla aşık oldum" ("Parantez" adlı yarım bölüm, aşk üzerinedir); "yeryüzündeki son (ve ilk) insanmışım gibi yaptım" (birinci bölümde Nuh'un durumu bunu hatırlatır) (334-335).

> "Böyle olacağını düşünmemiştim. Bir Tanrı ya vardır ya da yoktur diye düşünüyordum. Durumun ne olduğunu saptayacaktım. Bunun herhangi bir biçimde bana bağlı olacağını düşünmemiştim" (336).

Tanrı'nın varlığı, yaşamak veya ölmek, cennette olmak ya da olmamak tüm bunlar kişinin tercihine dayalıdır. Dolayısıyla tıpkı dünya tarihi gibi, kişi kendi tarihini oluşturmakta, kendi "öyküsünü düzmek"tedir. Bir başka deyişle Barnes'ın cenneti, en az dünya tarihi kadar "ayrıca bir cehennemin" (337) olmadığı düzensizliklerle dolu bir sistemdir.

Başlıkta geçen yarım bölüm ise, sekizinci ve dokuzuncu bölüm arasına yerleştirilmiş "Parantez" başlıklı bölümdür. Lionel Kelly'e göre, bu bölüm bir "*parergon,* genel çerçevenin dışında bir söylem"dir (1993: 2). Christina Kotte'ye göre, dünya tarihi arasına açılmış bu "Parantez", "ondalık sayıların sistematik bir düzen, bütünlük ve tutarlılık oluşturduğu, kültürel olarak şifrelenmiş sayı sistemimize meydan okumaktadır" (2001: 75). Herhangi bir sayıyla numaralandırılmamış olan bu bölümde, sadece kitapta geçen bölümleri birleştiren tüm motifler bir araya getirilmiş, şu ana kadar tarihle ilgili söylenen ne varsa yapıbozuma uğratılmış ve Barnes'ın tarih hakkında görüşlerine yer verilmiştir. Finney'e göre "Parantez", "ironi ve mizahtan belirgin şekilde uzak, öğretici, biraz da profesyonel bir tonda yazılmış olan tek bölümdür" (2006: 36). Finney'nin belirttiği gibi, Barnes'ın oldukça kişisel[19] bir anlatımla yazdığı bu bölüm, bir taraftan yazarın tarih ve aşk üzerine düşüncelerini samimi ve ikna edici bir şekilde dile getirdiği bir deneme yazısını andırırken, diğer taraftan, her ne kadar içinde romanda sunulan sorunların çözümlerini barındırmasa da, romanda bu bölüme kadar anlatılanların

[19] Barnes, bir görüşmesinde Guignery'nin " 'Parantez' bölümü ne kadar otobiyografik sayılır?" sorusuna verdiği "Tamamen" cevabı, bölümün oldukça kişisel düşünceleri içerdiğini doğrular niteliktedir (akt. Guignery, 2006: 63).

sağlamasının yapıldığı ve yanlış olduğunun gösterildiği bir çözüm kitapçığı gibidir. Nitekim Barnes, Guignery ile yaptığı görüşmede bu bölüm hakkında şunu belirtmiştir:

> Sanırım, "Parantez"in geldiği nokta, farklı yer ve zamanda konumlandırılmış bir takım alternatif anlatımları vermiş olduğum noktadır. Bir yazar olarak, ancak o noktada, artık kendi adıma bir şeyler söylemenin zamanının geldiğini düşündüm. Öyle bir nokta ki, artık okur da yazara "Peki, sen bu konuda ne düşünüyorsun?" diye sormakta oldukça haklıdır. Sonuç olarak, bu bölüm genel olarak aşk ve gerçeklik üzerinedir ancak aynı zamanda da kitabın şu ana kadar yapmış olduklarına karşı gelmekte, geleneksel tarihin kuyusunu kazmaktadır (2000: 65).

Barnes'a göre aşk okullarda öğretilmesi gerekecek kadar hayatla iç içedir; çocuklara yemek pişirmesini, araba tamir etmeyi, korunma yollarını öğrettikleri gibi aşkın ne olduğunu da öğretmek gerekir, çünkü aşk insana kişilik ve amaç kazandıran, gerçekleri açık şekilde görmesini sağlayan tek şeydir. Aşk, din ve sanattan daha faydalıdır çünkü aşk Barnes'ın ifadesiyle "anti-mekanik ve anti-materyalisttir" (273). Romanda din, insanların maneviyatlarını kullanarak yardım paralarının şahsi amaçlar için kullanılmasına el veren bir araç olarak; dinin güvenini yitirmesinin ardından üstünlük kazanan sanat ise herkese ulaşabilecek bir yol olarak tasvir edilmiştir. Bu nedenle, Barnes'ın da belirttiği gibi "dinin ve sanatın aşka boyun eğmesi gerekir. Aşk bize insanlığımızı ve mistisizmimizi verir" (273).

Barnes'a göre aşk, din ve sanattan üstündür; nitekim roman boyunca Barnes dine ve sanata karşı bir güvensizlik sergilemektedir. Roman boyunca din taraf tutan, materyalist ve saflıktan uzak olarak betimlenir. Birinci bölümde yeni bir neslin türemesi için kurtarılan ve seçilen Nuh, merhamet duygusundan uzak, alkolik, yalnızca kendini düşünen, adaletsiz bir adamdır, nitekim yalnızca sorgusuz sualsiz Tanrı'ya olan bağlılığından dolayı seçilmiştir. Altıncı bölümde ise, Nuh'un

gemisinin olduğu köydeki manastırdaki papazlar, dini ticarete dönüştürmüş, insanlara kutsal olduğunu iddia ettikleri muskaları satarak din üzerinden para kazanmakta, Nuh'un bağındaki üzümleri dinen yasaklandığı halde şarap yaparak Tanrı'nın evinde günah işlemektedir. Sanat da tıpkı din gibi aldatıcı ve gerçeklerden uzak olarak tasvir edilmiştir. Örneğin, beşinci bölümde Fransız fırkateyni Medusa'nın geçirdiği kaza, ünlü ressam Gericault tarafından resmedilmiş, ancak ressam kazada yaşanan acı gerçekleri yok sayarak politik amaçlar doğrultusunda seçilmişlerin kurtulduğu umut dolu bir tablo oluşturmuştur; yedinci bölümde anlatılan ilk hikayede ise Titanik gemisinden sahtekarlıkla kurtulan Lawrence Beesley, bir kahraman olarak ilan edilmiş ve bu sahte kahramanlık öyküsünü bir kitap haline getirerek kazanca dönüştürmüştür. Barnes'a göre, ne din ne de sanat gerçekleri gösterir; gerçeklerle iç içe olan yalnızca aşktır: "Aşk ve gerçek, yaşamsal ilişki budur: aşk ve gerçek. Siz gerçekleri hiç aşık olduğunuz zamanki kadar çok söylemiş misinizdir? Dünyayı hiç o kadar berrak olarak gördünüz mü? Aşk bizim gerçeği görmemizi sağlar ve gerçeği söylemeyi görev bildirir" (268).

Barnes'a göre tıpkı din ve sanat gibi, "[t]arihler de gerçeği söylemez" (269) bu nedenle aşk tarihten de üstündür. Din ve sanata karşı güvensizliğini roman boyunca açıkça sergileyen yazar, tarihe karşı da derin bir inançsızlık duyduğunu dile getirir. Barnes'ın tarih görüşü, Linda Hutcheon, Hayden White ve Paul Ricouer gibi kuramcıların düşünceleriyle örtüşür. Yazara göre "[t]arih olan biten değildir. Tarih tarihçilerin bize anlattıklarıdır" (270). White ve Ricouer için de, olaylar sadece olur, kendilerini sunamaz; ancak ne zamanki anlatılmaya başlanır, o zaman gerçeğe dönüşürler. White bunu şöyle açıklar: "Gerçek olaylar konuşmamalı, kendilerini anlatmamalıdır. Gerçek olaylar yalnızca var olmalıdır; bilme durumunu anlatma

durumuna çevirme çalışması için çözüm, anlatıdır" (1987: 3). Geçmiş olaylar, yalnızca yaşanır; onları bir daha deneyimlemek mümkün değildir. Bu olaylar, tarihçi tarafından anlatılmaya başlandığında başka bir boyuta geçer. Artık gerçekte yaşanan bir olay değil, bir anlatı, bir öykü olmuştur. Ricouer'ün *Time and Narrative* (1990, vol.2) başlıklı kitabında belirttiği gibi, "tarihsel olaylar eylemde bulunan kişilerin meydana getirdikleri ya da maruz kaldıkları şeylerdir. Tarih [ise], geçmişteki insanların yarattıkları eylemlerin bilinmesidir" (2009: 17). Hutcheon'ın deyimiyle ise "gerçek", söyleme dayanır; "olay" ise söylem temelli değildir (1988: 119). Bir başka deyişle, olay ile gerçeği birbirinden ayıran "*mutlak bir ötekilik* ya da *farklılık*" (Ricouer, 2009: 17) vardır. Bu ötekilik, Barnes'ın bir görüşmesinde belirttiği gibi, olayın "tarihçinin ağından süzülerek" (akt. Kidder, 1989: E1) bize ulaşmasından kaynaklanır.

Gerçek ile olay arasındaki bu mutlak farklılık, White'a göre, tarihsel söylemi kurguya yaklaştırır. Olay, tarihsel söyleme dönüştürülürken, hayali bir konunun öyküye dönüştürülmesiyle aynı süreçten geçer. Olaylar, anlatılır, mutlak varlığıyla bağlantısı kesilir ve mecazi boyuta transfer eder. Bu nedenledir ki Ricoeur, tarihi "geniş çaplı bir metafor" (akt. White, 1999: 6) olarak tanımlar. Dolayısıyla ne tarihin kurgudan, ne de tarihçinin, figüratif anlatım kullanan bir roman yazarından belirgin bir farkı vardır. Tarih ile kurgu arasında yok olmaya yüz tutmuş çizgiyi her fırsatta vurgulayan Barnes da bunu şöyle belirtir: "birkaç gerçeği alır onlar çevresinde yeni bir öykü yaratırız. [...] Buna tarih deriz" (270). Dördüncü bölümde Kathleen Ferris'in zihnindeki problemleri örtbas etmek için çevresinde yaşananlardan yola çıkarak öykü düzmesi gibi, tarihçi de tarihsel gerçeklerden birkaçını alır ve kişisel veya ideolojik amaçları doğrultusunda bir olay örgüsü oluşturarak tarih adını verdiği

öyküye dönüştürür. Tarih yazımındaki bu öyküleme süreci, tarihsel söylemin güvenilirliğini ve tarafsızlığını sarsar; nitekim Barnes'a göre "[n]esnel gerçeği hiçbir zaman elde edemeyeceğimiz, bir olay olduğunda bunu birçok kişisel gerçeğe göre değerlendireceğimiz ve tarihe, 'gerçekte' olanın yerine Tanrının gözüyle görünen biçimini sokacağımız" (274) gerçeği ortadadır. Tarihin "Tanrının gözüyle görünen biçimi", güçlülerin ve kazananların anlatımı olmuştur ancak "Tanrı gözü versiyonu [da] bir uydurmadır" (274). Bu sebepledir ki, Barnes romanında tarihi gücü elinde bulunduranların gözüyle değil, seçilmemişlerin ve resmi tarihten dışlanmışların gözüyle anlatır, resmi tarihe alternatif tarihler sunarak meydan okur ve okurlarına şu soruyu yöneltir: "Kimin gerçeğini yeğleriz, zafer kazananınkini mi kurbanınkini mi?" (274). Barnes'ın dünya tarihi ile ilgili görüşü romanda şu şekilde yankı bulur: "Dünya tarihi mi? Sadece karanlıkta yansıyan sesler; birkaç yüzyıl yandıktan sonra sönen resimler; öyküler, bazen birbirine karışan öyküler; garip ilişkiler, saygısız bağlar" (270).

Barnes'a göre, "sabit bir tarih görüşü yoktur, doğrusal bir tarih görüşü de yoktur" (akt. Guignery, 2000: 67). Yazar, bu nedenle tarih boyunca "doğrusal bir ilerleme" (2000: 67) olduğu düşüncesine inanmaz ve romanında kaostan ve felaketlerden ibaret bir dünya tarihi sunar. Birinci bölümde, tufanla sarsılan insanlık, ikinci bölümde terör saldırılarıyla karşı karşıya kalır; üçüncü bölümde dinler savaşı çıkar; dördüncü bölümde nükleer felaketle sınanır; beşinci bölümde korkunç bir deniz kazası trajedisini yaşar, trajedi sanata dönüştürülür; altıncı bölümde depremle yerle bir olur, ancak kendinden başka fikirde olanların yıkımına acımayacak kadar merhametsizdir; yedinci bölümde felaket önce trajedi sonra bir güldürü olarak kendini tekrar eder, sahtekarlık kahramanlık olarak nitelendirilir; dünyanın utanç

tablosu çizilir; felaket paraya dönüştürülür; sekizinci bölümde tarih ikinci kez de trajedi olarak tekerrür eder; dokuzuncu bölümde yanlış inançlar peşindedir; bu kadar felaketin ardından onuncu bölümde cennete giren insan hala mutlu değildir ve bu kez kendi iradesiyle ölmeyi diler; cennet hayallerinin de yıkılmasıyla Barnes'ın çizdiği dünya tarihi felaketlerle ve umutsuzlukla dolu bir daire oluşturur. Bu felaketler arasına açılan "Parantez"de, ileri sürülen çözüm önerisi, aşk, ise bu felaketleri örtmeye yeterli değildir çünkü dünya tarihi, "buldozer gibi yıkmak için aşkın yarım evinde" (268) bekler. Her bölümde anlatılan kaos, postmodern romanın deneyimsel biçemsel özellikleriyle örtüşmekte ve yazarın kendi politik görüşlerini ortaya çıkarmasına yardımcı olan bir araç işlevindedir.

Jackie Buxton'ın "Julian Barnes's Theses on History" adlı makalesinde belirttiği gibi, Barnes'ın dairesel tarih görüşü, Walter Benjamin'in tarih görüşünü hatırlatır. Ünlü kuramcı Benjamin, Barnes gibi tarihin ilerlemeci olduğu görüşünü reddeder. Buxton'a göre, Benjamin ve Barnes "her ikisi de dünya tarihinin ilerlemeci tanımına şüpheyle yaklaşır; her ikisi de bunun yerine yıkım anlayışıyla dikte edilmiş bir insanlık tarihini tercih eder" (2000: 57). Buxton'ın da belirttiği üzere, "ilerleme kavramının, felaket düşüncesine dayalı olması gerektiği"ni (1989: 64) düşünen Benjamin gibi, Barnes'a göre de tarih felaketlerden ibarettir. Barnes'ın bu görüşü, roman boyunca hüküm sürer: İnsanlığın doğuşunu temsil eden Nuh tufanıyla başlayıp cennette sona eren dünya tarihinde sürekli fırtınalar çıkar, gemiler batar, terör ve savaş olayları insanları tehdit eder ve bu tehlikeler karşısında insan sürekli bir hayatta kalma mücadelesi içerisindedir. Nuh'un "hapishanesi"nde başlayan felaketler, cennette bile var olmaya devam eder. Buxton, bu durumu şöyle açıklamıştır: "Tekrar tekrar vuku bulan felaketler, gereğine uygun ve gülünç bir

şekilde, döngüsel bir cehenneme dönen, sonsuza kadar var olacak olan cennette de baş gösterir" (2000: 82). Barnes'ın çizdiği dünya tarihi tablosu, "enkaz üzerine enkaz biriktiren ve bunları üstümüze yağdıran tek bir felaket" (Benjamin, 1969: 257) gibidir. Nitekim, Barnes bir görüşmesinde tarihi "sürekli üstümüze doğru gelen 24 tekerlekli bir araç" (akt. Saunders, 1989: G9) olarak tanımlamıştır. Romanda tarihlerin "daima ilerlediğimizi, hep ileri gittiğimizi düşünmemizi" (269) teşvik etmesi görüşüne karşıt, Barnes için gelecek, yalnızca geçmişte saklıdır. Ona göre tarih kendini sürekli olarak tekrarlar, ancak ilk kez trajedi ikinci kez komedi olarak değil; tarih her defasında aynı felaketlerle yinelenir: "Tarih yalnızca geğirir ve biz onun yüzyıllar önce yediği çiğ soğanlı sandviçin tadını yeniden hissederiz" (269).

Barnes'ın romanında tekil, homojen, ilerlemeci ve evrenselci tarih anlayışının yerini çoğul, heterojen, dairesel ve spesifik bir tarih anlayışı alır. Barnes'ın dünya tarihi, büyük anlatılar dizisinden değil de küçük anlatılardan oluşur; yazar, geleneksel tarihçilerin aksine yalnızca büyük olaylarla değil, küçük olaylarla da ilgilenir. Nitekim, bir bölümde tüm insanlığı ilgilendiren Nuh Tufanı'na yer verirken, bir başka bölümde tahtakurusunun mahkemeye çıkmasını ele almaktan çekinmez. Romanda, gerçekten yaşanmış tarihsel olayları temel alan bölümlerle, tamamiyle kurgusal olan bölümler öyle iç içe verilmiştir ki hangisinin gerçek hangisinin kurgu olduğunu ayırt etmek güçleşir. Barnes'a göre böyle bir ayrımın gerektiği söylenemez çünkü "kurgusal bir şey yazarken, bir kısmı tarihe dayansa da, bunun tamamen hayal ürünü bir kurgudan hiçbir farkı yoktur" (akt. Guignery, 2000: 68). Öyle ki, Barnes romanında konu edindiği tarihsel olayları hiçbir zaman olduğu gibi sunmaz; bu olayları farklı bakış açılarına göre yorumlayarak yeniden yazar, kazananların değil kurbanların sesi olur. Bu nedenledir ki roman "büyük ölçüde

dünya tarihinin esasını oluşturan olaylardan bir dizi sapma şeklinde görülebilir" (Finney, 2006: 36). Salman Rushdie ise, resmi tarihe karşı alternatif tarihler sunarak resmi tarihin otoritesini ve güvenilirliğini sarsan bu romanı, "tarihe bir dipnot, bilineni yıkma, hakkında düşündüğümüzü bildiğimiz ve bildiğimizi düşündüğümüz sınırların etrafına çizilmiş zeki ve ayrıntılı bir karalama" (1991: 241) olarak tanımlar. Böylelikle, tarihyazımcı üstkurmacalarda amaçlandığı gibi, okurlarının "geçmişle ilgili bilgilerin kaçınılmaz metinselliğinin yanı sıra, bu bilginin söylemsel biçiminin değerinin ve sınırlamalarının" (Hutcheon, 1989: 127) farkına varmalarını sağlar. Barnes 10 ½ bölüme sığdırdığı dünya tarihiyle, büyük anlatıların arasına bir "Parantez" açarak tarihyazımının arkasındaki sosyal, ideolojik ve kişisel mekanizmaları kimi zaman ironik, kimi zaman mizahi, kimi zamansa trajik bir şekilde ortaya koymaktadır.

BÖLÜM 2

TARİH YAZIMINDAN HİPERGERÇEKLİĞE:

İNGİLTERE İNGİLTERE'YE KARŞI

Barnes'ın 1998 yılında yayımlanan *İngiltere İngiltere'ye Karşı* isimli romanı, yazarın tarihyazımcı üstkurmaca kategorisindeki diğer romanlarından farklı olarak, İngiltere tarihinin ve geleneklerinin nasıl yeniden yaratılarak metalaştırıldığı konusu üzerinde yoğunlaşır[20]. Barnes bu romanında, gerçeklik ve orjinallik üzerine ontolojik problemleri, tarihin tarafgirliği ve yeniden yaratılabilirliği, "bireysel ve ulusal kimlik karmaşalarıyla birlikte, favori konularından biri olan anıların bulanıklığını" (Fern, 1998) ele almaktadır. Barnes'a göre bu roman, "İngiltere kavramı, orijinallik, hakikati arama, geleneklerin icadı ve kendi tarihimizi nasıl unuttuğumuz" (Marr, 1998: 15) hakkındadır. "Milenyumun dönümünde kendi ülkeme yazdığım bir mektup" (akt. Guignery, 2000: 70) olarak nitelendirdiği bu romanda, Barnes "ülkelerin giderek [nasıl] kendi kendilerini gülünçleştirdiğini ve tarihlerinin yalnızca belirli kısımlarının cilalanmış hallerini kullandıklarını" (70) gözler önüne sermektedir. Barnes'a göre bu durum "yeni değildir", ancak romanında "eskisinden daha aşırı boyutta ve daha ticari verimlilikle" (akt. Guignery, 2000: 70) ele alınmıştır. Benzer şekilde Vera Nünning'in belirttiği üzere, roman o dönemde yazılan romanların gözde konularından olan İngilizliği revizyonist bir şekilde ele alarak "İngilizliğin geleneksel inançlarını [hem] sorgular, [hem de] yeniden değerlendirir" (2001: 7). Bu bağlamda, *İngiltere İngiltere'ye Karşı* Barnes'ın hem

[20] Romanın konusuna ilişkin Vanessa Guignery, Barnes'ın 1995 yılında yayımlanan *Letters From London* isimli çalışmasındaki, "Fake" başlıklı makalesinde "İngilizler, geleneklerinde iyidir; gelenek icat etmede de öyle" diyerek ileride yazacağı *İngiltere İngiltere'ye Karşı* hakkında ipucu verdiğini ileri sürmektedir (akt. Guignery, 2006: 104).

diğer romanlarından hem de benzer konuyu ele alan dönemin diğer romanlarından ayrılmaktadır.

Roman, içeriğiyle olduğu kadar biçim olarak da Barnes'ın diğer tarihsel romanlarına göre farklılık gösterir. Yazar, *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi, Flaubert'in Papağanı* gibi birbirinden farklı üslup ve farklı türlerde ve kronolojik olmayan bir çizgiyi takip ederek yazılmış birçok bölümden oluşan romanlarında melez bir tarz benimserken, bu romanı Guignery'nin de belirttiği gibi doğrusal yapısı gereği *Metroland* ve *Staring at the Sun* adlı romanlarını andırmaktadır.

Roman, Barnes'ın diğer tarihyazımcı üstkurmacalarının aksine, kronolojik olarak sıralanmış üç bölümden oluşur. Nick Bentley'e göre bu üç bölüm yapısal olarak birbirinden farklılık gösterir: birinci bölüm "klasik gerçekçi bir üslupla" yazılmışken, ikinci bölüm söylem bakımından oldukça "postmodernist" bir eğilim göstermekte; son bölüm ise "pastoral mersiye"yi (2007: 493-494) andırmaktadır. "İngiltere" başlıklı birinci bölümde romanın ana karakterlerinden biri olan Martha Cochraine'nin çocukluk anıları ve anıların, tarihin ve dinin doğruluğu üzerine duyduğu derin güvensizliği ele alınır. Bu kısa bölümü takip eden ve romanın büyük bir çoğunluğunu oluşturan "İngiltere İngiltere" isimli ikinci bölümde ise, Bayan Cochraine artık orta yaşlı, olgun ancak hala çevresindekilere şüpheyle yaklaşan bir kadındır. Bu bölümde Barnes, Cochraine'nin patronu Sir Jack Pitman isimli iş adamının tüm dünyadan turistleri çekerek kazanç sağlamak amacıyla İngiltere'yi temsil eden tüm özellikleri bir araya getirerek Wight Adası'nı İngiltere'nin küçük bir kopyasına, bir başka deyişle "İngiltere İngiltere"ye, dönüştürmeyi planladığı projesi tüm detaylarıyla anlatılır. "Anglia" başlıklı son bölümde ise, Sir Jack Pitman'in projesinden çıkarılan Bayan Cochraine artık yaşlanmış ve Wessex'te Anglia adında

bir köyde yaşamaya başlamıştır. Barnes, bu bölümde fantazilerle dolu ikinci bölümdeki İngiltere İngiltere'nin aksine sanayi öncesi İngilteresi'ni resmeder.

Romanda, Martha Cochraine'nin çocukluktan yaşlılığa gelişim ve olgunlaşma süreci gösterilerek bölümler arasında bağlantı sağlanmış olsa da, bölümleri birbiriyle ilişkilendiren asıl nokta birinci bölümde sorunsallaştırılan gerçekliğin, ikinci bölümde yeniden yaratılması, son bölümde ise yeniden yaratılan bu gerçekliği yapıbozuma uğratarak yeni gerçekler yaratma çabasıdır. Guignery'nin de belirttiği üzere roman, "Martha'nın ergenlikten yaşlılığa doğru gelişimine karşı Sir Jack Pitman'in megaloman girişiminin hicivsel genel hikayesini sunar" (2006: 104).

İngiltere İngiltere'ye Karşı, birçok eleştirmen tarafından farklı kategoriler içerisinde gösterilmiştir. Barnes, romanını 1992 yılında yayınlanan *The Porcupine* gibi "siyasi roman" (akt. Freiburg ve Schnitker, 1999: 61) olarak nitelendirirken, romanın türü üzerine eleştirmenlerin fikirleri oldukça çeşitlidir. Guignery'e göre roman "yakın gelecekte geçmekte olduğu ve bir fantazi ortaya koyduğu" (2006: 104) için fantazi türündeki romanlar arasına dahil edilebilir. Benzer şekilde Frederick M. Holmes da, romanın "İngiltere'nin nasıl kendi tarih bilgisini yitirdiğini gösteren satirik bir fantazi" (2009: 91) olduğunu belirtir. Sir Jack Pitman'in gerçek ve gerçeğin kopyasını ayırt edilemez hale getirdiği projesi aracılığıyla sunulan ironik unsurlar romanın Patrick Parrinder tarafından "hicivsel komedi" (2002: 228); Andrew Marr tarafından "gerçek amacı ciddiyet olan karikatürümsü oyun" (1998: 15); Matthew Pateman tarafından "İngiltere olarak düşünülen şeyin yıpratıcı/ağır bir eleştirisi" (2002: 78); James J. Miracky tarafından ise "üçüncü milenyumdaki İngilizlerin kültürel ve siyasi gerilemesinin edebi hicvi" (2004: 164) olarak adlandırılmıştır. Ancak, "hiciv, ironi ve parodi ustası" (Guignery, 2006: 104) olarak

bilinen Barnes, romanı için hiciv tanımlamasını uygun bulmaz. Barnes'a göre, "hicvin amacı ya da temel işlevi dışlanmışları teselli etme, zayıfların ve güçsüzlerin tesellisi için güçlünün maskara edilmesidir" (akt. Freiburg ve Schnitker, 1999: 60); bu nedenle yazar kendisinin hiciv yazdığını düşünmemektedir. Ona göre romanı, "hicivsel olmaktan çok gülünçtür" (akt. Freiburg ve Schnitker, 1999: 61), bir başka deyişle "yarı güldürü"dür (Marr, 1998: 15)[21].

" 'İLK ANINIZ NEDİR?' diye sorarlardı ona bazen. O da, 'Anımsamıyorum.' diye yanıt verirdi" (Barnes, 2003: 9)[22] sözleriyle başlayan roman, daha ilk cümlelerinde ana konularından birine dikkat çeker: Anılar, aldatıcı ve güvenilmezdir. Bu nedenle ne zaman ilk anısı sorulsa Martha Cochraine, her defasında bir yalan uydurur çünkü ona göre anılara güven duymamak için birçok sebep vardır. Öncelikle kişinin geçmişe dönüp ilk anısını doğru bir şekilde hatırlaması ve anlatması mümkün değildir. Dolayısıyla da "gerçek, el değmemiş" (12), "yalan olmayan bir anıyla" (10) karşılaşmak da bir o kadar imkansızdır. Cochraine'e göre "[e]ğer bir anı, bir şey değil de bir anının anısıysa" (13) o zaman, gerçeklerden iki kat daha uzaktır. "[A]nı sisteminin saflıktan uzaklığını ve yozlaşmışlığını"n farkında olan Cochraine, kendi anılarını hatırlama çabasını "geçmişini anımsayan bir ülke"ye (13) benzetir. Zira ister bireysel olsun, ister tüm bir ülkeye ait olsun "[g]eçmiş asla sadece geçmişten ibaret değildi[r], şimdiyi kendisiyle birlikte yaşamaya muktedir kılan şeydi[r]" (13). Cochraine'nin bireysel anılarla, bir ülkenin tarihi arasında kurduğu benzerlik oldukça yerindedir. Nitekim,

---

[21] Guignery'e göre romandaki taşlama unsuru, romanın ana karakterlerinden büyük iş adamı Sir Jack Pitman'den kaynaklanmaktadır. Guignery'nin belirttiği üzere Pitman, Barnes'ın *Letters From London* çalışmasında yer alan "Fake" başlıklı makalede bahsi geçen Robert Maxwell ve Rupert Murdoch'u hatırlatır (2006: 105).

[22] Romandan yapılacak sonraki alıntılarda yalnızca sayfa numarası verilecektir.

Barnes'ın bir görüşmesinde belirttiği gibi "[t]arihini yanlış anlamak, ülke olmanın bir parçasıdır. Bizler de kendi hayatlarımız için aynı şeyi yaparız. Çocukluğumuzu keşfeder, gözden geçirir ve yeniden düzenleriz" (akt. Dening, 1998: 2).

Cochraine, her ne kadar anıların doğruluğuna inanmasa da en iyi uydurmuş olabileceği anısı, küçükken yaptığı İngiltere yapbozudur: Bu anısına göre küçük Martha mutfak masasında İngilteresi'ni tamamlamaya çalışır, ancak her defasında bir parça eksik kalır, yapbozun bu eksik parçası, Staffordshire, ise hep babasının cebinden çıkar. Ne zamanki Staffordshire bulunup yerine yerleştirilir ancak o zaman Martha'nın "İngilteresi ve kalbi yeniden bütün haline" (12) gelir. Pateman'e göre, Martha'nın çocukluğu boyunca oynadığı yapboz, "yapılmakta olan, gelişigüzel idari merkezlere ayrılmış, tarihsel değişime açık bir ülke kavramı için uygun bir metafordur" (2002: 76). Peter Childs'a göre ise, yapboz imgesi, yalnızca bir metafor değil, "kitabın ikinci bölümü için bir metonim"dir (2011: 110). Bir diğer ifade ile, Childs ve Pateman'in da belirttikleri gibi, Martha'nın küçükken oynadığı yapboz, onun kişiliğini oluşturan parçalar gibidir, ne zamanki yapbozun eksik parçası babasının cebinden çıkarılıp yerine yerleştirilir, ancak o zaman Martha kendisini tamamlanmış hisseder. Yapboz imgesi, yalnızca Martha'nın kişiliğini temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda roman boyunca ele alınan konulardan biri olan, bir ülkenin tarihinin nasıl yapılandırıldığını ve değiştirildiğini simgeler. Dolayısıyla, Bentley'nin vurguladığı gibi Martha'nın çocukluğunda oynadığı yapboz, "bireysel ve ulusal kimliği birleştiren güçlü bir imgedir" (2007: 489). Nitekim, birgün Martha'nın babası cebinde yapbozun Staffordshire parçası ile ailesini bırakır ve bir daha hiç dönmez, böylelikle küçük Martha'nın kalbi ve İngilteresi artık hiçbir zaman bir bütün

olamayacaktır. Öyle ki bu durum, tarih ve anılar için bütünlük kavramının "yalnızca bir yanılsama" (Guignery, 2006: 106) olduğuna da bir işaret niteliğindedir.

Tarih ve anılarda bütünlük arama, "süregiden bir kendini aldatma"dan (13) ibarettir. Martha'nın üniversite yıllarına ait bir diğer anısı bunu örnekler niteliktedir. Martha, üniversitedeyken Cristina adında İspanyol bir kız arkadaşıyla ülkelerinin ortak tarihleri üzerine sık sık konuşurlarmış. Şakalaşma niyetiyle bile olsa, Cristina ne zaman "Francis Drake bir korsandı" (13) dese, Martha karşı çıkıp onun bir korsan olmadığını iddia edermiş, çünkü onun için Francis Dake "bir İngiliz kahramanı, bir Sir, bir Amiral ve dolayısıyla da bir Beyefendi"dir (13). Martha'nın bu anısı, bir tarafın, yağmacı bir korsan olarak gördüğü bir kişinin, başka bir tarafın kahramanı olabileceği, dolayısıyla tarihin taraflarca geçmişin farklı yorumlamalarından oluşan bir "uydurma" (13) olduğu görüşünün altını çizmektedir.

Tarihin uluslarca farklı yorumlanışına bir başka örnek ise, Martha'nın tarih öğretmeni Bayan Mason'un ilginç yöntemlerle öğrettiği tarih dersleridir. Bu dersler çocukların tarihi hatırlamalarını kolaylaştıracak şarkılar, doğaçlamalar ve çeşitli numaralarla "ihtişamla dolu şövalye hikayeleri, veba ve açlık hikayeleri, tiranlık ve demokrasi hikayeleri" (18) aracılığıyla öğretilmektedir. Bayan Mason'un anlattığı tarih derslerinde yalnızca ülkenin başarı ve yücelik öykülerine yer verilmektedir, yenilgiler ve başarısızlıklar yerine "erdemlerden", "Aziz George"dan, "Sir Francis Drake" ve "onun kahramanlık hikayeleri"nden, "Boadicea" ve "Kraliçe Victoria"dan (18) söz edilmektedir. Martha'ya öğretilen tarih, yalnızca İngilizlerin kahramanlık öykülerinden oluştuğu için tarafsızlık iddiasını ortadan kaldırma eğilimindedir. Nünning'e göre, Barnes bu şekilde "vatansever tarih anlayışı"nı (2001: 8) eleştirmekte; bu tür bir tarih görüşünün doğruluğu ve güvenilirliğini sorgulamaktadır.

Barnes gerek ulusların, gerekse bireylerin başarısızlıklarını örtmek ve kendilerini avutmak için hikayeler uydurduğu, ulusların buna tarih, bireylerinse anı adını verdiğini göstermeye çalışmaktadır. Bu nedenledir ki Martha'nın öğrendiği tarihte yalnızca ulusal başarılara yer vardır; kendi anılarında da benzer kahramanvari yaklaşımı benimseyen Martha, bir gün babasının gittiği yerden cebinde yapbozun Staffordshire parçası ile döneceğine ve herşeyin düzeleceğine inandırır. Ancak, yıllar sonra babasıyla karşılaşıp onları başka bir kadın için terk ettiğini ve yapbozunu bile hatırlamadığını öğrenmesi, hem Martha'nın anılarının hem de tüm bir ulus tarihinin bir yanılsama olduğuna işaret etmektedir.

Barnes'ın birinci bölümde Martha'nın çocukluk anılarıyla gözler önüne serdiği, bireysel ve toplumsal tarih görüşünün yanılgısı ve güvenilmezliği, ikinci bölümü oluşturan gerçek/kopya ikiliğinin temel yapı taşıdır. Birinci bölümdeki küçük Martha, artık orta yaşlarda zeki bir kadındır ve büyük iş adamı Sir Jack Pitman'in dünyaca yankı uyandıran projesinde "Atanmış Kinik" (74) olarak yer almaktadır. Kendisini "girişimci", "yenilikçi", "cömert", "hırslı", "çekici" (37) ve "yurtsever" (38) biri olarak tanımlayan Sir Jack Pitman, büyük bir fikir adamıdır ve yine büyük bir fikirle gelerek şöyle der: "Bizler geçmişimizi öteki milletlere onların gelecekleri olarak satmalıyız!" (48). Sir Jack Pitman'e göre üçüncü binyılda artık İngiltere, "imparatorluk toprakları elinden çıkmış" (46), dünyanın en büyük ordusuna sahip olmasına rağmen ordusunu "başkaları tarafından onaylanan küçük savaşlar için kiraya ver[en]" (47), eski gücünü yitirmiş bir ülkedir. Romanda "büyük bir tarihe, birikmiş büyük bir bilgeliğe sahip bir millet" (48) olarak tasvir edilen İngilizlerin toplumsal ve kültürel tarihi, Pitman'a göre "pazarlanmaya son derece uygun"dur (48) ve böyle bir pazarlama için de en uygun zamanlama üçüncü binyıla girilen bu

dönemdir. İyi bir vatansever olduğunu düşünen Pitman için, bu proje ülkesi için bir kurtuluş yolu; bir başka deyişle, yok olmaya yüz tutmuş olan İngiltere'yi, Wight Adası'nda yeniden yaratarak ayakta tutacak olan tek şeydir.

Sir Jack Pitman da en az Bayan Cochraine kadar kiniktir; nitekim bu yüzden birinci bölümde küçük Martha tarafından yöneltilen ontolojik problemler, bu bölümde Pitman tarafından dile getirilir. Bir toplantıda çalışanlarına Pitman şu soruları yöneltir: " 'Gerçek nedir? [...] *Sizler* gerçek misiniz, sözgelimi –siz ve siz?' " (39). Her birey kendine göre elbette ki gerçektir, ancak Pitman'in bu soruya cevabı "Hayır" (39) olur, çünkü çalışanlarının "yerine başkalarını [...] kopyaları koydurtarak" (39) değiştirmesi mümkündür. Pitman'in bu bakış açısı, projesinin temelinde yatan teoriyi oluşturmaktadır: İngiltere'yi kopyalayıp küçülterek piyasaya sürmek. Guginery'nin de söylediği gibi "tarihin işlenebilirliği, bireysel ve kolektif anıların güvenilmezliği", Pitman'in projesiyle "ulusal tarihin yeniden yazılıp, basitleştirilmesi ve karikatürize edilmesini" (2006: 106) mümkün kılar.

Pitman'nin projesinde özel danışmanı Bayan Cochraine, fikir avcısı Paul, konsept geliştiricisi Jeffrey, resmi tarihçi Dr. Max ve proje yöneticisi Marco olmak üzere birçok kişi yer alır. Pitman projesini uygulamaya koymadan önce, çalışanlarına projesini temellendirdiği düşünceyi açıklığa kavuşturması için bir Fransız entelektüelini davet eder. Fransız entelektüel Pitman'in projesini *"grand projet"* (62) olarak adlandırır ve uygulamaya konulduğunda başarı yakalaması oldukça muhtemel modern bir düşünce şeklinde görür. Fransız entellektüele göre, "[g]ünümüzde kopyayı orijinale yeğliyor oluşumuz, tümüyle kabul görmüş bir gerçek"tir (62); dolayısıyla kopyayı orijinale tercih eden insanların karşısına bir İngiltere kopyası çıkarmak ve bunu satmaya çalışmak artık kimseye şaşırtıcı gelmemektedir. Gün

geçtikçe modern dünyada "kopya önünde geçirilen dakika sayısı orijinalinin önünden geçirilen dakika sayısını kat kat aşmaktadır" (63), öyle ki tüm bir İngiltere'yi dolaşmak yerine, küçük bir adada toplanmış İngiltere kopyasını ziyaret etmek, bu insanlar için bulunmaz bir fırsat olacaktır: "Modern dünyada önemli olan şey, kopyayı orijinaline yeğlediğimizi çünkü bunun bize daha büyük bir *frisson* verdiğini anlamaktır" (63).

Pitman'in Eşgüdüm Komitesi'ne çağırdığı isimsiz entelektüelin fikirleri Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın ilerleyen kısımlarda inceleneceği üzere simülasyon kuramını hatırlatır. Ancak Miracky'nin de belirttiği gibi Baudrillard kopyanın orijinalin yerini almasını eleştirirken, Pitman'in projesindeki Fransız entelektüel hipergerçekliğin yeni tahtını "kutlar" (2004: 167). Bu durum romanda şöyle ifade edilmiştir: "Modern endüstrinin araçlarına ve çıkarlarına göre dönüştürülmeyen, kirletilmeyen hiçbir şey"in (64) kalmamış olması, bir "zafer"dir (64). Fransız entelektüeline göre, "[b]izler kopyayı talep etmeliyiz, çünkü kopyanın gerçekliği, hakikati, sahiciliği, sahip olabileceğimiz, yeniden düzenleyebileceğimiz, içinde *jouissance*[23] bulabileceğimiz ve son olarak, eğer karar verirsek ve karar verdiğimiz anda [...] bulabileceğimiz, karşı karşıya gelebileceğimiz ve ortadan kaldırabileceğimiz bir şeydir" (65). Guignery'e göre Barnes, "karikatürize edilmiş bu akademisyen figürü ile Fransız entelektüellerinin jargonlarıyla ve soyut kuramlarıyla sinsice dalga geçmektedir" (2006: 111). Miracky içinse, Barnes'ın yaptığı "hem hipergerçeklik dünyasını hem de bu eleştirel kuramları hicvetmek", bir bakıma "parodinin parodisini yaratmak"tır (2004: 165). Fransız entelektüeline ilişkin bu görüşlere ek olarak Pateman romandaki bu kısmı, Fransız entelektüelinin geçtiği

[23] Fransız bir sözcük olan *jouissance,* Türkçe'ye "haz" olarak çevrilebilir. İlgili sözcük Lacan'ın 1992 yılında yayımlanmış olan "The Ethics of Psychoanalysis" (1959–1960) isimli seminerinde sıklıkla geçmekte ve cinsel anlamda duyulan zevk anlamına gelmektedir.

kısmı "bir tür postmodern kuramın makul bir pastişi" (2002: 79) olarak adlandırmıştır. Barnes, romanına iliştirdiği bu pastişle aslında kuramların kendilerini eleştirmeyi amaçlamak yerine, bu kuramlarda geçen durumun nasıl toplumca benimsenip gerçeğe dönüştüğünü ironik bir şekilde gözler önüne sermektedir.

Fransız entelektüelinin anlattığı kuramlar çerçevesinde ticari çıkarlarla şekillendirilen projenin amacı, Pitman'in deyimiyle ne bir "[e]ğlence parkı", ne "tarihsel kültür mirası merkezi", ne "Disneyland", "Dünya Fuarı" ya da "Britanya Festivali" yaratmaktır; projede yapılmak istenen "*o şeyin kendisini"*(69) sunmaktır. Bir başka deyişle, projeyle turistlerin kopyayı orijinale yeğlemesinden çok, yeniden yaratacakları İngiltere'nin turistlerde bir kopya değil de gerçek izlenimi bırakması amaçlanmaktadır. Pitman, bunu bir örnekle şöyle açıklar:

> Geçen gün bir tepede durdum ve koruluğun önünden kavis çizerek geçip bir ırmağa doğru uzanan bir tarlaya baktım, işte böyle bakadururken ansızın ayaklarımın dibinden bir sülün havalanıverdi. Siz, onun *içinden geçen* bir kişi olarak, hiç kuşkusuz, Doğa Ham'fendinin sonsuz işiyle ilgilendiğini düşünürdünüz. Ama ben aldanmadım, Mark. Bu tepe, Demir Çağı'ndan kalma, ölülerin gömüldüğü bir tümülüstü, kavis çizerek uzanan tarla Sakson tarımının bir kalıntısıydı, koru sadece binlerce başka ağaç kesildiği için bir koruydu, ırmak bir kanaldı ve sülün de bir av bekçisi tarafından yetiştirilmişti. Biz bunların hepsini değiştiriyoruz, Mark, ağaçları, koruları, hayvanları. [...] [Ve] o *şeyin kendisi* oluyor (70-71).

Benzer şekilde Pitman da projesiyle, tıpkı görenlerin doğal bir güzellik olarak düşündüğü tepe gibi, gerçeğinden ayırt edilemeyecek bir İngiltere yaratmayı planlar. Bu nedenle öncelikle kendisi bir ada olan İngiltere'yi minyatürize edeceği başka bir ada arar, seçimi İngiltere'nin hemen yanı başında duran, küçük, sevimli Wight Adası olur. Wight Adası'nda kurulacak olan İngiltere kopyası, "Nitelikli Eğlence'nin potansiyel alıcıları"na uygulanacak olan bir anket çalışmasıyla "İngiltere sözcüğüyle

bağlantılı en temel elli karakteristik" (68) ve insanların İngiltere hakkında genel tarih bilgisi baz alınarak oluşturulacaktır. İnsanların İngiltere ile ilişkilendirdiği karakteristikler ve İngiltere tarihi hakkında ne bildikleri araştırılarak, "bildikleri şeylerin zevkini çıkar[acakları]", yalnızca "anladıkları şeyleri" bulacakları, "kendilerini daha az cahil" (82) hissedecekleri, kısacası kendilerini daha iyi hissedecekleri bir İngiltere yaratılacaktır.

Pitman'in insanların "kendilerini daha az cahil" hissettirilmesi gerektiğine ilişkin görüşü, resmi tarihçi Dr. Max'in İngiliz halkının ulusal tarih bilgisini ölçmek için yaptığı görüşmeler sonucunda açıklık kazanır. Dr. Max, orta yaşlarda, "beyaz ırktan", "orta sınıfa mensup", "üniversite öğrenimi" görmüş, "kendini kültürlü, bilinçli, zeki, bilgili bir kişi olarak" (91) gören ortalama bir İngiliz vatandaşını temsil eden bir adamla yaptığı görüşme, halkın kendi tarihleri hakkında ne kadar az ve eksik bildiklerini gözler önüne serer. Hastings Meydan Savaşı'nda neler olduğu sorulan adam, yalnızca "1066" diyerek cevap verir ve soruyu yanıtlamış gibi diğer sorunun gelmesini bekler. Savaşın kimler arasında olduğu, nedenleri ve sonuçları hakkında sorulan sorulara verdiği cevaplar da, bir o kadar kısa, tereddütlü ve eksiktir. İngiliz kimliğinin oluşmasında büyük bir önemi olan bu savaş bile ortalama bir İngiliz vatandaşı tarafından tam olarak bilinmemektedir. Dr. Max'e göre "[i]nsanın kendi ulusunun kökenleri ve gelişimi hakkında bu kadar az şey bilmesi [...] yurtseverlikten tümüyle uzak[tır]", ancak Dr. Max'in bakış açısında "en doğrudan paradoks da burada yat[maktadır]"; zira ona göre "[y]urtseverliğin en istekli yatak arkadaşı, bilgi değil, cehaletti[r]" (94). Barnes, Dr. Max'in bu görüşüyle, Nünning'inde belirttiği gibi, "eğitimli vatandaşların tarih bilgisinin güvenilir bir altyapısı olduğu düşüncesini yapıbozuma uğratır" (2001: 15). Nitekim,

Bayan Mason'ın tarih derslerindeki yöntemlerle tarihi doğru, tarafsız ve eksiksiz bir şekilde öğrenmek mümkün değildir. Öte yandan, kendi halkının bile tarihini doğru bilmiyor oluşu, Pitman'in projesini kolaylaştıran unsurlardan biridir, böylelikle Pitman kendi istediği şekilde bir İngiltere tarihi yaratacak ve turistlere satacaktır.

Pitman'in İngilteresi'nin, arz talep ilişkisi doğrultusunda oluşturulan bir tarihi olacaktır. Nitekim bu sebeple Pitman, konsept geliştiricisinden tüm dünya çapında bir anket düzenlenerek insanların İngiltere deyince akıllarına gelen ilk beş şeyi araştırmasını ister ve bu ankete göre İngilizliği oluşturan 50 Özlü Değer şunlardır:

> 1. KRALİYET AİLESİ; 2. BIG BEN/ PARLAMENTO SARAYI; 3. MANCHESTER UNITED FUTBOL KULÜBÜ; 4. SINIF SİSTEMİ; 5. PUB'LAR; 6. KARDA BİR KIZIL GERDAN KUŞU; 7. ROBİN HOOD VE ŞEN ADAMLARI; 8. KRİKET; 9. DOVER'IN AK FALEZLERİ; 10. EMPERYALİZM; 11. İNGİLİZ BAYRAĞI; 12. SNOBLUK; 13. "GOD SAVE THE KING/QUEEN" MARŞI; 14. BBC; 15. LONDRA'NIN WEST END BÖLGESİ; 16. TIMES GAZETESİ; 17. SHAKESPEARE; 18. DAMLARI SAMAN KAPLI KULÜBELER; 19. ÇAY/ DEVONSHİRE'IN KREMALI ÇAYI; 20. STONEHENGE; 21. SERİNKANLILIK/ TEPEDEN BAKMA; 22. ALIŞVERİŞ; 23. MARMELAT; 24. LONDRA KULESİ/ BALTALI MIZRAK TAŞIYAN KULE MUHAFIZLARI; 25. LONDRA TAKSİLERİ; 26. MELON ŞAPKA; 27. TV KLASİK DİZİLERİ; 28. OXFORD/ CAMBRIDGE; 29. HARRODS; 30. ÇİFT KATLI OTOBÜSLER/ KIRMIZI OTOBÜSLER; 31. İKİ YÜZLÜLÜK; 32. BAHÇEYLE UĞRAŞMA; 33. ALÇAKLIK/GÜVENİLMEZLİK; 34. AHŞAP DUVAR TEKNİĞİ; 35. EŞCİNSELLİK; 36. ALICE HARİKALAR DİYARINDA; 37. WINSTON CHURCHILL; 38. MARKS & SPENCER; 39. BRİTANYA SAVAŞI; 40. FRANCIS DRAKE; 41. BAYRAĞA SELAM TÖRENLERİ; 42. SIZLANMA; 43. KRALİÇE VICTORIA; 44. KAHVALTI; 45. BİRA/ SICAK BİRA; 46. DUYGUSAL SOĞUKLUK; 47. WEMBLEY STADYUMU; 48. KIRBAÇLAMA/ ÖZEL OKULLAR; 49. YIKANMAMA/ KİRLİ İÇ ÇAMAŞIRLARI; 50. MAGNA CARTA (95-96)

Anket sonucu çıkarılan maddeler insanların zihnindeki İngiliz tarihinin yalnızca gerçek olayları, gerçek karakteristikleri değil, aynı zamanda Robin Hood gibi kurgusal mitleri de kapsadığını göstermektedir. Dolayısıyla insanların, tarihe dair gerçek ve kurgusal olaylar arasında bir ayrım yapmadığı ortadadır. Buna rağmen, bu maddelerin, İngiliz toplumunun kimliğini oluşturduğu öngörülmektedir, dolayısıyla Martha'nın oynadığı yapbozun parçaları gibi, bu elli özlü değer bir araya getirilerek bir İngiltere kurulacaktır. Ancak Pitman, anket sonuçlarını kusurlu bulur çünkü bu sonuçlarda "bahçeyle uğraşma, kahvaltı, taksiler, çift katlı otobüsler" (97) gibi yararlı ve ilgi çekici maddelerin yanında İngiltere'nin güzel taraflarını yansıtmayan "Big Ben, Britanya Savaşı, Robin Hood, Stonehenge" (97) gibi gereksiz maddeler de vardır; Pitman'e göre bu insanlar "onun İngilteresi" (98) hakkında hiçbir şey bilmemektedir. Dolayısıyla da bu maddelerden yalnızca kendi çıkarlarıyla uyuşanları seçip üzerinde ekleme ve değişiklik yapmakta sakınca görmez. Bu amaçla, Pitman listeden "ikiyüzlülük", "serinkanlılık", "snopluk", "yıkanmama" (95-96) gibi olumsuz bir İngiltere imajı oluşturacak maddeleri yok sayarak, projesinin ticari amaçlarını karşılayabilecek, yalnızca İngiltere'yi yücelten maddeleri değerlendirir. Bu bağlamda, Nünning'in belirttiği gibi, Wight Adası'nda "şimdinin ihtiyaçlarını karşılamak için İngilizliğin farklı versiyonlarının yapıldığı" (2001: 10) düşüncesi hakimdir.

Pitman'in yarattığı İngilizlik versiyonunda, anket listesine eklenen bir madde de İngilizlerin cinsel zaafları ile ilgilidir. Komite üyeleri, İngiltere tarihini satın alacak olan turistlerin cinsel ihtiyaçlarını, isteklerini ve fantazilerini de göz önünde bulundurarak projeye cinsel bir bakış açısı kazandırmaya karar verir. Aradıkları şey İngiliz zaafını temsil edecek, "seksin adını kötüye çıkarmamış olan bir kadın,

herkesin adını duyduğu iyi bir kız, koca memeleri olan çekici bir kız"dır (105). Komite üyelerinin aklına gelen ilk isim Nell Gwynn olur. Ancak, kendinden açıkça "Protestan fahişe" diye söz eden, küçük yaşta "Kral'ın metresi" olan ve ondan iki çocuk "peydahla[yan]", bunun yanında "başka bir gözdesiyle yatak hazlarını" (106) paylaşan bu figürü olduğu gibi sunmak mümkün değildir. Dolayısıyla listedeki diğer maddelerde olduğu gibi, bu figürü de "üçüncü binyılın aile değerleriyle aynı çizgiye getirmek belki biraz masaj gerektire[cektir]" (106). Bu nedenle çocuk seksi faktörünü ortadan kaldırmak için Gwynn'in yaşını büyütülür, çocukları ve Kral dışında birlikte olduğu diğer kişiler çıkarılır, sosyal ve dinsel arkaplanı kaybedilir ve "sonunda Kral'la evlenen orta sınıftan iyi bir kız" (106) elde edilir. Bir başka deyişle gerçek Nell Gwynn'in tüm özellikleri yapıbozuma uğratılarak, sıradan orta sınıf bir İngiliz kızından hiçbir farkı olmayan bir kız yaratılır.

Çağın gereklerine ve tarihi satın alacak olanların beklentilerine göre değiştirilen maddelerden bir diğeri de Robin Hood mitidir. Üçüncü milenyumda yer alan eşcinsel ve etnik azınlıkları da göz önünde bulunduran başta Bayan Cohraine ve Dr. Max olmak üzere diğer komite üyeleri, bu mite de yeni bir bakış açısı kazandırmaya karar verirler. Nitekim Robin Hood miti böyle bir yeniden yaratım için oldukça elverişlidir: Robin hem kadın hem erkek için kullanılan bir isimdir, Hood ise her iki cins tarafından giyilen bir giysidir; gruptaki tek kız olan, ancak biyolojik olarak erkek olduğu iddia edilen Marian, kilise nezdinde hiçbir geçerliliği olmayan bir nikahla Robin Hood'la evlenmiş ancak bir süre sonra evliliğini sona erdirerek "Maid Marian" ismini almış ve bir erkek gibi hayatını sürmüştür. Kırsal topluluklarda yaşanan eşcinsel ilişkilerin, ahlaki açıdan herhangi bir sorun ve

önyargı yaratmayan tarihsel bir norm oluşu da, bu mitin eşcinsel toplulukları dikkate alan bir bakış açısıyla yeniden yaratımını mümkün kılan bir diğer unsurdur.

Mitleri "modern zamanlara uyarla[ma]" (161) konusunda oldukça başarılı olan başta resmi tarihçi olmak üzere komite üyeleri, yeni mitler yaratma konusunda da bir o kadar başarılıdır. Ada için logo arayışında olan komite, Dr. Max'in hemen o sırada oluşturduğu hikayede karar kılar: on dokuzuncu yüzyılın başında kadının biri elinde yumurta sepetiyle bir patika yolundan pazara doğru yürürken ansızın çıkan bir kasırga ile falezden aşağı doğru uçar, ancak kadının bir taraftan şemsiyesi paraşüt gibi açılır, diğer taraftan da eteği şişerek yavaşlamasını ve yumurtalarından bir tanesi bile kırılmadan sağ salim aşağı inmesini sağlar. Tamamen kurgusal olan bu hikayeye öncelikle "Betsy için Cennet bu" başlığı konulur ve modernleştirilerek ziyaretçilerin katılabileceği bir 'bungee jumping' deneyimine dönüştürülür: teknik destekle yavaşlatılarak aşağı indirilecek olan turistler taze yumurtalarını alarak kahvaltılarına devam edecek ve bu deneyimin sonunda Sir Jack'in imzasının ve günün tarihinin olduğu bir atlama sertifikası alacaktır.

Değiştirilen, yeniden yaratılan, yoktan var edilen ve modernleştirilerek piyasaya sürülen bu mitlerin yanında, İngilizliğin parlak yüzünü temsil eden ünlü isimler, mekanlar, doğal güzellikler, yiyecek ve içecekler dahil herşey proje kapsamında adada yeniden yaşam bulur: bir tarafta hiçbir şeyden habersiz toprağıyla tarım yapan köylüler, bir tarafta Shakespeare'in mezarı, Dr. Johnson, turistlerin oturup sıcak bira içecekleri pub'lar vardır. Adada gerçeğin kopyası ile kurmacanın kopyası birlikte verilir, ancak turistlerin bunlar arasında ayrım yapabilmesi mümkün değildir. Birinci bölüm boyunca Bayan Cochraine'in çocukluk hikayelerinden çıkarılan anıların ve tarihin güvenilmezliği düşüncesi, Dr. Max'in yaptığı

görüşmelerden anlaşılan halkın tarih hakkındaki cahilliği, tüm dünya çapında yapılan anket sonucu ortaya çıkan listede gerçeklerle mitlerin bir arada verilmesi, ada projesini mümkün kılan unsurları oluşturur. Romanda kurgulanan resmi tarihçi Dr. Max'in de belirttiği gibi, tarih zaten "[g]erçekliğin saydam, her yandan görülebilir bir sureti" (161) değildir, ayrıca tarihte "yoruma yer vermeyen tarafsız yaklaşım"dan (165) söz edilemezse ve de "[b]aktığımız şey hemen her zaman daha önceki bir şeyin, o moda deyişle, bir replikası"ysa (144-145), modern çağa uygun sahte bir İngiltere yaratmak oldukça modern ve başarılı bir girişimdir.

Bu düşüncelerin hayata geçirilmesiyle adada ideal bir İngiltere kopyası yaratılır ve bu adaya "İngiltere İngiltere" adı verilir. İngiltere İngiltere, Sir Jack'in istediği gibi ziyaretçilerin "bir aynanın içinden geçmiş olduklarını, kendi dünyalarını arkada bırakıp farklı ama tuhaf bir biçimde bildik, olup bitenlerin yaşanılan gezegenin öbür bölümlerindeki gibi değil, tıpkı ender görülen bir düşte olduğu gibi gerçekleştiği yeni bir dünyaya girmiş olduklarını" (132) hissedecekleri bir yerdir. Childs'a göre bu, "tüketicinin zevki için popülist bir geçmişi bir araya getiren, ileriye değil geriye bakan, geçmişiyle devreden çıkarılmış, jelatin içinde bir İngiltere'dir" (2005: 85). İngilizliği temsil eden tüm olumlu karakteristiklerin bir araya toplanmasıyla kurulan bu düş dünyası, aslında İngilizliğin istenildiği zaman istenildiği şekilde yapıbozuma uğratılarak yeniden yaratılması mümkün olan insan yapımı bir kurmacadan ibaret olduğunun bir kanıtı niteliğindedir. Dolayısıyla Nünning'in de belirttiği gibi Barnes, "İngilizliğin birçok çağdaş versiyonunu tanımlayan tek taraflılığı"nı (2001: 14) bu şekilde vurgulamış olmaktadır. Bu bağlamda, İngilizliğin kurgusal bir anlatıdan farkı olmadığı; bir roman karakterinin kimliği ve karakteristikleri nasıl bir yazar tarafından yaratılıyorsa, İngiliz halkının

kimliğinin de romandaki komite üyelerince yeniden yazılabileceği görülmektedir. Bir başka deyişle, nasıl gerçeklik yalnızca zihinde oluşturulan düşünsel bir süreçse, İngilizlik de yalnızca "kolektif düşlemde" (Bentley, 2007: 489) yer alan, "uydurma bir gelenekten başka bir şey değildir" (Nünning, 2001: 18).

İngiltere İngiltere, romandaki anlatıcının da ifade ettiği gibi "[b]ir çeşit hızlandırılmış İngiltere turu gibi bir şeydi[r]" ve bu turda "[b]ir dakika önce Big Ben'i, bir dakika sonra Anne Hathaway'in kulübesini, derken Dover'ın Ak Falezleri'ni, Wembley Stadyumu'nu, Stonehenge'i, kendi Saray'ınızı ve Sherwood Ormanı'nı gör[mek mümkündür]" (178). Aynı zamanda bu yeni İngiltere, eskisinden "daha uygun, daha temiz, daha dostça ve daha etkin"dir (198). Parrinder'ın "ütopya" (2002: 230) olarak nitelendirdiği bu yeni düşler ülkesi kısa sürede büyük ün kazanır ve turistler eski İngiltere yerine artık İngiltere İngiltere'yi tercih etmektedir. Ancak bu kusursuz İngiltere replikası zaman içerisinde Cunningham'ın deyimiyle "keyifli bir distopya"ya (1998: 14) dönüşür. Adada gerçekle replikası ayırt edilemez hale gelir; hatta replika, gerçeğin yerini almaya başlar.

Adada vuku bulan bu durumu projedeki Fransız entelektüel tarafından temsil edilen Baudrillard'ın simülasyon kuramıyla açıklamak yerinde olur. Tüketim toplumunda gerçeğin kapitalist amaçlarla sonsuz sayıda üretilebilir hale gelmesi anlamına gelen simülasyonu mümkün kılan tıpkı İngiltere İngiltere'nin yaratılmasında olduğu gibi insanların bilgi eksikliği, gerçek ile replikası arasındaki farkı önemsememeleri ve önlerine sunulan herşeyi tüketmeye eğilimli hale gelmiş olmalarıdır. Simulasyona uğratılan imge öncelikle "belli bir gerçekliğin yansıması"yken, bu gerçekliği "saptırma"ya ve "gizleme"ye çalışır, ardından böyle bir gerçekliğin "olmayışını gizler" ve nihayet "gerçekle en ufak bir ilgisi [bile]

kalmaz"; bunun sonucu olarak artık "yalnızca kendi simulakrıdır" (Baudrillard, 1983: 11). Miracky, Baudrillard'ın simülasyon kuramının birinci aşamasını, "gerçeğin temsili"; ikinci aşamasını "gerçekle temsili arasındaki sınırların yok olması"; üçüncü aşamasını ise temsilin gerçeğe üstünlük sağlayarak "hipergerçeklik"e (2004: 163) dönüşmesi olarak özetlemiştir. Hipergerçeklikte, "gerçek ve hayalürünü birbirine karıştırılır, estetik cazibe ön plandadır, öyle ki 'bir tür kasıtsız parodi her şeyi kapsar' " (Featherstone, 1991: 68).

Simulasyonun bu aşamaları göz önünde bulundurulduğunda, ada projesinin tam olarak bu süreci örneklemekte olduğu söylenebilir. Simulasyona uğratılan imge bu kez İngiltere ve İngiliz kimliğidir. İngiltere replikası yaratmak için önce İngilizliği temsil eden karakteristikler araştırılır, bu noktada amaç İngilizliği birebir yansıtmaktır. Ancak anket sonucu elde edilen maddeler, projenin kapitalist amaçlarıyla örtüşmediği için yapıbozuma uğratılarak, amaca uygun olarak yeniden yazılır; bir başka deyişle, İngilizliğin gerçek yüzü gizlenmeye çalışılır. Tüm bunlar aslında İngilizliğin yalnızca belirli sembollerle zihinde yaratılan bir imgeden ibaret olduğunu, bir başka deyişle İngilizlik diye bir gerçekliğin aslında olmadığını göstermektedir. Son aşamada ise yaratılan bu sahte İngiliz kimliği gerçeğin yerini almaya başlar, yaratılan bu yeni gerçeklik Baudrillard'ın deyimiyle "hipergerçeklik"tir (1983: 125).

Hipergerçeklikte gerçekle hayal ürünü arasındaki sınır ihlal edilir, bu simülasyon deneyimi romandaki ada çalışanlarında da kendini gösterir. Parrinder'ın söylediği gibi "taklit gerçeğin yerini alır çünkü gerçeklikten daha bağımlılık yapıcıdır" (2002: 228), öyle ki kendilerine verilen rolleri oynamaları istenen bu çalışanlar, zamanla kendilerini rollerine kaptırarak gerçek kimliklerini unutup sahte

kimliklerine bürünürler, böylece simülasyonun ikinci evresi vuku bulur. Michael Wood'un deyimiyle "gerçeklik taklit ve eğilim arasında sıkışıp kalır" (1999: 57):

> [F]igüranların bazılarına artık Pitco çalışanları olarak hitap etmek mümkün değildi, onlar sadece karşılığında para aldıkları cisimleştirdikleri karakterler olarak tanınıyorlardı. Durumları başlangıçta yanlış teşhis edilmişti. Hoşnutsuzluk belirtileri gösterdikleri düşünülüyordu, oysa tam tersi söz konusuydu: Hoşnutluk belirtileri gösteriyorlardı. Oldukları kişiler olmaktan mutluluk duyuyorlar ve bir başkası olmak istemiyorlardı" (213).

Oynamakta olduğu rolden memnun olup kendi kimliğini reddedenlerden ilki kral olur: kral, müşterilerin önünde Nell Gwynn'i taciz etmektedir. Olanlar turistlerce şovun bir parçası olarak görülür ancak kral gerçekten Nell Gwynn'i canlandıran kıza cinsel istismarda bulunmaktadır. Şikayet üzerine Bayan Cochraine'nin yanına çağrılan kral, kendini rolüne öyle kaptırmıştır ki bir kral olarak genel müdürün ayağına gitmeyi reddeder. Sözleşmesindeki maddeler hatırlatılarak Bayan Cochraine'nin huzuruna gelmek zorunda kalan kral, kendisine yapılan şikayete öfkelenir ve her defasında kendisinin bir kral olduğunu "Ben *zaten* kralım be! [...] Her yerde, her zaman" (203) sözleriyle vurgular. Nitekim, Bayan Cochraine sık sık ada çalışanına gerçek kimliğini hatırlatmak zorunda kalır: "Siz sözleşme gereği ve izinle kralsınız. Eğer bir emre itaatsizlik edecek olursanız ve biz de sizi sabahleyin Dieppe'e giden bir tekneye koyarsak, silahlı bir ayaklanma falan olacağını sanmam" (203).

Dr. Johnson rolündeki çalışan da, kendisini rolüne kaptırarak turistleri rahatsız edecek kadar fazla Johnsonvari davranışlar sergiler, öyle ki "Samuel Johnson'ı oynaması için Samuel Johnson'ı işe almışlar" (225) izlenimi bırakır. Dolayısıyla Dr. Johnson'la akşam yemeği deneyimi, turistlere sıkıntı veren bir

deneyime dönüşür. Yemekte sorularına cevap vererek hoş zaman geçirmelerini sağlaması beklenen Dr. Johnson hakkında turistlerin izlenimi şu şekilde anlatılmıştır:

> [ç]ok kötü giyindiği ve çok kötü koktuğu; yemeğini vahşi bir hayvan gibi yediği, ayrıca çok hızlı yediğinden ötürü ona ayak uydurmak zorunda kalan ziyaretçilerde hazımsızlığa neden olduğu; ya son derece zorbaca davrandığı ya da suskunluğu gömüldüğü; birçok kez, cümlesinin ortasında ansızın çömelip bir kadının ayakkabısını çekip çıkardığı; çevresinde bulunanlara sıkıntı verdiği; çoğu ziyaretçinin mensup olduğu ülkeler hakkında ırkçı laflar ettiği; yakın bir sorguya çekildiğinde kızgınlığa kapıldığı; konuşması ne denli parlak olursa olsun konuşmasına eşlik eden astımvari solumalardan ötürü müşterilerin dikkatinin dağıldığı ve koltuğunda kıpırdanıp durduğu başlıca şikayet konularıydı (223-224).

Dr. Johnson'ın durumu, taklidin taklitçinin bakış açısından da nasıl orijinalden daha çok tercih edilebilir hale geldiğini örnekler niteliktedir; çünkü taklit, gerçekliğin rahatsız edici yönlerinden bir kaçıştır, dolayısıyla da gerçeklikten daha caziptir. Nitekim, bu Pitco çalışanı, eski hayatına dönüp mutsuzluklarıyla yüzleşmektense Dr. Johnson rolünü gerçeğe dönüştürmeyi tercih eder, çünkü "geçmiş hayatı[n]ı gözü[n]ün önüne getirdiği[n]de [...] kısır bir zaman yitiminden, bazı vücut rahatsızlıklarından ve deliliğe yakın ruhsal sıkıntılardan başka hiçbir şey" (226) bulamamaktadır. Ancak, " 'Dr. Johnson'ı Dr. Johnson'a dönüştürmekten, koruyucu tırnak işaretlerini kaldır[maktan]" (234) yalnızca ada projesi sorumlu tutulamaz; bir başka deyişle, Dr. Johnson rolüne sığınıp gerçek hayata dönmemek, çalışanın kendi kişisel tercihidir.

Benzer şekilde, çiftçiler ve çobanlar da proje dahilinde kendilerine tahsis edilmiş lojmanlara gitmeyi reddederek harap kulübelerinde uyumayı tercih eder; rol gereği kaçakçı köylüleri canlandıran çalışanlar gerçekten kaçakçılık yapmaya başlar;

Britanya Savaşı'nı canlandıran filo ise daha da ileri giderek alarm zili her an çalıp uçağa binme emri verilebilir diye pistin yanına prefabrik barakalar yapılmasını isterler. Ancak, proje yetkilileri bunlardan daha da büyük bir sorunla karşı karşıyadır: Robin Hood ve çetesi. Çete üyeleri yemekte çıkan öküzün tadını beğenmedikleri için şikayette bulunur, ancak bu sorunla ilgilenileceği söylendiği halde ulusal hayvan parkındaki yünlü öküzlerden birini çalarak kendi yemeklerini yaparlar. Kendileri için hazırlanan tüm yemekleri çöpe atarak ulusal parklardaki hayvanları teker teker yok etmeye başlarlar. Ancak sorun yalnızca yiyecekler değildir; Robin Hood'un uzun bir istek ve şikayet listesi vardır: çetesindeki bazı özürlü kişilerin avcılıklarını ve dövüşme becerilerini yavaşlattıkları için gerçek savaşçılarla değiştirilmeli; çete üyelerinin mahremiyetleri artırılmalı; turistlerin içeriye bakmalarını engellemek için perdeler kapatılmalı; bunun yanında çeteye modern bir bakış açısı kazandırılmak için katılan eşcinsel kişiler askeri disiplin açısından olumsuz bir durum teşkil ettikleri için çeteden çıkarılmalı ve son olarak çete üyelerinin cinsel ihtiyaçları karşılanmalıdır. Kısacası, Robin Hood ve çetesi proje kapsamında kendilerine verilen rolleri reddetmekte, gerçekten yağmacı çeteler gibi davranmakta ve sözleşmelerine dayanarak yapılan tüm uyarılara kulak asmayarak kendi dediklerini yapmaktadır. Robin Hood ve çetesi, simülasyona uğrayan imgenin gelebileceği son noktadır; imge artık yalnızca kendi simulakrıdır. Bu nedenle de diğer çalışanların davranışları bir şekilde yapılan uyarılarla düzeltilebilirken, Robin Hood ve çetesini mağaralarından çıkarmak ve adadan uzaklaştırmak için askeri bir harekat yapılmasına karar verilir.

Adadaki karakterlerin canlandırdıkları rolleri benimseyerek gerçeklikle ilişkilerini tamamen koparmaları, Baudrillard'ın eleştirdiği hipergerçekliğin

ulaşabileceği noktanın göstergesidir. Miracky'nin de vurguladığı gibi, Barnes gerçekle replikası arasındaki farkı ayırt edemez hale getiren karakterler yaratarak bir taraftan "postmodern kuramı doğrular"ken diğer taraftan da " 'hipergerçekliğin' gücünün parodisi ve bu güce duyulan saygı arasında bir yerlere konumlandırılmış olan romanını bir tarafa bırakarak, insanın gerçeği deneyimleme arayışını sergiler" (2004: 165). Barnes'ın bir görüşmesinde belirttiği gibi "umumi ve bireysel, sahte ve orijinal, tamamen yalan, uydurma ve içsel doğruluk arasında kitap boyunca süregelen birbirine karşıt uçlar" (akt. Dening, 1998: 12) vardır. Bu anlamda, Sir Jack'in özel danışmanı Bayan Cochraine ile fikir avcısı Paul Harrison arasındaki romantik ilişki, Miracky'nin deyimiyle "projenin hipergerçek dünyasına karşı olası bir panzehir" (2004: 168) olup, bu zır kutuplar arasındaki çekişmeye bir örnek niteliğindedir. Babasının daha küçükken terk ettiği ve "kalbi hiçbir zaman bir bütün olamayacak" (Guignery, 2006: 106) olan Bayan Cochraine'in bu sahte kimlikler, yalanlar ve taklitler dünyasında tüm istediği "hakikat, yalınlık, sevgi, kibarlık, arkadaşlık, eğlence ve cinsel tatmin"dir (147). Bayan Cochraine'in tüm arayışlarına Paul cevap vermekte ve ilişkileri birbirlerinin "gerçek" (148) hissetmelerini sağlamaktadır. Ancak her ne kadar Paul ve Martha birbirlerinde gerçeği bulduklarını söyleseler de John Carey'nin söylediği gibi "sözler, hareketler ve düşünceler büyük ölçüde taklitçi", dolayısıyla aralarındaki ilişki de "kopyalardan ve taklitlerden" (1998: 1) ibarettir. Nitekim ikinci bölümün sonunda Bayan Cochraine'in hem sevgilisi hem de işbirlikçisi olan Paul, Sir Jack'le birlik olarak Bayan Cochraine'in adadan kovulmasını sağlar. Miracky'e göre, Bayan Cochraine'in işten çıkarılmasıyla Paul'ün hayatından çıkması aynı zamanda gerçekleşir ve böylelikle "Sir Jack'in gücü tekrar ele geçirmesiyle, [...] sahtecilik samimiyetten üstün gel[ir]" (2004: 169).

Romanın üçüncü bölümü, eski İngiltere'nin yıkılarak endüstri ve teknoloji öncesi tarım İngiltere'sine dönüşü sonucu ortaya çıkan Anglia'da geçer. Ne sevgide ne de hayatta gerçekliğe ulaşabilmiş, eski güzelliğini ve gençliğini yitirmiş olan Martha, Anglia'da Wessex adında bir köye gelir. Anglia, İngiltere İngiltere'nin o şatafatlı görüntüsünden ve imkanlarından çok uzakta kalmış, kendi halinde tarımla uğraşarak geçinen, teknolojiden uzak eski iletişim yollarıyla haberleşen, basit şeylerle kendilerini eğlendiren, bir başka deyişle geleneksel tarzda yaşamlarını sürdüren insanların yaşadığı bir yerdir. Bu bölüm, eleştirmenlerce farklı şekillerde yorumlanmıştır: Anglia kimine göre "retrotopia olarak bir ütopya" (Parrinder, 2002: 230); kimine göre "bir tür cennet" (Cunningham, 1998: 14); kimine göre ise "idilik, kırsal İngiltere'ye dönüş ile distopik kurgunun bir karışımı"dır (Nünning, 2001: 9). Ancak Barnes'a göre eleştirmenler bu bölümü yanlış yorumlamaktadır; çünkü Anglia ne kendisinin "kişisel olarak onayladığı" bir yer, ne de "kitapta daha önce yöneltilen sorulara bir cevap"tır (akt. Guignery, 2000: 71). Barnes'a göre bu bölüm "bir ülkenin ne ölçüde yeniden başlayabileceği ve bu yeniden başlangıcın ne anlama geldiği hakkındadır" (akt. Guignery, 2000: 71). Barnes'ın bu görüşünü destekleyen Miracky'nin yorumuyla Anglia, Barnes'ın önceki bölümde "hipergerçekliğin zaferine son bir yanıt olarak" sunduğu "daha saf, alternatif bir gerçeklik"tir (2004: 169).

İngiltere İngiltere'nin gerçek İngiltere'yi unutturduğu bir dönemde, Anglia'da unutulan bu eski İngiltere gelenekleri yaşatılmaya çalışılır. Ancak İngiltere İngiltere'de resmedilen yeniden yaratım süreci burada da kendini gösterir. İngiltere İngiltere'de mükemmeliyetçi ve daha gelişmiş bir İngiltere kopyası yaratılırken, Anglia'da daha kırsal ve geleneksel bir İngiltere kopyası yaratılması

amaçlanır. İngiltere İngiltere'nin kurulmasıyla tarihini ve kimliğini yitiren eski İngiltere'ye Anglia'da yeni bir tarih ve kimlik oluşturulmak istenir. Dolayısıyla Berberich'in dediği gibi, "ilk bakışta geleneksel kırsal İngilizliğin anılması olarak görünen şey, aslında Barnes'ın hicvinin ve Baudriallard'ın 'hipergerçekliğinin başka bir katmanıdır" (2008: 176).

İngiltere İngiltere'de olduğu gibi Anglia'da da kendi kimliklerinden uzaklaşarak sahte bir kimlikle yaşamlarına devam eden insanlar vardır. Bu insanlar, sahte bir İngiltere İngiltere yerine teknoloji öncesi daha orijinal olduğunu düşündükleri eski İngiltere'de kalarak geleneklerini yaşatmayı seçmişlerdir. İngiltere İngiltere'de yaşayanların büründükleri roller, kendilerine işverenleri tarafından dağıtılmışken, buradaki insanların oluşturdukları kimlikler tamamen kendi tercihleridir. İngiltere İngiltere'de yaşayan insanlar, para için geçmişi yaşatırken, Anglia'daki insanlar kendi istekleri dahilinde bunu yapmaya karar vermişlerdir. Dolayısıyla, vatanseverlik kavramı Anglia ve İngiltere İngiltere ile farklı anlamlar kazanmıştır: Sir Jack, yıkılmakta olan İngiltere'yi ayakta tutmak için son teknoloji bir İngiltere kopyası yaratarak vatanseverliğini kanıtlarken, Anglia'daki insanlar da İngiltere İngiltere'nin yıkıp geçtiği eski İngiltere'yi yaşatmak için teknoloji öncesi bir İngiltere kurarak vatanseverliklerini göstermişlerdir. Fakat, her ne kadar vatanseverlik sıfatına sığınılmış olsa da, her iki İngiltere'nin de eşit derecede kurmaca ve gerçeklerden uzak olduğu ortadadır.

Bölümün daha ilk sayfalarında, eski İngiltere'ye dönüşü temsil eden Anglia'nın yeni İngiltere İngiltere'den farksız olduğu açıkça görülmektedir. Bir Amerikan firmasının genç hukuk uzmanı, eski adı Jack Oshinsky olan Jez Harris, eski işini, yaşamını ve hatta kimliğini geride bırakarak, "hem adını hem de

teknolojisini önceki dönemlerden seçmeyi" (261) yeğlemiştir ve Wessex köyünde hayatını atları nallayarak, bıçak ve orak bileyerek ve elma şarabı üreterek sürdürmektedir. Jez'in en büyük zevki, ne zaman karşısına "turist kılığına bürünmüş bir antropolog, bir gezi yazarı ya da bir dil kuramcısı çıksa, kaba köylü numarası oynamaktı[r]" (261). Jack Oshinsky'nin oynadığı rol, İngiltere İngiltere'deki karakterlerin rolleri kadar kurmacadır. Jez gibi, köyün diğer sakinleri de sahte kimlikleriyle hayatlarına devam etmektedir. Köylü rolündeki Jez'in eğlenmek için yaptığı şeylerden biri de hikayeler uydurmak ve insanlara bu hikayeleri gerçekmiş gibi anlatarak onları inandırmaktır. Jez'in eski İngiltere'ye ait folklor ile hiçbir ilgisi olmayan, "uydurma" (262) olarak adlandırılan bu hikayeleri köy ziyaretçilerinin oldukça ilgisi çekmektedir, çünkü bu hikayelerin gerçek olup olmamalarının bir önemi yoktur; zira anlatıcının da belirttiği gibi "[o]nlar Jez'in hikayelerini yeğl[emektedir], gerçek [olan] bu[dur]" (263). Dolayısıyla tüm bu uydurma kimlikler ve efsaneler göz önünde bulundurulduğunda, Barnes'ın da vurguladığı gibi Wessex köyü, "tamamiyle sahte bir köydür. Kendi kendini yeniden icat eden düzmece bir köydür" (akt. Guignery, 2000: 72).

Wessex köyünde, "folklorun, özellikle de yeniden yaratılmış folklorun, parasal alışveriş ya da takas konusu olmaması gerektiğini" (262) düşünerek Jez'i kınayan tek kişi öğretmen Bay Mullin olur. Kolektif gelenekten yana olan Bay Mullin'e göre, bir topluma ait gelenekler ve efsaneler değiştirilmemeli, olduğu gibi nesilden nesile aktarılmalıdır. Bay Mullin her ne kadar bunu savunuyor olsa da, ortaya attığı Köy Şenliği'ni yeniden canlandırma fikrini öne sürerek kendiyle çelişir ve tıpkı Jez gibi o da geleneklerin yeniden yaratım sürecine katkıda bulunur. Sir Jack'in "Dokuzuncu Senfonisi" adını verdiği projesinde olduğu gibi, Wessex

köyünde de bir gelenek yeniden canlandırılacaktır; ada projesinde Sir Jack'in özel danışmanı olan genç Martha'ya, yıllar sonra bu kez de Köy Şenliği projesi için Bay Mullin danışmaktadır. Hayatı boyunca kendisini tamamlamaya ve gerçeği bulmaya çalışan ancak bir türlü başaramamış olan Martha, birinci bölümde bahsi geçen çocukluk yıllarında gittiği fuardan aldığı ve hala saklamakta olduğu kitapçığı çıkarır ve küçükken başaramadığı hayalini şimdi gerçeğe dönüştürmek ister ancak Şenlik'i yıllar önceden kalma bu kitapçığa göre düzenleme önerisi uygun bulunmayarak reddedilir. Martha'nın önerisi yerine, ortaya Mayıs Kraliçesi'nin olduğu, Cornish yöresi güreşinin yapıldığı, Robin Hood, Pamuk Prenses, Boadice gibi karakterlerin canlandırıldığı yarışmaların düzenlendiği, kısacası eski geleneklerle yenilerinin karışımı olan bir festival yapılır. Tıpkı İngiltere İngiltere'deki yeniden yaratılan ve geçerlilik kazanan efsaneler gibi Anglia'da da benzer şekilde dönemin ve insanların ihtiyaçlarını karşılayacak nitelikte bir "Şenlik'in temelleri atıl[ır]", anlatıcının da söylediği gibi bu şenliğin "daha şimdiden bir tarihi var gibi[dir]" (286). Bundan sonra her yıl aynı günlerde bu festival yeniden düzenlenecek, "yeni bir Mayıs Kraliçesi ilan edilecek ve çay yapraklarından yeni fallar okunacaktı[r]" (286). Bu konuyla ilgili Barnes bir görüşmesinde şunları söyler: "anılarımızdan ve ulusal hafızamızdan parçacıklarla bir şey yaratırız ve onu çok sert bir yapıştırıcı ile birbirine yapıştırırız, sonra da o şey orada bir süre, farz edelim bir yıl, durduğunda, onun gerçek olduğunu düşünür ve bunu kutlarız" (akt. Guignery, 2000: 72).

Wessex sakinleri bu süreçlerden geçerek yaratılmış olan festivalle eğlenirken, Martha hayatını gözden geçirmektedir. Yıllardır kendini tamamlamak için uğraşan Martha, artık gerçeklik arayışından vazgeçmiş, "sukünete ve zorunlu

olarak yinelenen jestlere, ihtiyata, durmak bilmeyen ispiyonculuğa, yardımseverliğe, kafa içinde olup biten enseste ve uzun akşamlara alışmıştı[r]" (276):

> Doğru yapıp yapmadığından, Anglia'nın doğru yapıp yapmadığından, bir ulusun kendi tarihinin akışını ve alışkanlıklarını tersine çevirip çeviremediğinden emin değildi. *The Times*'ın iddia ettiği gibi, sadece inatçı bir antikalık mıydı bu –yoksa bu özelliği, doğasının, tarihinin bir parçası mı olmuştu? Siyaset liderlerinin savundukları gibi, cesur ve yeni bir girişim, bir çeşit manevi yenilenme ve ahlaki kendine yeterlik girişimi miydi bu? Yoksa sadece, ekonomik çöküşe, nüfusun azalmasına ve Avrupa'nın intikamına karşı kaçınılmaz olarak verilmiş, zoraki bir karşılık mıydı? (277)

Bu sorular artık ne köyde tartışılmaktadır, ne de Martha tarafından sorgulamaktadır. Romanın başından beri çocukluktan yaşlılığa değin kişisel gelişimi sergilenmekte olan Martha, sonunda "iç huzurun[a]" ve "olgunluğ[a]" erişmiştir, ancak belki de bu, sonu gelmeyecek gerçeklik arayışının verdiği bir "usanmışlığın kanıtı"dır (277).

Açıkça görülmektedir ki ne Sir Jack'in İngiltere'nin ve İngilizliğin en iyi yönlerini bir araya getirip, Barnes'ın deyimiyle "sert bir yapıştırıcı ile birbirine yapıştır[arak]" (akt. Guignery, 2000: 72), oluşturduğu İngiltere İngiltere, ne de eski İngiltere'nin yok oluşunu kabullenemeyip geçmişe dönerek teknoloji ve endüstri öncesi, daha doğal ve temiz bir İngiltere yaratmayı planlayan insanların oluşturduğu Anglia tam olarak amacına ulaşabilmiştir. Her iki İngiltere projesinde de, geçmişin doğru bir temsilini yaratmak için yola çıkılmışken, geçmişi yansıtmaktansa çağın ihtiyaçlarına cevap veren farklı İngiltere versiyonları ortaya çıkmıştır. Nitekim Martha örneğinde olduğu gibi bir bireyin kendi anılarını bile doğru ve eksiksiz bir şekilde hatırlaması mümkün değilken, bir ülkenin geçmişini doğru bir şekilde yansıtmanın mümkün olmayacağının belirtileri kitabın daha ilk sayfalarında verilmeye başlanmıştır. Martha'nın "ustaca ve masumane bir şekilde uydurulmuş"

(11) anıları gibi, İngiltere İngiltere ve Anglia'da ustaca uydurulmuş bir İngiltere geçmişi temsil edilir. Ada projesinin resmi tarihçisi Dr. Max'in söylediği gibi "[b]aşlangıç anı diye bir şey yoktur" (145), dolayısıyla her iki proje için belirlenen tarihsel başlangıç noktaları da aslında birer insan icadıdır. Dolayısıyla, İngiltere İngiltere'ya karşı Anglia'yı yaratmak, tarihin ilerlemeci olmaktan çok dairesel yapısını gösterir.

Bu yeniden yaratım projeleri, bir ulusun geçmişi kadar o ulusun kimliğinin de kurmaca olduğunu gözler önüne sermektedir. Nitekim, İngiltere İngiltere'yi yaratabilmek için İngilizliği tanımlayan unsurları bir anket yoluyla öğrenmeye çalışmak durumun ironisini ortaya koymakta olup ulusal kimliğin bir ulus hakkında insanların ne düşündüğünden ibaret olduğu fikrini ileri sürmektedir. Anket sonuçları da anket düzenleme düşüncesi kadar ironiktir: İngilizliği tanımlarken, insanlar gerçekten geçmişte yaşanmış olaylar ve yaşamış kişilerle tamamiyle hayal gücüne dayanarak oluşturulmuş efsaneleri birbirinden ayırt etmemektedir. Dolayısıyla gerçeklikle kurmacayı bir arada barındırdığı düşünülen tarih gibi, ulusal kimlik de Hayden White'ın deyimiyle "retoriksel bir kompozisyon"dan (1995: 240) farksız değildir. Bu anlamda, Homi Bhabha'nın şu düşüncesi durumu uygun bir şekilde betimler: "[...] bir ülkenin sembolik yapısı [...] gerçekçi bir romanın olay örgüsü gibi işler" (akt. Brennan, 1990: 308). Bir başka deyişle, bir ulusla ilgili birkaç gerçek etrafında hayal gücü kullanılarak bir kimlik yaratılır, öyle ki oluşturulan bu ulus, Bhabha'nın deyimiyle yalnızca "hayali bir ulus"tur (akt. Brennan, 1990: 308). Dolayısıyla, bir ulusun aslında kurmaca bir romandan farkının olmadığı söylenebilir: bir romanı oluşturan yazarın kafasındakilerken, bir ulusal kimliği oluşturan insanların o ulusla ilgili ilişkilendirdiği şeyler ortaya çıkar. Bu sebeple, ulusal

kimliği oluşturan unsurların cevabı, "kime göre İngilizlik?" sorusunda aranılabilir. Bu nedenledir ki, Bentley'nin de söylediği gibi "İngilizlik bir takım semboller ve imgelerle kendini gösterir, ancak İngilizliği anlamamızı sağlayan şey, anlatısallık ve olay örgüsüdür" (2007: 488). Buna dayanarak, İngiltere İngiltere ve Anglia gibi, orijinal olduğu düşünülen eski İngiltere'nin de aslında aynı yollarla inşa edilmiş bir ulus olduğu şüphesi ortaya çıkabilir çünkü orijinalliğe ve hakikate ulaşmak olası değildir.

Eski İngiltere'nin ve İngilizliğin bile orijinal olup olmadığı böylesine şüpheli bir konumdayken, İngiltere İngiltere ve Anglia projelerinin eşit derecede kurmaca ve de eşit derecede orijinallikten uzak olduğunu söylemek yanlış olmaz. Baudrillard'ın deyimiyle, her ikisi de gerçek ile kopyasının artık birbirinden ayırt edilemediği, kopyanın gerçeklikten üstün geldiği simülasyonun üçüncü evresi olan "hipergerçeklik"tir. Bir başka deyişle, Baudrillard'ın korktuğu gerçekleşmiştir: "dünya hipergerçeklikle anlaşılıp deneyimlenmeye" başlanmış ve "olaylar hakkında neyin doğru neyin yanlış olduğunun ayırt edilemeyeceği" (Lane, 2000: 87) duruma gelinmiştir. Nitekim Barnes da romanda geçen İngiltere'yi yeniden yaratma girişimlerine ilişkin "[bunun] baştan sona uydurma, büyük ölçüde doğru olan şeylerle tamamiyle hayal ürünü olan şeyler arasında bir tutarlılık olduğuna kendimizi inandırmak" (akt. Guignery, 2000: 72) olduğunu belirtir.

Daha gelişmiş bir İngiltere yaratmak için başlatılan ada projesinde efsaneler modern zamana uyarlanarak bir tür "hiperkültür, [...] tanıdık hikayelerin ve olayların parodi noktasına varana değin abartılıp şişirilerek oluşturulmuş versiyonları" (Van Maanen, 1992: 12) oluşturulurken, daha saf daha temiz bir İngiltere yaratmak için girişilen Anglia projesinde de benzer şekilde parodi derecesine varacak kadar

abartılmış pastoral betimlemeler ve karakterlerin yanında yeni folklor yaratılarak "köyün kökenlerine dönme [fikrinin] gerçekdışılığı" (Miracky, 2004: 169) açıkça resmedilir; Bentley'nin deyimiyle, "ikinci bölümü [İngiltere İngiltere'yi] yakan yapaylık, üçüncü bölümü de [Anglia'yı] kirletir" (2007: 494). Dolayısıyla, Barnes, nasıl ada projesiyle postmodern kuramın hem bir toplumda nasıl yer bulduğunu canlandırmakta hem de bir parodisini sunarak taşlamakta ise, Anglia için de aynı durum geçerlidir. Bu projeler her ne kadar birbirinden amaç olarak ayrılsalar da sonuç olarak gelinen nokta aynıdır: insanların farklı kimliklere bürünerek gerçek hayatlarını unuttukları, geçmiş olayların dilendiği gibi kişisel veya ulusal çıkarlar doğrultusunda değiştirilerek yeniden yaratıldığı ve bu yeniden yaratımın memnuniyetle kabul gördüğü hipergerçek bir dünyanın ortaya çıkışıdır. Bu bağlamda Barnes ada projesinde olduğu gibi, geçmişe dönüş projesiyle de bir taraftan "hipergerçekliğin geçmişe dönüşünün imalı sahteciliğiyle ilgili bizzat Baudrillard'ın söylediği şeyi örnekler[ken]", bir taraftan da İngiltere İngiltere'ye "yapay bir alternatif olarak" yeniden yapılandırılmış eski İngiltere kopyası sunarak, "postmodern kuramın nostaljisini eleştirmektedir" (Miracky, 2004: 170).

Roman boyunca gerek Martha'nın özel hayatı gerekse son iki bölümdeki İngiltere projelerinde açıkça fark edilen gerçeklik ve orijinallik arayışı hüküm sürer. Birinci bölümde, Martha orijinal bir anısını hatırlamak ister, ancak yaşanmış bitmiş olaylara doğru ve eksiksiz bir şekilde ulaşmanın yolu yoktur. Martha'nın bu gerçeklik arayışı roman boyunca devam eder, ancak romanın sonunda hala aradığı gerçekliği bulamamış, bunun yerine artık bu arayışından vazgeçmiştir. Diğer iki bölümde de durum Martha'nın anılarından farksız değildir; gerçek İngilizlik yaşatılmak istenir, ancak İngilizliğin kendisi bile yalnızca kolektif düşüncede var

olan yapay ve kurmaca bir oluşum iken, girişilen projelerin sonucu orijinallik arayışında olan bir ulusu, gerçeklere yaklaştırmaktansa, geçmişinden daha da çok uzaklaştırır ve yaratılan yalnızca kopyanın kopyası olur. Böylelikle roman boyunca geçmişe duyulan nostaljik özlem, bir türlü giderilemez. Bundan dolayı Barnes, romanının "daha çok bir ülke hakkında yanlış gerçekler yaratma hakkında" (akt. Guignery, 2000: 69) olduğunu söylemiştir. Nitekim bu sebeple, Bentley'nin de belirttiği gibi roman aslında "orijinale ulaşamayacağımız inancının yasını tutarken, aynı zamanda da bu gerçekten çıkar sağlayanların bir eleştirisini yapar" (2007: 494).

İngiltere İngiltere'ye Karşı, Barnes'ın diğer tarihyazımcı üstkurmaca romanlarında olduğu gibi "tarih ve kurgunun birer insan yapımı olduğunun teorik farkındalığı, geçmişle ilgili yapıların ve içeriğin yeniden gözden geçirilmesi ve çalışılması için bir zemin hazırlar" (Hutcheon, 1988: 5). Bu özdüşünümsel süreç kendini en çok ada projesinin hazırlık aşamasında gösterir. Proje için yapılan anket sonucu belirlenen maddelerden beğenilmeyenler çıkarılır, geriye kalanlar ise projenin çıkarları gereği değiştirilerek günün ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde modernleştirilir. Bir başka deyişle, bir ülkenin tarihi müşterilerin beğeneceği şekilde yeniden oluşturulur. Bu noktada Hayden White'ın " 'tarih'[in] hiçbir zaman yalnızca tarih olma[dığı], her zaman '...için tarih', yani bazı infrabilimsel amaç ve bakış açılarının çıkarlarına göre yazılan tarih ol[duğu]" (1978: 56) düşüncesinin haklılığı ortaya çıkmaktadır. Öyleyse Wight Adası'nda yeniden yaratılan İngiltere tarihi, Sir Jack'in kapitalist çıkarlarına göre oluşturulmuş bir tarihtir, bir başka deyişle "Sir Jack'e göre İngiltere tarihi"dir. Bu anlamda, gerek İngiltere İngiltere ile gerekse en az onun kadar kurmaca olan Anglia ile roman, tarihyazımcı üstkurmacaların

hedeflediği gibi, tarihin tamamlanmış bir dünyadan ziyade, sürekli değişikliklere ve bozulmalara açık bir dünya olduğunu gösterir.

Rudolf Freiburg'a göre, Barnes'ın diğer romanlarında olduğu gibi bu romanda da "tarih simgelerle örneklendirilir, ancak bu simgeler birden özerk bir durum kazanır ve kökenlerinden tamamen bağımsız bir hal alır" (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 49). Roman her ne kadar Barnes'ın diğer üstkurmacalarıyla tarih ve kurmaca arasındaki sorunlu ilişki, geçmişe doğrudan ulaşılamazlık, tarihin tarafgirliği ve güvenilmezliği gibi benzer konulara değiniyor olsa da, bunlardan farklı olarak *İngiltere İngiltere'ye Karşı*'da Barnes'ın asıl vurgulamak istediği, yazarın Shusha Guppy ile yaptığı bir görüşmesinde belirttiği gibi, "gözde tarihsel görüşlerinden biri olan, geleneklerin icadı"dır (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 74). Barnes bu şekilde yalnızca tarih yazımındaki ontolojik problemleri sergilemekle kalmaz, aynı zamanda tarihi oluşturan simgelerin kendisini de sorunsallaştırır. Tarih kadar, tarihi oluşturan bu simgeler de birer insan icadıdır ve ideolojik amaçlar doğrultusunda her türlü değişime ve bozulmaya elverişlidir. Böylelikle Barnes, bu romanında bir adım daha ileri gider ve ülkesinde gözlemlediği durumların daha abartılı ve gülünç bir versiyonunu yaratarak halihazırda White'ın deyimiyle birer "sözel kurmaca" (1978: 43) olan tarihin ve ulusal kimliğin metalaştırıldığı bir dünya sunar.

BÖLÜM III

FLAUBERT'İN PAPAĞANI'NDA

ÖZYAŞAM ÖYKÜSÜNÜN ÇOĞULLUĞU

Barnes'ın 1984 yılında yayınlanan *Flaubert'in Papağanı* adlı romanı, yazara "(daha önce hiçbir İngilize verilmemiş) bir Fransız ödülü" (Moseley, 1997: 6) olan 1984 Prix Médicis'i kazandırarak yazarı "İngiltere'nin dikkat çeken en genç yazarlarından biri yapmıştır" (Hulbert, 1997: 37). Barnes'ın "beni öne çıkaran kitap" (Smith, 1989: 74) olarak tanımladığı *Flaubert'in Papağanı,* yazarın kariyerinde önemli bir rol oynamış ve roman Julian Barnes ismiyle birlikte anılmaya başlamıştır. Yazar Fransa'ya ve Fransız edebiyatına olan ilgisini ilk kez bu kitabında da ortaya çıkarmış ve bunu takiben birçok kitabında Fransız etkisini yansıtmıştır. Çocukluğundan beri Fransız edebiyatına ve özellikle de Gustave Flaubert'e hayranlık duyan Barnes, "hep Flaubert'le ilgili birşey yazmayı" (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 102) düşünmüş ancak bunun "ne bir tür biyografi ne de bir eleştiri yazısı" (102) olmasını istemiştir[24]. Barnes'ın bu isteğini gerçekleştirme düşüncesi, kitabın basım tarihinden üç yıl öncesine 1981 yılında Rouen'e yaptığı ziyarete dayanır. Yazarın Rouen'a yaptığı ziyaretin asıl nedeni "Fransız yazarların evleri hakkında bir kitap" (102) yazmaktır, ancak ziyareti sırasında Flaubert müzesinde ve Flaubert'in evinde gördüğü Fransız yazarın *Un Coeur simple* kitabını yazarken kullandığı iddia edilen iki ayrı papağan, Barnes'a *Flaubert'in Papağanı* romanı için bir ilham kaynağı olmuştur.

[24] Giriş bölümünde de belirtildiği üzere Barnes'ın Fransız kültürüne ve edebiyatına olan ilgisinin Fransızca öğretmeni olan ebeveynlerinden kaynaklandığı söylenebilir. Barnes, daha 15 yaşındayken Flaubert'in *Madame Bovary* adlı romanını okumuş ve küçük yaştan beri ünlü Fransız yazara karşı hayranlık beslemiştir. Bunu takiben, üniversite yıllarında Flaubert okumaya devam etmiş ve yazar üzerine çalışmaları olmuştur (akt. Guignery, 2002: 102).

Flaubert'in Papağanı, türü nedeniyle birçok eleştirmenin ilgisini çekmiş ve Barnes'ın belirli bir kategoriye dahil edilmekte zorlanılan romanlarından ilki olmuştur. Roman, Barnes'ın önceki romanlarının aksine tek bir konu üzerine oturtulmuş sabit bir anlatıdan oluşmak yerine, birbirinden tür olarak farklılık gösteren bölümlerden oluşmuş ve bu bölümler birbirlerine yalnızca birinci ve son bölümdeki konu birliği ile bağlanmıştır. Bu sebeple olsa gerek, birçok eleştirmen romanın gerçekten bir roman olup olmadığını sorgulamış ve çoğu kez roman kategorisine yerleştirmekte tereddüt etmiştir[25]. Yalnızca içindekiler listesine bakılarak bile biyografi, otobiyografi, kronoloji, hayvanlar kitabı, eleştiri yazısı, rehber, iddianame, sözlük, makale, yazılı sınav gibi birçok anlatı türünü bünyesinde barındırdığı açıkça görülebilecek olan bu kitap, Holmes'un da belirttiği gibi "postmodern kurgusal deneyin mükemmel bir örneği, son derece meydan okuyucu ve oldukça eğlenceli, [...] sınıflandıralamaz melez bir metindir" (2009: 71). Birçok farklı anlatı biçimlerini bir arada sunarak zengin bir tür şöleni yaratan kitap, Richard Brown'a göre "kısmen roman, kısmen de başka bir şey" (akt. Henderson, 1991: 79); Peter Brooks'a göre "bir tür kolaj" (1985: 7); James B. Scott'a göre "türler arası bir nesir yazısı" (1990: 58); David Montrose'a göre ise "kurmaca, eleştiri ve biyografi birleşimi bir yetenek gösterisi"dir (1986: 69). James Fenton'a göre ise "önümüzdeki kitabın aslında bir roman olduğunu kolaylıkla unutabilir" çünkü "[b]u [daha çok] bir sözlüğe, bir takım ders notlarına, bir yazılı sınava ve –evet- bir ya da iki kısa öyküye, bilimsel incelemeye, bir argümana benzer birşeydir" (1984: 13). Dolayısıyla kitapla ilgili eleştirmenlerin fikir birliğine varabildikleri tek şey, kitabın ne tam olarak bir roman olduğu, ne de bunun aksinin kesin bir şekilde savunabileceğidir.

[25] Roman, Amerikan baskısında (Knopf, 1984) "(görünüşte) roman" olarak tanımlanırken, Fransız baskısında "roman" olarak tanımlanır (akt. Guignery, 2006: 38).

Flaubert'la ilgili yazacağı kitabın ne bir "eleştiri yazısı" ne de yazarın "bir biyografisi" olmasını isteyen Barnes, birçok yazın türünü bir araya getirerek geleneksel roman türüne farklı bir boyut kazandırmıştır. Ancak her ne kadar bu sebepten ötürü eleştirmenler kitabı roman kategorisine dahil etmekte kararsız kalsalar da, Barnes Rudolf Freiburg ile yaptığı bir görüşmesinde "*Flaubert'in Papağanı*'nı romandan başka birşey olarak" (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 44) düşünemediğini söyler.

Türler arasındaki sınırları ihlal eden bu çalışmasıyla Barnes, Jean-Pierre Slagas'a göre "yeni bir edebi tür icat etmiştir" (akt. Sesto, 1995: 56). Salgas tarafından yeni bir tür olarak görülen bu kitap, Bradbury tarafından ise "gerçek ile kurmaca kavramlarıyla oyna[yan], kendi kurallarını kendisi koy[an], kendi söylemini yık[an], kendi belirsizliklerini geride bırak[an] tam bir postmodern metin" (1994: 437) olarak adlandırılmıştır. Farklı anlatı türlerinin yanında, aynı olayın farklı versiyonlarını farklı anlatıcılarla bir arada veren, gerçek hayattan olay ve kişilerle kurmaca olay ve karakterleri bir arada barındıran ve gerçeklik ile kurmaca arasındaki çizgiyi bulandıran bu roman, gerçekten de "postmodern romanın kült metinlerinden biridir" (Milesi, 2001: 190). Gerçeği elde etmenin imkansızlığına dikkat çeken, gerçek ile kurmacanın kolaylıkla birbirine karıştırılabileceğini sergileyen, geçmişe hiç bir zaman olduğu gibi ulaşılamayacağını ve geçmişle ilgili elde edilen bilgilerin tarafsızlığını ve doğruluğunu sorgulayan ve gerek ulusal gerekse bireysel tarih yazımının ontolojik problemlerini irdeleyen bu roman, Barnes'ın "tarih yazımcı üstkurmaca" olarak adlandırılan ilk romanıdır.

Önceki bölümlerde incelenen *Flaubert'in Papağanı*'nı takiben yazılmış romanlarından *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi*'nde geçmişten bu yana tüm dünyayı

ilgilendiren tarihsel olayları geleneksel tarih yazım yöntemlerini alt üst ederek inceleyen, *İngiltere İngiltere'*de bir ulusun tarihinin nasıl yeniden yazılabileceğini gözler önüne seren ve yine tarih yazımını sorunsallaştıran Barnes, bu ilk tarihyazımcı üstkurmacasında anlatıcısı Geoffrey Braithwaite'in Fransız yazar Gustave Flaubert'in biyografisini yazma girişimiyle bireysel tarih yazımını ve ontolojik problemlerini ele alır. Bunu yaparken de geleneksel biyografi yazımının kalıplarını sonuna kadar zorlar ve kendi deyimiyle "baş aşağı edilmiş, roman-biyografinin ölçüsüz bir çeşidi"ni (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 105) ortaya çıkarır.

Roman, Geoffrey Braithwaite isimli anlatıcının Flaubert'in bir zamanlar yaşadığı şehir olan Rouen'e yaptığı gezideki anılarını anlatırken başlar. Braithwaite, "60 yaşında, dul doktor, çocukları yetişkin, [...] amatör Flaubert uzmanı, okumaktan, yemekten, bildiklere gitmekten [...] hoşlan[an]" (Barnes, 2001: 101)[26] biridir. Nitekim, Rouen'e yaptığı gezi sırasında hayranı olduğu Flaubert'in yaşadığı yerleri tek tek dolaşır, yazardan geriye kalan her şeyi ilgiyle inceler. Bu ziyaret sırasında, birisi Hotel-Dieu'daki Flaubert müzesinde, diğeri de Croisset'deki Flaubert'in evinde yer alan ve ünlü yazarın *Saf Bir Kalp* isimli çalışmasında kullanmak için aldığı söylenilen iki farklı papağan görür. Her iki yerdeki görevliler de, kendilerindeki papağanın gerçekten Flaubert'in aldığı papağan olduğunu iddia eder. Bu hakikilik sorunu, Braithwaite'i gerçek papağanın hangisi olduğunu bulma arayışına iter ve Braithwaite bu arayışa öncelikle kendisini bu konuda aydınlatacaklarını umduğu Flaubert uzmanı akademisyenlere mektup yazarak başlar. Braithwaite kısa sürede yanıt alacağını umar, ancak beklediği gibi olmaz, çünkü akademisyenler bunun gereksiz bir ayrıntı olduğunu söyleyerek Braithwaite'in sorgusunu önemsemezler.

[26] Romandan yapılacak sonraki alıntılarda yalnızca sayfa numarası verilecektir.

Bunun üzerine Braithwaite, bunun cevabını kendi bulmaya karar verir, iki yıl boyunca bu iki papağanın ardında yatan sırrı çözmeye çalışır.

Roman boyunca devam eden bu arayış, romanın sonunda, Braithwaite Flaubert'in *Saf bir Kalp* isimli çalışmasında kullanmak üzere Loulou adını verdiği papağanı bir müzeden ödünç aldığını, çalışması bitince de geri iade ettiğini öğrenmesiyle aydınlığa kavuşur. Ancak Flaubert'in ödünç alıp geri verdiği bu papağan müzedeki kuşlar bölümündeki elli papağandan biridir, hangisinin Flaubert'in kullandığı papağan olduğuna dair kesin bir kanıt yoktur. Bu sebeple, Loulou'yu Flaubert'in müzeye dönüştürülen evinde sergilemek üzere müzeden almaya gelen görevliler, bu elli papağan arasından *Saf Bir Kalp*'te geçen betimlemeye en uygun olan papağanı seçip götürürler, benzer şekilde Hotel-Dieu'daki Flaubert müzesinden gelen görevliler de geriye kalan papağanlar arasından birini seçerler. Bu papağanlardan geriye yalnızca üç tanesi kalmıştır ve Braithwaite'e göre Flaubert'in papağanı "[b]elki de onlardan biri[dir]" (206).

Braithwaite'in Flaubert'in papağanını bulma girişimiyle başlayan romanda, Braithwaite'in iki yıl süren arayışının ardından bu iki papağanın arkasındaki sırrı çözmüştür. Ancak bu Braithwaite'in arayışına gerçek bir cevap olamamıştır, nitekim Braithwaite'in tepkisi bu durumdan memnuniyetsizliğini göstermektedir: "Aynı anda hem memnun kaldım hem de hayal kırıklığına uğradım. Bu, bir yanıttı ve yanıt değildi; bir sondu ve son değildi" (205). Ne gördüğü iki papağandan, ne de bu iki papağanın seçildiği elli papağandan geriye kalan üç papağandan hangisinin gerçekten Flaubert tarafından kullanıldığı bilinmemektedir. Papağanları seçen müze görevlileri mantıklı davranarak Flaubert'in kitabında geçen betimlemeden yararlanmışlardır, ancak hesaba katmadıkları iki şey vardır:

> Birincisi, Flaubert bir sanatçıydı. Düş gücü sahibi bir yazardı. Yapıtlarında bir ses uyumu yaratabilmek uğruna bir gerçeği değiştirmekten kaçınmıyordu; öyleydi o. Papağanı sırf ödünç aldı diye, onu niye olduğu gibi betimleyecekti ki? Eğer daha iyi bir ses uyumu oluşturuyorsa renklerini niye değiştirmesindi?
> İkinci olarak, öyküsünü yazmayı bitirdikten sonra papağanı müzeye geri verdi. [...] Müze pavyonu, ancak otuz yıl sonra kuruldu. İçi doldurulmuş hayvanlar güvelenirler, bilirsiniz. [...] Ve belki zamanla renkleri de değişir (204).

Romanın eleştirmenlerce altüst edilmiş bir "bir tür polisiye romanı"na (Guignery, 2006: 39) benzetilmesine yol açan Braithwaite'in bu arayışı, romanda giriş ve son bölüm dışında ara ara diğer bölümlerde de kendini gösterir. Arayış sonuçlandırılır, ancak Barnes'ın da dediği gibi "bir çözüm yoktur" (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 113). Bu anlamda, Flaubert'in papağanı için yapılan bu arayış, Barnes'ın deyimiyle aslında "iki papağandan birinde sembolize edilen, yazarın düşüncesini yansıtmak için sembolik bir kovalamaca"dır (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 113). Nitekim, gerek "edebi ilgi alanları" gerekse "retoriksel tarzları" dolayısıyla yaratıcısıyla arasında bir "köprü" (Wilson, 2006: 362) kuran Braithwaite'in bulduğu sonuç, Barnes'ın okurlarına iletmek istediği mesajdır. Braithwaite'in aradığı papağan, bir papağandan çok daha fazlasıdır; bu sembolik arayış aslında Barnes'ın açıkça gösterdiği sonu olmayan bir gerçeklik arayışıdır. Tıpkı romanın sonunda Braithwaite'in karşısında duran üç papağan gibi, tek bir gerçekliğe ulaşmak mümkün değildir, 'kime göre?' sorusuna bağlı olarak her zaman alternatif bir gerçeklik vardır. Alison Lee'nin belirttiği üzere "dilin kaçınılmaz çoğulluğu" (1990: 39) gibi gerçekler de çoğuldur. Barnes, sonraki tarihyazımcı üstkurmacaların benzer şekilde, bu romanında da gerçekliğin ontolojik problemlerini sergilemektedir. Braithwaite'in gerçek papağanı bulmaya çalışması gibi, geçmişle ilgili gerçeklere ulaşma çabası da faydasızdır. Barnes'ın bir görüşmesinde dile

getirdiği gibi roman, "geçmişin değişkenliği ve gerçeğin belirsizliği ve doğrulanamazlığı hakkındadır" (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 108).

Braithwaite'in Flaubert'in papağanını bulmak üzere yürüttüğü kişisel araştırma, Barnes'ın gerçek ile kurmaca ve sanat ile gerçek hayat arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak için bir başlangıçtır. Braithwaite, papağanı bulabilmek için Flaubert'in hayatını araştırdıkça kendi hayatındaki gerçekleri ertelemektedir. Roman, yalnızca Flaubert'in papağanını bulmak için girişilen bir araştırmadan ibaret değildir; Barnes'ın deyimiyle *Flaubert'in Papağanı* aynı zamanda "[...] Flaubert hakkında bir roman [olmasının yanı sıra], [...] aşk –sanat aşkıyla insan aşkının nasıl karşılaştırıldığı- hakkında bir romandır, [...] [ancak] tüm bunların dışında sevgisini ve acısını ifade edemeyen bir adam hakkında bir romandır" (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 108). Öyle ki anlatıcı şunları söyler: "İçimde üç öykü çatışıyor. Biri Flaubert hakkında; biri Ellen hakkında; biri de kendim hakkında. Benimki üçünün en basit olanı –yaşamımın inandırıcı bir kanıtı olmaktan pek öteye gitmiyor- yine de anlatmaya başlamakta en zorlandığım o" (90). Nitekim anlatıcı, kendi hayatıyla ilgili olan öyküleri geciktirmek için Flaubert'in hayat öyküsüyle başlamayı seçer. Braithwaite'in Flaubert'in kişisel hayat öyküsünü anlatma girişimi, Barnes'ın biyografi yazımının ontolojik sorunlarını gözler önüne sermesine olanak sağlar.

Braithwaite'in Flaubert'in yaşam öyküsünü anlatmak girişimi ile, Barnes'ın planladığı daha önce de belirttiği gibi geleneksel bir biyografi değildir; yazar, bu yolla kişisel tarih yazımının sorunsallaştırıldığı ve geleneksel kalıpların dışına çıkıldığı bir biyografi sunar. " 'Büyük büyük babası ...da doğdu...' " (akt. Guignery, 2000: 64) şeklinde başlayan gereksiz ayrıntılarla dolu biyografilerden sıkılan ve biyografi yazımının kesinliğini ve doğruluğunu sorgulayan Barnes, Braithwaite

aracılığıyla alternatif bir biyografi yazımı ortaya çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda bu yazım sürecini de açıkça sergiler. Barnes'ın "The Follies of Writer Worship"de romanındaki biyografi yazımıyla ilgili söyledikleri, romanında benimsediği tutuma ışık tutacaktır:

> Özellikle de Flaubert gibi uzun süredir ünlü ve çoktan hayatını kaybetmiş birine uygulandığında, biyografi yazımıyla ilgili yanlış olan diğer şeyler de görülür. Her yeni biyografi cenaze maskesine uygulanan, hatları daha biçimli gösteren kağıt hamurunun bir başka katmanıdır. Yazarı daha da derine gömen, höyüğe eklenen çimin bir başka tabakasıdır. Daha da kötüsü, acemi biyografi yazarları, kendisinden öncekilerin ayak izlerinden gitme, bir tarafı yeniden yorumlama, diğer tarafı sorgulama, biraz daha fazla tedbirli ve adil olma göreviyle hükümlüdürler. Ne biçimde yazacağımı henüz bilmesem de Flaubert hakkında yazmak istedim. Tek bildiğim, adil ya da makul olmak istemediğim; sürecin ve sonucun bir şekilde daha etkin ve saldırgan olmasıydı. Flaubert'in kendisi de bu görüşü savunuyor olsa gerek, 1872'de arkadaşı Ernest Feydeau'ya yazdığı bir mektupta şunu söylemiştir: Arkadaşının biyografisini yazarken, bunu onun intikamını alıyormuşçasına yapmalısın (1985).

Barnes'ın, Flaubert'in biyografisini yazarak onun intikamını almaya niyetli olduğunun, romanını Flaubert'in bu sözüyle başlatmasından anlaşıldığı söylenebilir. Romanın anlatıcısı Braithwaite, bir zamanlar kendisi de kitap yazmayı düşünmüştür ancak evli ve çocuklu bir doktor olduğu için bu isteğini gerçekleştirememiştir. Fakat artık emekli ve dul olduğu için, yazarlık hayalini Flaubert'in kişisel yaşam öyküsünü yazarak gerçekleştirmeye koyulur. Braithwaite, öleli yüzyıldan fazla olan Flaubert'in hayatını yazmak için yazarın mezarını yeniden kazmaya hazırdır. Ancak Flaubert'den geriye kalan yalnızca "[k]ağıtlar, fikirler, cümleler, metaforlar, ses dönüşen, biçim verilmiş düzyazı"dır (12). Braithwaite de tıpkı tarih yazarları gibi, geçmişe dair ele geçirdiği bu materyalleri kendi düşünceleri doğrultusunda yorumlayacak, bu

yorumlarını uygun bir üslup seçerek güçlendirecek ve doğru olduğunu savunacağı bir kişisel tarih öyküsü ortaya çıkaracaktır.

Flaubert'in kişisel hayat öyküsünü yazmayı planlayan Braithwaite, geçmişle ilgili gerçeklere ulaşmanın mümkün olup olmadığını sorgular: "Geçmişi nasıl ele geçiriyoruz? Bunu başarabiliyor muyuz hiç?" ve bu sorunun cevabını yine kendisi verir: Geçmiş, "her yanı yağlar içinde", "kendini bir türlü yakalatma[yan], kendisini yakalamaya çalışan insanları gülünç duruma düşüren", "ciyak ciyak" bağırarak ortada dolanan bir "domuz yavrusu" (15) gibidir. Bu bağlamda, Braithwaite'in geçmişe dair kuşkulu yaklaşımı, Barnes'ın bu ve önceki bölümlerde incelenen romanlarda vurguladığı ulusal ve bireysel tarih yazımının hakikati yansıtabilmesinin zorluğuna ilişkin görüşünü yineler niteliktedir. Barnes'a göre ister bireysel ister ulusal olsun, geçmişe dair gerçekleri bulmaya çabalayıp geçmişi bir öyküye, bir diğer ifade ile tarihe dönüştürmeleri, roman yazarından hiçbir farkı olmayan tarihçilerin yazdıkları öykülerin gerçekliğini ve tarafsızlığını savunmaları yağlar içindeki domuzu yakalamaya çalışıp yerlere atılıp duran insanların düştüğü gülünç durumdan farksızdır. Dolayısıyla, hiç yakalanamayacak olan bir domuzu yakalamak için harcanan çaba, gerçek anlamıyla tam olarak ulaşılamayacak olan bir geçmişi ortaya çıkarabilmek için sarfedilen emek, Braithwaite'in Flaubert'in papağanını bulma çabası gibi boşuna bir uğraştır. Ancak her ne kadar sonu gelmeyen bir arayış da olsa, tarihçi bu çaba sonucunda ele geçirdiği verilerin doğru ve tarafsız olduğunu savunacaktır. Braithwaite romandaki Robert Louis Stevenson ile ilgili hikayede bu durumu şöyle örnekler: "Robert Louis Stevenson öldüğünde, onun tüccar kafalı İskoç mürebbiyesi, yazarın kırk yıl önce başından kestiğini ileri sürdüğü saçları sessiz sakin satmaya koyulmuştu. İnananlar, arayanlar, yazarın ardına düşenler bu saçlardan bir

kanepenin içini dolduracak kadar satın aldılar" (13). Romanda geçmişle ilgili bulunan verilerin doğruluğu ve güvenilirliğinin, İskoç mürebbiyenin Stevenson ile ilgili araştırma yapanlara sattığı ve yazara ait olduğunu iddia ettiği saçların gerçekten yazara ait olma olasılığıyla doğru orantılı olduğu söylenebilir.

Bu noktada, Braithwaite "[y]azılar bizi niçin yazarın ardına düşürür?" (13) sorusunu sorar. Flaubert de bu görüştedir, yazarın peşine düşmektense, kitaplarıyla yetinilmesi gerektiğini düşünür: "Pek az yazar yazılı metnin nesnelliğine ve yazarın kişiliğinin önemsizliğine ondan daha fazla inanmıştır" (13). Ancak insanların sözcüklere olan güvensizliği ve bir yaşamdan geriye kalanlardan işlerine yarayacak bir gerçek çıkarma isteği, yazarın huzur içinde bırakılıp yalnızca yazdıklarının göz önünde bulundurulmasını engeller. Bu sebeple olsa gerek, biyografi yazarları Barnes'ın söylediği gibi yazarın son bulmuş yaşamına giden "girişin mührünü çözme[ye], içeri gir[ip] ölü bedenini ve yazarla birlikte gömülmüş tüm eserleri bulma[ya] ve onu gömülme anından itibaren geriye doğru yeniden yaratma[ya]" (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 105) çalışır.

Barnes'ın tanımına göre, biyografi yazarıyla tarihçinin görevinin benzer olduğu söylenebilir. Nitekim, hem tarihçi hem biyografi yazarı, öyküsünü yazmak için geçmişten kesitler alır ve seçilen bu kesitler tarihçinin ve biyografi yazarının "görme gücüne ve yapmak istediğine bağlı olu[r]" (Kuçuradi, 1998: 47). Bundan kasıt, gerek tarihçi gerek biyografi yazarı, elindeki materyali amacına yönelik olarak seçme ve yorumlama eğilimde olabilir. Bir diğer ifade ile, her ikisi de "çıkarımsal ve kurgusal sebeplere dayandırarak edindiği bilgilerdeki boşlukları doldurarak verilerini yorumlar" (White, 1978: 51); dolayısıyla geçmiş, tarihçinin veya biyografi yazarının "dil kullanımından bağımsız bir varlık olarak, 'orada bir yerde' değildir" (Munslow,

2000: 241). Nitekim, Braithwaite tarih yazımında olduğu gibi biyografi yazımında da görülen geçmişle ilgili verileri seçme, ayıklama ve yorumlama işlemini bir balıkçı ağı benzetmesiyle betimler: "[Denize atılan] etrafını saran ağ dolar, sonra yaşamöyküsü yazarı onu içeri çeker, seçip ayırır, yeniden denize atar, depolar, hazır hale getirir ve satar. Ancak bir de yakalayamadığı şeyleri düşünün: Bunlar her zaman çok daha fazladır" (38). Braithwaite'e bakış açısı da tarih yazımında önemli bir etkendir, Braithwaite bunu şöyle ifade eder:

> Bakış açınıza bağlı olarak bir ağı iki şekilde tanımlayabilirsiniz. Normal olarak onun, balık yakalamak için tasarlanmış, düğümlerden oluşan bir araç olduğunu söyleyeceksinizdir. Ama mantık kurallarını pek de çiğnemeksizin, bu görüntüyü tersine çevirebilir ve ağı, şakacı bir sözlükbilimcinin bir zamanlar yaptığı gibi, 'İple birbirine bağlanmış bir delikler derlemesi şeklinde tanımlayabilirsiniz (38).

Braithwaite'e göre, biyografi yazımı için de aynı şey söylenebilir, öyle ki anlatıcı kitabın "Kronoloji" başlıklı ikinci bölümünde Flaubert'in hayatının üç farklı versiyonunu bir arada verir. Birinci kronolojide, Flaubert'in başarılarından ve hayatındaki olumlu gelişmelerden bahsedilirken, ikinci kronolojide başarısızlıkları, hayalkırıklıkları, ayrılıkları ve üzüntüleri ele alınır; üçüncü kronoloji ise Flaubert'in yaşadıkları hakkında söylediği alıntılardan oluşur. Aynı olayların farklı versiyonlarını bir arada görülmesine olanak sağlayan bu üç kronolojinin dikkatle incelendiğinde birbiriyle çeliştiği fark edilir: Flaubert'in Elisa Schlesinger'e karşı hissettikleri 1.kronolojide ileriki yıllarını aydınlatan büyük bir tutku olarak tanımlanırken, 2.kronolojide yazarın yüreğini dağlayan ve başka birini sevmesine engel olacak "umutsuz ve saplantılı" (29) bir tutku olarak anlatılır; 1.kronolojide yazarın ilk sara krizi nedeniyle 1844'te Paris'teki hukuk öğreniminin sona erdiğinden bahsedilirken, 2.kronolojide yazarın sınavlarında başarısızlığa uğradığı için 1843 yılında hukuk

öğrenimini sona erdiği belirtilir. Yazarın ölümüne dair verilen bilgiler de benzer şekilde birbiriyle çelişmektedir: 1.kronolojide yazarın "[b]aşarının onurunu taşıyan, herkes tarafından sevilen ve hala durup dinlenmeden" (29) çalışırken 1880 yılında Croisset'de öldüğü söylenirken, 2.kronolojiye göre yazar "yoksullaşmış, yalnız ve tükenmiş bir halde ölür" (32).

Braithwaite'in verdiği bu kronolojiler, bir yandan aynı olayın nasıl farklı şekillerde sunulabileceğini açıkça örneklerken, diğer yandan da okurun bunlardan hangisinin gerçek olduğunu düşünürken, gerçek denilen her tarafı yağlar içindeki "domuz yavrusu"nun (15) ellerinden kayıp gittiği görüşünü örnekler niteliktedir. Biyografi yazımına da şüphe ile yaklaşan Barnes'a göre bu üç kronolojinin bir arada verilmesi okur için her ne kadar "kafa karıştırıcı" olsa da, aynı zamanda "aydınlatıcıdır", nitekim kronolojilerde verilen tüm veriler birbiriyle çelişmez, çelişenler ise "farklı bir boyut ya da farklı bir odak noktası" (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 107) kazandırır. Barnes, okurlarının kafasını karıştırıyor gibi görünse de, aslında ellerinden kayıp giden gerçeği görebilmek için tek bir boyuta takılıp kalmadan farklı bakış açılarını denemelerini amaçlamaktadır: "Eğer romanım insanları Flaubert ya da bir Flaubert biyografisi okumaya ya da kendileri için bazı gerçekleri gözden geçirmeye yönlendirirse, bunun bir başarısızlık olduğunu düşünmem" (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 107). Barnes'ın geleneksel biyografi yazımında benimsenen alışılagelmiş örneklerden farklı bir tutum ve üslup sergilediği ve Guignery'nin de söylediği gibi birbiriyle çelişen bu kronolojileri bir arada vererek "gerçeklerin temsilinde biyografi yazarının etkin rolünü" (2006: 44) vurguladığı söylenebilir. William Bell'e göre Barnes "geleneksel biçimi hiçe sayan" değil, aksine "bu biçimin yenilenmesine katkıda bulunan" bir biyografi anlayışı benimser,

dolayısıyla Braithwaite'in Flaubert biyografisi "postmodern deneyselliğin tipik" (1993: 167-171) örneklerinden biri olarak düşünülebilir.

Kaygan bir zemine oturtulmuş gerçeklerin nasıl yerinden kolayca oynatılabileceği, "Kapanın Elinde" başlıklı bölümde bir kez daha ele alınır. Bu bölümde Braithwaite, Flaubert'in yeğeninin mürebbiyesi Juliet Herbert ile arasındaki ilişkiyi irdelemektedir: Braithwaite'e göre Flaubert'le Herbert arasında duygusal bir ilişki yaşanmış ve bu ilişki nişanlılık boyutuna kadar taşınmıştır, ancak bunu kanıtlayabilecek belgeye sahip değildir, "her ikisinden de tek bir mektup kalmış değil. [...] Genç kadının görünüşünün nasıl olduğunu bile bilmiyoruz":

> Yaşamöyküsü yazarları Juliet Herbert konusunda görüş ayrılığı içindeler. Bazıları için, belgelerin azlığı onun Flaubert'in yaşamında pek bir öneminin olmadığını gösteriyor; bazılarıysa bu belge yokluğundan tam tersi bir sonuç çıkarıyor ve bu kışkırtıcı mürebbiyenin kesinlikle yazarın metreslerinden biri, bir olasılıkla yaşamının Meçhul Büyük Tutkusu ve belki de nişanlısı olduğunu ileri sürüyorlar (41).

Juliet Herbert'ın Flaubert'le birlikte olduğuna dair hiçbir kaynak yoktur, fakat bu durum bile Braithwaite'i bu olası ilişkiyi ortaya çıkarma isteğinden caydıramaz. Braithwaite'in tesadüfen tanıştığı, kendisi gibi bir biyografi yazarı olan Ed Winterton'ın Herbert'la ilgili kaynaklarının olduğunu duymak, anlatıcıyı daha da heyecanlandırır, ilk fırsatta Winterton'la buluşur ve kafasındakiler doğrultusunda kaynaklarla ilgili birçok soru sorar. Braithwaite, Herbert'in sırrını çözmenin hayallerini kurmaya, yazacağı kitabın ismini bile gözünde canlandırmaya başlamıştır: "Juliet Herbert: Geoffrey Braithwaite'in Kaleminden Bir Sır Çözülüyor" (42). Winterton'ın verdiği cevaplar, tam olarak duymak istediği cevaplardır, ancak ortada Winterton'ın var olduğunu söylediği mektuplar yoktur. Winterton, Flaubert'in mektuplarda geçen isteği üzerine bunları yakmış, mektuplar hakkında soru soranlara

ise yine Flaubert'in isteği üzerine duymak istedikleri cevapları vermiştir. Braithwaite'in Juliet Herbert konusundaki takıntısı, tarihçinin her ne kadar ağında kocaman boşluklar olsa da kafasında planladığı öyküyü yazmak için eline geçen en ufak veriyi bile güvenilirliğini hiç sorgulamadan kullanmaya hazır olduğunu gösterir niteliktedir. Ancak, geçmişe dair bulunan bilgiler, Ed Winterton'ın ele geçirip yaktığını söylediği mektuplarda geçen bilgiler kadar yanıltıcı ve kurmaca olabilir.

Braithwaite, Flaubert'in kurmaca biyografisine "Flaubert'in Hayvanlar Kitabı" başlıklı dördüncü bölümde devam eder. Bu bölümde Braithwaite, hangi hayvanın Flaubert'in karakterini tanımlayabileceği üzerine kafa yorar, çeşitli hayvan imgeleriyle Flaubert'i karşılaştırmaya koyulur; ona göre ayı imgesi yazarın yalnızca karakterini değil, edebiyat stratejisini de gösterir, ama yazar "aynı zamanda başka hayvanlardır", kimi zaman "bir aslan, bir kaplan, bir Hint kaplanı, bir boa yılanı", kimi zaman "bir öküz, bir sfenks, bir balaban kuşu, bir fil, bir balina" (52) olur. Braithwaite, Flaubert'in hayatında ve çalışmalarında geçen hayvan imgelerinin detaylı bir analizini sunar, ancak Braithwaite'in bu ayrıntılardan yola çıkarak ulaşmaya çalıştığı Flaubert'le ilgili daha büyük ve daha önemli gerçeklerdir. Braithwaite geçmişte çaresizce dolaşmakta, işine yarayacak bir gerçek bulmak için her şeyi irdelemekte ve gereksiz ayrıntılar üzerinde durmaktadır. Braithwaite durumunu şöyle açıklar:

> Kaybolmuş, yolunu şaşırmış, korkmuş bir halde ayakta kalan işaretleri izleriz; sokak adlarını okuruz, ama nerede bulunduğumuzdan emin olamayız. Her yanımızda enkazlar vardır. [...] Sonra bir ev görürüz [...] Yürüyüp biraz daha yaklaşırız. [...] Gözümüze bir papağan tüneği ilişir. Papağanı ararız. Nerededir papağan? Sesini hala duymaktayızdır; ama bütün görebildiğimiz çıplak bir tahta tünektir. Kuş uçmuştur (62).

Braithwaite'in ifadesine dayanarak, gerçeğin her yerde aranılan ancak tüneğinden çoktan uçup gitmiş bir papağan gibi olduğu; geçmişin yaşandığı ve bittiği, geriye kalanın ise yalnızca gereksiz bir enkaz olduğu sonucuna varılabilir. Tarihçi bu enkazı kazarak, geçmişle ilgili gerçeklere ulaşabileceğini zanneder, ancak bu Braithwaite'in doğru papağanı bulma arayışı kadar nafiledir. Ancak papağanın çoktan uçup gitmiş olduğunu gören tarihçi yine vazgeçmeyip kalan enkazdan kendine malzeme çıkarıp geçmişi kendi bildiği ve istediği şekilde inşa etmeye meyillidir.

Braithwaite, dördüncü bölümde Flaubert'in hayatında hayvanların yerinden bahsederken ve Flaubert'in karakterini temsil eden hayvan imgeleri gibi ilginç bir ayrıntı üzerinde dururken, benzer şekilde "Tren Meraklısının Flaubert Rehberi" isimli sekizinci bölümde Flaubert'in hayatında ve kitaplarında trenin önemini anlatır. Braithwaite'e göre Fransa'daki ilk demiryolu kuşağından olan Flaubert bu icattan nefret eder, bu nefretin sebebi ise demiryolu fikrinin ilerleme fikriyle ilişkilendirilerek insanların yanıltılmasıdır. Flaubert'e göre "[a]hlaki ilerleme olmaksızın bilimsel ilerlemenin anlamı" (116) yoktur. Trenlerin Flaubert'in hayatındaki bir başka rolü ise, Louis Colet ile buluşmalarını mümkün kılmasıdır. Flaubert her ne kadar tren yolculuklarında çok sıkılsa da Colet ile buluşmak için sık sık trenle seyahat eder. Flaubert'in nefret ettiği demiryolu, küçük yazlık evinin önünden geçer, Braithwaite'e göre bu, "acımasız olduğu kadar beceriksizce" (123) bir ironidir. Flaubert'in hayatında trenlerin önemli bir rolü yoktur, ancak Braithwaite bir biyografi yazarı olarak yazarın hayatı için önem arz eden olay ve kişiler dışında, bu iki bölümde olduğu gibi Flaubert'le ilgili yalnızca amacına yönelik yazarın hayatına dair gerekli gereksiz tüm detayları irdelemektedir.

Braithwaite'in üzerinde durduğu ayrıntılardan biri de "Flaubert'in Gizli Yapıtları" başlıklı dokuzuncu bölümde ele aldığı Flaubert'in bitiremediği, yazmış olabileceği veya yazmayı düşündüğü kitapları ve yaşayamadığı hayatlardır. Flaubert'in hayatındaki en güzel anısı, "gerçekleşmemiş bir genelev serüveni"dir (125), öyleyse Braithwaite göre, "yazarlığın en tatlı anı da, hiçbir zaman yazılmaması gereken, belli bir şekille hiçbir zaman kirletilmeyecek olan, yazarının bakışından daha az sevecen bir bakışa hiçbir zaman maruz bırakılmaması gereken bir kitap fikridir" (125). Braithwaite bitirilmemiş ya da yazılmaya bile başlanmamış bir kitap fikrinin, tamamlanmış bir kitaptan daha çekici olduğu görüşündedir, çünkü böyle bir kitap doldurulmaya, değiştirilmeye, düzenlenmeye ve yeniden düşlenmeye olanak sağlar. Söylenmiş sözlerden çok, söylenilmeyenlerin; tamamlanmışlıktan çok belirsizliğin cazip geldiği Braithwaite, Flaubert'in yaşaöyküsünü yazarken aynı tutumu benimser. Braithwaite'e göre, biyografi yazımı ağla balık tutmak gibidir, o kocaman boşluklardan ağın içine biriken balıklar dışında, kaçmayı başarmış balıklar da vardır; Flaubert'in hayatı için de aynı şey geçerlidir. Bu sebeple Braithwaite, söylenmiş olanlardan çok Flaubert'in hayatıyla ilgili şu ana kadar araştırılmamış her şeyi merakla araştırır ve her ayrıntıyı incelemeye değer bulur. Bu durum, Braithwaite'i "Flaubert hakkında başkaları kadar çok şey bilebilmek için bilmek zorunda olduğunuz her şey"i (128) kapsayan bir Flaubert sözlüğü yazmaya teşvik eder.

Yukarıda anlatılanların çerçevesinde Braithwaite'in Flaubert'in yaşam öyküsünü yazarken geleneksel biyografi yazım kalıplarının dışına çıktığı ve farklı bir tutum sergilediği görülmektedir: önce biri Flaubert'den alıntılardan oluşan birbiriyle birçok noktada çelişen üç kronoloji verir, hiçbir destekleyici kanıt ve belge olmadığı

halde Flaubert'in Juliet Herbert ile bir ilişkisi olduğu düşüncesini savunur, Flaubert'in karakterini kitaplarında ve hayatında yer alan hayvan imgeleriyle açıklamaya çalışır, trenlerin yazarın hayatındaki yerini araştırır, yazarın kitapları yerine yazılmamış kitap fikirleriyle ilgilenir. Bu noktaya kadar yalnızca kendi bakış açısıyla yazarın hayatını öyküleyen Braithwaite, tarafsız bir biyografi yazarı olduğunu kanıtlamak için Flaubert'in Louise Colet ile olan ilişkisinin bir de Colet'nin ağzından duyulmasını ister: "[G]erçi şu da var ki biz bu hikayeyi yalnız Gustave'ın ağzından biliyoruz. Belki bir kişinin de Colet'nin yorumunu yazması gerek: Evet, evet, Louis Colet'nin Yorumunu yeni baştan niye kurmayalım? Bunu yapabilirim ben. Evet yapacağım" (148). Nitekim on birinci bölümde Flaubert'in Colet ile ilişkisi, bu kez "Louise Colet'nin Yorumu" ile ortaya çıkar.

Birinci kronolojide Braithwaite Colet'den Flaubert'in "[e]sin perisi" (27) olarak bahseder. Colet'yle Flaubert'in karakterleri ve estetik anlayışları farklı oldukları halde uzun yıllar ilişkilerini sürdürmüşlerdir, ancak bu ilişki "uzatmalı ve tutkulu bir çatışmadır" (27). İkinci biyografi de ise Braithwaite, Colet'den Flaubert'in metresi olarak bahseder, yaşadıkları "olanaksız [bir] ilişki"dir (30). Colet'nin Flaubert'in metresi olduktan altı gün sonra Flaubert, Colet'nin bağırış çağırışlarından azap duymakta ve Colet'den yakınmaktadır. Braithwaite bu iki kronolojide de Colet'yi kıskanç, sahiplenici, dikbaşlı, ölçüsüz ve ukala biri olarak suçlarken, Flaubert'in çapkınlığını ve kadınlarla flört edip evlenmek istememesini bir dürüstlük olarak nitelendirmekte, Colet'yi başka kadınlarla birlikte olarak aldatmasını ise zalimlik olarak görmemektedir. Şu ana kadar ataerkil bir bakış açısı sergileyen Braithwaite'in Colet'ye kendini savunma hakkı tanıması, bu imajı silmeye çalışma girişimi olarak yorumlanabilir. Colet yaşça Flaubert'den büyük olduğu için hep

Flaubert'i kandırmış bir erkek avcısı gibi görülür, ancak Colet'ye göre Flaubert kendisinin avı değil, o Flaubert'in avı olmuştur. Flaubert, Colet'nin bakış açısından birden kendini hiç alışık olmadığı bir ortamda bulan, kendini olduğundan fazla göstermeye çalışan ukala bir taşralıdır. Flaubert, Colet'yi tümüyle sevebileceğinden korktuğu için ona zalimce davranmakta, başka kadınlarla aldatmakta ve bununla böbürlenmektedir. Ayrıca, Colet'yi arkadaşlarına kötülemekte, sürekli aşağılamakta ve başından atmaya çalışmaktadır. Flaubert, Colet'ye okuması ve değerlendirmesi için gönderdiği kitapları Colet beğenmediğinde sinirlenmekte ve olumsuz eleştirileri kabullenememektedir; misilleme olarak da Colet'nin şiirlerindeki üslubunu gevşek ve sıradan bulmaktadır.

Braithwaite, Flaubert'le Louise Colet'nin ilişkisine dair kendi düşüncelerinin ve Flaubert'in düşüncelerinin yanında Colet versiyonunu vererek, tek bir doğrunun var olamayacağını, doğrunun çoğulcu yapısını bir kez daha vurgulamaktadır. Colet'in ilişkisi hakkındaki yorumları, oldukça gerçekçi ve inandırıcı görünür, ancak Braithwaite sunduğu Colet versiyonunun bir "yeniden kurma" (148) söyleyerek kendini ele verir ve gerçeğin tarafsızlık iddiasını ortadan kaldırır. Braithwaite, duyulmamış bir sese kulak veriyor izlenimi yaratır, ancak bunun da bir kurmacadan ibaret olduğu ortadadır. Braithwaite bir taraftan aynı olayın farklı bakış açılarından nasıl göründüğünü gösteren alternatif versiyonlar sunarak tarafsızlığını kanıtlamaya çalışırken, diğer taraftan verdiği bu alternatif yorumların kurmacalığına dikkat çekmektedir. Böyle bir söylem sunarak, daha önce Flaubert'in hayatına dair bahsi geçen olaylar da dahil olmak üzere, anlattığı yaşam öyküsünün doğruluğu, tarafsızlığı ve güvenilirliği üzerine soru işaretleri yaratır. Bu anlamda Braithwaite, postmodernist

bir anlatıcı ve Barnes'ın tarihe karşı benimsediği postmodern tutumunun güçlü bir temsilcisi olarak düşünülebilir.

Flaubert'in hayatını anlatmaya ara verip sözü Louise Colet'ye bırakan Braithwaite, bir sonraki bölümde daha önce yazacağını söylediği Flaubert sözlüğünü tamamlamış olarak ortaya çıkar. "[İ]roni konusunda bir kurs niteliği" (92) taşıyan Flaubert'in *Beylik Düşünceler Sözlüğü* isimli çalışmasının bir parodisi ve biçim yönünden bir pastişi olarak yaratılan "Braithwaite'in Beylik Düşünceler Sözlüğü"nde alfabetik olarak, Flaubert'in hayatıyla ilgili veri girişlerinde bulunur. Scott'a göre Braithwaite'in Beylik Düşünceler Sözlüğü, "söylem kalıplarının nasıl etiketlenmiş doğrulara dönüşen, kinayeli çağrışımlar oluşturduğunu gösterir" (1990: 66). Scott'un da belirttiği gibi, roman boyunca Flaubert'in yaşamına dair bahsi geçen olay ve kişiler doğruluğu kanıtlanmış kalıplaşmış bilgiler gibi verilir. Bu bilgilerin "sözlük" başlığı altında verilmesi, bilgilerin doğru olmasını gerektirse de içerikleri incelendiğinde tarafsız olmak yerine Braithwaite'in öznel yorumlarının ağırlıklı olduğu fark edilir: "BOUILHET, LOUIS: Gustave'ın edebiyat vicdanı, ebesi, gölgesi, sol taşağı ve benzeri" (169); "İRONİ: Modern moda: Ya şeytanın izi ya da akıl sağlığının şnorkeli" (171). Flaubert'in Louise Colet'yle ilişkisini hem Flaubert'in hem de Colet'nin bakış açılarından yorumlayan Braithwaite, sözlüğünde Louise Colet'yle ilgili iki ayrı tanım yapar: "a) Kendi yeteneği olmayan ya da başkalarının dehasını anlayamayan, sıkıcı, rahatsız edici, önüne gelenle yatan, Gustave'ı evlilik tuzağına düşürmeye çalışan kadın"; "b) Kalpsiz, çekilmez, taşralı Flaubert'e [olan] sevgisinden ötürü çarmıha gerilmiş, yürekli, tutkulu, değeri hiç anlaşılmamış kadın" (169). Braithwaite'in kendi yorumlarının çoğu Flaubert'in düşüncelerinden oluşmakta olup, Braithwaite bu düşüncelerini alıntı yaptığını belirtmeden kullanmaktadır.

Ayrıca, bu sözlük Flaubert'in *Beylük Düşünceler Sözlüğü* çalışmasını biçimsel olarak yansıtmakla kalmayıp yazarın bahsi geçen kişi ve olaylar hakkında söylediklerini de taklit etmektedir.

On beşinci bölüme gelindiği halde hala aradığını söylediği papağandan bahsetmeyen Braithwaite, bu bölümde okurları için bir "Yazılı Sınav" hazırlar. İki bölümden oluşan ve üç saat içerisinde tamamlanması gereken bu sınavda edebiyat eleştirisi, iktisat, coğrafya, mantık, yaşamöyküsü, ruhbilim, ruhçözümlemesi, pul koleksiyonculuğu, fonetik, tiyatro tarihi ve tarih üzerine açık uçlu sorular vardır. Sınav her ne kadar Braithwaite'in şu ana kadar Flaubert'in hayatına dair anlattıklarını ölçmeyi amaçlıyor gibi görünse de, Barnes'ın dediği gibi romanına benzer bir şekilde "kitapta anlatılanlardan farklı olarak birçok bilgi ver[en]", "baş aşağı edilmiş", "eski bilgileri tahrip eden" (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 112) bir yazılı kağıdıdır. Nitekim bu sınavda, Braithwaite'in bu noktaya kadar anlattığı Flaubert'in yaşam öyküsünde geçen kişi ve olaylarla ilgili Flaubert'in kendi sözlerinin yanında, daha önce hiç bahsedilmeyen konulara ve bu konular hakkında yazarın fikirlerine yer verilir. Örneğin, Flaubert'in Louise Colet'ye yakalanmamak için perdeleri kapalı arabaları tercih etmesi ve romanında Emma Bovary'nin perdeleri kapalı bir arabada zina yapması arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurarak sanatla yaşam arasındaki ilişki; yazarın eleştirmenler hakkında düşünceleri; Flaubert'in Bouilhet ile olan arkadaşlığı; yazarın çocukluk anıları; kehanetleri; *Madame Bovary*'nin ilk çevirisinin Eleanor Marx tarafından yapılması gibi birçok konuya değinilir. Ancak yazarın hayatına dair Braithwaite'in daha önce verdiği bilgilerle Flaubert'in söylediklerinin çoğu yerde çeliştiği görülür: birinci ve ikinci kronolojide Flaubert'in Elisa Schlesinger'e karşı tutkusundan bahsedilirken, Flaubert, Louise Colet'ye yazdığı

mektupta onu sevmediğini söyler: "Sevmedim; doğru değil bu. Sadece ona yazdığım zamanlarda, kalemim sayesinde içimde heyecanlar uyandırabilme yeteneğimle, onu ciddiye alıyordum: *Ama sadece yazarken*" (187).

Braithwaite, birinci bölümde Flaubert'in papağanını arama amacıyla anlatısına başlar, ancak on dördüncü bölümde bu arayışın bahsi hala hiç geçmemekte ve anlatıcı bu süreç içerisinde geleneksel biyografi yazımından farklı bir şekilde Flaubert'in yaşam öyküsünü vermektedir. Tıpkı Flaubert'in en güzel anısının gerçekleşmemiş bir genelev serüveni olması gibi, Braithwaite de Flaubert'in hayatıyla ilgili söylenmemiş ve o ana kadar araştırılmamış gerçekleri aramaktadır. Dolayısıyla yazarın hayatında bahsi geçen hayvanlar, yazarın bitiremediği kitapları ya da hiç başlamadığı kitap fikirleri, yaşamak isteyip yaşayamadığı hayatları ve yazarın hayatında trenlerin rolü gibi, geleneksel bir biyografi yazımında karşılaşılması umulmayan gereksiz detaylarla ilgilenir. Patti White bu durumu şöyle açıklar:

> Braithwaite verileri toplar, düzenler ve birçok farklı biçimde ve yapıda bir araya getirir ve potansiyel olarak anlaşılır bir Flaubert temsili veya keşfi ileri sürer. Ancak Braithwaite'in belgelerinde Flaubert'i oluşturan bu bilgi taslakları, bireysel tarihyazımının plansız ve tamamlanmamış doğasını kendi yapısında yansıtarak, dağılmayı temsilin bir aracı olarak değerlendirir (1992: 113).

White'ın görüşüne paralel olarak, Braithwaite'in Flaubert'in hayatıyla ilgili verdiği bilgiler, tamamlanmış bir biyografi örneği oluşturmaktansa, White tarafından "mozaik etkisi" (1992: 114) olarak nitelendirilen eksik ve parçalanmış bir yaşam öyküsü gibidir.

Braithwaite, üslubun "temanın bir işlevi" olduğunu düşünür, ona göre "[ü]slup, bir roman konusuna zorla kabul ettirilmez, tersine, ondan doğar. Üslup düşüncenin gerçeğidir" (93). Braithwaite'in Flaubert biyografisindeki üslubu da,

biyografisinin genel yapısından doğmaktadır. Braithwaite'ın hazırladığı yaşam öyküsü kronoloji, sözlük, yazılı sınav ve sıklıkla kullanılan listelerden oluşur; Braithwaite'in kullandığı bu farklı yazım biçimleri White'a göre "kaçınılmaz olarak kategorik sınırları korumak ve sürekli olarak yapısal yıkım ve kaotik ihlallerle tehdit edilen kapalı bilgi havuzunu dengede tutma çabasını vurgular" (1992:113). Ancak biçimsel düzensizliği ortadan kaldırmak için bu tür farklı yazım biçimleri kullanılması, aksine daha da karmaşık ve anlaşılmaz bir biyografi yazımı ortaya çıkarır. Bir diğer açıdan ise bu karmaşıklık ve tamamlanmamışlık tarih yazımının genel yapısını gözler önüne serer: bireysel tarih yazımı da Flaubert'in yaşam öyküsünde görüldüğü gibi birbiriyle bağlantısı olmayan parça parça bilgilerden oluşur. Bu anlamda Frank Kermode'un da söylediği gibi "kitap zaman zaman düzensiz gibi görünse de, bu kendi doğasının yasalarına uygundur" (1985: 15).

Scott'a göre Braithwaite'in Flaubert biyografisindeki bu tamamlanmamışlık, Barnes'ın "geleneksel yapıları yapıbozuma uğrattığı"nı (1990: 57-58) gösterir. Geleneksel biyografilerin, tarih kitaplarında olduğu gibi olay örgüsü başarılı bir şekilde örülmüş öykülerden oluştuğu söylenebilir. Bir başka deyişle, bu tür eserlerin verilen tüm bilgiler arasında neden sonuç ilişkisi olan, yalnızca yazarın/tarihçinin amacına hizmet eden bilgilerin dahil edildiği geri kalanların yok sayıldığı kurmaca öykülerden oluştuğu söylenebilir. Geleneksel biyografiler ya da geleneksel tarih yazımı, tutarlı bir bütünlüğü yansıtır ve bu bütünlüğe dayanarak güvenilirlik iddiasında bulunur, ancak geçmişin gerçek doğasını yansıtmakta başarısız kalır; çünkü geçmişte ne olup bittiğini bilebilmek mümkün değildir, bu nedenle geçmişe ulaşmaya çalışmak, Braithwaite'in söylediği gibi nerede olduğunu bilemeden enkazlar arasında dolaşmak gibidir. Nitekim Braithwaite, bir taraftan Flaubert'in

kişisel tarihini yazmaya çalışırken bir taraftan da kitabın ortalarında hala geçmişe ulaşabilmenin mümkün olup olmadığını sorgulamaktadır: "Geçmişi nasıl kavrıyoruz? Yabancı geçmişi nasıl kavrıyoruz? Okuyoruz, öğreniyoruz, soruyoruz, anımsıyoruz [...]" (95). Dolayısıyla Braithwaite'in de belirttiği gibi geçmişe yalnızca tarihsel metinler aracılığıyla ulaşılmaktadır, ancak geçmişle ilgili "[h]erşeyi bilmek olanaksızdır, insanın bilgisi sınırlıdır, bu nedenle romanın kendisi de taraflı olmalıdır" (94). Bu soru Keith Jenkins'in *Tarihi Yeniden Düşünürken* kitabında dile getirdiği şu soruları hatırlatır: "Geçmişte gerçekte ne olduğunu söylemek, doğruya, objektif anlayışa ulaşmak mümkün müdür, eğer değilse tarih düzeltilemeyecek bir şekilde yorumlayıcı mıdır?" (2011: 25). Jenkins ve Braithwaite'in de belirttiği gibi, geçmişe ulaşılamaması, tarihin yorumlara dayalı ve taraflı bir döküm olduğunu düşüncesini doğurur. Nitekim, Braithwaite yazdığı yaşam öyküsündeki taraflılığını belli eder ve bu durum, Flaubert'ın hayatına dair bir belirsizlik ortaya çıkardığı gibi gerçekle kurmaca arasında da bir belirsizliğe yol açar.

Braithwaite'in gerçek hayatla kurmaca arasındaki ilişkiye dikkat çektiği bölümlerden biri "Emma Bovary'nin Gözleri" başlıklı dördüncü bölümdür. Anlatıcı bu bölümde kurmacalarda gerçeklere ne kadar bağlı kalındığı ve kurmaca içerisindeki gerçek hatalara değinir. Braithwaite'in hedefi Flaubert'in hayatını ve başta *Madame Bovary* olmak üzere çalışmalarını inceleyen akademisyen ve eleştirmenlerdir; Braithwaite bu akademisyen ve eleştirmenlerin çalışmalarını eleştirerek bir bakıma edebi eleştirinin bir parodisini yapar. Braithwaite eleştirmenlerden nefret ettiğini söyler; bunun nedeni Braithwaite'e göre eleştirmenlerin yaratıcı olmaması, "doğaları gereği" her şeyde kusur bulmaları ya da kendini beğenmişlikleri değil de, şunun gibi değerlendirmelerde bulunmalarıdır: "Flaubert, Balzac'ın yaptığı gibi karakterlerini

nesnel, dışsal betimlemelerle inşa etmez; gerçekte onların dışsal görünüşleri konusunda öylesine dikkatsizdir ki Emma'nın gözlerinin bir yerde kahverengi (14); bir başka yerde siyah (15); ve bir başka yerde (16) mavi olduğunu söyler" (78). Flaubert'in *Madame Bovary*'si hakkında bu suçlamayı yapan, Flaubert'in en yetkili yaşam öyküsü yazarı, aynı zamanda Oxford Üniversitesi Fransız Edebiyatı Bölümü öğretim üyelerinden Dr. Enid Starkie'dir. Braithwaite, Flaubert'e karşı yapılan bu ağır suçlamaya karşılık Dr. Starkie'nin yaptığı değerlendirmedeki hataları ortaya çıkarır. Flaubert, Emma'nın gözlerini farklı durumlara göre farklı renk aldığını söyler, ancak Dr. Starkie bunu fark edemeyecek kadar özensiz bir eleştiri yapmıştır. Braithwaite'e göre, bu tür bir eleştiri, " 'kurumsallaşmış' edebi eleştiriyi büyük ölçüde etkileyen dar kafalılık ve yanlışlıkları yansıtmaktadır" (Sesto, 1995: 70). Ayrıca, roman içerisinde Emma'nın duruma göre değişen göz rengi dikkat çekmeyecek bir ayrıntıdır, böyle bir yanlışlık yapılmış olsa dahi bu romanda büyük bir değişikliğe yol açacak bir durum değildir.

Braithwaite, buna bir başka örnek olarak Cambridge Üniversitesi'nden profesör Christopher Ricks'i verir: Ricks katıldığı bir konferansta edebiyatta yapılan yanlışlıklara değinir. Ricks'e göre William Golding *Sineklerin Tanrısı* romanında mercekler konusunda yanlışlık yapmıştır; benzer şekilde Tennyson da şiirlerinden birinde bahsettiği süvari sayısında hataya düşmüştür. Ancak Braithwaite'e göre bu tür hatalar, Emma'nın göz renkleri kadar önemsiz ayrıntılardır.

Barnes, Braithwaite gibi kurmaca bir karakter ile Ricks ve Starkie gibi gerçek hayattan karakterler arasında bir bağlantı kurarak gerçek hayatla kurmaca arasında bir köprü inşa eder. Braithwaite'in Ricks'in konferansına katılmış olması karakter olarak inandırıcılığını arttırmayı hedefler, ancak anlatıcı olarak sergilediği tutum bu

inandırıcılığı yerle bir eder. Braithwaite, her ne kadar Ricks ve Starkie gibi eleştirmenleri takıldıkları küçük ve değersiz ayrıntılar için eleştirse de, kendisinin kaleme aldığı Flaubert biyografisi incelendiğinde durumun ironisi ortaya çıkar: Braithwaite de eleştirdiği eleştirmenler gibi Flaubert'in hayatıyla ilgili önemsiz ayrıntılar üzerinde durur. Alison Lee, Braithwaite'in bu ironik durumu hakkında şunları söyler: "Braithwaite bir karakter olarak, [...] realist okumayla ilgili –detaylar, otorite, niyet, referans gibi- noktaları kafaya takar; ancak bir anlatıcı olarak sürekli kendi takıntılarını saptırır" (1990: 38). Lee'nin de belirttiği gibi, Braithwaite bir karakter olarak realizmi savunurken, bir anlatıcı olarak bunu alt üst eder.

"Rastlantının Böylesi" başlıklı beşinci bölümde Braithwaite, rastlantılardan bahsederek rastlantısal durumun ilgiye değer bir şey olmadığını ileri sürer. Anlatıcı, Barnes gibi, postmodern bir tutum benimser: "Ben olayların karmaşa içinde, bağımsız, hem sürekli hem de geçici olarak çılgınca olmalarını yeğlerim –insan bilgisizliğinin, zalimliğinin ve çılgınlığının kesinliğini hissetmeyi yeğlerim" (69). Nitekim, yazmaya kalkıştığı Flaubert biyografisi de böyle karmaşa içinde, birbirinden bağımsız ve çoğu kez yazarın yaşamında önemli bir rol oynamayan olaylardan oluşur. Braithwaite, rastlantılar kadar "rastlantıları meşrulaştırmanın bir yolu" (69) olan ironilere güven duymaz: "Ne de olsa ironi çağdaş bir modadır, espri, nükte sahibi bir kişi için içki arkadaşıdır. Buna kim karşı çıkabilir ki? Ancak ben kimi zamanlar, en nükteli, en esprili ironinin bile temiz pak, iyi eğitilmiş bir rastlantı olup olmadığını merak ediyorum" (70). Braithwaite, Flaubert'in hayatındaki ironileri şöyle sıralar: *Madame Bovary* romanındaki perdeleri çekilmiş bir arabada zina işleyen Emma gibi, Flaubert de Louis Colet'yle karşılaşmamak için bir süre her yere perdeleri çekilmiş bir arabayla gitme alışkanlığı edinir. Flaubert arkadaşı Du Camp ile Büyük Keops

Piramidi'ne yaptığı gezide piramitin tepesinde ayaklarının ucunda üzerinde Rouen'daki bir adres bulunan "Humbert, Frotteur" yazan bir kartvizit bulur. Braithwaite'e göre bu, "hedefini tam ortasından vurmuş bir ironi", "modernist bir an" (71), "[g]ündelik olanın yüce olanı çarpıttığı ve kendi alaycı ve faka basmaz çağımızın tipik bir özelliği olarak düşünmekten hoşlandığımız türden bir alışveriştir" (71-72). Scott'un deyimiyle, "ironi varsayılan doğrunun katmanlarını açığa çıkarır ve böylelikle insan anlayışının doğasına ayna tutar" (1990: 63). Romanın ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkan, anlatıcı ile Charles Bovary'nin hayatındaki ironik benzerlik de Braithwaite'in romanın başından beri anlatmayı ertelediği kendi hikayesine ışık tutacaktır.

Braithwaite, okura biri Flaubert'le, biri kendisiyle, biri de Ellen hakkında olmak üzere üç hikaye anlatacağını söyler, ancak yedinci bölüme kadar sıradışı Flaubert biyografisi dışında başka bir şey anlatmaz. Braithwaite, bu erteleyişi şöyle açıklar:

> Benimki üçünün en basit olanı –yaşamımın inandırıcı bir kanıtı olmaktan pek öteye gitmiyor– yine de anlatmaya başlamakta en zorlandığım o. Karımınki daha karmaşık ve daha ivedi bir öykü; ancak ona da direniyorum. Daha önce söylediğim gibi, en iyiyi en sona mı saklıyorum? Sanmıyorum; daha çok tersi doğru. Ama size onun öyküsünü anlattığımda hazırlıklı olmanızı istiyorum: Yani kitaplardan, papağanlardan, kaybolmuş mektuplardan, ayılardan, Dr. Enid Starkie'nin görüşlerinden, hatta Dr. Geoffrey Braithwaite'in görüşlerinden bıkıp usanmış olmanızı istiyorum (90-91).

Flaubert'ın hayatı hakkında verdiği ilginç ayrıntılar ve akademisyenlere yaptığı ağır eleştirilerin ardından, "Manş'ı Geçiş" adlı yedinci bölümde Braithwaite ilk kez kendisinden bahseder. Barnes bu bölümle ilgili şunları söyler: "ilk bölüm dışında [Braithwaite'in] ilk kez açık açık konuştuğu, kendisini açıklamaya çalıştığı,

belli bir noktada tükenip güçten düştüğü ve sizle bozuştuğu bölümdür" (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 112). Bu noktaya kadar Flaubert'in yaşam öyküsünü anlatırken hiçbir şekilde güvenilirliğinden şüphe etmeyen Braithwaite, kendi öyküsünü anlatmadan önce anlatıcı olarak okurlarını dürüstlüğüne inandırmaya çalışır: "Dürüstüm ben, size bunu belirtmemde yarar var. Gerçeği söylemeyi amaçlıyorum; gerçi yanlışlar sanırım kaçınılmaz" (102-103). Braithwaite'in hayatına dair okurlarına verdiği tek bilgi karısı Ellen'in ölmüş olmasıdır, Ellen'in ölümünün ardından geride kafası karışmış bir şekilde geçmişi sorgulayan bir adam bıraktığı açıktır. Braithwaite Ellen'in nasıl öldüğüne dair bilgi vermez, ancak anlatıcının "[h]ayır, karımı öldürmedim" (103) şeklinde ifadesi Ellen'in normal bir şekilde ölmediği ve hatta intihar etmiş olabileceği düşüncesini doğurur. Nitekim Braithwaite, Ellen'in ölümünün ardındaki gerçeği bulabilmenin, geçmişe ulaşabilmenin mümkün olup olmadığını sorgulayıp durur:

> Böylelikle geçmişi nasıl kavrıyoruz? Geçmiş uzaklaşırken, daha mı netleşiyor? Kimileri öyle düşünüyor. Bu konuda daha çok şey biliyoruz, ek belgeler keşfediyoruz, yazışmalardaki silintileri deşifre etmek için kızılötesi ışınlar kullanıyoruz ve çağa özgü önyargılardan arınmış durumdayız; bu yüzden daha iyi anlıyoruz. Acaba öyle mi? diye merak ediyorum (107).

Her ne kadar Braithwaite bu bölümde ilk kez kendi hayat öyküsünden bahsetse de kendi hayatıyla ilgili okurlarını tatmin edecek kadar bilgi vermez. Braithwaite, kendi yaşam öyküsünü adeta Flaubert'in yaşam öyküsü arasında sıkıştırarak gözden kaçırmaya çalışır. Bu anlamda David Leon Higdon'ın da belirttiği gibi Barnes romanında "belirgin bir şekilde güvenilir, gerçekten oldukça bilgili ve zeki, ancak öyle travmatik bir şey görmüş, yaşamış ya da neden olmuş ki bunu dolaylı yollarla, maskelerle ve yer değiştirmelerle anlatmaya çalışan gönülsüz bir

anlatıcı" (1991: 174) türü yaratmıştır. Braithwaite bu tür "[ç]ağdaş anlatıcı[yı]", "kararsız kal[an]", "belirsizlik iddiasında bulun[an]", "yanlış anlamalara kapıl[an]", "oyunlar oynayıp yanlılgıya düş[en]" (94) bir anlatıcı olarak tasvir eder ve kendisinin de böyle bir anlatıcıdan farksız olmadığını kabul ettiğini şu sözlerle belirtir: "Kararsızlık geçiren anlatıcıya gelince –bakın, korkarım şimdi tam adamına çattınız" (95). Nitekim Braithwaite sürekli olarak öyküsünü tam olarak anlatmayı erteler, kendi öyküsü de Flaubert'in yaşam öyküsü gibi tamamlanmamış, parça parça bir öyküdür. Braithwaite'in Ellen ile ilgili hayat hikayesini anlatmakta tereddüt etmesi, Higdon'ın söylediği gibi onun Ellen'in ölümünün etkisinden henüz kurtulamadığını gösterir; Braithwaite, Ellen ile ilgili gerçekleri anlatmayı erteledikçe, üzüntülerini de erteler. Higdon'a göre Braithwaite "Flaubertvari mesafelilik, tarafsızlık ve nesnellik için uğraşır" (1991: 180); ancak karısının ölümünü anlattığı takdirde henüz atlatamadığı travmayı yeniden gün yüzüne çıkaracağı ve bu sebeple de nesnelliğini kaybedeceği için sürekli gönülsüz davranır. Bu gönülsüzlük nedeniyle de Guignery'nin dediği gibi "kitap sürekli olarak samimiyet ve soğukluk arasında gidip gelir ve böylelikle okuru kimi zaman kendini kurguya kaptırırken kimi zaman ondan uzaklaşır, ancak şüphesiz [bu ikilem] anlatıcının kendisini kullandığının, düşüncelerini yönlendirdiğinin ve tepkilerini kontrol ettiğinin farkına varmasını sağlar" (2006: 48).

Braithwaite, ertelediği bu öykülerden Ellen'inkinin "gerçek bir öykü" (91) olduğunu söyler ve bu yüzden okurlarına Flaubert'in öyküsünü anlatmaktadır. Bu durum, "Ellen'in öyküsü doğruysa Flaubert'le ilgili şu ana kadar Braithwaite'in anlattıkları yanlış mıydı?" sorusunu beraberinde getirir ve bu ontolojik belirsizlik okuru o ana kadar okuduklarının doğruluğu hakkında şüpheye düşürür. Braithwaite, Flaubert'in yaşam öyküsünü anlatırken gerçek hayattan kişi ve olaylardan bahsederek

anlatısının gerçekçi görünmesi için uğraşır, ancak tüm bu yaptıklarını yapıbozuma uğratarak doğruluğunun sorgulanmasına neden olur. Dolayısıyla da okur Scott'un belirttiği gibi "sürekli olarak doğru ile yanlış kutupları arasında sıkışıp kalır ve böylelikle de (biyografi gerçekleri gösterir; kurmaca düşlemi yansıtır gibi) geleneksel imlem kalıpları bile artık işlevini yerine getirmez" (1990: 65). Braithwaite, yedinci bölümde Ellen'in gerçek hikayesini anlatma sözü verdikten sonra on üçüncü bölüme kadar Flaubert'in gerçekliğini sorunsallaştırdığı yaşam öyküsünü anlatmaya devam eder.

Braithwaite, okurunun Flaubert'in yaşam öyküsünden, Dr. Starkie'nin görüşlerinden ve kendi görüşlerinden artık usandığı kanısına varmış olsa gerek, "Saf Öykü" başlığını verdiği on üçüncü bölümde okurunun karşısına Ellen'in öyküsüyle çıkar. Braithwaite'in öyküsü gerçekten de hazindir, çünkü karısını çok sevmektedir ancak karısı hiçbir zaman onu o kadar çok sevmez, başka erkeklerle birlikte olarak onu aldatır: "İlkin incindim; ilkin aldırdım, kendimi küçük düşmüş hissettim" (178). Braithwaite'in dostları onu sürekli Ellen'in bu davranışı hakkında uyarır, ancak Braithwaite karısını sevmeye devam eder, karısının her zaman ona iyi davrandığını söyler. Ellen'in bu gizli yaşamı çocukların doğmasıyla son bulur, ancak çocuklar büyüyüp okula başladıklarında yeniden onu aldatmaya devam eder. Ellen bu ikili hayattan bunalarak hayatına son vermeyi ister ve öyküsünün sonunda hastanede solunum cihazıyla yaşatılmaya çalışılırken görülür: "Soluma aygıtının düğmesini kapattım. Bunu kendilerinin yapmasını isteyip istemediğimi sormuşlardı; sanırım Ellen bunu benim yapmamı isterdi" (183). Yaşadıklarının etkisinden bir türlü kurtulamamış olan Braithwaite, anlatısı boyunca sıklıkla şu sözleri söyler: "Onu

seviyordum; mutluydum; onu özlüyorum. Beni sevmiyordu; mutlu değildik; onu özlüyorum" (175).

Braithwaite'in Ellen ile ilgili öyküsü de Flaubert'in biyografisi gibi okuru kafasında sorularla bırakan açık uçlu bir öyküdür; okur tam olarak Ellen'in nasıl ve neden öldüğünü bilemez. Braithwaite göre bir romanın tek ya da iki sonunun olması gerçekliği yansıtmasına yetmez; bu okuru yalnızca bir yol ayrımına götürür. Bu nedenle bir romanın sonuna içinde romanın alternatif sonlarının olduğu farklı renklerde birçok kapalı zarf konulmalı ve okur bunlar içerisinden seçim yapmalıdır. Nitekim Braithwaite, Ellen öyküsünü belirsiz bırakarak okura seçim hakkı tanır; öykünün "Geleneksel Mutlu Son; Geleneksel Mutsuz Son; Geleneksel Yarı-Mutlu-Yarı Mutsuz Son; *Deus ex Machina;* Belirsiz Son; Gerçeküstü Son vb." (95) gibi sonlardan hangisinin olduğu okurun yorumuna kalmıştır. Ancak Braithwaite'in bu sonların olduğu kapalı zarflardan seçtiği sonun mutsuz son olduğu açıktır. Öyle ki çok sevdiği karısı tarafından aldatılan ve hazin bir şekilde onu kaybeden Braithwaite için, kendi yaşam öyküsü trajediden başka bir şey değildir. Bu sebeple kendi trajik yaşam öyküsünden kaçan Braithwaite roman boyunca Flaubert'in yaşam öyküsüne ve Flaubert'in yazdığı öykülere sığınır ve duygularından kurtulmak için Flaubert'in tarafsızlığını ve mesafeliliğini benimsemeye çalışır.

Bu noktada Braithwaite'in Flaubert'in *Madame Bovary* romanına olan ilgisinin altında yatan ironi anlaşılır hale gelir. Higdon, Braithwaite'in durumu hakkında şunu söyler: "[Braithwaite] kendi hikayesini Flaubert'inkiyle değiştirir ve Flaubert tarafından zaten düşünülmüş ve yazılmış olma korkularından kaçmak için edebi bir soruşturma başlatır. [...] Karısının ve kendisinin zaten daha önceden yazılmış olduğunu bilir" (1991: 180). Higdon'ın da belirttiği gibi Braithwaite ve

Ellen karakterleri daha önce Flaubert'in *Madame Bovary*'sinde canlandırılmıştır: Braithwaite tıpkı Charles Bovary gibi bir doktordur, her ikisi de eşlerini sevmektedirler; Ellen de tıpkı Emma gibi kocasını aldatır. Nitekim Braithwaite'in kendisi de Ellen ile Emma'yı şöyle karşılaştırır: "Flaubert'in, zina işleyen kadının karakteristik bir özelliği olarak betimlediği korkakça bir uysallık mı gösteriyordu o? [...] Emma Bovary gibi, 'zinada evliliğin tüm yavanlıklarını mı yeniden keşfediyordu?' " (179). Braithwaite, Emma'nın hayatına bakarak karısıyla olan durumunu anlamaya çalışır, bu anlamda Flaubert'in hayatını ve romanlarını irdelerken aslında bir taraftan da kendi hayatını gözden geçirmekte, sorgulamakta ve anlamaya çalışmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Emma Cox'un da dile getirdiği gibi "[b]ölüm tümüyle Ellen hakkında olmasına rağmen, Flaubertvari referanslardan hiç uzak değildir, ki bu da bu bölümü, romanda [Braithwaite'in] kendi kişisel travması ile Flaubert'e olan ilgisi arasındaki bağlantıyı en belirgin şekilde gözler önüne seren bölüm olmasını sağlar" (2004: 58). Ancak Braithwaite hiçbir zaman Ellen'in ölümünün altında yatan sebepleri tümüyle öğrenemez:

> Ellen. Karım: Yüz yıl önce ölmüş bir yazardan daha az anladığımı hissettiğim birisi. Bir sapkınlık mı bu, yoksa normal bir şey mi? Kitaplar şöyle der: Bunu yaptı çünkü. Yaşam şöyle der: Bunu yaptı. Kitaplar, olup bitenin size açıklandığı yerlerdir; yaşamsa olup bitenin açıklanmadığı yer. Bazı insanların kitapları yeğlemesine şaşırmıyorum. Kitaplar yaşama anlam verirler. Tek sorun, anlam verdikleri yaşamların asla sizin kendi yaşamınız değil, başkalarının yaşamları olmasıdır (184).

Braithwaite'e göre Ellen, Emma gibi 'ahlaken bozulmuş' biri değildir; ayrıca Braithwaite Ellen'in Emma gibi zinada evliliğin kötü yönlerini gördüğünü bu yüzden onu aldattığını düşünmemektedir. Braithwaite'e göre Emma'nın öyküsü kurmacadır ve okuru tatmin edici cevapları vardır; ancak Ellen'in öyküsü "saf bir öykü"dür (174)

ve bu nedenle de Braithwaite'in kafasında soru işaretleriyle son bulur. Braithwaite, son bölümde karşısında duran üç papağanın hangisinin Flaubert'e ait olduğunu bilemediği gibi, Ellen'in ölümünün ardında bıraktığı sırları da çözmeyi başaramaz. Romanın sonunda Ellen'in öyküsü de Flaubert'inki gibi tamamlanmamış ve belirsiz kalır, dolayısıyla Braithwaite'in iddia ettiği gibi "saf" bir öykü değildir. Bu durum, kurmaca ürünü olan edebiyat ile kişisel tarih yazımı arasındaki çizgiyi daha da silikleştirir, Braithwaite bunu şöyle dile getirir: "Onyıllar boyunca dosyaları inceleyip durabiliriz, ama arada sırada ellerimizi göğe doğru kaldırıp tarihin de yalnızca bir edebiyat türü olduğunu duyurma isteği kaplar içimizi: Geçmiş, meclis raporu olma iddiasındaki özyaşamöyküsel bir kurmacadır" (96). Ancak Braithwaite her ne kadar tarihin bir kurmacadan farksız olduğunun bilincinde olsa da, ironik bir şekilde kendi yaşam öyküsünün Flaubert'inkinden ya da Flaubert'in yarattığı Emma ve Charles Bovary karakterlerinin yaşam öykülerinden farksız olduğunu anlayamaz ve "saf bir öykü" (174) olduğunu iddia eder. Bu noktada, Braithwaite'in eleştirdiği Flaubert akademisyenlerinden farkı kalmaz.

Üç papağan ve kendi yaşam öyküsü karşısında kafasında soru işaretleriyle kalan Braithwaite gibi, okur da romanın sonunda kafasındaki soru işaretlerinden kurtulamamıştır: Braithwaite'in Flaubert'in hayatı hakkında anlattıkları ne kadar doğrudur? Braithwaite gerçekten Ellen'in öyküsünü geciktirmek için mi Flaubert biyografisini uydurmuştur? Ellen'in öyküsü Braithwaite'in iddia ettiği gibi gerçek midir? Romanda anlatılanların hangisi gerçek hangisi kurmacadır? Okurun kafasındaki bu sorular, Barnes'ın romanıyla amaçladığı hedefe ulaştığını gösterir. Nitekim William Bell'in deyimiyle Barnes'ın bu iki yaşam öyküsüyle yapmaya çalıştığı şey, "okurun aklını karıştırmak ve tarih yazımı olarak inandığı şeyi yeniden

gözden geçirmeye zorlamak"tır (1993: 151). Barnes yalnızca Flaubert'in yaşam öyküsü, Madame Bovary'nin kurmaca öyküsü ve Braithwaite'in özyaşam öyküsü arasında kurduğu parallellikle değil, aynı zamanda bir arada kullandığı "[...] birçok nesir türü ile kurmaca ve gerçek arasındaki geleneksel ayrımı yapıbozuma uğratır" (Scott, 1990: 64).

Barnes, diğer tarih yazımcı üstkurmacalarında olduğu gibi bu romanında da geleneksel tarih yazımı kalıplarını alt üst eder, tarih yazımın objektifliğini ve doğruluğunu sorunsallaştırır. Barnes, gerek Braithwaite'in yazdığı Flaubert'in kişisel tarihinde gerekse anlatıcının kendisinin ve karısı Ellen'in kişisel tarihinde geçmişe ulaşmanın mümkün olmadığını gözler önüne serer. Geçmiş, Braithwaite'in belirttiği gibi "bazen yağa batmış bir domuz; bazen ininde bir ayı ve bazen de yalnızca bir papağanın pırıltısı, ormanın içinden size doğru kıvılcımlar saçan alaycı iki göz olabilir" (121). Geçmişin her tarafı yağlar içinde bir "domuz yavrusu" (15) gibi kendini bir türlü yakalatmaması, geçmişten geriye yakalamak istediğimiz papağandan geriye tüneğinden başka bir şey kalmaması, okuru birbiriyle çelişen bilgilerle, gerçekle kurmaca arasında belirsiz bir yerde bırakır.

Romanda Alison Lee'nin belirttiği üzere "tek bir papağan olamayacağı gibi tek bir gerçek de yoktur" (1990: 39). Çoğu tarihyazımcı üstkurmacalarda olduğu gibi bu roman da okura "belli bir olay hakkında nasıl düşüneceğini" göstermeyi amaçlamaz, bunun yerine romanın kendisi "bir şeylere bakmanın bir yoludur, önce buraya, sonra oraya, sonra başka bir yere [...]" (Marshall, 1992: 156). Bu anlamda okura birbiriyle çelişen alternatif tarihler ve gerçekler sunmak, okur için kafa karıştırıcı olmaktansa Barnes'ın deyimiyle "aydınlatıcı"dır (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 107). Doğru papağanı bulmak için başlattığı arayışın sonunda karşısında üç

papağanla kalan Braithwaite gibi, okur da tek bir gerçeğe ulaşamayacaktır, Scott'un da belirttiği gibi "arayış olayın kendisidir" (1990: 90). Bu nedenle Braithwaite'in bulamadığı gerçeği bulmaya çalışan okur da yolun sonunda Barnes'ın kısa ve açık olarak ifade ettiği Flaubert'in şu alıntısıyla karşılaşacaktır: "sonuçlara ulaşma çabası, insan aptallığının bir göstergesidir" (akt. Guignery ve Roberts, 2009: 18).

SONUÇ

Postmodern söylemin getirdiği belirsizlik, tamamlanmamışlık ve kötümserlik tarih gibi üstanlatıların temellerini sarsmakta ve savunduğu güvenilirlik ve tarafsızlık iddialarını çürüterek insanların postmodernizmin getirdiği inançsızlığı benimsemesini sağlamakta olduğu savunulabilir. Postmodern söylemin temsilcilerinden biri sayılan Julian Barnes'ın tezde incelemeleri yapılmış olan *Flaubert'in Papağanı, 10 ½ Bölümde Dünya Tarihi* ve *İngiltere İngiltere'ye Karşı* romanlarında uyguladığı kendine özgü yazın tarzı ve tekniklerinin yanında benimsediği üstkurmaca teknikleri sayesinde okurlarının da postmodern söylemin doğurduğu bu belirsizlik, umutsuzluk ve güvensizlik halini benimsemesini sağladığı ileri sürülebilir. Barnes'a göre "[t]arih yüzde 56 ya da yüzde 100 doğru olmayabilir, ancak yüzde 55'ten yüzde 56'ya yükselmesinin tek yolu, yüzde 100'e ulaşabileceğinize inanmaktır" (akt. Guignery, 2002: 65). Barnes'ın tezde bahsi geçen romanlarında yaptığı ise, okurun önce tarihin yüzde 100 doğru olabileceğine inandırarak ardından tüm nedenlerini gözler önüne sererek bu inancı yerle bir etmek ve okurun bundan sonra okuyacağı her şeye şüpheyle yaklaşmasını sağlamaktır.

Barnes'ın romanlarında yansıttığı bu tutumu, bu romanların tarihyazımcı üstkurmaca olarak nitelendirilmesini sağlayan nedenlerdendir. Barnes bu romanları ile Hutcheon'ın tarihyazımcı üstkurmaca tanımında olduğu gibi "edebi olanı tarihsel olanla karşı karşıya getirerek yeniden ana akıma dahil etmeye çalışır ve bunu hem içerik hem de yapı açısından yapar" (1988: 108). Daha önce de bahsedildiği üzere Barnes'ın romanlarında sıradışı bir yapı benimsemesi romanlarının belirli bir kategoriye yerleştirilmesini güçleştirir. Barnes'ın *Flaubert'in Papağanı* ve *10 ½*

Bölümde Dünya Tarihi romanları sınıflandırılma yapmakta zorlanılan romanlarından ikisidir; her iki romanın da tarihsel materyal içermesi ile bu materyalin işleniş biçimi, romanların "tarihsel roman" kategorisi bir tarafa "roman" kategorisine dahi dahil edilmesini zorlaştırır. Romanlar, kronolojik olmayan bir anlatı sırası izlenerek yazılmış ve birbiriyle alakası olmayan yalnızca sıklıkla kullanılan motiflerle birbirine bağlanmış, her birinde farklı konuların farklı anlatı türleriyle ele alındığı bölümlerden oluşur. *Flaubert'in Papağanı*'nda, ilk bölümde polisiye romanını andıran bir teknik benimsenirken, ikinci bölümde birbiriyle çelişen üç kronoloji bir arada verilerek biyografi türüne geçilir; roman boyunca benzer şekilde sözlükten rehbere, hayvanlar kitabından yazılı sınava değin birçok farklı tür bir arada denenerek tam bir yazın şöleni düzenlenir. *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi*'nde benzer şekilde, her bölümde ayrı bir anlatıcı farklı bir tarihsel olayı kendi bakış açısıyla ele alır. Yazarın *İngiltere İngiltere'ye Karşı* romanı da birinci bölümde klasik gerçekçi bir tutum, ikinci bölümde postmodernist bir eğilim ve üçüncü bölümde ise "pastoral mersiye" (Bentley, 2007: 493-494) şeklindeki söylemiyle anlatısal bir çeşitlilik göstererek diğer iki romanı gibi "melez" (Guignery, 2006: 1) olarak adlandırılabilir. Barnes bu anlatısal çeşitliliğin yanında romanlarında parodi, pastiş gibi üstkurmaca teknikleri kullanarak ve kimi zaman kasıtlı bilgi ihlalleri yaparak romanlarının birer üstkurmaca olduğunu gözler önüne serer.

Barnes'ın birden fazla anlatıcı ve anlatı türüne yer verdiği bu romanları biçimleri kadar içerikleri açısından da geleneksel tarih yazımını sorunsallaştırır. Barnes ile aynı doğrultuda olan Hutcheon'a göre "geçmişi kurgunun ve tarihin içinde temsil etme ve yeniden yazma girişimi, her iki durumda da geçmişi şimdiki zamana açmak ve geçmişin kesinleşmiş ve teleolojik olmasını engellemek"(1988: 110)

olduğunu gösterir. Barnes, önceki bölümlerde de görüldüğü üzere bu romanlarında tarihsel materyallerin nasıl işlenerek tarihe veya kurguya dönüştürüldüğünü resmeder, nitekim Barnes için tıpkı Hayden White'ın da savunduğu gibi tarihin edebiyattan farkı yoktur, ikisi de eşit derecede kurmacadır. Tarihçi de tıpkı edebiyat yazarı gibi tarihsel materyalleriyle, boşluklar arasında hayal gücüne dayanarak anlamlı neden sonuç ilişkileri kurar, edebi yazınlarda kullanılan anlatı tekniklerinden yararlanır ve öyküsünü yazar. Ancak edebiyat yazarı yazdıklarının kurmaca olduğunu kabul ederken, tarihçi doğru ve tarafsız olarak geçmişi olduğu gibi yansıttığını iddia eder. Barnes romanlarında bu süreci okurlarına öyle etkileyici şekilde çizer ki romanlarının sonunda okur kendiliğinden bir üstanlatı olarak tarih bir tarafa, diğer tüm anlatılarda gerçeği bulmanın mümkün olup olmadığını sorgular hale gelir. Bu nedenledir ki, Gregory J. Rubinson'ın söylediği gibi Barnes'ın romanları, "güvenilir bilgiye ulaşılamayacağını ima etmektense, bilgiyi edindiğimiz anlatı araçlarının sınırlarına dikkat çekerek bir farkındalık kazandırır" (2000: 192).

Bu tezde yer alan romanlar, romanların basım yılına göre kronolojik bir sıra çerçevesinde incelenmemiştir. Bundan kasıt, yazarın genel tarih yazımından kişisel tarih yazımına doğru daralan bir söylem içinde genel, ulusal ve bireysel tarih yazımına ilişkin zorlukları Barnes'ın bu romanlarda benimsemiş olduğu kronolojik bir düzen seyretmeyen tarzını yansıtarak daha çarpıcı olarak ele alabilmektir. Böylelikle gerek dünya tarihi, gerek ulusal tarih, gerekse bireysel tarihte; tarih yazımın güvenilirlik ve tarafsızlık problemlerinin değişmediği gözlemlenmiştir.

Barnes, *Flaubert'in Papağanı* romanında, anlatıcısı Geoffrey Braithwaite aracılığıyla bireysel tarih yazımının kurgusal sürecini resmeder. Braithwaite, Gustave Flaubert'in papağanına ulaşmak için başlattığı arayışı süresince hem yazarın yaşam

öyküsünü hem de kendi özyaşam öyküsünü yazmaya başlar. Braithwaite'in birbiriyle çelişen, eksik ve yanlış bilgilerden oluşan Flaubert biyografisi kadar kendi otobiyografisi de belirsiz ve tamamlanmamış kalır, üstelik anlatıcı Flaubert'in yaşam öyküsünü sırf kendi yaşam öyküsünü anlatmaktan çekindiği için yazdığını itiraf ederek yazdıklarının tümünün doğruluğunu şüpheye düşürür. Benzer şekilde, *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi*'nde de Barnes, tüm dünya tarihini başlığından da anlaşıldığı üzere 10 ½ bölümde anlatacağını iddia eder. Her bölümde tamamen kurmaca karakterlerin ve konuların yanında Nuh Tufanı, Medusa Kazası, Titanik gemisinin batması gibi gerçekten yaşanmış tarihsel olayların yeniden yazımlarını bir arada verir. Ancak verilen bu yeniden yazımlar, resmi tarihte geçenlerden oldukça farklı, resmi tarihi sorgulamayı ve çürütmeyi amaçlayan alternatif tarihlerdir. Barnes, sonraki romanı *İngiltere İngiltere'ye Karşı*'da ise İngiltere tarihinin ve ulusal kimliğinin yeniden nasıl yazıldığını gözler önüne serer; tüm bir ulusal tarih ve ulusal kimlik yalnızca yeniden yazılmakla kalınmaz, aynı zamanda yeniden üretilerek metalaştırılır ve sonuç olarak üretilen bu yeni İngiltere tarihi eskisine nazaran daha çok tercih edilir hale gelir ve gerçekle kurmaca arasındaki gittikçe silikleşen sınırlar bu romanda tamamen yok olur.

Barnes'ın bu romanları, diğer tarihyazımcı üstkurmacalarda olduğu gibi "kurduğumuz ve anlam bahşettiğimiz gerçekler ve geçmiş olayların izleri olmaksızın gerçekten yaşanmış bu olaylara ulaşmanın mümkün olup olmadığını sorgular" (Hutcheon, 1988: 225). Geçmiş Braithwaite göre, her tarafı yağlar içinde bir domuz, Dr. Max'e göre ise ortada cesurca zıplayıp duran ancak bir türlü yakalatmayan bir tavşandır. Bu nedenledir ki *Flaubert'in Papağanı*'nda Braithwaite'in Flaubert'in geçmişine dair bulabildiği tek şey, güvenilirliği tartışılır kağıtlar ve belgeler olur;

kendi geçmişine ulaşmak da Flaubert'in geçmişine ulaşmak kadar zordur; dolayısıyla Braithwaite Flaubert'in hayatı ve papağanıyla ilgili kafasındaki soruların cevaplarını bulamadığı gibi kendi geçmişiyle ilgili soruları da bir türlü yanıtlayamaz ve Ellen'in intihar etmeye iten nedenler bir sır olarak kalmaya devam eder. Nitekim romanın sonunda karşısında hangisinin Flaubert'e ait olduğunu bilemediği ve bilemeyeceği hakikati sembolize eden üç papağanla kalakalır. *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi*'nde verilen alternatif tarihler ise, geçmişe olduğu gibi ulaşılabilmenin mümkün olmadığının bir kanıtıdır; geçmişe doğrudan ve eksiksiz bir şekilde ulaşmanın olanaksızlığı, geçerliliği ve güvenilirliği kanıtlanarak tartışmasız konuma getirilebilecek tek bir temsil yerine, birbiriyle çelişen ve her biri eşit derecede doğruluk iddiasında bulunan alternatif geçmiş temsillerinin ortaya çıkmasına neden olur. *İngiltere İngiltere'ye Karşı* romanında ise, geçmişe ulaşılabilirlik bir tarafa bırakılarak ulusal geçmişin ve ulusal kimliğin birer insan yapımı olduğu ileri sürülerek daha derin ontolojik problemler ele alınır. Öyle ki, romanda bir ulusun tarihi kimliğinin, o ulus hakkında insanların ne düşündüğüyle sınırlı ve materyalist çıkarlar doğrultusunda yeniden oluşturulmaya elverişli olduğu, Wight Adası ve Anglia projeleriyle açıkça resmedilir. Bu anlamda, Barnes'ın bu romanları "geçmişin geleneksel versiyonunu alaşağı etmesiyle" (Mchale, 1987: 90) öne çıkar. Geçmişe ulaşmanın mümkün olmaması, geçmişle ilgili her türlü söylem oluşturulmasını ve doğruluk iddiasının ortaya atılmasını mümkün kılar; Barnes'ın romanları ise bu söylemlerin oluşturulma ve meşrulaştırılma sürecini açıkça betimleyerek okurların postmodern şüpheciliği benimsemeye teşvik eder.

Barnes'ın romanlarında gerçeğe ulaşılamayacağının farkındalığına varmış olmanın doğurduğu bir umutsuzluk ve kötümserlik havası vardır: *Flaubert'in*

Papağanı'nda Braithwaite, iki yıl süren araştırmasının sonunda yine yeni bir bilmeceyle karşı karşıyadır; *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi*'nde sunulan "alternatif tarihler mi yoksa alternatif tarihlerin yalanladığı ve çürütmeye çalıştığı resmi tarih mi gerçeği söylemektedir" sorusu "Flaubert'in papağanı hangisidir?" sorusu gibi yanıtsız kalır; *İngiltere İngiltere'ye Karşı*'da ise bir ulusun geçmişine dair gerçeklik ve orijinallik arayışı, gerçeklikten ve orijinallikten daha da uzaklaşılmasıyla sonuçlanır. Barnes'ın romanlarında öne çıkan bu çözümsüzlük durumu, yazar her ne kadar karşı çıksa da, postmodern söylemin bir yansımasıdır. Barnes'ın deyimiyle geçmişe ve gerçeklere "yüzde 100 ulaşılabileceği inancı" (akt. Guignery, 2002: 65), insanı iyimserliğe yönelten unsurdur, ancak postmodern söylemin ortaya koyduğu ve Barnes'ın romanlarında sıklıkla hissedilen inançsızlık, insanı umutsuzluğa ve kötümserliğe sürükler.

Bir türlü çözüme ulaşamayan postmodern karmaşa, Barnes'ın her romanında okurları bir adım daha melankoliye yaklaştırır; bu durumun yazarın üstanlatılara olan septikliğinden kaynaklanan kötümserliğin her romanında biraz daha artmış olmasından kaynaklanıyor olduğu söylenebilir. Yazar, bilginin ontolojik problemlerini ele aldığı 1984'te yayımlanan *Flaubert'in Papağanı*'nda "Dünya ilerliyor mu? Yoksa bir feribot gibi iki nokta arasında mekik mi dokuyor?" (Barnes, 1984: 113) diye sorar ve kişinin kendisini ve kendi geçmişini bilmesinin bile mümkün olmadığı, cevap olarak ulaştığı noktada yeni ve öncekinden daha karmaşık bir soruyla karşılaştığı bir tablo çizer. Bu romanında sorduğu soruya 1989'da yayımlanan bir sonraki romanı *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi*'nde hala yanıt aramaktadır: Barnes'ın 10 bölüm ve bir parantez arasına sıkıştırmaya çalıştığı dünya tarihi felaketlerden, şiddetten, savaşlardan, barbarlıktan ve üst üste defalarca tekrar

eden, her defasında trajediye dönüşen hatalardan oluşmaktadır. Yazarın insanlığın yaratılışından ölümüne ve hatta ölüm sonrası yaşamına değin ele aldığı dünya tarihi bir adım dahi ilerlemez ve insan cennette bile mutluluğa erişmeyi başaramaz. Barnes'ın 1998'de yayımlanan bir sonraki romanı *İngiltere İngiltere'ye Karşı*'da da geleceğin şimdiden, şimdinin ise geçmişten hiçbir farkı olmadığı görülür: Sir Pitman'in ulusun kökenlerine döndürme girişimi, ticari amaçları doğrultusunda o ulusu kökenlerinden söküp yeni bir zemine oturtmasıyla sonuçlanır. Bu yeni İngiltere taklidinden kaçış için başvurulan Anglia projesinin de öncekinden farkı yoktur: hakikate ulaşmak için atılan her adım, hakikatten adeta bir adım daha uzaklaştırır. Açıkça görülmektedir ki, Barnes'ın tarih yazımcı üstkurmaca olarak nitelendirilen ilk romanında ulaşılmaya çalışılan tarih, bir sonraki romanında yeniden yazılır, üçüncü romanında ise seri üretimle ticari bir metaya dönüşür. Öyleyse, sorunun cevabı dünyanın bir adım bile ilerlemeyerek iyiye gidemediği ve aynı çemberin etrafında dönüp durduğu olur. Nitekim "[s]ürekli, kaçınılmaz ve büyük ilerlemeler katettiğimiz düşüncesi" Barnes'a "hiç olası ve hiç mantıklı" görünmemekte ve yazar "daha çok okudukça bu düşünceye daha az inanır" (akt. Guignery, 2002: 67) hale gelmektedir.

Yazar, her ne kadar herhangi bir kategoriye dahil edilmeyi reddediyor olsa da romanlarında gösterdiği eğilimler, Barnes'ı günümüzün başarılı postmodern yazarları arasına dahil eder. Yazar, postmodern edebiyatın sınır tanımazlığını romanlarında bütünüyle yansıtarak herhangi bir tür sınıfına dahil edilmekte zorlanılan ve çoğu kez melez olarak tabir edilen çalışmalar ortaya çıkarır. Yazar bu romanlarıyla sınıflandırmanın anlamsızlığı kadar, yaşamda hakikat arayışının anlamsızlığının da altını çizerek okurlarının faydasız iyimserliğini yavaş yavaş yok edip onların

aydınlanmaları için çabalar. Barnes'ın kendine has anlatı becerileri yoluyla kazandırdığı bu aydınlanma sayesinde, okurlar geçmişin kendisine değil yalnızca geçmişle ilgili yaratılmış temsillere ulaşılabileceğinin, bu temsillerin ne kadar güvenilir ve doğru olduğunun tartışılır olduğunun ve tarihle edebiyat arasında çarpıcı benzerlik olduğunun farkına varmaya teşvik edilir. Sonuç olarak, Barnes'ın tarihyazımcı üstkurmaca olarak nitelendirilen bu tezde incelenen romanlarıyla, tüm kabul görmüş üstanlatıların arasına bir "Parantez" açtığı ve bu parantezi kendisinden önce ve sonra gelen her şeyi şüpheye düşürecek soru işaretleriyle doldurarak günümüzün postmodern tarihsel roman yazarları arasında yer aldığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

Bakhtin, Mikhail M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. ve Çev. Carly Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

_____. *Rabelais and His World.* Çev. Helene Iswolksy (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

Barnes, Julian. "The Follies of Writer Worship", *New York Times,* 17 February 1985. http://www.nytimes.com/books/01/02/25/specials/barnes-worship.html (10.01.2013 tarihinde alınmıştır).

_____. *Flaubert'in Papağanı.* Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001).

_____. *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi.* Çev. Armağan Anar (İstanbul: Afa Yayınları, 1994).

_____. *İngiltere İngiltere'ye Karşı.* Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003).

Baudrillard, Jean. *Simulations.* Çev. Paul Foss, Paul Patton, Philip Beitchman (New York: Semiotext(e), 1983).

Bell, William. "Not Altogether a Tomb: Julian Barnes: Flaubert's Parrot", *Imitating Art: Essays in Biography.* Ed. David Ellis (London: Pluto Press, 1993).

Benjamin, Walter. "N [Re the Theory of Knowledge, Theory of Progress]", *Benjamin: Philosophy, History, Aesthetics.* Çev. Leigh Hafrey and Richard Sieburth, Ed. Gary Smith (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

Bentley, Nick. "Re-writing Englishness: imagining the nation in Julian Barnes's England, England and Zadie Smith's White Teeth", *Textual Practice,* 21: 3, 2007.

Berberich, Christine. "England? Whose England? (Re)constructing English identities in Julian Barnes and W. G. Sebald", *National Identities,* 10:2, June 2008.

Billen, Andrew. "Two Aspects of a Writer", *Observer Magazine*, 7, July 1991.

Bradbury, Malcolm. *Newwriting* (London: Minerva, 1992).

_____. *The Modern British Novel.* (London: Secker & Warburg, 1993).

Brennan, Timothy. "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation", *Nation and Narration.* Ed. Homi Bhabha (London and New York: Routledge, 1990).

Brooks, Peter. "Obsessed with the Hermit of Croisset", *New York Times Book Review*, 90, 10 March 1985.

Brown, Richard. "Barnes, Julian (Patrick)", *Contemporary Novelists.* Ed. Lesley Henderson (Chicago: St. James Press, 1991).

Buxton, Jackie. "Julian Barnes's Theses on History (in 10 ½ Chapters)", *Contemporary Literature*, 41:1, Spring 2000.

Carey, John. "Land of Make-Believe", *Sunday Times*, 23 August 1998.

Carr, Edward H. *What is History?* (London: Penguin, 1990).

Childs, Peter. *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005).

_____. *Julian Barnes* (Canada: Manchester University Press, 2011).

Clinton, Alan. "Faking Gestures: a Brief Guide to Art, Literature, and Politics",

Trompe(-)l'œil: Imitation et falsification. Ed. Philippe Romanski and Aïssatou Sy-Wonyu (Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 2002).

Coe, Jonathan. "A Reader-Friendly Kind of God," *Guardian,* 23 June 1989.

Cook, Bruce. "The World's History and Then Some in 10 ½ Chapters", *Los Angeles Daily News*, 7 November 1989.

Cox, Emma. " 'Abstain and Hide Your Life': The Hidden Narrator of *Flaubert's Parrot*", *Critique*, 46: 1, Fall 2004.

Cox, Jeffrey N., Reynolds, Larry J. *New Historical Literary Study* (New Jersey: Princeton University Press, 1993).

Cunningham, Valentine. "On an Island of Lost Souls", *Independent* (Weekend Review), 3702, 29 August 1998.

de Certeau, Michel. *Tarih ve Psikanaliz.* Çev. Ayşegül Sönmezay (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2009).

Dening, Penelope. "Inventing England", *The Irish Times,* 8 September 1998. http://web.lexisnexis.com/universe/printdoc (01.01.2013 tarihinde alınmıştır).

Featherstone, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism* (London: Sage, 1991).

Fenton, James. "A Novelist with an Experiment: Discuss", *The Times*, 61953, 4 October 1984.

Finney, Brian. "A Worm's Eye View of History: Julian Barnes's A History of the World in 10 ½ Chapters", *Papers on Language and Literature*, 39:1, Winter 2003.

_____. *English Fiction Since 1984: Narrating a Nation* (Hamsphire:

Palgrave Macmillan, 2006).

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language.* Çev. A. M. Sheridan Smith (New York: Harper and Row, 1976).

Freiburg, Rudolf, Schnitker, Jan. "Do you consider yourself as a postmodern author?", *Interviews with Contemporary English Writers* (New York: Transaction Publishers, 1999).

_____. " 'Novels Come out of Life, Not out of Theories': An Interview with Julian Barnes", *Conversations with Julian Barnes.* Ed. Vanessa Guignery, Ryan Roberts (USA: University Press of Missisippi, 2009).

French, Mike. "Mike Interviews: Julian Barnes", *The View From Here,* 4 April 2008. http://www.viewfromheremagazine.com/2008/04/mike-interviews-julian-barnes-part-1-of.html (26.10.2012 tarihinde alınmıştır).

Goffman, Erving. *Frame Analysis* (New York: Harper, 1974).

Guignery, Vanessa. "History in questions: An Interview with Julian Barnes", *Sources (Orléans),* 8, Spring 2000.

_____. *The Fiction of Julian Barnes* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006).

_____. "Julian Barnes in Conversation", *Conversations with Julian Barnes.* Ed. Vanessa Guignery, Ryan Roberts (USA: University Press of Missisippi, 2009).

Guppy, Shusha. "Julian Barnes: the Art of Fiction, no. 165", *Paris Review,* 157, Winter 2000.

Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (London: The University of Wisconsin Press, 1982).

Higdon, David L. " 'Unconfessed Confessions': the Narrators of Graham Swift and Julian Barnes", *The British and Irish Novel since 1960.* Ed. James Acheson (Basingstoke: Macmillan, 1991).

Hulbert, Ann. "The Meaning of Meaning", *New Republic,* 196, 11 May 1997.

Holmes, M. Frederick. *Julian Barnes* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009).

Hutcheon, Linda. *A Poetic of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (London: Routledge, 1988).

_____. *A Politics of Postmodernism* (New York: Routledge, 1989).

_____. "The Politics of Postmodernism: Parody and History", *Cultural Critique,* 5, Winter 1986-1987.

Jameson, Fredric. "Postmodenrizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", *Postmodernizm: F. Jameson, J.-F. Lyotard, J. Habermas.* Çev. Gülengül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan (İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990).

Jenkins, Keith. *Tarihi Yeniden Düşünürken.* Çev. Ayhan Şahin (Ankara: Birleşik Yayınevi, 2011).

Ignatieff, Michael. "Julian Barnes in 10 ½ Chapters", BBC2, 14 November 1994.

Irwin, Robert. "Tick-Tock, Tick-Tock", *Listener*, 121 :3119, 22 June 1989.

Kelly, Lionel. "The Ocean, The Harbour, The City: Julian Barnes's A History of the World in 10 ½ Chapters", *Études britanniques contemporaines*, 2, June 1993.

Kermode, Frank. "Obsessed with Obession", *New York Review of Books*, 32:7, 25

April 1985.

Kidder, Gayle. "The World According to Julian Barnes." *San Diego Union- Tribune,* 5 November 1989: E-1.

Kotte, Christina. "The Moral Negotiation of Truth in Julian Barnes's A History of the World in 101/2 Chapters', *Ethical Dimensions in British Historiographic Metafiction: Julian Barnes, Graham Swift, Penelope Lively* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001).

Kuçuradi, Ionna. *İnsan ve Değerleri* (Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1998).

Lane, Richard J. *Jean Baudrillard* (London: Routledge, 2000).

Lee, Alison. *Realism and Power: Postmodern British Fiction* (London: Routledge, 1990).

Levenson, Michael. "Flaubert's Parrot", *New Republic,* 205: 25, 16 December 1991.

Locke, Richard. "Flood of Forms", *New Republic*, 201: 23, 4 December 1989.

Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (New York: Cornell University Press, 1977).

Lyotard, Jean, F. *Postmodern Durum.* Çev. Ahmet Çiğdem (Ankara: Vadi Yayınları, 1997).

Marr, Andrew. "He's Turned Towards Python", *Observer*, 30 August 1998.

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

McGrath, Patrick. *Julian Barnes, Conversations with Julian Barnes.* Ed. Vanessa Guignery, Ryan Roberts (USA: University Press of Missisippi, 2009).

Mchale, Brian. *Postmodernist Fiction* (New York and London: Methuen, 1987)

Mchale, Brian. *Constructing Postmodernism* (London: Routledge, 1992).

Milesi, Laurent. "(Double) dealing with Flaubert's Parrot(s)", *Q/W/E/R/T/Y: Arts, Litt'eratures & Civilisations du Monde Anglophone*, 11, 2001.

Miracky, James J. "Replicating a Dinosaur: Authenticity Run Amok in the 'Theme Parking' of Michael Crichton's Jurassic Park and Julian Barnes's England, England", *Critique: Studies in Contemporary Fiction,* 45: 2, 2004.

Montrose, David. "Julian Barnes", *Contemporary Novelists.* Ed. D. L. Kirkpatrick (London: St James Press, 1986).

Montrose, Louise A. "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture", *The New Historicism.* Ed. H. A. Veeser (London: Routledge, 1989).

Moseley, Merritt. *Understanding Julian Barnes* (Columbia: University of Carolina Press, 1997).

Munslow, Alun. *Tarihin Yapısökümü.* Çev. Abdullah Yılmaz (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000).

Nixon, Robert. "Brief Encounters", *Village Voice Literary Supplement,* 80, 7 November 1989.

Nünning, Vera. "The Invention of Cultural Traditions: the Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes' *England, England*", *Anglia,* 119:1, 2001. http://www.julianbarnes.com/docs/nunning.pdf (10.01.2013 tarihinde alınmıştır).

Oates, Joyce C. "But Noah was Not a Nice Man", *New York Times Book Review*, 94, 1 October 1989.

Onega, Susana. *Telling Histories: Narrativizing History, Historcizing Literature* (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995).

Parrinder, Patrick. "The Ruined Futures of British Science Fiction", *On Modern British Fiction.* Ed. Zachary Leader (Oxford: Oxford University Press, 2002).

Pateman, Matthew. *Julian Barnes* (Tavistock: Northcote House, Writers and their Work, 2002).

Poole, Steven. "Why Don"t We Make It All Up?", *Independent on Sunday*, 447, 30 August 1998.

Ricouer, Paul. *Zaman ve Anlatı 2*. Çev. Ahmet Rifat (İstanbul: Yky Yayınları, 2009).

Rubin, Merle. "From Nebulae to Noah's Ark", *Christian Science Monitor*, 82, 10 January 1990.

Rubinson, Gregory, J. "History's Genres: Julian Barnes's 'A History of the World in 10 ½ Chapters' ", *Modern Language Studies*, 30: 2, Autumn 2000.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991* (New York: Viking Penguin, 1991).

Salyer, Gregory. "One Good Story Leads to Another: Julian Barnes's A History of the World in 10 ½ Chapters", *Literature and Theology*, 5: 2, June 1991.

Saunders, Kate. "From Flaubert's Parrot to Noah's Woodworm," *Sunday Times,* 18 June 1989.

Scott, James B. "Parrot as Paradigms: Infinite Deferral of Meaning in *Flaubert's*

Parrot", *Ariel: A Review of International English Literature,* 21: 3, July 1990.

Sesto, Bruce J. *The Fictional World of Julian Barnes* (New York: State University of New York: 1995).

Sexton, David. "Still Parroting on About God", *Sunday Telegraph,* 11 June 1989.

Smith, Amanda. "Julian Barnes", *Publishers Weekly*, 236, 3 November 1989.

Southgate, Beverley. *Tarih: Ne ve Neden: Antik, Modern ve Postmodern Yaklaşımlar.* Çev. Çağdaş Dizdar, Erhan Baltacı, Didem Salihoğlu, Tuba Altın, Berkay Ekrem Ersöz (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2012).

Stout, Mira. "Chamelon Novelist", *New York Times Magazine,* 22 November 1992. http://www.nytimes.com/1992/11/22/books/barnes-interview92.html?pagewanted=all (08.10.2012 tarihinde alınmıştır).

Stuart, Alexander. "A Talk with Julian Barnes", *Los Angeles Times*, 15 October 1989.

Taylor, D. J. "Fearful Symmetry". *New Statesman and Society,* 4, 19 July 1991.

Waugh, Patricia. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-conscious Fiction* (London: Routledge, 1984).

Wesseling, Elisabeth. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel* (Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1991).

White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (London: The Johns Hopkins University Press, 1987).

_____. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978).

_____. "Response to Arthur Marvick", *Journal of Contemporary History,* 30: 2, April 1995.

_____. *Figural Realism* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999).

White, Patti. "Stuffed Parrots", *Gatsby's Party: The System and the List in Contemporary Narrative.* Ed. Patti White (West Lafayette: Purdue University Press, 1992).

Wilson, Keith. " 'Why aren't the books enough?': Authorial Pursuit in Julian Barnes's Flaubert's Parrot and A History of the World in 10 ½ Chapters", *Critique,* 47: 4, 2006.

Wood, Michael. "In Search of Love and Judgement", *Times Literary Supplement,* 30 June- 6 July 1989.

_____. "Tight Little Island", *New York Review of Books*, 46:11, 24 June 1999.

Van Maanen, John. "Displacing Disney: Some Notes on the Flow of Culture" *Qualitative Sociology,* 15, 1992.

Vianu, Lidia. "Giving up criticism is much easier than giving up alcohol or tobacco", *România Literara,* 13-19 December 2000.

ÖZET

JULIAN BARNES'IN *10 ½ BÖLÜMDE DÜNYA TARİHİ, İNGİLTERE İNGİLTERE'YE KARŞI* VE *FLAUBERT'İN PAPAĞANI* ROMANLARINDA GEÇMİŞİN KURMACA TEMSİLLERİ

"Julian Barnes'ın *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi*, *İngiltere İngiltere'ye Karşı* ve *Flaubert'in Papağanı* Romanlarında Geçmişim Kurmaca Temsilleri " başlıklı bu tez ile, 20. yüzyıl İngiliz yazarlarından Julian Barnes'ın bu romanları, Kanadalı akademisyen Linda Hutcheon'ın "tarih yazımcı üstkurmaca" şeklinde kavramsallaştırdığı postmodern tarihsel roman çerçevesinde incelenerek, bu romanlarda geleneksel tarih yazımının tartışma uyandıran kalıplaşmış kurallarının ne şekilde yapıbozuma uğratıldığı ve bu doğrultuda tarih yazımının ontolojik problemlerinin nasıl gözler önüne serildiği tartışılmaktadır. Postmodern tarih anlayışının edebi birer temsili ya da daha belirleyici bir biçimde, tarih yazımcı üstkurmaca olarak düşünülebilecek bu eserlerin incelemesinde geçmiş ile tarih arasındaki farkı ve bu farktan kaynaklanan geçmişin temsil sorununu irdelenmektedir.

Tezde irdelenen bu düşünceler, tezin giriş bölümünde ortaya konan kuramsal çerçevede ele alınan White, Ricouer, Foucault, Hutcheon gibi düşünürlerin tartıştığı, geçmişe doğrudan ve eksiksiz bir şekilde ulaşabilmenin mümkün olmadığı, dolayısıyla tarihin doğruluk ve tarafsızlık iddialarını çürüttüğü düşüncesine dayanmaktadır. Bu düşünürlerin tarih yazımına ilişkin ileri sürdükleri görüşler çerçevesinde, Barnes'ın bu üç romanında tasvir edilen alternatif geçmiş temsilleriyle tarih yazımının altında yatan kişisel, politik ve ideolojik mekanizmalar irdelenerek,

tarih yazım sürecinin bu romanlarda nasıl ele alındığı tartışılmaktadır. Bu sürecin eserlerdeki temsilleri incelenirken, romanların içeriklerinin yanı sıra metinlerarasılık, çokseslilik, kronolojik olmayan anlatım, parodi ve pastiş gibi biçimsel üstkurgusal öğeler üzerinde de durularak içerikle biçimin, geçmişin kurmaca temsilini vurgulamak adına birbiriyle uyum içerisinde hareket ettiği gösterilmektedir.

Birinci bölümde incelenen *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi* adlı romanda farklı anlatıcı ve anlatı türlerinin işlevleri ele alınarak, tarihin çoğulluğunun yanı sıra, tarih ile kurgu arasındaki sınırların zayıflığının, tarih yazımında güç ve ideolojinin etkisinin ve tarih temsillerinin güvenilirlik ve tarafgirlik problemlerinin romanda nasıl temsil edildiği tartışılmaktadır.

İngiltere İngiltere'ye Karşı adlı romanın incelendiği ikinci bölümde, ulusal tarih yazımının sorunsalları ele alınmaktadır. Önceki bölümde incelenen romandan farklı olarak bu romanda Barnes'ın edebi düşselliğinde ulusal tarihin ve ulusal kimliğin nasıl inşa edildiği irdelenmekte ve romanda tasvir edildiği gibi, bu yaratım sürecinde bir ulusun kökenlerinden nasıl uzaklaştırıldığı ve ticari amaçlarla yinelenen bu yeniden yaratımlar sonucu ortaya çıkan temsillerin nasıl giderek gerçekle bağlarını koparıp zaman içerisinde gerçeğin yerini aldığı konuları irdelenmektedir.

Flaubert'in Papağanı adlı romanının ele alındığı son bölümde ise Geoffrey Braithwaite isimli anlatıcının biyografi yazımı girişimi üzerinden kişisel tarih yazımının problemleri üzerinde yoğunlaşılmaktadır. Bu bölümde, romanda temsil edildiği üzere, ulusal tarih yerine geleneksel biyografi yazımında karşılaşılan güçlükler irdelenmektedir. Diğer bölümlerde ele alınan konuların bir uzantısı olarak

bu bölümde kişisel geçmişin doğru ve eksiksiz bir şekilde temsil edilip edilemeyeceği düşüncesi tartışılmaktadır.

Sonuç bölümünde, tarihin tarafgirlik, çoğulluk ve kurgusallık gösterme eğiliminde olduğu önermesinin, Barnes'ın bu üç romanında nasıl temsil edildiği sentezlenmektedir. Bununla birlikte, tezin diğer bölümlerinde ele alınan Barnes'ın tarih görüşünün, kendine özgü üslubuyla, romanlarında ne şekilde yansıtıldığı ele alınmaktadır. Ayrıca bu bölümde, yazarın postmodern roman etiketiyle anılmasını uygun bulmadığı bu eserlerinin, postmodern tarihsel roman ve tarih yazımcı üstkurmaca ile örtüşen yönleri tartışılmakta ve bu romanların büyük ölçüde postmodern tarih yazımının edebi birer temsilleri olduğu sonucuna varılmaktadır.

ABSTRACT

THE FICTIONAL REPRESENTATIONS OF THE PAST IN JULIAN BARNES' *A HISTORY OF THE WORLD IN 10 ½ CHAPTERS, ENGLAND ENGLAND* AND *FLAUBERT'S PARROT*

The present thesis entitled "The Fictional Representations of the Past in Julian Barnes' *A History of the World in 10 ½ Chapters*, *England England,* and *Flaubert's Parrot*" aims to explore these novels within the light of what Linda Hutcheon coined "historiographic metafiction", engaging with the ways in which the conventional rules of traditional historiography are deconstructed, and in line with this, looking into the ontological problems of historiography, as represented in these works. In these novels - which can be considered as the literary representations of a postmodern understanding of history or, more specifically, as historiographic metafiction - the difference between history and the past, and the problem of representing the past resulting from this difference are examined.

The ideas explored in the thesis are based on the work of postmodernist theorists like White, Ricouer, Foucault, Hutcheon. The contributions of these theorists to the subject, such as the impossibility of reaching a complete account of the past, and the rebuttal of the objectivity and truthfulness of history, are discussed in the introduction of the thesis. Within the framework of these theorists' views on historiography, this thesis examines the alternative representations of the past in Barnes' selected texts, exploring the personal, political, and ideological mechanisms operating beneath historiography whilst looking into the representation of the process

of writing history in these works. While analyzing this process in the selected novels, this thesis lays emphasis on stylistic metafictional features such as intertextuality, polyphony, non-chronological narrative, parody and pastiche, and further indicates how these literary strategies, merged with the content of the novels, serve a common purpose – that is to say, the fictional representation of the past.

The first chapter examines the novel *A History of the World in 10 ½ Chapters*, and by exploring the multiple narrators, and different types of narratives and their functions, this chapter scrutinizes the blurring boundary between history and fiction, the influence of power and ideology in historiography, problems with the reliability and objectivity of representations of the past, and the multiplicity of history.

The second chapter, examining the novel entitled *Englang England* discusses the problems of national historiography. This novel, unlike *A History of the World in 10 ½ Chapters*, presents how national history and national identity are constructed in Barnes' literary imagination, how a nation is estranged from its roots during this construction, and how these representations of the past, created for commercial purposes, sever all ties with reality, and tend to take over reality in time.

The third chapter focuses on the problems of writing a personal history, and is centred around the attempt of the narrator Geoffrey Braithwaite to write a biography in the novel *Flaubert's Parrot.* In line with the ideas explored in the previous chapters, this chapter looks into the difficulties encountered in traditional biography writing, and questions whether it is possible to present a truthful and complete account of the personal past.

The conclusion examines the proposition that history tends to be subjective, multiple, and fictional, and looks at how this proposition is represented in Barnes' three novels. In addition, it explores the ways in which Barnes, through his distinctive style, has made manifest his understanding of history in the selected novels. The conclusion also argues how these three novels, despite Barnes' objection to their being categorized as examples of postmodernist fiction, are in fact highly suitable to be interpreted in the context of historiographic metafiction, and are, thus, I argue, literary representations of a postmodern understanding of history.